



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

sanat ve tasarım DERGİSİ | HAZİRAN 2023 SAYI: 31



G
S
F

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SD sanat ve tasarım DERGİSİ | HAZİRAN 2023 SAYI:31

Adres: Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75 Fax: (312) 425 34 10
E-posta: std@hbv.edu.tr Web Sitesi: www. hacibayram.edu.tr/sanatvetasarimdergisi

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. İlhan Üzülmöz

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Rektör V.

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Prof. Dr. Fulya Bayraktar

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

Editör

Doç. Dr. Serra Erdem

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Editör Yardımcıları

Dr. Öğr. Üyesi Nesli Tuğban Yaban

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Yabancı Dil Editörü

Prof. Kağan Olguntürk

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Ön Okuma

Öğr. Gör. Deniz Hepdinç Hasgüler

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Redaksiyon/Son Okuma

Öğr. Gör. Deniz Hepdinç Hasgüler

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

İç Sayfa Tasarımı - Uygulama

ve Elektronik Yayın Görevlisi

Arş. Gör. Selin Nimet Aydın

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Kapak Tasarımı ve

İç Kapak Fotoğrafı

Prof. Çiğdem Demir

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Bekir Eskici

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Bülent Salderay

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ersin Karaman

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hakan Pehlivan

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Berna Çağlar Eryurt

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Bilim ve Danışma Kurulu

Ord. Prof. Dr. Arif Aziz

Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncəsənət

Üniversitesi (Bakü-Azerbaycan)

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

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

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

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

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

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

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

Prof. Emine Yıldız Doıran
Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve
Mimarlık Fakültesi (Düzce-Türkiye)

Prof. Dr. Fabio L. Grassi
Sapienza Üniversitesi (Roma-İtalya)

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

Prof. Fevziye Eyigör Pelikoğlu
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Erzurum-Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet Özkartal
Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Isparta-Türkiye)

Prof. Dr. Meltem Katıranıcı
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

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

Prof. Dr. Raif Kalyoncu
Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi
(Trabzon-Türkiye)

Prof. Dr. Sevil Kerimova
Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncəsənət
Üniversitesi (Bakü-Azərbaycan)

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

Prof. Dr. Tuba Gültekin
Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim
Fakültesi (İzmir-Türkiye)

İletişim

std@hbv.edu.tr

hacibayram.edu.tr/sanatvetasarimdergisi

dergipark.gov.tr/sanatvetasarim

Hakem Kurulu

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

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

Prof. Adile Feyza Özgündoğdu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Ahmet Albayrak - Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ahmet Çaycı - Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

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

Prof. Dr. Ali Demir - İstanbul Teknik Üniversitesi Tekstil Teknolojileri ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alper Çalgüner - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

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

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

Prof. Dr. Ayşe Okvuran - Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

Prof. Canan Atalay Aktuğ - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

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

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

Prof. Deniz Onur Erman - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

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

Prof. Duygu Kahraman - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ersin Karaman - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

Prof. Dr. Fatma Cânâ Bilsel - Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Ferhat Özgür - Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

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

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

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

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

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

Prof. Dr. Hakan Poyraz - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat
Fakültesi (Türkiye)

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

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

Prof. Hülya Bölükoğlu - TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hürrem Sinem şanlı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

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

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

Prof. Dr. Kasım İnce - Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Kerim Çetinkaya - Antalya Belek Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Lale Özgenel - Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

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

Prof. Dr. M. Gözde Ramazanoğlu - Çukurova Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

Prof. Melike Taşçıoğlu Vaughan - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

Prof. Dr. Milay Köktürk - Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

Prof. Dr. Mustafa Sever - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Müge Göker Paktaş - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

Prof. Özkal Barış Öztürk - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

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

Prof. Dr. Rabia Köse Doğan - Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

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

Prof. Dr. Rahmi Karakuş - Sakarya Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

Prof. Dr. Ruşen Yamaçlı - Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prof. Ufuk Tolga Savaş - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

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

Doç. Dr. Attila Döl - Niğde Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

Doç. Ayşegül Koyuncu Okca - Pamukkale Üniversitesi Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Ayşegül Türk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

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

Doç. Burcu Nehir Halaçoğlu - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Burçin Ünal - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Canan Zöngür - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Ceren Güneröz - Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Çağdaş Emrah Çağlıyan - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Çağrı Gümüş - KTO Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

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

Doç. Çimen Bayburtlu - Marmara Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Deniz Demirarslan - Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Ebru Dede - Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Elif Ergen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Engin Aslan - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Fatma Öztürk Dönmez - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Funda Susamoğlu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Gül Erbay Aslıtürk - Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Turizm Fakültesi (Türkiye)

Doç. Gül Güney Zincir- Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Hacı Mustafa Akkaya - Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Hakan Gürsu - Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Halime Türkkın - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Hasan Başkırkan - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hatice Tozun - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hayriye Hale Kozlu - Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Hüseyin Kurtuluş Özgen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Hüseyin Özçelik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. İbrahim Gökhan Ceylan - Sinop Üniversitesi Gerze Meslek
Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Dr. İlkül Kaya - Yozgat Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi
(Türkiye)

Doç. İsmail Tetikçi - Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Muharrem Çeken - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Mustafa Genç - Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Müge Burcu Şen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Naile Çevik - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Naime Didem Öz - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Nalan Okan Akın - Giresun Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Naz Ayşe Güzide Zehra Börekçi - Ortadoğu Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Nazan Avcıoğlu Kalebek - Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Nihan Canbakal Ataoğlu - Karadeniz Teknik Üniversitesi Trabzon
Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Nilay Özsvağ Uluçay - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel
Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Önder Yağmur - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

Doç. Dr. Pelin Öztürk Göçmen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Pınar Savaş Yavuzçehre - Pamukkale Üniversitesi İktisadi ve İdari
Bilimler Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Pınar Toktaş - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Rasim Soylu - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Serdar Pehlivan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Serpil Özker - Işık Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Solmaz Bunulday Hasgüler - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Ş. Ebru Okuyucu - Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

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

Doç. Dr. Şeyda Eraslan Taşpınar - Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Tansel Çeber - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Yılmaz Büktel - Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Doç. Zafer Lehimler - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Zeliha Kayahan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Zerrin Funda Ürük - Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman Eren - Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Abdül Halim Varol - Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan Yılmaz - Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ali Kayaalp - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

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

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

Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Şahin - Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Dicle Öney - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

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

Dr. Öğr. Üyesi Ece Nüket Öndoğan - Ege Üniversitesi Moda ve Tasarım Yüksekokulu (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ege Kaya Köse - Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Evrim Tekeli - Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Göktuğ Günkaya - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Bayraktar - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hakan Aşkan - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Yarkın Biçer - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

Dr. Öğr. Üyesi Merve Şıvgın Önsoy - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

Dr. Öğr. Üyesi Pınar Cartier - Yeditepe Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Rüstem Bozer - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Sabahattin Çalışkan - Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi (Türkiye)

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

Dr. Öğr. Üyesi Sinan Çakmak - Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

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

Dr. Öğr. Üyesi Tamer Kavuran - Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Umut Burcu Tasa Yurtsever - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Üftade Muşkara - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Vacit Ertan Yılmaz - Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zafer Kuyrukçu - Konya Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zehra Atabey - Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Ertuğrul - Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Pehlivan Baskın - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Hatice Özdoğan Türkyılmaz - Ondokuz Mayıs Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Dr. Rumeysa Işık Yayla - Ondokuz Mayıs Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)







SD SANAT VE TASARIM DERGİSİ

Adres

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

Fax: (312) 425 34 10

E-posta: sanattasarim2017@gmail.com

Web Sitesi: www.hacibayram.edu.tr/sanatvetasarimdergisi

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim>

e-ISSN 2149 - 6595

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

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

Yayın İlkeleri

A) Yazım Kuralları

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

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

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

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

B) Görsel Kullanımı

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

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

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

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

Sanat eseri için künye bilgisi aşağıdaki gibi olmalıdır:

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

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

C) Kaynakça

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

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

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

Kaynakça:

Görsel Kaynaklar:

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

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

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

Kitap

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

Çok Yazarlı Kitap

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

Çeviri Kitap

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

Bir Kurumun Yazarı ve Yayımcısı Olduğu Kitap

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

Bir Editör (veya editörler) Tarafından Hazırlanmış Kitap

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

Bilimsel Dergi Makalesi

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

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

Yazarı Belli Olmayan Makale

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

Yayımlanmış Tez

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

Yayımlanmamış Tez

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

Söyleşi / Röportaj / Doğrudan İletişim

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

Ansiklopedi veya Sözlük

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

Editörler Tarafından Yayına Hazırlanmış Bir Kitapta Makale ya da Bölüm

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

Sempozyum Bildiri Metinleri

• Bildiri/Yayımlanmış

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

• Yayımlanmamış

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

İnternet Kaynağı

• Yazarı Belli Olan Makale

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

• Yazarı Belli Olmayan

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

SID

Sunuş

Değerli Okuyucularımız,

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi alandan on beş özgün makale ile 2023 Haziran / 31. sayısına ulaşmıştır. Değerli akademisyen ve araştırmacılarımızın dergimize gösterdikleri ilginin artarak devam etmesi bizleri mutlu etmekte, derginin daha iyi hazırlanmasına duyduğumuz sorumluluğun artmasına neden olmaktadır.

Makale kabulümüz Dergipark üzerinden devam etmektedir. Tekrar belirtmek isterim ki, dergimizde sayıya yönelik makale kabulü yapılmamaktadır. Sizin de bildiğiniz üzere, dergimizde "kör hakemlik sistemi" işletilmektedir. Dergimize gelen makaleler öncelikle dergi yayın kurulu tarafından incelenmekte ve editör kurulu tarafından derginin yayın ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmektedir. Bu inceleme ve değerlendirme sonucunda uygun bulunan makaleler, alan uzmanı iki hakeme gönderilmekte, iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayım öncesi yayın kurulunda tekrar değerlendirilmektedir. Hakemlerin birinden olumsuz rapor gelmesi halinde makale 3. hakeme gönderilmektedir. İki hakemden de olumsuz değerlendirme gelmesi halinde makale reddedilmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi düzeltme ve yayıma hazırlanma aşamasındaki tüm makaleler Dergipark'tan dergimize geliş, hakem dönüşleri ve düzeltme dosyalarının tarafımıza ulaşma sıralarına göre sıradaki sayıya alınmaktadır. Makale kotamızın dolması ve düzeltme dosyalarını gönderdiğimiz makalelerin zamanında tarafımıza ulaşmaması halinde ise diğer sayılarımız için hazırlanmaktadır. Söz konusu bilgileri siz değerli okurlarımız ve yazarlarımızla tekrar paylaşmakta yarar görüyoruz.

Değerli katkıları için yazarlarımıza, hakemlerimize ve her zaman olduğu gibi bu sayımızın hazırlanmasında emeği geçen fakültemiz akademik personeline özverili çalışmaları için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Doç. Dr. Serra ERDEM
Editör

- I “A New Approach for Attaining Admissible and Applicable Output Through A Sustainable and Iterative Design Education Process”

“Sürdürülebilir ve Yinelemeli Bir Tasarım Eğitimi Sürecinde Kabul Edilebilir ve Uygulanabilir Çıktıların Sağlanmasına Yönelik Yeni bir Yaklaşım”

**Alper Çalgüner, Bülent Ünal, Hatice Merve Demirci,
Gizem Bodur**

- 25 “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Ankara Romanı Üzerinden Başkent’te Cumhuriyet Dönemi Konut Mimarisini Okumak”

“Reading Republican Period Housing Architecture in the Capital City Through Yakup Kadri Karaosmanoğlu’s Novel: Ankara”

İlkim GÜVEN

- 39 “A Bibliometric Analysis on Museum Exhibitions Research Trends”

“Müze Sergilemeleri Araştırma Eğilimleri Üzerine Bibliyometrik Bir Analiz”

Fatma Sezin DOĞRUER

57 “Soyut Dışavurumcu Sanat Anlayışında Gelişen “Zen Grubu”
Sanatçılarının Eser İncelemeleri”

*“Work Analysis of “Zen Group” Artists Developing in Abstract
Expressionist Art Understanding”*

Muteber Burunsuz

75 “Zihin Farklı Bireyler İçin Tasarlanacak Bağımsız Yaşam
Merkezlerinde Kullanıcı Özellikleriyle Şekillenen Mekânsal İhtiyaç
Programı”

*“Spatial Needs Program Based on Mentally Different Individuals
Properties for Independent Living Center Design”*

Nuriye Nida Çelebi Şeker, Saadet Aytıs

97 “Video Oyun Sanatı ile Mitolojik Hikâye Anlatımları”

“Narrating Mythological Stories with the Art of Video Games”

Oğuzhan Sivri

111 “Collections Made with Sustainable Fabrics: Sustainable Fashion - Environmental Sensitivity”

“Sürdürülebilir Kumaşlar ile Hazırlanan Koleksiyonlar: Sürdürülebilir Moda - Çevre Duyarlılığı”

Özlem KAYA

129 “Disiplinlerarası Sanat Uygulamalarında 3D Baskı Teknolojisinin Kullanımı”

“The Use of 3d Printing Technology in Interdisciplinary Art Applications”

Osman TÖRER

153 “Dijital Seramik Karo Yüzey Tasarımında Doğa Dostu Bir Yöntem: Ekolojik Baskı”

“A Nature-Friendly Method in Ceramic Tile Surface Design: Ecological Printing”

Ayşe Öykü BERBEROĞLU, Özgür CEYLAN

167 “İkonolojik Bir Biçim Olarak Nar ve Sanatsal Temsillerde Kadın-
Nar Alegorisi”

*“Pomegranate as an Iconological Form and the Woman-
Pomegranate Allegory in Artistic Representations”*

Sevgi KAYALIOĞLU

193 “Akkoyunlu Dönemi Resimli Şehnameleri: İkonografik Bir
Değerlendirme”

*“Illustrated Shahnamas in the Period of Aqqoyunlu: An Evaluation
Iconographic”*

Derya Aydın

207 “İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Öğrencilerinden Mutfak Mekânı
Tasarımında Pandemi Sürecine İlişkin Çözümler”

*“Solutions Regarding the Pandemic Process in Kitchen Design from
Interior Architecture and Environmental Design Students”*

Berrin TUZCUOĞLU, Havva Beril BAL

239 “21. Yüzyıl Çağdaş Türk Sanatında Bir İfade Aracı Olarak Halı ve Kilim”

“Carpets and Rugs as A Means of Expression in 21st Century Contemporary Turkish Art”

Ramazan Can

261 “Sabri Berkel’in “Zeybek” ve “Yoğurtçu” Eserlerinde Gösterebilimsel Analiz Yöntemi ile Kültürel Kod Çözümlemesi”

“Cultural Code Analysis in Sabri Berkel’s “Zeybek” and “Yoğurtçu” Work via Semiotic Analysis Method”

Ayşe Özmak Mercan

283 “Toplum 5.0 ve Türkiye’de Bilim İletişiminin Müzelerdeki Normları”

“Society 5.0 and the Norms of Science Communication in Museums in Turkey

Yaşar ÖZRLİ

A New Approach for Attaining Admissible and Applicable Output Through A Sustainable and Iterative Design Education Process

Alper Çalgüner¹

Bülent Ünal²

Hatice Merve Demirci³

Gizem Bodur⁴

Makale Geliş Tarihi: 03.09.2022

Yayıma Kabul Tarihi: 01.10.2022

Abstract

As an interactive project-based problem-solving process, design education entails a sustainable but applicable approach systematically combining a cognitive network's morphological, functional, and conceptual aspects. The framework presented in this study has been designated for ensuring the framework of a specific design education process, demonstrating logic-oriented phases, necessitating an overall scaled association process that consists of a range of alternative ideas sample solutions, and a set of anti-thesis for each case. The operating process portrays a multi-linear flow that should be formulated with a linear structure that could be defined visually by a rounded path to illustrate the comprehensiveness across the timeline along the traditional track through a systematic vision. The framework stated in this study is a compiler guideline aiming to enable provisional circumstances for a specific system structure that effectuate various components due to design education. Besides attaining admissible and applicable student output, it also can pave the way for creative student works in various disciplines basing on studio education.

Keywords: Design Education, Systematic Thinking, Design Thinking, Design Process, Process Analysis, Creative Decision Making.

SÜRDÜRÜLEBİLİR VE YİNELEMELİ BİR TASARIM EĞİTİMİ SÜRECİNDE KABUL EDİLEBİLİR VE UYGULANABİLİR ÇIKTILARIN SAĞLANMASINA YÖNELİK YENİ BİR YAKLAŞIM

Öz

Etkileşimli bir tasarımı-tabanlı sorun çözme süreci olan tasarım eğitimi, dizgesel olarak bilişsel bir ağ yapının morfolojik, işlevsel ve kavramsal yönlerini dizgesel olarak birleştiren sürdürülebilir ve uygulanabilir bir yaklaşımı gerektirir. Bu çalışmada sunulan kavramsal çerçeve, odaklı bir tasarım eğitimi süreci içeriğinin ortaya koyulmasının yanı sıra, bütüncül ölçekli bir birleşim sürecini gerektiren mantık-yönelimli aşamaların örneklenmesi ve farklı durumlara yönelik olarak uygulanabilecek olan bir dizi antitez önerilmesi amacıyla oluşturulmuştur. İşletim süreci, geleneksel işleyişin dizgesel yaklaşım doğrultusunda görsel ortamda dögüsel olarak betimlenmiş olan zamansal kapsayıcılığını gösteren çok boyutlu doğrusal bir yapı ile tanımlanmıştır. Bu çalışmada sunulan çerçeve önerisi, tasarım eğitiminin çeşitli bileşenlerini etkinleştiren özelleşmiş bir dizge yapısının koşula bağlı durumlarını tanımlayan derleyici bir yönerge ortaya koyma amacını gütmektedir. Bu yönergenin kabul edilebilir ve uygulanabilir öğrenci çıktıları sunabilmesinin yanı sıra, tasarım eğitimi temel alan çeşitli disiplinlerde elde edilebilecek yenilikçi öğrenci çalışmalarının yolunu açacağı öngörülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Tasarım Eğitimi, Dizgesel Düşünme, Tasarım Düşüncesi, Tasarım Süreci, Süreç Çözümü, Yaratıcı Karar Verme.

¹Prof. Dr. Alper Çalgüner, Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü E-posta: acalguner@gazi.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7816-9752

²Doç. Dr. Bülent Ünal, Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, E-posta: bulent.unal@atilim.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1721-7903

³Arş. Gör. Hatice Merve Demirci, Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, E-posta: merve.demirci@atilim.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0315-5898

⁴Gizem Bodur, E-posta: gizemmbodur@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2081-4901

• Çalgüner, A., Ünal, B., Demirci, H. M. ve Bodur, G., A New Approach for Attaining Admissible and Applicable Output Through A Sustainable and Iterative Design Education Process. Sanat ve Tasarım Dergisi, (31), 1 - 24.

Introduction

Design education has tracked a pretty consistent path from the beginning of the 20th century. Via various media and design tools, educators try to carry out sustainable design process structures to train design students portrayed as future designers. They also lean to enhance students through a broader scale of designer skills during this process. Along with design courses, the acquisition of intuitive deductions entailing justifiable prescience and an interactive data network, especially ideation and visualization processes, are typically conducted by ostensible analytical methods, somewhat aloof from systematic thinking. This causes quite complicated association and signification modalities. Consequently, this circumstance uproots the guideline by estranging it from its corroboratory modernist essence in a wide variety of design disciplines like industrial, graphic, architectural, or interaction design. With that purpose in mind, design schools need to purify and update the uniquely valuable studio teaching components separately and interact with each other.

Studio-based activities extensively conduct design studio courses to support students' work and enhance interaction through a formulated educative structure based on informal learning that focuses on intuitive comprehension. Students need to represent knowledge externalized by carrying out the right project execution strategy to improve their product development processes. In design education, studio courses are considered the core courses. Studio education is defined as a reflection of Schön's (1984) act, in which design students pursue a design project under the design studio's educators. In other words, the design studio is seen as the focus of design education, and design criticism is considered the primary medium where design students present their progress to discuss and get feedback from educators. Considering the design studio and criticism, the educator-student relationship and the communication between them are essential for educators to convey their design knowledge throughout the studio project critics.

The existing design models used in studio courses are assessed very similarly to design practice. Students, who play a significant role in design education, personalize the project plan presented to them in the design process according to their knowledge and skills and provide an output at the end of the process. The process's personalization is shaped according to the goals and learning motivations that the student is expected to achieve at the end of the process. Still, a student did not have bad experience and process management competence as practitioners have, so there may be problems in the process and output. Furthermore, existing design process-related models in the literature appear to guide students through the process to design the right thing.

However, as design educators, we now see a need for a sequential design model to guide design students to design the thing right. As a result, there is a gap in the design education literature regarding the educational guidelines not being system-based, educator supervised, iterative, sustainable, and interpretable. These criteria involve a flexible structure, receptive to up-to-date terms, trends, or social tendencies. Portrayed occasion refers to the continual theme and context of design thinking. With this aim in mind, in this paper, we aim to cover the common grounds of design education and studio courses in design education. Afterward, we would examine examples of the existing design models applied in studio courses and why it is vital to claim a design model used in design education should be educator-supervised, iterative, sustainable, and interpretable.

Methodical Approach

Most of the researchers define design thinking as a critical activity. However, it is not always clear how design researchers think about design. The role and quality specifications of design thinking have been interrogated through previous research without a framework of a formulation guiding how design thinking could be processed and applied to various briefs. This deficiency has traditionally been overcome by a predominantly holistic approach based on intuitive or sequential thinking. This viewpoint acknowledges well-defined borders of standard design stages and disciplines in interaction with design studio courses.

However, most educational researches do not tend to be functional decomposition and morphology oriented, for this type of orientation necessitates a systematic approach to inclusively handle a directional process that is regular (Wong & Siu, 2012). By a converse approach, some researchers like Brooks Jr (2010), Parnas and Clements (1986) emphasize various disabilities of rational approaches to the design process. These discussions reflect design education as critical drawbacks of using intuitive grasping in unison with systems thinking. However, to keep in mind, system structure avails to entail ease of comprehension and use in every sense. Through this directional process, the educators typically stress an integrationist manner on common qualities concerning industrial outputs or creative monuments during studio courses.

The goal of conducting this review was to provide a summary and synthesis of the previous research on design models and frameworks in design education and implementation attempts that integrated models to facilitate designing. This review included pieces of literature (research studies, case-based studies, conference proceedings, and book chapters) to examine the possible design models that support designing the thing right in design studio course

education settings. The reviewed literature was included if they met the following selection criteria:

- The reviewed literature has generally discussed student-centered design models that support sustainable and iterative results in design education.
- This review focused on implementing design models in design education, and literature that investigated/discussed design models in other design research areas were excluded.
- The results presented in a study or a literature work do not overlap with
- The reviewed literature included papers published before 2020 and written in English.

Literature that did not meet the selection criteria was excluded. The book chapters that discuss the roots of design models and frameworks were included even though the publication date was not within the review period.

This review was conducted using a systematic search of the online libraries and databases such as Elsevier, Web of Science database, Taylor & Francis Group, Google Scholar, Science Direct, and Wiley Online Library. We used the various search terms and keywords such as (“design models” and “design education”), (“focus of improvement), (“design models” and “professional / practitioner”), (“design models” and “orientation focus”), (“design models” and “tools used”), (“design models” and “systems content”), (“output specifications on design students”) (“steps of defining product ideas”) and (“design thinking phases”). We used the selection above criteria for the articles and published works referenced in this review since the trends and direction of the design models and framework research is focused mainly on providing “designing pathways feature” to support students’ learning engagements. Each article was examined and included if it demonstrated a sufficient description, theory, or empirical evidence of the effectiveness of each design model that supports sustainable and iterative implementation in design education.

Data Processing and Signification

In these instances, the interactive data network is extensively composed of enclosed operators that also act as components of a system. However, this structure cannot be defined as a system originated by fissionable units comprising sub-components. The structure needs clustering and positioning/classification of the components. The multi-dimensional flow of this structure’s components interaction serves the opportunity for attaining admissible and applicable outputs through a sustainable and iterative design process. It could

be transformed into perceivable, producible, accessible, or useable products by conducting crosswise interrogations through the student's cognitive network. This would possibly ensure a wide intellectual scale for generating solution alternatives and a range of anti-theses that are expected to pave the way for self-control, which appears to be necessary for the proposed guideline.

Keeping the fundamental focus of attaining the stated output, this guideline would trigger a higher rate of creative output by providing opportunities for generating alternative stimuli. In this sense, decomposing each network unit analytically would serve the opportunity to recompose the specific design criteria in a broader scale of idea production for a higher possibility of creative output as a side effect.

In this reflective mode, systematic design thinking offers ways to examine the productivity of developing theories and practices through a systemic formulation by intuitive thinking, which plays a critical role in attaining predictable creativity. Therefore, systematic design thinking would also provide options to distinguish between specific design methods and principles as they involve varying focuses (human-centered or technology-oriented, product-centric, or product-oriented) that can be positioned on a chart to determine the components and modes of association to be analysed. The qualified data situated in Table I are processed to be components of a future guideline constructed upon systematic analytical thinking.

The guideline requires specific literary terms that are given with the stated contexts below:

Analysis: A process basing upon decomposition of components for processing them individually or interactively towards an aim of recomposing an integrated design in the light of a justified future foresight. Positioning and accommodating the valid components in an interactive network can be conducted by defining taxonomic models of approach or generic titles that would qualitatively fertilize the examination.

Component: Every stylistic/structural, functional, or conceptual factor decomposed, positioned, and correlated in an interactive network to be processed, either individually or as classified.

Design thinking: Specialized skill of a designer based on a versatile pattern, aiming to define a human need-oriented problem and transform it into a functional design solution, in the light of a justified future foresight attained by systematic and intuitive comprehension.

Intuitive thinking: A holistic thinking approach for comprehending the instantaneous reality without abiding by any systematic treatment. This activity's output generally embodies novelty but not any reasoning or supportive evidence.

Justifiable prescience: A future foresight generated with measurable, verifiable, and defended scientific data.

Multi-dimensional cognitive network: The holistic base of an analytic process has connections with other networks and harbors qualified components and their defined interactive coordination mode.

Predictable creative output: Novel and valuable output that is significantly independent of a random ideational production process also can increase the possibility of continuous innovativeness.

Prototyping: A prudential process where the whole scenario fiction is discussed in the light of justifiable future prescience. Prototyping entails an interrogative proof checking involving potential slips or setbacks that could threaten the application field's operational process.

Sequential thinking: A linear thinking process having its defined order having a chained structure, not exposing a prerequisite correlation between the chains. A chain's response triggers the next chain by maintaining a progressive process.

System: A set of correlated components constituting a whole body, identifying and adapting its boundaries, order, and modes of interaction with its environment. A system exposes a chained formulation towards a defined objective, where each prerequisite ring of the chain is derived from the previous by involving and surpassing it at the same time.

Systematic thinking: Thinking through a systemic formulation with analytical proposals that have not complemented themselves and analytical concepts that have not exposed themselves. Causality proves the process, and concepts prove themselves and each other in systematic thinking.

Systematic design thinking: A conceptual way of systematic thinking using scientific data ensures a derivation or a reduction process through the production or productization of a vision.

Studio Courses: Design studio courses are considered the center of design education to support design students' product development process. These courses are supported by studio-based activities such as desk benchmarks to

support students' work and enhance the design studio environment. The table critics structured in the design studio, where design students present their progress and discuss with instructors for feedback, are crucial to improving product development and learning processes.

Context and Principles

In design projects, the process is performed by benefiting the knowledge from different backgrounds. These backgrounds should be in a sequential order to expose a consistent flow. In order to accomplish this, in Table 1, references are given under the step-by-step formulated sequential design processes. In the table, the information is coded in two steps. First, the coded data is compared statistically with the proposed output. Then, in the second step, the associated data is interpreted in light of the stated framework principles. Thus, the associated data is filtered by the following generic titles: Focus of Improvement, Focus of Orientation, Tools Used, Systems Content, Output Specifications on Design Students, Steps of Defining Product Ideas, and Design Thinking Phases (Table 1). These generic titles were discussed through the comparative interpretation of Table 2 contexts. (The authors defined the generic titles used for filtering.)

The six generic titles, except Design Thinking phases, and their familiar contexts are also the determining components that are consciously included in or excluded from the framework network. The underlying reason for this configuration is comparatively testing the determination criteria of the framework principles composed using the interactive association between those components.

Evaluating the focuses of improvement, each selected reference has its qualitative focus of improvement concerning the design studio course process's specific aspects. Contrary to traditional design processes, the framework proposes focusing on a holistic and progressive comprehension of the system network instead of improving each component or aspect.

The founding principle of the framework necessitates removing any hierarchical sequences of aspects. Therefore, it would be unfeasible to define the educator, student, researcher, or practitioner aspects in strict order of decisiveness. However, the framework approach stipulates the educator's flexible guidance in compliance with the stakeholders' (educator, student, researcher, and practitioner) competencies through the whole process. Different stakeholders involved in the design process may also benefit from the framework, unlike our references in Table 2. Educators and students can benefit from the framework during their design studio courses. If an educator con-

currently acts as a researcher, s/he may also benefit from the framework as a sustainable and iterative process in her/his research.

The principles defined through the framework context arise utterly independent from any tools that directly or indirectly concerning design activity. However, the guideline enables adaptation of the operating process to any design tool usage. By associating the functions of various tools in design practice with the interactive components of the network of the framework, it would be possible to specialize the guideline through a flexible exposition, considering each case's peculiar circumstances or opportunities.

The framework is structured on a network modeled as a systematic representation of an interactive design education procedure. While this approach necessitated a purposive chained structure, considering the stated theoretical background and some of the problems associated with the systematic design model and showed that most of them stem from the sequential nature of the process that Kroll, Condoor, and Jansson (2001) have emphasized, the formulated framework context principally excludes sequential or cyclic processes. However, its operational process can be visually defined by a linear progression to expose the arrangement of the specified phases or by a rounded scheme to indicate its comprehensiveness. Intuitive processes are entirely covered as system components that would act as keys to open the planned exits for various shortcuts or probable creative outputs.

Focused Literature Review

It is formulated on a self-evaluative operating model. The framework necessitates an overall scaled association process that consists of a range of alternative ideas, sample solutions, and a set of anti-theses for each case. The interactive data flow on the network emphasizes the guideline's analytic interrogative character.

The framework is also generated and effectuated independent from the extensively approved phases of the design thinking process. However, its practical execution is predicted to be also analysed through the guidance of those phases in the future. For indicating the significance of design thinking data, which would be imported components of the network of the framework during practice, design thinking phases are accommodated for facilitating a probable comparative discussion in Table I.

Focus of Improvement [1]	Orientation Focus [2]	Tools Used [3]	Systems Content [4]	Output Specifications on Design Students [5]	Steps of Defining Product Ideas [6]	Design Thinking Phases [7]
<i>Design Process & Management [1.1]</i>	<i>Educator [2.1]</i>	<i>Hardware Tools (HwT) [3.1]</i>	<i>Systematic Process (SP) [4.1]</i>	<i>Predictable Outcomes [5.1]</i>	<i>Counterargument / Antithesis generation [6.1]</i>	<i>Empathize [7.1]</i>
		<i>Software Tools (SwT) [3.2]</i>				
<i>Product Quality [1.2]</i>	<i>Student [2.2]</i>	<i>Theoretical Tools (TT) [3.3]</i>	<i>Sequential Process (SqP) [4.2]</i>	<i>Creative Outcomes [5.2]</i>	<i>Associating the idea with components of an intellectual network [6.2]</i>	<i>Define [7.2]</i>
<i>Designer Skills [1.3]</i>	<i>Professional/ Practioner [2.4]</i>	<i>User Journey Mapping [3.3.1]</i>	<i>Intuitive Process (IP) [4.3]</i>	<i>Iterative Outcomes [5.3]</i>		<i>Prototype [7.4]</i>
<i>Data Management [1.4]</i>	<i>Human-centered or technology-oriented [2.5]</i>	<i>Socratic Dialogue [3.3.2]</i>	<i>Cyclic Process (CP) [4.4]</i>	<i>Invariable Outcomes [5.4]</i>	<i>Crosschecking the output with the feedback data after designing [6.3]</i>	<i>Test [7.5]</i>
<i>Process Management [1.5]</i>		<i>Service Safari [3.3.3]</i>		<i>Inspirational Outcomes (for non-designers) [5.5]</i>		
	<i>Product-centric / product-oriented [2.6]</i>	<i>Heuristic Tool [3.4]</i>		<i>Intuitive Outcomes [5.6]</i>		

Table 1 Used Data Filters

Double Diamond and Iceberg Models in Table 2 are widely used by non-designers. These two models guide non-designers via theoretical and heuristic tools to manage the process sequentially, focusing on educators, researchers, and students.

In proposed different design processes in Table 2, externalized knowledge gathered from multidisciplinary research settings is used to guide educators to structure the design project processes and steps. These structured processes are formalized to enhance different designer skills.

	<i>Focus of Improvement [1]</i>	<i>Orientation Focus [2]</i>	<i>Tools Used [3]</i>	<i>Systems Content [4]</i>	<i>Output Specifications on Design Students [5]</i>	<i>Steps of Defining Product Ideas [6]</i>	<i>Design Thinking Phases [7]</i>
DOUBLE DIAMOND MODEL <i>(Almrott et al. 2020; Torkkeli and Lallimo 2019; Council D. 2011)</i>	[1.1] [1.5]	[2.1] [2.2] [2.3]	[3.3] User Journey Mapping [3.3.1] Socratic Dialogue [3.3.2] Service Safari [3.3.3] [3.4]	[4.2]	[5.1] [5.3]	[6.3]	[7.1] [7.2] [7.3] [7.4] [7.5]
The Design Process <i>(Aspelund 2014)</i>	[1.1] [1.5]	[2.1] [2.3]		[4.2]	[5.3]	[6.2]	
Systematic Approach by <i>(Beitz, Pahl and Grote 1996; Council D. 2015; Council D. 2007; Irbite and Strode 2016)</i>	[1.1] [1.4] [1.5]	[2.1] [2.2] [2.4]	[3.3]	[4.1] [4.2]	[5.1] [5.3]	[6.2]	
ICEBERG MODEL <i>the problem of pattern scoping for international learning environments.</i> <i>(Lotz et al. 2014)</i>	[1.1] [1.4]	[2.2]	[3.3] Pattern Development Process Model [3.3.1]	[4.1] [4.4]	[5.5]	[6.2]	[7.2] [7.3]
Product Development Process Model <i>(Ulrich and Eppinger 2012; Reinikainen and Björklund 2008)</i>	[1.1] [1.2]	[2.1] [2.2] [2.6]	[3.3] PD6 as a non-linear idea generation and evaluation method [3.3.1]	[4.2] [4.3] [4.4]	[5.1] [5.2]	[6.1] [6.2] [6.3]	[7.1] [7.2] [7.3] [7.4]
Three Dimensions Of Reflective Thinking In Solving Design Problems: A Conceptual Model <i>(Hong and Choi 2011)</i>	[1.3] [1.4]	[2.1] [2.4] [2.5]	[3.3]	[4.1]	[5.5] [5.6]	[6.2]	[7.1] [7.2]
The proposed framework	[1.1] [1.2] [1.3] [1.4]	[2.1] [2.2] [2.3]		[4.1]	[5.1] [5.2] [5.3] [5.6]	[6.1] [6.2] [6.3]	[7.1] [7.2] [7.3] [7.4] [7.5]

Table 2 Questioned Design Models and Processes

Design Council’s Double Diamond conveys a design process to designers and non-designers alike. The two diamonds represent a process of exploring an issue more widely or deeply (divergent thinking) and then taking focused action (convergent thinking) (Council D., 2011). In different case studies, this model was used to manage the design process, addressed to educators and researchers. Thus, the researchers stated which information-gathering methods were used in the design phases using this model, and they recommended their outputs be iteratively furthered (Almrott et al., 2020; Torkkeli & Lallimo, 2019).

Systematic design of a new product concept has been dealt with and was contributed to by quite a few researchers. A comprehensive method that is in use for some time has been described in Beitz, Pahl, and Grote (1996). The prescriptive Pahl and Beitz’s Systematic Approach is based on four major design stages; “Clarification of the Task, Conceptual Design, Embodiment Design, and Detail Design.”

The Iceberg Model is based on the revelation of the ignored information to final impacts throughout the workflow. Beyond the standard stages of the traditional product design development process, the students' inventive and analytical processes qualitatively affect the product outputs. Design students manage the design process during studio courses and systematically collect data as in the Iceberg Model. This model is operated by a systematic and cyclic student-focused process (Lotz et al., 2014). Furthermore, this model aims to bring together the old and new knowledge by building an interactive cognitive network structure.

The traditional product design process embraces a sequential and iterative method. Consequently, every design process stage is expected to connect the gathered knowledge. In the linear design process model, steps are not connected (Ulrich & Eppinger, 2002). In Product Development Process Model, admissible and creative product outputs are exposed by connections formed intuitively between the stages of the product design process (Reinikainen & Björklund, 2008). The relationship between steps of this process enables the control and re-evaluation of feedbacks.

Management and analysis of the information procured by studio education affect the construction of the design process. 'Three Dimensions of Reflective Thinking in Solving Design Problems: A Conceptual Model' proposes a systematic design process that the educators and design students could use as a problem-solving method (Hong & Choi, 2011). The product outcomes are expected to be Inspirational (for non-product designers) and Intuitive by a reflective educational approach based on design thinking.

Surveying the literature review through Table 2, the field of study was divided into research areas and filtered with six main titles and subtitles. The authors examined the efficiency levels of the filters. Depending on the contents and iteration levels of the filters, their appearance in the framework process is shown in six matrixes (Table 3).

Matrix 1	Focus of Improvement				
	Design Process & Management	Product Quality	Designer Skills	Data Management	Process Management
ITERATION LEVEL IN THE REVIEWED LITERATURE					
APPEARANCE IN SIDEG	✓	✓	✓	✓	✓

Matrix 2	Orientation Focus					
	Educator	Student	Researcher	Professional/ Practitioner	Human-centered or technology-oriented	Product-centric / product-oriented
ITERATION LEVEL IN THE REVIEWED LITERATURE						
APPEARANCE IN SIDEG	✓	✓	✓	✗	✗	✗

Matrix 3	Tools Used			
	Hardware Tools	Software Tools	Theoretical Tools	Heuristic Tool
ITERATION LEVEL IN THE REVIEWED LITERATURE				
APPEARANCE IN SIDEG	✗	✗	✗	✗

Matrix 4	Systems Content			
	Systematic Process	Sequential Process	Intuitive Process	Cyclic Process
ITERATION LEVEL IN THE REVIEWED LITERATURE				
APPEARANCE IN SIDEG	✓	✗	✗	✗

Matrix 5	Output Specifications on Design Students					
	Predictable Outcomes	Creative Outcomes	Iterative Outcomes	Invariable Outcomes	Inspirational Outcomes	Intuitive Outcomes
ITERATION LEVEL IN THE REVIEWED LITERATURE						
APPEARANCE IN SIDEG	✓	✓	✓	✗	✗	✓

Matrix 6	Steps of Defining Product Ideas		
	Counterargument / Antithesis generation	Associating the idea with components of an intellectual network	Crosschecking the output with the feedback data after designing
ITERATION LEVEL IN THE REVIEWED LITERATURE			
APPEARANCE IN SIDEG	✓	✓	✓

Table 3 Crosstabs for Literature Findings and the framework

“Methods are an integral element of the design process, enabling designers to structure the development process of a product. The most successful concept generation methods are deliberate thinking processes designed to help designers find the inspiration to build upon their research and produce new ideas and fresh insights.” (Rodgers & Milton, 2011, pp.95). Moreover, “prior experiences can serve as sources of inspiration” (Eckert & Stacey, 1998, pp.11). From our viewpoint, this priority can be attributed to a hierarchical settlement, a compositive component of primary design education. Designers, in general, exhibit complicated comprehension, identification, and expression qualities throughout the design process. Keeping together these qualifications, we aim to compose basic principles of a guideline for a method that would guide design educators and researchers in operating a productive educational process that ensures predictable and estimable creative outputs.

Through the scope of the research, we have based on systematic thinking structure and procedure to set up the basis of the guideline. Salama (2005, pp.25) indicates the role of information analysis as “Instruction occurs through facilitating the processes of exploration, acquiring and analyzing information, personalizing the program, and developing design imperatives.” As a principal reflection of the modernist age, analysing process superimposed on a deconstructivist approach has oriented design education theories through sequential thinking from the beginning of the 20th century. This tendency has induced a quite linear treatment by focusing on a holistic apprehension while overlooking the multi-dimensional cognitive network that the interactive transmission amongst its components should act as the primary source for multi-directional optimization. In this manner, “if we further accept the fact that the canonical, linear, causal, and instrumental model is no longer adequate to describe the complexity of the design process, we are invited to adopt a new model whose theoretical framework is inspired by systems science, complexity the-

ory, and practical philosophy” (Findeli, 2001, pp.16). Considering its chaining structure is composed of correlated rings that each one is derived from and involves the previous through a definite objective, a systematic approach appears as a proper one for constructing an educational model in product design studio courses. Attaching importance to predictable creative student outputs, “structuring the teaching in the studio in a series of activities and events that require specific tasks would lead to design experiences that successfully integrate systematic design thinking while at the same time not compromising the formal qualities of the students’ final designs.” (Salama, 2005, pp. 29).

Processing Phases of the Framework

Undercover the compilations and inferences above, it would be reasonable to state the consistent route that design education under the sway of design thinking has been tracking over a century in two main phases: The constant final aim of providing creative outputs and insistence on denying the exclusion of intuitive thinking through a quasi-formulated educative process. Unswervingly engaged to linear but holistic inductive approach, the process substantially has doomed to a mentor system that more or less has to have diverged with the academic treatment of the modernist age. So that, expectedly, educative processes concerning design discipline extensively tumbled into a doctrinally applicable but theoretically indescribable process, blocking many researchers’ effort on quantifying the productivity of educative output. Adopting an analytical approach to a process conducted by equable dominancy of sequential and intuitive treatment principles would pave the way for the target outcome of this research, which is to define an outline guiding the construction of a system-based educative model focused on design activity.

As a conceptual essence of modernist philosophy, analysis can be attributed to subphases that are relevant for being classified by various means. The stated subphases of the guideline are classified and prepared to be identified in correlation with each other in a systematized structure.

Decomposing the components: The decomposition process is designed to be performed through a qualitative classification procedure. Components to be decomposed are identified under titles based on Tang and Gero’s specification (2002), putting forward four aspects: Physical, functional, conceptual, and perceptual levels. These aspects are rearranged considering the research aims focusing on predictable creative output and emphasizing specialized stages of the analysis process. Dealing with these aspects focusing on educator–student communication, we have considered a potential problem from the students’ viewpoint on identifying and processing the sensitive components concerning both the user and the producer. Consequently, eliminating perceptual resolu-

tion, we have settled to perform the classification process upon three titles: ‘Stylistic / structural’ for expediting the decomposition of physical components, besides ‘functional’ and ‘conceptual’ components.

Updating and enriching the utile components towards substantiated scenarios involving justifiable prescience: Update and enrichment operations are conducted in the light of a reasonable future foresight. Being filtered through the resolution levels, components discovered to be proper for the stated projection are retained, whereas uncertain components are redesigned, and the functionless are eliminated. This subphase makes sense primarily by the setup of a cognitive network through the settled components. What makes the fundamental sense is the innovative denotation produced by the interactive information flow, more than the qualification and positioning of individual components.

Classifying the output and generating pre notions: The descriptive distinction of Howard-Jones and Murray (2003) between the traditional consideration of critical analytical thinking basing sharply focused attention, and the thinking process superimposing on defocusing or broadening of attention, notably corresponds to this classificatory stage. Qualificative classification criteria withhold the prior significance in this subphase. Various paths or potential connections within the cognitive network enable specialized cognitive channels of imagining and idea production, paving the way for discussing optional solutions for common problematics. A specific taxonomic approach may be clarified as maintaining a wide range of association probability to keep up the possibility of attaining creative prenotions.

Identifying product ideas: Transformation of prenotions into admissible and applicable product ideas will be discussed in the proposed scheme, initiated by making sense through correlating conceptual components and proceeding by the concept visualization phase that can be identified with the visual scenario building process.

Associating product ideas with historical, environmental, and identical determinants: The relativistic structure between product ideas and the determinants that are in interaction with them has a decisive role in the innovativeness quality of the output—considering the fixation that “human understanding of not just the relationship between documents in a collection, but the “reasons” for the hypothesized relationships” (Chan et al., 2018), every specific hypothesized relationship defined in between, is predicted to act as a potential to trigger a creative quest.

Process Chart of the Framework

Once, Goldschmidt (1997) has stated that in design problem-solving, solutions are seldom predictable; continuing as this turns designing into an indeterministic process which is challenging to model and even more difficult to prescribe. As we question this reliable assignation via actual discourses and circumstances, the self-identity of this study appears around the discussions induced by the aim of composing the guideline of a model that would ensure an opportunity for attaining admissible and applicable output through a sustainable and iterative design process. Thus, a higher-rated sustainable sequence of computable and predictable creative ideas is produced by product design students. The utmost systemic treatment by analytic subprocesses generally harbors a pretty massive gap among the initialization of creative ideas obtained by a holistic, inductive approach. Herein, the critical question occurs for filling the gap: “How can these two dominant processive qualifications be engaged consistently to formulate a model that would provide creative output with a systematic structure composed of defined stages and subphases?” We have found the expediency to answer this question by defining the framework for a systematic operation model that does not contain any linear or prerequisite components and can support a wide variety of visualized prenotions and product ideas. Defining the outline for the model, we anticipate the domestication of intuitive components for the sake of predictable and sustainable creative output.

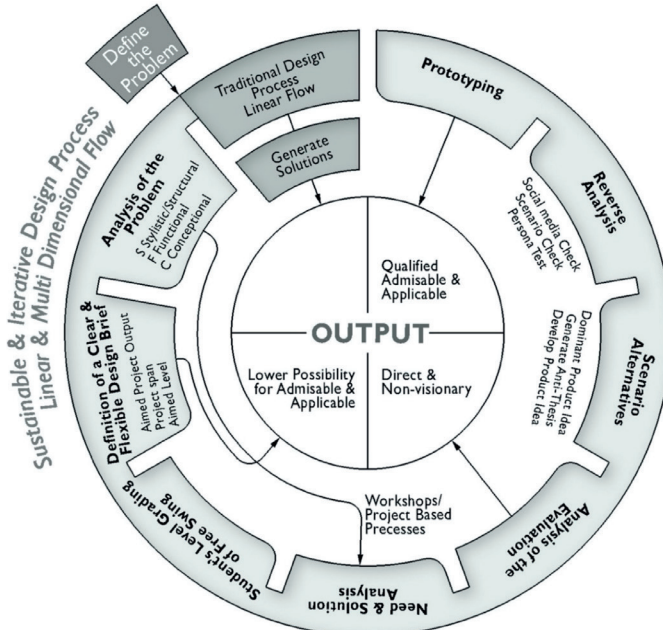


Figure 1 Process Chart of the Framework

The operating process portrays a multi-linear flow that should be formulated with a linear structure, whereas to illustrate the comprehensiveness across the timeline along the traditional track through a systematic vision, it is defined by a rounded path in Figure 1. A critical point of view here is the adaptation intuitive thinking aspect to a systematic operational flow as a component of the cognitive network. We concentrate on designating the structure and operation principles of the model guideline by composing a specific scheme by this stage.

According to the scheme context, the design process starts with a design brief. An adequately defined design brief appears as an initial condition for the constitution of a conceptual flow that would shade off into a scenario. Definition of a clear and flexible design brief entails defining project output aims in the light of requirements and expectations. Also, a timetable exposing the planning about project span and a determined existing and aimed level should be settled in this phase. The student's level of free swing is clarified by three-level grades according to the proposed framework, by a rough handle:

1st level: A clear product category by a defined generic identification:

Market information, consumer awareness level, cost range, or even scenario format of a defined product is given by the brief content.

2nd level: A generic product category with an open-ended conceptual framework:

The categorical name of the product is given, whereas commercial or production information is resigned to the student's association, justification, and resolving capacity.

3rd level: A generic needs analysis, paving the way for novel solution processes:

The student is expected to define the name, category, target market, cost range, and production details, as well as sales, distribution, and after-sales processes.

These three-level grades facilitate using decisive criteria concerning the instructors' way of setting the conducted design process up to convey the brief. The instructor would have the opportunity to adapt these grades according to the course context or the procedural stages of the project. Leaving the proposed design flow may cause a lowered possibility for achieving admissible and applicable output.

A critical factor through the analytic approach appears as the definition and correlation of the solution components. To compose expressive links through the association of concepts in the network, environmental, historical, and identical components must be identified, classified, and positioned for being

related to categorical product components. This phase helps the students to find design solutions to the next phase. The same point enables a higher creativity rate, whereas lower possibility for admissible and applicable product ideas, which is the primary aim of the framework.

Considering that design practice is defining a design problem and fulfilling it with an embodied vision, students are expected to associate/relate the concepts, keywords at the beginning and then generate new design ideas. Accordingly, the design process continues with the student's interpretation of a conceptual flow by associating the decomposed components in the interactive network they have designated. Tracking this treatment, the conceptual flow of the student is expected to be multi-dimensional. In contrast, the flow of visual expression should follow up a recognizable and traceable path in compliance with the framework.

Designers should conceptualize, select, test, and revise their ideas for tentative solutions to better understand the problem, supporting realizing an innovative solution (Hutchinson & Tracey, 2015). Thus, the students should transfer the intangible to the tangible stage of the design process with the cause-effect relationships between the concepts/narratives. This transition partially enlightens the conflict on transforming an ideation flow into a down-to-earth product idea. To emphasize, this malfunction of the transition process appears to be a principal deficiency of the conventional design process. Thus, the design approaches that will differentiate students in their design careers usually begin to take shape at this stage. The framework proposes an interactive cognitive network generated by the students, requiring a target-oriented connection modality, directing the student towards a substantiated elimination process by focusing on a coherent idea flow. This self-elimination stage produces theses and anti-theses before starting to transfer their conceptual ideas into their visual outputs. With this self-elimination, students discuss the strengths and weaknesses of the alternative design ideas they put forward. Adding this elimination process in the existing design process may increase the quality of the final product and indirectly the juries' quality in evaluation.

In this thesis-antithesis process, students can test their ideas using various methods. They may question whether their ideas are cliché or exaggerated. They can also examine and analyze offered problem solutions and how that product has developed and evolved historically. This comparative analysis is planned to facilitate the student to correlate the product with stylistic/structural, functional and conceptual historical, environmental and identical determinants. As a result of this examination and analysis, students could critically review and evaluate their design ideas under different headings such as 'pre-

ferred materials,' 'production methods,' or 'user-product interaction.' After eliminating the students' alternative ideas with different methods, they should start designing the final product using their interchangeable design skills. In other words, at this stage, students should start to check the suitability of their suggested ideas with different scenario fictions, such as product installation scenarios, product usage scenarios.

It is essential to encourage students to use their interchangeable design skills while creating scenario fiction and finalizing design decisions. Using these skills together accordingly through a defined target in the current design process is ignored chiefly in design projects by students. However, there might be a need to switch from modeling to freehand drawing for a project to improve. As a result of these design skills' interchangeable use, students get closer to finalize their design idea by using different presentation techniques. While getting closer to finalize the design ideas, the students must crosscheck the recommended material, colour, and production methods. Since this stage is the last stage before prototype production, it is necessary to clarify the design decisions' harmony and applicability.

The prototyping process in this model outline has decisive but also a certain extent, unusual semantic context. The framework covers prototyping as a prudential process where the whole scenario fiction is discussed in the light of justifiable future prescience. This phase entails an interrogative proof checking involving potential slips or setbacks. All the phases are emphasized as to be completed by visually composed outputs to be evaluated. The final evaluation jury is a symbolic field of the contest to observe the deficiencies and inadequacies. Students should apply the appropriate improvements proposed for their projects after the final jury.

Students who cannot complete a phase through the guideline may prefer to leave the framework chart or keep handling the same phase due to self-evaluation. There are several exits of the framework that could be used by the educator's guidance or by the self-moderation of the student.

The first exit is fixed to position before the definition of the design brief, which would pave the way for entirely coincidental creative outcomes that are much risky and less probable to provide admissibility or applicability. Positioned at the same point, a shortcut appears connecting to the need and solution analysis phases. This transition could be possible by workshops or project-based processes. An exit can be activated after the definition of the design brief, which would possibly induce a lower possibility for admissible and applicable product ideas. The phase of defining the problem establishes a ground for an exit to the traditional operative process, causing a predictable creativity rate,

just as the exit is positioned after illustrating scenario alternatives. There are also two exits defined at the endpoints of explaining the problem and reverse analysis phases. The first possibly end with direct but possibly non-visionary outputs because of a restricted scale of associative components, and the second refers to non-sustainable processes.

Constitutive Discussions and Inferences Referring to the Framework

The proposed framework is a compiler guideline that enables provisional circumstances for a specific system structure that effectuate sequential or cyclic, intuitive, and holistic components due to design education. In this way, predictable possibilities are provided due to the attainment of admissible and applicable student output. Besides, it has the potential to pave the way for creative student works as a side effect. Considering the accumulations and resources of traditional design education approaches, it proposes a flexible procedural treatment formulation with specific interpretable exits or shortcuts. Design education approaches, in general, refers to an operational model based on the practical implementation of theoretical information forming a collective media that is called design studio courses.

Design studio courses are usually structured over a collective set of interrelating components. Covering this set as a system's network would very likely facilitate the use of an expansive universe of activation through design practice or research. While having the potential for being adapted to various educational doctrines, the framework keeps a unique opportunity for the educator to decompose the interrelating components of experimental processes. This circumstance would expectedly render a studio course to evolve into a contextually interpretable and iterative formulation. In other words, this structure is planned to guide the formulation of an enhanced design process interaction map for the educator, improving the process recurrently by catalysing focused usage of various advantages.

As a unique systematic guideline constituted by a structural base of conventional design thinking components, the framework submits a purposive usage of specified focuses, steps, stakeholders, or tools through a goal-directed design process. By denying sequential hierarchies or indissoluble prejudices, this guideline refers to a close interaction between alternative acceptable discourses or guidelines concerning design education.

The framework composes a qualifiable base for design educators, students, and researchers in various aspects while ensuring our statement that invariability comes from an internal precondition of the systemic process. Inspirational outcomes of non-designers have to be interpreted in the light of external experiences, just as intuitive outcomes of designers.

The process chart of the framework is designed to be adapted to every design studio-based process that is receptive to independent interrogation via applied research. As a preferential claim, this would require an adaptation practice for using the framework as a tool for specific educative processes of various studio-based design disciplines. This course is proposed to be conducted by covering the chart as an interactive network. Each base component can be modeled as interchangeable design aspects regarding specified focus literature, referred to as various disciplines basing on studio education.

REFERENCES

- Almrott, C., O'kane, C., Tully, R., & Buck, L. (2020). Do differences in educational culture affect the process and outcome of undergraduate design practice?. In DS 104: Proceedings of the 22nd International Conference on Engineering and Product Design Education (E&PDE 2020), VIA Design, VIA University in Herning, Denmark. 10th-11th September 2020.
- Aspelund, K. (2014) *Designing: An Introduction*, : Bloomsbury Publishing Inc.
- Brooks Jr, F. P. (2010). *The design of design: essays from a computer scientist*. Pearson Education.
- Chan, J., Dow, S. P., & Schunn, C. D. (2018). Do the best design ideas (really) come from conceptually distant sources of inspiration?. In *Engineering a Better Future* (pp. 111-139). Springer, Cham.
- Council, D. (2007). *Eleven lessons: managing design in eleven global companies-desk research report*. Design Council.
- Council, D. (2011). *Design for innovation*. London: Design Council. Retrieved April 27, 2012.
- Council, D. (2015). *Design Methods for Developing Services*. Design Council, pp.1-23.
- Cross, N. (1997). Descriptive models of creative design: application to an example. *Design studies*, 18(4), 427-440.
- Eckert, C., & Stacey, M. (1998). Fortune favours only the prepared mind: Why sources of inspiration are essential for continuing creativity. *Creativity and innovation management*, 7(1), 9-16.
- Findeli, A. (2001). Rethinking design education for the 21st century: Theoretical, methodological, and ethical discussion. *Design issues*, 17(1), 5-17.
- Goldschmidt, G. (1997). Capturing indeterminism: representation in the design problem space. *Design Studies*, 18(4), 441-455.
- Hatchuel, A. (2013, April). Deconstructing meaning: Industrial design as Adornment and Wit. In *Proceedings of the 10th European Academy of Design Conference* (Vol. 1, pp. 1-15).
- Hatchuel, A. (2006). *A Framework for Analyzing Design*. Adornment and Wit in Industrial Design. Trans. B.Flamand, Design. Essays on theories and practices. French Institute of Fashion.
- Irbite, A., & Strode, A. (2016, May). Design thinking models in design research and education. In *SOCIETY. INTEGRATION. EDUCATION*. Proceedings of the International Scientific Conference (Vol. 4, pp. 488-500).

Hong, Y. C., & Choi, I. (2011). Three dimensions of reflective thinking in solving design problems: A conceptual model. *Educational technology research and development*, 59(5), 687-710.

Howard-Jones, P. A., & Murray, S. (2003). Ideational productivity, focus of attention, and context. *Creativity research journal*, 15(2-3), 153-166.

Hutchinson, A., & Tracey, M. W. (2015). Design ideas, reflection, and professional identity: How graduate students explore the idea generation process. *Instructional Science*, 43(5), 527-544.

Karamanoglu, M., Bardill, A., & Prior, S. D. (2007). Product design as a vehicle to integrate arts and sciences in design education.

Kiernan, L., & Ledwith, A. (2014). Is design education preparing product designers for the real world? A study of product design graduates in Ireland. *The Design Journal*, 17(2), 218-237.

Kroll, E., Condoor, S. S., & Jansson, D. G. (2001). *Innovative conceptual design: theory and application of parameter analysis*. Cambridge University Press.

Kroll, E. (2013). Design theory and conceptual design: contrasting functional decomposition and morphology with parameter analysis. *Research in Engineering Design*, 24(2), 165-183.

Le Masson, P., Weil, B., & Hatchuel, A. (2010). *Strategic management of innovation and design*. Cambridge University Press.

Liedtka, J. (2018). Why design thinking works. *Harvard Business Review*, 96(5), 72-79.

Lotz, N., Law, E. L. C., & Nguyen-Ngoc, A. V. (2014). A process model for developing learning design patterns with international scope. *Educational Technology Research and Development*, 62(3), 293-314.

Pahl, G., & Beitz, W. (1988). *Engineering design: a systematic approach*. Nasa Sti/Recon Technical Report A, 89, 47350.

Beitz, W., Pahl, G., & Grote, K. (1996). *Engineering design: a systematic approach*. *Mrs Bulletin*, 71.

Parnas, D. L., & Clements, P. C. (1986). A rational design process: How and why to fake it. *IEEE transactions on software engineering*, (2), 251-257.

Reinikainen, M. T., & Björklund, T. A. (2008). PD6, an idea generation and evaluation method. In *SEFI 2008: Proceedings of the SEFI 36th conference on Quality Assessment, Employability and Innovation*.

Rodgers, P., & Milton, A. (2011). *Product design*. Laurence King.

Salama, A. M. (2005). A process-oriented design pedagogy: KFUPM sophomore studio. *Centre for Education in the Built Environment Transactions*, 2(2), 16-31.

Schön, D. A. (1984). The architectural studio as an exemplar of education for reflection-in-action. *Journal of Architectural Education*, 38(1), 2-9.

Tang, H. H., & Gero, J. S. (2002). A cognitive method to measure potential creativity in designing. In *Workshop* (Vol. 17, pp. 47-54).

Torkkeli, M., & Lallimo, J. (2019). USING SERVICE DESIGN IN TEACHING AND LEARNING SUPPORT SERVICES DEVELOPMENT: CASE TEACHING SERVICE POINT AND STUDENT ANALYTICS DASHBOARD. In *International Conference on Education and New Learning Technologies* (pp. 10209-10214).

Ulrich, K. T. (2003). *Product design and development*. Tata McGraw-Hill Education.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Ankara Romanı Üzerinden Başkent'te Cumhuriyet Dönemi Konut Mimarisini Okumak

İlkim GÜVEN¹

Makale Geliş Tarihi: 15.02.2022
Yayıma Kabul Tarihi: 29.03.2023

Öz

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Ankara" romanı, Cumhuriyet Dönemi Ankarasını anlatmak bakımından kaynak niteliğindedir. Çünkü romanlar, anlattıkları döneme dair izler taşırlar. Yazarın gözlemleri, anıları ve öngörülerini üzerinden şekillenen bu yapıt; mekânı kendi disiplininden taşıyarak ona mimari bir perspektif ile bakılmasına yardımcı olurken dönemin mimari mekânları hakkındaki betimlemeler ile o günün koşullarını yansıtmaktadır. Bu bağlamda çalışma; dönemin sosyal, siyasi ve ekonomik gelişmelerini mimarlık alanından bir bakışla sunmaktadır.

Ankara'da Cumhuriyet Dönemi Mimarisi, Ankara'nın başkent olarak seçilmesi ile başladığından; döneme ait mimari tespitlerin malzeme ölçeğinden kent ölçeğine kadar çok geniş bir ölçüde ele alındığı ifade edilebilir. Kentsel planlama ve kamusal yapılanma ile başlayan sürecin önemli bir parçasını da konutlar oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı, dönemin konut mimarisinin anlaşılması için bir edebi kaynağa başvurarak kent ve dönem mimarisine dair bilgi edinmektir. Romandaki dönemlerin tarih yazımındaki eşzamanlı karşılıkları, literatürdeki veriler aracılığı ile doğrulanmıştır. Bu sayede "kurmaca" bir metin olan "roman", tarihsel anlamda bir kaynak olma özelliği kazanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ankara, Cumhuriyet Dönemi Konut Mimarisi, Yakup Kadri Karaosmanoğlu

READING REPUBLICAN PERIOD HOUSING ARCHITECTURE IN THE CAPITAL CITY THROUGH YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU'S NOVEL: ANKARA

Abstract

Yakup Kadri Karaosmanoğlu's novel "Ankara" is a source in terms of describing Ankara in the Republican Era. Because novels carry traces of the period they tell. This work, which is shaped by the author's observations, memories, and predictions, helps to look at the space from an architectural perspective by overflowing its own discipline, while reflecting the conditions of that day with the descriptions of the architectural spaces of the period. In this context, presents the social, political and economic developments of the period from an architectural perspective.

Since the Republican Period Architecture in Ankara started with the selection of Ankara as the capital city, it can be stated that the architectural determinations of the period are handled on a very wide scale, from the material scale to the urban scale. Housing is an important part of the process that starts with urban planning and public structuring. The aim of this study is to obtain information about the urban plan and period architecture by referring to a literary source in order to understand the housing architecture of the period. The simultaneous correspondences of the periods in the novel in historiography have been confirmed by the data in the literature. Thus, the "novel", which is a "fictional" text, has gained the feature of being a historical source.

Keywords: Ankara, Republican Period Housing Architecture, Yakup Kadri Karaosmanoğlu

¹Arş. Gör. İlkim GÜVEN, Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü E-posta: ilkim.guven@ozal.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9203-8302

* Güven, İ., Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Ankara Romanı Üzerinden Başkent'te Cumhuriyet Dönemi Konut Mimarisini Okumak. Sanat ve Tasarım Dergisi, (31), 25- 37.

Giriş

Cumhuriyet Dönemi'ne ait mimarlık anlatılarının temelini, Cumhuriyet yönetimi ve onun getirdiği dönüşümlerin temsil ettiği fikri oluşturur. Bu şekilde mimarlık; siyasal, iktisadi ve toplumsal bağlamın yani ulus-devletin modernleşmesinin sembolü olarak yorumlanır (Altan Ergut, 2009: 123). Cumhuriyet fikri hem hukuki hem de toplumsal olarak bir halkın dönüşümünü hedeflemektedir. Bu sebeple eğitim, hukuk, basın-yayın gibi araçların dönüştürülmesinin ötesinde bir de toplumsal yaşamın idame edildiği kentsel mekânların dönüştürülmesi söz konusudur. Mimarlık, bu aşamada önemli bir role sahiptir. Ancak mimarlık, yalnızca fiziksel mekânları inşa etmekle uğraşan bir disiplin değildir. Doğası gereği; mekânın kullanıcısı ve onun çevresi ile etkileşime girer. Toplumsal pratikler mekânı bir etkileşim ve deneyim alanına dönüştürür ve mimarlık bu boyutuyla gündelik hayatın tüm sistemlerinin bir parçası haline gelmektedir (Serin ve Gökmen, 2020: 1725). Öte yandan, Ankara'nın başkent seçilmesinden sonra girilen kentsel tasarım aşamasında kararlar verilirken, ülkenin kendi yetiştirdiği mimarlar olmadığı için, kentsel mekânların dönüştürülmesi hususunda karar verici ekip, yazarlardan mühendislerden ve en çok da siyasilerden oluşmuştur (Tankut, 1993). Yakup Kadri Karaosmanoğlu da bu ekipten bir eleman olarak hem Cumhuriyeti ve yeniliklerini gazete ve dergilerde savunup propagandasını yapmakta hem de yönetime destek olmaktadır.

Toplumsal dinamiklere bağlı olarak mimarlık ve edebiyat arasındaki disiplinler arası etkileşim gerçekleşmektedir ve bu etkileşim birçok akademik çalışmaya yansımıştır (Serin ve Gökmen, 2020: 1724). Bir yazar olarak Karaosmanoğlu, Ankara adlı romanında, Cumhuriyet fikrinin yerleşmesi ve Ankara'nın başkent olması sürecine katkı sağlarken süreçteki gözlemlerini de eserlerine yansıtmıştır. Bu bağlamda eserlerde anlatılan olay ve mekânlar, yazarın tecrübelerini içermektedir. Belirtmek gerekir ki edebi eserlerde anlatılan mekânlar, yalnızca olayların geçmiş olduğu yerleri temsil etmez. Çünkü mekân; topluma ait sosyal, kültürel ve ekonomik verileri barındıran bir kavramdır. Bu sebeple gündelik hayatın, sosyal hayatın ve siyasi durumların mekâna yüklediği değerler ile mekân anlamlandırılmaktadır. Lefebvre, edebiyatta yer alan mekânların niteliklerinin genellikle gündelik yaşantının geçtiği mekânların niteliğine benzer olduğunu ifade etmiştir (Lefebvre, 1998: 8). Toplamların göstergesi, binaları ve yaşam çevreleridir. Bir yerde yaşayan topluluğun ihtiyaçları o yerin yerleşim yapısını tanımlar (Özbek, 2007: 43). Ankara'nın başkent olması ile gelişen değişimler de Ankara'nın yerleşim yapısını tanımlayacaktır.

Ankara'nın başkent olması ile yeni başkent, görüntüsü ve faaliyetleri aracılığıyla ulusallaşmayı özendirmiştir. İlin kendine özgü bir karakteri, görüntüsü olmuştur. Söz konusu kentsel karakter; ulusal çaba ve gururun, kısaca uluslaşmanın

dışa vurmasıdır. Bu nedenle de mevcut bir kente yaslanarak yaratılamaz (Tankut, 1993: 28). Yaratılan bu yeni kent ve yerleşim yapısı, Karaosmanoğlu'nun eserindeki betimlemeler ve karakterler üzerinden yansıtılmaktadır.

Romanın baş karakteri Selma Hanım, yapmış olduğu üç adet evlilik ile Ankara'ya ait üç dönemi temsil eden süreçler yaşamıştır. Bu dönemlerin yaşam biçimleri Selma Hanım'ın karakterindeki düşüncelerindeki değişimle izlenebilirken içinde bulunduğu konut birimi ile de simgeleştirilmektedir. Roman karakterindeki olgunlaşmamışlık ve sürekli yaşanan değişken durum göz önüne alındığında bu romanın bir kurmaca metinden ziyade içinde bulunulan atmosfer hakkında bilgi verme amaçlı yönlendirilmiş karakterler düşünülmektedir. Bu sebeple roman kurgusal olmaktan çıkıp didaktik bir havaya bürünür (Elçi, 2003:186). Romandaki bilgi verici yan aracılığı ile romanın geçtiği döneme ait konut mimarisini okumak mümkün olmuştur.

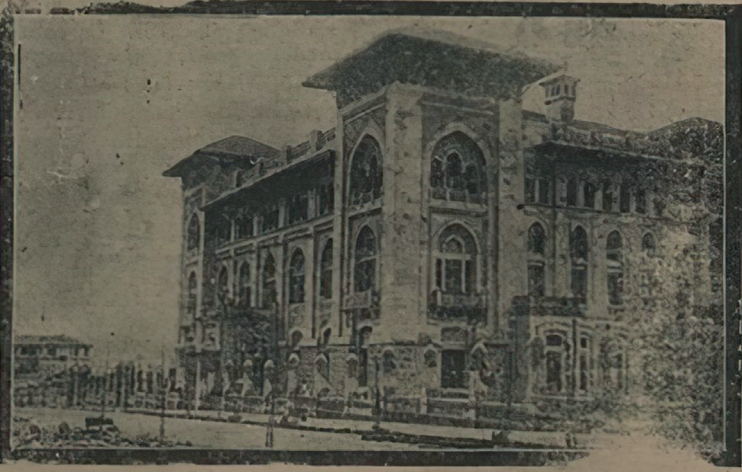
Cumhuriyet Dönemi Mimarisinde Konut

Cumhuriyet'le birlikte hızlanan modernleşmeyle paralel olarak ilk ve en büyük değişimi yaşayan başkent Ankara'nın kent planlaması ve mimarlığı fazlasıyla önemsenmiştir (Altan Ergut, 2009: 124). Ankara'dan beklenen yalnızca bir simge olarak değil, öncülük edeceği yeni bir dünyanın gerektirdiği işlevleri yerine getirecek ve bu işlevlere uygun bir yaşam biçimi yansıtacak bir başkent olmaktır. Bu sebeple eski Ankara'dan bağımsız olarak kurulmalıdır (Tankut, 1988, s.93). Bu bağlamda Ankara'da gerçekleşen konut üretimleri, dönemlerine göre ele alınacaktır.

1920'lerin sonu ve 1930'larda görülen modern mimarlık örnekleri temelden yoksun Batıcılık olarak nitelenmiştir (Baslo ve Yüreklı, 2009: 123). 1923 ile 1927 yılları arasında Ankara'da yoğun bir yapılaşma gerçekleşmiştir. İdari merkez olarak tasarlandığından kamulaştırılan alanda konut yapımı devam etmektedir (Hakimiyeti Milliye, 1929). Ankara'nın inşasında mimari detaylar yeteri kadar düşünülmediğinden kent büyümesi 1927'nin sonuna kadar endişe verici bir boyuttadır (Tankut, 1988: 93). Cumhuriyet'in ilk yıllarına ait müstakil konutlarda birçok amaca hizmet eden ayrı ayrı odalar vardır ve büyük konutlarda sıkça görülen ve yemek ile hizmetliler arasındaki ilişkiyi sağlayan ofis mekânı ortadan kaldırılmıştır (Ertürk ve Keleş, 1987: 557). 1950'lerden sonra konut planlamalarında Batı etkisi görülür ve ilk yıllardaki tek tek ve ayrı ayrı olan odalar yerini belirli fonksiyonlara hizmet eden tek odalar haline gelmiştir. Oturma, yemek ve konuk odaları "salon" birimine dönüşmüştür (Ertürk ve Keleş, 1987: 557). Günümüzde müstakil evlerde zemin katta yaşam alanları bulunurken üst katta yatak odası bulunmaktadır. Odalar genellikle tek bir mekâna açılırken günümüzde gündüz holü ve gece holü fikirleri yaygınlaşmıştır (Ertürk ve Keleş, 1987: 557). Şekil 1'de yer alan 1929 tarihli gazete haberinde, Ankara'ya ait yeni yapılaşma anlayışı görülmektedir.

Ankarada büyük binalar

Ziraat bankası merkezi memleketimizin en güzel binasıdır



Ankara, gün geçtikçe asri ve medeni bir şehir haline giriyor. Hükümet merkezimizde her gün yeni yeni bir çok temeller atılıyor, bir çok çatılar örülüyor. Eskiden çürük ahşap evlerle

dolu olan tahta şehrinin yerinde bu gün kâğır binalarla süslü bir şehir vardır.

Resmimizde Ankaranın yeni yapılan en muazzam binasını görüyorsunuz. bu bina Ziraat ve Devlet bankasına aittir.

Şekil 1. Ankarada Büyük Binalar Gazete Haberi (Ankara'da Büyük Binalar, 1929)

Ankara'daki yapılaşma, birimlerin birbirinden bağımsız biçimlerde gelişmesi üzerine olduğundan, farklı semtlerde ayrı ayrı yükselen kamu yapıları Ankaralılarca algılanamamaktadır (Tankut, 1988: 100). Ankara'da üç çeşit konut bulunmaktadır. İlkinde Osmanlı kent dokusu hakimdir. Bu dokuya Cumhuriyet ile birlikte yeni eklemeler yapılmıştır. Bu geleneksel dokuya yeni bir yapılaşma sızmaya başlamıştır. Bahsi geçen yeni yapılar 4-5 katlı apartman örnekleridir ve Ulusal Mimari Akım'ın izlerini taşımaktadır (Nalbantoğlu, 1984: 260). Ankara için bahçeli ev modeli 1-2 katlı bahçeli evler olarak orta ve üst gelir grubu için Sıhhiye ve Kızılay civarında, üst gelir grubu için Ankara Bulvarı'nın doğu yakasında yapılmıştır (Tankut, 1988: 100). Başkent için çağdaş bir fikir olan "bahçe şehir" vizyonu zamanla nüfus artışıyla verimsizleşerek ve apartman bloklarının bölgede hakimiyet kurmasına sebep olmuştur (Avcı Hoşanlı ve Altan, 2018: 208).

Yeni şehrin inşasından önce eski şehirde kalacak yer bulamayan devlet memurlarının birçoğunun 1920'li yıllarda bağ evlerine yerleştiği bilinmektedir. Eski şehirdeki sınırlı konut nedeniyle, geleneksel bağ evleri Cumhuriyet'in bu ilk on yılında geçici barınma ve hatta sürekli kullanım için yaygın olarak tercih edilmiş, düşük yoğunluklu mahalleleri ile kentsel ve kırsal peyzaj arasında geçiş oluşturan bir yaşam tarzı sunmuştur. Şehir merkezindeki arsa spekülasyonu bas-kısından uzaktır (Cengizkan, 2002: 119). Tankut'un aktardığı kadarıyla Ankara'daki inşaa faaliyetlerine dair en erken veriler 1926 yılında, 405 konut yapımı ile başlar (Hakimiyeti Milliye, 1929). 1927-1929 yıllarının modernist anlayışının inşaa sorunları; malzeme, bakım ve onarım maliyetlerinin yüksekliği, su sızdıran saçaksız teraslar, cetvelle çizilmiş geniş caddeler eleştirilmektedir (Sağsöz vd. 2014: 943). İkinci Dünya Savaşı ile ithal edilen yapı sektörü malzemeleri artık edinilememeye başladığından yapım yönetmelikleri yeniden düzenlenmiştir. Ülke, kendi kaynakları ile yetinmek durumunda kalmıştır. Bu sebeple 1939 ile 1950 yılları yapım endüstrisi açısından durgundur (Sağsöz vd. 2014: 943). Bu durgunluğun mekândaki yansımaları, eksiklik ve bakımsızlık olarak görülmektedir. 1950'li yıllara kadar olan dönem devletin resmi siyasetini ve egemen ideolojiyi somut olarak ifade eder (Sözen, 1984: 276). İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'na bir diğer etken ise yabancı mimarların ülkedeki etkin faaliyetleridir (Sağsöz vd. 2014: 944).

Ankara Romanında Cumhuriyet Dönemi Konut Mimarisi

Ankara kenti Cumhuriyet kadrolarının lehine, Cumhuriyet ideolojisi doğrultusunda dönüşmektedir. Egemen söylem "Batılılaşma" ve "akılcılık" ile birlikte "medenileştirme"dir ve toplumu dönüştürme zorunluluğuna bir vurgu vardır (Özçalık, 2020: 313). Bu bağlamda meydana gelen dönüşüm, romanda yer alan üç bölüm ile eşleştirilerek açıklanabilmektedir. Ankara Romanı üç bölümden oluşmaktadır: Kurtuluş Savaşı Ankara'sı, yozlaşmış devrim ve devrimcinin düşü (Kansu, 1964). Bu üç bölüm, üç ayrı dönemi temsil eder ve her dönemin kendine ait mimari özellikleri vardır. Çalışmanın bu bölümünde, Ankara'ya ait üç dönem, romanda geçen üç dönem ile birlikte ele alınmıştır.

1. Bölüm Konutu: Selma Hanım ve ilk eşi Nazif Bey, savaş dönemi Ankarası'nı anlatan bir hayat yaşamaktadır. Mahallelerinde yıkık dökük evler vardır. Bu evler üzerinden milli mücadele döneminin yoksulluğu aksettirilmiştir. Bu bölümde, Ankara'nın taşra bir kent olarak tasvir edildiği görülmektedir. Burada yaşayan insanların eğitimsiz olduğu belirtilir ve Selma Hanım bu eğitimsizlik ve kirlilik karşısında şaşkınlık yaşar. Evlerinin yanı sıra çevredeki diğer evler de kötü durumdadır ve yollar yapılmamış, altyapı hizmetleri yetersizdir. Çevre düzenlemesi yapılmamıştır. Bu durumda, İstanbul ile Ankara kenti karşılaştırmaları sık sık yapılarak, Ankara'nın ne kadar yetersiz olduğundan bahsedilir.

Sokaklar dar ve gelişmemiştir ve yollardan hayvanlar geçmektedir. Dönemin verimsiz kasabasında henüz gelişmemiş bir şehirde, insanların basit ve sade bir şekilde günlük yaşamları, sosyal ilişkileri ve mekânsal yetersizlikleri görülebilmektedir (Gürer, 2007). Selma Hanım, çevrenin yetersizliği nedeniyle bu bölümde ev içinde daha fazla zaman geçirmektedir. Bu sebeple dönemin mimarisi, iç mekândan görülen açılarla okunabilmektedir. Örneğin Selma Hanım camdan baktığında kerpiç duvarlar görür. Ankara'ya dair ilk düşünceler pek iç açıcı değildir. Selma Hanım ve Nazif Bey'in Tacettin Mahallesi'ndeki evleri, savaş yıllarının etkisini anlatmaktadır. Mahalle yıkık döküktür, Cumhuriyet idealine dair düş kurmak için uygun bir ortam vardır.

Sokaklarda, tek bir fener yoktur. Bazı, o kadar zifiri karanlık olurdu ki, Nazif, yürümek için yalnız ayaklarının değil, ellerinin de yordamına ihtiyaç duyardı. Çıkrıkçılar Yokuşunu bir sincap çevikliğiyle tırmanır ve yokuşun üst başında soluk soluğa kalırdı. Bir müddet durup aşağıya bakardı. Aydınlık namına, yalnız, istasyondaki on altı elektrik ampulünden başka bir şey görünmezdi. Sol tarafta, hapishane olarak kullanılan eski taş binanın ağır ve korkunç silüeti bir ikinci karanlık gibiydi. Bunun mazgallarından, bazı o kadar donuk bir aydınlık sızardı ki, Nazif, buna, yekpare karanlığı bin kere tercih ederdi. (Karaosmanoğlu, 2004: 89).

Selma Hanım'ın yaşadığı ev, geleneksel Türk evlerinin kullanım alanlarını büyük ölçüde içermektedir. Ev, avlu yapısı ile dışarıya kapalıdır, ancak komşuların evlerinin gündelik temizlik işleri için kullandığı bir yerdir. Tuvaletler evlerin içine alınmamıştır ve dışarıda bulunmaktadır, bu durum altyapıdaki yetersizliği yansıtmaktadır. Aynı zamanda mahalle kültürü içinde yer alan çamaşır asma eylemi de anlatılmaktadır. Bu eylem, belki de İstanbul'da artık yaygın olmayan çamaşır yıkama ve dış mekânda kurutma işleminin çocuk bezlerinin asılması gibi bir aşamaya kadar devam ettiğini ifade etmektedir. Bu durum, modernleşmenin etkisiyle bu eylemin daha mahrem bir alana, yani iç mekâna itilmesi gerektiği şeklinde bir eleştiriyi de içermektedir.

Selma Hanım geçenlerde ev sahibi hanımlarla çarşıya gitmişti. Bir mendil bulamayarak geri döndü. Her taraf bir yangının ertesinin veya bir talan sonrasının manzarasını gösteriyordu (Karaosmanoğlu, 2004: 35).

Ankara kentinin çarşıları, eski yerleşimlerde konut yapıları ile alışveriş ihtiyacını karşılayan yapıların birbirinden uzakta konumlanmış olması nedeniyle ortaya çıkan bir olgudur. Belirli günlerde kurulan çarşılar ve pazarlarda, bölgenin ihtiyaçlarını karşılamak adına dışarıdan getirilen ürünlerin satışı yapılır. Mahallenin

kadınları, ulaşım olanaklarının sınırlı olmasına rağmen ihtiyaçlarını karşılamak ve aynı zamanda bir sosyal etkinlik olarak çarşıya çıkarlar. Ancak Yakup Kadri'nin romanındaki betimlemede, çarşıya gidip istediği hiçbir şeyi bulamayan Selma Hanım'ın mevcudiyeti, şehir merkezi olmasına rağmen Ankara'nın ticaret açısından gelişmemiş olduğunu göstermektedir. Sokaklar dar, insanlar fakir, sefalet hüküm sürmektedir. Gündüz vakti insanlar, akşam vakti ise çocuklar ve hayvanlar sokaklardan geçmektedir. Bu durum, Ankara'nın hala taşra bir kent olduğunu ve gelişmekte olduğunu göstermektedir.

Selma karakteri ilk bölümde genellikle iç mekân tasvirleri yapar, bulunduğu yerin penceresinden dışarıyı seyrederek. Çünkü yaşadığı çevreden memnun olmadığı için hayatını evinin içinde, dört duvar arasında geçirmektedir. Fırsat olduğunda başka yaşantıları ziyaret etmek üzere çeşitli geziler düzenler.

- İşte, Paşa'nın evi burası.

- Ne! Bütün dünyanın kendisinden bahsettiği adam bu kayaların dibindeki taştan kulübede mi oturuyor? (Karaosmanoğlu, 2004)

Bu satırlarda bahsedilen kulübe, Şekil 2'de gösterilen, Atatürk'ün Ankara'ya ilk geldiği yıllarda kalmış olduğu Direksiyon Binası'dır.



Şekil 2. Atatürk Konutu ve Demiryolları Müzesi, Ankara (Kültür Portalı¹, 2021)

¹ <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/ankara/gezilecekyer/ml-mucadelede-aturk-konutu-ve-demir-yollari-muzes-ve-aturk-vagonu> erişim tarihi: 31.12.2021.

İlk bölümde bahsedilen konut yapısı, Ankara henüz başkent olarak seçilmemişken var olan kentsel durumun ifadesini taşır. Ev sahipleri ile ortak kullanılan bir ev avlusu bulunmaktadır. Ayrıca bu avlu evin sokak tarafında değil iç tarafındadır. Ayrıca tuvalet birimi de evin dışında, tahtadan bir kulübe şeklinde yer almaktadır. Duvarlar kerpiçtir. Bahsedilen görece zengin bir ailenin konutu ise konak avlusunda araba girişi bulunan, bir tarafında ev sahibinin dairesi yer alırken diğer tarafta yaşanan daire olarak betimlenmiş bir yapıdır. Merdivenden iki kata çıkıldığı ifade edilmiştir ve her odada dolaplar ve sedirler bulunduğu ifade edilmiştir. Selma Hanım, yıllar sonra Taceddin Mahallesi'ndeki evini tekrar görmeye gittiğinde evinden "cumbalı bir ev" olarak bahseder (Karaosmanoğlu, 1972: 124). Yollar bozuk, sokaklar dar ve dolambaçlıdır. Bir ziyaretinde karşılaştığı bağ evleri ise kırmızı boyalı ve kerpiç yapılıdır. Selma Hanım'ın Atatürk Köşkü'nü görmesi ile onun hayatında yeni bir pencere açılır. Ankara artık sandığı kadar kötü bir kent olmanın dışına çıkmıştır. Taceddin Mahallesi'nden Çankaya'nın merkezine bir geçiş yaşanır.

2. Bölüm Konutu: İkinci bölümde Yenişehir, Atatürk Bulvarı yani yeni başkent kurulması ile fazlaca ilişkidedir. Bu sayede bölgenin her türlü yeniliğe ve gelişmeye açık olduğu ifade edilmiştir. Savaş yıllarının yokluk getirdiği kentte başlayan roman, şatafatlı ancak yüzeysel bir yaşama sahip olan Yenişehir'de devam eder (Baş, 2015: 82). Bu bölüm, Ankara'nın başkent ilan edilmesi ve sonrasındaki yükselişi anlatır. Bu bölümde tasvir edilen ev, yatak odası anlatımı ile başlar. Yatak odası; dikdörtgen pencereli, kübik tavanlıdır. İç mekânda gösterişli dekorasyonlar mevcuttur. Banyo ve tuvalet artık ev içerisine alınmıştır. Bu bölümde Selma Hanım, savaştan üç yıl kadar sonra Yenişehir'de Hakkı Bey ile evli olarak yaşamına devam etmektedir. Bu ev Selma Hanım için bir rüya gibidir. Bu bölüm, kentsel alanların planlı bir şekilde gelişmesi ele alınmakta, "modern" ya da "batılı" bir hayatın sosyal yaşama yansımaları anlatılmaktadır (Gürer, 2017: 391).

Yenişehir'deki ev, şık ve lüks bir apartman dairesidir. Buradan hareketle iki katlı müstakil köy evlerinden apartman yerleşimlerine geçildiği görülebilmektedir. Ankara artık başkenttir. Modernleşme de tam olarak burada gerçekleşecektir. Yenişehir'den Kavaklıdere'ye doğru olan yoldaki evler şöyle tasvir edilmiştir:

Yenişehir'den Kavaklıdere'ye doğru sıralanan villalar arasında kulesiz, saçaksız binalara rasgelmek mümkün değildi. Birbirinden örnek alan ve bazıları hep bir mimarın elinden çıkmış bulunan bu kuleli ve geniş saçaklı evler, etraflarını çeviren hendeklerin ortasında birer Derebeyi şatosunu andırıyordu... (Karaosmanoğlu, 1972: 99).

Yazar, karakterler üzerinden kendi görüşlerini yansıttığından, Selma Hanım'ın yorumları aracılığıyla şatafatın yazar üzerinde yarattığı hayal kırıklığı okunabilmektedir. Bu eleştirilerle birlikte, kentleşme sürecinde yapılan yapısal dönüşümlerin toplumsal ve kültürel boyutları da göz önünde bulundurulmalıdır.

Cumhuriyet'in ilk yılları mimari açıdan henüz deneyimli olunmayan bir dönem olarak kabul edilir. Ancak, zaman içinde gerçekleştirilen değişim ve dönüşüm sayesinde, kent tekrar şekillenmiştir. Bu dönemde inşa edilen evler, birbirlerinden ayrı bir konumda yer almış, güvenlik amacıyla çevreleriyle çevrilmiş ve kentten kopuk yapılar olarak tasarlanmıştır. Bu durum, Yenişehir için sessiz bir ortam yaratmıştır. Geleneksel yapı sistemlerine karşı geliştirilen yeni mimarlık, modernizme hizmet etmek amacıyla yüksek apartmanlar şeklinde kent içinde kendini göstermiştir. Bu durum, medeniyetin bir göstergesi gibi sunulsa da aslında bir eleştiri ifadesidir. Çünkü bu yapılar, kentli ile kent arasında bir yabancılaşma yaratmıştır. Atatürk Bulvarı'nın inşasıyla birlikte, doğal ortamın yerini yapı çevre almıştır. Sokaklar kalabalıklaşmış, ancak hala bir Avrupa kenti kadar hareketli değildir. Mahalle yapılanmaları daha düzenli hale getirilmiştir ve altyapı hizmetleri sağlanmıştır.

Zengin bir karakterin evi, görkemli banyosuyla tasvir edilir. Yatak odasının yanında ve salon genişliğinde, yerden tavana kadar mavi çinilerle kaplı bir banyosu bulunmaktadır. Buradaki şark salonu, herkesin uzanmak isteyeceği ifade edilen bir "höcre" barındırır. Bu yapı, salonun dibindeki girintide yer alan geniş bir divandan ve onun etrafındaki dekorlardan oluşur.

Bir başka ev olan Hakkı Bey'in evinde ise koltuklar dışı sandalyesini andırır, sedirler ameliyat masasına benzetilmiştir. Kanepeler otomobil içi gibidir, masalar sekiz köşelidir ve eski zahire ambarlarından farkı olmayan büfeler ve dresuarlar vardır. Dönem mimarisi şu şekilde eleştirilmiştir:

Türk cemiyetinin üslubu ne bu kerpiç duvarlar arasında bir örümcek gibi yaşayanlardan, ne iğreti bir dekor içinde kurulmuş kuklalar gibi zıplayanlardan örnek alabilirdi. Türk inkılabının vakarlı ve ahenkli ruhu, kendine layık ifadeyi daha çok canlı, çok daha şahsiyetli bir mimaride aramaktadır (Karaosmanoğlu, 1987: 145).

Kamu ve özel girişimlerin ev ve apartman inşa etme süreçleri eski kent merkezinde başlamış ve sonrasında yeni kenti inşa etmiştir. Bu şekilde Ankara'da yapı çevrenin karakteri, konut inşaatları ile oturmaya başlamıştır. Ancak bununla eşzamanlı olarak gecekondulaşmanın da meydana gelmesiyle yeni kentin modernleşmesi sekteye uğramıştır (Avcı Hoşanlı ve Altan, 2018: 184).

3. Bölüm Konutu: Ankara'nın üçüncü bölümünde ideal olan ve sınıfsal problemlerini çözmüş, modern bir başkent anlatılmaktadır (Özçalık, 2020: 314). Bu bölümde, Ulus-Yenişehir zıtlığı ile bölünen Ankara'nın yerini ruh bütünlüğüne sahip bir Ankara almıştır (Baş, 2015: 82). Son bölümde Cumhuriyet'in on dördüncü yılı olduğu ifade edilir. Selma Hanım, Neşet Sabit Bey ile evlenmiştir ve ideal bir yaşantı yaşayacaktır. Bu bölümde "Ankara" kenti, idealize edilmiş bir başkent olarak sunulmaktadır. Bu bölüm, gerçekleşmemiş bir Cumhuriyet idealini anlatır. Bu idealin mekânda da yansımaları olmuştur.

Bu bölümde yaşanan ev, geniş taraçalı bir apartman dairesidir. Güneş alması ile övülür, öyle ki hiçbir ev bir diğersinin önünü kesmez. Adeta amfi tiyatro gibi konumlanmıştır (Karaosmanoğlu, 1972: 145). Ankara'nın ideal bir Cumhuriyet Başkenti olarak tasvir edildiği üçüncü bölümde, Cebeci'ye bakan geniş taraçalı bir apartmanda yaşayan karakterler bulunmaktadır. Bu bölgedeki mahalleler, birer amfi tiyatro şeklinde inşa edilmiştir ve bu sayede birbirlerinin manzarasını kesmeden gelişebilmiştir. Bu yapılaşmalar, son derece saygılı bir kent öngörüsü taşımaktadır ve aynı zamanda refah ve huzur hakimdir. Eski yapıların Selma Hanım'da yarattığı kasvetin yokluğu, kentin Cumhuriyet ideallerine uygun olarak geliştiğini ve refah seviyesinde önemli bir ilerleme kaydettiğini göstermektedir. Apartmanların varlığı, yapım teknolojilerinin geliştiğini ve arazi kullanımının yüksek katlar çıkılarak yapıldığını göstermektedir. Bu da kentleşmenin bir göstergesidir.

Selma Hanım, Ankara'nın herkesine ve her şeyine aynı şefkat ve dikkatle bakıyordu. Yol üstünde yükselen her yeni bina onun mülkü, her yeni dikilen ağaç onun bahçesinden alınmış bir fidan, her yeni yetişmiş genç onun mektebinden çıkmış bir vatan evladı idi. Her açılan caddenin, her yapılan meydanın, her dikilen anıtın her kurulan müessesenin zevkini, gururunu, sanki bunların her biri kendi eseriymiş gibi yürekten duyuyordu. Fena, yanlış yapılan yolsuz şeylere de aynı samimiyetle kızıyor, müdahale etmek, önüne geçmek istiyordu (Karaosmanoğlu, 1987: 181).

Selma Hanım için bu Ankara, kendini ait hissettiği, varlığı ile ve şahit olduğu kentsel devrimin gururu ile yaşadığı bir kenttir. Ancak bu öngörüler, gerçek hayatta karşılığını bulamamıştır.

Yakup Kadri de öngörülerinden farklı bir Ankara ile karşılaşmıştır. 1964'te, Ankara kitabını 3. baskıya hazırlarken 30 yıl öncesinde yazdığı romana bir özelleştiri getirmiş ve yazmış olduğu üçüncü bölüm için: "... biz; sosyal, kültürel ve ekonomik devrim şartları bakımından hala romanımın ikinci bölümünde verdiğim ve karikatürünü yaptığım Ankara'nın içinde tepinip durmaktayız. " demiştir (Karaosmanoğlu, 1987: 170).

Sonuç

Ankara romanı, sadece edebi bir eser olarak değil aynı zamanda mimari açıdan da önemli bir kaynak olarak kabul edilebilir. Bu eser, Ankara kentindeki değişimleri ve bu değişimlerin gözlemlendiği mekânları farklı bir bakış açısıyla ele alarak okuyucuya sunar. Roman, anlatıldığı döneme dair kültürel, toplumsal, siyasal ve mimari izler taşır ve böylece Cumhuriyet Dönemi Ankara'sı hakkında önemli bilgiler içerir. Kitabın ilk iki bölümü, yazarın kendi gözlemleriyle şekillendirilmiş olsa da sosyal bilimler literatürüyle uyumlu bir şekilde yazılmıştır. Üçüncü bölümdeki öngörüler ise sadece birer dilek olarak kalmıştır ve gerçekleşmemiştir. Bu nedenle, Ankara romanı hem edebi hem de mimari açıdan değerli bir eserdir ve Ankara'nın tarihine ve kültürüne dair önemli bilgiler sunar.

Romanın ilk bölümü, Cumhuriyet öncesi dönemi temsil etmektedir. Geleneksel bir yaşam hakimdir ve bu gelenekler konut üretiminde de varlığını göstermektedir. Romanın ikinci bölümü, Erken Cumhuriyet Dönemi olarak bilinen ve toplumda köklü değişikliklerin planlandığı ve hayata geçirildiği dönemi anlatmaktadır. Konforlu bir yaşam gayesi vardır. Cumhuriyet ideolojisine ait değişiklikler konut özelinde dahi hissedilmeye başlamıştır. İlk bölümde anlatılan geleneksel yaşam ve konut tipinden uzaklaşmıştır. Son bölüm, ideal bir kent yaşamını anlatır. Konut birimleri mevcut olandan daha gelişmiş ve çağdaş birimlerdir. Kentsel alana saygı duyan bir konumlanma vardır. İç mekânlar teknolojinin gelişmelerine ayak uydurmuş mobilyalarla donatılmıştır.

Mekân kavramının edebi bir eser içerisinde bu denli detaylı ele alınmış olması, o edebi esere mimari bir anlam kazandırmaktadır. Bu roman hem Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulma aşamalarını anlatması hem de dönemin toplumsal yapısına ayna tutması açısından önemlidir. Bu anlatımların satır aralarında toplumsal yaşamın konut ve diğer mekânları değiştirme-dönüştürme gücü gizlidir. İncelenen eserden hareketle, dönemlere ait mimarlık anlatılarının, dönemlere ait sosyal ve kültürel değişiklikleri barındırdığı ifade edilebilir.

KAYNAKÇA

- Altan Ergut, E. (2009). Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı: Tanımlar, Sınırlar, Olanaklar. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 7, Sayı 13, 2009, 121-130.
- Avcı Hosanlı, D., Altan, T. E. (2018). The Residential Architecture of Ankara during the 1920s: The Housing Types in the Settlement Zones of the New Capital City. Journal of Ankara Studies.
- Baslo, A. M., Yürekli, F. (2009). Bir Devrim Mekânı: Ankara. İtüdergisi: mimarlık, planlama, tasarım. Cilt: 8, Sayı:2, 121-132. Eylül 2009.
- Baş, Y. (2015). Bir (Kentsel) Ütopya Olarak "Ankara" Romanı. METU JFA. 2015/2. (32:2) 79-98.
- Cengizkan, A. (2002). Modernin Saati, Mimarlar Derneği 1927, Boyut Yayınevi, Ankara
- Elçi, H. İ. (2003). Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev. İstanbul: 2003.
- Ertürk, Z. ve Keleş, G., (1987). Cumhuriyet Dönemi Konut Mimarisinin Evrimi, TMMOB İnşaat Mühendisleri Odası, IX. Teknik Kongresi. Ankara.
- Gürer, N. (2007). Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Ankara Romanında Kentleşme ve Rekreasyon Algısı. International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. Volume 12/15, p. 383-396. DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12007>. ISSN: 1308-2140.
- Hakimiyeti Milliye Gazetesi, 23.6.1929.
- Karaosmanoğlu, YK. (1987). Bütün Eserleri 10: Ankara. İletişim Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1972). Ankara. İstanbul: Remzi. Karaosmanoğlu, Y. K. (2004). Ankara. İstanbul. İletişim Yayıncılık.
- Kansu, CA. (1964). Ankara Romanının Üçüncü Basımı Üzerine Değerlendirmeler. Yön Dergisi. 4 Aralık 1964.
- Lefebvre, H. (1998). Modern Dünyada Gündelik Hayat. I. Gürbüz (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Nalbantoğlu, G. (1984). 1928-1946 Döneminde Ankara'da Yapılan Konutların Mimari Değerlendirilmesi, Tarih İçinde Ankara, Seminer Bildirileri (28-30 Eylül 1981) der. E. Yavuz, Ü. N. Uğurel, Mimarlık Fakültesi, ODTÜ, Ankara, 289-301.
- Özbek, M. Ö. (2007). Fizik Mekân Kurgularının Sosyal İlişkiler Üzerinden Arnavutköy Yerleşimi Bütününde Mekân Dizimi (Space Syntax) Yöntemi ile

İncelenmesi. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Özçalık Dumanoğulları, S. (2020). Cumhuriyet'e Mekân Yaratmak: İstanbul-Ankara İkiliğinin "Kiralık Konak" ve "Ankara" Romanlarına Yansıması. Mukaddime, 11(2), s. 294-316.

Sağsöz, A., Midilli Sarı, R., Elmalı Şen, D., Al, S. (2014). 1938-1960 Yılları Arası Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı. Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. Volume 9/10 Fall 2014, p. 941-955, Ankara-Turkey.

Serin Güner, A. P., Gökmen, H. (2020). Mimarlık ve Edebiyat İlişkinine Dair Yapılmış Akademik Çalışmaların Bir Sınıflandırması. İdealkent Dergisi. Sayı Issue 31, Cilt Volume 11, Yıl Year 2020-3, 1722-1763.

Sözen, M. (1984). Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Tankut, G. 1988. Ankara'nın Başkent Olma Süreci. ODTÜ MFD (8:2) 93-104.

Tankut, G. (1993). Bir Başkentin İmarı Ankara 1929-1939. Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel I Ankara'da Büyük Binalar [ilan]. (5 Kanunusani 1929). Akşam.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet I: Kültür Portalı. (2021). Atatürk Konutu ve Demiryolları Müzesi. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/ankara/gezilecekyer/ml-mucadelede-ataturk-konutu-ve-demiryolları-muzes-ve-ataturk-vagonu> erişim tarihi: 31.12.2021.

A Bibliometric Analysis on Museum Exhibitions Research Trends

Fatma Sezin DOĞRUER¹

Makale Geliş Tarihi: 30.03.2022
Yayıma Kabul Tarihi: 09.10.2022

Abstract

Museums compose exhibitions in order to promote their objects and thus to serve to the humanity. Although the museum collections have different qualities and quantities for each museum, organization of the museums, the studies carried out for the exhibition and protection of the collections are similar. In the recent times, the understanding of exhibiting in museums have changed with the modern technologies and concepts. This study is the first bibliometric analysis that ensures statistical and extensive understanding in the museum exhibitions literature, which was carried out on indexes in Web of Science (WoS) Core Collection between 1975 and 2021. The study is expected to urge scholars to implement more studies on museum exhibitions. The analysis grasped 3085 publications drafted by 199 determined and 197 anonymous authors from 75 countries, where art, arts humanities, history, architecture and computer science are the main fields of the research. VOSviewer, which is an analysis application, was used while bibliometric analysing and data visualizing. USA produced 19.32 % of the world's publications on museum exhibitions, which is the first country with the highest number of publications with 596 documents. The most used keywords in this literature are museum, exhibition and museums.

Keywords: Museum, Exhibition, Display, Museology, Bibliometrics

MÜZE SERGİLEMELERİ ARAŞTIRMA EĞİLİMLERİ ÜZERİNE BİBLİYOMETRİK BİR ANALİZ

Öz

Müzeler, eserlerini tanıtmak ve bu şekilde insanlığa hizmet etmek amacıyla sergiler oluşturmaktadır. Müze koleksiyonları, her müze için farklı nitelik ve niceliklere sahip olmakla birlikte, müzelerde koleksiyonların sergilenmesi ve korunmasına yönelik yapılan çalışmalar benzerlik göstermektedir. Son zamanlarda modern teknolojiler ve kavramlarla birlikte müzelerde sergileme anlayışı da değişmiştir. Bu çalışma, 1975-2021 yılları arasında Web of Science (WoS) Core Collection'daki veri tabanlarında gerçekleştirilen, müze sergilemeleri literatüründe istatistiksel ve kapsamlı bir anlayış sağlayan ilk bibliyometrik analizdir. Çalışmanın, araştırmacıları müze sergilemeleri konusunda daha fazla yayın yapmaya teşvik etmesi beklenmektedir. Analiz, temel araştırma alanları sanat, sanat beşeri bilimler, tarih, mimari ve bilgisayar bilimi olan; 75 ülkeden 199 belirli ve 197 anonim yazar tarafından hazırlanmış 3085 yayını kapsamaktadır. Bibliyometrik analizlerde ve verilerin görselleştirilmesinde, bir analiz uygulaması olan VOSviewer kullanılmıştır. 596 belge ile en fazla yayına sahip ülke olan ABD, müze sergilemeleri konusunda dünya yayınlarının % 19,32'sini üretmiştir. Literatürde en sık kullanılan anahtar kelimeler müze, sergi ve müzelerdir.

Anahtar Kelimeler: Müze, Sergileme, Sergi, Müzecilik, Bibliyometri

¹Doç. Dr. Fatma Sezin DOĞRUER, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Ulus / Ankara, E-posta: sezin.dogrueer@kultur.gov.tr, ORCID: 0000-0002-1237-0020

Introduction

Museums are at the society service without aim of profit. Exhibitions of objects belonging to humanity and its environment are preserved, explored and promoted in museums. In addition to the main functions of collection, preservation and exhibition, idea of museum has reached sociological, psychological and technological dimensions (Atasoy, 1999, 16). The museum types are diversified as general museums, archaeological museums, art museums, museums of history, ethnography museums, museums of natural history and geology, museums of science and others. Although the museum collections have different qualities and quantities for each museum, organization of the museums, the studies carried out for the exhibition, storage and protection of the collections are similar. The essential part of the museums where the tactile artefacts or other objects are exhibited and protected are the exhibition areas or units/show cases. The design of these units where the collections are exhibited requires expertise and it is important that these units comply with the criteria of museology and conservation in terms of their design, material and placement in the building.

Objects can be exhibited indoors and outdoors in museums. Small and medium-sized objects exhibited in museum buildings are generally in closed units such as showcases; large-scale objects are also exhibited on the bases by their own. In terms of the designs of the exhibition units used in the museum, the showcases can be used as a stand-alone module, as well as embedded in the wall or suspended from the ceiling. The objects are exhibited in various ways: standing on their own, standing alone on a base or shelf, placed in the showcase, fixed to the wall or floor, and suspending from the ceiling.

Not only the artefacts are exhibited in the museums; the exhibition itself has become a work of art (Çalışkan, 2016, 26). Museum exhibition units should be designed in order to meet the criteria such as concept, material, size, shape, technology, lighting and positioning. Besides chronological or regional exhibition order, concepts such as storytelling and imagination are also applied for the fine art, archaeological objects or others (Bedford, 2014). Exhibition designs are the communication means of the museums, makes the visitor think on the different sides of the exhibition and the content (Çalışkan, 2016, 33). The comprehensibility of the permanent exhibitions, in other words, the object-society relation should be questioned in museums (Atagök, 2010, 10). There are multidimensional scaling and clustering techniques investigating the different ways that they are perceived by the museum visitors (Alt and Shaw, 1984).

In accordance with contemporary museology and conservation criteria, showcase qualities such as the materials and the construction of the show-

case have changed over time. As a security measure, sensors and alarm systems have been applied to the showcases. Lightings were placed inside the showcase, and the type of lighting elements were changed in terms of the energy and heat they spread around. Devices like thermometer, hygrometer, dehumidifier etc. have been added in order to obtain essential microclimate environment inside the showcase and cabinets.

Besides, hands-on exhibitions, interactive displays or virtual reality and augmented reality exhibitions are in increasing trends in museums as a way of learning and developing the visitor experience of the exhibitions. These types of display enable various audience profiles (disabled people, students of all ages etc.) to engage and get information (Walczak, Cellary, White, 2006). Use of technology in the interactive applications in museums depend on the museum types, target groups and the purpose of the exhibitions (Boyras, 2013, 2).

Being the base of this study, bibliometrics ensures statistical and integrated information of scientific literature in a topical working area. The aim of these studies is to produce consequential information from data stacks. There is a popularity in the bibliometric techniques in various disciplines. Bibliometric analysis has been commonly studied in the recent times, on the other hand no bibliometric study has been published about the studies on museum exhibitions. The literature on museum studies contains only one bibliometric analysis written on the general issues of the literature between 1995 and 2014 (Kuo & Yang, 2015). There are few bibliometric studies on the sub-branches of the museology. A bibliometric analysis on museum education was written by Bozdoğan (2020). What is more, a bibliometric study about museum architecture was studied by Doğruer (2022). In order to completely utilize from the studies on museum exhibitions, data analysis is essential in the academic literature. This study, which is the first bibliometric study on museum exhibitions aims to offer data of a comprehensive bibliometric analysis of the topic.

Materials and methods are going to be stated in the following section. The results section constitutes from the analysis on the general feature of the literature, outputs according to countries, authors, journals and organizations, and analyses of citations, keywords and bibliometric network. Finally, conclusion section take part with brief overview and future implications of the study.

Material and Method

This study covers the bibliometric analysis of the articles on museum exhibitions which are indexed in Web of Science Core Collection, within a period between 1975 and 2021. In the examining process, a total of 3085 publications are attained in the database. The analysis includes 3085 publications

written by 199 determined and 197 anonymous authors from 75 countries, where art, arts humanities, history, architecture and computer science are the main research fields.

The data of this article have been gathered from SCI-Expanded, SSCI, A&H-CI, emerging sources citation index (ESCI), conference proceedings (CPCI-S, CPCI-SSH) and book citation index (BKCI-S, BKCI-SSH) in the database of Web of Science Core Collection (WoS), which is a reliable and holistic database service using multiple databases on the different academic disciplines. Exhibit* or display* or showcase* or 'show case*' and museum* or museology were used as the pivotal keywords to title search the WoS Database. The star symbol (*) characterized the letters like -ing or -s. The keyword 'art exhibit*' or 'art gallery' or 'art galleries' were excluded. All of the documents published on *museum exhibitions* between 1975 and 2021 were analyzed in the study. As an article on *museum exhibitions* was firstly published in the index in 1975, it is chosen as the starting year of the analyzing.

Highly contributed authors, organizations and countries were identified from the database. The study involves the techniques such as author wise and keyword wise distributions related to this topic using a bibliometric analysis tool called VOSviewer, which is a freeware analysis application used for bibliometric analysing, data visualizing and creating bibliometric networks (VOSviewer, 2022). For the country classification of the studies on museum exhibitions, United Nations (UN) system was applied (UN, 2022). In addition, a global productivity map was produced on Excel.

General Feature of the Literature

The research in the database of Web of Science Core Collection is composed of 3085 articles in the literature of museum exhibitions between 1975 and 2021. 253 of the all documents were open access. The number of publications shows that the peak year was 2017 with 168 articles (Fig. 1). English is the main language used in the museum exhibitions literature with 2349 articles followed by German, French, Spanish and Italian (n=295, 213, 68 and 36, respectively; Table. 1).

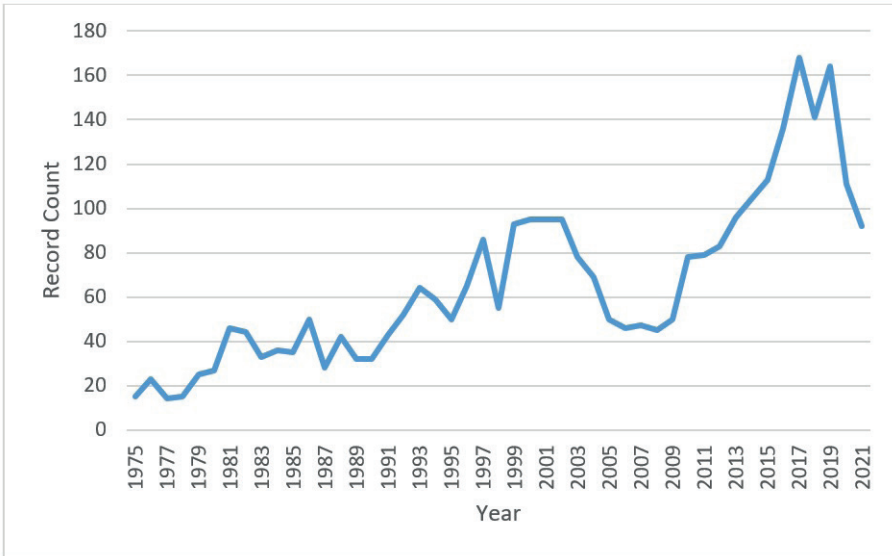


Figure.1 Number of the publications on museum exhibitions by year.¹

Language	Record Count	% of the 3085 Articles
English	2349	76.14
German	295	9.56
French	213	6.90
Spanish	68	2.20
Italian	36	1.17
Russian	29	0.94
Czech	19	0.62
Croatian	18	0.58
Portuguese	15	0.49
Swedish	9	0.29

Table.1 Languages used on museum exhibitions between 1975 and 2021.

The most studied research areas are art, humanities multidisciplinary, history, architecture and archaeology (24.24, 11.57, 11.28, 6.80 and 3.95 %, respectively; Table.2). Of the *museum exhibitions* documents published between 1975 and 2021 in the WoS database, the most common document types were articles, book reviews, proceedings papers, editorial materials and notes (n=1577, 477, 260, 224 and 211; respectively) (Fig.2).

In 2021, the most common document types were articles, editorial materials, proceedings papers and book reviews (n=70, 5, 4 and 3; respectively) on mostly art humanities, engineering, art, computer science and educational research (n=16, 13, 10, 9 and 6; respectively).

¹ All of the figures and tables are prepared by the author.

Research Area	Record Count	% of the 3085 Articles
Art	902	29.24
Humanities Multidisciplinary	357	11.57
History	348	11.28
Architecture	210	6.80
Archaeology	122	3.95
Asian Studies	119	3.86
Education Educational Research	104	3.37
Anthropology	92	2.98
History Philosophy of Science	91	2.95
Folklore	87	2.82
Cultural Studies	76	2.46
Information Science Library Science	71	2.30
Computer Science Theory Methods	61	1.98
Computer Science Interdisciplinary Applications	53	1.72
Computer Science Artificial Intelligence	52	1.69
Religion	52	1.69
Computer Science Information Systems	50	1.62
Engineering Electrical Electronic	50	1.62
Social Sciences Interdisciplinary	42	1.36
Literature	40	1.30

Table.2 The most 20 studied research areas in the museum exhibitions literature between 1975 and 2021

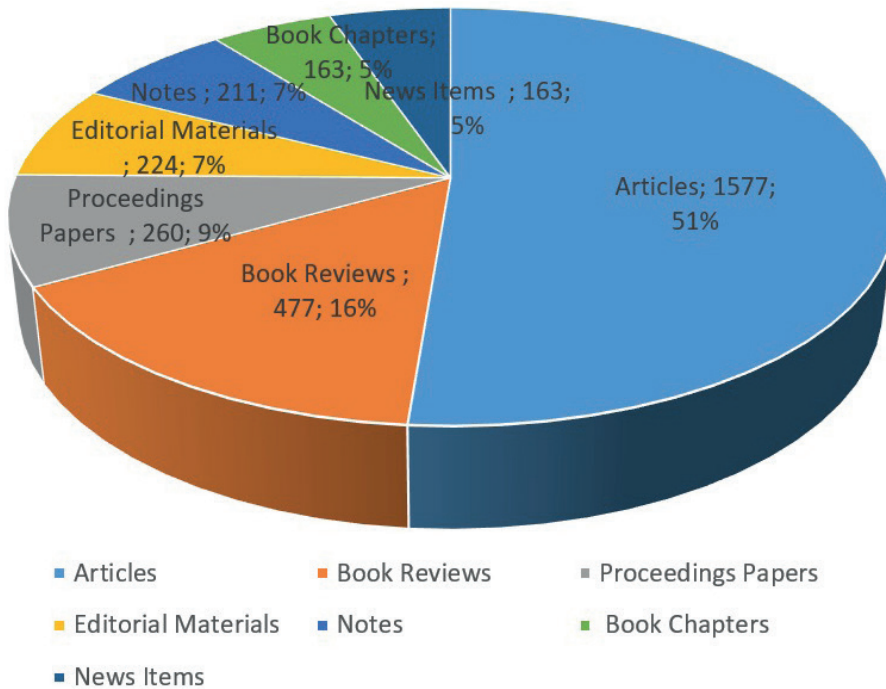


Figure.2 Distribution of document types on museum exhibitions published between 1975 and 2021.

Outputs According to Countries, Authors, Journals and Organizations

Regarding the publication numbers, USA produced 19.32 % of the world's publications on 'museum exhibitions', which is the first country with the highest number of publications with 596 documents (Table.3) and followed by England, Germany and Italy (n=309, 150 and 88, respectively; Fig.3). China, which is among the developing countries according to the UN classification, is the fifth country of all with 83 documents (2.69 %) and first of the developing countries followed by Taiwan, South Korea, Brazil, South Africa, Turkey (n=24, 23, 20, 13 and 12, respectively). Russia among the economies in transition take place in the most productive 20 countries list with 39 documents. The countries that contribute to the literature the most are in the continents of America and Europe (Fig.4).

In 2021, USA produced 20 documents of the world's publications (Total=93) on 'museum exhibitions', which is the first country with the highest number of publications and followed by China, Italy, France and Russia (n= 13, 6, 5 and 5; respectively).

Country/Region	Record Count	% of the 3085 Articles
USA	596	19.32
England	209	6.77
Germany	150	4.86
Italy	88	2.85
China	83	2.69
Canada	59	1.91
Australia	58	1.88
Japan	56	1.82
Spain	48	1.56
France	47	1.52

Table.3 Top ten countries on museum exhibitions between 1975 and 2021.

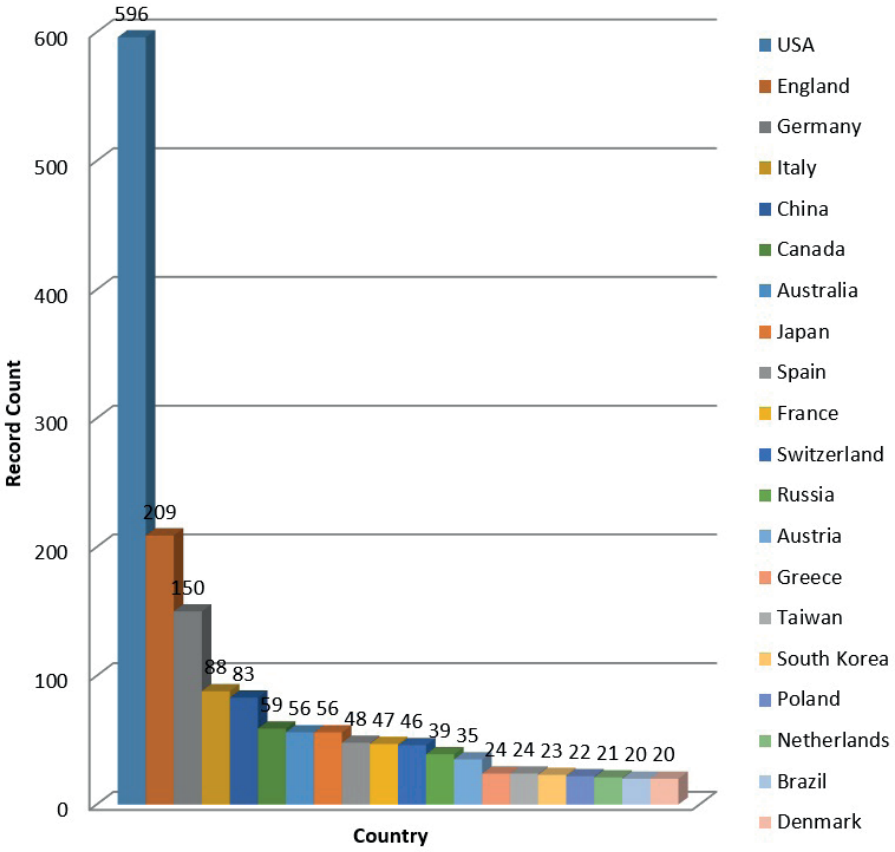


Figure.3 Top 20 countries on museum exhibitions between 1975 and 2021.

Publication Density of the World Countries

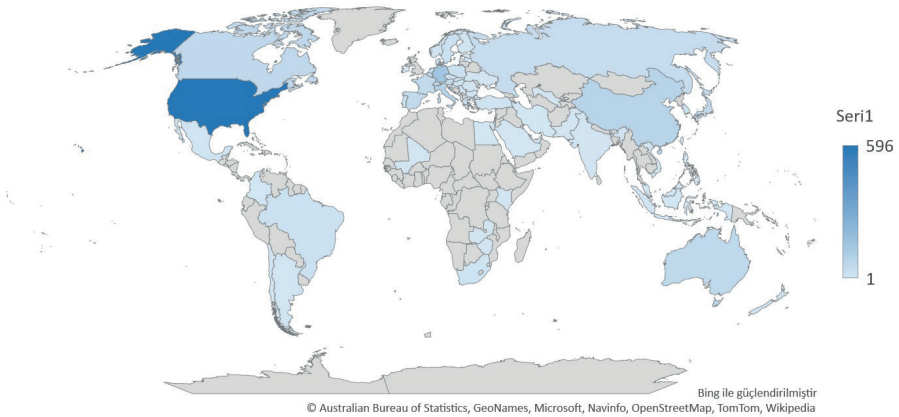


Figure.4 Publication density of the world countries in the field of museum exhibitions between 1975 and 2021

197 of the mentioned publications are written by anonymous authors. Morsch C is the most prolific author of the museum exhibitions literature between 1975 and 2021 with 25 documents (6.39 %) followed by Sachs A, Sieber T, Feldmann H and Sobanova P (n=25, 25, 25, 13 and 11, respectively; Table.4). Morsch C, Sachs A and Sieber T are concurrently the most prolific editors of the selected period with 26 articles each (0.84 %, Table.5). IEEE, ACM and IOP Publishing are the group of authors who have studied the museum exhibitions between 1975 and 2021 (n=25, 17 and 8, respectively; Table.6).

The publications with the most contributions to the literature of *museum exhibitions* were *Museum News*, *Connaissance Des Arts*, *Arts of Asia Artnews* and *Urbanism* and *Art in America* (n=95, 79, 67, 51 and 44, respectively; Table.7). *Museum News* is one of the earliest publications, which also published the most documents in the *museum exhibitions* literature as well. On the other hand, no article has been published on museum exhibitions in this publication between 2008 and 2021. Similarly, one of the publications with most contributions, *Connaissance des Arts* has no article on *museum exhibitions* in the periods of 2005-2013 and 2015-2021. The results show that the 10 most productive publications have limited number of documents on *museum exhibitions* in the recent years. *Curator The Museum Journal*, which has the most contributions in the literature in 2021, has published on the literature since 2012. The most contributive book series to the *museum exhibitions* literature between 1975 and 2021 were *Edition Museum*, *Lecture Notes in Computer Science*, *Routledge Research in Museum Studies*, *IOP Conference Series Materials Science and Engineering and Studies in the History and Society of the Maghrib* (n=34, 17, 17, 7 and 7, respectively; Table.8).

Author	Record Count	% of the 3085 Articles
Anonymous	197	6.39
Morsch C	25	0.81
Sachs A	25	0.81
Sieber T	25	0.81
Feldmann H	13	0.42
Sobanova P	11	0.36
Jodido P	10	0.32
Blanc D	8	0.26
Hoger M	8	0.26
Kramer M	7	0.23
Rey V	7	0.23
Lau A	6	0.19
Nguyet T	6	0.19
Odonell SC	6	0.19
Cortazzi H	5	0.16
Dziekani V	5	0.16
Heartney E	5	0.16
Inagaki S	5	0.16
Kusunoki F	5	0.16
Park E	5	0.16

Table.4 The 20 most prolific authors of the museum exhibitions literature between 1975 and 2021.

Editor	Record Count	% of the 3085 Articles
Morsch C	26	0.84
Sachs A	26	0.84
Sieber T	26	0.84
Muchitsch W	5	0.16
Remondino F	5	0.16
Thwaites H	5	0.16
Benefield A	4	0.13
Bitgood S	4	0.13
Buggeln G	4	0.13
Cannata N	4	0.13
Gahtan MW	4	0.13
Paine C	4	0.13
Plate SB	4	0.13
Shettel H	4	0.13
Sonmez MJM	4	0.13
Thompson D	4	0.13
Williams R	4	0.13
Zhang H	4	0.13
Zhang Y	4	0.13
Abbas MY	3	0.10

Table.5 The 20 most prolific editors of the museum exhibitions literature between 1975 and 2021.

Group Author	Record Count	% of the 3085 Articles
IEEE	25	0.81
ACM	17	0.55
IOP	8	0.26
ASSOC Comp Machinery	7	0.23
MuseumsVerband Landes Brandenburg	6	0.19
IEEE Computer Society	5	0.16
CIE	3	0.10
Soc Tech Commun	2	0.06
AMG	1	0.03
ASME	1	0.03

Table.6 The 10 most prolific group authors in the museum exhibitions literature between 1975 and 2021.

Sources	Record Count	% of the 3085 Articles
Museum News	95	3.08
Connaissance Des Arts	79	2.56
Arts of Asia	67	2.17
Artnews	51	1.65
Art in America	44	1.43
Smithsonian	43	1.39
Edition Museum	34	1.10
Oriental Art	33	1.07
Osterreichische Zeitschrift Fur Volkskunde	33	1.07
Museum	31	1.00
Museum International	30	0.97
Zeitschrift Fur Volkskunde	29	0.94
Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart	26	0.84
Exhibiting and Mediating in the Museum of the Present	26	0.84
History Today	26	0.84
Architectural Record	23	0.75
Magazine Antiques	23	0.75
Public Historian	23	0.75
Museum Management and Curatorship	22	0.71
Oeil Magazine International Art	22	0.71

Table.7 The publications with the most contributions to the museum exhibitions between 1975 and 2021.

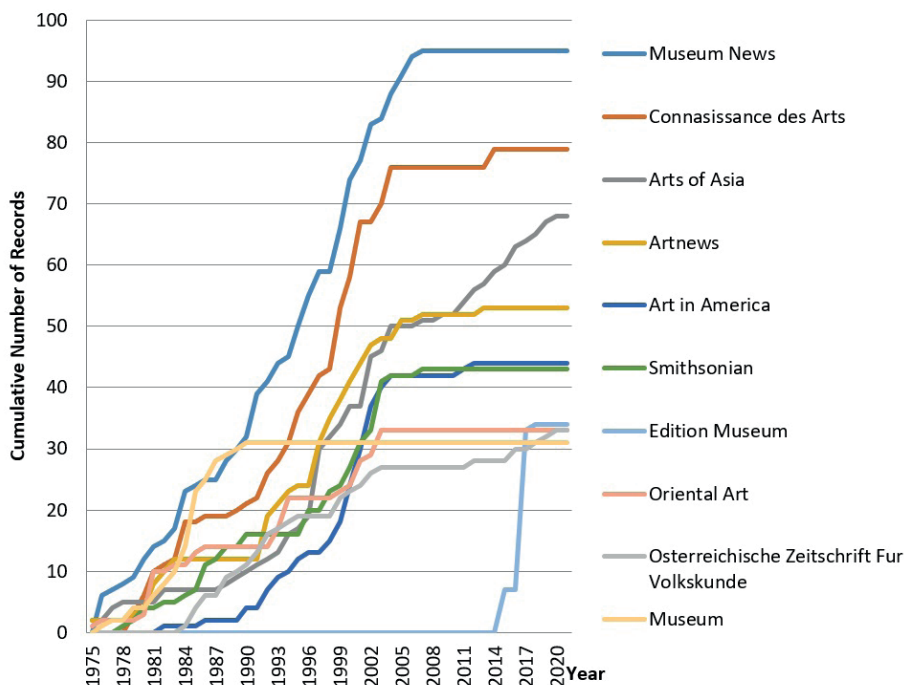


Figure.5 The cumulative number of records for the sources with the most contributions to the museum exhibitions literature between 1975 and 2021.

Book Series	Record Count	% of the 3085 Articles
Edition Museum	34	1.10
Lecture Notes in Computer Science	17	0.55
Routledge Research in Museum Studies	17	0.55
IOP Conference Series Materials Science and Engineering	7	0.23
Studies in the History and Society of the Maghrib	7	0.23
Advances in Social Science Education and Humanities Research	6	0.19
Communications in Computer and Information Science	6	0.19
Edition Museumsakademie Joanneum	5	0.16
Procedia Social and Behavioral Sciences	4	0.13
Visitor Studies Theory Research and Practice	4	0.13
ACM IEEE Joint Conference on Digital Libraries JCDL	3	0.10
Advanced Materials Research	3	0.10
Architecture Architekturen	3	0.10
Heritage Studies in the Muslim World	3	0.10

Table.8 The book series with the most contributions to the museum exhibitions between 1975 and 2021.

The conferences in the field of *museum exhibitions* were “Conference on Denazified Zone on Dealing with the Era of National Socialism in East German City and Regional Museums”, “1993 Visitor Studies Conference”, “Conference on Florence Heri Tech the Future of Heritage Science and Technologies”, “4th International Mega Conference on Future Generation Information Technology Fgit 2012” and “Conference on From Malacca To Manchester Cura-

ting Islamic Collections Worldwide” (n=6, 4, 4, 3, 3, 3, respectively; Table.9). University of California System (USA) is the most productive organization of the museum exhibitions literature between 1975 and 2021 with 38 documents, followed by University of London (England), Smithsonian Institute (USA), Carl von Ossietzky Universitat Oldenburg (Germany) and HGK Basel (Switzerland) were the most productive organizations (n=33, 27, 26 and 25, respectively; Table.10).

Meeting title	Record Count	% of the 3085 Articles
Conference on Denazified Zone on Dealing with the Era of National Socialism in East German City and Regional Museums	6	0.19
1993 Visitor Studies Conference	4	0.13
Conference on Florence Heri Tech the Future of Heritage Science and Technologies	4	0.13
4th International Mega Conference on Future Generation Information Technology Fgit 2012	3	0.10
Conference on From Malacca To Manchester Curating Islamic Collections Worldwide	3	0.10
Digital Heritage International Congress	3	0.10
10th International Conference on Tangible Embedded and Embodied Interaction Tei	2	0.06
29th Symposium of The Scientific Instrument Commission Sic of The International Union for History and Philosophy of Science Iuhps	2	0.06
2nd Amer Annual International Conference on Quality of Life Aicqol	2	0.06
2nd International Joint Conference on Ambient Intelligence	2	0.06

Table.9 The conferences in which the number of the presented documents on museum exhibitions was the most, between 1975 and 2021.

Organization-Enhanced	Country	Record Count	% of the 3085 Articles
University of California System	USA	38	1.23
University of London	England	33	1.07
Smithsonian Institute	USA	27	0.88
Carl von Ossietzky Universitat Oldenburg	Germany	26	0.84
HGK Basel	Switzerland	25	0.81
Hist Museum Basel	Switzerland	25	0.81
Landesmuseum Zurich	Switzerland	25	0.81
Museum Gestaltung Zurich	Switzerland	25	0.81
Zurcher HSCH Kunste	Switzerland	25	0.81
Natural History Museum London	England	23	0.75

Table.10 The 10 most productive enhanced organizations of the museum exhibitions literature between 1975 and 2021.

Analyses of Citations, Keywords and Bibliometric Network

The h-index that is defined as the calculated metric value to measure productivity and citation impact in the museum exhibitions literature is found as 31. The total number citations are 4791 (4427 without self-citations) and the average number of citations is 1.55 per item, as of the date of March 2022.

The most cited document was an original article published in 2004 and entitled “Designs for learning: Studying science museum exhibits that do more

than entertain” by Allen, S (Table.11). It was cited 156 times. The study is about supporting the design process of an exhibition with a solid program of research and evaluation. A Science Museum was studied in regards to the museum exhibits. The article aimed to focus on the areas of “immediate apprehendability, physical interactivity, conceptual coherence, and diversity of learners” in the case study (Allen, 2004).

Among the publications of 2021, the most cited article was “The Invisible Museum: A User-Centric Platform for Creating Virtual 3D Exhibitions with VR Support” regarding the ways of making the exhibits accessible and explorable via the websites of the museums and exposed databases (Zidianakis and others, 2021).

Article	Author(s)	Year	Total Citation	Average per year
Designs for learning: Studying science museum exhibits that do more than entertain	Allen, S	2004	156	8.21
Exhibiting interaction: Conduct and collaboration in museums and galleries	vom Lehn, D; Heath, C and Hindmarsh, J	2001	146	6.64
The politics of the exhibition: Viewing corporate museums through the paradigmatic lens of organizational memory	Nissley, N and Casey, A	2002	97	4.62
A methodology for microclimatic quality evaluation in museums: Application to a temporary exhibit	Corgnati, SP; Fabi, V and Filippi, M	2009	90	6.43
Pictures at an exhibition: Conflicting pressures in museums and the display of art	Alexander, VD	1996	81	3
Facilitating Family Group Inquiry at Science Museum Exhibits	Gutwill, JP and Allen, S	2010	71	5.46
Technological novelty and open-endedness: Two characteristics of interactive exhibits that contribute to the holding of visitor attention in a science museum	Sandifer, C	2003	66	3.3
Experiencing Exhibitions: A Review of Studies on Visitor Experiences in Museums	Kirchberg, V and Trondle, M	2012	63	5.73
Matrix-assisted laser desorption/ionization Fourier transform mass spectrometric analysis of oxygenated triglycerides and phosphatidylcholines in egg tempera paint dosimeters used for environmental monitoring of museum display conditions	van den Brink, OF; Boon, JJ; (...); Heeren, RMA	2001	49	2.23
Assessment of thermo-hygroscopic quality in museums: Method and in-field application to the "Duccio di Buoninsegna" exhibition at Santa Maria della Scala (Siena, Italy)	Corgnati, SP and Filippi, M	2010	48	3.69

Table.11 The most cited articles published in the museum exhibitions literature between 1975 and 2021.²

The most used keywords on *museum exhibitions* are museum, exhibition and museums (Table.12; Fig.6). When analyzing the co-authorship among authors, the most collaborative ones are identified as Moersch, Carmen, Sachs and Angeli (Fig.7).

2 The data is gathered from WoS in the end of March 2022.

Conclusion

Bibliometrics is a way of analysis that is used for providing quantitative and qualitative analysis of a definite subject in the academic field (Van Eck and Waltman, 2010). It is method of summarizing the studies in the literature by assessing the certain indicators (Thelwall, 2008). Document analysis is a method of analyzing extensively the drafted documents about a particular topic without interviews or observations (Yıldırım and Şimşek, 2018). The analysis of the information in the matters of author, subject, countries, research areas, keywords, and also cited author and cited sources of the scientific study exposing the general structure of the field on the side of the statistical data (Zan, 2012). The bibliometric studies show the characterization of the development (Deng, Tian and Zhang, 2009).

The discipline of bibliometrics has advanced and increased in number in the last decades. There is a total of 17082 bibliometric studies published in the time period of this study (in March 2022) according to the WoS databases, when 'bibliometric analysis', 'bibliometric analyses', bibliometrics or 'bibliometric study' were used as search keywords. In the recent years, museum science and a few of sub-branches of museology were studied by bibliometrics. There is only one bibliometric analysis written museum science literature between 1995 and 2014 (Kuo & Yang, 2015). Also, a bibliometric analysis was accomplished on museum education by Bozdoğan (2020); and a retrospective study was prepared by Doğruer (2022) about museum architecture. Nevertheless, literature on museum exhibitions does not contain any bibliometric analysis.

In conclusion, the research outputs of the scientists, journals, organizations and countries from the publications on *museum exhibitions* are conducted by retrieving data from WoS database via bibliometrics in the study. Data mining research showed that there has been a tenfold increase in annual paper production on *museum exhibitions* on the WoS from the starting date to 2019. Despite this trend of growth in the numbers, there was a decrease in the number of publications between the years of 2005-2009 and 2020-2021.

It is shown in the study that 90% of the top ten countries by total number of publications on *museum exhibitions* between 1975 and 2021 are from the countries in developed category. The countries that contribute to the literature the most are in the continents of America and Europe. China, which is among the developing countries according to the UN classification, is the fifth country of all with 83 documents and first of the developing countries followed by Taiwan, South Korea, Brazil, South Africa and Turkey. Russia among the economies in transition take place in the most productive 20 countries list with 39 documents.

The topic of *museum exhibitions* should be supported in the underdeveloped and developing countries besides developed countries in the academic studies. This study is the first bibliometric analysis in the academic literature of *museum exhibitions*; and it may urge scholars to implement more studies on this definite topic and stimulate growth on the literature.

Conflict of Interest

There is no conflict of interest.

REFERENCES

- Alt, M. B. and Shaw, K. M. (1984). "Characteristics of Ideal Museum Exhibits", *British Journal of Psychology*, 75 (Feb), pp. 25-36.
- Artsın, M. (2020). "Bir Metin Madenciliği Uygulaması: Vosviewer" (A Text Mining Application: Vosviewer), *Eskişehir Teknik Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi B-Teorik Bilimler*, 8 (2), pp. 344-354.
- Atagök, T. (2010). "Müzecilik ve Türk Müzeciliği". *Ege Mimarlık* (74). pp. 8-13.
- Atasoy, S. (1999). *Müzecilikten Yansımalar*. İstanbul: Anka Yayınları.
- Bedford, L. (2014). *Art of Museum Exhibitions: How Story and Imagination Create Aesthetic Experiences*. England: Routledge.
- Bozdoğan, K. (2020). "A Bibliometric Analysis of Educational Studies About Museum Education", *Participatory Educational Research*, 7 (3), pp. 161-179. <http://dx.doi.org/10.17275/per.20.40.7.3>.
- Boyraz, B. (2013). "Müze Teknolojileri ve Sergileme Farklılıkları", *Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi* (39), pp. 1-14.
- Çalışkan, C. (2016). "Sergileme Tasarımının Gelişimi ve Müze ile Sanat Galerilerinin Karşılaştırılması". *Yıldız Journal of Art and Design* 3 (1). pp. 26-42.
- Deng, S., Tian, Y., and Zhang, H. (2009). "Using The Bibliometric Analysis to Evaluate Global Scientific Production of Data Mining Papers", 2009 First International Workshop on Database Technology and Applications, IEEE Computer Society, pp. 233-238.
- Doğruer, F.S. (2022). "A Retrospective Study: Bibliometric Analysis of the Museum Architecture Literature Between 1980 and 2020", *Library, Archive and Museum Research Journal*, 3 (1), pp. 27-43 <https://doi.org/10.29228/lamre.54973>.
- Kuo, C.W. & Yang, Y.H. (2015). "The Bibliometric Analysis of Literature on Museum Studies", *ISPRS Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, Vol: II-5/W3, '5th International CIPA Symposium 2015, 31 August-04 September 2015, Taipei, Taiwan.
- Thelwall, M. (2008). "Bibliometrics to Webometrics", *Journal of Information Science*, 34(4), pp. 605-621.
- Van Eck, N.J. and Waltman, L. (2010). "Software Survey: Vosviewer, A Computer Program For Bibliometric Mapping", *Scientometrics*, 84 (2), pp. 523-538.
- Walczak, K., Cellary, W. and White, M. (2006). "Virtual Museum Exhibitions", *Computer*, 39 (3), pp. 93-95.

Yıldırım, A. and Şimşek H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (Qualitative Research Methods in the Social Sciences)*. (11th ed.). Ankara: Seçkin Publishing.

Zan, B.U. (2012). *Türkiye’de Bilim Dallarında Karşılaştırmalı Bibliyometrik Analiz Çalışması (A Comparative Bibliometric Analysis Study in Scientific Disciplines at Turkey)* (Published Doctorate Dissertation). Ankara: Ankara University Social Sciences Institute.

Zidianakis, E.; Partarakis, N.; Ntoa, S.; Dimopoulos, A.; Kopidaki, S.; Ntagianta, A.; Ntafotis, E.; Xhako, A.; Pervolarakis, Z.; Kontaki, E.; Zidianaki, I.; Michelakis, A.; Foukarakis, M.; Stephanidis, C. (2021). “The Invisible Museum: A User-Centric Platform for Creating Virtual 3D Exhibitions with VR Support”. *Electronics* 2021, 10 (3), p. 363. <https://doi.org/10.3390/electronics10030363>.

INTERNET REFERENCES

United Nations. (2022). “World Economic Situation and Prospects 2022”.

Accessed on March 29, 2022

https://www.un.org/development/desa/dpad/wp-content/uploads/sites/45/WESP2022_ANNEX.pdf

Vosviewer. (2022). “Visualizing Scientific Landscapes”.

Accessed in April, 2022

<http://www.vosviewer.com/>

Soyut Dışavurumcu Sanat Anlayışında Gelişen “Zen Grubu” Sanatçılarının Eser İncelemeleri

Muteber BURUNSUZ¹

Makale Geliş Tarihi: 28.05.2022
Yayıma Kabul Tarihi: 23.10.2022

Öz

Sanatçının saf duygularının ön plana çıktığı, sanatın malzemesinin bu duygulara göre şekillendiği dışavurumculuk ile sanatçı iç dünyasına doğru yol almaktadır. Dış dünya gözlemi ile kendi gerçekliğine yönelen sanatçı, içsel dışavurumunu varoluş mücadelesine dönüştürmektedir. Araştırmada 1940 ve 1950’li yıllarda Soyut Dışavurumcu anlayış içerisinde 1949 yılında bir grup ressamın bir araya gelerek kurduğu “Zen Grubu” incelenecektir. Zen Grubu ressamlarının Soyut Sanat, Soyut Dışavurumcu Sanat ve Uzak Doğu öğretileriyle olan bağlantıları ve eserlerindeki resimsel öğelerin incelenmesi amaçlanmaktadır. Grubun ressamlarının Zen felsefesi ve Uzak Doğu öğretilerinden etkilenmeleri, bu etkilerin eserlerine olan yansımaları plastik olarak değerlendirilecektir. Grubun temsilcileri arasında Fritz Winter, Ernst Wilhelm Nay, Bernard Schultze, Emil Schumacher, Julius Bissier ve Theodor Werner yer almaktadır. Alman Soyut Dışavurumculuğu ile sanatçıların yapıt üretme eylemleri anındaki psikolojik duygu durumlarının eserlerinin oluşumunda lirik ifadelerle, sadeleşmiş formlara ve kaligrafik fırça hareketlerine dönüştüğü görülmektedir. İçe dönük yoğunlaşmanın sonucu olarak, sanatçıların eserlerinde fırça hareketleri, mürekkep kullanımı, çizgi ve leke benzerliklerine rastlanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Soyut Dışavurumculuk, Zen Grubu, Alman Resmi, Otomatizm.

WORK ANALYSIS OF “ZEN GROUP” ARTISTS DEVELOPING IN ABSTRACT EXPRESSIONIST ART UNDERSTANDING

Abstract

With expressionism, in which the pure feelings of the artist come to the fore and the material of art is shaped according to these feelings, the artist is on his way to his inner world. The artist, who turns to his own reality by observing the outside world, transforms his inner expression into a struggle for existence. In the research, the “Zen Group”, which was founded by a group of painters in 1949, in an Abstract Expressionist approach in the 1940s and 1950s, will be examined. It is aimed to examine the connections of Zen Group painters with Abstract Art, Abstract Expressionist Art and Far East teachings and the pictorial elements in their works. The influence of the group’s painters on Zen philosophy and Far East teachings and the reflections of these influences on their works will be evaluated as plastic. Representatives of the group include Fritz Winter, Ernst Wilhelm Nay, Bernard Schultze, Emil Schumacher, Julius Bissier and Theodor Werner. With German Abstract Expressionism, it is seen that the psychological emotional states of the artists at the time of their works of art turn into lyric expressions, simplified forms and calligraphic brush movements in the formation of their works. As a result of inward concentration, brush movements, ink usage, line and stain similarities are encountered in the works of artists.

Keywords: Abstract Expressionism, Zen Group, German Painting, Automatism.

¹Doç. Muteber BURUNSUZ, Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, E-posta: muteberburunsuz@hitit.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8987-0058

* Burunsuz, M., Soyut Dışavurumcu Sanat Anlayışında Gelişen “Zen Grubu” Sanatçılarının Eser İncelemeleri. Sanat ve Tasarım Dergisi, (31), 57- 74.

I. Giriş

Soyut Dışavurumcu sanatçılar, renk, leke, çizgi ve ritim öğeleri aracılığıyla, anlık duygu ve içsel devinimlerini fırça hareketleriyle yüzeye aktarırlar. Saf ve anlık içsel eylemler aracılığıyla estetik deneyimler aktarılır. İç yaşantısını izleyen, içe yönelen sanatçının aktarımları yapıtlarına doğal bir biçimde kendiliğinden yansımaktadır. İçe dönük serüveninde kendi benini arayan sanatçı; yapıtı ve iç yolculuğu arasında bir köprü kurulmasını sağlamaktadır. Bu içsel serüven; sanatçının hayatı ve sanatını ortak noktada buluşturmaya, deneyimlemeye ve bir varoluş mücadelesine doğru götürmektedir. Benlik algısının keşfiyle, yaşadığı toplum içerisindeki kaos ve huzursuzluğun etkilediği olayları ruhsal olarak çözümleyen sanatçı; saf duygulara ve içe yönelerek yaşadığı deneyimleri ifade etmektedir. İçe yönelişle, sanatçının kendi duygularının sanata yansımaları durumu ilk olarak dışavurumculukta karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar, sanatçıların çizgi dilleri, boyayı kullanma biçimleri ve ifade şekilleri dışavurumculuk akımında önem kazanmaktadır. Resmin plastik unsurlarının farklılaştığı, değişime başladığı dışavurumculuk ile sanatçı daha özgür hareket ediyordu. Krausse'ın da belirttiği gibi bu özgürlük alanı giderek genişlemeye başlamıştı;

İlk kez Dışavurumcu akımda ortaya çıkan sanatçının özneliği meselesi merkeze oturmuş, sanatın sanat sayılması kriteri haline gelmiştir. Sanatçının estetik geleneklerden veya oturmuş kompozisyon biçimlerinden ne kadar faydalanıp faydalanmayacağı artık kendisine kalmıştı. Kurallara uyma zorunluluğunun kalkmasıyla birlikte sanatçının özgürlük alanı da fevkalade genişliyordu (Krausse, 2005: 108).

Sanat eserlerinde eserin kompozisyonunda yer alan biçimlerin yapısının değişmeye başladığı, içeriğin sanatçının ifade biçimine göre düzenlendiği, rengin ruhsal varyasyonlara göre adapte olduğu biçimlendirme şekli dışavurumculuk akımı içerisinde dikkat çekmektedir. İçe yönelen sanatçının yaşamda izlediği imgeler, sürekli değişerek ve çoğalarak sanatçının kendi gerçekliğine doğru yol almaktadır. Duygu yüklü biçimler Bayl'ın da bahsettiği gibi sanatçının çözümlendiği biçimler olarak karşımıza çıkmaktadır;

Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görününün karşıtlığıdır; her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir hakikat değil de yaşanmış gerçeklik aranır, doğa değil de anlamı araştırılır; insan kendi kendini sorgular ama sanatçı bunu yapmaz. Belirleyici öğe anlatımsal öğedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir, bu durumu da hiçbir anatomi ve perspektif kuralına uymayan deformasyonlar giderek kimi kez topyekün soyutlamalara ulaşır. Biçimler artık heyecan uyandırmaya (...) yönelik hiyerogliflerden başka bir şey değildir (Bayl, 2003: 269).

1940 ve 1950'li yıllarda Soyut Dışavurumculuk anlayışı ile sanatçıların ruhsal değerlerinden yola çıkarak kendi öz gerçekliklerine ulaşma mücadeleleri ontolojik bir boyuta taşınmıştır. Dış dünyanın, toplumun çatışması ve karmaşası karşısında sanatçının kendi iç evreninde yaşamış olduğu huzursuzluk, buhranlar, estetik varoluşu zorunlu kılmıştır. Sanatçılar Soyut Dışavurumcu içsellikle özgür dışavurumlarını sadece malzemeye taşımakla kalmamış aynı zamanda içerik olarak da özgürleşmeye başlamışlardır. Soyut dışavurumcu sanatçılar ruhsal arayışlarını, savaş sonrasında eylem resmi, lirik hassasiyetle oluşturulmuş etkiler ve zaman zaman kaligrafiye uzanan bir çerçevede oluşturmuşlardır. 1950'li yıllarda Amerika'da ve Avrupa'da önemli etkilere sahip olan Soyut Dışavurumculuk bireysel duyguların soyut ifade biçimleri ve boyasal jestlerle aktarımını sağlamıştır. İç hesaplaşmayı ve dönüşümü içeren, bilincin sorgulanarak öz ben ile ilişkilendirildiği Newyork Ekolu olarak adlandırılan Amerikan Soyut Dışavurumcu Sanat da Zen ve Uzak Doğu felsefesinden etkilenir. Resimler hızlı, dinamik, anlık jest ve hareketlerden oluşuyordu. Sanatçının kendi benliği ve var oluşu resimsel eylemleri ile sürekli bir dönüşüme girmeye başlamıştır. 1949 yıllarında bir grup Alman ressam bir araya gelerek "Zen Grubu" nu kurdu;

1949'da Julius Bissier, Ernst Wilhelm Nay, Theodor Werner, Fritz Winter, Bernard Schultze ve Emil Schumacher'in başı çektiği bir grup Alman ressam "Zen" grubunu kurdu. Bu sanatçıların önemseydiği öğretinin ruhsal boyutu. "Zen" kelimesi Sanskritçe meditasyonu ifade eden "dhayana" kelimesinden türemiştir. Zen pratiğinin temel amacı, öznenin her şeyi tüm çevresi ile ilişki içinde kavraması ve böylelikle özne nesne ikilemini ortadan kaldırmasıdır. Zen'de sabit bir benlik kavramı yoktur; ben, sürekli bir oluşum ve dönüşüm sürecini ifade eder. Bu sürekli dönüşüm, soyut dışavurumcu eserlerin karakteristik özelliği olan "bitmemişlik"te karşımıza çıkar (Erengöz Kafkas, 2008: 22).

Zen öğretisi ile kaligrafi ilişkisi, Soyut Dışavurumcu fırça vuruşlarının birlikteliği "Zen Grubu" içerisinde bir araya gelen ressamların eserlerinde görülmektedir. Bu grup sanatçıların eserlerinde natüralist ifade anlayışının aksine sezgilere ve duygulara yönelen bir ifade anlayışı görülmektedir. Doğada yer alan objelerin incelenmesi, analizleri, içselleştirilmesi sonucu soyutlamalarla bir araya gelen duygu bütünlüğü kompozisyonlara aktarılmaktadır. Böylece doğanın gözlenerek, detay ve ayrıntılarının ayıklanıp içselleştirilmesi ile lirik soyut biçimler bir arada bütünü kavrayan şekilde aktarılmıştır.

Zen sanatçısı, belirgin bir kozmolojiye, derin düşünceye ve içsel tinsel deneyime başvurarak kendi yaratıcı açılım koşullarını özgün işaret dili ve yazı sanatıyla ifade eder. Uzakdoğu kaligrafi sanatı açısından ideogramlar (yazı dili), kavramlar ve

kozmoji üzerinden hareket ederek geliştirilmiş bir gösterge dili haline gelir. Çin ve Japon estetik düşüncesi, kapalı ya da keyfi eşanlamlılıktan uzak, kavramlardan yola çıkan tinsel esinin birleştirici eylemine öncelik tanır. Zen sanatında tinsel esin, bütünsel bir mikro kozmos yaratmaya yönelik bir sanat anlayışını önerir. Böylece Zen sanat anlayışı, bireyi canlı (dirimsel) esin ağlarının kök saldığı iç alemin kaynağına ulaştırmayı amaçlar. (Sepetçi, 2019: 130-131).

Kişisel benlik arayışı, otomatizm, anlık gelişen fırça hareketleri, yalınlık ve ritim gibi öğeler Uzakdoğu Kaligrafi Sanatı ile Soyut Dışavurumcu Sanat içerisinde görülmektedir. Soyut Dışavurumcu sanatçılardan Mark Tobey, Frans Kline ve Jackson Pollock'un eserlerinde benzer özellikler gösteren fırça hareketleri izlenmektedir. Budizm, Taoizm kaynaklı Zen öğretilerinin birlikteliğiyle biçim, varlığın özü, leke ve renk bütünlüğü ile bireysel varoluşun ortaya çıkışı sağlanmıştır. Uzak Doğu felsefesi ve öğretileriyle Soyut Dışavurumcu sanatçılar, sanatsal arayışları arasında paralellik kurarak etkileşimlerin oluşmasını sağlamışlardır. Sanat tarihi boyunca Uzak Doğu Sanatı sanatçıların ilgisini çekebilme-yi başarmıştır. Uzak Doğu Sanatı ve felsefesiyle batılı birçok sanatçı bağlantılar kurarak sanatlarının özüne ulaşmayı amaçlamışlardır. Çin Sanatı'nın temelinde mürekkebin kaligrafik bir biçimde kullanıldığı, manzaraların, kuşların, figürlerin resmedildiği görülmektedir. İnce, kalın çizgi gerilimleri, tek renk uygulamaları dikkat çekmektedir. Japon Sanatı'nda ise Zen öğretilerinden hareketle, monokrom soyut, arı çizgilerle ve mürekkeple oluşturulmuş etkiler görülmektedir. Batı Sanatı'nda Empresyonizm, Ekspresyonizm, Soyut Ekspresyonizm, Fovizm ve Art Nouveau 'da Çin ve Japon Sanatı'nın etkilerini görmek mümkündür.

2. Soyut Dışavurumcu Sanat Bağlamında Zen Grubu Sanatçılarının Estetik Anlayışlarının Değerlendirilmesi

Soyut Dışavurumcu üslubun Avrupa ve Amerika'daki oluşturduğu güçlü etki birçok sanatçıyı yakından etkilemiştir. Sanatçılar eserlerinde çizgi, leke ve yüzey biçimlendirmelerinde değerlerin oluşturduğu dinamizm, rastlantısallık ve anlık deneyimleme kavramlarını ortaya koymuşlardır. Dışavurumsal aktarımlarında nedensiz bir biçimde yola çıkan sanatçılar; kendi içsel dünyalarındaki gözlemleri ile özsel bir deneyim ve mutlak bir senteze ulaşırlar. Soyut sanatın iç meselesine yönelen sanatçılar, görünümünün eklentilerinden sıyrılarak ve saf biçimlere ulaşarak yetkin olan görme biçimini oluşturmaktadırlar. Nesnelere duyusal değer ve çağrışımları sanatçının algı süzgecinden geçerek, düşünme ve üretmeye olanak sağlamaktadır.

Soyut sanat, özü gereği tinselliğe yönelir. Bu yönelimin doğal sonucunda ise kendini taklitten, olağan nesne görünümünden ve duyusallığın aldatıcı biçimlerinden sakınan bir ontolojik görünüm sergiler. İçsel bir görmenin kendini dışarıya açması ile ifadenin sakinimsizliğinin doğrudan bir bileşimini içeren bu yeni görme ve düşünme tüm rastlantısallıklardan arındırılmış bir iç gözün adeta evreni temasıdır (Gece Çelikkan, 2018: 49).

İçsel deneyimin aktarımında resimsel öğelerin anlamlı bir şekilde düzenlenişi genel bütünü kavramada önem kazanmaktadır. Sanatçı eser içeriğinde ontik olan bütünlüğü sağlayabilmek için leke ve çizgilerin renkle buluşmasında, yapısal bağların kurulmasında belirli birliktelikleri değerlendirmektedir. Kompozisyonların bileşenleri; ağırlıklı dengeleri soyut alan yüzeylerde dengelenmektedir. Sınırların kaldırılarak gün yüzüne çıktığı biçimsel vurgulamalarla, biçimler özsel olarak kavranmış ve tanımlanmış olmaktadır. İfade edilen biçimlerin saf ve yalın hallerine ulaşan sanatçı, içgüdüsel ve psşik halleriyle, kendi gerçekliğine sezgisel bir bakış açısıyla bakmaktadır. Nesnelere, doğanın kökenlerini inceleyen, analiz eden ve bağlar kurabilen sanatçı; biliş süzgecinden geçirdiği indirgenmiş yüzeyleri ve rengin tonalitesini mekânsız, zamansız bir yaklaşımla ele almaktadır. Harrison ve Wood'un bahsettiği gibi eser içeriğinde gizlenen içeriği yakalayabilmek ve ilişkiler bütününe hakim olabilmek bireyin estetik bakış açısı ve yetileriyle ilgili olmaktadır;

Soyut da, başka bir sözcük gibi, genellikle özel bir öneri olarak kullanılmaktadır, belli değerleri tanımlayan bir kavram olarak değil. Soyut sanatı anlamak, gerçekte, herhangi bir sanatı anlamaktan daha büyük bir sorun değil. Ve bu da bireyin, özsel olan şeyleri algılama, herkes için önemli olan şeyi algılama ve herhangi bir eserde saklı olan birliği ve ilişkiyi değerlendirme beceresine dayanır (Harrison, Wood, 2011: 431).

Zen Budizminin tinsel ve hakiki öze ulaşma değerlerinden yola çıkarak; serbest yüzeylerde devinen lekeleri bir araya getiren Alman Zen Grubu sanatçıları; boşluk ve dolulukla düşüncelerini derinliğin yansıdığı biçimsel yüzeylere dönüştürdüler.

Almanya'da Temmuz 1949'da bir grup sanatçı "Zen" grubunu kurdu. Gruba Willi Baumeister'in yanı sıra Julius Bissier (1893-1968), Ernst Wilhelm Nay (1902-1968), Theodor Werner (1886-1968), Fritz Winter (1905-1978), Bernard Schultze (1915-2005) ve Emil Schumacher (1912-1999) de katıldı. Bu grubun içinde soyut sanatın başlangıçtaki tinsel boyutunu buluruz; felsefi olmaktan çok tinsel bir boyuttur bu.

Bu teşebbüs, güvencesini daima resmin dışında, herhangi bir felsefede bulmaya çalışmış olan böyle bir tinsel boyutun tanımsızlığına kanıttır (Bonfand, 1994: 106).

Alman Zen Grubu temsilcilerinden Fritz Winter; Zen felsefesi ve içeriği ile buluşturduğu eserlerinde kaligrafik fırça kullanımlarına yer vererek taşist eğilimler göstermektedir. Fritz Winter nesnelerin soyutlanmasıyla oluşturduğu öz biçimsel lekeleri soyut kompozisyonlara dönüştürmüştür. Saf geometrik nesne ve biçimlerin yer aldığı kompozisyonlarda sert bir geometrik anlayış görülmemektedir. Serbest ve farklı yönlerde izlenen fırça hareketlerinin üst üste eklenmesiyle yarı şeffaf renk birliktelikleri ve dokusal çağrışımlar da izlenmektedir. Alman Zen Grubu temsilcilerinin genel özelliklerinden birisi; Japon ve Çin Sanatı'nda görüldüğü gibi siyahın rahat kullanımudur. Fritz Winter'ın eserinde de görüldüğü gibi kompozisyonda saf siyah kütle dikkat çekmektedir. Siyah yoğunluk arasında ise birkaç rengin görünümü ikincil olarak izlenmektedir. Fritz Winter'ın yüzeye yayılmış, leke hareketlerinin izlendiği eserinde; biçimsel etkiler, yüzey biçimlendirmeleri, çizginin zaman zaman yayılarak lekesele tanımlamalarla ortaya çıkışı, anlık ve kendiliğinden gelişen duygu patlamalarına da olanak tanımaktadır (Görsel 1). Cheng'in de belirttiği gibi içsel hatlar aracılığıyla dönüşen biçimler uyum ve devinime dönüşmüştür;



Görsel 1: Fritz Winter, "Soyut", 1960

Çizgi, kaligrafik bir sanat olarak doğmuş, birçok alanda kullanılmıştır. Doluluğu ve işlekliliğiyle, her şeyi kuşatan Boşluk duygusuyla, biçim ve hacim kavramlarına işaret eder Çizgi. "Sert" çıkışı ve "birden patlama"sıyla uyumu ve devinimi ifade eder; Mürekkep'in farklı biçimlerde kullanılmasıyla, ona bakan kişinin gözünde gölge ve ışık etkileri yaratır ve nihayet, bir anlık uygulama kapsamında rötuşuz çizim, dirimsel esinlere girilmesine olanak verir. Dışa benzerlikten daha fazla, Çizgi, burada "iç hat" olarak isimlendirilen nesnelerin iç yapısına yönelmeyi amaçlar (Cheng, 2006: 169).

Alman "Zen Grubu" temsilcilerinden Ernst Wilhelm Nay; formların farklı varyasyonları ile oluşturduğu kompozisyonlarında sıcak-soğuk renk kontrastları ile eserlerini oluşturmaktadır. Jestsel ve spontane renk anlayışıyla, formların siyah çizgi ile yapılanmaları ve formların dairesel hareketleri oluşmaktadır. Güçlü kroma ve kontrast içerikle birlikte, dairesel formların doku ve çizgiyle biçimlendirilmesi yalın soyut eserlere dönüşmektedir. Geometrik biçimlerin dengesinde, koyu-açık renk ilişkisi oluşturulurken ifadeci bir fırça ve renk anlayışı hakimdir.



Görsel 2. Ernst Wilhelm Nay, "Metagrün", 1963

Canlı renklerle oluşan soyut kompozisyonlarda formlar biçimlere dönüşürken dinamik kompozisyon unsurları ile ilişkilendirilmiştir. Geometrik formların dış hatları siyah konturların yer yer vurgulanmasıyla anlaşılacaktır. Tam anlamıyla keskin bir geometri yerine zengin boya geçişleri ve dokularının yer aldığı birbirinin içerisine geçen yapılarla karşılaşılacaktır. Art informel geleneğiyle uyumlu eserler üreten sanatçı renklerin kümelenildiği, çizgi, leke, ritmin ana merkeze alındığı ve geometrik formların yer aldığı eserler üretmiştir. Nesne ve figür soyutlamalarıyla oluşturulan eserler; yuvarlakların ve gözlerin yer aldığı soyut düzenlemelere dönüşmüştür (Görsel 2). Deneysel biçimlendirme ile nesnelerin derinine nüfuz eden Ernst Wilhelm Nay; doğa görünümünü formları aracılığıyla soyut kompozisyonlara dönüştürmektedir;

Nesneyi özsel yapısı içinde ele alan soyut sanat, duyuşal deneyimin verdiği görünüş yerine, empirik gerçekliğin üstünde bulunan alana yönelir. Duyuşal doğadan, görünen fiziksel dünyadan uzaklaşarak görüneni ve maddesel olanı reddeden soyut sanat, üç-boyutlu maddeselliği ortadan kaldırmak için nesnelerin empirik gerçeliklerini terk eder (Öndin, 2019: 148).

İkinci Kuşak Soyut Ekspresyonizm içerisinde yer alan Ernst Wilhelm Nay; dokuların oluşturduğu boyutlandırmalarıyla dinamik ve renkçi bir yapı oluşturmaktadır. Yüzeye yayılan farklı büyüklükteki yuvarlak biçimler renkçi bir biçimde ifade edilmiştir. Bu biçimler arasında zıt yönde ilerleyen çizgiler yer alarak kompozisyonların dengesi sağlanmaktadır. Daha lekeci ve dinamik dokuların yer aldığı eserler farklı varyasyonları bir araya getirmektedir. Eroğlu'nun da belirttiği gibi değerlerin üzerinde yoğunlaşarak ritmik ve lirik öğeleri eserlerinde vurgulamaktadır;

Ernst Wilhelm Nay'a gelince, bu ismin yeni ekspresyonist disipline hizmet veren çalışmalarının atak yapılanması ve soyuta dönük soyutlamalarının bulunması, Nay'ın ikinci kuşak soyut ekspresyonist disipline giden yolda önemli bir yapı taşı olduğunu gösterir. Sanatçının sık dokusal boyutları kullanarak kendince ilginç bir taşıt yapılanmaya yol açtığı da dikkati çekmektedir. Heyecana değer veren bu sanatçı, renge dayalı bir deformasyonun da değerlendiricisi olmuştur. Renkçi yapısı kimi yapıtlarında "Delaunay Estetiği"ni hatırlatmaktadır. (Eroğlu, 2015: 267-269).

Alman "Zen Grubu"nun bir diğer temsilcisi Bernard Schultze ise eserlerinde soyut yapıların malzeme ile birleşimine yer vermektedir. Lirik soyut gelişen yapılar birimlerin tek tek bir araya gelmesiyle kökler gibi algılanmaktadır. Kök ve bitki çağrışımlarına olanak sağlayan yapılar tuval üzerinde farklı düzenlemelere

ve bağımsız üç boyutlu nesnelere dönüşmektedir. Heykellerde ise Bernard Schultze, kablo, kâğıt, kumaş ve deri malzemelere yer vermektedir. Alman Art Informel'in kurucuları arasında yer alan sanatçının eserlerinde; Amerikan Aksiyon Resmi'nin etkileri görülmektedir. Bernard Schultze bitkisel formları; kabartma benzeri boyalar, tel ve kâğıtlarla plastik heykellere dönüştürmektedir. Açık ve floral renklerle oluşturulan temsil figürler, rölyef resme dönüşmüş, doğanın içerisinde çoğalan, büyüyen ve gelişen yapılar halini almıştır.

“Lirik soyut, sanatçının yaratma coşkusunun bir dışavurumu olarak içsel ifadesinin güçlü ve yaratıcı anlatımına odaklanmıştır” (Gece Çelikkan, 2018: 142).



Görsel 3. Bernard Schultze, "Myrrst", 1963

Bernard Schultze eserlerinde; doğanın üç boyutlu gelişen yapıları, gerçeküstücü, köklü dönüşümler olarak yer almaktadır. Spontan kompozisyon dinamikleri, tuval yüzeyinde impasto ve çok katmanlı uygulamalara dönüşürken, kolajdan asamblaje doğru gelişen fantastik oluşumlar da dikkat çekmektedir. Tuval zemininden çıkarak galeride üç boyutlu eserlere dönüşen yapılar, renkli, hareketli soyut kompozisyonlar şeklinde çoğalarak gelişmektedir. Doğa kay-

naklı natüralist unsurlar, daha ilkel ve kabartmaya dönüşen biçimlendirmeler halini almaktadır. Soyut anlatımlı migoflar, çağrışımsal belirsiz soyut renk yapılarından bir araya gelmektedir. Dolanan biçimler, yapılanan kompozisyonlar, özgür, canlı ve parlak nüanslar, çizgi ve formun uyumuyla resimlerden gelişen organizmalar olarak yüzeyde yerini almaktadır. Katmanların birbiri içine geçerek zenginleşmesi, metamorfik biçimler ve labirent ilişkiler, resimsel uzam anlamında sonsuz bir derinlik sunmaktadır (Görsel 3).



Görsel 4. Bernard Schultze, "Rot-Migof", 1969



Görsel 5. Bernard Schultze, "Rifrost", 1958

Bernard Schultze doğa karşısındaki duyularını içselleştirilerek estetik bir deneyime dönüştürmektedir. Duyuların imgesel olarak aktarımı içselleştirilen birimlerle bir araya gelmektedir. Birimlerin organik varyasyonları, sonsuz bir zenginlik ve bütünlükle var olmaktadır. Sanatçının üç boyutlu düzenlemeleri ve tuvallerinde zengin malzeme olanakları, renk kullanımı ve üslubu benzerlikler içermektedir. Tuval yüzeyinde kullanılabilen her türlü malzeme üç boyutlu düzenlemelerinde de karşımıza çıkmaktadır. Renklerin geçişleri, açık-koyu dengeleri de tuvalerde görüldüğü gibi üç boyutlu nesnelere de görülmektedir (Görsel 4-5). Kendi dış evreninden ayrılarak sanatçının evreninde bir role bürünen biçimler kendi gerçekliğine kavuşmaktadır. Rothko'nun "Sanatçının Gerçekliği" kitabında belirttiği gibi sanatçı kendini ifade sürecinde organik devamlılığını korumaktadır;

Her sanatçının üretimi her aşamanın farklı bir yüzüdür ve değer artışı sağlama görevini üstlenerek bir sonraki aşamanın gerekçesini oluşturur. Yalnızca bu plastik

yasalar bağlamında sanat sürekli, mantıklı ve açıklanabilir bir resim oluşturmaktadır. Dolayısıyla sanatçının ikili bir işlevi olduğunu görüyoruz: ilki, sanat dili içinde kendini ifade sürecinin tutarlılığını sağlamak, ikincisi de sanatın kendi yasaları bağlamında organik devamlılığını korumaktır. Zira herhangi bir organik madde gibi sanat da her zaman hızlı ya da yavaş akış halinde olmalıdır. Ne olursa olsun hareket etmelidir (Rothko, 2020: 61-62).

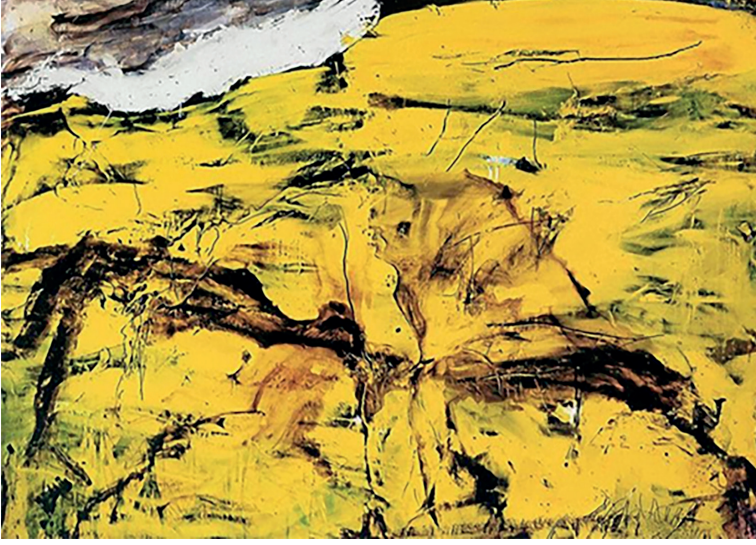
Alman Zen Grubu sanatçılarından Emil Schumacher soyut dışavurumcu ve taşist eserlerinde; dağınık siyah çizgilerle kesişen ana renk alanlarını, soyut farklı zemin renkleri üzerinde, yalın fırça sürüşleri, lekeler ve çizgiler aracılığıyla kompoze etmektedir. Emil Schumacher'in eserleri incelendiğinde kırmızı, kahve ve siyah boya lekelerine yer verdiği görülmektedir. Sanatçının renk skalasındaki seçimleri, sadeleşmiş soyut biçim ve lekeleri izleyici açısından primitif bir algı da oluşturmaktadır. Real formlardan ayrılan biçimler belirli bir desenden ayrılarak renk düzenlemeleriyle kontrast etkiler oluşturmaktadır.



Görsel 6. Emil Schumacher, "Painting", 1984

Renkli zeminler üzerinde serbestçe gezinen gri ve kahveler; ilkel desen çizimleriyle bir araya gelmektedir. Desenlerin içerisinde yer alan parlak renkler ise biçimlerin ortaya çıkarak daha rahat görünür hale gelmesini sağlamaktadır. Yüzeye yayılan rengin tonalitesi vurgulanarak kendiliğinden gelişen desenlerle ilerleyen bir yaklaşım izlenmektedir. Farklı malzemelerin de eklenmesiyle boyutlandırılan biçimler üzerinde sanatçının eserinin özü ve özellikleri yansımaktadır. Sadeleşen biçimler tarafsız bir mekanda öne çıkmaktadır. Kahve tonlarının kullanıldığı eserde beyaz lekeler daha görünür hale gelerek daha ön planda algılanmaktadır. Sanatçının fırça kullanımındaki ritimsel ve yalın bir anlayış görülmektedir. Soyut olan eser; Emil Schumacher'ın diğer eserlerinde

olduğu gibi bir kavrama yönelik içerik oluşturmaz. Soyut olan biçimler kendi kavramsal bütünlüğünü oluşturmaktadır (Görsel 6).



Görsel 7. Emil Schumacher, "Soyut", 1995

Sanatçının 1995 yılında oluşturduğu soyut eserinde ise gizlenmiş olan estetik olgu biçimlendirmedeki özsel niteliklerle ortaya çıkmaktadır. Soyutun kavramsal ve sezgisel birleşimi sanatçının üslubundaki kavrayış biçimini ortaya koymaktadır. İçe ve kendine yönelişin değişkenliği ve sürekliliğini ruhsal olarak yansıtan sanatçı estetik sınırlarını derinleştirmektedir. Ağırlıklı olarak izlenen şiddetli sarı renk, koyu kahve tonlarıyla bir araya gelmiştir. Zaman zaman lekelerin birbiri içerisinde erimesi sonucunda ara renk nüansları oluşmuştur. Renk nüansları içerisinde farklı büyüklük ve yönlerde çizgiler gelişmiştir. Çizginin çeşitliliği, rengin değişimi eserin yüzeyine yayılan bir etki oluşturmaktadır (Görsel 7).

Uzak Doğu Sanatı ve felsefesinden esinlenen ve soyut mürekkep eserleriyle tanınan bir diğer sanatçı ise Julius Bissier'dir. Spontane ve basit leke değerleriyle oluşturulan eserlerin oluşumunda biyomorfik form ve semboller dikkat çekmektedir. Rengin şeffaf geçişlerini formlarıyla buluşturan sanatçı; rengin dağılımını sağlayan etkenleri bir araya getirmiş ve tempera tekniğini uygulamıştır. Serbest fırça hareketleri ile şekillenen soyut lekelerde nesnelere yalın biçimleri görülmektedir. Julius Bissier eserlerinde Uzak Doğu felsefi kavramları, Taoizm, Zen felsefesi ve Avrupa Mistisizmi'nden sembollere yer vermektedir. Soyutlama ile maneviyatın entegrasyonunu İnfornel Sanat içerisinde eserlerinde buluşturan Julius Bissier; Çin Sanatı'ndan da ilham almıştır. Çin Sanatı'nın

sadeleşmiş ve yalın renk anlayışını eserlerine uygulayan sanatçı, kağıt üzerine oluşturduğu minyatür serilerinde sembolik işaret ve kavramlara yer vermektedir.



Görsel 8. Julius Bissier, "A.24. Mai 64", 1964



Görsel 9. Julius Bissier, "23. Mai 61 A"

Sade seçilmiş fon rengi formların ve sembollerin daha net bir biçimde algılanmasını ve ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Yüzey üzerinde büyük ve küçük geometrik deforme olmuş biçimler, daha küçük birimlerle bir araya gelerek kompozisyonu çeşitlendirmiş, daha dengeli kılmış ve ritmik yapısını vurgulamıştır. Formların yatay, dikey ve dairesel hareketleri lekesele olarak ifade edilmiştir. Açık ve koyu renkli tonlar, dengeli bir biçimde resmin yüzeyinde dağılmaktadır. Sadeleşmiş olan formlar, birim olarak bütün bir nesnenin algılanmasını da kolaylaştırmaktadır. Sınırlandırılmış yüzeylerde dağılan renkler, yalın bir biçimde ifade edilmektedir. Açık zeminde üst üste eklenen birimler; eserin içeriğine yönelik ipuçları barındırmaktadır. Japon ve Çin Sanatı'nın sadeliğini taşıyan eserler; nesnelere soyutlanmasyla dizgeleşmiştir. Uzak Doğu felsefesini eserlerine yansıtan sanatçı; içsellikini geometrik form ve sembol imgeleriyle anlatmaktadır (Görsel 8-9).



Görsel 10. Theodor Werner, "Untitled", 1958

Alman “Zen Grubu” nun bir diğerk temsilcisi ise Theodor Werner’dir. Werner’in geometrik formları eserlerinde kaligrafik bir biçimde kullandığı ve açık-orta-koyu değerleri kalın ve ince detaylarla yüzeye yaydığı görölmektedir. Sıcak ve soğuk renk dengesine dikkat edilen eserlerde; fonda yumuşak renk geçişleri dikkat çekmektedir. Soyutlama ile değişen ve dönüşen biçimlerin birbirine grift bir biçimde geçişi söz konudur. Geometrik ve ritmik hareketlerle bölünen yüzey üzerinde açık-koyu ilişkilerin gözetilerek kontrast etkilerin yoğunlaştığı izlenmektedir (Görsel 10). Avner Ziss’in de belirttiğı gibi eserin incelenmesinde ve algılanmasında biçimsel dengelerin işlevi önemli rol oynamaktadır;

“Biçim, özellikle yaratma süreci içinde etkin olur. Yapıtın estetik fikrinin anlatımına yönelmekle kalmaz; geliştirilmesi de ayrıca içeriğın sanatçı tarafında derinden kavranılmasında ve aydınlatılmasında büyük bir olanak sağlar” (Ziss, 2016: 115).

Theodor Werner geometrik alt yapıyı eserlerinde öne çıkarırken daha geniş yüzeyleri çizgileriyle desteklemiştir. Açık-orta-koyu lekeli dengeler, çizgi kümelerinin bir araya gelişi ile dinamik bir etkiye kavuşmaktadır. Formların çeşitliliğı, içsel ve dışsal unsurların birlikteliğı ile önem kazanmaktadır. Saf soyutlama ve ifade estetiğı ile öznel varoluş deneyimlenmektedir. Mutlak varlık, resmin bileşenleri içerisinde özel biçimlerle bir araya gelerek; bütünü kavrayan bir bakış açısıyla anlaşılmaktadır.

3. Sonuç

Sanat tarihi boyunca birçok sanatçı Uzak Doğı Sanatı ve öğretileriyle yakından ilgilenmiştir. Uzak Doğı ve Zen Sanatı’nın etkilerini eserlerine yansıtan Soyut Dışavurumcu sanatçılar arasında Mark Tobey, Mark Rothko, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Sam Francis ve Adolph Gottlieb yer alır. Bilincin devre dışı bırakıldığı, anlık deneyimlerin aktarıldığı Soyut Dışavurumcu Sanat içeriğinde; otomatizm ve rastlantısallık kavramları ile karşılaşılmaktadır. Sanatsal üretimin başladığı andan bitişine dek sanatçılar bitmeyen bir yolculuğun içerisindeyler. Soyut dışavurumcu eserlerde süreç eylemi değişiklik göstermektedir. Sanatsal yolculuğun başı ve sonu belirli olmamakla birlikte farklı sapaklarla doludur. Bu nedenle Soyut Dışavurumcu eserlerin sonucunu sanatçı dahi öngöremeyebilir. Nedensizce üretilen eserler, anlık rastlantılarla ve deneyimlerle tamamlanmaktadır. Kendi içsel yolculuklarında tutkuyla derinleşen deneyimlerini; en yüksek düzeyde aktaran sanatçılar; biçimin, lekenin ve çizginin en yakın formlarını Uzak Doğı Sanatı ve öğretileriyle yakından etkileşim kurarak bulmuşlardır.

Zen Grubu sanatçıları Zen felsefesi ve Sanatıyla ilişkili öğretileri Art Informel içerisinde eriterek uygulamışlardır. Uzak Doğı’nun mistik yanını gözlemleyen

sanatçılar; gözlemlerini içsel deneyime bağlı içe dönüş ve yönelişle ilişkilendirerek soyut eserler üretmişlerdir. Sanatçının içselliğinin enerjisi fırçasına yansımaya, duygusal algı ve deneyimler, devinimine, ritmine ve heyecanına yansımaktadır. Esere yansıyan çizgi ve lekeyle biçimlendirilen iç dünyaya ait izler, sanatçının resimsel üslubunun ve karakterinin en belirgin özelliklerini yansıtır. Çizginin ve lekenin ruhsal estetik deneyimin aracı haline gelmesi, sadeleşen ve yüceleşen öz anlatım dilini oluşturmaktadır. Öz anlatım diline ulaşmak isteyen sanatçı; nesnelere görünürlüğünden uzaklaşarak ve sınırları kaldırarak ulaşabilmektedir. İçsel duyumu ve tinselliğini ise ancak soyutlamayla, nesnelere bilerek ve onların içeriğine inerek kavramak mümkün olmaktadır.

Zen Grubu ressamlarından Ernst Wilhelm Nay eserlerini dinamik, renkli ve lirik dairesel formlarla oluşturmaktadır. Bernard Schultze ise doğadan kaynaklı yapı birimlerini geliştirip, çoğaltarak tuval yüzeyinde üç boyutlu malzemelere dönüştürmüş ayrıca kablo, kağıt ve telleri kullanarak sanatsal ifade birimleri ile üç boyutlu heykeller oluşturmuştur. Fritz Winter'in ise serbest ve boşlukta izlenen leke hareketlerini farklı yönlerde görülen fırça kullanımı desteklemektedir. Az renkle üretilen yapıtlarda dinamik ve ruhsal yanı güçlü ifade dili dikkat çekmektedir. Emil Schumacher'in eserlerindeki estetik süreç ise; kavramsal soyut içeriğin renk ve desen birlikteliğiyle oluşmuştur. Schumacher, estetik sınırların aşıldığı, değişimin ve yönelişin etkisiyle spontane derinlikte bir öz yapı sunan eserler ortaya koymaktadır. Grubun bir diğer temsilcisi Julius Bissier'in kağıt üzerine oluşturduğu eserlerinde yalın ve sembolik işaretleri kullandığı görülmekte ve bu kavramların aktarımında Japon ve Çin Sanatı'nın etkileri görülmektedir. Soyutlama ve tinselliği informel sanat eserlerinde buluşturan Julius Bissier; yüzey üzerinde geometrik formları bir araya getirmektedir. Yüzey üzerinde geometrik formları kaligrafik olarak kullanan bir diğer sanatçı ise Theodor Werner'dir. Zen Grubu ressamları çoğunlukla geometrik formları Japon kaligrafisinde görüldüğü gibi kullanıp eserlerinde sıkça yer vermektedirler. İçsel düşüncelerini geometrik form ve soyutlamalara dönüştüren "Zen Grubu" ressamları kendiliğinden gelişen eser biçimlendirme sürecinde sürekli oluşum ve dönüşüm içerisinde yer alırlar.

Çağdaş Türk Resmi içerisinde de dışavurumcu eğilimlerle başlayan soyut dışavurumcu etkiler görülmektedir. 2. Dünya Savaşı sonrası Batı Sanatında olduğu gibi ülkemizde de soyut yönelimler başladı. Yeni bir kimlik arayışına yönelen sanatçılar, kaligrafik etkileri, soyut ve lekeci bir tavırla renkle bütünleştirmişlerdir. Nesnelere ve figürlerin biçimbozmalarıyla birlikte gelişen soyut eğilimlerde sanatçılar, içgüdüleriyle hareket ederek içsel deneyimlerini fırça hareket ve ritimlere bırakarak eserlerine yansıtmışlardır. 1940 ve 1950'li yıllarda Batı Resminde görülen etkiler; Paris'e gönderilen ve deneyim elde eden sanatçılar aracılığıyla Türk Resmine yansımıştır. Özellikle Avrupa Sanatı'ndaki edindikleri

izlenimleri kendi ifade dilleri ve üslupları aracılığıyla eserlerine aktarmışlardır. Nejat Melih Devrim, Selim Turan, Ferruh Başağa, Mübin Orhon ve Hakkı Anlı'nın eserlerinde ritmik ve dinamik fırça hareketlerine rastlanmaktadır. Anlık olarak gelişen dinamik yapılar "Zen Grubu" ressamlarının eserlerinde olduğu gibi kendiliğinden gelişmektedir. Ayrıca tinselliği ritimle bir araya getiren sanatçılar formları ve geometrik yapıları biçimlendirirken kaligrafik etkilere, çizgilere ve serbest lekelerle eserlerinde yer vermektedir. "Zen Grubu" sanatçılarının eserlerinde görüldüğü gibi reel nesnelere görünürlüklerinden sıyrılarak duygular aracılığıyla biçimlendirilmiş, duygu bütünlüğünün yansıdığı kompozisyonlara dönüşmüştür.

Şemsi Arel ve Abidin Elderoğlu'nun eserlerinde de kaligrafik etkilerin görüldüğü, sanatçıların zemine yayılan leke ve biçimleri siyahla birleştirerek formları sadeleştirdikleri tespit edilmiştir. Şemsi Arel ve Abidin Elderoğlu eserlerinde de Theodor Werner'in eserlerinde görülen alt yapıyı zenginleştiren çizgi ve lekelerin bir araya getirilerek yapılandırıldığı görülmektedir. Sanatçıların içsel yoğunlaşmalarının yansıdığı eserlerde fırça hareketleri, çizgi ve lekenin serbest hareketlerinde benzer etkilere rastlanılmaktadır.

KAYNAKÇA

Bayl, F. (2003). Resimde Dışavurumculuk, Batur, E.(Hızr.). Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları.

Bonfand, A. (1994). Soyut Sanat. Dost Kitabevi.

Cheng, F. (2006). Boşluk ve Doluluk. İmge Kitabevi.

Erengözgin Kafkas, Y. (2008). Plastik Sanatlarda Yeni Oryantalizm.(Sanatta Yeterlik Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Eroğlu, Ö. (2015). Modern Sanat. Tekhne Yayınları.

Gece Çelikkın, Ş. (2018). Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi. Cem Yayınevi.

Harrison, C., Wood, P. (Ed.) (2011). "Amerikalı Soyut Sanatçılar: 1938 Editör Açıklaması", Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, Küre Yayınları.

Krause, A. C. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Tarihi. Literatür Yayıncılık.

Öndin, N. (2019). Modern Sanat. Hayalperest Yayınevi.

Rothko, M. (2020). Sanatçının Gerçekliği Sanat Felsefesi. Hayalperest Yayınevi.

Sepetçi, H. (2019). Soyut Dışavurumcu Sanatta Ruhsal Arayışlar ve Uzakdoğu Öğretilerinin Etkisi. (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya. <https://acikerisim.sakarya.edu.tr/handle/20.500.12619/90232>

Ziss, A. (2016). Estetik. Hayalperest Yayınevi.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: <https://www.wikiart.org/en/fritz-winter/komposition-mit-rotem-fleck-1960>(Erişim Tarihi: 27.05.2022)

Görsel 2: http://www.artnet.com/artists/ernst-wilhelm-nay/metagr%C3%BCn-NPGK5USCfimp_-6nnqS--g2 (Erişim Tarihi: 27.05.2022)

Görsel 3: <http://www.artnet.com/artists/bernard-schultze/myrrst-a-6tV3rUPbihCIIDxFAUVHA2> (Erişim Tarihi: 27.05.2022)

Görsel 4: <http://www.artnet.com/artists/bernard-schultze/rot-migof-a-l4mabPFOcc232MALHhwhyg2>(Erişim Tarihi: 27.05.2022)

Görsel 5: <https://www.museum-ludwig.de/de/ausstellungen/rueckblick/2015/bernard-schultze.html>(Erişim Tarihi: 27.05.2022)

Görsel 6: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/38020/Emil-Schumacher-Dolobo> (Erişim Tarihi: 27.05.2022)

Görsel 7: <https://www.wikiart.org/en/emil-schumacher/gorim-ii-1995> (Erişim Tarihi: 27.05.2022)

Görsel 8: http://www.artnet.com/artists/julius-bissier/a24-mai-64-MrDfrIE0ID_Apb-08PI0ow2 (Erişim Tarihi: 27.05.2022)

Görsel 9: <http://www.artnet.com/artists/julius-bissier/23-mai-61-aaa-FUHRfxUHUYHOUNUrMJ63JA2>(Erişim Tarihi: 27.05.2022)

Görsel 10: <http://www.artnet.com/artists/theodor-werner/untitled-xklIGzFx9QfbhQCWEGyBtQ2> (Erişim Tarihi: 27.05.2022)

Zihin Farklı Bireyler için Tasarlanacak Bağımsız Yaşam Merkezlerinde Kullanıcı Özellikleriyle Şekillenen Mekânsal İhtiyaç Programı***

Nuriye Nida Çelebi Şeker¹
Saadet Aytis²

Makale Geliş Tarihi: 14.02.2022
Yayıma Kabul Tarihi: 05.04.2023

Öz

Engelli olarak tanımlanan bireylerin hem özel eğitime hem de aile içinde eksik kalmayan ama aşırıya da kaçmayan özel muameleyle ihtiyaçları vardır. Hayatları boyunca yardıma ihtiyaç duymaları ve ebeveynlerinin kendilerinden önce dünyadan ayrılacağı gerçeğiyle, bu bireyler için yabancılık çekmeden, mutlu bir şekilde hayatlarını sürdürebilmelerini sağlayacak ve ebeveynlerinin yaşamları sırasında alışık hale geldikleri yaşam standart ve alışkanlıklarını sürdürebilecekleri bir yaşam merkezinin varlığı önem taşımaktadır.

Çalışma kapsamında zihin farklı bireyler için tasarlanması düşünülen Bağımsız Yaşam Merkezi (BYM) 'nin mekânsal ihtiyaç programı kullanıcısının yani zihin farklı bireylerin özellikleri baz alınarak oluşturulmuştur. Oluşturulan bu mekanların; yer ve zamanlardaki özel koşullara göre; temel olan fonksiyonlar baz alınarak, bazı fonksiyonlar sadeleştirilerek/değiştirilerek ve/veya eklenerek uyarlanabilmesinin önemi vurgulanmış, genel yerleşim yaklaşımı ve tasarlanma amacı doğrultusunda benzer bir konuda hazırlanacak bir merkez için yol gösterici olması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Evrensel Tasarım, Bağımsız Yaşam Merkezi, Zihin Farklı Birey

SPATIAL NEEDS PROGRAM BASED ON MENTALLY DIFFERENT INDIVIDUALS PROPERTIES FOR INDEPENDENT LIVING CENTER DESIGN

Abstract

Individuals who are defined as disabled need both special education and special treatment within the family, which is not incomplete but not excessive. With the fact that they need help throughout their lives and that their parents will probably pass away before them, it is important for these individuals to have a life center that will enable them to live happily without feeling stranger and to maintain the living standards and habits that their parents provided during their lives.

In order to create the spatial needs program of the Independent Living Center (ILC), which is thought to be designed for mentally different individuals within the scope of the study, first of all, the characteristics/needs of the space user, that is, mentally different individuals are explained and functional relations of the spaces with each other are established. These created places; the importance of adapting it by simplifying/ changing and/or adding some functions, based on the functions that are basic according to the special conditions in the place and time, is emphasized, and it is aimed to be a guide for a center to be prepared on a similar subject in line with the general settlement approach and design purpose.

Keywords: Universal Design, Independent Living Center, Mentally Different Individuals

¹Arş. Gör. Dr. Nuriye Nida Çelebi Şeker, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, E-posta: nida.celebi@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3965-5744

²Doç. Dr. Saadet Aytis, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, E-posta: saadet.aytis@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5454-5936

* Çelebi Şeker, N. N. ve Aytis, S., ZİHİN FARKLI BİREYLER İÇİN TASARLANACAK BAĞIMSIZ YAŞAM MERKEZLERİNDE KULLANICI ÖZELLİKLERİYLE ŞEKİLLENEN MEKÂNSAL İHTİYAÇ PROGRAMI. Sanat ve Tasarım Dergisi, (31), 75- 96.

***"Bu çalışma Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi BAP Birimi tarafından desteklenmiş olan "ZİHİN FARKLI BİREYLER İÇİN BAĞIMSIZ YAŞAM MERKEZİ TASARIM YAKLAŞIMLARI VE TASARIM REHBERİ ÖNERİSİ" başlıklı doktora tezinden türetilmiştir."

GİRİŞ

Yaygın kullanımda ve literatürde farklı tanımlamalarla ifade edilen engellilik kavramı fiziksel ve zihinsel anlamda özel gereksinimlerin bulunması durumunu ifade etmektedir. Çoğunluğu baz alarak tasarlanmış çevreler ve eylemler, özel gereksinimli bireyler için çeşitli destekleri gerektirmekte; alışlagelmiş durumlar için farklılıklar yaratmaktadır. Çalışma kapsamında engelli ifadesi yerine farklı kelimesi kullanılmış; zihin farklı bireylere yönelik olarak çalışma yapılmıştır.

Zihinsel olarak farklılıkları ne olursa olsun, bireylerin, kendilerine has olağandışı özellikleri olduğu gibi aslında beklentileri, ihtiyaçları çoğunlukla her birey gibi olağandır. Farklılık zihinsel olabileceği gibi, fiziksel veya hem zihinsel hem fiziksel de olabilmektedir. Ayrıca canlıların hepsi birbirinden farklı özelliklere, yetilere, engellere, farklılıklara, ayrıcalıklara sahip olabilmektedir.

Hayatları boyunca yardıma ihtiyaç duymaları ve ebeveynlerinin kendilerinden önce dünyadan ayrılacağı gerçeğiyle, bu bireyler için yabancılık çekmeden, mutlu bir şekilde hayatlarını sürdürebilmelerini sağlayacak ve ebeveynlerinin yaşamları sırasında alışık hale geldikleri yaşam standart ve alışkanlıklarını sürdürebilecek bir yaşam merkezinin varlığı önem taşımaktadır.

Bu çalışmanın türetildiği tezin içeriğinde zihin farklı bireylerin özellikleri ve ihtiyaçlarına dayanarak mekân tasarımı için girdiler oluşturulmuş; dolayısıyla mekânsal ihtiyaç programı ortaya çıkmıştır. Bu mekanlar; fonksiyonel kalite ve evrensel tasarım ilkeleri ışığında yazar tarafından ortaya çıkarılan bazı parametrelerle desteklenerek mekânların tasarımında dikkat edilmesi gereken noktalar belirlenmiş, Bağımsız Yaşam Merkezi (BYM) tasarımına ışık tutacak bir rehber hazırlanmıştır. Tezden türetilmiş bu çalışmada ise, zihin farklı bireyler esas alınarak, onların, bağımsız ve alıştıkları standartlarda yaşam sürmelerini sağlayacak bir bağımsız yaşam merkezinin mekânsal ihtiyaç programı kısmına odaklanılmış, mekân tasarımı önerisinde bulunabilmek için öncelikle bu mekânın kullanıcılarının yani zihin farklı bireylerin özellikleri, sorunları ve ihtiyaçları hakkında bilgi verilmiştir.

ZİHİN FARKLI BİREYLERİN ÖZELLİKLERİ VE İHTİYAÇLARI

Zihin farklı bireyler için önemli olan; farklılığın türü, adı ne olursa olsun özelliklerinde veya yetilerinde birbirlerine göre farklılıklar, üstünlükler olsa da herkes gibi en öncelikli yeme, uyuma, eğitim gibi temel gereksinimlerini karşılarken fazladan çaba sarf etmemek, engellenmemek ve yaşadıkları toplum tarafından kabul edilmek ve yaşamlarını alışık olduğu ortamlarda/mekanlarda standartla-

rını koruyarak sürdürmektir. Farklı olmalarına rağmen mekânsal olarak herkesin kullanımına uygun herhangi bir mekânda bazı eklemeler ve tedbirlerle hayatlarını bağımsız bir şekilde sürdürebileceklerdir. Bu eklemeler ve tedbirleri mekânlarda uygulayabilmek adına öncelikle kullanıcının özellikleri ve ihtiyaçları saptanmalı, bu doğrultuda mekanlara yön verilmelidir. Bu bağlamda özellikler ve ihtiyaçlar aşağıdaki başlıklarla sınıflandırılarak ele alınmış ve sıralanmıştır.

Öz Güven/Öz Benlik/Öz Saygı Gelişimi

İnsanların toplum içinde kendilerini ifade edebilmeleri, görünür olabilmeleri, hedeflerine ulaşabilmeleri ve herhangi bir konuda veya durumda kimseye bağımlı olmadan yaşayabilmeleri için öz güven, öz benlik, öz saygı gelişimi önemlidir.

Toplum baskısı, çevreden alınan olumsuz tepki ve geri bildirim, aşırı koruyucu veya ilgisiz aile, zihinsel yetersizlik ve bu yetersizlikten dolayı yaşamış oldukları başarısızlıklar, bu başarısızlıklardan doğan hata yapma korkusu, kendini düzenlemede yetersiz olmaları gibi sebepler, zihin farklı bireylerin öz güven, öz saygı ve öz benlik kavramlarının zayıf olmasına ve başarıya için çabalamaktan çabuk vazgeçmelerine neden olabilmekte; zamanlarını planlama ve yönetme, bir konu üzerinde dikkat toplama, üretken bir çevre oluşturma, sosyal kaynakları kullanma, hedef koyma, hedefi planlama, hedefe ilerleme, planı duruma göre değiştirme, kendilerini hayata göre yönlendirme açısından yetersiz ve yeni görevleri başlatma, sürdürme, tamamlama ve sorumluluk alma açısından da hem isteksiz hem yetersiz olmalarına sebep olmaktadır (Bolu Sert, 2017: 12-15).

Zihin farklı bireyler için bölünmüş faaliyet süreci, her aşama sonunda kazanma duygusunu kolaylıkla vereceğinden ve kazanma duygusu da başarıya duygusu tatminini sağlayacağından bireylerin sorumluluklarını yerine getirmesini kolaylaştırmaktadır. Bunun yanında aynı zamanda ekibin bir parçası olarak bazı roller üstlenme, birine yardım etme, bir işi başarıya hissi öz güven/öz benlik/öz saygı gelişimi açısından önem taşımaktadır¹. Hayatlarını tehlikeye sokmayacak ya da çok kritik olmayacak konularda onlara seçim yapma şansı tanınmalı, bağımsız oldukları, kabul edildikleri, önemsendikleri hissettirilmelidir.

Beslenme Düzeni & Fiziksel Aktivite & Uyku Düzeni

Her birey için beslenme, fiziksel aktivite ve uyku; vücudu, psikolojisi ve hayatını kaliteli devam ettirebilmesi açısından temel ve önemli ihtiyaçlardır. Zihin farklı bireylerin bazılarının tek taraflı beslenme, doyma hissini zayıf olması, pika sendromu, sürekli aynı yemeği yeme, fazla şekerli besinlere yönelme gibi yeme bozukluklarına sahip ve eğilimli olmaları sebebiyle beslenme konusu daha da önemli hale gelmektedir (Çıtak, 2016: 25-28), (Hakverdioğlu, 2006:

1 Saranlı, U. (2014, Aralık 16). ZİÇEV-Dada'nın Babasının Mektupları. Web: <https://www.zicev.org.tr/dada-nin-babasinin-mektuplarimakale-I> adresinden Temmuz 7, 2020 tarihinde alınmıştır.

8-30). Ayrıca birçok nedenle kilo alma eğilimi gösteren zihin farklı bireylerin çoğunluğu için kilo verme amaçlı; kilo problemi olmayanlar için de ruh ve beden sağlığı açısından fiziksel aktivitenin ve programlı yapılacak kondisyon hareketlerinin büyük önemi bulunmaktadır (Başar Şenyılmaz, 2017: 33-35), (Bolu Sert, 2017: 12).

Birçok insanda görülen uykuda bölünme, uykuya geçmede ve devam ettirmede güçlük, sık uyanma, çok erken kalkma, horlama, uyku apnesi gibi uyku problemleri zihin farklı bireylerde de yaygın olarak görülmektedir (Ağlamış, 2016: 19), (Çankaya, 2019: 19).

Bu duruma çözüm önerisi olarak; uygun beslenme programı ve eğitim&terapiyle beslenme bilinci oluşturulması amaçlanmalıdır. Mutfak aktiviteleri, atölyeleri, beslenme çalışmaları beslenme bilinci ve doğru beslenme farkındalığı oluşturulmasına destek olacaktır.

Fiziksel aktivitenin hayatın içinde düzenli bir şekilde yer alması ise öncelikle sağlık açısından, sonra da takıntı ve öfke kontrolü, kilo kontrolü, uyku düzeni sağlama, dikkat dağınıklığını engelleme, enerjiyi doğru kullanma açısından, en önemlisi de ilgi alanı oluşturma, başarıya duygusu tatmini, öz güven, öz benlik, öz saygı gelişimi bakımından çok daha önemli hale gelmektedir. Bunların gerçekleşmesi için de yoga, nefes terapileri, jimnastik, koşu, yüzme gibi etkinliklerin rutin şekilde hayatlarının bir parçası olması ve spor alanlarında faaliyet göstermeleri sağlanmalıdır. Ayrıca açık alanlarda ve uygun olan bazı kapalı mekânlarda yürüyüş, bisiklet, paten gibi parkurlar, tırmanma duvarları gibi fiziksel aktiviteyi destekleyen detaylar düşünülmelidir.

Ayrıca uygun uyku düzenini oluşturmak adına uyku rutinleri sağlanabilir, uykuya geçmeye ve devam ettirmeye yardımcı olacak uyku arkadaşları edindirilebilir. Uyku mekânları ve uyku düzeni, uyku kalitesini sağlamayı ve devam ettirmeyi destekleyecek şekilde düşünülmelidir.

Özel Eğitim

Eğitim her bireyin hakkı olan, yaşam kalitesine yön veren en önemli ihtiyaçlardan ve haklardan biridir. Zihin farklı bireylerin öğrenme yeteneği, algısal yetenekler, yaratıcılık, öğrendikleri bir bilgiyi başka ortamlara uyarlama yani genelleme yapma, bilgileri gruplandırma, kendilerini düzenleme (tekrarlama, gruplandırma, ilişkilendirme), bir problemin çözümünü planlama, kontrol etme, uygulama, sonuçlarını değerlendirme konusunda yetersizlikleri, kısa süreli ve dağınık dikkat problemleri sebebiyle bilişsel, zihinsel ve dil gelişimleri olağandan ve birbirinden farklıdır (Bolu Sert, 2017: 11), (MEB, 2008: 4-5), (MEB, 2016: 8-9),

Konuşma akışındaki bozukluklar, gecikmiş dil ve sınırlı sözcük dağarcığı, uzun ve karmaşık cümleleri anlamada, sesleri ayırt etmede güçlük, yönerge takip etme ve vermede sınırlılık, belirli bir konu çerçevesinde diyalogu sürdürürememe, bir olay, bir hikâye ya da konuyu anlatamama, dili etkin olarak kullanmada güçlük yaşama, konuşma içeriğini seçememe, konuşmayı başlatmada ve sürdürmede, sesinin ton, ritim, hızını düzenlemede, dilbilgisi kurallarının kullanımında sorunlar, ekolali (tekrar etme), basmakalıp ve tekrarlayan bir dil olmak üzere ifade edici ve alıcı dil düzeyleri düşüktür bu da akademik başarıyı baltalamaktadır (Bolu Sert, 2017: 15), (MEB, 2016: 9).

Soyut, mecazi, mizahi anlatımın kavranmasında güçlük yaşanması, görsel belleğin dil gelişiminden daha iyi olmasından dolayı onlarla kurulan iletişim dili basit ve net ifadeler içermeli, cümleler olumlu olmalı, görsel, grafiksel anlatımlara ağırlık verilmelidir (MEB, 2008: 4-5). “DOKUNMA” yazan ve büyük kırmızı bir “X” olan bir resim kartı kullanmak, “dokunma” şeklinde sesli ifade etmekten daha fazla işe yaramaktadır². Günlük yaşamda dil için bu yapılacaklara ek olarak ihtiyaca göre dil ve konuşma terapileri uygulamak da dil ve konuşma gelişimi açısından katkı sağlamaktadır.

Verilen eğitimlerde uygulanan programların özel gereksinimli bireylerin yaşamlarına katkı sağlayacak özellikte olması önem taşımaktadır. Gereksiz bilgilerden arındırılarak faydalı “öz”ler içeren programlara ağırlık verilmelidir.

İlgi Alanı Geliştirme

İnsanların ilgi duydukları alanda öğrenmeleri, gelişmeleri ve başarılı olmaları çok daha kolay olduğu gibi bu, kişinin mutlu olmasını da sağlayan bir durumdur. Zihin farklı bireylerde ilgi duyulan ve merak uyandıran bir konu tıpkı her insanda olduğu gibi çalışma, gelişme ve başarıya şevkini arttırmaktadır. Bazıları ileri zihinsel farklılık sebebiyle çok fazla konuyla ilgilenemese de birçoğu hava durumunu takip etme, haritaları okuma, gezegenlerin yörüngelerini hesaplama gibi daha karmaşık konulara, evler tasarlama, aşırı detaylı resimler çizme, astronomi, yılanlar, yıldız adları, dinazorlar gibi belirli alanlara yönelmektedir. Hatta bazıları alışılmadık dışında aktiviteler, detaylara dikkat etme ve ilgi alanlarına odaklanma, teknolojiye merak sayesinde bilim, müzik ve resim alanında da başarı sağlayabilmektedir (Başar Şenyılmaz, 2017: 24).

İlgilenilen bir konunun veya bir amacın olması kişiyi hayata bağlayan, kişinin yaşama sevincini arttıran, kişiye çaba göstermeyi öğreten bir olgudur, konuyla ilgili sağlanan başarı ve fark yaratma durumu ise başarıya duygusu tatmini, öz güven, öz benlik, öz saygı gelişimini desteklemektedir. Bu sebeple ilgilendikleri bir konu, alan varsa buna yönlendirilmeleri, yoksa da farklılık derecesine göre

2 Saranlı, U. (2014, Aralık 16). ZİÇEV-Dada'nın Babasının Mektupları. Web: <https://www.zicev.org.tr/dada-nin-babasinin-mektuplarimakale-1> adresinden 7 Temmuz 2020 tarihinde alınmıştır.

ilgilenilen bir alan, konu oluşturulması, konferanslar, çalıştaylar, atölye etkinlikleriyle de bu kazanımın desteklenmesi önem taşımaktadır.

Duyusal Hassasiyet

İnsanların çoğunun bazı duyularında ya da hepsinde hassasiyet olabilmekte, ancak bu zihin farklı bireylerde daha şiddetli ve yaygın görülmektedir. Düşük duyarlılık ve aşırı duyarlılık şekillerinde ortaya çıkan duyuşal hassasiyet, kişinin yaşamını zora sokan bir durum olmakta, kişiyi sadece fiziksel olarak değil, psikolojik olarak da rahatsız olma haline itmektedir. Bu durumlarda rahatsızlık içinde olan kişi, kendisini rahatlatan hareketlere başvurmakta, bu duyguyla baş edemezse paniklemekte ve öfkelenmekte, bu yeni durum da onu saldırganlığa, hırçınlığa, inatçılığa yöneltmektedir.

Duyusal hassasiyetler göz önünde bulundurularak, mekân tasarımlarında hem biçim, form anlamında, hem de malzeme, renk, doku, ışık, ses, sıcaklık anlamında dikkatli olunmalı, tasarımlarda duyuşal detaylara önem verilmeli, mekânlarda fiziksel iyi olma durumu, fiziksel konfor şartları (Akustik, aydınlatma, iç hava kalitesi, iklimlendirme, sıcaklık, nem kontrolü renk, doku, malzeme vb.) sağlanmalıdır. Gürültü kontrolünün sağlanması, ani ve yüksek düzeyde aydınlatmalardan kaçınma, koku, nem ve ortam sıcaklığı, renk-doku-malzemelemlerin seçiminde duyuşal hassasiyetin göz önünde bulundurulması gibi tedbirler dikkate alınmalıdır.

Saplantı/Bağlanma/Sabitlik/Rutin/Takıntı

İnsanların bazıları değişikliği severken bazıları sabit olmaktan, aynı düzeni devam ettirmekten, belirli işleri belirli sırada yapmaktan, rutin yaşamaktan hoşlanmakta, bunu bir tercih olarak yaşamaktadır ve bu bir tercih olduğu için rutin dışına çıkılsa bile bir sorun oluşturmamaktadır. Ancak zihin farklı bireyler için durum biraz daha farklı olmakla beraber, rutin onlara huzur veren, bilinmezlikten alıkoyan ve asla şikayetçi olmadıkları bir yaşam şekli haline gelmekte, rutin dışına çıkılması, dengelerini bozan, birtakım rahatsızlıklara, tepkilere yol açan bir durum olmaktadır. Rutine alıştıklarında görev edinip rahatlıkla yerine getirmektedirler, bu da yapılacak işleri yoluna koymakta, günü planlamayı ve yaşamlarını kolaylaştırmaktadır, bu sebeple faydalı rutinleri artırmak çoğu yapmadıkları işleri yapmalarını teşvik etmektedir³(Başar Şenyılmaz, 2017: 24).

Bazı nesnelere aşırı bağlanma, nesnelere bir düzene göre dizme, farklı renk ve şekildeki cisimleri gruplama gibi davranışlar da göstermekte, bazen bağlandıkları bu nesnelere sayesinde sakinleşip, öfke halinden kurtulabilmektedirler (Başar Şenyılmaz, 2017: 24). Bu davranışlar ve rutin yaşam çoğu zaman onlara kendilerini çok iyi hissettirdiğinden, bağlandıkları nesnelere, devam ettirdikleri

3 Saranlı, U. (2014, Aralık 16). ZİÇEV-Dada'nın Babasının Mektupları. Web: <https://www.zicev.org.tr/dada-nin-babasinin-mektuplarimakale-1> adresinden 7 Temmuz 2020 tarihinde alınmıştır

alışkanlıklar onları sakinleştirdiğinden, bu tür davranışlara, bağlandıkları nesnelere, alışkanlıklara, rutinelere saygı duyulmalı, kişisel alanlar olarak düşünülüp, onlara ve çevresindekilere zarar vermeyecek kadarıyla özgürce yaşamaları sağlanmalıdır.

Gün içinde yapılacak işlerin, etkinliklerin, faaliyetlerin etkinlik tablosu ve zaman çizelgesi olarak onlara bildirilmesi günlük yapılacakların planı belirsizlik durumundan uzaklaştırdığı için panik olmalarını engellemekte, iş birliğini kolaylaştırmaktadır. Yazılardan daha çok görsel ve logolara ilgi duyduklarından ve zaman kavramını anlamaları zor olduğundan etkinlik tablosu ve zaman çizelgesi görsellerle ve sembollerle sunulmalıdır⁴.

Tedavi/Bakım/Terapi

Zihin farklı bireylerde, fazla kilolu olma, yeme bozuklukları, şeker, tiroit ya da büyüme hormonu azlığı, epilepsi, psikiyatrik sorunlar, uyku bozuklukları, kalp hastalığı, kas gevşekliği, göz bozuklukları gibi kendi durumlarına ek olarak eşlik eden birtakım hastalıklar, öfke nöbetleri ya da anlık sağlık problemleri olabilmektedir. Bazı gruplarda hareket ile ilgili bozukluklar ve kasılmalar, felç, aşırı kas zayıflığı, el-göz, ayak-göz koordinasyon, denge bozuklukları, nöbetler, öğrenme güçlüğü, dikkat dağınıklığı, kaybolması gereken reflekslerin kaybolmaması, koruyucu reflekslerin açığa çıkmaması, eklem bozuklukları gibi çeşitli bozukluklar da görülmektedir (Ağlamış, 2016: 15), (Çankaya, 2019: 18-19). Uygun ve düzenli tedavi, bakım ve terapi sayesinde bu ek durumlarının ve hastalıklarının kontrolü ve iyileştirilmesi revir, özel eğitim ve rehabilitasyon merkezleri ile sağlanabilir.

Güvenlik/Güvende Hissetme

Güvenli yaşamak, güvende hissetmek; fiziki şartların uygun hale getirilerek kişinin emniyete alınması olarak algılanmasının yanında mahremiyet, bireysellik, kişisel alan gibi bazı psikolojik isteklerin karşılıklı bulması anlamına da gelmektedir. Bu durum, zihin farklı bireyler için özellikle önem taşımaktadır. Duyu bütünlüğünün geri kalmış olmasından dolayı fazla duyuşsal uyarana ihtiyaç duymakta ve bu ihtiyacı karşılanamadığı durumlarda ellerini ya da objeleri ağızlarına götürme, uygunsuz dokunma/yalama yapma, dış gıcırdatma şeklinde kendini gösteren kendilerini rahatlatan bazı davranışlar ortaya çıkmaktadır (Başar Şenyılmaz, 2017: 33-35). Kendilerine has, kendilerini güvende hissettiren, rahatlatan bazı davranış ve hareketlerinin olması ve bazen bunları tek kalarak yaşamak, rahatlamak için çekilebilecekleri, öfke patlaması veya panik anında yalnız kalıp sakinleşebilecekleri bir alana ihtiyaç duymaları, teması sevmemeleri mahremiyeti sağlayan kişisel/bireysel mekânlara ihtiyaç doğurmaktadır. Kişisel/bireysel mekânlar sunulmalı, onlara iyi gelen farklı davranış ve alışkanlıklarına saygı duyulmalıdır.

4 Saranlı, U. (2014, Aralık 16). ZİÇEV-Dada'nın Babasının Mektupları. Web: <https://www.zicev.org.tr/dada-nin-babasinin-mektuplarimakale-1> adresinden 7 Temmuz 2020 tarihinde alınmıştır.

Bunun yanında aşırı hareketlilik, parmak ucunda yürüme, kanat çırpma, el çırpma, baş sallama, nesnelere vurma ve çevirme, kendi etrafında dönme ve sallanma, aynı şeyleri tekrar tekrar yapma, öfke nöbetleri, rutinlerinin bozulması ile yaşanan panik hali vb. sebeplerden ötürü saldırganlaşıp, kendilerine ve çevrelerine zarar verebilmektedirler, bu anlamda da güvenliğin sağlanması gerekli ve önemlidir (Başar Şenyılmaz, 2017: 14).

Bağımsız Yaşam Merkezi'nin genel tasarımında, kampüste, mekânlarda, ürünlerde hem biçim, form anlamında, hem de malzeme, renk, doku anlamında bu noktaya dikkat edilmeli, kullanılan mobilyalar, mekân öğeleri bu durum göz önünde bulundurularak seçilmeli ve tasarlanmalıdır.

Sosyalleşme

Sosyalleşmek, sosyal hayatın içinde olmak, toplumda kabul görmek her birey için farklı anlama gelse de temelinde kabul edilme, paylaşma, bir bütünün parçası olma duygusu yer almaktadır. Bu eylemlerin gerçekleşmesi zihin farklı bireyler için farklı şekillerde ortaya çıksa da temelindeki duygular onlar için de aynıdır.

Sosyalleşme, günlük yaşam ve iletişim becerileri birbiriyle ilişkili olduğundan, günlük yaşamda yapabilecekleri işler yüklenmeleri, günlük yaşam becerilerini geliştirmeleri için fırsat verilmesi, eğitimler ve çalışmalar ile desteklenmeleri sosyalleşme yolunda adım atmanın, başarma ve işe yarama duygusu tatminini, öz güven, öz benlik, öz saygı gelişimini sağlamakta, böylece hem bağımsız yaşam becerileri geliştirilmiş hem de sosyal hayatta, toplumda yer almaları sağlanmış olmaktadır⁵(Başar Şenyılmaz, 2017: 29-30), (Çağlar, 2009: 18-20).

Kendilerine bırakıldığında sosyalleşme ihtiyacı hissetmeyeceklerinden, sosyal etkinliklere katılma, sosyalleşme konusunda aşırıya kaçmadan cesaretlendirecek zorlamalar yapılması iyi olabilmektedir (Bolu Sert, 2017: 14). Onları bir araya getirip kaynaştıracak atölye çalışmaları, kulüpler, oyun, spor, müzik, dans vb. etkinlikler düzenlenebilir. Ayrıca dışarıya da hizmet veren bir kafe⁶, kendilerinin de ürettiği ürünlerin satışının olduğu bir mağaza⁷ hem sosyalleşme hem de toplumda yer almış olmaları sebebiyle sorumluluk, başarma duygusu, öz güven, öz benlik, öz saygı gelişimi için faydalı olabilir. Bunun dışında günlük hayatın rutininde onları bir araya getiren bazı sosyalleşme mekânları, toplanma alanları tasarlanabilir.

5 Kanbaş, E. (2014, Aralık 15). ZİÇEV, Down Sendromlu Çocuklar. Web: <https://www.zicev.org.tr/down-sendromlu-cocuklarmakale> adresinden 7 Temmuz 2020 tarihinde alınmıştır.

Saranlı, U. (2014, Aralık 16). ZİÇEV-Dada'nın Babasının Mektupları. Web: <https://www.zicev.org.tr/dada-nin-babasinin-mektuplarimakale-1> adresinden 7 Temmuz 2020 tarihinde alınmıştır.

6 Çalışmanın Sosyalleşme Mekânları bölümünde detayları verilmiştir.

7 Çalışmanın Sosyalleşme Mekânları bölümünde detayları verilmiştir.

Sonuç olarak zihin farklı bireylerin “*farklılıklarının*” yol açtığı bir takım “*özel*” sayılabilecek durumlar söz konusu olabilmektedir. Ancak bu durumların hiçbiri ne toplumun dışında bırakılmalarının ne de yaşamlarını bağımlı olarak yaşamak zorunda kalmalarının sebebi olmalıdır. Yapılan literatür araştırmasından yola çıkarak ortaya konulan özellikler/sorunlar/ihtiyaçlar ve bunlara sunulan öneriler ve mekânsal karşılıklar Tablo 1’ de belirtilmiştir. Bu tablo bireylerin ihtiyaçlarının ne olduğunu, bazı sorunlarına nasıl çözümler sunulabildiğini ve güvenli, mutlu, huzurlu kısacası konforlu yaşam sürdürmeleri için mekânsal olarak nelere ihtiyaç duyduklarını özetlemektedir.

ÖZELLİKLER/SORUNLAR	İHTİYAÇLAR	ÖNERİLER	İHTİYAÇLARIN MEKÂNSAL KARŞILIKLARI
Tek taraflı beslenme, doyma hissini olmaması, gıda olmayan maddeleri yeme, sürekli aynı yemeği yeme, fazla şekerli besinlere yönelme vb. yeme bozukluklarına ve kilo almaya meyilli olma.	Sağlıklı yaşam Öfke kontrolü Kilo kontrolü Uyku düzeni Takıntı kontrolü	Uygun beslenme programı ile sağlıklı beslenmeleri sağlanmalıdır, mutfak aktiviteleri, atölyeleri, beslenme çalışmaları ile beslenme bilinci, doğru beslenme farkındalığı oluşturulabilir.	Beslenme Merkezi
Tek taraflı beslenme, doyma hissini olmaması, gıda olmayan maddeleri yeme, sürekli aynı yemeği yeme, fazla şekerli besinlere yönelme vb. yeme bozukluklarına ve kilo almaya meyilli olma, fiziksel aktivitenin az olması.	Sağlıklı yaşam Öfke kontrolü Kilo kontrolü Uyku düzeni Takıntı kontrolü Enerjiyi doğru kullanma İlgi alanı oluşturma Başarma duygusu tatmini Öz güven, öz benlik, öz saygı gelişimi	Spor alanlarında faaliyet göstermeleri sağlanmalı, açık ve kapalı mekânlarda fiziksel aktiviteyi destekleyen mini detaylar düşünülmelidir.	Spor Merkezi
Uyku bozukluklarına sahip olma	Sağlıklı yaşam Öfke kontrolü	Uykuya geçiş ve devamı için rutin oluşturulabilir, uyku düzeni için yardımcı öğeler edinilebilir, uyku mekânları bu kaygıyla tasarlanmalıdır.	Farkındalık & Terapi Merkezi
Bilişsel, zihinsel ve dil gelişimlerinin olağandan birbirinden farklı olması.	Başarma duygusu tatmini Öz güven, öz benlik, öz saygı gelişimi Bağımsız yaşam Kişiyse özel eğitim Basit dil ve net, olumlu ifade kullanımı Görsel ve grafiksel anlatım	Farklılıklar, ilgi alanları göz önünde bulundurularak kişiye uygun eğitim, kavramların somutlaştırılması öğretilecek bilgi ve becerilerin küçük adımlara ayrılarak aktarılması, dilde uyarıcı çeşitliliğinin sağlanması, basit, net ve olumlu ifadelerle, görsel, grafiksel anlatımlar başarı oranını yükseltmektedir. Dil ve konuşma terapileri ile de desteklenebilir. Sadece bireye değil ona bakım verenleri de bilinçlendirmek gerekir.	Okul Özel Eğitim Merkezi Farkındalık & Terapi Merkezi
Çok farklı ilgi alanlarıyla ve hobilerle, ayrıntılarla ve detaylarla ilgilenme.	Çaba göstermeyi öğrenme Başarma duygusu tatmini Öz güven, öz benlik, öz saygı gelişimi	İlgilendikleri bir konu, alan varsa buna yönlendirilebilir, yoksa da engel derecesine göre ilgililenen bir alan, konu oluşturulabilir, konferanslar, çalıştaylar, atölye etkinlikleriyle de bu kazanım desteklenebilir.	Üretim & Kurs Merkezi Hobi & Etkinlik Alanları Müzik, Dans, Drama Atölyeleri & Gösteri Salonları Resim, Sanat, Heykel Atölyeleri & Sergi Salonları Spor Merkezi
Öfke patlaması, rutinin bozulmasıyla panik hali vb. oluşabilecek tehlike durumları ve kendileriyle baş başa kalma ihtiyaçları olması, teması sevmemeleri.	Güvenli yaşama Güvende hissetme Mahremiyet, bireysel/kişisel alan	Genel tasarımda, kampüste, mekânlarda, ürünlerde güvenlik göz önünde bulundurulmalı, kendilerini rahat hissedebilecekleri mahremiyeti sağlayan kişisel/bireysel mekânlar sunulmalı, onlara iyi gelen farklı davranış ve alışkanlıklarına saygı duyulmalı.	Konaklama Birimleri -Ev (Sürekli konaklama ünitesi) -Konukevi (Geçici konaklama) -Bireysel Mekânlar

ÖZELLİKLER/SORUNLAR	İHTİYAÇLAR	ÖNERİLER	İHTİYAÇLARIN MEKÂNSAL KARŞILIKLARI
Sosyalleşme konusunda hem başarısız hem de isteksiz olma.	Başarma ve işe yarama duygusu tatmini Öz güven, öz benlik, öz saygı gelişimi Günlük işler Toplumda kabul görme Paylaşma Bir bütünün parçası olma Sorumluluk alma Bağımsız yaşam Sosyalleşme için teşvik edilme	Sosyal etkinliklere katılma, sosyalleşme konusunda aşırıya kaçmadan cesaretlendirilecek zorlamalar yapılmalı, atölye çalışmaları, kultipler, oyun, spor, müzik, dans vb. etkinlikler düzenlenmeli, kafe, mağaza vb. ile toplumda yer almasının sağlanmalı, sosyal mekânlar ve toplanma alanları oluşturulmalı.	Üretim & Kurs Merkezi Hobi & Etkinlik Alanları Müzik, Dans, Drama Atölyeleri & Gösteri Salonları Resim, Sanat, Heykel Atölyeleri & Sergi Salonları Spor Merkezi Sosyal Mekânlar (kafe, mağaza vb.) Konferans Salonu
Duyusal hassasiyetlerinin olması, tepkilerin farklı ve uygunsuz olması.	Duyusal hassasiyetlerinin farkında olunması	Tasarımlarda duyuşsal detaylara önem verilmeli, mekânlarda fiziksel iyi olma durumu, fiziksel konfor şartları (Akustik, aydınlatma, iç hava kalitesi, iklimlendirme, sıcaklık, nem kontrolü renk, doku, malzeme vb.) sağlanmalıdır. Gürültü kontrolünün sağlanması, ani ve yüksek düzeyde aydınlatmalardan kaçınma, koku, nem ve ortam sıcaklığı, renk-doku-malzemelerin seçiminde duyuşsal hassasiyetin göz önünde bulundurulması gibi tedbirler alınabilir.	Konaklama Birimleri -Ev (Sürekli konaklama ünitesi) -Konukevi (Geçici konaklama) -Bireysel Mekânlar
Rutine bağlı kalma isteği, nesnelere bağımlı olunması, değişimlere direnç gösterme, kısıtlı ilgi alanlarının olması.	Alişkanlıklarının bozulmaması, kendisine ve etrafına zarar vermeyecek olan davranışlara fırsat verilmesi, onlara alan açılması.	Görsellerle desteklenmiş etkinlik tablosu ile günlük aktivitelerin aktarılması, görsellerle desteklenmiş zaman çizelgesi ile düzenin sağlanması, yararlı rutinlerin oluşturulması.	Konaklama Birimleri -Ev (Sürekli konaklama ünitesi) -Konukevi (Geçici konaklama) -Bireysel Mekânlar
Eşlik edebilecek hastalıkların, anlık sağlık problemlerinin, öfke nöbetlerinin olması.	Uygun ve düzenli tedavi, bakım ve terapi	Revir, Özel Eğitim Merkezi, rehabilitasyon ve terapi desteğiyle ile rahatsızlıklar giderilebilir.	Revir Özel Eğitim Merkezi Farkındalık & Terapi Merkezi
Öz güven, öz benlik, öz saygı gelişiminin zayıf olması	Toplumda kabul edilme Bağımsız yaşam Başarma duygusu tatmini Bir ekibin parçası olma Seçim yapma	Bölünmüş faaliyet süreci uygulanmalı, günlük işlerde görev ve sorumluluklar verilmeli, seçim yapma şansı tanınmalı.	Spor Merkezi Müzik, Dans, Drama Atölyeleri & Gösteri Salonları Resim, Sanat, Heykel Atölyeleri & Sergi Salonları Sosyal Mekânlar (kafe, mağaza vb.)

Tablo 1. İhtiyaçların Mekânsal Karşılıkları (Çelebi Şeker, 2021: 63-65).

BAĞIMSIZ YAŞAM MERKEZİ BİRİMLERİ

Bireylerin bağımsız olarak toplumda var olma, bağımsız olarak tek başına hareket edebilme olanakları, çevrede var olan başta fiziksel ve psikolojik olmak üzere birçok engelle beraber kısıtlanmakta ve bu da bireylerin hem fiziksel hem de psikolojik olarak bağımsız bir yaşam sürdürebilmelerini zorlaştırmaktadır.

Farklı bireylerin engelleri sebebiyle topluma adapte oluşlarının engellenmesi, onlara bir engelin daha toplum tarafından konulması demektir. Onlara konulan bu engelin kaldırılması ve engellenmesinin bir yolu da herkese uygun tasarım ile mümkün kılınacaktır. Mekânların herkesin kullanımına uygun olması hem tasarımcı hem kullanıcı tarafından istenilen bir özelliktir. Bu çalışma kapsamında, zihin farklı bireyler için sözü geçen bağımsız yaşam merkezinin tasarlanması

için oluşturulan mekânsal ihtiyaç programı kapsamında mekânsal olarak diğer yaşam merkezlerinden çok farklı olmaması beklenmektedir. Çünkü aslında tasarlanan her çevre/yapı/mekân/ürün engelli, yaşlı, hamile, çocuk oluşuna göre özel olarak değil, bütün kullanıcılara hizmet verecek şekilde tasarlanmalıdır.

Ortaya çıkarılmış olan *Tablo 1 İhtiyaçların fiziksel mekândaki karşılıkları* ışığında, BYM kapsamında, bireylerin ihtiyaç duydukları mekânların ne olduğu ve bu mekânların fonksiyon ve tasarım anlamında nasıl olması gerektiği konusunda açıklamalar içermekte, *mekânsal ihtiyaç programı* oluşturmada yönlendirici olmaktadır. Bu mekânsal karşılıklar; zihin farklı bireylerin bu merkezde bağımsız yaşama hazırlandığı, destek olacak bir yakını olsa bile yaşamını belli noktaya kadar kendi başına sürdürebildiği, yakını olmayanların aynı zamanda konaklayabildiği, sadece zaman geçirdikleri değil, hayata hazırlandıkları, belli eğitimlerden geçip, sağlıklı bir yaşam sürebildikleri ve duruma, isteğe göre iş hayatına karıştıkları daha da önemlisi toplum tarafından kabul gördükleri bir “Bağımsız Yaşam Merkezi (BYM)” kavramını oluşturmaktadır. *Mekânsal ihtiyaç programı fonksiyon şeması* ile de desteklenerek oluşturulması amaçlanan bağımsız yaşam merkezinin *birimleri* ortaya çıkmıştır.

Tablo 1’ den yola çıkılarak bu yaşam merkezinin mekânsal ihtiyaçları *konaklama birimleri*, *eğitim birimleri*, *sağlık birimleri* ve bir takım *sosyalleşme mekânları* olmak üzere dört ana başlıkta sınıflandırılmış, alt üniteleri de ihtiyaçlara göre oluşturulmuş⁸, aşağıda sıralanmış ve Şekil 1’de fonksiyonlarına göre renklerle⁹ ifade edilerek gösterilmiştir.

1.Konaklama Birimleri

- Ev (Sürekli konaklama ünitesi)
- Konukevi (Geçici konaklama ünitesi)

2.Eğitim Birimleri

- Okul
- Müzik, Dans, Drama Atölyeleri & Gösteri Salonları
- Resim, Sanat, Heykel Atölyeleri & Sergi Salonları
- Hobi & Etkinlik Alanları
- Üretim & Kurs Merkezi
- Özel Eğitim Merkezi

8 Çalışma kapsamında ana mekânlara 'birim', birimin alt mekânlarına ise 'ünite' adı verilmiştir.

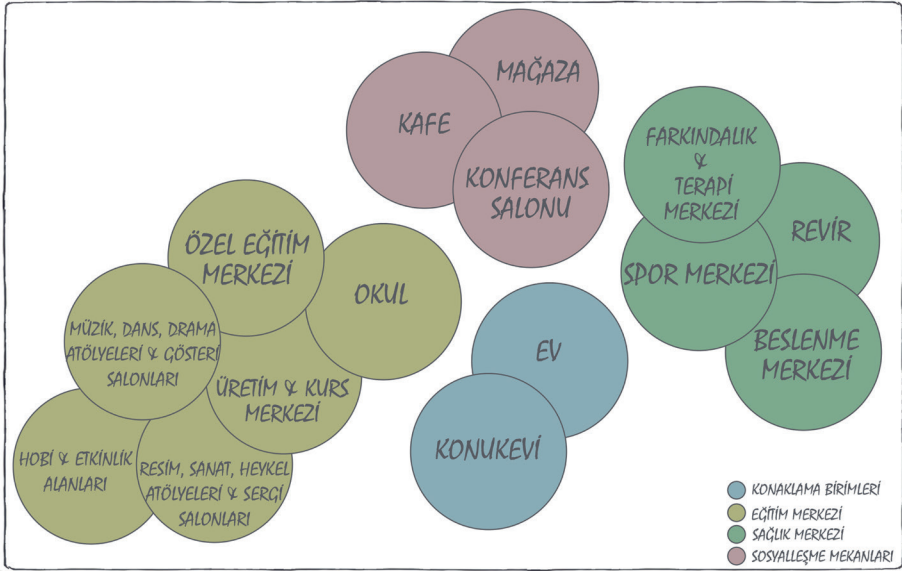
9 Başlıklar ve renkler ihtiyaçlara göre gruplandırılmış olup, fonksiyonel ilişkileri (fonksiyon şemasını) içermektedir (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

3.Sağlık Birimleri

- Spor Merkezi
- Beslenme Merkezi
- Farkındalık & Terapi Merkezi
- Revir

4.Sosyalleşme Mekânları

- Kafe
- Mağaza
- Konferans salonu

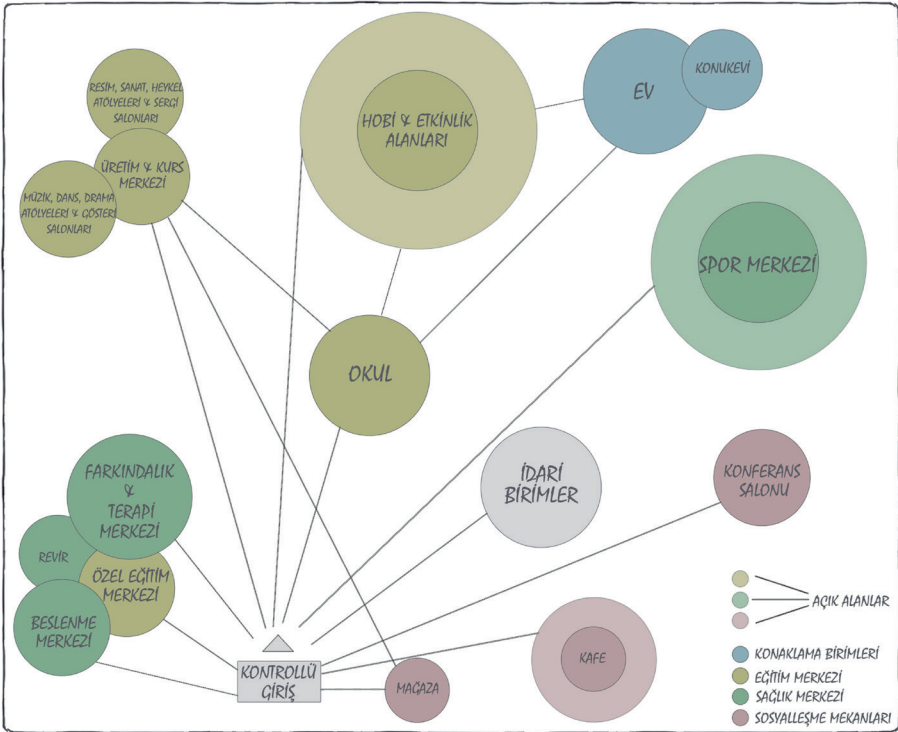


Şekil 1. Mekânsal ihtiyaç programının şematik gösterimi (Çelebi Şeker, 2021: 95).

Ayrıca her birim içerisinde olması öngörülen yönetim mekânlarına ilaveten kampüs geneline hizmet edecek olan *İdari Birimler*in de olması düşünülmüş, çalışmanın devamında oluşturulan fonksiyon şemasında bu birime de yer verilmiştir.

Birimlerin alt ünitelerinin kendi içlerindeki yerleşim ve mekânların ilişkisi kadar bu birimlerin birbirleriyle ilişkileri de önem taşımaktadır. Öncelikle kampüsün ana girişinin kontrollü olması, araç ve yaya girişi için güvenlik noktası

oluşturulması gerekmektedir. Eğitim Birimleri alt ünitelerinden; Okul, Hobi & Etkinlik Alanları, Üretim & Kurs Merkezi, Özel Eğitim Merkezi, Sağlık Birimleri alt ünitelerinden; Spor Merkezi, Farkındalık & Terapi Merkezi, Beslenme Merkezi ve Sosyalleşme Mekânları olan Kafe, Mağaza ve Konferans Salonu ve İdari Birimler alanlarının merkezin kampüs girişiyle doğrudan ilişkili ve ulaşımının kolay olması düşünülmektedir. Konaklama Birimleri ise hem daha korunaklı olması açısından hem de ana girişle çok alakalı olması gerekmediğinden kampüsün daha görünmeyen alanlarında yer alabilir. Okul ünitesiyle özellikle ilişkili olması planlanan Müzik, Dans, Drama Atölyeleri & Gösteri Salonları, Resim, Sanat, Heykel Atölyeleri & Sergi Salonlarının kampüs girişiyle ilişkilendirilmesi zorunlu olmamakla beraber, Üretim & Kurs Merkezinin hem bu atölyelerle hem Mağaza hem de Okul ile bağlantılı olması sağlanacaktır. Ayrıca Hobi & Etkinlik Alanları birçok ünite ve ana giriş tarafından ulaşılabilir olacaktır. Özel Eğitim Merkezi, Farkındalık Merkezi & Terapi Merkezi ve Beslenme Merkezi ana girişle ve birbirleriyle yakın konumlandırılabilir. Bahsi geçen mekân ilişkileri Şekil 2 aracılığı ile fonksiyon şemasında grafiksel olarak ifade edilmiştir. Ayrıca bu mekânların içerikleri, fonksiyonları, ilişkileri ve ayrıntıları ilerleyen bölümlerde her bir birim ele alınırken daha detaylı anlatılmıştır.



Şekil 2. Fonksiyon şeması (Çelebi Şeker, 2021: 97)

Konaklama Birimleri

Birinci derece yakınları hayatta olmayan zihin farklı bireyler ve yaşam merkezinden eğitim alan, ebeveynleri hayatta olsa da bu deneyimi yaşamaları istenilen veya farklı sebeplerle geçici olarak konaklamalara imkân verecek tam zamanlı ve yarı zamanlı konaklama birimleri bağımsız yaşam merkezinin önemli bir parçası olarak ele alınmaktadır. Esas amaç zihin farklı bireylerin yaşam alışkanlıklarının onların rahatını sağlayacak şekilde devam ettirilmesi ve yakınlarının geçici veya sürekli olarak yanlarından ayrılması durumunda yalnız kalmadan hayatlarına belirli standartlar çerçevesinde alıştıkları ortamda devam edebilmesidir. Ayrıca bu birimde kendilerini mutlu, huzurlu, rahat ve güvende hissedebilecekleri, onlara özgü alışkanlıkları ve davranışları konusunda mahremiyetlerinin sağlanacağı bireysel mekânlar ve sosyalleşip, arkadaşlık kurabilecekleri sosyal mekânlar oluşturulması da önem taşımaktadır. *Konaklama Birimi*'nin bünyesinde *Ev* ve *Konukevi Üniteleri* olmak üzere iki ana ünite olacağı ve genel kullanım alanlarında, bu ünitelere hizmet edecek; giriş, danışma, vestiyer, güvenlik, yönetici ofisi, mutfak, yemek yeme alanları, tuvaletler, gözetmen odası, çamaşırhane, ütü odası, depolar olacağı bunlara ek olarak dinlenme, oyun oynama, izleme, okuma, çalışma işlevlerini karşılayacak bireysel/sosyalleşme alanları oluşturulacağı öngörülmüştür. Mutfak alanı ve yemek yeme alanı genel kullanım alanı içinde, belirlenen öğün saatlerinde, özel durumlarda ise gerektiğinde hem *Ev* hem de *Konukevi Ünitesi*'ne hizmet verecek şekilde düşünülmüş, odaların içinde mutfak ve yemek yeme alanına yer verilmemiştir.

Ev (Sürekli konaklama ünitesi): En çok zaman geçirilen ve bireylerin “ev” i olması sebebiyle merkezin en fazla önem taşıyan birimidir. *Ev ünitesi*; banyo, oturma alanları, yatma alanlarını içinde bulundurmak üzere tek kişilik, iki kişilik ve üç kişilik seçenekli odalar şeklinde düşünülmüştür. Kullanıcı bireylerin ihtiyaçlarına bakıldığında; kendilerini iyi hissettikleri bazı alışkanlıklarını devam ettirebildikleri, günlük rutinlerinin bozulmadığı, aynı zamanda sınırlı, tekrarlayan ve onları rahatlatan birtakım davranışları sergilemeleri için kişisel alanlar oluşturularak güvende hissetme ihtiyacının karşılandığı bir ünite hedeflenmektedir. Bireylerin kendi konaklama biriminde kişisel alanların sağlanmasının yanında, ortak alanlar da oluşturularak, bireyler arasında iletişimin kurulması sağlanmalı, sosyalleşme teşvik edilmelidir.

Konukevi (Geçici konaklama ünitesi): Ailelerin belirli dönemlerde evlatlarını emanet edebilecekleri ya da farkındalık, rehabilitasyon ve/veya terapi eğitimleri/programları için bir otel/eğitim kampı niteliği taşıyan *konukevi* geçici konaklama için düşünülmüş, *Ev* ile ilintili olan, ortak alanlara sahip bir ünedir. Gerekli durumlarda *Ev ünitesi*nde yaşayan zihin farklı bireylerin ebeveynleri için de kullanılabilirliği göz önünde bulundurulmaktadır.

Bireysel ve Sosyal Mekânlar: Birim genelinde kullanıcılar için; kitap okuyabilecekleri, çalışabilecekleri, dinlenebilecekleri, kendileriyle baş başa kalabilecekleri, mahremiyet sunan bireysel alanlar ve oyun oynayıp, müzik dinleyip, bir şeyler izleyip eğlenceli zaman geçirebilecekleri sosyalleşmeyi amaçlayan alanlar oluşturulması hedeflenmiştir.

Eğitim Birimleri

Zihin farklı bireylerin gerekli eğitimi aldıkları, sosyal hayata uyum sağladıkları, yetenek, ilgi alanı ve hobilerine göre gerekli alana yönlendirildikleri, hatta bazı kurslar ve eğitimlerle üretimler yaparak günlük hayatın içine dahil olup, bir parçası oldukları bir birim hedeflenmektedir. *Eğitim Birimi*'nin bünyesinde *Okul, Müzik, Dans, Drama Atölyeleri & Gösteri Salonları, Resim, Sanat, Heykel Atölyeleri & Sergi Salonları, Hobi & Etkinlik Alanları, Üretim & Kurs Merkezi ve Özel Eğitim Merkezi* olmak üzere altı ana ünite olacağı ve genel kullanım alanlarında, bu ünitelere hizmet edecek; giriş, danışma, vestiyer, güvenlik, yönetici ofisi, bekleme alanı ve bu girişteki mekânlara hizmet edecek bir kafeterya, öğretmen, eğitmen, gönüllü dinlenme alanı, temizlik odası ve depo, yeterli sayıda ve özelliklerde tuvalet, mutfak ve yemek yeme alanı ve grup terapileri, toplantılar, gösteriler, tanıtımlar ve organizasyonlar için mutfak ile kolay irtibatlandırılabilir konumda, esnek kullanımlı çok amaçlı salon olacağı öngörülmüştür. Bu birimdeki mutfak alanı ve yemek yeme alanı da *Konaklama Biriminde* olduğu gibi, düzenli kullanım sağlaması açısından özellikle belirlenen öğün saatlerinde, özel durumlarda ise gerektiğinde yemek hizmeti sunacak ve ayrıca mutfak alanı da mutfak etkinlikleri ve çalıştaylar kapsamında kullanılacak şekilde düşünülmüştür.

Okul: Belirli bir müfredat ve sosyal programlarla destekli gündüz eğitim birimi olan, okul anlayışında özel eğitim ve rehabilitasyon programıyla hizmet veren bir birimdir.

Müzik, Dans, Drama Atölyeleri & Gösteri Salonları: İlgi duydukları enstrüman, dans veya birtakım drama etkinliklerinin eğitiminin verildiği mini atölyeler ve eğitimi alınan alanda gösterilerin yapıldığı mini gösteri salonları olması hedeflenmektedir. Bu atölyelerde hem BYM kapsamındaki bireylerin hem de BYM dışından katılmaya istekli olan bireylerin gelişimlerine destek olacak etkinlikler ve eğitimler düzenlenmesi düşünülmüştür.

Resim, Sanat, Heykel Atölyeleri & Sergi Salonları: İlgi duydukları sanat alanı, seramik, heykel, resim gibi eğitimlerin verildiği atölyeler ve eğitimi alınan alanda sergilerin yapıldığı mini sergi salonları olması hedeflenmektedir. Bu atölyelerde hem BYM kapsamındaki bireylerin hem de BYM dışından katılmaya istekli olan bireylerin gelişimlerine destek olacak etkinlikler ve eğitimler düzenlenmesi düşünülmüştür.

Hobi & Etkinlik Alanları: Çok farklı ilgi alanlarının olması (evler tasarlamak, aşırı detaylı resimler çizmek, astronomi öğrenmek, yılanlar, yıldız adları, dinazorlar) sebebiyle onlara bu alandaki ilgi ve meraklarını hobi olarak gerçekleştirme ve/veya ilgi duydukları bazı alanlarda uzman kişilerle kısıtlı sürelerde de olsa çalıştaylar ve benzer etkinlikler düzenleme imkânının da sunulması hedeflenmektedir. Bu etkinlik alanlarında hem BYM kapsamındaki bireylerin hem de BYM dışından katılmaya istekli olan bireylerin ilgi alanlarına göre etkinlikler ve eğitimler düzenlenmesi düşünülmüştür.

Üretim & Kurs Merkezi: Kendi markasını yaratıp, üreten ve satışıyla fayda yaratmayı hedefleyen bir sistem öngörülmektedir. Basit atölyelerde yapım imkânı olan aksesuar ürünlerinin ortaya konması, bazı ürünlerin dışarıda üretilerek bu merkezlerde uygun ambalajlama sistemine dahil edilerek pazarlanmaya hazır hale getirilmesi eylemlerine imkân sağlayacak mekânlar öngörülmektedir. Üretim alanlarına yakın konumdaki dış alanlarda sebze meyve üretimine uygun bir düzenleme de ayrıca düşünülmektedir. Bu üretim alanlarının imkânlar dahilinde çeşitlendirilmesi, yeni etkinlikler kazandırılması her zaman teşvik edilmeli, sınırlı da olsa hayvancılık/mandıra konumlanması da düşünülebilir. Zihin farklı bireylerin de bu üretimlerin bir parçası olması sağlanması ve oluşturulan mekânların gerektirdiği kurslarla desteklenmesi önem taşımaktadır. Bu alanların sadece BYM kapsamındaki bireylere değil, dışarıdan katılmak isteyen bireylere de açık olması düşünülmüştür.

Özel Eğitim Merkezi: Özel rehabilitasyon eğitimleri, terapi eğitimleri ile hem merkez dahilinde bulunan zihin farklı bireylere ve yakınlarına hem de dışarıdan eğitim almak isteyen diğer bireylere hizmet etmesi hedeflenmektedir.

Sağlık Birimleri

Sağlıklı bir hayat için düzenli beslenme, spor ve uyku her birey için olduğu gibi zihin farklı bireyler için de önemlidir. Bu bireylerin doyma hislerinin zayıf olması, tek taraflı beslenmeye yatkın olmaları yeme bozukluklarına yol açmakta, buna hareketsizlik de eklenince kilo kontrolü sağlanamamakta, haliyle düzenli beslenme ve spor daha da önem kazanmaktadır. Ayrıca doğru beslenme ve uyku düzeni, düzenli spor öfke nöbetlerini engellemekte, başarıya duygusu, öz güveni, öz benliği, öz saygıyı desteklemektedir. *Sağlık Birimi*'nin bünyesinde *Spor Merkezi*, *Beslenme Merkezi*, *Farkındalık & Terapi Merkezi* ve *Revir* olmak üzere dışarıdan da katılımın kabul edildiği dört ana ünite olacağı ve genel kullanım alanlarında, bu ünitelere hizmet edecek; giriş, danışma, vestiyer, bekleme alanı, güvenlik, yönetici ofisi, bekleme alanı ve bu girişteki mekânlara hizmet edecek kafeterya ve tuvaletler, eğitmen dinlenme alanı, temizlik odası ve depo olacağı öngörülmüştür.

Spor Merkezi: Sporun her birey için özellikle de zihin farklı bireyler için öfke kontrolünün sağlanmasında, başarıma duygusunun hissedilmesinde, öz güven, öz benlik, öz saygı duygularının kazanımında payı büyük olduğundan, ayrıca zihin farklı bireylerin temel mantıkla sağlıklı birer birey olmaları, kilo kontrollerinin de sağlanması gerektiği düşünüldüğünde *Spor Merkezi* ünitesinin varlığı önemli hale gelmektedir. *Spor Merkezinde;* koşu, yoga, nefes terapileri, jimnastik, yüzme (açık-kapalı) ve ilgilerine göre daha birçok spor dalı eğitimi hedeflenmektedir. Fiziksel imkânlar dahilinde binicilik eğitimlerinin de merkezde yer alabilmesi tercih edilen bir durumdur. *Spor Merkezi* BYM dahilinde bulunan bireylere hizmet verdiği gibi BYM ile ilişkisi olmayan zihin farklı bireylerin de katılımına elverişli şekilde tasarlanması düşünülmüştür.

Beslenme Merkezi: Sağlıklı birer birey olmalarının, beslenme düzenlerinin ve kilo kontrollerinin sağlanması gerektiği için bu birimin hem beslenme programı ile hem de bazı mutfak atölyeleri etkinlikleriyle eğlenceli bir şekilde merkezdeki bireylere olduğu kadar ailelerine ve dışarıdan bilgilenmek isteyen bireylere de beslenme bilinci konusunda destek olması hedeflenmektedir.

Farkındalık & Terapi Merkezi: Uyku ve yeme bozukluğu, öfke kontrolü, korku, travma vb. durumlarda, farkındalık ve terapi eğitimleri ile hem merkez dahilinde bulunan zihin farklı bireylere ve yakınlarına hem de dışarıdan eğitim ve destek almak isteyen diğer bireylere hizmet etmesi hedeflenmektedir.

Revir: Benzeri her eğitim veya kamu kuruluşu gibi bu merkezde de acil müdahale, herhangi bir sağlık problemi karşısında ilk müdahale veya temel bazı sağlık hizmetlerinin gerçekleştirilmesi için düşünülmüştür. Ayrıca zihin farklı bireylerin bazı eşlik eden hastalıklarının takibi için de hizmet vermesi öngörülmektedir.

Sosyalleşme Mekânları

Bireylerin ilk hedef olarak sosyalleşmeleri olmak üzere hem günlük işlere dahil edilmeleri hem de çalışma hayatına hazırlanmaları, uyum sağlamaları için öngörülmüş bir birimdir. Alt üniteleri çeşitlendirilebileceği gibi, bu çalışma kapsamında bir *Kafe* ve *Üretim Merkezinde* yapılan işlerin satışının olduğu bir *Mağazanın* da varlığı önem taşımaktadır. Bu mekânların hem fayda sağlama hem sosyalleşme hem de olağan kabul edilen bireyler açısından önemli bir farkındalık aracı olacağı öngörülmektedir. Bunlara ek olarak açık ya da kapalı bazı sosyalleşme mekânlarını da oluşturmak hedeflenmiştir. Açık alanda hayvanların da içinde olduğu parklar, sokak oyunlarının oynandığı oyun alanları, bisiklet yolları ve yürüyüş alanları, macera parkurları, hobi bahçeleri (çiçek, ağaç dikimi, meyve sebze yetiştirme vb.) kapalı mekânda ise film izleme odaları, kitap

okuma ve etüt alanları, çalışma için paylaşımlı çalışma modülleri (hot-desk)¹⁰ düşünülmüştür. Ayrıca dışarıya açık büyük organizasyonların da yapıldığı bir konferans salonunun olması hem bilinçlendirme hem sosyalleşme konusunda büyük katkı sağlayacaktır.

Kafe: Servis, müşteri ile ilişki, hazırlık kısmında hem aktif olarak görev almaları hem de kafede yapılan yemeklerin yapım, hazırlık, servis aşamasında bazı sorumluluklar üstlenmeleri hedeflenmiştir. İlgili alanlarına göre halkla ilişkiler faaliyetleri, sosyal medya sorumlulukları, etkinlik programı oluşturulmasına destek gibi görevleri de üstlenebilecekleri ve bu aktivitelere zemin oluşturacak mekânlar tasarlanması öngörülmüştür. Bu görev/sorumluluklara ek Kafenin mutfağında veya Kafenin ayrılmış bir bölümünde zaman zaman yapılan mutfak etkinlikleri ve çalıştaylar sayesinde hem sosyalleşme hem günlük hayata tutunma, işe yarama duygusunun tatmini, öz güven, öz benlik, öz saygı gelişimi sağlanmış olacaktır.

Mağaza: Satış, müşteri ilişkileri kısmında hem aktif olarak görev almaları hem de Üretim Merkezinde üretilen bazı ürünlerin satış ve üretim aşamasında bazı sorumluluklar üstlenmeleri hedeflenmiştir. Bu görev/sorumluluklara ek olarak mağazanın bir bölümünde zaman zaman yapılan bazı etkinlikler ve çalıştaylar sayesinde hem sosyalleşme hem günlük hayata tutunma, işe yarama duygusunun tatmini, öz güven, öz benlik, öz saygı gelişimi sağlanmış olacaktır.

Aktive Alanları: Açık alanlarda bazı hayvanların da içinde olduğu parklarda hayvanlarla iç içe vakit geçirerek, mutlu olmalarının yanında sahip oldukları sevgiyi daha da büyütmeleri, sokak oyunlarının oynandığı oyun alanları, bisiklet vb. binme ve yürüyüş alanları, macera parkurları sayesinde günlük stresten uzaklaşıp, güzel zaman geçirmeleri, hobi bahçeleri (çiçek, ağaç dikimi, meyve sebze yetiştirme vb.) sayesinde bir meyve/sebze/bitkinin büyüme sürecine tanıklık ederek sabretmeyi ve sorumluluk almayı öğrenmeleri hedeflenmiştir. Kapalı mekânda ise film izleme odacıkları, kitap okuma ve etüt alanları, çalışma için paylaşımlı çalışma modülleri düşünülmüştür.

Konferans Salonu: Zihin farklı bireylerin kendi etkinliklerini, performanslarını sergiledikleri minik salonlara ek daha kapsamlı, bazen dışarıya da açık olan

10 Paylaşımlı çalışma modülü (hot-desk): “Sanal ofis ve paylaşımlı ofis (co-working) uygulamalarına ek olarak mimarlık ve teknoloji alanındaki gelişmeler doğrultusunda çalışma ortamlarında da çalışanların esnek çalışmalarına olanak verecek şekilde çalışma mekânı ve birimleri (hot-desk) firmalar tarafından kullanılır hale gelmiştir. Kimsenin sabit masasının olmadığı ve isteyen istediği masada çalışabildiği paylaşımlı ofis (hot-desking) uygulamasının yanında, esnek çalışma alanları çalışanların bireysel ya da grup halinde çalışmalarına olanak veren planlamalara da sahiptir. Dinlenme, sosyalleşme (ve hatta bazı örneklerde oyun) alanları mekânın çekiciliğini arttıran tasarım unsurları olarak göze çarpmaktadır. Kısacası, bina ve iç mekân tasarımındaki gelişmeler doğrultusunda değişen çalışma mekânları, teknolojinin sunduğu olanaklar sayesinde dönüşüme uğrayarak esnek çalışma mekânları-birimleri (hot-desk) haline gelmiştir.” Aktaran: (Çelebi Şeker & Aytar Sever, 2019: 535). Detaylı bilgi için bakınız: (Göçer, Karahan, & Oygür İlhan, 2018)

bilgilendirme eğitimleri gibi büyük organizasyonların yapıldığı, diğer birimlerden bağımsız, fuayesi, bekleme alanı, mini kafesi ve tuvaletleri olan bir salon hedeflenmektedir.

SONUÇ

Zihinsel ve fiziksel farklılıkların ortaya çıkardığı erişilebilirlik sorunu, kapsayıcı ve herkes için uygun tasarımlarla önlenmesi zorunlu bir durumdur. Zihin farklı bireylerin fiziki mekanlara ve yaşama erişebilirliği, engellilik kavramını sorun olmaktan çıkarabilecek önemli bir adımdır. Kapsayıcı tasarımlarla zihin farklı bireylerin kişilik özelliklerinin tespit edilerek bu durumlara uygun mekânsal tasarımlara yönelmesi ve bir yandan yaşamsal konfor sağlanırken, diğer yandan eğitim ve kişisel gelişim, sosyalleşme gibi gereksinimlerin de karşılanması mümkün olabilmektedir. Önemli olan programın net bir şekilde ortaya konması, mekânsal ihtiyacın kullanıcıların her türlü gereksinimine cevap verecek şekilde oluşturulmasıdır. Devamında ise kapsayıcı bir çözüm için evrensel tasarım ilkelerinin benimsenmesi önem taşımaktadır.

Çalışma kapsamında yapılan araştırmalar, anlatılanlar ve varılan sonuçlar göstermektedir ki mekânsal olarak herkese uygun tasarım yapıldığında tamamen farklı, çok özel bir tedbir ya da uygulamaya gerek kalmadan herkes gibi zihin farklı bireylerin de yaşamlarını sürdürebileceği mekânlar tasarlanabilmektedir.

Bazı durumlarda, davranışlarda istatistiksel olarak çoğunluktan farklı olsalar da göz ardı edilmemesi gereken en önemli şey zihin farklı bireylerin ihtiyaçlarının da her insanınki gibi olduğudur. Bu sebeple “farklı” bir mekân arayışına girmek, “özel” tasarımlar yapmak, “olağandan ayrı” düşünmek yoluna gidilmesi yerine; mekânların kolay kullanımı ve her bireye hitap etmesi noktasında yoğunlaşılması önerilmektedir. Bu anlayışla tasarım yapmak için; herkes için tasarım yapmak, olağan mekânlara grafiksel kolaylaştırıcı öğeler eklemek, güvenlik, kişisel alana saygı ve güvende hissettirme konularına özen göstermek ve duyuşal hassasiyetleri göz önünde bulundurmamak gibi temel prensiplere yönelmek gereği ortaya çıkmaktadır.

Bağımsız yaşam merkezi tasarımlarında her projenin kendi özel koşulları bulunacağı gerçeği dikkate alınarak, önerilen rehberden yararlanma eylemleri farklılık gösterecek; ihtiyaç programları çerçevesinde esnetilerek kullanılabilir olacaktır. Temel fonksiyonel prensipler ve önerilen tasarım prensipleri, gerektiği noktalarda ve gerek görüldüğü kadarıyla kullanılabilir; çalışma içeriğinde önerilen senaryonun hacimsel boyutları değişebilir; ağırlıkları ihtiyaca yönelik kurgulanabilir. Zihin farklı bireylerin ebeveynleri hayattayken kullanacakları, alışkanlıklarına katacakları bağımsız yaşam merkezi fikri; özel gereksinimli bu bireyler için eğitim, sosyalleşme, hayata katılma, insan ilişki-

leri, kendini geliştirme, öz savunuculuk, istihdam, eğlence gibi pek çok alanda yaşam hakkına saygılı bir ortam yaratmak ve ebeveynlerini kaybettiklerinde de bu eylemleri gerçekleştirirken, alıştıkları ve mutlu oldukları ortamlarda hayatlarını sürdürebilmeleri anlamı taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Ağlamış, C. E. (2016). Serebral Palsi: Oyun Eğitiminin Fonksiyona Etkisi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Spor Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Başar Şenyılmaz, P. (2017). Otizm Spektrum Bozukluğu ve Down Sendromu Olan Bireylerde Oral Motor Beceriler ve Beslenme Problemlerinin İncelenmesi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Engelli Çalışmaları Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Bolu Sert, H. (2017). Zihinsel Engelli Çocuklara Yönelik Müze Ziyaretinin Değerlendirilmesi: Bir Uygulama Örneği. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Çağlar, S. (2009). Uluslararası Hukuk ve Türk Hukuk Sisteminde Engellilerin Eğitim Hakkı ve Devlet Yükümlülükleri. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Hukuk Anabilim Dalı Kamu Hukuku Bilim Dalı Doktora Tezi.

Çankaya, Ö. (2019). Serebral Palsili Çocuklarda Çevresel Faktörler ile Aktivite ve Katılım Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Fizik Tedavi ve Rehabilitasyon Programı Doktora Tezi.

Çelebi Şeker, N., & Aytar Sever, İ. (2019). Ofislerde Geçici Çalışma Birimi: Örnek Modül Tasarımı. E. İslamoğlu, & S. Yıldırımaltın içinde, Sosyal Bilimlerde Yeni Araştırmalar (s. 533-542). Ankara: Berikan Yayınevi.

Çıtak, A. E. (2016). Otizm Spektrum Bozukluğu Tanılı Çocuk ve Ergenlerin Otizm Spektrum Bozukluğu ve Mental Retardasyonu Olmayan Kız Ve Erkek Kardeşlerinin Zihin Kuramı, Sosyal İletişim, Genel Psikopatoloji Yaşam Kalitesi ve Akran İstismarı Açısından Değerlendirilmesi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Tıp Fakültesi Çocuk ve Ergen Ruh Sağlığı Hastalıkları Anabilim Dalı Uzmanlık Tezi.

Göçer, Ö., Karahan, E., & Oygür İlhan, I. (2018). "Esnek Çalışma Mekânlarının Çalışan Memnuniyetine Etkisinin Akıllı Bir Ofis Binası Örneğinde İncelenmesi". Megaron, 13 (1), 39-50.

Hakverdioğlu, İ. (2006). İleri Derecede Mental Retardasyonlu Bireylerde Malnütrisyon ve Beslenme Durumunun Değerlendirilmesi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Diyetetik Programı Yüksek Lisans Tezi.

MEB. (2008, Aralık 26). Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezi Zihinsel Engelli Bireyler Destek Eğitim Programı. Aralık 20, 2020 tarihinde <https://orgm.meb.gov.tr/>: https://orgm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2013_09/04010347_zihinselengellibireylerdestekeitimprogram.pdf adresinden alındı

MEB. (2016). Çocuk Gelişimi ve Eğitimi- Zihinsel Yetersizlikler. Ocak 7, 2020 tarihinde <http://www.megep.meb.gov.tr/>: http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller/Zihinsel%20Yetersizlikler.pdf adresinden alındı

GÖRSEL KAYNAKLARI

Çelebi Şeker, N. (2021). Zihin Farklı Bireyler İçin Bağımsız Yaşam Merkezi Tasarım Yaklaşımları ve Tasarım Rehberi Önerisi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

İNTERNET KAYNAKLARI

Kanbaş, E. (2014, Aralık 15). ZİÇEV, Down Sendromlu Çocuklar. Web: <https://www.zicev.org.tr/>: <https://www.zicev.org.tr/down-sendromlu-cocuklarmakale> adresinden 7 Temmuz 2020 tarihinde alınmıştır.

Saranlı, U. (2014, Aralık 16). ZİÇEV-Dada'nın Babasının Mektupları. Web: <https://www.zicev.org.tr/>: <https://www.zicev.org.tr/dadanin-babasinin-mektuplarimakale-1> adresinden 7 Temmuz 2020 tarihinde alınmıştır.

Video Oyun Sanatı ile Mitolojik Hikâye Anlatımları

Oğuzhan Sivri¹

Makale Geliş Tarihi: 13.03.2023
Yayıma Kabul Tarihi: 10.04.2023

Öz

Tarih boyunca mitolojik hikâyeler daima sanat yapıtlarına konu olmuştur. Sanat eserlerinde mitolojik hikâyeler kimi yapıtlarda olduğu gibi tasvir edilmiş, kimi yapıtlarda ise mitolojik öğeler ve göndermeler ile kendine yer bulmuştur. Mitoloji ve sanat her zaman iç içe olmuş iki alandır. Plastik sanatlarda, sahne sanatlarında ve sinema sanatında mitolojinin ele alındığı pek çok eser bulunmaktadır. Sanat, teknolojik gelişmeler sayesinde yeni uygulama alanlarına kavuşmuştur. Bunlardan birisi de dijital sanattır. Video oyun sanatı, dijital sanat pratiklerinin de kullanılmasıyla ortaya çıkan yaratıcı bir ifade aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Mitolojik hikâyeler, geçmişten bugüne yaşanan teknolojik gelişmeler ve ortaya çıkan yeni yöntemler ile sanat alanlarında daha etkin bir şekilde varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Bu bağlamda araştırmanın kavramsal çerçevesi doküman analizi ile oluşturularak araştırmaya konu olan görseller ile de anlatım desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Video oyun, Sanat, Video oyun sanatı, Mitoloji

NARRATING MYTHOLOGICAL STORIES WITH THE ART OF VIDEO GAMES

Abstract

Throughout history, mythological stories have always been the subject of works of art. In works of art, mythological stories are depicted as in some works, and in some works, mythological elements and references have found their place. Mythology and art are two fields that have always been intertwined. There are many works in the plastic arts, performing arts and cinema arts that deal with mythology. Art has gained new application areas thanks to technological developments. One of them is digital art. Video game art emerges as a creative expression tool that emerges with the use of digital art practices. Mythological stories continue to exist more effectively in the fields of art with the technological developments from the past to the present and the new methods that have emerged. In this context, the conceptual framework of the research was created with document analysis and the narrative was supported by the visuals that were the subject of the research.

Keywords: Video game, Art, Video game art, Mythology

¹Oğuzhan Sivri, E-posta: oguzhan.sivri@hbu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9226-0816

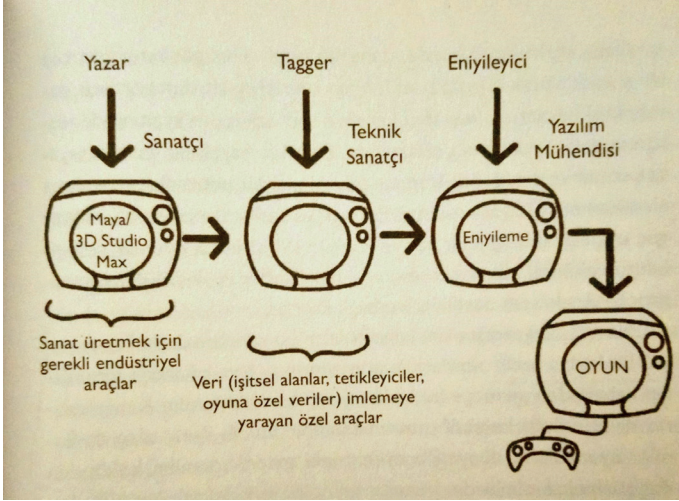
Video Oyun Sanatı

Video oyun sanatı özellikle son yıllarda sıkça karşılaşılan bir terimdir. Bununla birlikte video oyunlarının sanat olup olmadığı tartışması uzun yıllardır devam etmektedir. Bazı eleştirmenler, video oyunlarının sadece eğlence amaçlı olduğunu ve sanatın temel özelliklerini taşımadığını savunurken, bazı sanatçılar ve akademisyenler ise video oyunlarının çağdaş kültürün önemli bir parçası olduğunu ve sanatsal ifade için güçlü bir ortam sunduğunu iddia eder. Temelde bu araştırma, grafik alanındaki yenilikleri de göz önünde alarak video oyunlarının gelişimine ve bir sanat olarak kabulüne dair bir değerlendirme olarak düşünülebilir.

Gelecekte, video oyunlarının uzman oyun çalışmaları veya oyun tasarımı dersleriyle sınırlı kalmak yerine sanat tarihi lisans derecelerinde de öğretilmesini ve tartışılmasını umuyorum. Sanat tarihinin sadece video oyunlarına bir araç olarak ilginç bir söylem getirebileceğine değil, aynı zamanda video oyunlarının ve video oyunları endüstrisinin, sanat tarihi öğrencilerine mevcut tasarım, politika hakkında bilgi vermek ve güzel sanatlar geleneğinden ortaya çıkan yeni medya sanatıyla yan yana gelmek için kullanılabilmesine inanıyorum (Moss, 2018: 12).

Video oyunlarında kurgulanan dünyaya ve anlatılmak istenen hikâyeye bağlı olarak grafik teknolojileri sanatsal bir araç olarak kullanılır, bu, oyunların hitap ettiği kitleye ve tasarım amacına bağlı olarak gelişir. Bazı oyunlar detaylı ve gerçekçi görsellik sunarken bazıları da stilize ve soyut bir görsellik sunabilir.

Video oyunları karmaşık süreçler sonucunda hem teknik hem de sanatsal aşamalarla üretilen ürünleridir. Genel olarak eğlence odaklı olsalar da bazı oyunlar aynı zamanda propaganda unsurları barındırabilir; *Call of Duty*, *Medal of Honor* vb. gibi oyunlar bunlara örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca, eğitsel amaçlı yapılmış oyunlar olduğunu da unutmamak gerekir. Bir video oyununun ortaya çıkışında; resim, heykel, müzik, fotoğraf, sinema ve edebiyat bir aradadır ve dolayısıyla bütün bu sanat alanlarını tek bir çatı altında toplar. Bir proje tasar halinden son aşamasına gelene kadar yazarlar senaryoyu ve ona bağlı olan işleyişi, karakterleri ve diyalogları tasarlar. Tasarımcılar konsept tasarımlar ile dünyayı, karakterleri vb. çizerler ve sonra bu tasarımlar oyunun görsel stiline göre çeşitli grafik programları ile işlenir. Ardından senaryonun işleyişine göre sahneler kurgulanır, sahnelere ve olay örgüsüne göre tıpkı bir sinema filmi veya tiyatro gösterisinde olduğu gibi müzikler bestelenir (senfoni, stüdyo veya bilgisayar ortamında). Bu taraf için sanat kısmıdır. Yazılan kodlar ve oluşturulan tasarımlar yatırılmak istenen dünyaları ortaya çıkarmaya başlar. Bu noktada sanat ve teknik bir aradadır.



Görsel 1: “Bir bilgisayar oyununun yaratımındaki ögeler” (Burnett, 2018: 249). Sıralama Elektronik Arts firmasından John Buchanan’a, çizim ise Maija Burnett’a aittir.

Birçok insan için video oyunları hala kaba dijital eğlencelerden biri olarak algılanırken, aslında kırk yıldan biraz daha uzun bir sürede video oyunları, yeni icat edilen bilgisayarın eğlence potansiyelini kullanmak için tasarlanmış temel eserlerden yeni ve sofistike bir popüler sanat biçimine dönüştü. Günümüzde ise pek çok video oyunu, teknik ve sanatsal karmaşıklığının inanılmaz derecede artmasıyla birlikte, grafik ve işitsel açıdan büyüleyici hale geldi. Benzer şekilde diğer sanat biçimlerinde temsil tekniklerinin geliştirilmesi gibi, dijital sanatçılar ve zanaatkarlar, yeni ortamın sanatsal potansiyelini keşfettiler ve diğer temsili sanatlarla eşdeğer sonuçlar üretmeye başladılar (Tavinor, 2009: 1-2).



Görsel 2: The Witcher 3 Blood and Wine oyunundan bir görsel

Video oyunlarının sanatsal kısımda yalnızca, fiziksel medya (Cd, Dvd, Blue-ray vb.), bulut veri tabanları veya diğer veri depolama araçlarından ekranlara gelen veriler olarak kalmadığı görülebilir. Günümüzde video oyunlarına bağlı yan sektörler de bulunmaktadır. Her video oyunu için olmasa bile popüler bir video oyun çıktıktan sonra o oyunun yapım aşamasında ortaya çıkmış olan sanatsal çalışmaların yer aldığı kitaplar piyasaya sürülür ve genelde bunlar sınırlı sayıda üretilir veya dijital kitap (Pdf) olarak meraklılarına sunulur. Bunun haricinde oyunda yer alan asıl karakter veya diğer karakterlerin farklı malzemelerle (Polyester, 3D baskı vb.) yapılmış farklı ölçeklerdeki figürleri yine sınırlı sayılarda piyasaya sürülür. Tüm bunlar da video oyun sanatının diğer boyutunu oluşturan fiziksel halidir.



Görsel 4: Dishonored 2 oyununa ait sanat kitabının kapak ve iç sayfa örneği görseli

Günümüzün birbirine bağlı dünyasında, video oyunları giderek daha popüler bir hale gelen kitle eğlencesi biçimidir. Etkileyici ve etkili anlatıları ve foto-gerçekçi görüntüleri, birçok kişinin sosyalleşme ve öğrenme şekli şekillendiriyor. Video oyunları sanatsal bir ortam olarak öne çıkıyor, çünkü eğitebilecek ve dikkat dağıtabilecek sürükleyici bir deneyim sunuyorlar.¹

1 https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2012/04/article_0003.html



Görsel 3: *The Witcher 3: Wild Hunt* oyununda Ciri isimli karakterin 1:4 ölçekli heykeli

Video oyunu sanatı, diğer sanatlarla ve sanat akımlarıyla ilişkili olarak ele alınmalıdır. Video oyun sanatında ikonik imgelerin ve basit grafik stillerinin kullanımı, pop sanatını akla getirir. Video oyunu sanatındaki mizah, ironi ve kendine atıf/kendini yansıtma duygusu, aynı şekilde onu postmodernizm ve ilgili sanatsal ve kültürel hareketlerle ilişkilendirir (Clarke ve Mitchell, 2014: 23).

Video Oyunlarında Mitoloji ve Hikâye Anlatımı

Video oyunları da tıpkı diğer sanat alanlarında olduğu gibi benzer konulardan beslenir. Tarihi olaylar, mitolojik hikâyeler, günümüz olayları ve gelecek tasvirleri sık sık konu edilmektedir. Oyun tasarımcıları, 1970'lerin sonlarında video oyunlarını bir anlatı aracı olarak kullanmaya başladılar. Bu süreçte, grafik, ses ve oyun mekaniklerini geliştirerek oyunculara daha etkileyici ve derin hikâyeler anlattılar. 1980'ler ve 1990'lar, video oyunlarının anlatı açısından daha çeşitli ve zengin hale geldiği dönemlerdi. Bu yıllarda, farklı karakterleri kontrol etme, farklı senaryolarla karşılaşma ve kendi seçimlerini yapma gibi imkanlar sunan rol yapma oyunları (RPG), strateji oyunları, simülasyon oyunları ve aksiyon oyunları gibi türler ortaya çıktı. Bir diğer deyişle, video oyunları sadece oyun oynamakla sınırlı değildir, aynı zamanda dijital bir öykü anlatım aracı olarak da kullanılabilirler. Özellikle mitoloji doğrudan veya dolaylı olarak sıklıkla video oyunlarına konu olmaktadır. Video oyunları, mitolojik hikâyeleri farklı bir bakış açısıyla yeniden şekillendirerek hem eğlenceli hem de öğretici sanat eserleri-

ne dönüştürebilirler. Bu, oyunların geniş anlatım olanakları sayesinde mümkün olmaktadır.

Video oyunları, hikâye anlatmak için tasarlanmamış olabilir ve bazıları bu konuda eksiklikler içerebilir. Ancak, bazı oyunlar, diğer hikâye anlatım formatlarındaki gibi, başarısız olabilir ve bu normal karşılanmalıdır. Bazı video oyunları ise, derin ve önemli hikâyeler anlatmak için kullanılan bir dijital hikâye anlatımı platformudur. Edebiyat çalışması genellikle hikâye anlatıcılığına odaklanırken, bu odaklanma tek odaklıdır ve insan deneyimleri hakkında kültürlerarası bir zenginlik sunar. Bu deneyimler, mağara resimlerinden başlayarak, sözlü hikâye anlatım geleneğinden dijital hikâye anlatımına kadar uzanan bir yörüngede ele alınmış, sunulmuş, tartışılmış ve paylaşılmıştır (Green, 2018: 6).

Video oyunları, birçok farklı türde hikâyeler anlatmak için ideal bir platform olsa da, etkileşimli doğaları nedeniyle kitap ve film gibi geleneksel medya biçimlerinden ayrılırlar. Etkileşimli hikâyelerin kendine özgü zorlukları vardır. Oyun yazarları, hikâye ve oyun arasındaki dengeyi sağlamanın yanı sıra, hikâyenin oyuncu tarafından en azından belli bir ölçüde kontrol edildiği durumlarda ilerleyişin nasıl yönetileceği gibi birçok faktörü de hesaba katmak zorundadırlar (Lebowitz ve Klug, 2011: 5).

Mitolojik hikâyelerin temel alındığı oyunlarda daha çok Yunan ve İskandinav mitolojilerinin ağırlıkta olduğu söylenebilir. Özellikle en çok işlenen ve gönderme yapılan mitoloji Yunan mitolojisidir ki bu durum sinema alanında da benzer şekildedir. Video oyunlarındaki mitolojik anlatımlarda hikâyeleri doğrudan ele almaktan ziyade onlara yorum katıldığı göze çarpmaktadır, metinlere birebir bağlı kalınmaz. Örneğin, son zamanların en popüler video oyunlarından biri olan Sony'nin Santa Monica stüdyosuna ait *God of War* (Savaş Tanrısı)'da karakterler üzerinden Yunan mitolojisine yapımcılar tarafından yorum katılmıştır. Toplam sekiz oyunluk bir seriden oluşan oyunun başkarakteri Kratos'tur. Titan Pallas ve su perisi Styx'in oğlu olan Kratos, Yunancada güç anlamına gelir ve gücün kişileştirilmiş bir tasviridir, yarı tanrıdır. Kardeşlerinin ise Nike (Zafer), Bia (Kuvvet) ve Zelus (Heves, gayret)'tur. Kratos ile kardeşleri, Zeus'un hizmetkârı ve koruyucularıdır. Kratos Yunan mitolojisinde insanlara ateşi veren Prometheus'un yüksek bir kayaya zincirlenerek cezasının uygulanması görevini kardeşi Bia ile gerçekleştirmiştir (Daly, 2009: 38). Kratos Yunan mitolojisinde bu şekilde yer almasına rağmen oyunda farklı şekilde yansıtılmıştır. Kratos bu seride Zeus'un oğlu ve Spartalı bir komutan olarak resmedilmiştir. İlk altı oyunda Yunan mitolojisi temelinde bir hikâye oluşturulmuştur.



Görsel 5: God of War 3 Kratos konsept çizimi.

2018 yılında çıkan God of War'un devam oyununda hikâye yeni bir yola girer ve Kratos'un serüveni İskandinav diyarında devam ettirilir. Bu yeni hikâyede oğlu Atreus ile beraber yeni bir maceraya başlar. Üstte belirtildiği gibi önceki altı oyunluk seride Yunan mitolojisi temel alınmış iken, yeni seride İskandinav mitolojisi temel alınmıştır.



Görsel 6: God of War (2018)'dan bir sahne.

Tüm bu özelliklerin yanında God of War için bu güne kadar yapılmış en yüksek bütçeli ve ses getiren mitoloji temalı video oyunu olduğu söylenebilir.

Bir diğer Yunan mitolojisi temalı video oyunu, yapımcılığını Ubisoft firmasının üstlendiği Immortals Fenyx Rising'dir. Bu oyunda da yorumlanmış Yunan mitolojisi karşımıza çıkmaktadır. Oyunun dünyası daha masalsi ve karikatürize biçimde tasarlanmıştır. Oyunun hikâyesi temel olarak Zeus tarafından bir dağın altına hapsedilen Typhon isimli canavarın etrafında dönmektedir. Typhon uzun bir aradan sonra hapsedildiği yerden kaçıyor ve tanrıların güçlerini çalarak intikamını alıyor. Oyunun ana karakteri yarı tanrı genç bir kadın olan Fenyx, Typhon'u yenmek ve tanrılara gücünü geri kazandırmak için maceraya başlıyor. Zeus'un Typhon isimli ölümcül yaratık ile mücadelesi, Prometheus ile diyalogu ve diğer tanrılar arasında gelişen olaylar oyunun kurgusu içerisinde yerini almaktadır.



Görsel 7: Immortals Fenyx Rising'den bir sahne

Tanrı Zeus ve titan Prometheus dışında diğer tanrılar; Athena, Hermes, Hephaistos, Ares ve Aphrodite oyunun hikâye akışında yer almaktadır.



Görsel 8: Immortals Fenyx Rising'de Zeus

Anlatım olarak en ilgi çekici oyunlardan bir diğeri, ilki 2014 yılında piyasaya çıkan Banner Saga isimli oyun serisidir. Oyunda Viking efsaneleri temel alınarak bir hikâye oluşturulmuştur.



Görsel 9: Banner Saga oyunundan bir sahne.



Görsel 10: Banner Saga oyunundan bir sahne.

Bu oyunların haricinde mitolojik hikâyeleri temel alan oyunlar; *Age of Mythology*, *Titan Quest*, *Hades*, *Okami*, *Zeus: Master of Olympus*, *Apotheon* ve *Assassin's Creed* serisinden *Valhalla*, *Origins*, *Odyssey* oyunlarıdır. Bunların arasında Japon mitolojisini temel alan *Okami*, *Assassin's Creed* serisinden Mısır mitolojisini temel alan *Origins* ve İskandinav mitolojisini temel alan *Valhalla* haricinde burada bahsi geçen diğer oyunlar Yunan mitolojisini konu almaktadır. *Age of Mythology* oyununda ise Yunan mitolojisi haricinde; Mısır, İskandinav ve Çin mitolojilerine yer verilmiştir. Ek olarak, piksel sanatı ile oluşturulmuş bir oyun olan *URUZ: Er Kişinin Geri Dönüşü*, Türk mitolojisinde önemli bir yeri olan Dede Korkut masallarını konu almaktadır.



Görsel 11: URUZ: Er Kişinin Geri Dönüşü oyunundan oyun içi bir görsel.

Önümüzdeki dönemlerde video oyun dünyasında hâlihazırda bulunan ve gelişimini sürdüren teknolojilerle birlikte hikâye anlatımları farklı boyutlara taşınabilir. Sanal gerçeklik ortamı için yapılan oyunların sayısı artabilir ve yaygınlaşabilir. Bunun yanında, video oyunlarının Metaverse evrenine taşınması ve burada denenmesi söz konusu olabilir. Mitolojik hikâyeler özelinde değerlendirilecek olursa, hem sanatsal hem de teknolojik açıdan farklı anlatımlarla karşılaşılacağı öngörülebilir.

Sonuç

Çalışma kapsamında video oyun sanatından bahsedilmiş ve mitoloji temalı video oyunlarında hikâye anlatımı üzerinden bir değerlendirmede bulunulmuştur. Aynı zamanda sanat ve mitoloji etkileşiminin video oyunlarında tezahürüne değinilmiştir. Mitolojik hikâyeleri temel alan video oyunlarının bazılarında kısaca bahsedilmiş, bazılarının ise yalnızca isimlerine yer verilmiştir. Video oyunlarında, 1970'lerin sonundan itibaren hikâye anlatımı önemli bir hale gelmiştir. Bugün gelinen noktada ise video oyunlarında anlatım, gelişen teknolojilerle birlikte sinematik seviyelere ulaşmıştır. Mitolojik hikâyeler tıpkı sinemada olduğu gibi video oyunlarında da genellikle yorum katılarak veya zaman zaman birbirine karıştırılarak işlenmektedir. Sinemadan farklı olarak video oyunlarında farklı sanat stilleri ile hikâyeler yansıtılmaktadır. Video oyunlarının tamamen bilgisayar ortamında geliştirilmesi hem sanat hem de teknik olarak daha esnek bir üretim ortamı sunmaktadır. Video oyunlarının mitolojik hikâyeleri göz alıcı görsel tasarımlar ve yorumlarla sunmasının yanında, yer verilen bilgiler ve referanslar ile öğrenmeye de katkısının bulunduğu söylenebilir. Bir hikâyeyi oynarken hem eğlenme hem de öğrenme bir arada gerçekleşmektedir. Bu yüzden mitolojik ve tarihi konuları işleyen video oyunları, öğretici yanı da bulunan eğlence ürünleri olarak değerlendirilebilir, fakat öğretici yanı bütün oyunlar için geçerli değildir. Çalışmanın son kısmında, video oyunlarının sanal gerçeklik (VR) teknolojisinde daha fazla yer bulmaya başlaması, olası bir Metaverse evreni buluşması ve oluşacak farklı hikâye anlatımları ile ilgili öngörülerde de bulunulmuştur.

KAYNAKÇA

Clarke, A. ve Mitchell, G. (Editörler). (2014) Videogames and Art. UK: Intellect

Daly, K.N. (2009). Greek and Roman Mythology A to Z. USA: Chelsea House Publishers

Green, A.M. (2018). Storytelling in Video Games The Art of the Digital Narrative. USA: McFarland & Company, Inc.

Lebowitz, J., Klug, C. (2011). Interactive Storytelling for Video Games: A Player-centered Approach to Creating Memorable Characters and Stories. USA: Focal Press

Moss, C. (2018). Classifying Videogames as Art and Why It Matters Now. UK:Oxford Brookes University

Tanivor, G. (2009). The Art of Videogames. USA: Wiley-Blackwell

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet: Jewell, C. (August, 2012). Video Games: 21st Century Art. https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2012/04/article_0003.html adresinden 3 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.

GÖRSEL KAYNAKLARI

Görsel 1: Burnett, R. (2018). İmgeler Nasıl Düşünür?. İstanbul: Metis Yayıncılık

Görsel 2: <https://www.heypoorplayer.com/2016/04/22/the-witcher-3-blood-and-wines-screens-showcase-a-vibrant-and-dangerous-world/> adresinden 7 Ocak 2023'de alınmıştır.

Görsel 3: https://cdn.prime1studio.com/media/catalog/product/cache/1/pls_cropped_image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/p/m/pmw3-10dx_cropped.jpg adresinden 10 Ocak 2023'de alınmıştır.

Görsel 4: <https://www.xzone.cz/kniha-the-art-of-dishonored-2> adresinden 10 Mayıs 2023'de alınmıştır.

Görsel 5: <https://www.gadgets360.com/games/reviews/god-of-war-iii-remastered-review-great-for-newcomers-but-not-worth-revisiting-717470> adresinden 10 Ocak 2023'de alınmıştır.

Görsel 6: <https://mashable.com/article/god-of-war-fatherhood-patriarchy-destruction-male-power-fantasy> adresinden 10 Ocak 2023'de alınmıştır.

Görsel 7: <https://www.heypoorplayer.com/2020/11/17/immortals-fenyx-rising-showcases-post-launch-plan/> adresinden 12 Ocak 2023'de alınmıştır.

Görsel 8: <https://tr.pinterest.com/pin/367747125829773001/> adresinden 12 Ocak 2023'de alınmıştır.

Görsel 9: <https://bannersaga.com/media/> adresinden 17 Ocak 2023'de alınmıştır.

Görsel 10: <https://bannersaga.com/media/> adresinden 17 Ocak 2023'de alınmıştır.

Görsel 11: <https://www.merlininkazani.com/uruz-er-kisinin-geri-donusu-inceleme-inceleme-113110> adresinden 10 Mayıs 2023'de alınmıştır.

Collections Made with Sustainable Fabrics: Sustainable Fashion - Environmental Sensitivity

Özlem KAYA¹

Makale Geliş Tarihi: 22.06.2022

Yayıma Kabul Tarihi: 04.03.2023

Abstract

The concepts of sustainability and sustainable development are among the most discussed topics of the last few decades in our world where environmental degradation is increasing.

The concept of sustainability is becoming increasingly important in the textile and apparel industry, as it is one of the largest industries in the world in terms of workforce and production and the resources of the planet we live in are alarming. At the same time, the concept of sustainability stands out in terms of improving the environmental impacts caused by the rapid increase in consumption rates in the textile and apparel sector.

The production of ecological textile products that do not harm the environment and human health is very important. In this context, in the process of sustainability, starting from the fiber, which is the first form of the fabric, and continuing to the final stage, the clothing, fashion designers have great tasks. It is also an important issue that designs are produced from sustainable materials and that the products produced are products that do not harm the environment, are timeless and can be recycled later.

Today, the concept of sustainability is discussed in every platform. At the core of this issue is the damage to the environment / ecology and the concept of sustainability as a solution to this damage. Therefore, sustainability issue in this study; Designers and brands, who make designs with sustainable fabrics that are handled over sustainable fabrics, have been examined and the concept of sustainable fashion has been emphasized.

Keywords: Sustainability, Ecology, Fashion design, Sustainable fabrics, Sustainable fashion

SÜRDÜRÜLEBİLİR KUMAŞLAR İLE HAZIRLANAN KOLEKSİYONLAR: SÜRDÜRÜLEBİLİR MODA - ÇEVRE DUYARLILIĞI

Öz

Sürdürülebilirlik ve sürdürülebilir kalkınma kavramları çevresel bozulmanın giderek arttığı dünyamızda son birkaç on yılın en çok tartışılan konuları arasında yer almaktadır.

İşgücü ve üretim açısından dünyanın en büyük endüstrilerinden biri olması ve içinde bulunduğumuz gezegenin kaynaklarının alarm vermesi sebebiyle, tekstil ve hazır giyim sektöründe sürdürülebilirlik kavramı giderek önem kazanmaktadır. Aynı zamanda tekstil ve hazır giyim sektöründeki tüketim oranlarındaki hızlı artışın neden olduğu çevresel etkilerin iyileştirilmesi açısından da sürdürülebilirlik kavramı ön plana çıkmaktadır.

Çevre ve insan sağlığına zarar vermeyen ekolojik tekstil ürünlerinin üretimi oldukça önemlidir.

Bu kapsamda, sürdürülebilirlik kumaşın ilk hali olan liften başlayıp en son aşama olan kıyafete kadar devam eden süreçte, moda tasarımcılarına büyük görevler düşmektedir. Tasarımların sürdürülebilir malzemelerden üretilmesi ve üretilen ürünlerin çevreye zarar vermeyen, zamansız daha sonra da geri dönüştürülebilen ürünler olması da önemli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde, her platformda sürdürülebilirlik kavramı tartışılmaktadır. Bu konunun özünde, çevreye/ ekolojiye verilen zarar ve bu zarara karşı çözüm olarakta sürdürülebilirlik kavramı yer almaktadır. Bu nedenle bu çalışmada sürdürülebilirlik konusu; sürdürülebilir kumaşlar üzerinden ele alınmış sürdürülebilir kumaşlar ile tasarımlar yapan tasarımcılar, markalar incelenmiş sürdürülebilir moda kavramı üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sürdürülebilirlik, Ekoloji, Moda tasarımı, Sürdürülebilir kumaşlar, Sürdürülebilir moda

¹Assist. Prof. Dr., Özlem KAYA, Uşak University Faculty of Fine Arts, E-posta: ozlem.kaya@usak.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8572-6577

* Kaya, Ö., Collections Made with Sustainable Fabrics: Sustainable Fashion - Environmental Sensitivity. Sanat ve Tasarım Dergisi, (31), 111- 128.

Introduction

The textile and fashion industry is a trillion-dollar global business employing millions of people around the world. It also has significant economic power and represents a global driving force. This industry operates in a highly competitive market dominated by the presence of global brands.

Considering the increasing population and fashion approaches in the world, it is understood that textile has a fairly wide application area.

Depending on the growth rate of the world population, a significant increase is observed in the consumption rates in the textile and ready-to-wear sector. It is of great importance to improve the environmental impacts caused by this increase. In this sense, the concept of sustainability has become an issue that needs attention in recent years. Sustainability, which is a state of balance based on working with the environment and people responsibly, and realizing our work and life order without harming the nature while doing these beneficial works, has been at the center of both scientific and institutional discussions for a long time (Gazzola et al., 2020: 5; Muhammad and Muhammad, 2010).

Sustainability is the progress of an organization by taking economic, social and environmental dynamics into consideration and taking steps that will positively affect economic development, human life and environmental balance in the interaction of these factors (Figure 1).

However, in a sector where consumption amounts are so high, harmful substances and wastes occur in amounts that will cause many environmental problems during and after production. Dyestuffs used in production can be allergenic and toxic. They also cause the release of carcinogenic gases. In addition, the use of chlorinated or fire-retardant substances, even if the availability of pesticides and heavy metals is limited, their use causes ecological problems. This situation causes poisoning, creates great dangers for ecosystems and poses a vital threat.

The Three Spheres of Sustainability

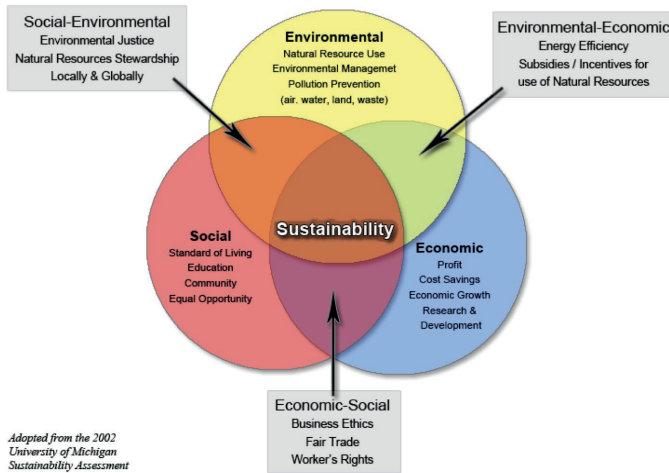


Figure 1. The three spheres of sustainability

In today's smart manufacturing environment, the textile and apparel industry faces challenges such as productivity, sustainability and product quality and regulatory compliance that enable customers to survive as well as respond quickly to their dynamic needs (Balogun et al., 2019: 10; Fatorachian and Kazemi, 2018: 633). In addition, the industrial ecosystem, global sustainable business trends and consumer-oriented economy are putting pressure on industries to be more sustainable, innovative and agile (Denuwara, Majjala and Hakovirta, 2019).

As Papanek (1984) and Chouinard stated, (2008) the purpose of sustainability in fashion may be quite clear, but the methods to achieve sustainability are not very clear. Sustainable fashion is a complex effort involving many idealisms, but many of its elements need to be considered at a practical level.

At the same time, as Ahmad et al. stated (2020), solving fundamental sustainability problems between developed and developing countries must be realized through a collective mechanism.

Sustainable design is an approach that encourages businesses to minimize their environmental impact through product design, while increasing market advantage and innovation.

One of the most important goals of environmentally sustainable design is to integrate environmental sensitivity into every stage of the new product development process.

Sustainable design has been expressed in different terms in many disciplines. The term sustainable design is simply expressed as “adding the environment to the factors considered in product design”. Definitions related to this concept:

Design for Environment: Systematic consideration of design issues related to the impact of the product on the environment, human health and safety throughout its life cycle in developing new products or processes.

Eco Design: Without paying too much attention to the other criteria expected from the product, such as function, quality, cost and appearance, it is designed by considering all environmental effects throughout the entire life cycle of the product. Eco design considers environmental issues at all stages of product design and strives to have the least possible impact throughout the entire life cycle of the product.

Eco-effective Design: Eco-effective product design aims at systematically determining and implementing targets with the aim of improving environmental performance.

The increase in environmental and human health awareness has affected the textile and apparel sector along with all industrial branches. At this point, the production of textile products without harming the environment and human health has come to the fore. Textile designers as well as textile technologists have a great responsibility for the production of ecological textiles that do not harm the environment and human health. Textile designers are experts who add aesthetic values to textiles in terms of shape, color, pattern, fiber, fabric, texture, etc., and turn them into products that the consumer can use. For this reason, it is the designer’s choice to use methods and materials that will not harm people, living things and the environment while revealing the phenomenon of fashion in order to design the needs of consumers. If the designer can decide on what kind of fiber, fabric, texture, color, pattern-containing material to use and in what form to be produced with these materials, he also has the power to direct the taste of the society and make decisions that affect the society and the environment with another decision he will make.

The process, which starts from the fibers in which textiles are produced, goes through many different stages until they become a clothing material. In all of these processes, sustainability should be taken into consideration, and the main and auxiliary materials should be selected from sustainable, ecological and environmentally friendly products. At this stage, textile designers have great responsibilities. Most brands and fashion designers now take care to use sustainable textiles, recycle and ecological materials. This is very much nee-

ded in this period when the fashion industry is accelerating and the resources are running out.

Sustainable fashion, eco-fashion, or most generally speaking, environmentally friendly fashion is a production process that includes recyclable, high-quality products. Another aim of the sustainability approach is to ensure the supply of environmentally friendly green products with high quality, low production numbers and thus slow down the fashion industry.

Sustainability; It is a very important issue in terms of leaving a livable world to future generations by creating new resources without consuming resources for the rest of the world. The aim of this study is to contribute to the establishment of the concept of sustainability by examining the use of sustainable fabrics and the collections of designers-brands that make designs using these fabrics.

Materials Methods

Since sustainability is a concept directly related to the textile and fashion industry, it should be evaluated as universal rather than local. In this study, the issue of sustainability has been addressed in terms of sustainable fabrics and sustainable fashion and evaluated in terms of collections created by fashion designers using sustainable fabrics.

The main purpose of our analysis of collections prepared with sustainable fabrics; What are sustainable fabrics, what are the benefits of using these fabrics, how can we use resources more efficiently, how do we regulate production and consumption in order to harm the environment less, is it possible to create sustainable fashion with sustainable fabrics? is to find answers to such questions. In this context, the collections of fashion designers and fashion brands, which are randomly selected due to the importance they attach to sustainability in the textile and fashion sector, constitute an example for the study.

This study is important in terms of making an assessment on what needs to be done in order to reduce the damage we give to the world by using sustainable fabrics in today's fast-moving consumption and production world and to leave renewable resources to future generations. At the same time, the study is important in terms of determining the level of contribution of fashion designers-brands to the process and offering suggestions on what can be done.

Results Discussion

The textile and apparel sector is a labor-intensive, low-wage, dynamic and innovative sector focused on market demands. In the high-quality fashion

market, the industry has modern technology, designers and a high degree of flexibility. In the apparel sector, the competitive advantage of companies is to produce designs that can capture consumer demands and preferences. To survive in a competitive production environment, to work in a world where resources are limited, reduce environmental impacts, reduce costs, and firms, to perpetuate their existence by meeting customer expectations in today's "sustainability" with the expression emerges. In this context, sustainability in the textile and apparel sector is possible by ensuring sustainability at all stages of the sector's supply chain. At the same time, the whole process from obtaining the fabric, turning it into a product in the hands of the designer and using it by the consumer, are extremely important stages for sustainability.

Sustainable Fabrics

Sustainable textiles consist of two different natural fibers: plant fibers and animal fibers. Most vegetable fibers are worn by humans (like cotton) every day, but that doesn't necessarily make them sustainable. Cotton is one of the most widely used materials for clothing in the world. This is a big problem because it has been one of the dirtiest products available. Insecticide is widely used to produce cotton, making other materials such as linen, hemp, soy, etc. more sustainable. There are also animal products that provide sustainable textile products. Among these, there are products such as wool, buff and silk obtained from animals.

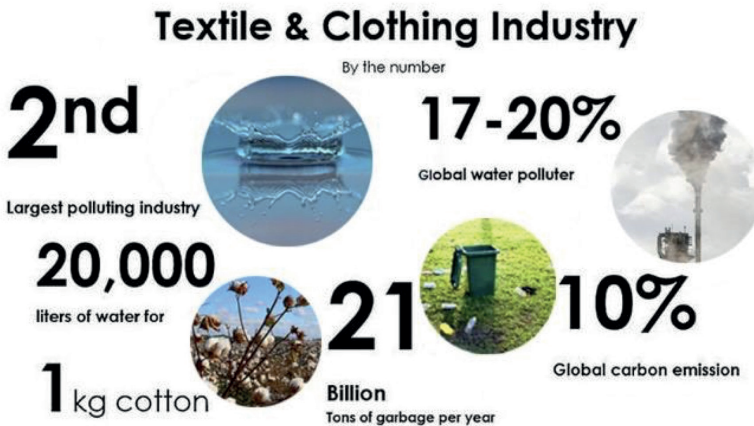


Figure 2. Textile and clothing industry (the impact on the environment)

First of all, it is necessary to make an evaluation on sustainable fabrics. What are the sustainable fabrics? When it comes to sustainable fabrics, we think of fabrics that can be used naturally, do not use chemicals in their production, and are produced without harming the environment and our resources. Sus-

tainable raw materials used in the production of sustainable fabrics can be listed as organic fibers, natural fibers and recycled fibers.

Fabrics made from organic fibers; It is made using both grown and harvested crops without chemicals or pesticides. To prevent contamination, only natural fertilizers are used during the process and the soils are carefully monitored. Organic materials have many benefits that make them great for making eco-fashion garments and creating your own clothes at home. It is cheaper to produce, prevents soil erosion, and has properties such as naturally strong and durable. Organic fabrics have benefits such as hypoallergenic and safe for sensitive skin, soft and breathable, environmentally friendly and sustainable.

Natural fibers; If a fabric is labeled naturally, it simply means that it is made from fibers from plants or animals. Because they come from natural sources, these fabrics are typically sustainable and biodegradable. This is a great advantage for the environment and reduces the increase in synthetic fast fashion being sent to landfill.

Natural fabrics have benefits such as strong and durable, hypoallergenic and antibacterial, breathable and versatile, biodegradable and sustainable. Natural fabrics that are perfect for sustainable fashion include natural silks, organic linens, and even bull denim.

Recycled fibers; They are fabrics made using recycled materials. Even if these materials are not initially environmentally friendly, another way to create sustainable fabrics is by recycling. It is seen that fabrics made from recycled products are becoming more and more popular. Recycled fabrics have benefits such as re-use to reduce waste, reduction of greenhouse gases, being the best sustainable fabric type, strong and durable.

The raw materials used in ecological textiles are organic cotton fiber, linen fiber, hemp fiber, bamboo fiber, soy fiber, nettle fiber, pineapple fiber.

When we briefly evaluate the sustainable fabrics;

Organic cotton; It is grown without chemical pesticides and fertilizers. Chemical materials, pesticides or fertilizers are not used in the production and processing of organic cotton obtained from non-genetically modified plants. Old-style agricultural methods are used to protect the quality and value of the soil. Textiles made of organic cotton need less water than traditional cotton textiles (71%) and are generally more comfortable to use. Although fabrics made of organic cotton have the same quality as fabrics produced from traditional cotton, they do not have a negative effect on nature unlike traditional cotton.

Linen; It is a plant-based fabric made from linen that can often be grown in rough terrain. It is produced from the fibers of the linen plant that blooms in summer. It has been used in clothes production for centuries for reasons such as being a durable, moisture-absorbing and breathable fabric, keeping it warm in winter and cool in summer. It can grow on land where food cannot be produced and it needs less resources such as water and energy during this period. Since the linen plant is resistant to moths, the use of pesticides during cultivation is also extremely low. Linen, which can be completely soluble in nature as long as it is not processed, is a sustainable fabric that can be used for many years.

Silk; It is produced by moths and traditional methods destroy moths and cocoons in the process. Sustainable products such as Ahimsa silk use methods that do not kill moth pupae. It is produced without the use of chemicals and hormones (Vartan, 2021: 1).

Hemp; The use of hemp in the textile industry is preferred because it is a fast-growing plant that requires very little water and does not require herbicides, pesticides, synthetic fertilizers or GMO seeds. Planting hemp improves soil health by replenishing vital nutrients and preventing erosion. Hemp fabrics kill bacteria, make them naturally anti-microbial, have the best heat capacity compared to any other fiber, easily combine with dyes and do not easily change color. Organic hemp, on the other hand, is the fibers in the stems of the hemp plant; It is used in yarn, fabric and weaving. Hemp has similar properties to linen. It does not need much water and pesticides. It also has the feature of fertilizing the soil it grows. From its fibers; An antibacterial fabric is produced that is breathable, absorbs moisture, keeps cool in summer and warm in winter. The fabric becomes softer as it is washed and worn, and is biodegradable. Versatile plant hemp, the production of which is subject to legal regulations, is the source of one of the most sustainable fabrics.

Bamboo; It is used today as a resource for shoes and corsets. Weavers blend other fabrics with processes that soften the fabric. The most used type is natural bamboo viscose. Bamboo fabrics are a preferred type of fiber because of their good moisture permeability, casting and good coloring properties. Bamboo fabric is made from fibers harvested from bamboo plants. The fabric obtained is generally soft, comfortable and absorbent. It can be used to make shirts, linens, socks, towels. Because bamboo is a very fast-growing product, it is generally considered sustainable and environmentally friendly (Martinko, 2020).

Wool; It is hard, wrinkle resistant, flexible. It can absorb moisture up to 30 percent of its weight. It easily holds colored dyes without using chemicals.

Wool can replace many of the water-resistant synthetics and polyester that are prominently prominent outdoors without fear of micro fiber spillage. Wool products are long-lasting. Wool textiles tend to be washed less frequently at lower temperatures with less impact on the environment.

Pineapple leaf fibers; It is a natural type of fiber obtained from the leaves of the pineapple plant. Since the pineapple plant is usually grown for its fruit, tons of pineapple leaves are generated as agricultural waste each year. These fibers, which have a very high cellulose ratio in their structure, are considered to be a good textile material with their superior mechanical properties and water-loving structure. Pineapple fiber alone creates a light and hard material for clothing and accessories, perfect for places with a non-tropical climate. Today it is mostly used in shoes and accessories. Any waste resulting from pineapple fiber production can be used as fertilizer. Thus, all materials can remain in their own life cycle. It has become a particularly preferred material thanks to its easily accessible and recyclable material. Pineapple leaf fiber is an important source of raw material nowadays, where sustainable production is aimed with both the evaluation of agricultural wastes and its environmentally friendly features.

Banana silk; Banana silk fabric is produced from 100% pure, banana tree trunk. Fibers obtained from the innermost and softest part of the body part of the tree are used. Compared to other natural, organic fibers (such as organic cotton and bamboo), it is an extremely soft, more breathable, durable, less water consuming, non-toxic fabric type. It has the same quality as normal silk fabric, moreover, it can be washed in the machine compared to the silk we know and does not require chemical dry cleaning. This natural fabric provides less water consumption during the dyeing process, as it absorbs dye much better than cotton.

Rayon and modal; They are man-made fabrics and are produced from cellulose. Modal is produced from cellulose from softwoods, and viscose rayon is usually bamboo (Martinko, 2020: 1). Modal is a semi-synthetic fabric known primarily for being soft, easy-care, and - more importantly - biodegradable. Because the fabric is highly breathable, it is often used in clothing designed for comfort, such as underwear, pajamas, sportswear and bedding. Modal is a type of rayon similar to viscose and lyocell, but goes through a different production process (Holmes, 2021: 1).

Lyocell (tencel); Lyocell is a cellulosic fiber obtained from wood pulp (eucalyptus wood). It is an environmentally responsible species thanks to its renewable resources. It is produced from wood pulp obtained from renewable and sustainable sources (Anonymous, 2021).

Sustainable Fashion

Sustainable fashion, eco fashion or ecological fashion; It emerges as a reflection of the concept of sustainability, the importance of which has been understood more recently, on the clothing industry. The aim in sustainable fashion is to not compromise on environmental and social responsibility principles while preparing products that can be sustained.

Sustainable fashion is a concept that emerged from the concept of sustainable design. In sustainable design, at every stage from the design of the product to the production process, environmental factors and carbon footprint should be calculated and efforts should be made to make the production process without harming the nature. The issue of sustainability in the fashion industry has emerged with our consumption as unsustainably. It took many years for the damage caused by the clothing industry to the world to be understood. The role of the designer in creating a sustainable society is not only to create “sustainable products” but also to create products, processes and services that encourage wide-ranging sustainable behavior.

Fashion products are consumed faster and in a shorter time than classic / basic products. However, nowadays, various innovative ways are being developed for a garment to become a more sustainable fashion product.

First of all, there are labels on the clothes that tell the story of the product. (Who designed it, how best to care without harming the environment, etc.)

A flexible approach can be designed for a more sustainable production with different patterns in clothing use. At this point, for example, disposable underwear, durable products, biodegradable products may be preferred.

Sustainable fashion should also include life cycle thinking that takes into account all stages. Such as design, manufacturing, logistics, retail, use and disposal. It is known that it is better to design life cycles rather than products.

Sustainable design includes:

There should be a use phase and end-of-life thinking. In the best case, the product is likely to have several life cycles. It should be designed how the product can be used after the first life cycle has ended. From an environmental point of view, it is best to use the product as is, the second-best option is to redesign a new product from it (through minor modifications, for example) and the third option is to recycle materials (Niinimäki, 2013: 17).

Many brands and fashion designers in our country and around the world aim to use sustainable production principles. At this point, Black (2011: 46-47)

gives the following guidelines for a sustainable fashion designer. Design for the life cycle of the entire garment (including use and disposal)

- Use ecological materials
- Use monochrome materials
- Use new technologies
- Create longer lasting products
- Design multifunctional clothing
- Reuse waste materials
- Repair and remodeling of clothing
- Recreating (eg. existing design concepts)
- Reduce (resource use and waste generation)
- Recycle
- Cycle

When companies and fashion designers that make sustainable production and designs with sustainable fabrics are examined, it will be seen that there are many brands and designers in the world who have this awareness and make their designs by adopting the principle of sustainability.

Martin Margiela first used recycled textiles in his summer collection in 1989. But distinctly, in 1990, sustainable and recyclable fashion took its place in history. Designer Lamine Kouyaté made designs of plaid, lycra and vintage clothing in Paris. In Milan, Giorgio Armani has been sensitive to the issue of sustainability by using hemp in its designs. Stella McCartney gave a completely different direction to sustainable fashion in her collection in 2002 and attracted a lot of attention. Stella McCartney, by creating organic designs without using leather and fur; She has made designs that are both animal and eco-friendly. Famous brands such as Chanel, Alexander McQueen, Marc Jacobs, Banana Republic, Levi's have also started to support green fashion in their collections.

Many Turkish fashion designers such as Hatice Gökçe, Zeynep Tosun, Mehtap Elaidi and Arzu Kaprol have emphasized the theme of sustainability in their designs in recent years. Fashion designer Hatice Gökçe has been working on Argande, a social responsibility project supported by the United Nations since 2008.

Turkish fashion designer, Mehtap Elaidi, once again proved that she is the representative of sustainable fashion in the X LENZING™ ECOVERO™ collection. Another fashion designer, Arzu Kaprol, tried to include timeless designs in her BIZ collection. Thus, the designer aimed to prevent unnecessary consumption and to create clothes that are memorable. The designer preferred fabrics produced according to sustainability principles, and in her designs, she used fabrics that are known as the silk of the future and created entirely by recycling.

Ever since Stella McCartney launched the designer brand, it has never used animal-derived textures such as leather and fur in its collections. In addition to its exemplary commitment to ethical principles when it comes to nature and living things, Stella McCartney is one of the brands that use the most advanced technology in this regard. With the innovative nature-friendly materials used in the collections, from bioengineered spider silk to leather made from cork and recycled ocean plastic, it has not compromised either its brand's commitment to sustainability or its luxury design approach (Figure 3). "The starting point is not design, the starting point is sustainability," McCartney said in an interview in 2018.



Figure 3. Stella McCartney resort 2020

When some sustainable fashion brands in the world are examined, it will be seen that they prepare environmentally friendly collections with sustainable fabrics. Brands-companies such as H&M, Spencer Phipps, Mother of Pearl, Katie Jones, Eileen Fisher, Tommy Hilfiger, Sandra Sandor, Patagonia, Maggie Marilyn (all collections consist of ethically sourced sustainable materials), Everlane, Reformation, Rag & Bone, Alternative Apparel (more than 80% of the clothes produced consist of sustainable materials.), Amour Vert, PrAna,

Vivienne Westwood (Figure 4) and designers are helping to make the fashion industry more sustainable by paying attention to many things in terms of sustainability in their collections and production.



Figure 4. Vivienne Westwood (left two images) and Reformation (right image - The Reformation 'Elsie' dress is made from organic cotton.) Sour left two images

One of the most important recent studies within the scope of sustainable fashion is the studies prepared in cooperation with Yuima Nakazato and Epson. Yuima Nakazato has produced sustainable fabric with Epson printers using entirely waste fabrics. The fabric, which took the podium at Paris Haute Couture Fashion Week 2023 spring-summer event, was produced with inkjet and dry fiber technology, and almost no water was used in this process.

Nakazato, who produces sustainable fabrics using waste fabrics collected from Africa, went to Kenya for fabric selection and collected 150 kg of waste clothing material from the 'clothing mountain' of waste clothes there. Afterwards, Epson produced more than 50 meters of refibered and nonwoven fabrics with the dry fiber process. Hitoshi Igarashi from Epson Printing Solutions Division, stating that dry fiber technology not only gives designers freedom to express their creativity, but also offers a more sustainable future to the fashion industry by reducing water usage, said, "The application of dry fiber technology to the fashion industry provides the opportunity to produce materials for new garments by recycling used fabrics." explained.

In this context, Epson has combined inkjet printing and dry fiber technologies to create stunning designs from recycled clothing. Yuima Nakazato, who uses

Epson's digital textile printing to reflect its original and creative vision on its products, has also created some of its designs thanks to a new textile production process that is more sustainable and has the potential to change the industry.



Figure 5. Yuima Nakazato Paris Haute Couture Fashion Week spring - summer 2023

This brand-company and designers, who pay attention to both material (organic natural fabrics, recycled cotton, sustainable materials, etc.) and production (who produces clothes, where materials are received and follow a policy as transparent as possible, providing information to their customers on issues such as the supply chain) at the point of producing modern and wearable parts with conscious design, act very sensitive in terms of sustainability.

When we look in general, it will be seen that most of the designers aim to avoid the disposable understanding by choosing the ones who evaluate old fabrics in collections, behave diligently in the fabrics they choose, work with smaller production teams, and whose materials are convertible and require less maintenance. At the same time, it will be seen that they are trying to reduce their carbon footprint by making more use of technology and that they now attach more importance to the concept of sustainability.

Conclusions

In today's world where globalization continues at full speed, the importance of creating sustainability awareness and awareness is increasing day by day.

Sustainability concerns have created a new agenda for economic development discussions, and over time have caused these discussions to sit on the axis of sustainable development.

Sustainability introduces a concept that requires changes in the way of thin-

king, without reducing the quality of life. The essence of this change is to avoid being a consumer society and aiming for environmental management, social responsibilities and economic solutions that are in solidarity from a universal perspective.

In this context, textile and fashion play a remarkable role in terms of sustainability as one of the most polluting industries in the world. Every stage of a garment's life, from obtaining the fiber to its disposal (called cradle to grave), threatens our planet and its resources, as well as social living standards.

At this point, all stakeholders in the textile and fashion industry have serious responsibilities. Fashion designers are among those who are one of these stakeholders in the sector and have the most important role. Designers, the recycling industry and consumers must come together and work together to achieve sustainability conditions at every stage of the supply chain. Thus, it can continue to produce fashion without harming the environment, and at the same time, people and sectors will continue to be productive and contribute to the economy.

Creating designs created by following a production ecosystem that is sensitive to nature and the environment is the most fundamental element in this process. At this point, less and more qualified fashion production and purchasing may be the basis.

However, it is still not enough for most fashion companies to produce fashion clothes in a sustainable production system and develop them with sustainable and recyclable materials. The use of natural and new biodegradable fibers should be encouraged. On the other hand, possible limitations in the use of agricultural land in the near future should be kept in mind due to the increasing world population and food shortage.

Fashion companies are encouraged to provide more detailed and transparent information about sustainable fashion production that is useful for sustainable fashion consumption and also encourages consumers' purchasing decision. The availability of relevant information is an effective way to educate fashion consumers and improve their awareness of sustainability. These efforts should not be limited to fashion companies, all suppliers and consumers in the textile and apparel supply chain, as well as manufacturers and retailers, and should demonstrate their commitment.

Each piece of clothing has an impact on the environment, but the real question is how much impact does it have?

Improving production processes using lower amounts of water, pesticides, ha-

zardous chemicals or lower greenhouse gas emissions, etc. is as important as the measures taken by retailers and consumers to select such textiles. However, consumer behavior is equally important in how they care and dispose of clothing and other textiles. For example, choosing appropriate washing temperatures, taking the right steps to significantly extend their lifespan, and encourage the recycling of garments at the end of their service life. These key issues are areas where retailers can have a high degree of influence.

One of the ways to create sustainable fashion is for fashion designers to create collections with sustainable fabrics in their collections. In this way, it is possible to contribute to the process by influencing the purchasing behavior of consumers and creating an awareness. At the same time, designers must adopt a production process that is sensitive to nature and human resources, a design and production process managed with durability and of course ethical values.

As one of the main materials used in fashion design, fabric constitutes the most important part of the collection. In this context, at the point of creating sustainable fashion, it is an extremely important and necessary step to prepare the collections of fashion designers, which affect the whole world, with sustainable fabrics.

As a result, considering the concept of sustainability in terms of textile and fashion design; It is necessary to mention the different problems that we encounter in various stages of design, production and consumption. The environmental effects of textile products are not limited to production environments. How they are used, how they are re-evaluated and how they are eliminated are of the same importance in terms of their environmental impact. Therefore, success in reducing negative impacts requires the responsible stance of all actors in this field. At the same time, it should not be forgotten that creating a sustainable world and transferring resources to future generations without consuming resources is an important responsibility, and it is a subject that is under the responsibility of fashion designers as well as all stakeholders of the sector.

REFERENCES

- Ahmad, S., Miskon, S., Alabdan, R., Tlili, I. (2020). "Towards Sustainable Textile and Apparel Industry: Exploring the Role of Business Intelligence Systems in The Era of Industry 4.0", *Sustainability*, 12(2632), doi:10.3390/su12072632
- Anonymous. (2021). "Better Materials", Web. <https://www.thereformation.com/pages/our-stuff> Accessed 22 March 2021 .
- Balogun, A. L., Tyler, D., Han, S., Moora, H., Paco, A., Boiten, V. J., Ellams, D., Leal Filho, W. (2019). "A Review of The Socio-Economic Advantages of Textile Recycling". *J. Clean. Prod* 218, p. 10-20.
- Black, S. (2011). *Eco-Chick: The Fashion Paradox*. London: Black Dog.
- Chouinard, Y. (2008). *Sustainable Fashion: Why Now? A Conservation About Issues, Practices and Possibilities*. (Editors In: J. Hethorn, C. Ulasewica). USA: Fairchild, p: 488.
- Denuwara, N., Majjala, J., Hakovirta, M. (2019). "Sustainability Benefits of RFID Technology in The Apparel Industry", *Sustainability*, 11(6477).
- Fatorachian, H., Kazemi, H., (2018). "The Management of Operations a Critical Investigation of Industry 4.0 in Manufacturing: Theoretical Operationalization Framework", *Prod. Plan. Control*, 29, 633-644.
- Gazzola, P., Pavione, E., Pezzetti, R., Grechi, D. (2020). "Trends in The Fashion Industry. The Perception of Sustainability and Circular Economy: A Gender/ Generation Quantitative Approach", *Sustainability*, 12, 2809. doi:10.3390/su12072809
- Holmes, M. (2021). What Is Modal Fabric and Is It Sustainable? January 30 Web: <https://www.treehugger.com/what-is-modal-fabric-is-it-sustainable-5089598> Accessed 19 March 2021 .
- Martinko, K. (2020). Which Fabrics Are Most Sustainable? Web: <https://www.treehugger.com/do-you-know-which-fabrics-are-most-sustainable-4858778> Accessed 19 March 2021 .
- Martinko, K. (2020). Is Bamboo Fabric Truly Sustainable? October 07, Web: <https://www.treehugger.com/is-bamboo-fabric-sustainable-5078509> Accessed 19 March 2021 .
- Muhammad, A. A., Muhammad, I. S. (2010). *Sustainable and Environmental Friendly Fibers in Textile Fashion a Study of Organic Cotton and Bamboo Fibers*. Master Thesis, University of Borås, Report No. 2010.9.14.

Niinimäki, K. (2013). Sustainable Fashion: New Approaches. art + design + architecture 9/2013. Helsinki, Finland: Aalto ARTS Books.

Papanek, V. (1984). "Design for The Real World: Human Ecology and Social Change", 2nd ed. J Design History, 6(4), 307-310.

Vartan, S. (2021). How Is Silk Made and Is It Sustainable? February 27 Web: <https://www.treehugger.com/silk-sustainable-impact-5094158> Accessed 19 March 2021.

VISUAL REFERENCES

Figure 1. Rodriguez, S. I., Roman, M. S., Sturhahn, S. C., Terry, E. H. (2002). "Sustainability Assessment and Reporting for The University of Michigan's Ann Arbor Campus. Center for Sustainable Systems University of Michigan", April. Report no. CSS02-04. Web: http://css.umich.edu/sites/default/files/css_doc/CSS02-04.pdf Accessed 20 March 2021.

Figure 2. UTİB. (2020). Uludağ Tekstil İhracatçıları Birliği Ekolojik Ve Sürdürülebilir Tekstiller Raporu. Mart, Uludağ İhracatçı Birlikleri Genel Sekreterliği Ar-Ge Şubesi.

Figure 3. <https://luxiders.com/how-sustainable-is-stella-mccartney/>

Figure 4. <https://www.viviennewestwood.com/en/>

<https://www.thereformation.com/pages/our-stuff>

<https://motif.org/news/top-sustainable-fashion-designers/>

<https://www.lofficiel.com.tr/be-well/mehtap-elaidi-den-surdurulebilir-dokunuslar>

<https://www.stellamccartney.com/experience/us//sustainability/>

Figure 5. <https://store.yuimanakazato.com/pages/sustainability>

Disiplinlerarası Sanat Uygulamalarında 3D Baskı Teknolojisinin Kullanımı

Osman TÖRER¹

Makale Geliş Tarihi: 18.04.2022
Yayıma Kabul Tarihi: 15.12.2022

Öz

Bu makalede 3D baskı teknolojisinin disiplinlerarası sanat bağlamında kullanılması araştırılmıştır. Üç boyut terimi evrensel dil olan İngilizce’de “Three Dimension” olarak kullanıldığından dolayı bu ifade “3D” şeklinde kısaltılarak kullanılmıştır. 3D teknolojisi kullanılarak üretilen sanat eserlerinin hangi malzeme ile üretildiği, üretim süreci ve üretilen sanat formu incelenmiştir. Resim, heykel, seramik, moda, mimari, sinema gibi sanat disiplinlerinin 3D teknolojisi ile üretildiği sanat eserleri örneklerle sunulmuştur. Bu araştırma yazısı farklı sanat disiplinlerin bir araya geldiği 3D dünyasının kısa bir özeti niteliğindedir. Yeni teknolojilerin sanatçılar tarafından kullanılması ve ortaya çıkan sanat ürünlerinin teknolojik alt yapısı tanıtılmıştır. 3D yazıcıların profesyonel kullanımı yanında ev kullanıcısı tarafından da bir sanat eseri üretmek amaçlı kullanımı gösterilmiştir. 3D baskı teknoloji konusunda yazılı kaynak sınırlı sayıda olduğundan daha çok internet kaynaklarından faydalanılmıştır. Sanat ekonomisi düşüncesinde olan sanatçıların üretim maliyetini düşürmek için 3D baskı firmalarından yardım almışlardır. Araştırma yapılırken 3D baskı teknoloji şirketleri, haber kaynakları, sanatçı portfolyoları, kitaplar ve sergi katalogları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: 3D Baskı, Teknoloji, Bilgisayar Sanatı, Dijital Sanat, Tersine Mühendislik

THE USE OF 3D PRINTING TECHNOLOGY IN INTERDISCIPLINARY ART APPLICATIONS

Abstract

In this article, the use of 3D printing technology in the context of interdisciplinary art is investigated. Since the term three dimensions is used as “Three Dimensions” in English in the universal language, this expression has been shortened to “3D”. The materials, the production process and the produced art form of the works of art produced using 3D technology were examined. The works of art in which art disciplines such as painting, sculpture, ceramics, fashion, architecture, cinema are produced with 3D technology are presented with examples. This research article is a brief summary of the world of 3D Decembers, where different art disciplines come together. The use of new technologies by artists and the technological infrastructure of emerging art products were introduced. In October, in addition to the professional use of 3D printers, the use of home users to produce a work of art has also been demonstrated. Since there are a limited number of written resources on 3D printing technology, Internet resources are used more. Artists who are in the idea of art economics have received help from 3D printing companies to reduce the cost of production. During the research, 3D printing technology companies, news sources, artist portfolios, books and exhibition catalogs were examined

Keywords: 3D Printing, Technology, Computer Art, Digital Art, Reverse Engineering

¹Dr.Öğr.Üyesi Osman TÖRER, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Tokat, E-posta: osman.torer@gop.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4588-8704

GİRİŞ

Sanat ve teknoloji birlikteliğinin geçmişin su çarklarına yazılan şiirlerden günümüz bilgisayar teknolojilerine uzanan bir yolculuğu vardır. Zanaat ve el işçiliğinin endüstri devrimiyle başka bir boyut kazanması, seri üretimin ürün görseli olarak sıradanlaşması ve bununla beraber kişiselleştirilmiş ürün fikrinin ortaya çıkması 1877’de “Art and Craft” hareketinin başlamasında etkili olmuştur. Bu etkilenme 1927’de Bauhaus okulunun açılmasıyla devam etmiştir (Tuğal,2018:17). Günün şartlarına uygun araç ve gereçleri kullanan sanatçı, her zaman yeniyi aramış ve deneyimlerini bir sonraki nesillere aktarmıştır.

Sanatçılar, yaşadıkları dönemin teknolojisi ile eserlerini üretmektedirler. Teknoloji, buldukları dönemin şartlarında ilham aldıkları düşünceleri hayata geçirmede kolaylık sağlamıştır. Elektronik teknolojisinin 20. yüzyıla yön vermesi ile sanatçıların eserlerinde gözle görülür bir değişim oluşmuştur. Tüplü ekranlar, elektronik devreler ve neon ışıklar sanatçıların ürettiği eserlerin bir parçası olmuştur. Walter Benjamin’in 1935 yılında yazdığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesinde bir sanat yapıtının çok çeşitli yeniden üretim tekniklerinin olduğundan bahsetmektedir. Benjamin, “Aslında sanat yapıtı her zaman yeniden üretilebilir olmuştur. İnsanların yapmış oldukları her zaman yine insanlar tarafından yeniden üretilmiştir.” olarak ifade etmiştir (Benjamin,2013:45). Yüzyıllar önce bu görevi üstlenenlerden biri de fotoğraf makinesidir. Şimdi ise Benjamin’in bu ifadesinden yola çıkarak günümüz sanat yapıtlarının yine günümüz teknolojisiyle yeniden üretimi örneğin bir heykel biçiminin 3D tarayıcı kullanarak taranması ve 3D baskı makinesiyle üretilmesi ilk akla gelenlerdendir.

Çamur ve kil ile başlayan boyutlandırma işlemi, çağın getirdiği teknolojilerle şekillenmiştir. Sanayi çağının, özellikle de seri üretim bantlarının kurulması ve insan ihtiyaçlarının artmasıyla üretim makineleşmiştir. 19. yy insanlığın teknoloji nedeniyle en hızlı ilerleme sağladığı dönem olmuştur (Freyer, 2014:27).

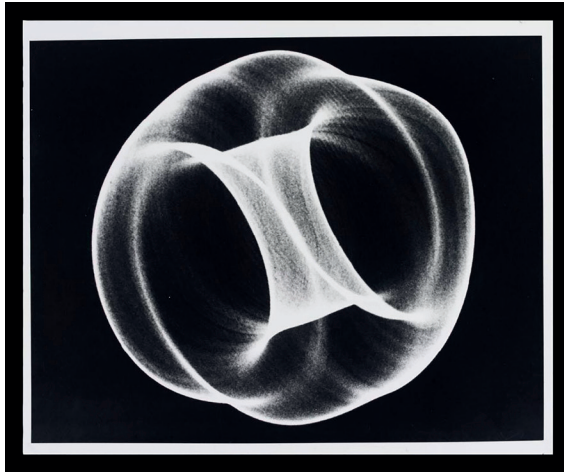
İnsanlık tarihi boyunca birçok endüstri devrimi yaşanmıştır. Bunlar tarihsel olarak dokuma endüstrisi, demir-çelik üretimi, ulaştırma endüstrisi, kimya endüstrisi, elektrik ve benzinli araçlardır. 20. yy ile birlikte yeni endüstrileşme elektronik devreler yardımı ile olmuştur. Uydu, TV, internet gibi teknolojik gelişmeler sanatın da yönünü belirlemesinde önemli rol oynamıştır. 21.yy ile de dijital çağ terimi kullanılmaya başlanmıştır. 1990’larda internet kullanımının bireysel olarak yayılması bu çağı bir adım öteye taşımıştır.

21.yy, Endüstri 4.0 olarak adlandırılan dördüncü sanayi devri dönemidir(Eberl,2019:194) Nesnelerin internet üzerinden iletişim kurması sağlanmıştır. 1950’lerde geliştirilen sibernetik bilimi günümüzde yapay zekâ olarak karşımı-

za çıkmıştır. Böylece gelişen teknolojiyle beraber nesnelerin birbirleriyle iletişim kurması kolaylaşmıştır.

20. Yüzyılda Bilgisayar Sanatı Yansımaları

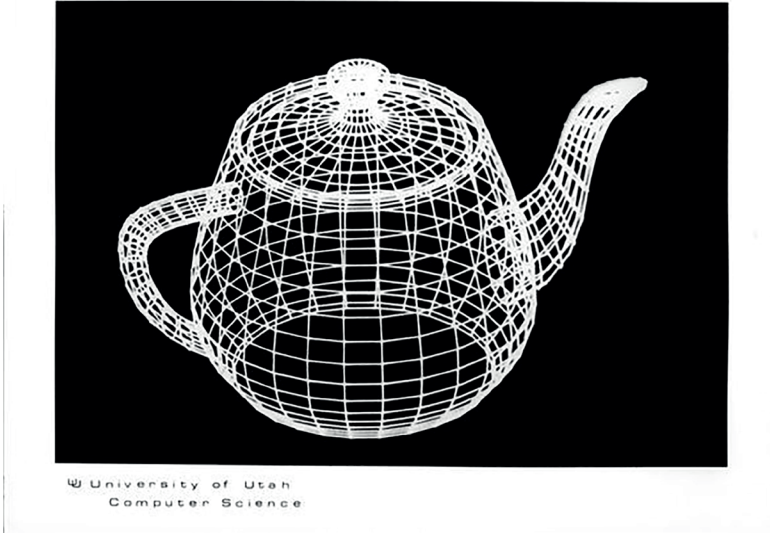
1946 yılında ABD ordusu tarafından geliştirilen ENIAC, ilk genel kullanım amaçlı elektronik bilgisayar olarak tarihe geçmiştir (Ford,2018:50). I ve O'lardan oluşan kodlu sistemler gelişmeye başlamıştır. IBM firması tarafından 1957 yılında sunulan düşük seviye program dili olan FORTRAN yazılımı kullanımıyla yeni bir döneme girilmiştir. (Adams,Brainerd,Martin,Smith ve Wagener,1992:13) 1950'ler ve 60'lar bilim insanlarının yanında sanatçılar da bilgisayar ile ilgilenmişlerdir. Sanatçılar ürettikleri sanat ürünlerini matematik ve elektronik yardımıyla izleyicilere göstermekteydiler. Örneğin Amerikalı sanatçı Ben F. Laposky, osilaskop üzerinden geliştirdiği çalışmalarla tanınmıştır. (Görsel 1). Osilaskop, elektriksel işaretlerin ölçülüp değerlendirilmesinde kullanılan aletler içinde en geniş ölçüm olanaklarına sahip olan cihazdır. İşaretin dalga şeklinin, frekansının ve genliğinin aynı anda belirlenebilmesini sağlar. Dalga şeklini grafik olarak ekranda gösterir. Yani elektrik dalga sinyali çizer. "Osilasyon 40" adlı çalışma 1952 yılında Osilaskop yardımıyla görüntüyü değiştirerek oluşturulmuştur. Osilasyon çalışmaları, dijital sanatın gelişimine önemli bir katkı sağlamış ve dijital sanatın erken dönemlerinde öncü bir figür olmasını sağlamıştır.



Görsel 1. Ben F. Laposky, Osilasyon 40, 1952, C-Tipi Fotoğraf Baskı, 20.3x25.1cm

Bilgisayar dünyasının hızlı yükselişi pek çok alanda kendini göstermiştir. Bu alanlardan biri de sanattır. Elektronik çağın transistor devreleri yerini sayısal kodlara bırakmıştır. Animasyonlar, projektörler ve dijital ekranlar sanatçıların oyun alanı olmuştur. İki boyutlu yüzeysel ekranlardan 3D denilen sanal boyutlu alana geçilmiştir.

1975 yılında Utah Üniversitesi'nde Martin Newell tarafından ilk kez bir nesne üç boyutlu olarak tasarlanmıştır (Görsele 2). Bu tasarım ileriki yıllarda pek çok mühendise, tasarımcıya ve sanatçıya ilham verecektir.



Görsel 2. Martin Newell, "Utah Çaydanlığı" 1975

Sanatçılar üretecekleri sanat eserlerini bilgisayar ekranında tasarlayıp eser üretimine girmeden hızlı bir şekilde görme fırsatı bulmuşlardır. Hızlı Prototiplendirme olarak adlandırılan bu çalışma tarzı pek çok dijital sanat ürünü üreten sanatçı tarafından benimsenmiştir. Bilgisayar destekli tasarım tekniği olan CAD/CAM yazılımları sadece mühendislerin değil sanatçıların başucu yazılımları olmuştur. Işığı, mekânı, kullanılacak malzemeyi, eseri hayata geçirmeden sanal ortamda görebilmektedirler.

1960'larda sanatçılar elektronik medya yardımıyla sanat ürünlerini üretmişler, 1980'lerin başlarından itibaren ise dijital sanat ürünleri üretmeye başlamışlardır. 1980'lerin ortalarında bilgisayar kullanımı yaygınlaşmış ve karmaşık sayısal kodlar yerine ara yüzü sadeleşmiş bir formatla evlerimize girmiştir. Compact Disc (CD) olarak adlandırılan depolama sistemleri 1983'te tanıtılmış ve bu sistemle kullanılacak verileri istenilen yere rahatlıkla taşınmasına olanak sağlamıştır (Wands,2006:27). Apple ve Microsoft gibi rekabetçi teknoloji firmaları ev kullanıcıları için kişisel bilgisayarlar üretmişlerdir. 1980'lerin ortasında 3D yazıcı teknolojisi ile bu dijital çağ anlayışı bir adım daha ileri gitmiştir. Bilgisayar üzerinden heykel, seramik, mimari, sinema hatta resim alanlarında örnekler sunulmaya başlanmıştır. Sanatçılar mühendislik alanında da kullanılan yazılımlar

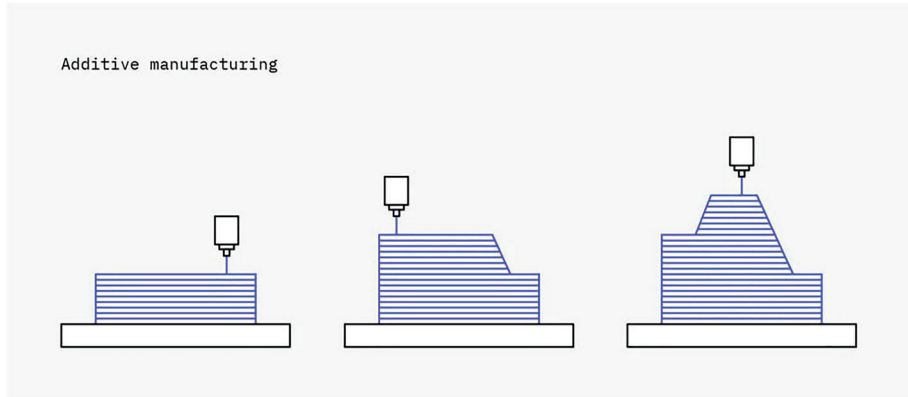
sayesinde eserlerini kolaylıkla üretebilmektedir. Sanatçılar fikirlerini elle tutulur sanat nesnelere çevirmişlerdir. Hızlı prototiplendirme ve hızlı üretim, tersine mühendislik gibi kavramlar yaygın olarak kullanılmaktadır. Yapay zekâ yazılımları sayesinde üretim sürecindeki hatalar belirlenmekte ve malzeme, zaman tasarrufu sağlanmaktadır.

3D Baskı Teknolojisi Tarihine Hızlı Bakış

20.yy ortalarında ortaya çıkan bilgisayar sanatı, tüplü ekranlardan ilerleyerek dijital sanata ve elle tutulur baskı formlarına dönüşmüştür. 1977 yılında Amerikalı bilim insanı Wyn Kelly Swainson tarafından ilk Hızlı Prototiplendirme için 3D yazıcı patenti alınmış fakat bu yazıcı hiç üretilmemiştir (Hoskins,2018:30). 3D baskı tekniklerinin ilk örnekleri 1980'lerin ortalarında ortaya çıkmıştır. Hızlı Prototiplendirme ismiyle adlandırılan katmanlı baskı tekniği ilk olarak Japon bilim insanı Dr. Hideo Kodama tarafından dile getirilmiş fakat patent başvurusunun gecikmesi ve iptal olmasıyla başka bir bilim insanı olan Amerikalı Chuck Hull'un bu teknolojiye lider olmasının önünü açmıştır. Hull, 1983'te ilk 3D baskı makinesini icat ederek 3D Systems Corporation'ın kurucu ortaklarından olmuştur.¹ Diğer araştırmacı ve mucitler de pek çok patent başvurusu ile yeni icatlarla 3D baskı evrenini genişletmeye devam etmiş ve etmektedir.

3D Baskı Nedir?

3D baskı tekniğini kısaca bilgisayara bağlı bir 3D yazıcının özel geliştirilen şerit malzemeyi ısıtıcı ucundan eritilerek katmanlar halinde yığılması olarak tanımlanabilir. Bu eritilen malzeme plastik, metal alaşımlı plastik, kauçuk veya ahşap olabilmektedir. Bu işleme FDM (kaynaşmış biriktirme modellemesi) denilmektedir. (Görsel 3).

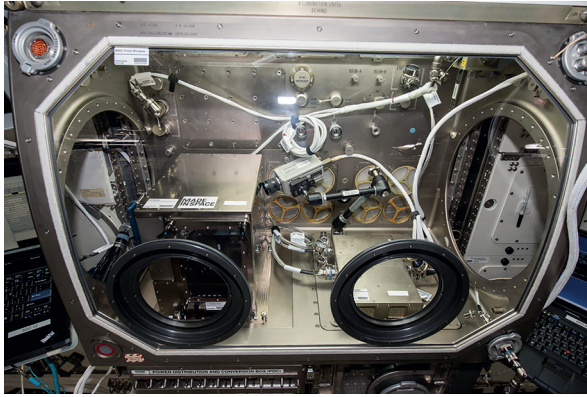


Görsel 3. FDM Baskı Aşaması

¹ <https://www.sculpteo.com/blog/2017/03/01/whos-behind-the-three-main-3d-printing-technologies/> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

Gelişmiş 3D baskı makineleri farklı türden imal edilmiş baskı malzemelerini aynı anda basabilmektedir. Böylece birbiri içinde hareket edebilen veya farklı malzemelerden basılmış objeler üretilebilmektedir.

ABS, PC-ABS, Nylon, PLA gibi standart termoplastik malzemeler kullanarak üretimleri gerçekleştirmektedir. Termoplastik, ısıtıldığında homojen bir sıvı haline gelen ve soğutulduğunda sertleşen polimer reçinelerinden üretilen bir plastik türüdür². FDM dışında farklı 3D baskı uygulamaları da mevcuttur. Bunun yanında alaşımli malzemeler de kullanılmaktadır. Metal, ahşap gibi baskı malzemeleri üretilmektedir. Bulut sistemler sayesinde baskı dosyası istenilen bir makineye gönderilebilmektedir. NASA tarafından 2014 yılında Uluslararası Uzay İstasyonu'nda (UÜİ) ilk 3D baskı gerçekleştirilmiştir (Görsel 4). Astronotlar, UÜİ için gerekli bir lokma takımı üretmişlerdir. 2010 yılında Amerika'da kurulan "Made In Space" firması Zero- G adlı yazıcı ile istasyon için gerekli parçaları üretmeyi hedeflemiştir.



Görsel 4. NASA tarafından 2014 yılında Uluslararası Uzay İstasyonu'nda (UÜİ) ilk 3D baskı gerçekleştirilmiştir.

"Made In Space" firması, dünyadan UÜİ'ye giden kargo yükünü azaltmayı planlamaktadır. UÜİ'ye gerekli tüm parçalar e-posta yoluyla astronotlara iletilecek ve parça üretimi sağlanacaktır.³

Çağdaş Sanat Bağlamında 3D Baskı Çalışmaları

Alman 3D yazıcı şirketi olan 3D Systems'in CEO'su Abe Reichental, 3D baskı teknolojisini 21. Yüzyılın boş tuvaline benzetir. Abe, 3D baskıyı harika bir dengeleyici olarak görmektedir. Şirketin yeni tüketici ürününün tanıtımında gazetecilere verdiği demeçte şöyle der, "Benim iddiam, tüm sürtünmeyi ve korkutmayı ortadan kaldırırsanız herkesin yaratıcı olabileceğidir". (Lipson ve Kurman, 2013:35)

2 <https://pagev.org/termoplastikler> 01/02/2022 tarihinde alınmıştır.

3 <https://3dprintingindustry.com/news/space-3d-printing-first-print-in-space-37078/>. 10/02/2022 tarihinde alınmıştır.

Amerikalı soyut ekspresyonist heykeltıraş ve bilgisayar sanatı öncülerinden Robert Mallery, “Heykel, gerçekleştirilmesi için malzeme, araçlar ve teknik olarak aşamaların ustalıklı manipüle edilmesine bağlı, son derece fiziksel bir sanattır” der. (Shanken, 2012:203)

1967’de Mallery, bilgisayar yardımıyla heykel denemeleri yapmaya başlamıştır. Tam olarak 3D baskı teknolojisi kullanmasa da çalışmanın katmanlı yapısı olarak benzerdir. Mallery, bu çalışmasında sıralı kontur gösterimi konusundaki ilk fikirlerini güncellemiş ve bunları bilgisayar desteği olarak uygulamıştır. Yazılım mühendisleri ile birlikte geliştirdiği bilgisayar destekli heykel programı TRAN2’yi kullanmıştır. 1968’de ürettiği dünyanın ilk bilgisayar üzerinden üretilen heykeli Quad 1’i tasarlamıştır. Daha sonra sırasıyla 2 ve 3 olarak iki çalışma yapmıştır (Görsel 5). “TRAN2, heykel oluşturmak için yirmi alt rutine sahip bir grafik programıdır. Program, bilgisayar tarafından kullanılmak üzere form tanımlama verilerinin derlenmesi için bir araç öngörmektedir. Bu, bütünü düzenli bir dizi paralel kesite veya kontur “dilimlerine” bölerek yapılır ve bunlar daha sonra grafiklenir. X, Y ve Z koordinatları olarak sayısallaştırılır ve delikli kartlara aktarılır. Kontur bölümleri üzerinde bir dizi matematiksel dönüşüm işlemleri uygulanmakta ve bu sayede bilgisayar, orijinal bir heykel halinde kontur bölümlerini modelleyip yeniden şekillendirmektedir. Bilgisayar çizicisi, dönüştürülmüş kontur bölümlerinin eksiksiz bir seti ile birlikte oluşturulan formun bir dizi perspektif görünümünü yeniden üretir. Kısacası kullanılan sistem bir CNC tezgâhının dijital olarak düzenlenmiş hali de denilebilir⁴.



Görsel 5. Quad 1, 2 ve 3

4 <https://archive.org/details/ComputerSculptureArticleByRobertMalleryInArtforumMay1969-Pulsa/page/n5/mode/2up> 16/03/2022 tarihinde alınmıştır.

Yeni malzemeleri keşfetmek, 3D evreninin büyümesine yardımcı olmaktadır. Şu anda, 3D baskıya ilgi duyan çoğu insan kullanılan malzemeleri tanımaktadır. Plastikler, reçineler ve metaller gibi malzemeler sıradan 3D baskı için bilinen kaynaklardır. Endüstrideki yenilikçiler, biyo-bazlı reçineler ve doğal olarak oluşan bir karbon polimeri olan grafit gibi materyalleri de denemektedirler. Ancak dijital baskının disiplinler arası doğası, 3D baskı alanının dışında keşfedilecek sayısız malzeme ve uygulama olduğu anlamına gelmektedir. 3D baskı sanatçıların, malzemelerin ve uygulamaların sınırlarını zorlamak, var olana meydan okumak, sıradan malzemeleri yükseltmek ve 3D baskı teknolojisini farklı şekillerde görebilmek için yeni teknolojik gelişmeleri takip etmesi gerekmektedir. Böylece izleyenleri şaşırtacak, hayran bıraktıracak ve bunlarla beraber sorgulama yaptırabilecek 3D baskı teknikleri de gelişecektir.

Açık kaynak kodlu yazılımlar ve donanımlar 2000'lerin başında yayılmaya başlamıştır. Pahalı 3D yazılım kullanımı yerini ücretsiz ve açık kaynak kodlu yazılımlara bırakmıştır. Bu yazılımlardan biri de 2002 yılında ücretsiz yapılarak halka açılan Blender 3D yazılımıdır. Yazılım sayesinde sanatçılar modelleme, animasyon ve görsel efekt oluşturmaya başlamışlardır. Açık kaynaklı yazılımlar artık teknolojide daha çok bir hareket olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Örneğin, 2007'de Adrian Bowyer ve Bath Üniversitesi'nden bir ekip, açık kaynaklı bir 3D yazıcı tasarımı olarak Reprap'ı (Rapid Prototyper) geliştirmiştir. RepRap için kullanılabilen parçaların çoğu aslında bir RepRap 3D yazıcı tarafından yapılır. Başka bir deyişle, kendini yeniden üretir. İlk RepRap 3D yazıcıyı geliştirenlerin umudu, diğerleri onunla çalışırken ve tasarımı değiştirirken 3D yazıcının gelişip büyümesidir. (Mongeon, 2016:4)

Digital Grotesque, kumtaşından 3D olarak basılmış iki tam ölçekli mağaradan oluşur. Grotto I, 2013'te, Grotto II ise 2017'de Mimarlar Michael Hansmeyer ve Benjamin Dillenburger tarafından üretilmiştir. Tasarım aşaması ortalama 2 yıl sürmüş olan bu yapılar, mimarlık alanındaki tekniğin günümüz teknolojisiyle yeniden tasarlanıp üretilmesine örnek olarak gösterilmektedir. Mimari ile özdeşleşmiş dekoratif öğelere sahip heykel formundadır. Digital Grotesque, tamamen 3D baskılı kumtaşından inşa edilen ilk insan ölçekli alandır. Milyonlarca bağımsız yüzeyden oluşan karmaşık bir geometrisi vardır. 3,2 metre yüksekliğinde, 16 metre karelik geniş bir odanın boyutlarına milimetrenin onda biri çözünürlükte yazdırılmıştır. Geometrisi tamamen özelleştirilmiş algoritmalarla tasarlanmıştır.



Görsel 6. Michael Hansmeyer ve Benjamin Dillenburger, "Grotto I", 2013 (solda) ve Grotto II", 3D Baskı, 2017 (sağda)

İngiliz Lorna Barnshaw, 2013 yılında tasarımını yaptığı çeşitli insan yüzleriyle tanınmaktadır. Her biri farklı bir bilgisayar uygulaması, yazılımı ve çıktı kaynağı olarak 3D baskı yöntemi kullanılarak oluşturulan, 'REPLIKANT' adını verdiği yüz çalışmaları vardır (Görsel 7).



Görsel 7. Lorna Barnshaw, "3D yazıcı ile basılmış insan yüzü" 2013

Gerçeği olabildiğince yakın bir şekilde kopyalamak isteyerek, teknolojik kopyası ile asgari düzeyde müdahale ederek insanlığı dijital bir filtreden geçirip onu fiziksel dünyaya geri getirmeyi amaçlamıştır. Kullanılan her bilgisayar yazılımına özgü özelliklere sahip bir dizi maske benzeri heykel parçalarından oluşur. Dö-

nüştürücü olarak fotoğrafları basılacak 3D modellere aktarır. Yüz unsurlarını alışılmadık biçimde şekillendirilmiş örneklerine dönüştürmüştür. Baskı yöntemi olarak Cubify yazılımı kullanan başka bir çalışması da, insan yüzünün oldukça soyut, geometrik bir yeniden yorumudur. Teknoloji odaklı toplumumuzdan etkilenen Barnshaw'ın çalışmalarını, dijital ilerlemelerin sürekli arzını ve bunun günlük hayata asimilasyonunu araştırmak olarak açıklamaktadır.⁵

İtalyan seramik sanatçısı Francesco Pacelli, 3D baskı dünyasına ilgi duyar. Kil ve çamurun alternatif şekillendirme teknikleri üzerinde araştırmaları vardır. Kil gibi sıvı bir malzemenin baskıda nasıl kullanılacağını araştırmıştır. Günümüz baskı malzemelerinden olan polimerler ve termoplastikler, ısıtıldıktan sonra oda sıcaklığında katılaştıklarından ve belirli çökme sorunlarına neden olmadıkları için yazdırılması daha kolaydır. Öte yandan, kil gibi yoğun sıvı malzemeler LDM (Likit Depolanabilen Modelleme) işlemi ile katman katman biriktirildiğinde, geometride bozulma, kuruma ve büzülme gibi üretimde bazı sınırlamalar gözlemlenmektedir. Akışı sağlanan malzemenin kararlı kalması ve üretimde aksaklıklar çıkmaması beklenir. Bu nedenle araştırma yönüne odaklanan WASP şirketi ve sanatçı Francesco Pacelli, LDM süreci bilgisini derinleştirmek, potansiyel olarak akışkan seramik malzemelerin sayısını genişletmek ve işlevsellik elde etmek için 3D baskıda doğru dozları ve baskı parametrelerini tanımlamak için işbirliği yapmışlardır. (Görsel 8)



Görsel 8. Francesco Pacelli ve WASP şirketinin birlikte çalıştığı yazıcı (detay)

5. <https://www.designboom.com/technology/3d-printed-facial-studies-by-lorna-barnshaw/> 16/03/2022 tarihinde alınmıştır.

Pacelli bir röportajında,

Tüm sanat çağdaş olmuştur. En yeni teknikleri ve günümüz araçlarını birleştirerek, ancak en eskilerini de unutmadan, dijital ve analog, sanal ve fiziksel, inanç ve bilimi karıştırarak kavram ve düşünceler geliştirmeyi gerçekten inanıyorum. Bir sanatçı olarak, gelişen bilgi sürecinin temel bir parçası olarak fikirleri, teknikleri ve zihinleri paylaşmanın önemini iletmeye çalışacağım.⁶

Hindistan asıllı İngiliz heykel sanatçısı Sir Anish Kapoor, birkaç yıl boyunca çağdaş sanatçıların teknik olarak zor ve yenilikçi sanat eserleri yaratmalarına yardımcı olmayı sağlayan fon şirketi Factum Arte ile çalışmıştır. Kapoor, doğrudan CAD dosyalarından yazdırabilen bir 3D çimento yazıcısı geliştirme üzerine araştırma yapmıştır. Mayıs 2007’de Utrecht’te açılan genetik konulu bir sergi olan GENESIS için ilk örnek yapılmıştır. 3D çimento baskı tekniğini kullanan heykeller 2009’da Kraliyet Akademisi’nde sergilenmiştir. Deneysel 3D baskı malzemeleriyle yapılan bu çalışmalarda kavramsal olarak güzellik yapısını ve şansı vurgulamaktadır. Sağlam bir yapı malzemesi ile baskı işlemini farklı çimento karışımlarıyla karıştırarak organik ve kararsız hale getirir.(Görsel 9) Kapoor ve Factum’un 3D çimento baskı üzerinde birlikte yaptıkları süreç ve çalışma, 2009’da “Uyumsuzluk ve Entropi” kitabında anlatılmıştır.



Görsel 9. Sir Anish Kapoor’un Çimento Baskı Makinesi, 2007

6 <https://cfonline.org/art-technology-francesco-pacelli-demonstrates-wasps-3d-printed-ceramics-contemporary-ceramic-art/> 01/03/2022 tarihinde alınmıştır.

Hollandalı sanatçı Eric van Straaten,

Teknik olarak sınırlı imkânlarla 'mükemmel' bir sonuç elde etme mücadelesinden ilham aldığını söylemektedir. Dijital alanda çalışmak sanatçıya sınırsız olanaklar sağlanmış gibi görünse de, bu seviyede 3D baskı büyük bir teknik zorluktur ve çok fazla kod odaklı olmadan 'geçici çözümler' düşünmeyi ve daha fazlasını kullanıcı dostu kombinasyonları birleştirerek düşünmeyi gerektirir.⁷

Farklı yazılım türleri kullanan sanatçı çalışmalarını teknik bir yolculuktan çok sanatsal bir yolculuk olarak nitelendirir (Görsel 10). Straaten, monokrom malzemelerle yapılan bazı deneylerden sonra, i.materialise yazılımı yardımıyla doğrudan renkli baskı yapmanın yolunu keşfetmiştir.

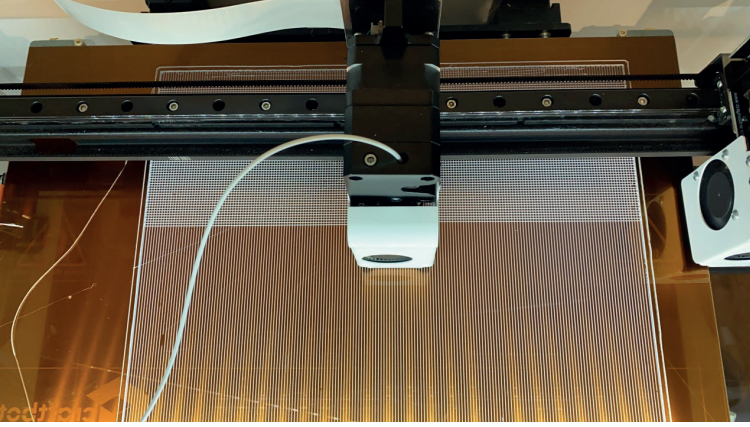


Görsel 10. Eric van Straaten'in kullandığı çoklu renk baskı örneği

İsrail asıllı moda tasarımcısı Danit Peleg, ticari olarak satılan ilk 3D baskılı giysiyi üreten ve Forbes dergisi tarafından 2018'de Avrupa'nın Teknolojide En İyi 50 Kadınından biri olarak seçilmiştir.⁸Tamamen farklı bir sanat formunun sınırlarını zorlamak için 3D baskı teknolojisini kullanır (Görsel 11).

⁷ <https://madeinshoreditch.co.uk/2016/07/03/eric-van-straaen-journey-3d-printer/> 16/03/2022 tarihinde alınmıştır.

⁸ <https://www.forbes.com/top-tech-women/#2a39d0644df0> 16/03/2022 tarihinde alınmıştır.



Görsel 11. Peleg'in giyilebilen 3D kıyafeti baskı aşamasından ayrıntı.

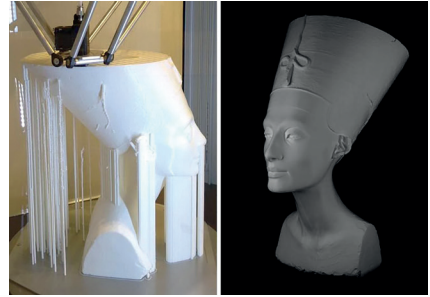
Moda dünyasındaki birçok tasarımcı-sanatçı gibi, Peleg ve ekibi, giyilebilir sanat yaratmak için farklı malzemelerin benzersiz özelliklerinden yararlanmayı hedeflemiştir. Peleg, çalışmalarına başka bir boyut katarak müşterilerin onu kişiselleştirme özelliğini eklemiştir. Danit Peleg 2007'de kendi web sitesinde, müşterilerin çevrimiçi olarak satın alabileceği dünyanın ilk kıyafetini yine müşteriler tarafından kişiselleştirmelerini ve sipariş etmelerini sağlayan bir kişiselleştirme platformunu geliştirmiştir. Evde veya belirlenmiş bir mağazada dosya satın alabilecek ve kıyafet basabilecektir.

İngiliz sanatçılar Rob ve Nick Carter, 2015 yılında Bronz Meşe Korusu ile sanat tarihindeki önemli sanatçıların eserlerini yeniden yorumladığı "Transforming" adlı devam eden bir dizinin parçası olarak tasarlamışlardır. Bronze Oak Grove, 1600 yılında Hollandalı ressam Jacob de Gheyn II tarafından yapılan bir çizim olan, köklerinin üzerinden yatay olarak kesilmiş bir meşenin gövdesinden esinlenmişlerdir. Rob ve Nick, geleneksel 'yitik mum' bronz döküm teknikleri ve gelişmiş 3D tarama ve baskı yoluyla Gheyn'in karmaşık kalem ve mürekkep çalışmasını gerçekçi bir ağaç kütüğüne dönüştürmüşlerdir(Görsel 12). Geleneksel sanatı 3D baskılara yorumlayarak yeniden yeni hale getirmeye çalışmışlardır. Dış mekân kurulumunda düzenlenmiş dokuz bronz ağaç kütüğünden oluşan bir dizi olarak hayata geçirmişlerdir.



Görsel 12. Jacob de Gheyn II, “Kesilmiş Meşe Ağacı” Kağıt Üzeri Çini Mürekkebi, 11 × 23 cm 1600(solda) Rob ve Nick Carter, “Bronz Döküm Meşe Ağaçları”, 9 adet, her biri 48 × 183 × 127 cm,2015, (Sağda)

Girişimci Jonathan Beck tarafından 2014 yılında kurulan “Scan the World” Açık Kaynak Müzesi, Google Art&Culture ile birlikte 3D tarama teknolojilerini kullanarak 3D yazdırılabilir heykelleri ve kültürel eserleri paylaşmayı ve dijital kültürel mirasın her yerde görülmesi amacıyla kapsamlı ücretsiz bir ekosistem oluşturmayı hedeflemektedir. (Görsel 13) Kültürü erişilebilir kılmak için tarihi mirası kitlelere ulaşımını kolaylaştırmak istemişlerdir. 17 binden fazla özel ve kamuda bulunan koleksiyon sanat objeleri taranmıştır. Londra merkezli 3D baskı şirketi 3DCompare çalışmaya destek vermiştir.⁹ Taranan ve dijital ortamda saklanan veriler herhangi bir ev kullanıcısı tarafından 3D baskı yoluyla çoğaltılabilmektedir.



Görsel 13. Jonathan Beck tarafından taraması yapılan heykel, 2019 (solda) 3D taraması yapılan heykelin baskı aşaması, (sağda)

Resim sanatında 3D baskı teknolojileri kısıtlı kullanım alanına sahip olsa da geçmişte üretilen litofan (Lithophanes) tekniğinin, günümüz teknolojisiyle resimsel anlamda yeniden üretilmesidir. Litofan, Yunanca taş anlamına gelen “Litho” ve ortaya çıkarmak anlamına gelen “Phainen” sözcüklerinden türetilmiş bir terimdir (Kaya,2018:16). Litofan ustaları, diş hekimlerinin kullandığı arkadan aydınlatmalı bir cam parçası üzerinde küçük aletlerle mumu oymaktadırlar.

⁹ <https://art.art/blog/jonathan-beck-and-global-3d-scanning-innitiative> 20/01/2022 tarihinde alınmıştır.

Daha sonra bir alçı kalıp yaparlar. Görüntünün pozitifini oluşturmak için kalıba porselen sıvı kil dökülür. Son olarak porselen kurduktan sonra fırına konulur ve 2000 derecede pişirilir (Görsel 14).



Görsel 14. 19.yy'da Üretilmiş Litofan Bir Lamba Örneği

Litofan'da uygulanan bu teknik ile katman kalınlıkları sayesinde ışığın geçirgenliğinin değiştirilerek derinlik oluşturulması prensibine dayanır. İngiliz koleksiyoner Laurel Gotshall Blair tarafından 1965 yılında kendi evinde bir Litofan Müzesi açılmıştır. Blair'in ölümünden sonra 2002'de daha kurumsal bir müze olarak düzenlenmiştir. Koleksiyonunda 2.300 den fazla eser vardır.

Fotoğrafçılık, anı yakalamanın basit bir yolu olarak icat edilse de şimdi 3D baskı ile her iki dünyanın da en iyisini deneyimlemenizi sağlamaktadır. İnce, ayrıntılı ve hassas litofanlar, yüksek çözünürlüklü stereolitografi (SLA) yazıcıda 3D baskı için en uygunu olmaktadır. 3D yazıcı üzerinden üretimi gerçekleştirilen görüntünün detayları ışığa tutulduğunda ortaya çıkar. Farklı kalınlıklar üzerinden geçen ışık, iki boyutlu olan görsele bir boyut daha eklenmesini sağlar (Görsel 16). Günümüzde Litofanlar, bir 3D yazıcı tarafından oluşturulan kabartmalı fotoğraflar olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 15). Baskı sonuçları ilk başta pek görünmemektedir ancak hafif bir ışık tutulduğunda ayrıntılar ortaya çıkmaktadır. Çalışma şekli, ışığın kalın kısımlar tarafından bloke edilirken

ince kısımlardan geçmesidir. Bu sayede ışıktaki farklılıklar görüntünün detaylarını göstermektedir. Resmi bir litofan modeline dönüştürmek için birçok araç vardır. İlk olarak, fotoğrafın ana nesnesini tahmin eder ve onu kabartırlar. Sonra güzel bir kenarlık verirler ve size son dosyayı STL gibi 3D formatta sunarlar.



Görsel 15. Litofan 3D baskı aşaması

Gelişen teknoloji ile beraber sinema dünyasında 3D baskı, kostüm, sahne dekoru ve film karakteri olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk önce prototip oluşturmayı veya birkaç farklı versiyonu basmayı ve bunları birbirleriyle karşılaştırmayı mümkün kılmaktadır. Bu daha fazla esneklik sunmaktadır. Çekim sırasında bir parça kırılırsa, oldukça hızlı bir şekilde tekrar basılabilmektedir. Ek olarak, basit bir değişiklikle oyuncu daha kostümü denemeden bir parçası tasarlanabilir; üretilmeden önce boyutlarına göre ayarlanmasına gerek yoktur. Bazı 3D yazıcıların taşınması nispeten kolay olduğundan üretim, yerinde yapılabilir. Böylece uzun ve maliyetli sahne teslimatlarından kaçınılabilmektedir. Hızlı prototiplendirme ile zaman ve maliyet tasarruflarına ek olarak, 3D baskı tekniği, sinemada tasarım özgürlüğü sunmaktadır. Diğer imalat yöntemleri ile de karmaşık yapıya sahip kostüm gibi ürünleri üretmek mümkündür. Avusturyalı tasarımcı Julia Koerner, 3D baskı tekniği konusunda uluslararası alanda çalışmaları vardır. Black Panther adlı sinema filminde kostüm tasarımcısı olarak görev alan Koerner, karmaşık ve zor yapıda olan kostümleri kendi algoritmasıyla 3D olarak üreterek filmde kullanmıştır (Görsel 16). Julia Koerner bir söyleşide şunları söyler, “Kıyafetlerin el yapımı görünmemesi ve bir bilgisayar tarafından algoritmalarla oluşturulan bir şeyin teknolojik görünüm içermesi önemliydi. Bu nedenle kos-

tüm parçaları için geometriler geliştirdik. Özel bir yazılım kullandık. Malzeme karmaşıklığı ve davranışı ile deneyler yaptık¹⁰



Görsel 16. Black Panther filminde kullanılan kostümlerden detaylar

Julia Koerner, 2019 yılı Oscar ödülleri "En İyi Kostüm Tasarımı" dalında ödül kazanmıştır. Yine 2019 yılında Koerner, Archinect tarafından "Mimarlığın 3D Üretim Kraliçesi" olarak adlandırılmıştır.¹¹

Mimaride ise 3D baskı teknolojisi, tasarım aşamasından tıpkı seramik ve heykel sanat eserleri çalışmalarında olduğu gibi sıvı beton gibi yapı malzemeleri ile kullanılmaktadır. Dubai'de bulunan medya ofisi 3D baskı yöntemiyle üretilmiştir. 17 günde basılan bu yapı iki günde yerine yerleştirilmiştir. Geleceğin ofisi olarak adlandırılmıştır(Görsel 17). Genellikle çok katlı olmayan prefabrik yapılar inşa etmek için kullanılmaktadır.



Görsel 17. Dubai'de bulunan hükümet medya ofisi

10 <https://www.juliakoerner.com/black-panther> 16/03/2022 tarihinde alınmıştır.

11 <https://www.metalocus.es/en/news/3d-printing-academy-awards-win-oscar-best-costume-design> 11/03/2022 tarihinde alınmıştır.

2019'da dünyanın en uzun 3D baskılı beton yaya köprüsü Şanghay'da tamamlanmıştır. Zoina Land Müşterek Dijital Mimari Araştırma Merkezi - Tsinghua Üniversitesi'nden (Mimarlık Okulu) Profesör Xu Weiguo tarafından tasarlanan 26,3 metre uzunluğundaki köprü, Çin'in Zhaoxian kentindeki antik Anji Köprüsü'nden ilham almıştır (Görsel 18). A+ Ödüllerinden Mimarlık ve Teknoloji alanında birincilik kazanmıştır. Köprünün tüm beton bileşenleri 450 saatte tamamlanmış, herhangi bir kalıp veya donatı gerektirmemiştir. Maliyeti geleneksel köprülere kıyasla üçte bir oranında düşük olarak gerçekleşmiştir.



Görsel 18. Anji Köprüsü, Antik Çin (solda), 3D basım aşaması(ortada), basımı gerçekleşen köprü(-sağda)

Tersine Mühendislik ve CAD/CAM yazılımları ile 3D baskı teknolojisi sayesinde tarihi yapılar restore edilmektedir. Tersine mühendislik olarak adlandırılan teknoloji, 1920'lerde başlayan bir süreçtir.¹²Genellikle askeri alanlarda casusluk amacı güdülerek yapılmıştır. Bu teknoloji bir savaş makinesinin nasıl çalıştığı, nasıl üretildiği, hangi malzemeden yapıldığı gibi konularla ilgilidir. Tersine mühendislik tekniği sanat ürünleri için de kullanılmaktadır.

Bir sanat eserinin birebir kopyasını yaparak üretmek ve o sanat eserini evimizin bir köşesine koymak mümkündür. Geliştirilen yeni teknikler bunu daha da kolay yapmaktadır. Kullandığımız cep telefonu uygulamaları ve tabletler sayesinde bu hayata geçmektedir. Seçilen objenin 360 derecelik bir açıyla fotoğraflanması ve bu fotoğrafların 3D yazılımlar sayesinde birleştirilerek sanal görüntüsünün oluşturulmasıdır. Daha sonraki aşamalar nesnenin yapısal hatalarını CAD/CAM yazılımları ile düzeltilmesidir. Düzeltilen 3d nesne artık basıma hazırdır. 3D basım yazılımları sayesinde elle tutulur bir nesneye dönüşmüştür.

2015 Yılında mimarlık tarihçisi Dr. Andrew Tallon, Ortaçağ Katolik Katedrali'nin gerçek bir dijital kopyasını oluşturmak için Notre-Dame Katedrali'nin tamamını 3D tarama teknolojisiyle dijital olarak haritalandırmıştır. Dr. Tallon, katedralin tüm iç ve dışını haritalamak için en gelişmiş lazerleri kullanmıştır. Bu proje bugüne kadarki en iddialı 3D tarama projelerinden biri olarak görülmektedir.¹³

¹² <https://astromachineworks.com/what-is-reverse-engineering/> 16/01/2022 tarihinde alınmıştır.

¹³ <https://edition.cnn.com/style/article/notre-dame-andrew-tallon-laser-scan-trnd/index.html> 23/01/2022 tarihinde alınmıştır.

15 Nisan 2019'da Notre- Dame Katedrali yanmış ve yapıda oldukça büyük hasar oluşmuştur. 12. ve 13. yy teknolojisiyle inşa edilen Katedralin onarım çalışmaları günümüz teknolojileri yardımıyla yeniden üretilmesine olanak sağlamaktadır. Onarım için geleneksel yöntemlerle birlikte katedralin ilk inşası döneminde kullanılan tekniklerin kullanılması hedeflenmiştir. Yeni teknolojiler hem hızlı hem de orijinaline yakın yapı malzemesi ile binanın yeniden inşasına destek vermektedir. Hollandalı 3D teknoloji firması Concr3de, kullanılacak malzemelerden olan betonu eski malzemeyle yeni teknolojik alt yapıyla birleştirme fikrini ortaya çıkarmıştır. Katedralin nefindeki kül, toz ve hasarlı taş kalıntılarını toplayarak 3D yazıcıda yazdırılabilir bir toza dönüştürmeyi hedeflemektedirler. Şirket “Bu toz, Paris taşının sarımsı gri rengine sahip olacak ve ahşabın kömürleşmiş kalıntılarıyla karıştırılacaktır.

Bu tozu kullanabilir ve Notre-Dame'in tahrip olmuş kısımlarını doğrudan 3D olarak yazdırabiliriz.” (Görsel 19).



Görsel 19, Notre- Dame Katedrali'nin toz, kül ve taş karışımı

Kullanılacak bu teknik ile Notre-Dame'in küllerinden bir Anka kuşu gibi doğmasını sağlayacak teknoloji olarak adlandırılabilir. Yeni teknoloji ürünleriyle yangından arta kalan kalıntılarla tarihi yapının aslına uygun bir şekilde restore edilmesi sağlanacaktır. Concr3de'den yapılan kurumsal basın açıklamasında “Bina, katmanlı tarihini gururla göstermeli ve dünyaya onu fethettiğini göstermelidir. Ateş aynı zamanda Notre-Dame'in da geleceği olabilir. Tabii ki, bu çok fazla iş gerektirecektir, ancak bu tamamen mümkündür. Büyük bir yazıcıyla bir günde iki metreküp malzeme üretebilirsiniz.”¹⁴

14 <https://www.france24.com/en/20190427-paris-france-notre-dame-rebuild-reconstruction-concr3de-3d-printing-macron> 25/03/2022 tarihinde alınmıştır.

Sonuç

Araştırma yapılırken bilgisayar teknolojisinin gelişimi sırasında eş zamanlı olarak sanatın da gelişim süreci gözlemlenmiştir. Sanatçılar yeni malzeme arayışları ile beraber yeni teknikleri keşfetmişlerdir. İlk bilgisayardan günümüz bilgisayarlarına geçen sürede sanat adına teknoloji yardımıyla çeşitli araştırmalar yapmışlardır. Sanat ve teknoloji, beraber hareket etmektedir. 1980'lerin bilgisayar teknolojileri yeni sanat anlayışına yol göstermiştir.50'ler ve 60'lar yapay zekâ ile sayısal kod çözümleri gelişmiş. 70'lerde kişisel bilgisayarların gelişimi hızlanmıştır. 80'ler ile birlikte dijitalleşme örnekleri verilmiştir.

Endüstriyel ürün geliştirme ve üretme mantığı sanat dünyasına katkıda bulunmuştur. Sanat müzelerinde bulunan heykeller 3D tarayıcılar vasıtasıyla dijital verilere çevrilmiştir. Bu verilerle internet üzerinden evlerde 3D yazıcılar sayesinde birer kopyası alınması sağlanmıştır. Teknoloji firmaları özellikle de 3D baskı firmaları sanatçılara adeta oyun sahası açmıştır. Sanatçının ihtiyacı olan tekniği bulmak ve yaşanan teknik sorunlara çözüm bulmak için firmalar kendi laboratuvarlarını açmışlardır. Her yeni teknik pek çok sorunu da beraberinde getirmiştir. Örneğin sıvı çimentoğun biçimsel olarak sabit kalmasını sağlamak ve istenilen formda şekil verdirmek veya monokrom bir baskı yerine çoklu renk baskıları uygulamak gibi sorunlardan bahsedilebilir. Sıradan ev kullanıcısının 3D baskı için kullandığı ürünler yerine sanatçı, malzeme sıradanlığından çıkaracak yeni ürünleri keşfetmiştir. Bazen sorunu kendisi çözmüş bazen de büyük kuruluşlardan yardım almıştır. 3D yazıcı firmaları ürünlerini tanıtmak için sanatçılarla işbirliği yapmıştır. Sanatçılar maliyet olarak üstesinden gelemecek çalışmaları Factum Arte gibi vakıflar yardımıyla hayata geçirmektedir. Böylece sanat destekçilerinin hem mevcut sanat ürünlerinin dijitalleştirilmesi ve korunması konusunda hem de yeni üretilecek sanat eserlerinin oluşmasında katkıları olmaktadır.

Sanatçının “en yeni”, “en iyi” ve “ilk” olma kaygısı teknolojik gelişimin ve sanat dünyasının heyecanı olarak görülebilir. Farklı sanat disiplinlerinin 3D yoluyla üretimi, sanat ürününün maliyetini azaltma veya hızlı üretim tekniklerinden faydalanma düşüncesidir. Sanatçılar bir sanat eserini üretmeden dijital olarak görme şansına sahiptir. Hızlı prototiplendirme denilen nihai eser üretiminden önce bir deneme aşamasıdır. Böylece sanatçılar sanat ürünlerinin üretim aşamasında gerekli müdahaleleri yapabilmektedir. Burada dijital sanatın ön izleme özelliğinden de bahsedilebilir. 3D baskı teknolojisinin disiplinlerarası sanat ile işbirliği yapması yeni sanat formlarının doğmasına, gelişimine ve üretimine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Adams J. C.Brainerd W. S, Martin J. T, Smith B. T. Wagener J. L. (1992), Fortran 90 Handbook, New York: McGraw-Hill Book Company

Benjamin, W, (2013), Pasajlar (A. Cemal, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Eberl,U, (2019), Akıllı Makineler (L. Tayla, Çev.),İstanbul: Paloma Yayınları

Ford,M, (2018), Robotların Yükselişi (C. Duran, Çev.), İstanbul: Kronik Kitap

Freyer, H. (2014), Sanayi Çağı (B.Akarsu ve H. Batuhan, Çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları

Hoskins, S, (2018), 3D Printing for Artists, Designer and Makers, New York: Bloomsbury Publishing Plc

Kaya,E, (2018), Porselen Lithophane Tekniğinin İncelenmesi ve İç Mekan Duvar Panosu Olarak Uygulanabilirliğinin Araştırılması, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya

Lipson, H. ve Kurman, M. (2013), Fabricated: The New World of 3D Printing, Indianapolis, Indiana: John Wiley & Sons, Inc

Mongeon,B, (2016), 3D Technology in Fine Art and Craft, Burlington:Focal Press

Shanken, E.A, (2012), Sanat ve Elektronik Medya(O. Akinhay, Çev.), İstanbul:Akbank Sanat

Tuğal, S.A, (2018), Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat, İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Wands B, (2006), Art of The Digital Age, London:Thames & Hudson Ltd.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://www.sculpteo.com/blog/2017/03/01/whos-behind-the-three-main-3d-printing-technologies/> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

<https://pagev.org/termoplastikler> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

<https://3dprintingindustry.com/news/space-3d-printing-first-print-in-space-37078/> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

<https://archive.org/details/ComputerSculptureArticleByRobertMalleryInArtforumMAY1969-Pulsa/page/n5/mode/2up> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

<https://www.designboom.com/technology/3d-printed-facial-studies-by-lorna-barnshaw/> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

<https://cfileonline.org/art-technology-francesco-pacelli-demonstrates-wasps-3d-printed-ceramics-contemporary-ceramic-art/> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

<https://madeinshoreditch.co.uk/2016/07/03/eric-van-straaten-journey-3d-printer/> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

<https://www.forbes.com/top-tech-women/#2a39d0644df0> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

<https://art.art/blog/jonathan-beck-and-global-3d-scanning-innitiative> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

<https://www.juliakoerner.com/black-panther> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

<https://www.metalocus.es/en/news/3d-printing-academy-awards-win-oscar-best-costume-design> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

<https://astromachineworks.com/what-is-reverse-engineering/> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

<https://edition.cnn.com/style/article/notre-dame-andrew-tallon-laser-scan-trnd/index.html> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

<https://www.france24.com/en/20190427-paris-france-notre-dame-rebuild-reconstruction-concr3de-3d-printing-macron> 16/02/2022 tarihinde alınmıştır.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: <https://collections.vam.ac.uk/item/O187634/oscillon-40-photograph-laposky-ben/> (Erişim Tarihi: 20/01/2022)

Görsel 2: <https://www.computerhistory.org/revolution/computer-graphics-music-and-art/15/206/554> (Erişim Tarihi: 25/03/2022)

Görsel 3: <https://twotrees3d.com/what-is-3d-printer/> (Erişim Tarihi: 25/03/2022)

Görsel 4: <https://3dprintingindustry.com/news/space-3d-printing-first-print-in-space-37078/> (Erişim Tarihi: 20/03/2022)

Görsel 5: <https://www.robertmallary.com/computer-art> (Erişim Tarihi: 25/03/2022)

Görsel 6: <http://digital-grotesque.com/concept.html> (Erişim Tarihi: 12/03/2022)

Görsel 7: <https://www.designboom.com/technology/3d-printed-facial-studies-by-lorna-barnshaw/> (Erişim Tarihi: 02/02/2022)

Görsel 8: <https://cfileonline.org/art-technology-francesco-pacelli-demonstrates-wasps-3d-printed-ceramics-contemporary-ceramic-art/> (Erişim Tarihi: 28/01/2022)

Görsel 9: <https://blog.adafruit.com/2014/01/16/3d-art-artist-anish-kapoor-and-factum-arte-3d-printing-in-cement-3dthursday-3dprinting-3d/> (Erişim Tarihi: 23/03/2022)

Görsel 10: https://www.linkedin.com/pulse/recommended-3d-printer-printing-fashion-unboxing-video-danit-peleg?trk=portfolio_article-card_title (Erişim Tarihi: 18/03/2022)

Görsel 11: <https://3dprintingindustry.com/news/scan-the-world-has-launched-its-new-crowdfunding-campaign-on-myminifactory-191689/> (Erişim Tarihi: 15/03/2022)

Görsel 12: <https://madeinshoreditch.co.uk/2016/07/03/eric-van-straaen-journey-3d-printer/> (Erişim Tarihi: 25/03/2022)

Görsel 13: <https://mymodernmet.com/free-3d-models-scan-the-world/> (Erişim Tarihi: 25/03/2022)

Görsel 14: <https://www.arts.ucla.edu/single/meet-julia-koerner-the-designer-who-helped-bring-black-panthers-3d-printed-costumes-to-life/> (Erişim Tarihi: 25/03/2022)

Görsel 15: <https://archello.com/story/42727/attachments/photos-videos/5> (Erişim Tarihi: 25/03/2022)

Görsel 16: <https://www.idealwork.com/3d-print-the-worlds-longest-concrete-bridge/> (Erişim Tarihi: 25/03/2022)

Görsel 17: http://www.china.org.cn/travel/2011-11/11/content_23888852.htm (Erişim Tarihi: 25/03/2022)

Görsel 18: <https://architizer.com/blog/inspiration/stories/a-brief-history-of-3d-printing-in-architecture/> (Erişim Tarihi: 25/03/2022)

Görsel 19: <https://www.france24.com/en/20190427-paris-france-notre-dame-rebuild-reconstruction-concr3de-3d-printing-macron> (Erişim Tarihi: 25/03/2022)

Dijital Seramik Karo Yüzey Tasarımında Doğa Dostu Bir Yöntem: Ekolojik Baskı

Ayşe Öykü BERBEROĞLU¹
Özgür CEYLAN²

Makale Geliş Tarihi: 25.05.2022
Yayıma Kabul Tarihi: 11.10.2022

Öz

Küresel ısınma ve kaynak tüketiminin artması sonucunda tekstilde doğa dostu üretim ve kişisel kullanım alanı oluşturma yöntemlerine ilgi artmıştır. Bu bağlamda, ekolojik baskı son yıllarda kendini göstermeye başlamış olsa da yeterince bilinmemektedir. Hem ekolojik baskı tekniğinin tanınması hem de seramik karo için farklı yüzeyler oluşturmak amacıyla bu çalışma ortaya çıkmıştır. Daha önce tekstil yüzeylerinde ekolojik baskı ile oluşturulan desenlerin seramik karo yüzeylerde denenmemiş bir sonuç elde edilecek olması, çalışmanın önemini vurgulamaktadır. Geleneksel seramik karo yüzey tasarımında uygulanan süreçlerin dışına çıkılması projenin yenilikçi bir yaklaşım benimsediğini göstermektedir. Bir duvar kaplama elemanı olarak kullanılan seramik karo yüzeyine ekolojik tekstil desenlerinin dijital baskısı alınmıştır. Çalışmanın tekstil tasarımı ve seramik karo üretimini içinde barındırması, çalışmanın disiplinler arası birleştiriciliğini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Tekstil Tasarımı, Ekolojik Baskı, Yüzey Tasarımı

A NATURE-FRIENDLY METHOD IN CERAMIC TILE SURFACE DESIGN: ECOLOGICAL PRINTING

Abstract

As a result of global warming and increase in resource consumption, nature-friendly production and personal usage areas in textiles have increased their popularity. Although ecological pressure has started to show itself in recent years, it is not known enough. This project was created to recognize the ecological printing technique and to create different surfaces for ceramic tiles. The fact that the patterns created by ecological printing on textile surfaces have not been seen on ceramic tile surfaces before, makes this project the first. Going beyond the processes applied in traditional ceramic tile surface design shows that the project has adopted an innovative approach. It was digitally printed on the ceramic tile surface, which is used as a wall covering element. The fact that the study includes textile design and ceramic tile production emphasizes that the project is interdisciplinary.

Keywords: Ceramics, Textile Design, Ecological Printing, Surface Design

¹Ayşe Öykü BERBEROĞLU, Tasarım Merkezi, Seranit Granit Seramik A.Ş., Eskişehir, E-posta: oyku.berberoglu@seranit.com.tr, ORCID: 0000-0003-1308-2212

²Dr. Öğr. Üyesi Özgür CEYLAN, Moda ve Tekstil Tasarımı, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Eskişehir, E-posta: ozgurceylan@eskisehir.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4329-5764

I. GİRİŞ

Sanayi devrimi sonrasında dünyada, tarihte hiç yaşanmamış bir teknolojik ve ekonomik ilerleme yaşanmıştır. Ancak bu süreç insan doğa ilişkisinde köklü bir değişimi beraberinde getirmiştir. Küreselleşme olgusu ile birlikte yaşanan süreç küresel ölçekte bir çevresel, ekonomik ve sosyal bir krize dönüşmüş, ortaya çıkan kaygı ve tehditlerin ulusal sınırlara indirgenemeyeceğini ve yer-yüzündeki tüm toplum ve sistemleri etkileyeceğini göstermiştir. (Borghesi ve Vercelli, 2003).

Bu bağlamda dünyada artan kaynak tüketimi ve küresel ısınmanın yıkıcı etkileri göz önünde bulundurulduğunda, tasarım ve üretim alanında sürdürülebilir yaklaşımların önemi tartışılmaz hale gelmiştir. Sürdürülebilirlik kavramını, günümüz gereksinimleri, gelecek kuşakların kendi gereksinimlerini karşılama becerilerini tehlikeye atmaksızın karşılamak olarak tanımlamak mümkündür (Brundtland, 1987).

Sürdürülebilirlik sadece çevresel değil ekonomik ve sosyal bileşenleri de kapsayan geniş bir kavramdır. Kavramın çevresel bileşeni ekosistemin devamlılığı, doğal kaynak kullanımı, karbon ayak izi ve sera gazı gibi sorunlar ile ilgilenirken, ekonomik bileşeni ürünlerin yaşam döngüsü boyunca oluşturduğu maliyet ve ekonomik kar gibi maddi çıkarımları göz önünde bulundurmaktadır. Sosyal bileşen ise insan hakları, cinsiyet eşitliği ve eğitim hakkı gibi toplum içerisinde problem oluşturabilecek sorunları kapsamaktadır (Tunç ve Ceylan, 2021).

Yaşanan çevresel, sosyal ve ekonomik sorunların artışıyla toplumda, sürdürülebilirlik bilincinin son yıllarda arttığı gözlemlenmiştir. İçinde bulunduğumuz çağın dinamiklerine uyum sağlamanın gerekliliğinin yanı sıra, bu dinamikler bireylere ve işletmelere zaman içerisinde ciddi sorumluluklar da yüklemiştir. Buna göre 21. Yüzyılın işletmeleri, çevreci olmayı bir felsefe haline getirmekten ve gelişmeyi gelecek nesillerin yaşam hakkını yok etmeden sağlamaktan sorumludurlar (Ceylan, 2019). İşletmelerini sürdürülebilirlik anlayışıyla hareket etmeye iten ise tüketicilerin çevre bilincinin ve çevreye zarar vermeyen ürünlerin kullanımını tercih etmeye olan eğiliminin artması olmuştur (Zarif ve diğerleri, 2021). Başarılı pazarlama stratejilerinin önemli dayanaklarından biri de artık sürdürülebilirliği temel alan stratejilerdir.

Çalışma kapsamında sürdürülebilir bir tasarım yaklaşımının disiplinler arası bir kapsamda kullanılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda genel olarak sürdürülebilir tekstil tasarımı amacıyla kullanılan ekolojik baskı tekniğinin seramik karo üretimi alanında kullanımı ile tekniğin bilinirliğinin artırılması ve özgün seramik karo tasarımlarının elde edilmesi amaçlanmıştır.

Tekstilde doğa dostu bir yöntem olan “Ekolojik baskı tekniği”, doğadan top-

lanan canlı çiçekler, bitkiler, otlar ve dalların kumaş üzerine yerleştirilmesi ve farklı tekniklerde (kaynatılma, buharlama vb.) kumaşa bu doğal malzemelerin izinin çıkması ile elde edilen desenlerin oluşturulmasıdır. Bu çalışma kapsamında ekolojik baskı tekniği ile oluşturulmuş kumaş yüzeyleri tarama işleminden geçirilerek dijital ortama aktarılıp, gerekli düzenlemelerden geçirilerek dijital inkjet makineleri yardımıyla seramik karo yüzeylere aktarılacaktır.

2. EKOLOJİK BASKI

Ekolojik baskı; doğada, boyarmadde özelliği ile bilinen doğal malzemeler kullanılarak kumaş, deri vb. yüzeyler üzerine bu malzemelerin renk ve desenlerinin uygulanan baskı yüzeyine aktarılmasıdır (Keser, 2020). Tekstil endüstrisinin amacı, her alanda ihtiyaç duyabileceğimiz ürünlerin, kullanıcı talepleri doğrultusunda üretimini sağlamaktır. İlk insanlardan bu yana örtünmek için kullanılan tekstil tarihi, ilk olarak hayvan postlarının kullanımıyla başlamıştır. Tarihin ilk çağlarından günümüze kadar, doğanın renklerinden son derece etkilenmiş olan insanlar, bu renkleri çeşitli alanlarda kullanmak istemiştir. Çağın güzellik standartları doğrultusunda etkileyici görünmek veya statü gösterimi gibi amaçlarla doğadan boya malzemesi elde edilmiştir. Doğal boyamacılık, doğal yaşamda karşılaştıkları renklerin taklidiyle, doğada boyayabilir olarak kullanabildikleri tüm malzemelerden faydalanılmasıyla başlamıştır. Benzer amaçlar ile ortaya çıkan ekolojik baskı tekniği ise, Avusturalya doğumlu India Flint'in başlattığı, uyguladığı ve yaygınlaştırdığı bir tekniktir. Teknik, Paskalya yumurtasının kabuğuna yapııştırılan bitkilerin ince bir kumaş malzeme ile sarılması ve daha sonra kaynatılmasıyla, bitkinin sahip olduğu şeklin yumurta kabuğunda desen oluşturması ve aynı fikirden esinlenilerek bunu kumaşlara da uygulamaya başlanması ile ortaya çıkmıştır (Bayram, 2017)

Can ve Oyman (2017), ekolojik boyama ve baskı teknikleri konusunda yapmış oldukları çalışmada, Avustralya doğumlu lif sanatçısı India Flint'in elbise, kâğıt, keçe, ekolojik sürdürülebilir boyalarla çalışmalar yaptığını, eko-baskı alanının öncülerinden ve bu tekniği geliştiren bir sanatçı olarak kabul edildiğini ve sanatçıya göre; eko baskı işleminin kumaş ve giysi boyamada ekonomik ve etkili bir yöntem olduğunu belirtmişlerdir.

Ekolojik baskıda yaygın olarak kullanılan bitkiler asma yaprağı, çivit otu, ceviz yaprağı, çınar yaprağı, çilek yaprağı, gül, karanfil, kestane yaprağı, nar, okalip-tüs, ortanca, palamut yaprağı, pelit, portakal yaprağı, soğan kabuğu, yasemin, zeytin yaprağı, mor lahanaya olarak listelenebilir (Akpınarlı ve Tambaş, 2019). Ekolojik baskı teknikleri ise su ile kaynatma, pas ile boyama, kavanozda bekletme, gömme ve vurma olarak uygulamanın niteliğine ve içeriğe göre değişiklik göstermektedir.

Ekolojik ürünler açısından önemli olan konulardan biri kullanılan materyallerin yenilenebilir hammadde kaynaklarından elde edilmesi ve doğal olmasıdır. Doğal kumaşların sahip oldukları kimyasal özellikler, doğal çevre düşünüldüğünde sentetik kumaşların kimyasal özelliklerine göre çok daha pozitifdir. Ekolojik baskı ile elde edilen ürünlerin dış etkenlere karşı dayanıklı olması ürünlerin uzun ömürlü olabilmesi noktasında önemli bir yere sahiptir.

Ekolojik baskı basit olarak bitkilerin yaprak, gövde, kabuk vb. gibi farklı kısımlarına ait desen ve renklerin suda kaynatma, buharda bekletme gibi farklı teknikler ile kumaşa transferidir. Kumaşa renk ve desenlerin daha iyi çıkması ve kalıcı olmasını sağlamak için uygulanan tekniğinin başında baskı yapılacak malzemenin mordanlama işlemi görmesi gerekmektedir. Mordanlar, mordanın türüne bağlı olarak haslık özellikleri verebilir ve renk gamını genişletebilir. Aynı doğal boyarmadde kullanılarak sadece mordan cinsi değiştirilerek dramatik renk değişimleri sağlanır. Doğal boyanın cinsine ve konsantrasyonuna ve mordan ve mordanlama yöntemine bağlı olarak çok farklı ton, koyuluk ve haslık değerlerine sahip geniş bir renk yelpazesi elde edilebilmektedir (Keser, 2020).

Geleneksel Metalik Mordanlar:

Mordanlama maddelerinin çoğu krom, kalay, demir, bakır ve alüminyumun metalik tuzlarıdır. Bakır ve krom içeren bileşikler (bakır sülfat ve potasyum dikromat) geçmişte mordan olarak yaygın şekilde kullanılırken, günümüzde toksisite kaygıları nedeniyle kullanımları oldukça azalmıştır. Aynı şekilde, demir ve kalay mordanları (örneğin, demir sülfat ve kalay klorür) boyanmış tekstilin renk ve dokusal niteliklerini etkileyebilmektedir. Alüminyum mordanlama maddeleri yaygın olarak kullanılmakta ve doğal boyaların selülozik tekstillere uygulanmasında en güvenilir mordanlar olarak kabul edilmektedir. Genel olarak, metalik mordanların ekolojik olarak tehlikeli olduğuna inanılmaktadır. Ancak reaksiyon sırasında tüketilen ve atık suda bırakılan mordan konsantrasyonu ve miktarı ekolojik kriterlerin üst sınırlarına göre değerlendirilmelidir (İsmal, 2016).

Biyo mordanlar:

Tanen, tannik asit, tartarik asit ve metal içeren bitkilerdir. Nar kabukları, tanen, tannik asit, tartarik asit, muz yaprağı külü, valex, biberiye, nar kabuğu ve mazi, biyolojik ve tatmin edici boyama ve haslık özellikleri sağlayan çevre dostu mordanlardır (İsmal, 2016).

Bunların yanında yaygın olarak kullanılan mordanlar arasında alüminyum potasyum sülfat, demir sülfat, bakır sülfat, kalay klorür ve potasyum dikromat bulunur, ancak son üçüyle ilgili biyolojik ve çevresel kaygılar vardır.

Doğal boyamalar pre, simultane/meta ve post mordanlama yöntemlerine göre yapılabilmektedir. Mordan ve mordanlama yöntemi seçimi, elde edilen renk tonlarını ve haslık özelliklerini doğrudan etkiler. Mordanlama yöntemi için kesin kurallar ve talimatlar vermek mümkün değildir, çünkü sonuçlar bitki ve mordan tipine göre değişiklik gösterir. Ön ve son mordanlama yöntemi, bitki ve mordan türüne bağlı olarak daha koyu tonlar üretebilir (İsmail, 2016).

Baskı işleminin kalıcı olması için çeşitli uygulamalar mevcuttur. Bunlardan bazıları pas boyama, güneş ile boyama, soğuk rulo eko baskı, sıcak rulo eko baskı, suda kaynatma, vurma ve buharlamadır (Özen ve Erdem, 2021). Bu çalışma kapsamında suda kaynatma yöntemi kullanılacaktır.

Kaynatma tekniğinde, mordanlanmış kumaş düz bir zemin üzerine serilmektedir. Tercih edilen mordanlanmış kumaş yüzeyine kullanılacak doğal malzemeler bir düzen içerisinde dizilir. Kumaşın bir tarafına tercihen ahşap bir çubuk veya dal parçası koyularak, kumaş bu parçaya bir ip yardımıyla sıkıca sarılır. Kaynatma süresi 1 veya 2 saat arasında tercihe bağlı olarak değişebilmektedir. Bu teknik kullanılarak kumaş yüzeyine oluşturulan ekolojik baskı renkleri, tüm şartlar birebir aynı olacak şekilde uygulandığı takdirde dahi her uygulamada farklı sonuçlar elde etmek mümkündür. Çıkan her farklı sonuç yapılan baskının biricik olmasını sağlamaktadır.

3. MATERYAL VE METOT

3.1 Kumaş Yüzeyine Ekolojik Baskı Aşaması

Çalışma kapsamında %100 pamuklu kumaşlar, 5lt suya 1 kaşık kimyasal (şap) atılarak hazırlanmış suda bir gece bekletilerek mordanlanmışdır. Bu işlem sonrasında pamuk kumaşlar, 3 hafta boyunca bekletilmiş paslı su çözeltisine batırılmış ve hemen akabinde nemli haldeyken üzerine gül yaprağı, okaliptüs ve atkestanesi yaprağı dizilmiştir (Şekil 1.). Çalışmanın bu kısmında kullanılan malzemeler ve yöntem Can ve Oyman (2017)'in yapmış oldukları uygulama esas alınarak seçilmiştir.



Şekil 1. Yaprak Düzeninin Gösterilmesi

Kumaşlar daha sonra ince tahta parçalara sıkıca sarılmış ve doğal ipler yardımıyla sabitlenmiştir (Şekil 2).



Şekil 2. Sabitlenen Kumaşlar

Su doldurulmuş bir kabin üzerine yerleştirilen parçalar 1 saat boyunca kaynatma işlemine maruz bırakılmıştır (şekil 3.).



şekil 3. Kaynatma işlemi

Kaynatma işleminin ardından kumaşlar 1 gün dinlenmeye ayrılmış ve 1 günün sonunda sabitlendiği tahta parçalarından ayrılıp nihai kumaş haline gelmiştir (şekil 4).



şekil 4. Nihai Kumaş

3.2. Kumaştaki Desenin Seramik Karo Yüzeyine Aktarılma Aşaması

Ekolojik baskı tekniği ile elde edilen kumaş yüzeyi Epson I 1000 marka tarayıcı yardımıyla 300 dpi çözünürlükte taranarak dijital ortama aktarılmıştır (Şekil 5.). Edinilen dijital görüntüler Adobe Photoshop CC 2021 programı kullanılarak, gerçek desenin ana hatlarının kaybolmayacağı şekilde düzenlemelerden geçmiştir. Bu düzenlemeler, başta tarayıcı kaynaklı oluşan hatalar varsa giderilmesi, kumaş yüzeyindeki istenmeyen hataların silinmesi ve renk ayarından meydana gelir. Düzenlenmiş dijital görsel, seramik karo üretiminde kullanılan inkjet dijital baskı makinelerine uygun olan tiff uzantılı formatta baskıya hazırlanmıştır.



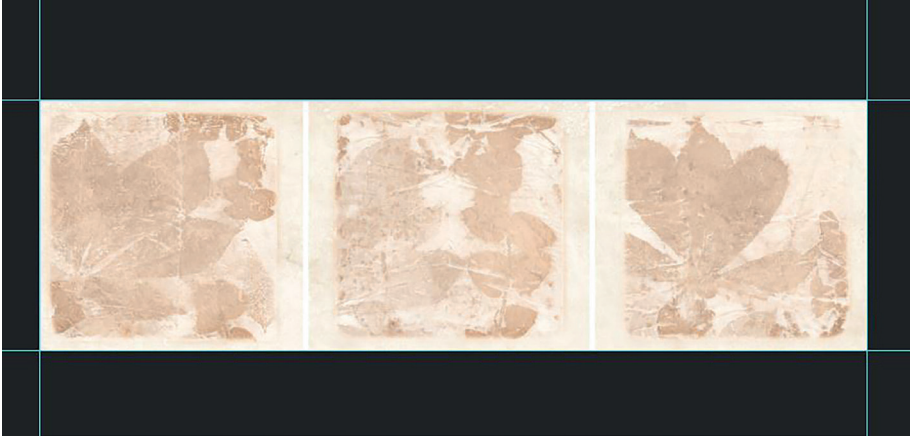
Şekil 5. Taranıp dijital ortama aktarılmış kumaşlar

4. SERAMİK KARO YÜZEYİNE DİJİTAL İNKJET BASKISI

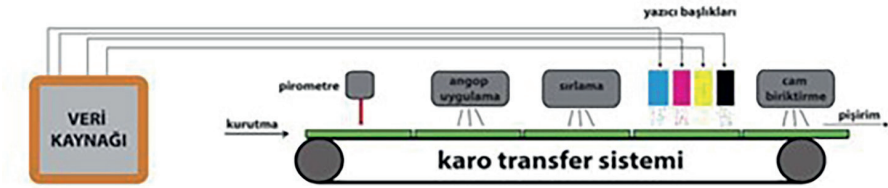
Üretime tabii seramik karonun süreç aşamaları, fabrikasyon seramik üretiminde olduğu gibi, öncelikle hammaddenin duvar karosu preslerinde sıkıştırılması ile başlar. Sıkıştırılmış hammaddelere bisküvi adı verilir ve duvar karosu üretimi yapılacak bisküvilere seramik fırınlarında bir ön pişirim uygulanır. Pişmiş duvar karoları üretim bandının sırlama bölümüne alınır ve burada üretimi yapılacak olan ürüne uygun aplikasyonda geliştirilen sır reçetesine uymak kaydıyla sırlama işlemi yapılır. Duvar karosu seramik yüzeyine, dijital makineler aracılığıyla baskısı yapılacak olan görseller hazırlanır (Şekil 6.). Sırlanmış duvar karoları daha sonra “cmyk” (cyan, magenta, yellow, black) renk modeli ile çalışan inkjet dijital seramik baskı makinelerinden geçer.

Seramik karo yüzeyine desen oluşturmakta halen kullanılmakta olan son teknoloji, İnkjet baskı sistemidir. Kökeni 1833 yılına dayanan baskı teknolojisinin meydana gelişi, Fransız Felix Savart'ın sıvı jetleri birbiri ardına gelen damlalara ayırarak akışkanlar mekaniği yasalarına uygunluğunu aktaran çalışmasıdır.

Buna karşın ilk inkjet baskı makinesinin 1951 yılında Siemens ile patentlenebildiği görülmektedir. 1951 yılı sonrasında inkjet baskı teknolojisi alanında yapılan çalışmalar hız kazanmış ve günümüzdeki halini almıştır (Özeskici ve diğerleri, 2019). Günümüzde kullanılan bu inkjet baskı sisteminin çalışma prensibi, bilgisayar üzerinden gelen komutların renkli yazıcı mantığıyla nano boyutlardaki pigment boyaların yüzlerce enjeksiyondan geçerek seramik yüzeyine püskürtmesi ile aktarılmasıdır. Bilgisayardan gelen desen bilgilerini kullanan inkjet baskı makinesi; son teknoloji bir yazılımı, halı bandı, enjeksiyonlu baskı kafalarını ve her baskı kafasına ait farklı mürekkepleri barındırır (Kafadar, 2012). (Şekil 7.)



Şekil 6. Baskıya hazırlanmış dijital tasarım



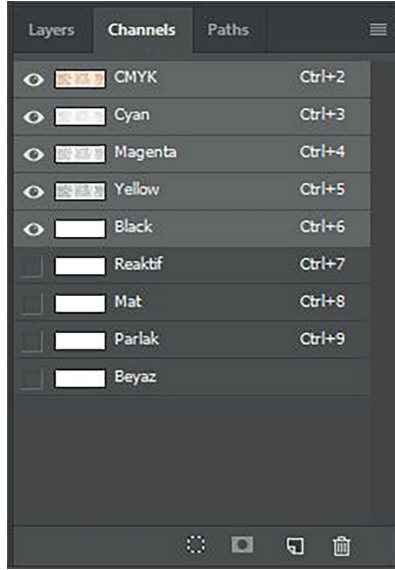
Şekil 7. Inkjet dijital baskı teknolojisinin Entegre Edildiği Karo Transfer Sistemi (Hutchings, 2010'dan aktaran Özeskici ve diğerleri, 2019)

İnkjet makinesinin belirtilen dört rengi sırasıyla yüzeye basması sonucu desen elde edilir. Bu çalışmanın uygulandığı dijital makinelerin işleyiş sistemi cmyk+4 şeklindedir (Şekil 8.). Bu baskı sistemi renk mürekkeplerinin bulunduğu 4 adet baskı kafasından sonra 4 adet farklı efekt mürekkebini basma imkânı verir. Basılabilen efekt mürekkepleri;

- Reaktif mürekkep: Sır yüzeyini itici bir malzeme ile açarak yüzeyde derinlik oluşturulmasını sağlar.

- Mat mürekkep: Sır yüzeyinde, basılan yerlere mat özelliği verir.
- Parlak mürekkep: Sır yüzeyinde, basılan yerlere parlama özelliği verir.
- Beyaz mürekkep: Piştikten sonra basılan yerlerin beyazlaşmasını sağlar

Bu projede, tamamen doğal malzemelerden elde edilmiş bir uygulama şeklinin esas alınmasından dolayı herhangi bir efekt mürekkebinin (reaktif, mat, parlak, beyaz) kullanılmaması uygun görülmüştür.



Şekil 8. AdobePhotoshop programında CMYK+4 kanalın gösterimi

5. BULGULAR

Çalışmanın sonunda elde edilen ekolojik baskı desenli seramik karoyu da içinde barındıran bir konsept projesi oluşturulmuştur. Konseptte 3 farklı renkte fon (Bianco, Grigio, Marone) ve iki farklı dekor dahil edilmiştir. Bir kaplama malzemesi olarak kullanılan seramik karonun estetik anlamda kendini tamamlayabilmesi için bir konsept oluşumu gerekmektedir. Çalışma, seramik duvar karo dekoru olarak hazırlandığından dolayı konseptte seramik yer ve duvar karo fon çalışması yapılması ve renk çeşitliliği sağlanması uygun görülmüştür.

Çalışmanın tüm öğelerinin anlaşılır bir şekilde tarif edilmesi için dijital sunum paftaları hazırlanmıştır (Şekil 9. ve Şekil 10.).



Şekil 9. Konsept tasarımı sunum paftası A (Berberoğlu, 2022)



Şekil 10. Konsept tasarımı sunum paftası B (Berberoğlu, 2022)

SONUÇ

Sonuç olarak çalışma kapsamında ekolojik baskı tekniği ile hazırlanmış yüzeylerin seramik karo yüzeylerine aktarılması aracılığı ile, seramik alanındaki kişilerce de ekolojik baskı tekniğinin bilinir hale gelebilmesi söz konusudur. Çalışma başlangıcında ekolojik baskı tekniğinin seramik alanında tahmin edilemez olması, sonuca gelindiğinde çalışmaya değer katmıştır. Doğanın korunması için sarf edilen gayretin son yıllarda fazlasıyla önem kazanmasından doğan ihtiyaca cevap niteliğinde bir çalışma ortaya çıkmıştır. Çalışmanın seramik alanında

görünür hale gelmesiyle, tekstilde sürdürülebilir malzemelerin kullanımıyla tasarım yapan kişilerin çabalarına katkı sağlayacağı öngörülmektedir. Bununla birlikte tasarım aşamasında bağımsız ve özgün çıktılardan faydalandığı için ortaya çıkan çalışma, üretimi yapılması planlanan işletme için bir özkaynak projesi haline gelmiştir. Bu sayede seramik karo üretimine farklı ve yeni bir tasarım kazandıran proje, satılabilir ürün niteliği kazanmıştır. Ürünün piyasada görünür olması, ekolojik ve sürdürülebilir tasarım kapsamında yapılan çalışmalara farklı sektör ve sanat dallarının da katkı sağlayabileceğini kanıtlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Akpınarlı, F. H. ve Tambaş, C. (2019). "Pamuklu-ipekli kumaşlara ekolojik baskı uygulaması ve haslık düzeylerinin belirlenmesi." *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 62 (8), 1297-1300.
- Aydoğan Bayram, M. (2017). "Ecoprinting tekniği ile çevre dostu ekolojik tekstil baskısı." II. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu, Antalya: Akdeniz Üniversitesi Yayınları, s. 163-169.
- Bilir, Z. M. (2018). "Ekolojik boyama esaslı çok renkli yüzey tasarımı." *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 20, 63-73.
- Borghesi, S., Vercelli, A. (2003). "Sustainable Globalisation", *Ecological Economics*, Vol. 44, s.77-89.
- Brundtland Report (1987). "Report of the World Commission on Environment and Development : Our common future", New York.
- Can, İ. D. ve Oyman, R. N. (2017). "Giyilebilir sanatta eko boyama-baskı teknikleri ve uygulamaları." *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 36 (6), 2296.
- Ceylan, O. (2019) "Knowledge, attitudes and behavior of consumers towards sustainability and ecological fashion" *Text Leath Rev* 2 (3) 154-161.
- Ismal, E. Ö. (2016). "Patterns from nature: Contact printing." *Journal of the Textile Association*, 77 (2), 83-84.
- Kafadar, A. (2012). "Seramik Kaplama Sanayinde Desen Teknolojileri ve Uygulamaları", Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Özen, Ö. ve Erdem İsmal, Ö. (2021). "Tekstil tasarımına ekolojik bir yaklaşım: Lyocell üzerine doğal boyama ve eko baskı." *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 26, 109-124.
- Özeskici, Ş., Avcıoğlu, C., Nükte, M. (2019) "İnkjet Dijital Baskı Teknolojisi ile Deneysel Seramik Karo Tasarımı ve Uygulaması", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Özel Sayı, 67-80.
- Tunç, N. S., Ceylan, Ö. (2021). "Moda ve Tekstilde Sürdürülebilir Ürün Tasarımı ve TED 10 Stratejilerinin Uygulanması", *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2 (3), 270-278.
- Zarif, N., Ak, N., Güven, G. ve Ceylan, Ö. (2021) "Sustainability Practices of Fashion Brands: The Case of Mavi", 9th International Textile Conference and 3rd International Conference on Engineering and Entrepreneurship 2021.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet: Keser, F. (Ağustos, 2020). Ekolojik Baskı.

Web:<https://www.derstekstil.name.tr/component/k2/item/749-ekolojik-bask%C4%B1.html> adresinden 3 Ocak 2022 tarihinde alınmıştır.

GÖRSEL KAYNAKLARI

Şekil 7. Koçak Özeskici, Ş. Avcioğlu, C. ve Nükte, M. (2019). Inkjet dijital baskı teknolojisi ile deneysel seramik karo tasarımı ve uygulaması. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 67-80.

İkonolojik Bir Biçim Olarak Nar ve Sanatsal Temsillerde Kadın-Nar Alegorisi

Sevgi KAYALIOĞLU¹

Makale Geliş Tarihi: 06.02.2023
Yayıma Kabul Tarihi: 18.04.2023

Öz

Her eser, izleyicisiyle estetik ya da düşünsel olarak iletişime geçmek ister ve bunu da çoğu zaman sembollerin gücünden faydalanarak yapar. Bununla beraber sanat eserlerini anlama ve anlamlandırma süreci, o eserde yer alan olgu ve olayların anlam tabakalarının doğru yorumlanmasıyla ve tasvirlerdeki görüngülerin ardına gizlenen fikirler, kavramlar, duygular ve eylemlerin açığa çıkarılmasıyla gerçekleşir. XV. ve XX. yüzyıllar arasında Avrupa resminde nar imgesinin, ikonografik bir göstere olarak bağlamı içinde değerlendirilmesi ve kadın ile alegorik ilişkilerinin ortaya çıkarılması bu araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır. Araştırma sonunda Batı resmi temelinde narla kadın arasındaki analogik ilişkilerin Antik Çağ'a dayandığı, Hristiyanlıkta kültürel ve inançsal faktörlerin etkisiyle bu bağlantının Hz.Meryem ve Çocuk İsa tasvirleri üzerinden alegorik bir düzleme taşındığı; narın kutsal doğum, kutsal kan, enkarnasyon, ölüm, ölümsüzlük ve diriliş gibi kavramlarla ilgili olduğu anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Avrupa Resim Sanatı, Mitoloji, İkonografi, Kadın, Nar.

POMEGRANATE AS AN ICONOLOGICAL FORM AND THE WOMAN-POMEGRANATE ALLEGORY IN ARTISTIC REPRESENTATIONS

Abstract

Every work of art wants to communicate with its audience aesthetically or intellectually, and it often does this by making use of the power of symbols. The process of understanding and making sense of works of art is accomplished through the correct interpretation of the layers of meaning of the phenomena and events in that work. The main purpose of the current study is to evaluate the pomegranate image in European painting between the 15th and 20th centuries as an iconological form and to reveal its allegorical relations with women. The study concluded that the analogical relations between the pomegranate and the woman date back to Antiquity and this connection has been moved to an allegorical plane through the depictions of the Virgin Mary and Infant Jesus with the influence of cultural and religious factors in Christianity and that pomegranate is related to concepts such as the Virgin's birth, holy blood, incarnation, death, immortality, and resurrection.

Keywords: Europe Painting Art, Mythology, Iconography, Woman, Pomegranate.

¹Dr. Öğr. Üyesi Sevgi KAYALIOĞLU, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, E-posta: sevgi.kayalioglu@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9169-230X

* Kayaloğlu, S., İkonolojik Bir Biçim Olarak Nar ve Sanatsal Temsillerde Kadın-Nar Alegorisi. Sanat ve Tasarım Dergisi, (31), 167- 191.

GİRİŞ

Eski Mısır'a kadar uzanan meyve tasvirlerinin temeli, kişinin gideceği yerde ziyafet çekeceği inancına bağlı olarak ölenlerin mezarlarına natürmortların çizilmesiyle başlamıştır. Meyve simbolizminin en belirgin örneği ise yaratılış mitlerinde, Âdem ve Havva'nın cennette kalabilmek için uzak durmaları gereken ağaçtaki "yasak meyve" olmuştur. Kutsal kitaplarda ilk insanı (nefsi) günaha teşvik eden meyvenin kimliği hususunda herhangi bir bilgi bulunmasa da gerek dinî gerekse geleneksel ve kültürel mitlerle şekillenen görsel betimlemelerde elma, simgesel işlev üstlenmiştir. Benzer şekilde nar da kutsal kitaplarda, mitolojik anlatılarda ve resim sanatı tarihinde geniş bir yelpazede kullanılarak farklı anlamlar taşımıştır. Orta Çağ'da kilise duvar resimlerinde ve vitraylarda sıklıkla kullanılan bu sembol, resimlerde de sıkça kullanılan bir anlatıya dönüşmüştür. Süsleme ve dekorasyonun yanında natürmortlarda çiçekler, meyveler ve diğer nesnelerin yanında yer alarak dinî tasvirlerde bağlamına göre farklı kavramlarla ilişkilendirilen bir imge haline gelmiştir.

Etimolojik açıdan Farsçada kırmızı anlamına gelen nar, Latince "pomo" (elma) ve "granatum" (tohumlu) kelimelerinden türetilmiş olup "granade elması"; yani çekirdekli elma olarak adlandırılmıştır. Bu benzetme, koyu kırmızı ya da turuncu renkteki yarı sert kabuğunun altına gizlenmiş olan sayısız tohumundan kaynaklıdır. Dış yapısındaki teklige karşılık iç yapısındaki çoklukla gizemini koruyan nar meyvesi, Antik Yunan'dan Roma'ya; Zerdüştlük'ten İslamiyet'e, Roma İmparatorluğu'nun pagan kökenlerinden Hristiyanlaşma sürecine ve dahi sonrasına değin tıpkı diğer bazı meyvelerde olduğu gibi çeşitli inanç sistemleri içerisinde yer edinmiştir. Özellikle dinî içerikli resimlerle -Hz. İsa ve kutsalların resimleri- Romalılardan Hristiyanlığa akseden sembolik dilin yoğun biçimde kullanıldığı Batı resim sanatında, insanların ortak belleğinde farklı anlamlarla zenginleşen bir görüngü haline gelmiştir.

Sigmund Freud ve Gustave Jung'un yaptığı çalışmalar, insan zihninin sembollerle düşünme ve iletişim kurma üzerine donatıldığını; sembollerin, özellikle de arketiplerin dilinin zaman ve mekânın ötesine geçtiğini göstermiştir (Gibson, 2013: 7). Bu noktada bazı semboller evrensel anlamlara ulaşabilmişken bazılarının hala içinde doğduğu ve olgunlaştığı kültüre, döneme; toplumsal, ideolojik norm ve yapılar ve dinî inanışlara göre keşfedilmesi gerekmektedir. Sanatta simbolizm, imgelere belirli anlamlar yüklenerek onların anlatı oluşturma sürecidir. Bu terim, genellikle XIX.yüzyıl Fransız sanat hareketi olan "simbolizm" ile ilişkilendirilmektedir. Beraberinde sembollerin ve imgelerin tarihsel, dinî, mitolojik, edebi veya kültürel anlamlarının keşfedilmesi için de ikonografiden faydalanılmaktadır. İkonografi ise "sanat eserlerinin biçimleri karşısında, konuları veya anlamlarıyla ilgilenen sanat tarihinin bir kolu" olarak

tanımlanmıştır (Panofsky, 2021: 25). Buradan hareketle mevcut araştırmada Rönesans döneminden XX.yüzyıla kadar Avrupa’da nar imgesinin kadınla beraber kullanıldığı resimler seçilerek sanatsal temsillerde yorum nesnesi olarak narın öteki göstergelerle birlikte ikonografik açılımlarına odaklanılmış ve tarih öncesi çağlardan bu yana ilgi merkezini oluşturan kadın figürü ile alegorik ilişkileri açıklanmaya çalışılmıştır. Öncesinde narın, Antik Yunan ve Roma inanışlarında ve Avrupa’nın Hristiyanlaşması sürecinde kutsal metinlerdeki yerine değinilmiştir.

Yunan ve Roma Mitolojisinde Nar

Hristiyanlığın kabulüne kadar geçen süreçte doğal ve doğaüstü olayların açıklanması için insanlar tarafından efsanevi tanrı ve tanrıçalar yaratılmış; akıl ve mantıkla kavranamayan olaylar onların üstün güçleriyle anlamlandırılmış, canlı ve cansız nesnelere ilahi karakterle özdeşleştirilmiş, onlara atfedilmiş ve böylece ezoterik dilin içrek ve dışrak öğretileriyle paganizme özgü semboller gelişmiştir. Antik Yunan ve Roma dinini oluşturan mitlerde, gizli ve sembolik dilin bir parçası olarak nar meyvesine de sıklıkla yer verilmiştir.

Nar, Yunan mitolojisinde Aşk ve Güzellik Tanrıçası Afrodit’in simgelerinden biri haline gelmiştir. Tanrıça, M.Ö.580-570 dolaylarında Berlin’de bulunan Arkaik Kore tipolojisine ait giyimli Afrodit betimlemelerinden “Narlı Tanrıça Heykeli”nde tahtta oturur ve bir elinde Tanrı ile özdeşleşen nar meyvesini tutar şekilde gösterilmiştir (Öztepe, TY.)¹. Adını nardan alan Side şehrinde ele geçirilen sikkelerin üzerinde, nar motifleri bulunmaktadır ve şehrin baş tanrıçası Athena’nın kutsal meyvesi de nardır (Alanyalı, 2011: 76). Atina’nın zafer tanrıçası ve taşıyıcısı konumundaki Athena, tasvirlerde sağ elinde tolga; sol elinde ise nar tutmaktadır (Gögebakan, 2011: 508). Roma’da Venüs olarak adlandırılan Afrodit, yine narla beraber tasvir edilmiştir. Afrodit’ten sonraki en güzel kadın olarak anılan; kadın, doğum ve evliliklerin tanrıçası Hera bazı tasvirlerde başında dairesel bir taç olan polos ve elinde nar ile gösterilirken (Ruck ve Staples, 2001) bazılarında ise hem Hera hem de Afrodit’in başına, nar dallarının yapraklarından oluşan taç yerleştirilmiştir. Bu nedenle Roma’da gelinler, başlarını aynı şekilde süslemektedir. Argos’ta bulunan Hera yontusunun bir elinde nar vardır (Akt: Ateş, 2001: 175). Roma mitolojisinde nardan çıkan tohumların, Venüs tarafından bir kahramanın kalbine düşürülmesiyle aşkın doğduğu anlatılmaktadır.

Yunan mitolojisinin en bilindik efsanelerinden olan “Persephone’nin kaçırılması” mitinde yasak meyve olarak nar, “ebedî yaşamın simgesi” ve “Hades’in büyü” haline gelmiştir. Hikâyede Demeter’in, Tanrı Zeus’tan olma kızı Persephone (Kore) çiçek topladığı sırada Yeraltı Dünyası Kralı (Cehennem Tanrısı)

¹ İnternet 1: <https://acikders.ankara.edu.tr/course/view.php?id=4986>

Hades tarafından kaçırılmıştır. Demeter, her yerde aradığı kızını bulamayınca üzüntü ve öfkesinden çareyi toprağın bereketini kesmekte bulmuş ve büyük bir kıtlık başlamıştır. Zeus duruma müdahale ederek kızı getirmesi için Hermes'i Erebos'a göndermiş, Zeus'un çağrısına uyan Hades çok sevdiği karısının sürekli annesiyle kalmaması için ona nar yedirmiştir. Böylece Persephone'nin kışı kocasıyla yer altında geçirmesi, bahar ve çiçek açma mevsiminde de yeryüzüne çıkması kararlaştırılmıştır (Cömert, 2010: 68). Bir başka rivayete göre Hades, ölümler ülkesine inen Persephone'ye hiçbir şey yemediği takdirde yeniden yeryüzüne dönebileceğini söylemiş fakat o dayanamayarak nar ısırmıştır (Erhat, 1996: 62). Efsaneden dolayı Demeter (Ceres), mitolojik tasvirlerde elinde nar tutarken gösterilmiştir. Hatta Demeter rahiplerinin büyük Mysterion² törenleri esnasında nar dallarından taç giydiği bilinmektedir (Thomson, 1995). Demeter kültü kapsamında düzenlenen bayramlardaki ritüellerde kadınlar kesinlikle çiçekli taçlar takmamakta, Persephone'nin de ölümler ülkesini temsil etmesinden dolayı nar meyvesini ve ölümlerin yemeği olan kırmızı renkli yiyecekleri yememektedir (Sina, 2004: 44). Benzer şekilde Yunan dünyasının birçok yerinde kadınlar tarafında kutlanan Thesmophoria³ bayramında da kadınların iffetlerini korumaları ve nar meyvesinden uzak durmaları gerekmektedir (Britannica, 2011)⁴.

Bereketin, tarımın ve mevsimlerin tanrıçası Demeter gibi Aşk Tanrısı Eros da nar ile ilişkilendirilmiştir. Eros, nar meyvesinin kabuk altında mayalanan birçok üzüm tanesi içermesi ve aşk isteği veren şarap yerine geçmesi nedeniyle tıpkı annesi Afrodit misali elinde nar tutarken gösterilmektedir. Toprak ve kadın, sembolik açıdan verimlilik ve yıkımı simgelemekte; Eros da birbirine zıt bu iki özelliği yansıtmaktadır. Evlilik, doğum ve ölümden oluşan kadın şehvetine dair üç gösterge Eros'a bağlı -cinsel simgeciliğin taşıyıcısı olarak görülen- üç ağaç olan asma, incir ve narla özdeşleştirilmiştir. Dionysos ve Afrodit'in içkisi şarabın Eros'la ortak noktasını, ateş ve kandan oluşması teşkil etmektedir. Şarap ise insanda çoğalma arzusu yaratmaktadır (Bonney, 2010: 232). Dolayısıyla burada Eros'un narla ilişkilendirilmesinin temelinde, narın çoğalmayı ve doğurganlığı tetikleyecek aşk ve şehvet gibi duygularla bağlantısı yatmaktadır. Bir rivayete göre de Zeus ve Semele'nin oğlu Şarap Tanrısı Dionysos öldürüldüğünde fışkırarak akan kanın olduğu yerde, nar ağacı filizlenmiştir. Burada nar ağacı, ölüm teması ekseninde yaşamı sembolize etmiştir.

2 Mysterion, "gizem" veya "sır" anlamına gelen bir kelime olup yerel halkların kültürel ve dini inanışlarına dayalı gizli yapılan tapınmaların gerçekleştirildiği gizemli bir töreni ifade etmektedir.

3 Demeter'e adanan Thesmophoria, antik Yunan dönemine ait yalnızca kadınların katıldığı ve cinsel yasaklarla ilgili bir dizi ritüellerin gerçekleştirildiği toplumsal ve dinsel birliğini vurgulayan bir bayramdır. Bu bayramda tahıl, meyve, sebze ve diğer doğal ürünler Demeter ve Persephone'ye adak olarak sunulmaktadır.

4 İnternet 2: <https://www.britannica.com/topic/Thesmophoria>

Attis'in doğumunu anlatan hikâyede de nar, kanla ilişkilendirilmiş; doğurganlığı ve üremeyi simgelemiştir. Pausanias'tan (M.S. II. yüzyılın sonu) aktarılanlara göre Sangarios'un kızı Nana, Zeus'un çocuğu Agdistis'in hadım edilmesi esnasında akan kandan meydana gelen nar ağacından bir tane nar alıp göğsüne koymuş ve hamile kalmıştır. Bunun üzerine annesi onu evden atmış; aç kalmaması için tanrılar tarafından nar ile beslenen Nana, Attis'i dünyaya getirmiştir (Akça, 2004: 6). Farklı uygarlıklarda rastlanan Magna Mater (Kybele); yani Ana Tanrıça kültürünün, hem Yunan hem de Roma döneminde çeşitli tören ve bayramlarla yaşatıldığı bilinmektedir. Bu da Kybele sembolizminin her iki uygarlıkta da temsil edildiğini göstermektedir. Robertson'a göre Kybele, eski bir Yunan tanrıçasıdır ve yine Yunan Tanrıçası Rhea ile eşleştirilmiştir (Şahin, 2017: 63). Yunanistan'daki Kybele kültü ise Demeter ve annesi İda Dağı'nın Frigya ana tanrıçası ismi altında birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Demeter'in kızı Persephone de Kybele'nin sevgilisi ve oğlu Attis ile ilişkilendirilmiştir. İki tanrıçanın atribüleri arasında narın olması ise onların ortak noktasını oluşturmaktadır (Albayrak, 2007: 169).

Hristiyanlaşma Sürecinde Kutsal Kitaplarda Nar

Batı sanatının köklerini besleyen ve şekillendiren etkenlerin en başında din olgusu gelmektedir. İlk kutsal kitap olan Tevrat, M.Ö. XIII.yüzyıl dolaylarında Musa Peygamber'e gönderilmiş; ardından Davud Peygamber'e Zebur ve İsa Peygamber'e ise İncil vahyolunmuştur. Roma'nın M.S.313'te Hristiyanlıkla tanışmasının ardından diğer dinler de yaşamaya devam etmiş; Tevrat ve Zebur, İncil'in taraftarları tarafından kabul edilmiştir. Tüm bu kitaplar Batı dünyasında Hristiyanlar tarafından İbranice Kitâb-ı Mukaddes şeklinde, yani tek bir kitap adıyla anılırken içinde Tevrat ve Zebur "Eski Ahit" (Tanah), İncil ise "Yeni Ahit" olarak adlandırılmıştır. Bir başka deyişle kutsal kitap olarak İncil'i kabul eden Hristiyan dünyası, Tevrat ve Zebur'u da değişmediğine dair inançla kabul edip ona iman etmiştir. Dolayısıyla Hristiyan dünyasının inanç yapısına göre şekillenen Batı sanatında, yalnızca Hristiyanlığa değil; bu üç kitaptaki ayetlere ve dinlere ait inanç yapılarına ilişkin etkilerin görüldüğünü söylemek mümkündür.

Eski Yahudi sikkelerinin üzerinde bulunan nar, İbraniler için ulusal ve törensel sembolizme işaret etmektedir. Bunda, İsrail'in komşularından gelen uygulamalar ve İsrail'de görülen eski efsanelerin etkisinin olduğu düşünülebilir. Kelimenin ilk Hristiyan simgesel kullanımının kaynağı, sonsuz yaşam ümidini simgeleyen "Hayat Ağacı"nda yatmaktadır (Goor, 1968: 82). Bu nedenle meyvenin tasvirleri mimaride ve tasarımda uzun süredir yer almakta, Kral Süleyman tapınağının sütunları ile Yahudi krallarının ve rahiplerinin cübbelerini ve törenlerini süslemektedir (Langley, 2000: 1153). Zaten Tevrat'taki 613 emre karşılık narda 613 tohumun bulunduğu dair inançtan kaynaklı nar, Yahudi-

likte kutsal kabul edilmiştir. Hristiyan sanatında saflık, ölümsüzlük ve cenneti sembolize etmesiyle ilişkilendirilen narın Hristiyan süslemesinde ve Museviler için kutsal sayılan Kudüs Tapınağı süslemelerinde kullanılması nara çoğalma, zenginleşme, bolluk, bereket ve sonsuz yaşam gibi anlamlar yüklenmesinden dolayıdır. Ayrıca narın, Hristiyan sanatında Meryem Ana'nın saflığı ve güzelliğiyle ilişkilendirildiğine inanılmaktadır.

Hristiyanlıkta kutsal kabul edilen nar İncil'de yer almasa da Eski Ahit, yani Tanah'ta narla ilgili içeriğe rastlanmaktadır. Örneğin "Çıkış" kitabının 28. bölümünde (Çık.28:33-34), rahiplerin giydiği kutsal kıyafetlerde nar figürleri bulunmaktadır. Bu figürlerin tam olarak neyi temsil ettiği kesin olarak bilinmemekle birlikte bereketi, güzelliği veya Tanrısal lütfu sembolize ettiği yönünde yorumlanması mümkündür. "Yasa'nın Tekrarı" kitabında "*Tanrınız Rab sizi verimli bir ülkeye götürüyor. Öyle bir ülke ki ırmakları, pınarları, derelerden tepelerden çıkan su kaynakları vardır*" denilerek bu nimetler detaylı bir şekilde şöyle açıklanmıştır: "...buğdayı, arpası, üzümü, inciri, narı, zeytinyağı, balı vardır" (Yas.8:7-8). Benzer şekilde "Çölde Sayım" kitabında Tanrı İsrail oğullarına vermeyi vaat ettiği Kenan ülkesini keşfetmeleri için Musa'ya bu bölgeye önder isimlerden göndermesini buyurmuş ve bunun üzerine bölgeye gidenler, oradaki yaşam koşullarını ve coğrafi özellikleri araştırarak bölgede yetiştirilen yiyecekleri incelemiştir. Üzüm salkımı anlamına gelen Eşkol Vadisi'nde asma dalı kesen önderler, yanlarına üzümün yanı sıra nar ve incir almıştır. Zin Çölü'ne gidildiğindeyse İsrail oğulları çölün verimsiz koşullarına karşı Musa'ya isyan etmiş ve tahıl, incir, üzüm, nar ve hatta su bile olmadığından şikâyet etmiştir. Bunun üzerine Musa, mucizesini göstererek kayadan su çıkarmıştır (Say.20:1-11).

İnsanların Tanrı'nın gazabına uğrayarak onlara felaketlerin gönderileceğinin bildirildiği "Yoel" kitabında asmaların kurumması, incir ağaçlarının solması; nar, hurma, elma ve diğer meyve ağaçlarının kurumması gelecek yıkımın belirtileri olarak gösterilmiştir (Yoe.1:12). "Hagay"da ise halka "...Asma, incir, nar, zeytin ağaçları bugüne dek ürün verdi mi?" (Hag.2:19) denilerek Tanrı'ya itaatsizlik yapan halk uyarılmış, kıtlık ve açlık vurgusuyla beraber rahmet ve bereket müjdelenmiştir. Hz.Süleyman'ın kaleme aldığı kadın ve erkek arasındaki şiirsel sözleri içeren Ezgiler Ezgisi kitabında, birden fazla dizede nardan bahsedilmiştir (Ezg.4:13,6:7-11;7:12,8:2). Örneğin "*Al kurdele gibi dudakların/ Ağzın ne güzel!/Peçenin ardındaki yanakların/Nar parçası sanki*" (Ezg.4:3) denilmiş, gelinin peçesinin arkasındaki yanakları bir narın iki yarısına benzetilmiştir. Dolayısıyla esas amaç, kadın ve erkek arasındaki aşkın büyüklük derecesinin ve kadın güzelliğinin anlatılması olmuş; şiirlerin yer aldığı bu kitapta, nar ağacı ve meyvesi güzellik ve cazibe sembolü olarak kullanılmıştır. Yani Eski Ahit'te nar "Mısır'dan Çıkış", "Krallar", "Tarihler" ve "Yeremya" kitaplarında tarihî sütunları ve kaftan uçlarını süsleyen bir motif; "Yasa'nın Tekrarı", "Çölde Sa-

yım”, “Birinci Samuel”, “Yoel” ve “Hagay” kitaplarında ise yaşamsal bir meyve olarak anılmıştır.

XV - XVI. Yüzyıl Resim Sanatında Kadın ve Nar

İtalya'nın (Vatikan) Hristiyanlığın merkezi haline gelmesiyle başlayan Rönesans (yeniden doğuş) hareketleri sanata verilen desteğin artırılmasını, dinî tasvirlerin çeşitlenmesini ve resimlerdeki anlam gücünün zenginleşmesini beraberinde getirmiştir. Özelde Orta Çağ sonunda oluşan serbest düşünce ortamında sanatsal ve düşünsel açıdan yeşeren özgürleşmeyle birlikte sanatçılar, sembolik dilden vazgeçmeden dinî konuları sıklıkla işlemiştir. Bu açıdan İtalyan Rönesans'ında, kadın ve narın alegorik anlatımla yer aldığı teolojik sahnelere çokça rastlanmaktadır.

Nar, Hristiyanlıkta kutsal kabul edildiği için birçok freskte kullanılmış ve kiliselerde resmedilen İsa Peygamber ve Meryem tasvirlerinde yaşamda çekilen acıları ve yeniden doğuşu temsilen çatlamış halde iki figürün ellerinde kullanılmıştır (Durmuşkahya, 2018: 94). Eserleriyle dinî bir tutum ve klasik anlayışı tercih eden Erken Rönesans sanatçılarından İtalyan ressam Fra Beato'nun Görsel I'deki “*Narlı Madonna*” isimli resmi, narın söz konusu tasvirlerinden birini yansıtmaktadır. Resmin merkezinde, kırmızı elbise üzerine giydiği mavi peleriniyle genç bir kadın ve kucağında kırmızı kaftanıyla çocuk yer almaktadır. Figürlerin Hristiyan sanatında kutsallar için tercih edilen yuvarlak kemerli alana yerleştirilmesi, üçgen yapı kompozisi ve baş kısmındaki dairesel haleler dikkate alındığında onların sıradan insanlar olmadığı açıktır. Eserin adıyla Meryem ve meleklerle işaret edildiği için bu perspektiften resimdeki çocuğun İsa olması ihtimali güçlüdür. Buradan hareketle Çocuk İsa'nın bir eliyle şeftali tutarken diğer eliyle annesinin elindeki narı hafifçe kavradığı ve dikkatlice bakıldığında nar tutan eliyle takdis işaretine benzer bir üçleme yaptığı görülmektedir. Bu işaret; Tanrı'nın üç boyutlu yansımasını ifade eden teslisçi Hristiyan anlayışına göre Baba Tanrı, Oğul (İsa Mesih) ve Kutsal Ruh (Tanrı'nın ruhu) anlamına gelmektedir. İncil'de Meryem'in rahmindeki gebeliğin, kutsal ruhtan olduğu müjdelenenmiş ve doğacak bebeğe melekler tarafından İsa adı verilmiştir (Mat. 1:18-20; Luk.2:21).



Görsel 1. Fra Beato, Narlı Meryem Ana/ Meryem ve Melekler, 1426.

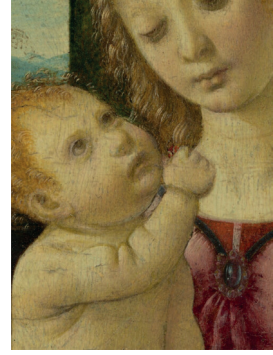
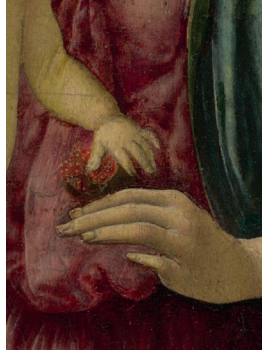
Roma İmparatorluğu'nun Yahudiye eyaletine bağlı valilik askerleri, İsa'yı çarmıha germeden hemen önce onu soyup üzerine kırmızı kaftan giydirmiştir (Mat.27:28). Ardından türlü işkencelerle çarmıha gerilen İsa, Beato'nun eserinde İncil'de belirtilen kırmızı kaftanıyla resmedilmiştir. Dolayısıyla narın resim özelinde, Mesih açısından çarmıhta gerilmeyi ve bedensel varlığın ölümünü sembolize ettiği varsayılabilir. Ancak bu ölüm, diriliş hakikatini de içinde barındırdığından nar, beraberinde yeniden doğuşun; yani ruh ölümsüzlüğünün işaretçisi olarak değerlendirilebilir. Çünkü İsa'nın dirilişi, kutsal kitapta müjdelenmiştir (Mat.28:1-10; Mar.16:1-8; Yu.20:1-10; Luk.24:1-12). Bununla beraber İsa'nın belindeki mavi kemer, Meryem mezara konulurken beline sarılan kuşağı anımsatmaktadır. Hristiyanlıkta Tanrı ile insanlar arasındaki haberciler olan melekler, bu yönüyle cennet ve yeryüzü arasındaki geçişi temsil ettiği için (Wilkinson, 2018: 128) arkadaki meleklerin Meryem'in ölmüş bedenini Zeytin Dağı'nda taşıyan kutsallar olduğu düşünülebilir ve bu yönüyle nar, ölüm ile diriliş teması içinde değerlendirilebilir.



Görsel 2. Filippino Lippi, *Çocuklu Meryem Ana ve Aziz Anne'nin Hayatından Sahneler*, 1452-53.

XV.yüzyılın daha varlıklı sınıflarındaki kadınların günlük yaşamlarına dair gerçekçi tasvirler yapan Erken Rönesans sanatçılarından Lippi'ye ait resimde (Görsel 2), uzamsal derinlik olarak üç an arasındaki zamansal mesafe yansıtılmıştır. Arkadaki iki planda bir sarayın içinde Meryem'in annesi Aziz Hanne'nin hayatından iki bölüm sahnelenmiştir. Buna göre arkada sağda, Hanne'nin kocası Yehoiakim'le buluşması bir merdiven üzerinde en küçük bölüm olarak gösterilirken sol tarafta Bakire'nin doğum anı betimlenmiştir. Anne bir yataktadır ve etrafı hem kendisine hem de yeni doğan bebeğe bakacak, hediyeler getirecek kadınlarla çevrilidir⁵. Tondo biçimli bu resimde kasvetli peleriniyle Meryem ve kucağında oturur vaziyetteki İsa bebeğin elleri birbirine narla bağlanmış, İsa nardan aldığı tohumları çıkartırken doğurganlığın ve tutkunun bir önsezisine dönüşen nar tohumunu takdis işaretiyle tutarak annesine bakmıştır. Credi'nin "Meryem Ana ve Narlı Çocuk" (Görsel 3) ve Botticelli'nin "Bakire ve Narlı Çocuk" (Görsel 4) isimli eserlerinde de İsa, yakut kırmızısı nardan aldığı taneleri annesine uzatmaktadır.

5 İnternet 3: <https://uffizi.it/en/artworks/madonna-with-the-child-and-scenes-from-the-life-of-st-anne>



Görsel 3. Lorenzo di Credi, Meryem Ana ve Narlı Çocuk, 1475-80.



Görsel 4. Botticelli, Bakire ve Narlı Çocuk, 1480-1500.

XV.yüzyıl İtalya'sında Botticelli'nin Meryem ve Çocuk İsa konulu kompozisyonlarının büyük kısmında, narın sembolik anlatımına başvurulmuş ve bu imaj daima kadın ve çocuk ikiliyle iç içe işlenmiştir. Çok sayıda narlı Madonna ve narlı çocuk temalı eseri olan sanatçının nar tutan İsa ile annesini betimlediği eserinde yeşil pelerinli Meryem, kucığında tuttuğu çocuğuyla ilahi konular için tercih edilen kemerli yapının önüne yerleştirilmiştir (Görsel 5). İsa, sol eliyle nar tutarken sağ eliyle de takdis işareti yaparak sadık takipçilerini kutsamaktadır. "Nar Meryem'i"nde de sağda ve solda üçerli gruplar halinde duran meleklerin tam ortasında, resmin ilgi odağında yer alan Meryem'in elindeki nar kucığında uzanan İsa bebeğin eliyle buluşarak kutsal bağın ortak paydasını oluşturmaktadır (Görsel 6).



Görsel 5. Botticelli, Meryem Ana ve Narlı Çocuk, 1485.



Görsel 6. Botticelli, Nar Meryem'i/Nar Bakiresi, 1487.

Nar Meryem'i tondosunda görülen narın, anatomik olarak kusursuz bir insan kalbini temsil ettiği tartışılmaktadır (Ferguson, 1961: 137). Narın İsa'nın kalbinin tam üzerine yerleştirilmesi, bu görüşün kaynağı gibidir. Buna karşılık bir başka görüş ise nar imgesinin, Mesih'in çarmıhta kurban edilmesi ve nihai dirilişin habercisi olarak kullanılma ihtimalinin daha güçlü olduğu yönündedir (Spry, 2019: 6). Söz konusu görüşün kaynağı ise narın Hristiyanlık bağlamında

kullanıldığında İsa'nın tutkusuna bağlı olarak dirilişi temsil ettiği düşüncesine dayalıdır (Hall, 1974: 249). Bu açıdan diriliş, yalnızca ölümle gerçekleşeceğinden narın Mesih'in tutkusuna işaret ettiği yorumu yapılmaktadır. Resim özetinde ise meleklerin tuttuğu kitapların Eski Ahit olduğu varsayılırsa nar, Âdem ve Havva'nın insanlığın ilk düşüşünü işaret eden ilk günahına; Yeni Ahit olduğu varsayılırsa bu günahın affedilmesi için Mesih'in tutkusuna işaret etmektedir (Spry, 2019, 6-7).



Görsel 7. Botticelli, Altı Melek ve Vaftizci ile Bakire ve Çocuk, 1485 dolayları.

Altı melekle Aziz Yahya'nın Meryem ve İsa'ya eşlik ettiği Maestà⁶ çalışmasında ise arkadaki üç vazoyu dolduran, soldaki ikinci meleğin başını gür bir taçla kuşatan, olası bir tespih metaforu olarak pembe ve beyaz güllere ek pek çok melek tarafından sunulan beyaz zambaklar görülmektedir. Böyle bir alanın önüne yerleştirilen Meryem ise kendisine şarkı söyleyip ziyafet çeken melekler ve bir saray manzarası bağlamında tahtına oturmuş duruşuyla ifade edilmiştir (Görsel 7). Zambak, Hristiyan ikonografisinde Meryem'in saflığını, kutsallığını, bekâretini temsil etmektedir. Ayrıca Matta İncili'nde (Mat.6:28-30) Tanrı'nın ilahi bakımını ve cömertliğini simgeleyen zambaklar, Ezgiler Ezgisi'nde (Ezg.2:1-2) doğanın güzelliğine ve Tanrı'nın yaratılışındaki güzelliklere işaret etmektedir.

Bekâretin sembolüne odaklanılacak şekilde çerçevesiz çiçekler önünde Meryem biricik oğlunu kollarına sararken yarı uykulu İsa, sol eliyle çatlamış ve kırmızı tohumları beliren bir nar tutmakta; sağ eliyle kuzeni Vaftizci Yahya'yı

6 Meryem Ana ve İsa'nın taht üzerinde tasvir edildiği, genellikle kiliselerde veya Hristiyan ibadethanelerinde bulunan resim veya heykel türüdür.

kutsar gibi görünmektedir. Burada nar, İsa'nın gelecekteki tutkusuna işaret eden kanının habercisidir. Meryem'in hemen sağdaki ilk meleğin başındaki taç, Ezgiler Ezgisi'ndeki (Ezg.1:11) lirik iltifata gönderme yapıyor gibi görünürken yerleştirmenin en sağdaki meleğin bileğinde asılı morumsu çiçek halkası belki de tutkunun dikenli tacının habercisi haline gelmiştir (González, 2014: 12). Avrupa kültüründe önemli yer tutan peygamber çiçeğine (Centaurea cyanus) benzerliğiyle dikkat çeken bu taç, Botticelli'nin "Narlı Bakire"sinde ise dikenli taç olarak resme katılmıştır. Dolayısıyla Meryem ve İsa'nın ellerinin birbirine bağlandığı noktada bulunan nar, zambaklar ve taç sembolizmi açısından değerlendirildiğinde Meryem'in kutsallığını, doğumunu, İsa'nın gelecekteki çilelerini, çarmıha gerilmesini sembolize eden bir dizi dinî anlam taşımaktadır.



Görsel 8. Botticelli, Magnificatlı Meryem Ana, 1481.

"The Song of Mary" (Meryem'in şarkısı) olarak da bilinen Magnificat, Luka İncili'nden (Luk.1:46-55) alınmıştır. Bu anlatımda Meryem, Vaftizci Yahya'ya hamile olan kuzeni Elizabeth'i ziyaret etmektedir. Yahya, Elizabeth'in rahminde hareket ederken Meryem kendisine bahsettiği iyilik için Tanrı'ya şükretmektedir. Zekeriya Ezgisi olarak da bilinen Benedictus ise Luka İncili'nden (Luk.1:68-79) alınan bir başka ilahidir ve Zekeriya'nın oğlu Vaftizci Yahya'nın sünneti sırasında söylediği şarkıdır⁷. Botticelli'nin tondo biçimli bu resminde çevresinde bulunan meleklerden ikisi tarafından taçlandırılan Meryem, sol eliyle nar tutarken sağ eliyle Magnificat'ı yazmaktadır (Görsel 8). Kitabın sağ sayfasında Magnificat'ın açılışı, karşı sayfada ise Benedictus'tan bölümler yer

7 İnternet 4: https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_of_the_Magnificat

almaktadır. Annesinin kucağında bakışlarını göğe yükseltmiş İsa da bir eliyle annesiyle aynı narı kavramakta, diğer eliyle kitaba dokunmaktadır. Bu, Kutsal Kitap'tır. Meryem'in tuttuğu hokka ve soldaki meleğin elindeki mürekkep insanın bilgeliği yerine Kutsal Ruh'un ilhamını, gücünü ve rehberliğini, ilahi bilgiyi, Kutsal Kitap'ın anlamını, vaazcılarının rolünü (Korintliler.2:4-5) ve Tanrı'nın sözünü (Efeslilere Mektup.6:17) sembolize etmektedir. İnsanların kalplerini ve hayatlarını Mesih'in gelişine hazırlamak için gönderilen Yahya'nın doğumuyla ilgili bir konuya dâhil olan narın, İsa'nın müjdesine ve Meryem'in kutsal doğumuna işaret eden bir sembol olduğu söylenebilir.



Görsel 9. Filippino Lippi, Meryem Ana ve Çocuk, 1483-84.

Daha öncesinde Beato'nun "Meryem Ana" (Bk.Görsel 1) isimli eserinde İsa'nın belinde görülen kemerin Lippi'nin Görsel 9'daki "Meryem Ana ve Çocuk" çalışmasında Meryem'in beline bağlandığı görülmektedir. Eserde, dizlerinde yarı oturur pozisyonda tamamen çıplak haldeki küçük Mesih'le çağdaş bir Floransa sarayında gösterilen Meryem'in bakışları İsa bebeğe, onunkiler de yaslandığı masadaki kutsal kitabın sayfalarına yönelmektedir. Tam da bu noktada İsa'nın hemen solunda, masanın üzerinde bölünmüş nar ve dökülen taneleri dikkat çekmektedir. Meryem'in ultramarin mavisi pelerinin rengi, sembolik açıdan narın ikonografik bağlamı hakkında fikir vericidir. Çünkü Luther'in "renklerin en Hristiyan'ı" olarak tanımladığı mavi, Bakire Meryem'in bir özelliği olarak görülmüş ve Meryem'in ölüme mahkûm edilmiş oğlunun yasını ifade etmiştir (Gardin ve Olorenshaw, 2019: 418-419).



Görsel 10. Joos van Cleve, *Kutsal Aile*, 1512-13.

XV.yüzyıl İtalyan Rönesans resminde nar ve kadın birlikteliğinin yegâne sembolü olarak Meryem ve İsa tasvirlerinde, narın çocuk ve kadınla bütünleşik yapısının aksine kuzeyde Flaman ressam Joos van Cleve'nin "*Kutsal Aile*" (Görsel 10) ve "*Bakire ve Çocuk*" (Görsel 11) eserlerinde nar kutsal figürlerle fiziksel teması olmayan bir noktaya; ön plana, natürmort anlayışıyla resmedilmiştir. Sanatçıya ait her iki tasvirde kutsal figürlerin önündeki masanın üzerindeki gündelik yaşamın bir parçası olarak içinde özellikle tohumları görünen nar, üzüm, armut ve kiraz tanelerinin bulunduğu meyve tabağı; bıçak, ceviz ve şarap gibi yiyecek ve içecekler yer almaktadır. Hristiyan sembolizmde, bunların her biri Mesih ve Bakire ile ilişkilidir. Ayrıca iki tasvirde de İsa, elindeki elmayla Meryem'in kucağındadır. "*Kutsal Aile*" tablosunda İsa'nın Meryem'in dizlerinde, emer vaziyette en masum haliyle elinde elmayla resmedilmesi onun günahattan ve ölümden kurtarıcı rolüyle ilişkilendirilmiştir (Meagher, 2009)⁸. Benzer bir anlatım, sanatçının "*Bakire ve Çocuk*" tablosunda da görülmektedir.



Görsel 11. Joos van Cleve, *Bakire ve Çocuk*, 1525.

⁸ İnternet 5: http://www.metmuseum.org/toah/hd/food/hd_food.htm

Burada iki ikonografik tema birleşmektedir: Anneliğin sevinci ve İsa'nın ölümünün kederli önsezisi. Resimde uyuyan çocuk, geleneksel şekilde Pietà olarak bilinen ve Bakire tarafından kucaklanan ölü Mesih'in bir ön tasviridir (Görsel 11). Adanmışlık okumasını düşünen Meryem, iki sayfasının okunaklı olduğu dua kitabına işaret etmektedir. Müjde'yi kutlayan Magnificat'tan (Luk.1:54-55) ve ölümler için ayinde kullanılan De Profundis'ten (Mezmun, 130:1-2) alınan ayetler, Bakire'nin Mesih'in kaderinin gerçekleşmesinden duyduğu sevinci ve oğlunun ölümünde çekeceği acıları önceden haber vermektedir⁹. İsa'nın boynunda tespihe benzeyen ve kırmızı nar tanelerini andıran boncuklar da değiştirilemez kesin hükme imanı temsilen, cansız bebeğin boynunda yer almış gibi görünmektedir.

Hand (2004) tıpalı sürahi, şarap kabı, yarım ceviz ve üzüm salkımının Efkaristiya'ya ve Mesih'in gelecekteki kurbanlığına atıfta bulunduğunu; narın kilisenin bir amblemi olduğunu ve kirazların genellikle cennetin zevklerini simgelediğini not etmiştir (Hand, 2004: 127). Adını, Meryem'in saflığını simgeleyen gülden aldığı düşünülen ve İngilizcede "rose" kelimesinden doğan tespih (rosary) ise Meryem'e edilen duaların tekrarını işaretlemeye kullanılmaktadır (Wilkinson, 2018: 177). Cleve'nin resimlerinde yer alan üzüm salkımı ve İsa'nın öğrencilerine verdiği şarap, Luka İncili'nde (Luk.22:20) "*Bu kâse, sizin için dökülen kanımdaki yeni ahittir*" dediği Son Akşam Yemeği'ne atıfta bulunmaktadır (Meagher, 2009)¹⁰. Öyleyse adanmışlık okuması yapan Bakire'nin doğum ve ölümü imleyen beyaz örtüler içinde saflık ve masumiyet abidesine dönüşmüş bebeğinin boynunda tespihin yer alması, narın ikonografik bağlamda Meryem'in İsa'nın fiziksel başlangıcına vesile oluşunu ve İsa'nın sonsuz yaşama kavuşmasını temsil ettiğini düşündürmektedir.

XVII - XX. Yüzyıl Resim Sanatında Kadın ve Nar

Natürmort resminin ustalarından İspanyol ressam Hamen'in "Ceres" isimli mitolojik konulu tablosunda (Görsel 12) sol tarafta Barok hanımefendisi gibi saten kıyafetler içerisindeki kadının bir eliyle üzerinde oturduğu meyvelere tutunduğu, diğer eliyle de resmin sağında dizlerini çöken sakallı bir adamın uzattığı sepetten meyve aldığı görülmektedir. Üzüm, karpuz, elma, şeftali, kaba ve nar gibi birçok meyvenin neredeyse taht haline geldiği ve yeri kapladığı çalışmada kusursuz ve çatlak narlar bir arada bulunmaktadır. Eserin adından hareketle buradaki kadının, Yunan mitolojisindeki Demeter'in Roma mitolojisindeki karşılığı olan anne sevgisi ve bitkilerin; özellikle de tahılların tanrıçası Ceres olduğuna işaret edilmiştir. Bununla beraber meyvelerin çokluğu ve yaşlı adamın sunduğu meyveye hayır diyememesinden meyve ağaçlarının, bahçelerinin ve meyvelerin tanrıçası Pomona olduğu fikrini uyandırmaktadır. Öyle ki Pomona'nın evlenmek istemeyecek kadar meyve bahçelerine bağlı ve bu

9 İnternet 6: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436795>

10 İnternet 5: http://www.metmuseum.org/toah/hd/food/hd_food.htm

bağlılığın ona âşık olan Vertumnus'u reddedecek kadar da yüce olduğu bilinmektedir. Rivayete göre Vertumnus, Pomona'yı ikna edebilmek için karşısına çirkin ve yaşlı bir çoban kılığında çıkarak ona bir meyve sepeti götürmüştür. Bu nedenle resimde nar meyvesi Ceres ve Pomona ile özdeşleşmiş doğurganlık, meyve ağaçları ve meyve bahçeleri ile bağlantılı yaz sonuyla ilişkili bir meyve olarak gerçek (düz) anlamıyla yer almıştır.



Görsel 12. Juan van der Hamen, Ceres/Pomona ve Vertumno, 1620.



Görsel 13. Artemisia Gentileschi, Bir Peyzajda Bebek İsa ve Vaftizci Yahya ile Bir Putto Tarafından Öpülen Narlı Madona, 1630.

İtalyan Barok resminin önemli kadın ressamlarından Gentileschi'nin (1593-1653) Görsel 13'teki eserinde gün batımını andıran peyzaj arka planıyla diyağonal yerleşimdeki yatağın üzerinde Meryem, bir ayağını öne doğru uzatmış; bir eliyle de kan kırmızısı narı göğe doğru yükseltmiştir. Meryem'in yanında iki çocuk bulunmaktadır: İsa ve vaftizcisi Aziz Yahya. Çocuklardan hangisinin kim

olduğuna dair açık bir belirti bulunmasa da soldaki çocuk diğer dinî tasvirlerde olduğu gibi bir elinde meyveyle (elma) yarı giyinik resmedilirken sağdaki çocuk Pietà sahnesine benzer şekilde gözlerini kapatmış, tıpkı bir ölü gibi cansız ve donuk vaziyette kadının açık göğsüne yaslanmıştı. Beyaz bir bez üzerine yerleştirilmesi ve bahsedilen alametler, onun İsa olma ihtimalini güçlendirmektedir. Yahya olduğu düşünölen soldaki çocuksa sağda ima edilen kaderi engellemek istercesine Meryem'in önünde diz çökmüş vaziyette, elindeki nara doğru uzanmaktadır. Avuç içinin nara, dolayısıyla İsa'ya bakması İsa'nın kutsallığını vurgulayan ve figürün Yahya olduğunu doğrulayan bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Tüm bu olayların merkezindeki Meryem, zorlama bir hareketle kendisini öpmeye çalışan meleğe (Putto) doğru başını çevirmiştir. Yatağın üzerindeki kumaş parçası, yüzlerdeki kırmızılık, Yahya'nın elindeki elma ve Meryem'in tuttuğu nardaki kırmızı rengin vurgulandığı resimde İsa'nın cansız görünümü, kan kırmızı narın göğe yükseltilmesi ve Putto'nun Tanrı'nın varlığını temsilen en yüksek pozisyona yerleştirilmesi Hristiyan ikonografisinde kutsal ve mistik anlamlar taşımaktadır. Meryem Ana'nın kendinden emin duruşu ve melek figürünün ona dokunuşu, Gentileschi'nin kadın gücünü vurgulama eğilimini yansıtırken narın bu temada ölüm kavramı ekseninde ele alındığı fikrini uyandırmaktadır. Yani eser özelinde narın, Meryem aracılığıyla İsa'nın acılarına ve dirilişine gönderme yaptığı düşünölebilir. Bununla beraber yatağın, İsa'nın doğumuna işaret eden bir gösterge olduğu hatırlanmalı ve bu nedenle Meryem'in anaç doğasının ön plana çıkarıldığı da düşünölmelidir.



Görsel 14. Dante Gabriel Rossetti, Proserpine, 1874.

Rossetti'nin "Proserpine" resmi, Yunan mitolojisindeki Persephone/Hades hikâyesine dayanmaktadır. Kendisine modellik yapan Jane Burden Morris'e bağlanan Rossetti, mutsuz evliliği olan bu kadına kavuşmayı dilemekteyse de bunun mümkün olmadığını ve Morris'in tıpkı Persephone gibi istemediği bir yaşamın mahkûmu olduğunu narın ısırılmış haliyle göstermiştir (Görsel 14). Resimde Proserpine'nin elindeki nar, sembolik açıdan onun yeraltı dünyasında kalma zorunluluğunu ve ölümsüzlük ile yeniden doğuş arasındaki bağı yansıtmaktadır. Ayrıca narın zehirli özünün, kadının acılarına ve hüznüne işaret ettiği söylenebilir. Duygusal gücü yüksek olan bu resim, Rossetti'nin yaşamının metaforik bir dönüşümüdür. Tedirgin ve mutsuz bakışlarını uzaklara yönlendiren kadın güzelliğin arketipi olarak resmedilirken elindeki nar aşkın, tutsaklığın ve ayrılığın sembolü olmuştur.



Görsel 15. Salvador Dalí, *Lligat Limanı'nda Madonna*, 1950.

Dalı'nın eserinde (Görsel 15), resmin geneliyle beraber kadının kendisi de sembolik bir anlam taşımaktadır. Resimdeki Madonna, Hristiyan sanatında önemli bir figür olarak İsa'nın annesi Meryem'in bir tasviri olarak kabul edilmektedir. Safalık, merhamet, koruma abidesi ve Tanrı'nın annesi olarak Meryem'in bulunduğu resimde Dalı resimdeki sembollerin birleşimiyle yücelik ve kutsallığın bir tasvirini yapmaktadır (Finkelstein, 1998; Radford, 2000; Gibson, 2003; Descharnes ve Néret, 2004). Göğüs bölgesindeki dikdörtgen oyuklarla Sürrealist bir manzara önünde resmin ve evrenin merkezi olarak Meryem, kucağında İsa'yla yerçekiminden uzak; dağılmış bir mekânda nesnelere arasındaki yapay mesafelerle betimlenirken Mesih figürünün içini oluşturan kutsal Efkariya/Komünyon ekmeği gibi İncil sembolleri resmin genelinde kullanılmıştır.

Bakire'nin başının üzerinde ters çevrilmiş deniz kabuğundan sarkan deve kuşu yumurtası, beyaz gül, kâse, kutsal kitap, beyaz çiçek, denizkestanesi, iğde yaprakları ve zeytin bunlardandır. İncil'de yer almasa bile nar meyvesi de Meryem'den ayırmış fakat rahim hizasında; sepet içinde uçuşur, yarım ve tohumları görünür şekilde Hristiyanlık sembolizmi bağlamında resme dâhil edilmiştir. Tüm bu nesnelere, resmin yaratıcısının zihin dünyasındaki farklı unsurları bir araya getiren bir düş görüşüne işaret etmektedir.

SONUÇ

İnanç sistemlerinin düşünsel kalıpları yoğun bir şekilde belirlediği; Batı medeniyeti özelinde Hristiyanlığın siyasi olarak baskın bir güç haline geldiği dönemlerde semboller, gücün toplumsal ve iletişimsel boyutta farklı anlamlar kazanmasını sağlamıştır. Kutsal kitaplarda, tasvirlerde ve mitolojik anlatılarda sembolik bir meyveye dönüşen nar imgesine de bin yıllar içinde tikel açıdan ya da kadınla ilişkileri bağlamında farklı anlamlar yüklenmiş; bu imaj, sanat eserlerinde çeşitli mana yapılarına dâhil edilmiştir.

Bu araştırmada Rönesans'tan XX.yüzyıla kadar Avrupa'da nar ve kadın imajlarının birlikte kullanıldığı tasvirlerde, iki yapı arasındaki ilişkilerin ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Yapılan incelemeler Rönesans'tan XX.yüzyıla kadar Avrupa'da narın kadın imgesiyle birlikte ikonografik bir sembol olarak Fre Beato, Filippino Lippi, Lorenzo di Credi, Botticelli; Joos van Cleve, Juan van der Hamen; Artemisia Gentileschi; Dante Gabriel Rossetti ve Salvador Dali'nin çalışmalarında kullanıldığını göstermiştir. Özellikle Avrupa Rönesans'ı ve Barok dönemi sahnelerinde kadın ile nar ilişkisi, Eski ve Yeni Ahit'teki mukaddes metinlerin referans alındığı dinî konulu eserlerde kurulmuş ve bu temsillerin ana temasını “*Bakire (Virgin, Madonna) ve Çocuk İsa*” oluşturmuştur. Bu tasvirlerde nar, çoğunlukla Meryem ve İsa'nın ellerinin kavuştuğu noktaya yerleştirilmiş; iki kutsalın ellerini ve kaderlerini bağlayan nar, XVI.yüzyıla kadar -Botticelli'nin İsa'nın kalbi üzerinde konumlandığı birkaç hariç- üzerinde durulması gereken bir detay olarak çoğunlukla Meryem'in rahim bölgesine yakın bir alana resmedilmiştir.

Meryem Ana'nın acısını yansıtan resimlerde sıklıkla kullanılan nar imgesinin sembolik düzeyde kadınla ilişkileri, kutsal ruhun alameti ve sonucu olarak Meryem'in İsa'yı dünyaya getirmesi fikri üzerinden “*doğurganlık*”, “*çoğalma*”, “*Meryem'in anaç doğası*” vurgusuyla kurulmuş; bir başka yönüyle de kadının mahsulü olarak “*Kutsal annenin (Theotokos) enkarnasyonu*”na atıfta bulunmuştur. Meryem ve İsa tasvirlerinin tümünde nar, kırmızı tohumları açıkça görünür ve kadınlığa vurgu yapar şekilde yarılmış vaziyette yorumlanmıştır. Bu önemlidir çünkü meyvenin kırmızı renkli sulu tohumları İncil'de anlatıldığı üzere İsa'nın çektiği çilelere, çarmıha gerilişine, akıttığı kana ve mucizevi olarak dirilişine

gönderme yapmıştır. Bunlarla beraber narın, İsa'nın doğumunda Meryem'den çıkan ve İsa'nın tutkusunda dökülen “*kutsal kan*” kavramının alegorik bir yorumu olarak değerlendirilmesi de mümkündür. Narın, Meryem ve İsa'nın bedenlerini ve belki de ruhlarını birbirine bağlayan bir biçim olarak seçilmesinin nedeni ise bu iki kutsalın yaşamlarında ve ölümlerinde yaşadıkları “*ortak ıstırap*” şeklinde yorumlanabilmektedir.

Resimlerde kullanılan şarap, çiçekli ya da dikenli taç, kutsal kâse ve kutsal kitap gibi diğer imgeler ve sembolik renkler de nar imgesine yüklenen anlamları şekillendirmiş ve tasdiklemiştir. Temsillerde masumiyet, saflık ve duruluğu yansıması açısından hem doğumla hem de kefenlemede kullanıldığı için ölümle ilişkili görülebilecek beyaz örtünün İsa'yı çevrelemesi, yine Hristiyanlık bağlamı açısından nara yüklenen farklı istikametteki iki kavramı yan yana getirmektedir. Dolayısıyla Rönesans ve Barok dönemi özelinde narın kadın ile ilişkileri “*kutsal doğum*” ile başlayarak bu kavramın zıttı, “*ölüm*” ve döngünün tamamlayıcısı “*yeniden diriliş*” kavramları üzerinden İsa'ya da işaret eder şekilde kurulmuştur.

Esasında her doğum, tabii olarak yokluk ve varlık tartışmasını bünyesinde barındırmaktadır. Bu ikilik ya da tezatlık Antik Yunan ve Roma'dan beri özellikle Persephone ve Hades mitinde “*ölümsüzlük*”, “*yeniden doğuş*”, “*ayrılık*”, “*kavuşma*” gibi iki ucu temsil eden kavramların bir araya getirilmesiyle paradoksal bir anlama bürünmüştür. Eros, Dionysos ve Attis gibi tanrılarla “*şarap*” ve “*kan*” bağlantısıyla “*üretkenlik*” ve “*diriliş*” sembolüne; Afrodit, Athena, Hera, Demeter gibi mitolojik tanrıçalarda nar “*evlilik*”, “*doğum*”, “*bereket*”, “*güzellik*”, “*aşk*” ve “*ölümsüzlük*” alegorisine dönüşmüştür. Tüm bunlar özellikle Hristiyanlıkta nara yüklenen anlamların, pagan inanışları ekseninde şekillendiğinin ve antik mitolojideki figürlerin ahlaki bakış açısıyla yorumlandığının bir göstergesi sayılabilmektedir. Çünkü İncil'deki kutsal metinlerde, narla ilgili herhangi bir ayet bulunmamaktadır. Dahası dikkat çeken yalnızca Geç Orta Çağ, Rönesans ve Barok dönemi tasvirlerinde değil; narın dinî temeller özelindeki anlamsal derinliğinin, XIX. ve XX. yüzyıl modern resminde bile korunarak sürdürülmüş olmasıdır. Gentileschi'nin “*Bir Peyzajda Bebek İsa ve Vaftizci Yahya ile Bir Putto Tarafından Öpülen Narlı Madonna*” resminde ve Dali'nin İncil'den sembollere sıkça yer verdiği “*Lligat Limanı'nda Madonna*” adlı eserlerindeki teolojik anlatım öğeleri, bunu açıkça doğrulamaktadır. Beraberinde nar sembolü, mitolojik kökenlerine bağlı olarak Rossetti'nin resminde kadınla alegorik ilişkisi açısından “*ölümsüzlük*” ve “*yeniden doğuş*” arasındaki bağı yansıtırken modern dönemde -özellikle Salvador Dali gibi sanatçıların eserlerinde- bile Meryem'e gönderme yapan analogik ve metaforik bir öğe olarak kullanılmaya devam ederek yeni anlamlar kazanmış ve farklı yorumlara açık hale gelmiştir.

KAYNAKÇA

- Akça, S. (2004). Yazılı Kaynaklar ve Arkeolojik Belgeler Işığında Küçük Asya'da Attis Kültü, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Alanyalı, H. S. (2011). "Side'nin Roma Dönemi Panteonu", *Anadolu*, 37, 75-92.
- Albayrak, C. (2007). Anadolu'da Kybele-Attis Kültü, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ateş, M. (2001). *Mitolojiler ve Semboller*, İstanbul: Aksiseda Matbaası.
- Bonnefoy, Y. (2010). *Mitolojiler Sözlüğü* (Çev. L. Yılmaz). Ankara: Dost Kitabevi.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De-Ki Yayınları.
- Descharnes, R. ve Néret, G. (2004). *Dali. The Paintings*. Köln: Taschen.
- Durmuşkahya, C. (2018). "Dünyanın İlk Meyvesi: Nar", *TÜBİTAK Bilim ve Teknik Dergisi*, Ekim, 94-95. <https://e-dergi.tubitak.gov.tr/edergi/yazi>
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ferguson, G. (1961). *Signs & Symbols in Christian Art*. Kiribati: Oxford University Press.
- Finkelstein, H. (1998). *Salvador Dali's Art and Writing, 1927-1942: The Metamorphosis of Narcissus*. England: Cambridge University Press.
- Gardin, N. ve Olorenshaw, R. (2019). *Larousse Semboller Sözlüğü* (Çev. B. Akşit). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Gibson, C. (2013). *Semboller Nasıl Okunur?* (Çev. C. Alpan). İstanbul: Yem Kitabevi.
- Gibson, M. (2003). *The Shameful Life of Salvador Dalí*. ABD: W. W. Norton & Company.
- González, J. M. S. (2014). "Sicut Lilium Inter Spinis. Floral Metaphors in Late Medieval Marian Iconography from Patristic and Theological Sources", *Eikón Imago*, 3(2), 1-32.
- Goor, A. (1968). *The Fruits of the Holy Land*. Jerusalem: Israel Universities Press.
- Göğebakan, Y. (Mayıs 2011). "Anadolu'da Ana Tanrıça Kültü Olarak Kadın", *Edebiyat, Dil, Kültür, Sanat, Peyzaj ve Tasarım Çalışmalarında Kadın Sempozyumu*, Malatya.
- Hall, J. (1974). *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London: John Murray Press.

Hand, J. O. (2004). Joos van Cleve: The Complete Paintings. U.S: Yale University Press.

Langley P. (2000). "Why a Pomegranate?", BMJ, 321(7269), 1153-1154.

Panofsky, E. (2021). İkonoloji Araştırmaları Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar (Çev. O. Düz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Radford, R. (2000). Dali (Art&Ideas). London: Phaidon Press.

Ruck, C. ve Staples, B. D. (2001). The World of Classical Myth: Gods and Goddesses, Heroines and Heroes. Durham: Carolina Academic Press.

Sina, A. (2004). "Eleusis'de Demeter Kültü ve Kadın Ritüelleri", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 44(1), 37-52.

Spry, H. (2019). "Symbolic Seeds: An Analysis of Pomegranate Usage in Selected Artworks of the Past and Present", Scholarly Horizons: University of Minnesota, Morris Undergraduate Journal, 6(2), 1-23.

Şahin, D. (2017). Roma Mitolojisi. İstanbul: SD Yayınevi.

Thomson, G. (1995). Tarih Öncesi Ege I (Çev. C. Üster). İstanbul: Payel Yayınevi.

Wilkinson, K. (2018). Semboller & İşaretler (Çev. S. Toksoy). İstanbul: Alfa Basım Yayım.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet 1: Öztepe, E. (T.Y.). Yunan ve Roma İkonografisi Aphrodite, Ankara Üniversitesi Açık Ders Notları. <https://acikders.ankara.edu.tr/course/view.php?id=4986> 19 Ocak 2022 tarihinde alınmıştır.

İnternet 2: Britannica, T. Editor of Encyclopaedia (March 2011). Thesmophoria. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Thesmophoria> 27 Kasım 2022 tarihinde alınmıştır.

İnternet 3: <https://uffizi.it/en/artworks/madonna-with-the-child-and-scenes-from-the-life-of-st-anne> 15 Ağustos 2022 tarihinde alınmıştır.

İnternet 4: https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_of_the_Magnificat 1 Şubat 2023 tarihinde alınmıştır.

İnternet 5: Meagher, J. (2009). Food and Drink in European Painting, 1400-1800. Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. http://www.metmuseum.org/toah/hd/food/hd_food.htm 18 Kasım 2022 tarihinde alınmıştır.

İnternet 6: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436795> 13 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: www.arthive.com/artists/2681~Fra_Beato_Angelico/works/566563 15 Ağustos 2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 2: www.uffizi.it/en/artworks/madonna-with-the-child-and-scenes-from-the-life-of-st-anne 15 Ağustos 2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3: www.nga.gov/collection/art-object-page.41680.html 22 Eylül 2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4: www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-sandro-botticelli-the-virgin-and-child-with-a-pomegranate 23 Eylül 2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 5: <https://www.walesonline.co.uk/whats-on/arts-culture-news/botticelli-cardiff-artmuse-um-wales-17254340> 1 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 6: <https://www.sandro-botticelli.com/madonna-of-the-pomegranate.jsp> 7 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 7: www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/madonna-and-child-with-the-infant-saint-john-the-baptist-and-angels 1 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 8: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Sandro_Botticelli 1 Şubat 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 9: www.metmuseum.org/art/collection/search/436892 13 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 10: www.metmuseum.org/art/collection/search/436793 13 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 11: www.metmuseum.org/art/collection/search/436795 13 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 12: commons.wikimedia.org/wiki/File:Ceres_%28Juan_van_Der_Hamen%29_1620.jpg 13 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 13: www.mutualart.com/Artwork/Madonna-with-Pomegranate-Kissed-by-aPut/BDC220D8FE0E9BE8 15 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 14: https://en.wikipedia.org/wiki/Proserpine_%28Rossetti%29#/media/File:8th_Rossetti_Proserpine_cropped.jpeg 28 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 15: <https://www.sakipsabancimuzesi.org/en/collections-and-research/search/1332> 4 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Akkoyunlu Dönemi Resimli Şehnameleri: İkonografik Bir Değerlendirme

Derya Aydın¹

Makale Geliş Tarihi: 14.04.2021
Yayıma Kabul Tarihi: 17.02.2023

Öz

Akkoyunlular (1340-1514) tarih sahnesine bir beylik olarak çıkmışlar ve daha sonra devlet olma yolunda ilerlemişlerdir. Zaman içerisinde kazandıkları güç sanat üretimini etkilemiş ve üretim Şiraz'da yoğunlaşmıştır. Özellikle Akkoyunluların bölgeye hakimiyetlerinden sonra Şiraz'daki yoğun üretim bu dönemde resimli el yazma sayısındaki artışla kendini göstermiştir. Resimli el yazması üretiminde Ebül Kasım Firdevsi (ö. 411 H./1020 M.) tarafından 11. yüzyılın başlarında tamamlanan Şehnamelerin ayrı bir yeri olmuştur. Şiraz'da özellikle üzerinde durulan dönemdeki resimli Şehname üretimindeki artış dikkat çekici bir hal almış ve yakın tarihlerde hazırlanmış pek çok nüsha günümüze ulaşmıştır.

Akkoyunlu dönemindeki Şehnamelerin ikonografik özellikleri, bu döneme ait özgün örneklerin ve resimlerinin incelenmesi ile belirlenebilmektedir. Resim-metin ilişkisinde kuvvetli bağ Şehname ikonografisinin belirlenmesini sağlamaktadır. Diğer taraftan nakkaşın yorumu sahnenin şekillenmesini büyük oranda etkilemektedir. Mevcut olan resim üslubunun katkısı da resmin hazırlanması sırasında yerini almaktadır. Bu bağlamda ikonografideki farklılıklar aynı sahnenin farklı nüshadaki incelenmesi ile ön plana çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Akkoyunlu, Şehname, İkonografi, Resim

ILLUSTRATED SHAHNAMAS IN THE PERIOD OF AQQOYUNLU: AN EVALUATION ICONOGRAPHIC

Abstract

The Aqqoyunlus (1340-1514) emerged on the stage of history as a principality and progressed towards becoming a state later on. The power they gained over time affected the production of art as well and production concentrated in Shiraz. Especially after the domination of the Aqqoyunlu on the region, the intensive production in Shiraz distinguished itself with the increase in the number of illustrated manuscripts in this period. In the production of illustrated manuscripts, Shahnamas, which was completed at the beginning of the 11th century by Abu'l Qasim Firdausi (d. 411/1020), had a special place. The increase in the production of illustrated Shahnamas in the period, with a special emphasis in Shiraz, became remarkable and many recently prepared copies have reached today.

The iconographic features of the Shahnamas in the period of Aqqoyunlu can be found out by analyzing the original examples and pictures belonging to this period. The strong link in the picture-text relationship is important in determining the iconography of the Shahnama. Additionally, the interpretation of the painter greatly affects the shape of the scene. The contribution of the existing painting style is also included in the evaluation. In this context, the differences in iconography become prominent with the analysis of the same scene in different copies.

Keywords: Aqqoyunlu, Shahnama, Iconography, Painting

¹Dr. Öğr. Üyesi Derya Aydın, Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, E-posta: ayderya.85@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0229-6947

1. GİRİŞ

Akkoyunlular (1340-1514) Doğu Anadolu, Irak ve Azerbaycan bölgesinde tarih sahnesine çıkmışlar, başlangıçta küçük bir beylik iken daha sonra devlet olma yolunda ilerlemişlerdir. Akkoyunluların Doğu Anadolu'ya geliş tarihleri kesin olarak bilinmemekle birlikte Moğolların Orta Asya'yı işgal edip Anadolu'ya doğru ilerlemesi üzerine, bu istiladan kaçarak Anadolu'ya gelen Türkmenlerden oldukları bilinmektedir. Anadolu'ya geldiklerinde ilk olarak Diyarbakır'ın Ergani bölgesine yerleştikleri ve Artuklu Devletine bağlandıkları ileri sürülmüştür (Sümer 1989: 271)¹. Akkoyunlular zaman içerisinde güçlenerek İran'ı da içerisine geniş bir alana sahip olmuşlardır.

Beylik, yönetimdeki değişiklikleri ile birlikte bir süre ayakta kalmış, Şah İsmail'in 1501 yılında Tebriz'e saldırısı ile yıkılmış, Akkoyunlu beylerinin sonuncusu Murad'ın 1514 yılında ölmesinden sonra da varlığı son bulmuştur (Sümer, 1989: 273; Uzunçarşılı, 1969: 192-93).

Akkoyunluların bölgedeki en güçlü rakibi Türkmen boyundan gelen Karakoyunlular olmuştur. Bu iki devlet belirli bir dönem eş zamanlı olarak iki ayrı güç halinde siyasi arenada varlık göstermeleri sebebiyle bu dönem kaynaklara "Türkmen Dönemi" olarak geçmiştir. Bu eş zamanlılık ile birlikte, Karakoyunlular Türkmen boylarını siyasi anlamda bir araya getirip bir devlet kurmuşlardır (1351-1469)². Karakoyunlu döneminin zayıflaması ve bitimi ile güçlenen Akkoyunlular (1340-1514) zamanla büyük bir devlet haline gelmişlerdir. Böylece artık Türkmenler sadece bir boyu temsil etmekle kalmamış, güçlü bir devlet oluşturan topluluk halini almışlardır. Dolayısıyla Türkmenler 10. yüzyıldan 15. yüzyılın sonuna, boy olmaktan büyük ve güçlü bir devlet haline gelmeye uzanan bir dönüşüm geçirmişlerdir.

Siyasi tarihe kısaca değindikten sonra konu dahilinde resimli el yazma üretiminin bu dönemdeki durumuna değinmek gerekecektir. Karakoyunlu ve Akkoyunlu dönemleri sanat üretimleri Robinson tarafından (1958:26-30; İnal, 1995:149). "Türkmen Devri Resim Sanatı" altında değerlendirilmiştir. Yazarın bu dönemde özellikle Şiraz'da üretilen el yazmaları için "ticari" terimini kullanmış olması Şiraz'ın yeniden önemli bir merkez olma durumunu ortaya koymuştur. Üretilen kitapların, 1440-1600 tarihleri arasında, İran'ın Şiraz dışında kalan bütün bölgelerinde üretilenlerden bir buçuk kat daha fazla olması bu durumu desteklemiştir. Ayrıca, Şiraz'daki üretim artışına rağmen, eserlerde kitabı sipariş edenlerin isimlerinin bulunmaması da bu eserlerin ticari amaçlı üretildiklerinin ispatı olarak sunulmuştur (Robinson, 1967:91; Uluç, 2006:22).

Çalışma kapsamında odaklanılan nokta, Akkoyunlu döneminde de Şiraz'ın sanat merkezi olma durumu değişime uğrayarak devam etmesi olmuştur. Bu

¹ Ayrıca bkz: Kayhan, 2011: 216 – 224.

² Bkz: Sümer, 2001.

dönemde, Şiraz sanat merkezi olma yönünden ön plana çıkarak Halil'in Bey'in valiliği sırasında (1471-1478) canlanmış, Yakup Bey'in (1478-1490) döneminde mevcut sanat üretimi desteklenmiştir³. Dolayısıyla Şiraz'ın 15. yüzyılın son çeyreğinde hem önemli bir sanat merkezi hem de el yazmalarının yoğun bir üretim yeri olmuştur. El yazma üretiminde özellikle Şiraz'daki artış doğal olarak *Şehname* nüshalarını da etkilemiş ve üretimdeki bu artış ile birlikte kitapların sahipleri değişmeye başlamıştır. Hazırlanan kitaplar ve bu kitapların arasında yer alan *Şehnameler*, yoğunlukla hükümdar veya diğer saraylılar için üretilen sanat eserleri olmalarının yanında daha geniş bir alıcı kitlesine sahip yapıtlar haline gelmişlerdir. Ancak bu eserlerin sahiplerine dair bilgilerin bulunmayışı, kitapta kaydedilmiş içerisinde geçen bazı isimlerin kimlikleri hakkında bilgilerin yeterli olmaması kitapları sahiplerini tespit etmeyi zorlaştırmıştır⁴.

Konu kapsamında, Akkoyunlu Dönemi içerisinde dahil edilen resimli *Şehnamelerin* büyük çoğunluğu 1470-1500 yılları arasında hazırlanmış, dünya müze ve koleksiyonlarında yer alan yapraklar halinde veya ciltli nüshalar olarak günümüze ulaşmıştır. Bu bakımdan örneklerin tamamının incelenmesi mümkün olmamış ve bu bağlamda konu kapsamında özgün örnekler ve bu örnekler içerisinde yer alan tek bir konu üzerinde odaklanılmıştır. Böylece *Şehname* ikonografisinin şekillenmesinde etki eden unsurlar değerlendirmeye alınmıştır.

Akkoyunlu Dönemi Şehnamelerinde İkonografik Bir Değerlendirme:

Resimli el yazmaları ikonografik açıdan ele alınırken bazı hususlar göz önünde bulundurulmalıdır. Bunların başında bilindiği gibi metin-resim ilişkisi gelmektedir⁵. Dolayısıyla Akkoyunlu Dönemi'ne ait *Şehnamelerde* ikonografik yaklaşıma geçmeden önce metinle ilgili bazı hususlara değinmek gerekmektedir. Destan metninin şekillenmesindeki etkilerin bilinmesi konuyu anlaşılır kılacaktır. Bazı kaynaklarda geçen hikayelerin *Şehname* hikâyelerin arasında bağlantı kurulduğu görülür. Bunların başında *Şehname* ile ortak hikâyelere sahip kahramanlık hikâyeleri gelmektedir. Bu metinlerden Sam'ın torunu Garşasp'ın hikâyelerini anlatan *Garşaspname* (1066), İsfendiyar'ın oğlu Bahman'ın hikâyelerinin anlatıldığı *Bahmanname*, (11.yüzyıl), Rüstem'in torunu ve Sohrab'ın oğlu Barzu hakkında hikâyelerin anlatıldığı *Barzuname* (11.yüzyıl) ön plana çıkmaktadır⁶. Bu metinlerin Firdevsi'nin yazdığı metinde etkili olduğu, *Şehname* anlatısının çeşitlenmesini ve şekillenmesini sağladığı söylenebilir⁷.

3 Şiraz ile ilgili özellikle Akkoyunlu dönemine ait dönem kaynağı, Uzun Hasan'ın oğlu Halil Bey'in Şiraz'da 1471-1478 yılları arasındaki valiliği sırasında saray âlimlerinden Celaleddin Muhammed bin As'ad Dâvâni tarafından yazılan Arzname adlı eserdir. Bkz: Minorsky, 1939: 59-160; Uluç, 2006: 2-33. Dönem hakkında ayrıca bkz: Çağman ve Tanındı, 1979 :26; İnal 1995: 155.

4 Akkoyunlu Dönemi Şehnamelerinin listesi için bkz: İnal, 1972.

5 İslam resim sanatında ikonografik çözümleme için bkz: Tezcan, 2009.

6 Ayrıntılı bilgi için bkz. Hanaway,1988:499-500; Titley,1983:22; Rührdanz:1997; Blois, 2012:318-319; Berg, 2009.

7 *Şehname* metninin şekillenmesinde etki eden kaynaklar hakkında detaylı bilgi için bkz: Firdevsi, 2009:22-30.

Manzum, mensur kaynaklar ve sözlü geleneğin birleşimi ile şekillenen Firdevsi'nin *Şehnamesi*'nin sahip olduğu metin, resimlenen konulara etki etmiştir. Karin Rührdanz (1997: 119), 15. yüzyılın başından itibaren metnin içeriği çok değişmese de resimlenen konuların farklılaştığını söylemiş; ticari dönem olarak belirttiği Türkmen Dönemi'nde *Şehname*'nin özellikle tarih kısmına ait resimlerin azaldığını ifade etmiştir. Bununla birlikte el yazması eserlerin metinlerinde yapılan değişiklikler, farklı metinlerle ilişki kurmayla sınırlı olmamıştır. Bu hususta Rührdanz (1997: 119), Firdevsi'nin hazırlamış olduğu bazen bazı bölümlerin kısaltılması için beyitlerin çıkartıldığını, bazen de bir destandan diğerine geçişte hikâyeler arasındaki geçişi kolaylaştırmak için metne beyitlerin eklendiğini ifade etmiştir. Ayrıca bu türden eklemelerin asıl metni pekiştirdiğini ve el yazmaları arasında çeşitlenmeye sebep olduğunu da söylemiştir. Bu konuda özellikle destanlar arasına bazı ortak hikâyelerin eklenmesi ön plana çıkmıştır.

Destanla ilgili metin farklılıkları, Akkoyunlu Dönemi'nde hazırlanmış resimli *Şehnamelerden* bazı örneklerin metinlerini karşılaştırmalı olarak irdelenmesiyle ortaya çıkmakta, Rührdanz'ın bahsettiği ekleme ve düzenlemelerin bu el yazmalarında var olduğu görülmektedir. Bu *Şehnamelerin* incelemesinde temel bir metin seçilerek beyitlerin sıralanışı takip edilebilmektedir⁸. Böylece elde edilen ipuçları ile destanda ve nüshalarda oluşan farklılıklar görülebilmektedir. Özellikle hikâyenin ana metninin arasına hikâye ile alakalı başka beyitlerin yerleştirilmiş, bazı beyitlerin ana metinden çıkarılmış veya atlanmış olduğu anlaşılabilmiştir. Bu durumun en bilinen haliyle metnin istinsahı sırasında gerçekleştiği varsayılabilir. Eklenen veya çıkarılan bu beyitlerin kaynaklarının ne olduğu ne zaman hangi koşullarda eklendiği ya da çıkarıldığı gibi sorular ayrı bir araştırma konusunu oluşturmaktadır. Ancak karşılaştırmalı inceleme sonucunda metinlerin bu bağlamda genel olarak benzer özellikler taşıdığı söylenebilir. *Şehname* metninin şekillenmesi hakkında bu ön bilgiden sonra konu dâhilinde 1470 ve 1500 yıllarına tarihlendirilen nüshalardan özgün örnekler seçildiğini vurgulamak gerekir. Metin analizleri resimli sayfalar üzerinden yapılacağı için bu aşamada resimler hakkında birkaç noktaya değinmek yerinde olacaktır. *Şehname* destanına ait hikâyelerin resimlerden bazıları nüshaların birçoğunda sahnelenmişken bazılarında sadece tek bir nüshada yer verilmiştir. Birden fazla nüshada karşılaşılan resimler "ortak konulu resimler" olarak isimlendirilmiştir. Konu kapsamındaki üzerinde durulacak olan nüshalarda benzer hikâyelerin resimlendiği tespit edilmiştir. Bu aşamada ortak konulu resimler için seçilen beyit aralıklarının üzerinde durmak meseleyi daha açık hâle getirecektir.

İkonografik çözümlemede resim-metin ilişkisinin önemi her zaman ön planda olmuştur⁹. Dolayısıyla sahnelerde kullanılan unsurların belirlenmesinde metnin

8 Temel metin olarak Bertels'in *Şehname* metni takip edildiğinde resimlerin yerleştirildiği beyit aralıklarının tespiti yapılabilmektedir. Lugal ve Yıldırım tarafından iki ayrı cilt olarak hazırlanmış Türkçe *Şehnamelerden* de hikâyelerin takibi yapılabilmektedir.

9 İslam resim sanatında İkonografik incelemesi konusunda ayrıca bkz: Çağman, 1993; Bağcı, 1999; Tezcan, 2009.

de geçen ayrıntılara dikkat edilmesi gerekmektedir. Aynı dönemde yapılmış *Şehname* nüshaların metinlerindeki eklemeler, çıkarmalar hatta beyit sırasında kaymalar olmasına rağmen genel itibarıyla bir tutarlılık görülmektedir. Resmedilen konuların benzer beyit aralıklarına yerleştirildikleri yapılan metin okumalarında anlaşılabilir. Böylece metinde yer alan konunun resme aktırıldığı görülebilmektedir.

Resim-metin ilişkisi el yazmalarında farklı bir boyutta ele alınmıştır. Yazarın tutumunun resmin ve metnin sayfa içerisindeki yerleşimine etkisi konusunda Robert Hillenbrand (2004: 4) yazarın, resim programının oluşmasındaki önemi üzerinde dururken, resmi sayfa içerisinde ne kadarlık bir alana yerleştireceğini bildiğini ayrıca resim sayısının az olduğunu, resimli *Şehnamelerde* yazarın çok az etkilendiğini ve resimle ilgili noktaya vardığında gerekli ayarlamaları yapması gerektiğini bildiğini söylemiştir.

Yazarlardan sonra nakkaşlar da resim-metin ilişkisindeki dengenin sağlanmasında önemli bir role sahiptirler. Nakkaşların metinleri dikkatli bir biçimde okudukları düşünülürse destanın metnine yapılan eklemeler, çıkarma ve beyit sırasındaki kaymaların sahne düzenine etki etmesi beklenebilir. Ancak metinde ki bu değişikliklerin sahnedeki düzene çok az etki ettiği söylenebilir. Nakkaşların metne bağlı bir şekilde hikâyeyi canlandırmaları kitabın resim programının oluşturulması için beklenen bir durumdur. Resim programı oluşturulurken sıklıkla resmedilen konularda ise nakkaşlar hafızalarında var olan sahneleri kolaylıkla resme aktarmayı diğer bir yöntem olarak benimsemişlerdir. Bu yöntemi tercih ettikleri durumlarda yine resimde hikâyenin geçtiği metne olan bağlılık görülebilmektedir. Sonuç olarak nakkaş metinde geçen ayrıntıları dikkatli bir biçimde hafızasında var olanları birleştirerek resme aktarmaktadır. Bazen resim-metin arasındaki ilişkinin kuvvetli olması beklentisine nakkaş hassas bir şekilde yaklaşım metinde geçen farklı bir ayrıntıyı hiç yorumlamadan resme aktararak karşılık verebilmektedir.

Konunun daha iyi bir şekilde anlaşılabilmesinde Akkoyunlu Dönemine ait resimli *Şehname* nüshaları arasında yapılan incelenme yol gösterici olmuştur. Özellikle birbirine benzer sahnelerin varlığı konuya farklı bir boyut kazandırmakta ve resim-metin ilişkisinin ulaştığı noktayı bize göstermektedir. Üzerinde durulan örneklerde nakkaşların metni okuduklarını hatta metinde geçen bazı ayrıntıları farklı bir biçimde resme aktardıkları görülür. Bu durum en açık göstergesi olarak sahnenin ve yerleşik ikonografinin değişmesine sebep olmuştur¹⁰.

10 Gülsen Tezcan (2009:4) bu konudaki nakkaşların iki farklı yok tercih ettiklerini ifade etmiştir. Yazara göre ilk yöntem olarak nakkaşlar metni okuduktan sonra ayrıntıları ile birlikte metne aktarmışlardır. İkinci yöntem olarak metni okumadan daha önceki mevcut örneklere bakarak resmetmişlerdir. Böylece eserlerdeki resim programlarının bir kalıp halinde devam ettiğini söylemiştir.

Bahsi geçen durumun somut örneğini Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan H.1489 (503b) H. 1507 (549a), H.1491 (614a) ve Staatsbibliothek zu Berlin'de Ms.or.fol.4255'de (296b), yer alan “Behrâm Çubine'nin Aslan Maymunu öldürmesi” sahnesinde¹¹ ortaya çıkar¹². Bu sahnede Çin hakanının kızının aslan maymun tarafından öldürülmesi ve Bahram Çubine'nin intikam almak için bu yarattığı öldürmesi konusu işlenmiştir. H. 1507, H. 1491 ve Ms. or fol. 4255'de konu metinde geçen hikaye ile bağlantılı bir şekilde Behrâm Çubine'nin attığı ok veya kılıcıyla aslan maymunu öldürmesi canlandırılmıştır (Resim 2-4). Ancak H. 1489'de aslan maymunun tasviri yerine bir ejderin öldürülme sahnesi karşılaşılr (Resim 1). Nakkaşın bu tercihini anlayabilmek için resmin ilk olarak üst ve alt sırasında geçen beyitlerdeki anlatıma bakmak gerekmektedir. Aynı yöntem konunun resimlendiği bütün yazmalarda uygulandığında, beyit sıralamasında kaymalar olsa bile, hikâyenin anlatıldığı beyitlerin benzer oldukları ve aynı olayı anlattıkları görülür. Dolayısıyla bu durumun metin içeriği ile ilgili olmadığı anlaşılmaktadır. Sahnedeki farklı yorumun tespiti için beyitte geçen hususlara dikkat edildiğinde, metinde geçen bir ayrıntının nakkaş tarafından resme aktarılmış olduğu anlaşılmaktadır. Resmin üst satırındaki beyitte Behram Çubine'nin “Kılıcını eline alıp ejderhayı ikiye bölmesi” geçmektedir¹³. Dolayısıyla metinde geçen “ejderha” kelimesinin resmin üst sırasında bulunan beyitte yer alması; nakkaşın da duruma hassas bir şekilde yaklaşarak sahneye aktarması olarak görülür. Bu sahne resim- metin ilişkisinde nakkaşın rolünü bir kez daha ortaya koyar.



Görsel 1: Firdevsi, Şehname, Behram Çubine'nin Aslan Maymunu Öldürmesi, TSMK, H. 1489, Şiraz, 1482-83, 503b.

11 Bu sahne Güner İnal'ın hazırladığı Şehname katalogunda “Bahram Çubin'in Keyti aslanı ile mücadelesi” olarak geçer. Bkz: İnal, 1972.

12 Bahsi geçen dört nüshanın tarihleri birbirlerine oldukça yakındır. H. 1489, 1482-83; H. 1507, 1494; H. 1491, 1495 ve Ms.or. fol.4255, 1489 yılına tarihlendirilmektedir.

13 İlgili beyit H. 1489 503b'de tespit edilmiş, Bertels'in metninden ilgili beyittin tercümesi yapılmış olup, Nimet Yıldırım'ın Türkçe Şehnamesinde konuyla ilgili kısmın teyidi yapılmıştır. Konu ile ilgili Bkz: Ferdowsi, 2003: 599, Firdevsi, 2016:1103'deki 48940 beyitler.



Görsel 2: Firdevsi, Šehname, Behram Çubine'nin Aslan Maymunu Öldürmesi, TSMK, H.1507, Şiraz, 1494, 549a.



Görsel 3: Firdevsi, Šehname, Behram Çubine'nin Aslan Maymunu Öldürmesi, TSMK, H.1491, Şiraz, 1495, 614a.



Görsel 4: Firdevsi, Şehname, Behram Çubine'nin Aslan Maymunu Öldürmesi, SBB, Ms.or.fol 4255, Şiraz, 1489, 296b.

H. 1489'(503b)'deki ejder betimlemesini sanatçının aynı yazma içerisinde farklı bir sahnede de kullanıldığı görülür. 265a'da görülen Goştasb'ın ejderle mücadelesi sahnesindeki ejder figürü 503b'deki betim ile tamamen aynıdır. Sahnenin kompozisyonundan dolayı 265a'da ejderin sadece kafası ve gövdesinin ufak bir kısmı yer almaktadır (Resim 5). 503b'de ise ejderin gövde kısmı biraz daha sahne içerisinde görülmektedir. Nakkaşın bu iki resimdeki ejderleri betimlerken herhangi bir ayırım yapmadığı anlaşılmaktadır. Ejderin gövdesinde kullanılan yeşil rengin tonunda dahi yakınlık görülür. Resim programındaki düzen göz önüne alındığında 265a'daki Goştasb'ın ejderle mücadelesi sahnesinin nakkaş tarafından daha önce yapılmış olduğu var sayılabilir. 265a'da geçen hikayenin doğrudan bir ejderle ilgili olması sahnede bir bütünlük sağlamaktadır. Bu durumda 503b'de geçen ejder betimlemesinin 265a'deki örneğinden faydalanılarak sahneye aktarıldığı söylenebilir. Diğer bir anlatımla nakkaşın ejder betimlemesindeki deneyimini aynı yazmada iki defa görebilmemize imkân sağlamıştır.



Görsel 5: Firdevsi, *Şehname*, *Goştasb*'ın Ejderle Mücadelesi, TSMK, H. 1489, Şiraz, 1482-83, 265a.

H. 1489'de geçen sahneyi ayrı bir şekilde tutarsak diğer yazmalarda yer alan Behram Çubine'nin aslan maymunun öldürmesi sahnesindeki resimlerde, Behrâm Çubîne'nin aslan maymunu attığı oklarla veya kılıcıyla öldürmesi gösterilmiştir. H. 1507, H. 1491 ve Ms. or fol. 4255'de hikayede adı geçen aslan maymun, başı maymun gövdesi aslan şeklinde gösterilerek sahnenin merkezine yerleştirilmiştir. Olayın baş kahramanı Bahram Çubine ise onu öldürmek üzere harekete geçmiş durumdadır. Sahnelerde hikâyenin kahramanlarından başka bir ayrıntıya yer verilmemiştir. Sadece Behram Çubine'nin öldürmek için kullandığı savaş aleti değişmiştir. Bu aşamada belirtmek gerekir ki, *Şehname* resimlerinde savaş aletleri, metinde geçen ayrıntıları sahneye aktarılmasında önemli öğeler olarak karşımıza çıkarlar. Konu ile bağlantılı olarak kullanılan savaş aletleri sahnede yer alan figürün kimliğini ve hikâyenin aşamasını belirlemek için temel bir unsur haline gelebilmektedir.

H. 1491 (614a)'da Behram Çubine'nin karşısındaki yaratığı öldürmesi için kılıç yerine ok kullanması dikkat çekicidir. Nakkaşın bu yaklaşımının ilk olarak metinle bağlantılı olduğu düşünülebilir. Bu doğrultuda H. 1491 614a'da yer alan resmin üzerindeki beytlere bakıldığında Behram Çubine ile aslan maymunun arasındaki hikâyenin biraz daha öncesinde geçtiği anlaşılmaktadır¹⁴. Bu aşamada hikâyenin kahramanı Behram aslan maymunu öldürmek için ilk olarak

14 Bkz: Ferdowsi 2003: 599; Firdevsi, 2016: 1103 48935 ve 48940'daki beyitler.

ok kullanmıştır. Hatta öldürmek için attığı oklar sırasıyla anlatılmıştır. H. 1491 614a'da resmin üst kısmındaki beyitte Behram'ın ikinci oku aslan maymuna attığı ve başından su gibi kanlar aktığı ifade edilmiştir. İlerleyen beyitlerde Behram'ın ok atmaya devam ettiğinden bahsedilir¹⁵. H. 1507 549a'da resmin üstünde geçen ilk beyitte Behram'ın ilk oku attığını ve ardından ikinci oku attığı kısım anlatılmıştır. Resme dikkatli bir şekilde bakıldığında Behram'ın aslan maymuna sadece iki ok attığı görülmektedir. Sonuç olarak her iki yazmadaki resimde olayın başlama anı canlandırılmıştır. Sahnelerdeki yorumlarda ise metne olan bağlılığın ikonografye olan etkisi kolaylıkla görülebilmektedir.

Ms. or. fol. 4255 (296b)'de metnin sayfa içerisinde altı sütun içerisine ilerlemesi, resmin sadece dört sütun aralığında konumlandırılması resim-metin ilişkisine farklı bir boyut kazandırmıştır¹⁶. Hikâyeye ait metnin resmin etrafında sıralanması, okuyucunun metni takip ederken sahneyi de rahatlıkla görebilmesini sağlamıştır. Böylece okuyucu hem yazılı hem de görsel bir bütünlük içinde konuyu kavrayabilme imkânı edinmiştir. Bu aşmada nakkaşın konuya yaklaşımı ve tercihi devreye girmektedir. Hikâyenin sahnelenmesinde hangi aşamanın resimleneceği nakkaşın sorumluluğu ve bilinçli bir yaklaşımı ile olabilmektedir. Ms. or. fol. 4255'de hikayenin son kısmı olan Behram Çubine, kılıçla aslan maymunu bedenini ikiye ayırması canlandırılmıştır. Dolayısıyla yazmada resmin üst sırasında geçen ve hikâyenin başlangıcı sayılan kısım değil, resmi çevreleyen beyit sırasından orta kısımlarda ve resmin alt sırasında yer alan beyitlerde geçen hikâyenin sonu canlandırılmıştır¹⁷.

Üzerinde durulan dört sahnede kullanılan savaş aletleri hikâyenin hangi aşamasının canlandırıldığına dair ip uçları vermektedir. Bu aşamada *Şehname* ikonografisini incelerken metinde geçen ayrıntıların resim içerisindeki kullanımları görülebilmektedir. Dikkat çeken diğer unsur ise metinde geçen bazı ayrıntıların resmin kompozisyonu içerisinde yer almadıkları görülmüştür. Dört resim arasında kıyaslama yapıldığı zaman H. 1507 ve H. 1491'de hikâyenin başlangıç kısımları ve H. 1489 ve Ms.or.fol.4255'de hikayenin son kısımlarının canlandırıldığı görülür.

Sahneler daha detaylı incelendiğinde, H.1507'de Behram'ın ok ile aslan maymunu öldürürken at üzerinde olduğu görülür. H. 1491'deki resimlerde Behram'ın atı resmin köşesinde yer alırken, aslan maymunun ok ile öldürülmesi sahnenin ortasında gerçekleştirilmiştir. Hikâyenin başında Behram Çubine'nin atına binip dağların içine gittiğine dair bilgi yer almaktadır¹⁸. Ancak resmin üst

¹⁵ Bu beyit sırasına hikâye ile bağlantılı iki beyit daha tespit edilmiştir. Ancak bu iki beyit hikâyenin akışına etki etmemiş ve konuyla uygun bir şekilde devam etmiştir.

¹⁶ Ms.or.fol.4255'in resim programı için bkz: Stchoukine, I. ve Flemming, B. vd. 1971.

¹⁷ Resim metin ilişkisindeki bu düzen Ms.or.fol.4255'e özgü bir durumdur. Hikâyenin geçtiği ilgili beyitler için bkz: Ferdowsi 2003: 599; Firdevsi, 2016: I 103, 48935 ve 48940'daki beyitler.

¹⁸ Firdevsi, 2016: I 102, 48925'deki beyit.

kısımında yer alan beyitte böyle bir ayrıntı geçmemektedir. Her iki resmin kompozisyonunda görülen bu farklılık en genel haliyle nakkaşın tercihi olarak yorumlanabilir.

Resim-metin ilişkisinde kuvvetli bağın *Şehname* ikonografisinin belirlenmesinde önemi üzerinde durduktan sonra metin kadar dönemin nakkaşlarının sahnenin oluşumundaki rolü bir kez daha anlaşılmıştır. Bu etkiler ile birlikte yerleşik bir ikonografik anlayışın oluşmasında resim üslubunu da ele almak gerekir. Akkoyunlu dönemi resimli *Şehnamelerinde* resim üslubunda Şiraz atölyesinde İbrahim Sultan'ın *Şehnamesinde* uygulanan sade anlayışın devamı görmek mümkündür¹⁹. Mevcut olan bu üslubun Türkmen döneminde yeniden yorumlanması söz konusudur. Bu yeni yorumda kalabalık olmayan kompozisyonlar ve az sayıda figürle hikâyenin en sade haliyle resmin içerisinde yer aldığı görülür. Belirli renklerin sahne içinde sürekli olarak aynı alanlarda kullanımını, figürlerdeki benzer duruşlar ve pozların tercihi ilk bakışta fark edilir. Böylece *Şehname* hikayelerine ait benzer sahnelerin farklı nüshalarda birbirlerine benzerlik göstermelerinde resim üslubu önemli bir etkiye sahip olmuştur. Dolayısıyla ikonografinin yerleşik hale gelmesinde doğrudan olmasa da üslubun büyük katkısı olmuştur.

Sonuç

15. yüzyılın sonuna kadar hazırlanana dört *Şehname* nüshasının içerisinde yer alan “Behram Çubine'nin aslan maymunu öldürmesi” üzerinde yapılan değerlendirmede yüzyılın bu zamanına kadar yerleşik bir ikonografinin oluştuğu söylenebilir. Resimlerin ikonografik yaklaşımın belirleyicisi metin olmakla birlikte, metne olan bağlılıkla hikâyeyi sahneye aktaran nakkaşlar önemli bir role sahip olmuşlardır. Metne olan bağlılık nakkaşların resme olan özenini artırırken diğer taraftan sanatçının bilinçli tercihlerini de uygulama fırsatı sağlamıştır. Aynı dönem içerisinde yapılmış nüshalara ait tek bir konunun işlenişi ele alındığında genel çerçeve bağlı kalındığı ancak detaylarda farklılıkların ve farklı yorumların olduğu görülebilmektedir. Bu benzerliğin temelinde resimli *Şehnamelerin* aynı dönemde hazırlanmış olmaları gelmektedir. Diğer taraftan benzerliği artıran resimlerdeki ikonografik yaklaşımlar olmuştur. Resim üslubundaki sadelik ve benzer renklerin kullanımı da sahnenin tamamlanmasına büyük katkı sağlamıştır. Sonuç olarak Akkoyunlu Dönemi resimli *Şehnamelerinde* yerleşik bir ikonografinin varlığını söylemekle birlikte yorumlamalardan doğan birtakım farklılıkları ve bu farklılıkların sahneye yansımalarını görmek mümkün olmuştur.

¹⁹ Şiraz resim üslubu hakkında bkz: Robinson, 1958; 1967; 1991; Kühnel. 1964-65; Çağman- Tanındı, 1979; Titley, 1983; İnal,1995.

KAYNAKÇA

- Abolghasem Ferdowsi (2003), *The Sahahnamah of Ferdowsi*. (edit by: Andrei Evgenevich Bertels), Tehran.
- Aydın, D. (2019), *Şiraz Nakkaşhaneleri ve Resimli Şehnameler (1470-1500)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bağcı, S. (1993). Takdim Minyatürlerinde Farklı Bir Konu: Süleyman Peygamberin Divanı. *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Ankara. Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi, s.35-59. 4
- Çağman F. (1993), "Sultan Sencer ve Yaşlı Kadın Minyatürlerinin İkonografisi", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar*, Güner İnal'a Armağan, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi: s. 87-116, 4.
- Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*. İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.
- Firdevsi. (2009). *Şahnâme*. (Çev. N. Lugal). Kabcacı Yayınları. İstanbul.
- Firdevsi. (2016). *Şahnâme II*. (Çev. N. Yıldırım). Kabcacı Yayınları. İstanbul.
- Hillenbrand, R. (2004), *New Perspectives in Shahnama Iconography, Shahnama The Visual Language of the Persian Book of Kings*, (Edt: R. Hillenbrand), USA: Ashgate Publishing Company, s.1-9.
- İnal, G. (1972). *Topkapı Sarayı Müzesindeki Şehname Yazmalarının Minyatürleri Üzerinde Analitik Bir Çalışma*. İstanbul: Doçentlik Tezi.
- İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı, Başlangıcından Osmanlıya Kadar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Kayhan, H. (2011). Selçuklulardan Safevîlere Türkmen Meselesi. *History Studies*, 313, 216 – 224.
- Kühnel, E. (1964-65). *History of Miniature Painting and Drawing*. A. U. Pope (Ed.). *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, London and New York: Oxford University Press, s. 1829-1897. 5.
- Robinson, B. W. (1958). *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Oxford*: Clarendon.
- Robinson, B. W. (1967). *Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles*. London Her Majesty's Stationery Office. Library.

Robinson, B. W. (1991). *Fifteenth-Century Persian Painting: Problems and Issue*. New York University Press.

Stchoukine, I. ve Flemming, B. vd. (1971), *Illuminierte Islamische Handschriften*. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH.

Sümer F., (2001), *Karakoyunlular*. Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 24 , İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 434-438.

Sümer, F. (1989). *Akkoyunlular*. Türk Diyanet İslam Ansiklopedisi, C. 2, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 270 – 274.

Tezcan G., (2009), *İslam Tasvir Sanatında İkonografik Çözümleme*, Türk Dünyası Araştırmaları, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, Aralık, s. 451- 458. 183.

Titley, N. M. (1983). *Persian Miniature Painting: Its Influence on the Art of Turkey and India: The British Library Collections*. London: British Library.

Uluç, L. (2006). *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Uzunçarşılı, İ. H. (1969). *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

Bağcı, S. (2004) “Old Images for New Texts and Contexts: Wandering Images in Islamic Book Painting”, *Muqarnas*, 21, Leiden: Published by Brill, 1-32, Web: <https://www.jstor.org/stable/1523341>, 12. Nisan 2012’de alınmıştır.

Berg, G. (2009). *Borzu-Nama*. *Encyclopaedia Iranica*, 6. Web: <http://www.iranicaonline.org/articles/borzu-nama-2-epic-poem>, 5 Mart 2019’da alınmıştır.

Bloris, F. (2012). *Garšasp-Nama*. *Encyclopaedia Iranica*, 10/3, 318 – 319. Web: <http://www.iranicaonline.org/articles/garsasp-nama>, 5. Mart 2019’a alınmıştır.

Hanaway, W. L. (1988). *Bahman-Nama*. *Encyclopaedia Iranica*, 3/5, 449 – 500. Web: <http://www.iranicaonline.org/articles/bahman-nama-epic-poem>, 5 Mart 2019’da alınmıştır.

Minorsky, V. (1939). *A Civil and Military Review in Fars in 881/1476*, *Bulletin of the School of Oriental Studies*, Published by: Cambridge University Press, 10/1, s. 141 – 178. Web: <https://www.jstor.org/stable/607930>, 8. Temmuz 2019’dan alınmıştır.

Rühdanz, K. (1997), About a Group Truncated Shahnamas: A Case Study in the Commercial Production of Illustrated Manuscripts in the Second Part of the Sixteenth Century. Muqarnas, 14, s. 118 – 134. Web: <https://www.jstor.org/stable/1523240>, 4 Ekim 2018'den alınmıştır.

GÖRSEL KAYNAKLAR

T. C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Dijital Arşivi

© STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN - Preussischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Ms.or.fol.4255, web: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/> SBB0000270E00000598, 5 Mart 2019'da alınmıştır.

* Bu metinde yer alan görseller koleksiyonların bilgisi dahilinde kullanılmıştır. Görsellerin kullanımı için T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Dijital Arşivi'nden görsel kullanım izini alınmış ve Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Orientabteilung'dan görseller, bilimsel araştırma kurallarına uygun şekilde web sitesinden alınmış ve atıf verilerek metin içerisinde yer almıştır.

Bu metin, “Şiraz Nakkaşhaneleri ve Resimli Şehnameler (1470-1500)” başlığı ile Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2019 yılında tamamlanan Doktora tezinde bahsedilen hususların yeniden yorumlanıp detaylandırılması doğrultusunda hazırlanmıştır. Çalışmam sırasında araştırma bursu ve bilimsel destekleri ile katkı sağlayan Islamic Cultural and Relations Organization (Study Opportunity) İslami Kültür ve İlişkiler Organizasyonu (Araştırma Fırsatı)'na, Stipendienprogramm der Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz (Berlin-Prusya Kültür Mirası Vakfı Devlet Kütüphanesi Burs Programı)'e ve Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) yurt dışı araştırma burs programı (2017 yılı \2214-A\ 2. dönem)'na teşekkür ederim.

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Öğrencilerinden Mutfak Mekânı Tasarımında Pandemi Sürecine İlişkin Çözümler

Berrin TUZCUOĞLU¹

Hawa Beril BAL²

Makale Geliş Tarihi: 29.08.2022

Yayıma Kabul Tarihi: 01.03.2023

Öz

Tüm dünyayı etkisi altına alan Covid 19 salgını yaşamımızı etkileyen değişimleri de beraberinde getirmiştir. Toplumsal ihtiyacımız olan bir arada olma durumu yerini büyük oranda evlerde izole yaşama bırakmıştır. Bu noktada konutlardaki yaşama alanlarının mekânsal özelliklerinin değişmesi ve yeni işlevlerin eklenerek tasarlanmasına gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu durum mutfak mekânlarının da kullanım amaçlarının çeşitlenmesine ve kullanım sürelerinin artmasına neden olmuştur. Bu bağlamda çalışmada; Avrasya Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı bölümü 4. Sınıf öğrencilerinden Mutfak Tasarımı dersi kapsamında değişen dünya düzeninin mutfak mekânlarına etkisi üzerinden tasarımlar yapılması istenilmiştir. Çalışma kapsamında Covid 19 pandemisiyle birlikte değişen dünya düzenine bağlı olarak mutfak mekânlarının yeniden düzenlenmesi ve mekânsal değişikliklerin bu mekana entegre edilmesi hedeflenmiştir. Böylece geleceğin tasarımcılarının gözünden geleceğin mutfak mekânlarına dair yeni öneriler ortaya konulacaktır. Çalışmanın sonunda; mutfak tasarımlarında hijyen, birlikte kullanım, sosyalleşme, kişisel ilgi alanlarına uygunluk ve edinilen yeni alışkanlıklara bağlı ilgi alanları gibi kavramların ön plana çıktığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Covid 19, Mutfak tasarımı, Mekânsal dönüşüm, Pandemi, Pandemi tasarımı ilişkisi

SOLUTIONS REGARDING THE PANDEMIC PROCESS IN KITCHEN DESIGN FROM INTERIOR ARCHITECTURE AND ENVIRONMENTAL DESIGN STUDENTS

Abstract

The Covid 19 epidemic, which has affected the whole world, has brought about changes that affect our lives. The state of being together, which is our social need, has largely left its place to living in isolation. At this point, the necessity of changing the spatial characteristics of the living spaces in the houses and adding new functions has emerged. This situation has caused the use of kitchen to diversify and to increase the duration of use. In this context, in the study; within the scope of the Kitchen Design course, the 4th grade students of the Department of Interior Architecture and Environmental Design of Avrasya University were asked to make designs based on the effect of the changing world order on the kitchens. Within the scope of the study, it was aimed to reorganize the kitchens and integrate spatial changes into this space depending on the changing world order with the Covid 19 pandemic. Thus, new proposals for the kitchen spaces of the future will be put forward from the eyes of the designers of the future. At the end of the study; It has been seen that concepts such as hygiene, co-use, socialization, compliance with personal interests and interests related to new habits have come to the fore in kitchen designs.

Keywords: Covid 19, Kitchen design, Spatial transformation, Pandemic, Pandemic design relationship

¹Öğr. Gör. Berrin Tuzcuoğlu, Avrasya Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü. E-Posta: berrin.tuzcuoglu@avrasya.edu.tr. ORCID: 0000-0002-3546-1013

²Öğr. Gör. Hawa Beril Bal, Avrasya Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü. E-Posta: beril.bal@avrasya.edu.tr ORCID: 0000-0002-2347-3244

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca doğal afetler, savaşlar veya salgınlar insan yaşamında köklü değişikliklere sebep olmuştur. Günümüzde etkisi önemli ölçüde azalmasına rağmen 2019 yılının kasım ayında ilk vakanın görüldüğü Covid 19 pandemisi de kısa sürede tüm dünyayı etkisi altına alarak mevcut yaşam dinamiğine bir takım yenilikler getirmiştir. Bu yenilikler sosyal ve iş hayatlarının yeniden düzenlenmesine neden olmuştur.

Pandemi süreci boyunca evlerde geçirilen süreler artmış ve sosyal yaşam kısıtlanmıştır. Konutlarında izole yaşam süren insanlar farklı arayışlar içerisine girmiştir. Kimi zaman günlük hayatın koşuşturması içerisinde çok zaman geçiremediğimiz kimi zamansa ise günün önemli çoğunluğunu geçirdiğimiz mutfak mekânları konut içerisinde en yoğun kullanılan mekânlar arasında yerini almıştır.

İçerisinde geçirilen sürelerin artması ve kullanım yoğunluğu mutfak mekânları için mekânsal dönüşüm sürecini başlatmıştır ve mekânlar kullanıcıları için yeniden tanımlanmıştır. Bu bağlamda konut içerisindeki aile üyelerini bir araya getirme özelliği de olan mutfak mekânlarının yeniden düzenlenmesi ve mekânsal değişikliklere entegre edilmesi geleceğin tasarımcılarının gözünden ele alınması çalışmanın amacını oluşturmuştur.

Çalışma Avrasya Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı bölümü 4. Sınıf öğrencileri ile 2020-2021 Eğitim ve Öğretim Dönemi 8. yarıyılında Mutfak Tasarımı dersi kapsamında öğrencilere verilen plana uygun konut mutfağı tasarlanması üzerinden oluşturulmuştur. Çalışmanın sonucunda hedeflenen değişen dünya düzenine bağlı olarak yeni nesil tasarım yaklaşımlarına ulaşılmasıdır.

2. KONUT TASARIMDA MUTFAK

Literatürde yemek pişirilen yer olarak tanımlanan mutfak kavramı insanlık tarihiyle beraber doğmuştur. İnsanlığın en temel gereksinimi olan beslenme mutfak mekânının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Zaman içerisinde mutfak mekânlarının şekillenmesinde coğrafi koşullar, kültür ve teknolojik gelişmelere bağlı faktörler önemli rol oynamıştır (Rapoport, 1990: 95). Bu anlamda insan ile var olan mutfak kavramı, değişen ve gelişen toplum düzenine bağlı olarak şekillenmiştir diyebiliriz (Vitruvius, 1993:5).

İlk çağlarda insanlar yemek yeme, içme, uyuma, dinlenme gibi temel ihtiyaçlarını tek bir mekân içerisinde gerçekleştirmiştir. (Doru, 2017: 47). 18.yy a gelindiğinde endüstri devrimi kentleşme sürecini hızlandırmış ve endüstri işçi sınıfını doğurmuştur (Ekin, 1989:19). Kentlere artan göç fabrikalarda çalışan endüstri işçilerinin sağlıklı konutlarda yaşamalarına neden olmuştur. Genel ısıt-

ma sistemlerinin olmadığı konutlarda mutfak mekanları yaşama mekanları ile beraber kurgulanmış böylece mutfak mekanları bireylerin ısınma gereksinimlerini karşılamıştır (Karagözler, 2022:69).

19. yy.a ise teknolojik gelişmelerin öne çıkmasıyla gerekli alt yapı olanakları oluşturulmuş ve halkın yaşaması için uygun konutlar yapılandırılmıştır. Konutlara, su, elektrik tesisatının ve hava gazının girmesinin ardından konutlarda ısınma gereksiniminin karşılanması için yaşama mekanı ile mutfak mekanlarının bir arada kullanılmasına gerek kalmamıştır. Bu anlamda mutfaklar önce yaşam mekanı içerisinde mutfak nişiyle sınırlandırılmış daha sonra yaşam mekanlarından fiziksel olarak ayrılmıştır (Ağat, 1983:2). Aynı zamanda bu dönemde mutfak mekanları içerisinde soba, ısıtıcılar, gazlı aydınlatmalar yer almaya başlamıştır (Akkaya, 2021:71). 19.yy da mekansallaşmada toplumsal cinsiyet kavramıyla da öne çıkmaktadır. Erkekler kamusal alanlarda kendilerine yer edinirken, kadınlar için konut içerisinde özel alanlar tasarlanmış, aile düzeyine sağlama ve aile bireylerine bakma gibi görevler tanımlanmıştır (Eroğlu 2000:86). Bu anlamda konutlarda yaşama mekanından ayrılan mutfak mekanı çoğunlukla kadın kullanıcıların aktif kullandığı mekanlara dönüşmüştür.

Teknolojik gelişmelerin öne çıktığı 19 . yy. nın hemen akabinde 20 yy.la birlikte seri üretime geçilmesiyle fabrikalar artmış ve mutfak mekanlarında radikal kararlar alınmaya başlanmıştır Örneğin 1922 yılında ÖVSK (Österreichischer Verband für Siedlungs- und Kleingartenwesen) için tasarlanan mutfak mekanında oluşturulan pişirme nişi pişirme eylemini merkeze alırken, mutfağın suyla temas ettiği tüm eylemleri merkezden uzaklaştırmıştır (Talu, 2002: 25). 1925 yılında Margarete Schütte-Lithozky tarafından kadınların mutfaklara mahkum olmasının önüne geçmek amacıyla tasarladığı Frankfurt mutfağında verimlilik, hijyen ve sağlık kavramları tasarımın ana prensibini oluşturmuştur. Bu mutfakla hedeflenen kadınların daha kısa sürelerde daha az yorularak işlerini halledebilmesi olmuştur. Frankfurt mutfağı cam, fayans ve metal gibi malzemelerle parlak yüzeyli, basit ama baskın renklerin kullanıldığı, uyumlu parçaların bütünü oluşturduğu ve mutfağın bir makine olarak düşünüldüğü tasarım anlayışının ürünü olmuştur. (Eroğlu 2000: 94). Bu yanı sıra Frankfurt mutfağı yıkama, hazırlama ve pişirme gibi eylemleri mutfağın mekânsal örgütlenmesi bağlamında yanyana dizilmesinin önüne geçmektedir (Karagözler, 2022:74). Bu ayrımla birlikte mutfak tipleri oluşum süreci başlatmıştır ve modern mutfak anlayışının temelleri oluşturulmuştur (Akkaya, 2021: 86). Bu dönemde öne çıkan diğer gelişmeler ise teknolojik gelişmelerin etkisi ile yaşamı kolaylaştıran mutfak araç gereçlerinin tasarlanması ve sosyal yaşamdaki gelişmelere bağlı dışarıda yemek yeme alışkanlıklarının yayılmasıdır (Küçükaskan, 2011: 27-28).

Günümüzde ilk olarak 20 yy.da konutlardaki konforu düşünen ve teknolojik sistemi konutlara entegre ederek tasarlanan mutfak araç gereçleri, zamanla

bireylerin kontrol edebildiği mikser, kahve makinesi, mutfak robotu, çamaşır bulaşık makinesi gibi cihazlar ile bireylerin hayatlarının parçası haline gelmiştir. Akıllı aletler her geçen gün gelişen teknolojiyle kullanıcılara farklı olanaklar sunmaya devam etmektedir (Gügöl, 2008: 10-11). Gelişen teknoloji aynı zamanda mutfak mekanlarına da entegre olarak akıllı mutfak kavramını ortaya çıkarmıştır. Akıllı mutfaklar gelişmiş teknolojiyle hayatı kolaylaştırmasının yanı sıra farklı büyüklükteki mutfak mekanlarına akılcı çözümler üretebilmektedir. Özellikle küçük metrekareli mutfaklarda her alana işlev yüklenmesi ve her alanın verimli kullanılmasının yolunu açmıştır.

Endüstri devriyle başlayan ekonomik şartlardaki değişiklikler bugün geldiğimiz noktada kadınları da iş hayatında aktif hale getirmiştir. Bu anlamda aktif iş hayatındaki kadınların evlerde işini kolaylaştırmak için çözümler aranmaya başlamıştır. Az zamanda akılcı çözümlerle maksimum faydanın sağlandığı düşünce ışığında tasarımlar yapılması hedeflenmiştir (Kinchin, 2011:2). Mutfak mekânları hem kadın kullanıcılar hem de erkek kullanıcılar tarafından aynı oranda aktif kullanılmaya başlamış olması birçok tasarım firmasının erkeklerin de ilgisini çekecek yeni düzenlemeler yapmasına neden olmuştur.

Bu doğrultuda mutfak işleri aile üyelerinin tamamıyla ve hatta misafirlerin de birlikte yapacağı işler olarak görülerek mutfak mekânları tasarlanmaktadır (Ağat, 1983:25).

Tarihsel süreçte mutfak mekanının dönüşüm evreleri Tablo 1.' de gösterilmiştir. Bu çalışma kapsamında teknolojiyle evrilen mutfak mekanına Covid 19 pandemisinin yansımaları tartışılacaktır.

18. yy. da mutfak	<ul style="list-style-type: none"> • Konularda mutfak mekânları ve yaşama mekânlarının birlikte kurgulanması • Mutfak mekânlarının bireylerin ısınma gereksinimlerini karşılaması
19. yy. da mutfak	<ul style="list-style-type: none"> • Mutfak mekânlarının yaşama mekânlarından ayrılması • Yıkama, hazırlama ve pişirme eylemlerinin yanyana kurgulanması • Mutfak mekânları içerisinde soba, ısıtıcılar, gazlı aydınlatmalar yer almaya başlaması • Mutfak mekânların çoğunlukla kadın kullanıcıların aktif kullandığı mekanlara dönüşmesi
20. yy. da mutfak	<ul style="list-style-type: none"> • Yıkama, hazırlama ve pişirme eylemlerinin yanyana olmasının gerekliliğini ortadan kaldırarak farklı mutfak plan tiplerinin oluşumu • Mutfak mekânlarının daha kısa sürelerde daha az yorularak ,verimliliği ön planda tutarak tasarlanması • Dışarıda yemek yeme alışkanlıklarının yayılması
21. yy. da mutfak	<ul style="list-style-type: none"> • Farklı büyüklükteki mutfak mekânlarına esnek çözümler oluşturulması • Akıllı ekipman ve akıllı mutfakların kullanımı • Mutfak mekânlarının aile üyelerinin tamamıyla ve hatta misafirlerin de birlikte yapacağı işler olarak görülerek tasarlanması • Mutfak mekânlarının erkeklerin de ilgisini çekecek şekilde düzenlenmesi

Tablo 1. Tarihsel süreçte mutfak mekanının dönüşüm evreleri

3. PANDEMİ SÜRECİ VE MUTFAK MEKÂNINA ETKİSİ

2019 Aralık sonu Çin'in Wuhan kentinde ortaya çıkan Koronavirüs (SARS-CoV-2) kaynaklı Covid-19 hastalığı 2020 yılının ilk çeyreğinde tüm dünyayı etkisi altına almış ve 11 Mart 2020 tarihinde de Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ) tarafından pandemi ilan edilmiştir (Sevin, Bektaş, Çelen, Kozioğlu, Oğuz, Kavak, Bitlis, Şalgam ve Çınar, 2020: 8). Pandemiler tıbbi bir fenomen olmanın yanında bireyleri ve toplumu birçok düzeyde etkileyen sosyal bir olgudur (Karataş, 2020:6). Covid-19 pandemisi de toplumsal ve bireysel tüm rutinlerin her an değişebileceğini gözler önüne sermiştir. Bu süreçte “sosyal mesafe”, “kişisel izolasyon”, “karantina”, “dezenfeksiyon” kavramları gündelik hayatlarımızın merkezine yerleşmiş ve toplumsal hayatın akışını değiştirmiştir. Virüsün yayılımını ve buluşmasını azaltmak için ulus devletler tarafından seyahat kısıtlaması, sınırların kapatılması, sokağa çıkma yasağı, karantina uygulaması, eğitime ara verilerek uzaktan eğitime geçilmesi, evden çalışma ya da esnek çalışma modelinin benimsenmesi gibi bir takım önlemler alınmıştır (Serinlikli, 2020: 279).

Dünya çapında birçok ülkeyi etkileyen Covid-19 pandemisi Türkiye’de de pek çok alanda değişime ve dönüşüme neden olmuştur. Türkiye’de ilk vakanın görüldüğü 11 Mart tarihinden itibaren hemen her alanda önemli kararlar alınarak hızlı bir şekilde uygulamaya geçilmiştir. (Kırmızıgül, 2020: 284). Alınan kararlar temastan kaçınmak, kapalı ve kalabalık ortamlardan uzak durmak, evden çıkmamak, eve kapanmak üzerine şekillenmiştir. Toplumun büyük bir kesimi kendini evlerinde karantinaya almış, dış dünya ile ilişkisini asgari düzeye indirmiş, konut dışı alanları sadece yaşamsal ihtiyaçları karşılamak amacıyla ve kısıtlı sürelerde, özel önlemler alarak kullanmaya başlamıştır. Pandemi öncesinde, gündelik hayatımızda (belki de çok fazla farkına varılmadan süregelmekte olan) toplumsal iş bölümü asgari düzeye inmiş ve birey, sosyal hayat içerisinde deleg ettiği bir çok eylemi kendi çabasıyla ve kendi yaşam alanının imkanları dahilinde gerçekleştirmek mecburiyetinde kalmıştır (Arın Ensarioğlu, 2020:1674).

Bu durum bireyin konutla olan ilişkisini de etkilemiştir. İlk insanlardan beri olan süreçte ev barınma, yeme-içme, dış tehlikelerden korunma gibi fiziksel amaçlar için kullanılırken; yuva, aile olmak, karşılaştıkları kötü olaylardan kaçış yeri gibi hisleri pekiştirmektedir. Zaman içerisinde bu düzen evlerin daha çok yatmadan yatmaya kullanıldığı, günlük bütün aktivitelerin evin dışında yapılmaya başlandığı bir düzene dönmüştür (Turna ve Usta, 2021: 120) Pandemi öncesinde oluşan bu düzen evlerin unutulmaya başladığını düşündürürken pandemi ile birlikte insanlar evlerinde daha çok vakit geçirmek zorunda kalmış, bütün günlük ihtiyaçlarını evlerinde karşılamaya başlamışlardır. Evler, günün akşam sonrası saatlerinin geçirildiği mekanlar, pandemi sürecinde tüm gün aile bireylerine hizmet edebilme potansiyelini karşılamak durumunda kalmıştır. Ay-

rıca Türkiye’de Sağlık Bakanlığı’nın “Hayat Eve Sığar” sloganı ile tüm bireylerin gereksinimlerini evde gerçekleştirmeleri konusu her platformda anlatılmaya çalışılmıştır.

Covid-19 pandemisinin getirdiği olumsuzlukları azaltmak adına pek çok sektör tarafından uzaktan çalışma modeli, zorunlu olarak tercih edilmiştir. Bununla birlikte tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde eğitim alanında da çeşitli önlemler alınmıştır. Yüz yüze eğitime ara verilmesiyle başlayan süreç; ilk, orta ve yükseköğretim olmak üzere tüm kademelerde eğitim veren kurumların uzaktan (çevrimiçi) eğitime geçmesiyle devam etmiştir (Işık, 2021: 28). Eğitim; televizyon, bilgisayar ve mobil cihazlar üzerinden kullanılan senkron ve asenkron uygulamalar ile sürdürülmüş (Aydın, 2020), hem öğrenciler hem de öğretmen ve akademisyenler için eve taşınmıştır.

Pandemi sürecinde dönüşüme uğrayan alanlardan birisi de boş zaman aktiviteleri olmuştur. Pandeminin ilk zamanlarında rutin boş zaman aktivitelerinden uzak kalmak kişileri olumsuz yönde etkilerken; zaman içinde yemek yapma, bahçecilik gibi aktivitelere yönelim görülmüştür (Özel ve Can, 2021:87). Bununla birlikte insanlar boş zamanlarını verimli geçirmek için çevrimiçi alınabilen hobi özel derslerine yönelmiştir. Yapılan araştırmalar pandemi döneminin sanata olan ilgiyi artırdığını gösterirken; resim yapmayı, müzik aleti çalmayı öğrenmede artış olmuştur¹.

Pandeminin ekonomi üzerindeki olumsuz etkileri de bazı insanların işini kaybetmesine neden olmuş, bireyleri alternatif iş imkanları arayışına itmiştir. Teknolojinin gelişmesi; dijital pazarlama, fenomen pazarlama, sosyal medyada içerik üreticiliği gibi alanlara yönelimi artırmış bu durum pandemi sürecinde de para kazanmanın alternatif yollarından birisi haline gelmiştir.² Ayrıca bu süreç sosyal medya platformlarının her zamankinden fazla olarak hayatın gündemine oturduğunu göstermektedir (Ferrera, 2020: 1).

Evden çalışma modellerinin geliştirilmesi, uzaktan eğitime geçilmesi, insanların sıklıkla sosyalleşmek amacıyla kullandıkları kuaför, spor salonu, sinema ve kültür aktivitelerinin yapılacağı mekanlar, konser salonları, AVM’ler, kafelerin kapatılması evi kamusal mekân ihtiyacını karşılamaya çalışılan yeni formlara dönüştürmüştür (Tekçe, 2021: 56).

Aile bireylerinin bir arada tüm günlük aktivitelerini evde gerçekleştirmeye başlaması aile içinde de yeni düzenlemelere gidilmesini gerektirmiştir. Çalışma, eğitim gibi aktivitelerin eve taşınmış olması ailedeki bireylerin rollerinde de farklılaşmaya neden olmuştur (Koçak ve Harmancı, 2020: 193). Evde çocuklarıyla birlikte yaşam düzeni kuran ebeveynler, bir taraftan çocuklarıyla ilgili-

1 <https://www.haberhurriyeti.com/haber/7034510/evde-kalmak-yeni-hobileri-ortaya-cikardi>

2 <https://www.cnnturk.com/yasam/unlu-youtuber-cagdas-isil-a-gore-pandemi-doneminde-internet-pasif-gelir-elde-etmenin-en-iyi-yolu-canli-yayin-platformlari>

nirken diğerk taraftan evden çalışmaya başlamışlardır. Özellikle çalışan anneler ev işleri, çocuk bakımı, uzaktan eğitim, ödev takibi ve günlük çalışma hayatı gibi birçok rolü ev içine sığdırmak zorunda kalmıştır (zyrek ve etinkaya, 2021: 97).

Bütün bunlar konuttaki işlevlerin değişmesine ve konuta yeni anlamlar yüklenmesine neden olmuştur (Turna ve Usta, 2021: 121). Evlerde ortaya çıkan karmaşık işlev düzenleri kullanıcıları konutta yaşadıkları alanları daha fonksiyonel kullanmak adına çözüm arayışlarına itmiştir.

Çok işlevli olarak kullanılan mekanlar; aynı anda yemek yenebilen, televizyon seyredebilen, çalışılabilen, sosyalleşilebilen alanlara ayrılmıştır. Yaşama mekanının yanısıra mutfak, balkon gibi mekanlar da yeni işlevlere göre kullanılmaya başlanmıştır. Pandemi sürecinde doğaya duyulan zlem artmış; kentsel mekanlar, evin içine balkondan sızmaya bařlamıřtır³. Bu süreçte balkonlarda gerçekleştirilen hava alma, komuşuk, iletim gibi işlevlerin yanısıra balkonların konser mekanı olarak kullanılması gibi işlevler de eklenmiştir (Erbay, 2021: 52). Bu bağlamda dönemin değişen şartlarının bireylerin konuttan beklentilerine yn verdiğini söylemek mümkündür.

İnsan hayatında gerek işlevsel gerek sosyo kültürel açıdan da önemli bir yere sahip olan mutfak da bu dönemde değişime uğramıştır. İçigen (2021) yaptığı çalışmada pandemi öncesinde yoğunluk nedeniye mutfakta daha az vakit geçirilirken pandemi sürecinde mutfakta geçirilen sürenin attığı sonucuna ulaşmıştır. Bu süreçte insanlar; evde bulunma sürelerinin artmasının yanısıra; hijyen kaygısı ve alışveriş kısıtları nedeniyle evde farklı tarifler denemeye başlamışlardır. ne çıkan besin maddelerinden birisi de ekmek olmuş; insanlar evlerinde yaptıkları ekmekleri; "evdeekmekyapımı" etiketiyle paylařmıřlardır⁴. Zaman içinde bu etkinlik bir sosyal medya akımına dönüşmüştür (Aşan ve Gargacı Kınay, 2021: 1662). Bununla birlikte konuta yüklenen yeni işlevlerin-özellikle eğitim ve çalışma gibi tüm gün süren eylemlerin gerçekleştirilmesinde mutfakın da yer aldığını söylemek mümkündür.

4. YÖNTEM

Bu alışma kuramsal temelden tasarımı süreci ve uygulamasına kadar öğrencinin etkin rol almasını ve aktif öğrenmeyi esas alan, Avrasya Üniversitesi İç Mimarlık ve evre Tasarımı Bölümünün 2020-2021 eğitim ve ğretim dönemi mutfak tasarımı stüdyosu deneyimi üzerinedir. Çalışmada Covid 19 pandemisiyle birlikte değişen dünya düzenine bağlı olarak mutfak mekânlarının yeniden düzenlenmesi ve mekânsal değişikliklerin bu mekana entegre edilmesi

3 <https://www.naturadergi.com/anasayfa/post-pandemik-mimarlik/>

4 <https://www.trthaber.com/haber/yasam/koronavirus-onlemleri-evde-ekmek-yapimini-artirdi-471950.html>

hedeflenmiştir. Böylece geleceğin tasarımcılarının gözünden geleceğin mutfak mekânlarına dair yeni öneriler ortaya konulacaktır.

Öğretim programında sekizinci yarıyıldaki sınıfta yer alan Mutfak Tasarımı dersinde kullanıcı gereksinimlerine ve işlevsel özelliklerine bağlı şekillenen konut mutfaklarının genel tasarım ilkelerinin değerlendirilerek örnek tasarım uygulaması yapılması amaçlanmaktadır. Ders kapsamında öncelikle teorik altyapı oluşturulmaktadır. Bu doğrultuda konut mutfaklarının tarihçesi, mutfak mekânı tasarımının önemi, mutfakların konutlardaki diğer mekânlar ile ilişkisi, mutfak mekânında gerçekleşen eylemler ve eylem sırası, çalışma bölgeleri ve çalışma üçgeni, mutfaklarda önemli antropometrik boyutlar ile mutfak tipleri ve tasarım ilkeleriyle ilgili detaylı bilgiler verilmektedir. Daha sonra öğrencilerden “Mutfaklarda Yeni Tasarım Yaklaşımlarıyla” ilgili araştırma yapmaları ve araştırmalarını stüdyoda diğer arkadaşlarına sunmaları istenmektedir. 2020-2021 eğitim öğretim yılı bahar döneminde ders çevrimiçi olarak yürütülmüş; çalışmaya öncelikle derse alan toplam 13 öğrenci ile başlanmıştır. Dersin çevrimiçi yürütülmesi nedeniyle çalışmanın 2’şer kişilik gruplar halinde gerçekleştirilmesi ya da bireysel çalışma yapılması öğrencilerin tercihine bırakılmıştır. Dersi alan öğrencilerin tamamı bu aşamada sunumlarını çevrimiçi olarak gerçekleştirmiştir. Öğrenci sunumlarının ardından uygulama aşamasına geçilmiştir. Dersi alan öğrencilerden 9’u dönem sonunda projelerini tamamlayarak teslim etmiş; toplam 6 proje elde edilmiştir. Uygulama 4 aşamada gerçekleştirilmiştir (Görsel 1).

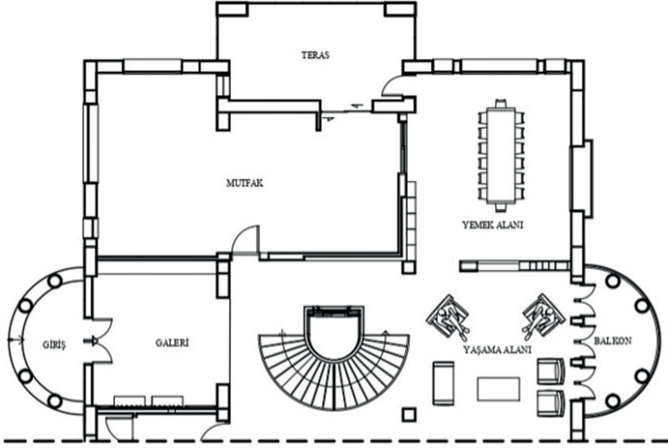


Görsel 1. Uygulama aşamaları

4.1. Tasarım Konusunun Açıklanması

Çalışmanın konusu “Covid 19 salgınıyla birlikte değişen dünya düzeni yaklaşımlarının mutfak mekânlarına etkisi üzerinden verilen plana uygun konut mutfağı tasarlanması” olarak belirlenmiştir.

Öğrencilere 3 katlı bir villanın zemin katında bulunan 55 m² büyüklüğündeki mutfak mekânının planı verilmiştir (Görsel 2). Cephedeki duvarlarda herhangi bir değişiklik yapılmaması koşuluyla iç mekânda taşıyıcı olmayan duvarlarda tasarımcıya bağlı değişiklik yapılabileceği bildirilmiştir. Aynı zamanda öğrencilere mutfak mekânının giriş, yaşama ve ya yemek mekânıyla ilişkisinin doğru kurulması ve gerek duyulduğu takdirde tasarıma dâhil edilebileceği bilgisi de verilmiştir.



Görsel 2. Zemin kat planı Ö:1/200

4.2. Kavramsal Düşünme Süreci (Bilgi Toplama)

Dersin teorik kısmında mutfak tasarımında yeni yaklaşımları araştırarak arkadaşlarına sunan öğrenciler; bu aşamada araştırmalarını derinleştirmişlerdir. Mutfakta aydınlatma, malzeme, dolap içi raf sistemleri ve çağdaş mutfak örnekleri gibi teknik konularda da araştırmalar yaparak derinlemesine bilgi sahibi olmuşlardır. Ayrıca Covid 19 salgınının mekân tasarımına etkisini araştırarak farklı mekânlar üzerinden de incelemeler yapmışlardır. Bununla birlikte bu aşamada öğrencilerden kendi kullanıcı grubunu belirleyerek kullanım senaryosu oluşturmaları istenmiştir.

4.3. Tasarım Süreci

4.3.1. Tasarım probleminin belirlenmesi

Bu aşamada öğrenciler belirledikleri kullanıcı grubu ve kullanım senaryosuna bağlı olarak tasarım problemlerini oluşturmuşlardır. Öğrenciler belirledikleri tasarım problemini seçme nedenlerini, bu problemin Covid 19 salgını ile ilişkisini nasıl kurduklarını ifade etmişlerdir. Öğrencilerden bir sonraki aşamaya geçmeden önce oluşturdukları senaryoya bağlı olarak kavram belirlemesi istenmiştir. Seçilen kavramın uygunluğu ders esnasında ders yürütücüleri ve tüm öğrencilerin katılımı ile tartışılmıştır.

4.3.2. Tasarım eskizlerinin yapılması

Bu aşamada öğrencilerden belirledikleri tasarım probleminde hareketle ilk tasarım eskizlerini yapmaları istenmiştir. Tasarım eskizlerini yaparken kavram-pandemi uygunluğunun yanı sıra işlevsel uygunluk da göz önünde bulundurulmuştur.

4.3.3. Tasarım Geliştirilmesi

Bu aşamada öğrencilerden tasarım konseptine ve tasarım sürecine bağlı olarak mutfak mekânı içerisindeki alanların tasarımı geliştirilerek doygunluğa ulaştırılması beklenmiştir. Bu noktada öğrenciler tasarımı geliştirmeye katkı sağlayacak eskiz, fotoğraf, çizim ve dijital programlardan faydalanmıştır.

4.4. Detay çözümleri ve uygulama çizimleri

Bu aşamada ortaya çıkan tasarımın uygulamaya yönelik detayları üzerinde durulmuştur. Uygulama projesi çizimlerinin 1/50 ölçekte yapılması istenmiştir. Bununla birlikte tasarımda kullanılan mobilyaların ve yüzey anlatım detaylarının 1/1 ölçeğinden 1/20 ölçeğine kadar değişebilecek esneklikte hazırlanması istenmiştir. Uygulamada kullanılması öngörülen iç yüzey (döşeme, duvar) kaplama malzemeleri, mobilya tekstil, tezgâh kaplama, mutfak dolap malzemelerin de lejant şeklinde verilmesi beklenmiştir.

5. BULGULAR VE TARTIŞMA

Covid 19 pandemisiyle birlikte değişen dünya düzenine bağlı olarak mutfak mekânlarının yeniden düzenlenmesi ve mekânsal değişikliklerin bu mekana entegre edilmesi hedeflenen çalışmada öğrencilerin tasarımlarının analiz edilebilmesi için çalışmayı tamamlayan 9 öğrencinin 6 adet projesine yönelik kimlik kartları oluşturulmuştur. Kimlik kartlarında kullanıcı bilgisi, kullanım senaryosu ve sunum paftalarına yer verilmiştir. Tasarımlar kullanım senaryoları ve öğrencilerin sunum paftasına yer verdiği anlatımlar üzerinden analiz edilmiştir.

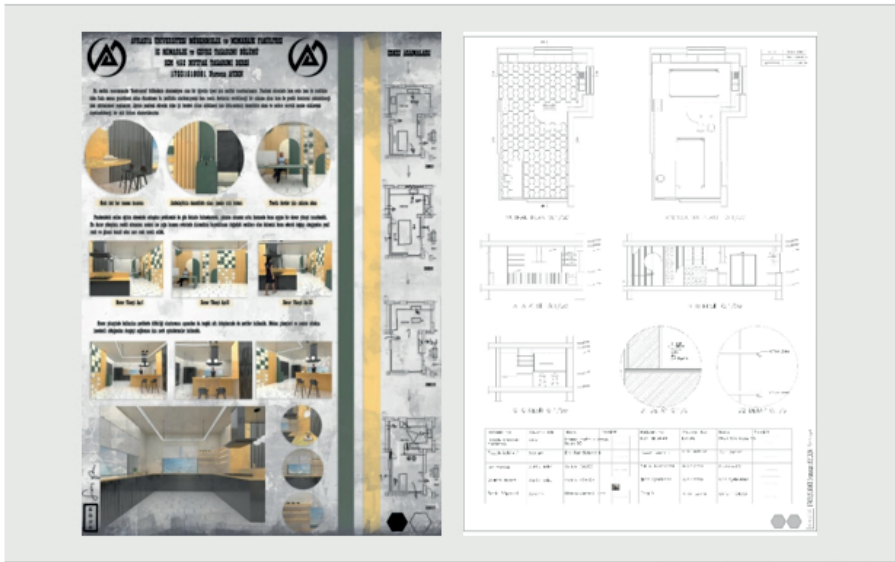
Öncelikle mutfak mekânının mekânsal kurgusu genel hatlarıyla anlatılmış; daha sonra pandemiyle ilgili detaylara yer verilerek mekânsal dönüşüm süreci aktarılmaya çalışılmıştır. 6 adet projeye ilgili oluşturulan kimlik kartları ve analizler her proje için ayrı ayrı anlatılmıştır.

5.1. Mutfak tasarımı – I

Yalnız yaşayan bir kadın için tasarlanmış olan I numaralı tasarımın kullanım senaryosu ve sunum paftalarını içeren kimlik kartı Tablo 1'deki gibidir.

Kullanıcı: Yalnız yaşayan genç kadın akademisyen

Senaryo: Proje gastronomi bölümünde öğretim üyesi olan bir akademisyen için tasarlanmıştır. Pandemi nedeniyle örgün öğretimin yerini çevrimiçi eğitim almış ve gastronomi bölümünde akademisyen olan kullanıcı mutfakçı teorik ve uygulamalı derslerini verebileceği bir mekân olarak kullanmaya başlamıştır. Aynı zamanda gündelik hayatının büyük bir bölümünü de mutfakta geçirmektedir.



Öğrenci: Nursena Aydın

Tablo 2. Mutfak tasarımı I kimlik kartı

Tasarımın ana fikri doğa kavramından yola çıkarak oluşturulmuştur. Literatürde de belirtildiği gibi pandemi sürecinde doğadan kopuk olarak yaşamak durumunda kalan insanların doğaya olan özlemi artmış, bununla birlikte doğayı iç mekanda yaşamak için bitki yetiştirme; balkon kullanımı gibi eğilimlerinde artış görülmüştür. Doğanın dinginlik ve huzur veren özellikleri projede kullanılan

renk, malzeme ve duvar yüzeyleri ile aktarılmaya çalışılmıştır. Dışarıda geçi- rilen sürenin azalması insanların doğaya duyduğu özlemin artması kullanılan renklerin karar verilmesinde etkili olmuştur. Doğayı anımsatan yeşil ve güneşi anımsatan sarı renkler tercih edilerek tasarım kararları oluşturulmuştur (Tablo 1).

Dış mekandan konuta girildiğinde kolaylıkla ulaşabilen mutfak mekânı yaşama mekanından ayrılarak çözümlenmiştir. Mekan yemek hazırlama ve çalışma alanı olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Tezgah düzenlenmiş biçimlerine göre G mutfak düzeninde tasarlanan mutfakta pişirme ünitesinin hemen arkasında iki kişinin yemek yemesine olanak sağlayacak bar tezgahı bulunmaktadır. Mutfağın yaşama mekânına yakın olan ikinci bölümünde ise kullanıcının çalışma alanı bulunmaktadır.

Pandemi süreci eğitim sektöründe bir takım değişikliklere neden olmuştur. Örgün eğitim yerini tüm kademelerde dijital programlar aracılığıyla yapılan çevrimiçi eğitime bırakmıştır (Işık, 2021: 27). Bu süreçte gerek akademisyenler gerekse öğrenciler canlı derslere bağlanmak için konutların içerisinde uygun mekânlar bulmakta zorlanmıştır. Bu bağlamda gastronomi bölümünde eğitim vermekte olan akademisyen kullanıcı için mutfak mekanının bir kısmı çalışma alanına dönüştürülmüştür. Böylece bölümüne ilişkin uygulamalı derslerini de anlatabileceği mutfak mekanının içerisinde teorik derslerini de yapabilecektir. Aynı zamanda çalışma alanının arkasında oluşturulan duvar yüzeyi mekân içerisinde odak noktası olmasının yanı sıra günün herhangi bir saatinde derse bağlanmak istediğinde rahatlıkla kullanabileceği arka fonu oluşturmaktadır (Görsel 3).



Görsel 3. Teorik dersler için çalışma alanı ve duvar yüzeyi tasarımı

Pandemi süreci boyunca yazılı ve görsel basında dışarıdan eve gelindiğinde hem kişisel hem de dışarıdan alınan ürünler için dezenfeksiyon yapılmasının gerekliliği yer almıştır.⁵ Covid 19 virüsünün yayılımını önlemek için, eşya ya da yüzeylerin temizliği ve dezenfeksiyonu önerilmektedir (Bayazıt Üçgün ve Yavuz, 2021: 352). Bu tasarımda da bütün bunlardan hareketle ambalaj-ürün dezenfekte alanı ve pandemi sürecinde kullanılan maskeler için atık kutusu oluşturulmuştur (Görsel 4).



Görsel 4. Ambalaj-ürün dezenfekte alanı-maske atık kutusu

Pandeminin dönüştürdüğü yeni yaşam biçimleri kullanıcıya alternatif mekânlar sunmuştur. Durmuş ve Aslımgil (2021: 265) evden çalışma modelinin mekânları dönüşüme zorladığını ifade etmiştir.

Yapılan analiz sonucunda bu projede de mutfak mekanına pandemiyle birlikte değişen kullanıcı alışkanlıklarına bağlı olarak yeni eylem alanlarının eklendiği görülmüştür. Mekan, çalışma işlevini karşılamak amacıyla dönüşüme uğramıştır. Aynı zamanda dezenfekte alanı da mutfak mekanında yer alan eylem alanlarına eklenmiştir. Günümüz teknolojisi ile farklılaşan ve çeşitlenen mutfak ekipmanlarına maske atık kutusu eklenmiştir.

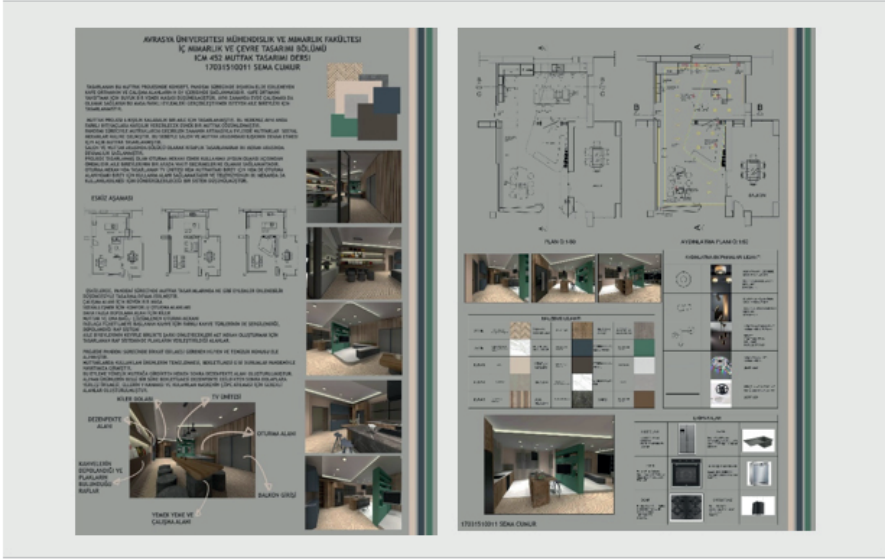
5.2. Mutfak tasarımı – 2

6 kişilik bir aile için tasarlanan mutfak tasarımı ve detayları kimlik kartında yer almaktadır (Tablo 3).

5 <https://covid19.saglik.gov.tr/TR-75261/29-pandemi--surecinde-ev-veya-apartmani-nasil-dezenfekte-etmeliyiz.html>

Kullanıcı: Anne- baba ve 4 çocuktan oluşan aile

Senaryo: 6 kişilik kalabalık bir aile için tasarlanan mutfak projesinin evin her kullanıcısının ihtiyaçlarına karşılık verecek esneklikte olması hedeflenmiştir. Aile üyeleri sosyalleşme ihtiyaçlarını aynı mekanda bir arada fakat farklı uğraşlarla ilgilenirken giderebilmektedir.



Öğrenci: Sema CUMUR

Tablo 3. Mutfak tasarımı 2 kimlik kartı

Pandemi sürecinde iş yeri, spor salonu, sinema, konser salonu, AVM, restoran, kafeterya gibi mekanların kapatılmasıyla yaşam alanı olarak evin kamusal mekân ihtiyacını karşılamaya çalışılan yeni formlara dönüşmesi (Tekçe, 2021: 56) projenin ana fikrini oluşturmuştur. Projenin ana fikri restoran, kafeterya gibi ortamların konutların içerisine alınması üzerine kurulmuştur. 6 kişilik kalabalık bir aile için tasarlanan mutfak projesinin evin her kullanıcısının ihtiyaçlarına karşılık verecek esneklikte olması hedeflenmiştir (Tablo 2). Günümüzde esneklik kavramı, mekânın farklı işlevlere uygun olması, büyüyebilmesi, sürekliliği ve ekipmanların değişimiyle açıklanmaktadır (Yazıcıoğlu Halu, 2019). Pandemi sürecinde bir çok işlevin eve taşınmış olması esnek tasarım yaklaşımlarının kullanımını beraberinde getirmiştir. Durmuş ve Asimgil de (2021: 25) pandemi döneminde mekânsal esnekliğin daha fazla önem kazandığını belirterek, mekânların kullanım hacminin değişimine olanak tanıyan esnek mekân kullanımının yaşamımıza dahil olması gerektiğini ifade etmiştir. Tasarımda mutfak mekânı içerisinde üç farklı alan bulunmaktadır. Girişten sürgülü kapı ile rahatlıkla ulaşılabilen mekânın aynı zamanda yaşama alanından ulaşılabilen ikinci

girişini bulunmaktadır. Separator görevi gören kitaplık yaşama mekanından mutfak mekanını hem ayırmakta hem de bağlamaktadır. Dış mekandan konuta girildiğinde dışarıdan getirilen ürünlerin kolaylıkla mutfak mekanına ulaştırabileceği göz önüne alınarak mutfak tezgahı bu kısımda konumlandırılmıştır. Ortada bir ada ve adada yemek masası bulunacak şekilde tezgahlar yerleştirilmiştir. Mutfağın yaşama mekanına yakın olan kısmında yemek yeme alanı ve oturma alanı bulunmaktadır.

Büyük bir yemek masası yaşama mekânıyla mutfak mekânını ayıran kitaplıkla ilişkili olarak konumlandırılmıştır. Yemek masasının hemen arkasında kalan duvar yüzünde kahve paketlerinin ve plakların sergilendiği duvar yüzeyi tasarlanmıştır. Böylece kullanıcılara konutlarında rahatlıkla kendilerini kafeterya gibi bir ortamda hissedebileceği sosyal alanlar yaratılmıştır. Kullanıcıların birlikte keyifle sohbet edebileceği ve şarkılar dinleyebileceği alanlar oluşturulmuştur. Aynı zamanda bu masa aile bireylerine çalışma imkânı cevap verebilecek esneklikte tasarlanmıştır (Görsel 5).



Görsel 5. Yemek masası / Çalışma alanı

Kullanıcıların sosyalleşebileceği bir diğer alan ise mutfak tezgâhının hemen arka kısmındaki bölücü duvar üzerinde oluşturulan TV ünitesi olup; iki yönlü kullanımı ve yemek hazırlama kısmına hizmet etmesiyle kullanıcıya farklı seçenekler sunmaktadır (Görsel 6). Oturma alanı kısmında ise mutfakta yemek hazırlanırken ailenin diğer üyeleri olan çocukların konsollar aracılığıyla oyun oynayabilir ya da televizyon seyredebilir. Esnek tasarıma uygun olarak tasarlanan bu mekan da farklı uğraşlar içinde olsalar da aile bireyleri bir arada daha fazla vakit geçirebilir.



Görsel 6. Tv ünitesi

Projede pandemi süreci boyunca dikkat edilmesi gereken hijyen ve temizlik konusu da unutulmamıştır. Bu bağlamda kullanıcılara mutfak mekânına giriş yaptıklarında hemen ulaşabilecekleri maske atık deposu ve el yıkama alanı bulunmaktadır. Aynı zamanda dışarıdan getirdikleri ürünlerin temizlenmesi, bekletilmesi gibi durumlar için dezenfekte alanı oluşturulmuştur. Dezenfekte edilen ürünler rahatlıkla dolaplara yerleştirilebilir. (Görsel 7).



Görsel 7. Dezenfekte alanı

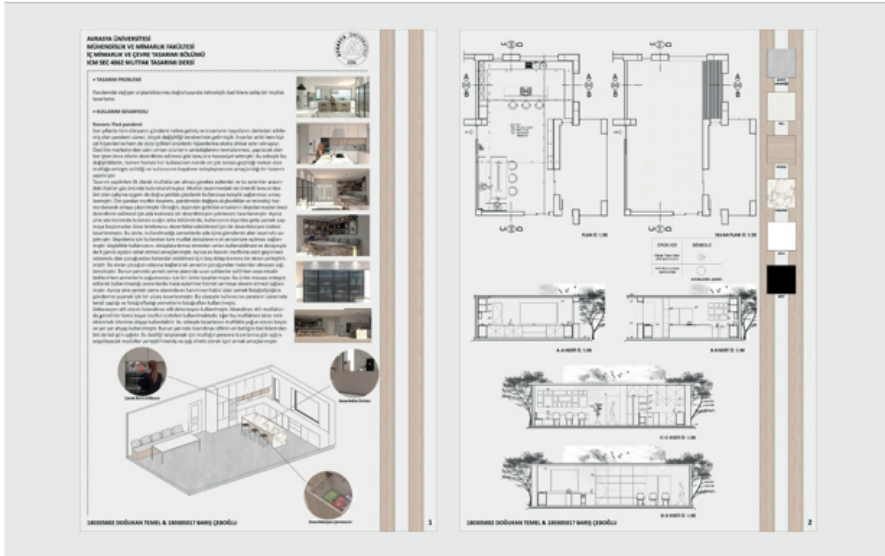
Bu projede pandemiyle ilişkili olarak öne çıkan kavram sosyalleşme olmuştur. Sosyalleşme kavramı üzerinden aile üyelerinin farklı eylemlerini de birlikte yapabilmelerine imkan veren esnek tasarım kriterleri de mekan tasarımına yansımıştır. Bununla birlikte hijyen kavramı eylem alanı ve ekipman tasarımı bağlamında mutfak mekânında yer almıştır.

5.3. Mutfak tasarımı – 3

3 kişilik bir aile için tasarlanan verimli ve etkin kullanımı hedefleyen tasarıma ait detaylar kimlik kartı oluşturulmuştur (Tablo 4).

Kullanıcı: Anne- baba ve 1 çocuktan oluşan aile

Senaryo: Anne – baba ve bir çocuktan oluşan çekirdek ailenin pandemi süreci boyunca evde geçirdiği süreler artmıştır. Kullanıcıların bu süreci verimli ve etkin kullanımına olanak sağlamak için mutfak mekânına teknolojik gelişmeler entegre edilerek proje hazırlanmıştır.



Öğrenci: Doğukan TEMEL-Barış ÇEBOĞLU

Tablo 4. Mutfak tasarımı 3 kimlik kartı

Günümüz dünyasında hayatın her alanında aktif olan ve özellikle pandemi sürecinde önemini ve etkisini daha çok anladığımız teknoloji kavramı projenin ana kabulünü oluşturmaktadır. Literatürde de belirtildiği gibi mutfak mekânının zaman içinde gelişiminde teknolojinin etkisi büyüktür. Yazgan Serinkaya (2022: 16) mutfak mekânının günümüzde teknolojinin sunduğu imkanlarla birlikte kullanıcının sosyal bütünleşme ve esneklik gereksinimini hijyenik ve işlevsel olarak karşıladığını belirterek mutfak tasarımında teknolojinin önemini altını çizmiştir. Teknoloji ve hijyenin ön plana çıkarak yapılan tasarımda iskanandinav stilinin etkileri tasarımın ana kabulünü oluşturmaktadır. Beyaz ve ahşap ağırlıklı renklerin kullandığı mutfakta gün ışığından maksimum fayda sağlanması hedeflenmiştir (Tablo 3).

Mutfak mekanının giriş holü ve yaşama mekanından olmak üzere 2 giriş bulunmaktadır. Yemek hazırlama alanı ve yemek yeme alanı bulunan mutfak mekanında konutun ana girişine yakın olan kısımda yemek hazırlama tezgahı bulunmaktadır. Oturma mekânı yaşama mekanında yakın olan kısımda konumlandırılmıştır.

Projede salgından korumak ve kişisel hijyenin sağlanması için kişisel eşyaların da temiz tutulması gerekliliğinden yola çıkılarak gün içerisinde en fazla kullanılan cep telefonları hijyeni için mutfağın ada kısmında özel bir dezenfeksiyon ünitesi oluşturulmuştur. Ada içerisinde asansörlü bir sistemle oluşturulan bu sistem gerek duyulduğunda yükseltilerek telefonlar içerisinde yerleştirilmekte ve dezenfekte edilmektedir. Gerek duyulmadığında ise ada içerisinde indirilerek tezgah bir bütün olarak kullanılmaktadır. Aynı zamanda dışarıdan eve getirilen ürünlerin hijyenini sağlamak için ada mutfak içerisinde bir çekmece oluşturulmuştur. Böylece dışarıdan gelen ürünlerin poşetten kullanılmadan önce orada bekletilecektir. Çekmecenin içerisinde bulunan spreye dışarıdaki butona basarak içerisindeki ürünlere belli aralıklarla dezenfeksiyon işlemi yapılabilmektedir. (Görsel 8).



Görsel 8. Telefon ve çekmece içi dezenfekte üniteleri

Çevrimiçi yapılan eğitim ve dış mekan kullanımının en aza indiren yasaklar yetişkinler gibi çocukların da evde kalmasına neden olmuştur. Bu durum ebeveynlerin evde çocuklarıyla birlikte yaşamlarını yeniden düzenlemelerine neden olmuş ve ebeveynler; özellikle anneler ev işleri, çocuk bakımı, uzaktan eğitim takibi ve çalışma hayatı gibi birçok rolü üstlenmişlerdir (Özyürek ve Çetinkaya, 2021: 97). Bu doğrultuda mutfakta vakit geçiren annenin çocuklarına göz kulak olabilmesi için; çocuk odasında bulunan kameraların bağlı olduğu ekran mutfak mekanına entegre edilmiştir. Boy dolapları içerisinde fırın ve mikro dalganın bulunduğu alan içerisinde yerleştirilen ekran sayesinde görsel anlamda tasarıma estetik değer katılmıştır (Görsel 9).



Görsel 9. Ekran ünitesi

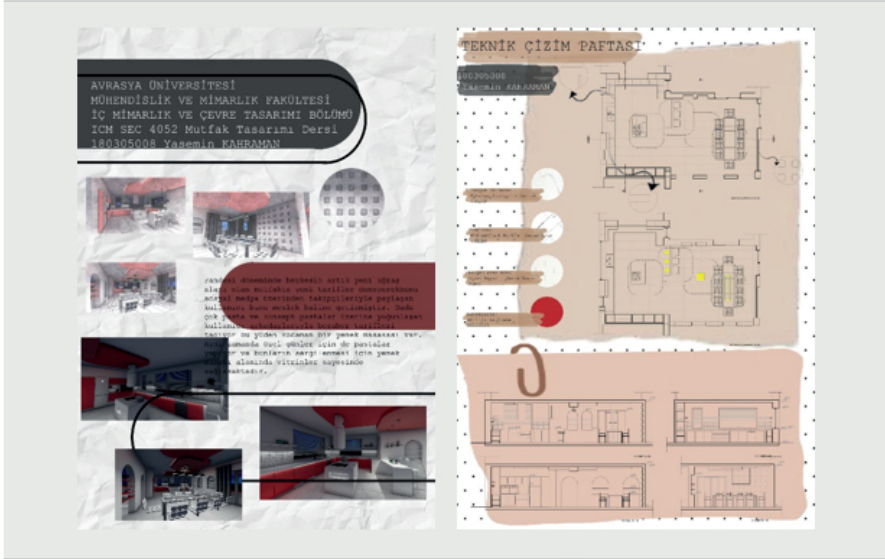
Projenin ana fikrini oluşturan teknoloji kavramı tasarıma pandemiyle ilişkili ortaya çıkan dezenfeksiyon işlevini destekleyecek şekilde yansıtılmıştır. Dışardan alınan ambalajlı yiyeceklerin yanı sıra kişisel eşya dezenfeksiyonu sağlayan ekipmanlar tasarlanmıştır. Ayrıca pandemi düzeninde farklılaşan aile düzeni de tasarıma teknolojik ekipmanlarla entegre edilmiştir.

5.4. Mutfak Tasarımı – 4

Yalnız yaşayan genç bir kadın için tasarlanan 4 numaralı mutfak tasarımına ait bigilere kimlik kartında yer verilmiştir (Tablo 5).

Kullanıcı: Yalnız yaşayan genç kadın

Senaryo: Pandemi sürecinde sosyal izolasyon ve sokağa çıkma yasakları yalnız yaşayan genç kadının hareket alanlarının daralmasına ve yeni uğraşlar arayışına girmesine neden olmuştur. Evde hobi olarak başladığı pasta yapma eylemi pandemi sürecinde günümüz dünyasının en popüler mesleği olan sosyal medyada sürdürerek meslek haline getirmiştir. Bu bağlamda pasta tarifleri vererek Youtube'dan yayınlamaya başlayan genç kadın; mutfağını Youtube çekimlerine olanak verecek şekilde kullanmaktadır.



Öğrenci: Yasemin KAHRAMAN

Tablo 5. Mutfak tasarımı 4 kimlik kartı

Pandemi süreci boyunca sürecinde sosyal izolasyon ve sokağa çıkma yasakları gibi kısıltımlarla günlük yaşamın değişmesine neden olmuştur. Hareket alanları daralan bireylerde tükenmişlik duygusu da beraberinde gelmiştir. Bu duruma karşı olarak bireyler mevcut düzene alışırken kendilerine yeni uğraşlar aramış ve sosyalleşmek için hayatlarında bir takım değişikliklere girmişlerdir. Literatürde de belirtildiği gibi evde kalma sürelerinin arttığı bu süreçte insanlar boş zaman aktivitelerine yönelmiş; bazıları çevrimiçi derslerle farklı hobilere yönelmişlerdir. Ayrıca pandemi süreci bazı sektörlerde olumsuz sonuçlar meydana getirerek insanların işsiz kalmasına neden olmuştur. Günümüzde popüler olan dijital pazarlama, dijital fenomenlik ve sosyal medyada içerik üreticiliği pandemi sürecinde de aktif bir şekilde kullanılmaya devam etmiştir. Hatta bu süreçte evde kalma sürelerinin fazlaşmasıyla insanların internette daha fazla vakit geçirmeleri dijital platformlara olan ilginin artmasına da yol açmıştır. (Ferrera, 2020: 1)

Bu proje kapsamında yalnız yaşayan genç kadın bireyin evde hobi olarak başladığı pasta yapma eylemi pandemi sürecinde günümüz dünyasının popüler mesleklerinden biri olan sosyal medyada sürdürerek meslak haline getirmesi üzerinden oluşturulmuştur (Tablo 4).

Giriş holünden ve yaşama mekanından girişleri bulunan mutfak mekanında ortada ada olacak şekilde mutfak tezgahları yerleştirilmiştir (Görsel 10). Kullanıcıların pratik anlamda yemek yemeleri ve ya mutfakta yemek hazırlayan kişiye eşlik edebilmeleri açısından mutfak tezgahı ile bağlantılı bar tezgahı oluşturulmuştur. Aynı zamanda yapmış olduğu pastaları hazırlaması için büyük bir tezgah oluşturulmuştur. Duvar yüzeyleri hazırladığı pastaları sergilemesi için raf olarak tasarlanmıştır. Böylece çekim yaparken yapmış olduğu pastaların arka fonda sergilendiği duvar yüzeyleriyle tasarımda odak noktası oluşturulmuştur. Büyük bir yemek masası mekânın ortasına konumlandırılmış. (Görsel 10). Bu masa sayesinde yapmış olduğu pastaları kendi aile bireyleri ve ya arkadaşlarıyla beraber tadabileceği bir alan oluşturulmuştur.



Görsel 10. Mutfak tezgâh ve yemek masası alanları

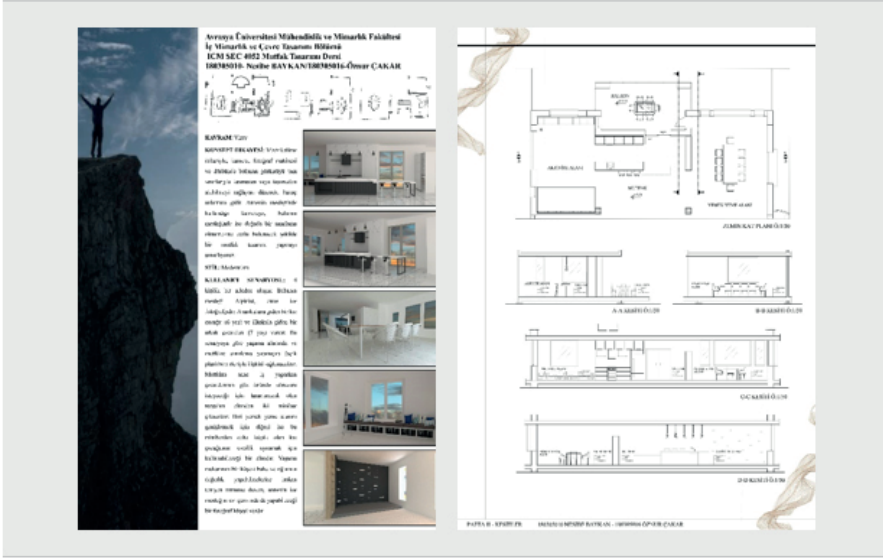
Pandemide artan hobi edinme ve sosyal medya içerik üreticiliği eğilimi üzerinden şekillenen bu tasarımda mutfak mekanı çekim alanına dönüştürülürken aynı zamanda yapılan ürünlerin sergilendiği, tadıldığı alanlar tanımlanmıştır.

5.5. Mutfak Tasarımı – 5

5 numaralı proje 4 kişilik bir aile için tasarlanmış olup kullanıcı, kullanım senaryosu bilgilerine ve proje detaylarına Tablo 6’da yer verilmiştir.

Kullanıcı: Anne- baba ve 2 çocuktan oluşan aile

Senaryo: Dağcı baba, fotoğrafçı anne ve biri anaokuluna, diğeri ilkokula giden 2 çocuktan oluşan aile için tasarlanan mutfak mekanında, evin anne ve babasının meslekleri ile ilgili aktiviteleri çocukları ile yapabileceği özel alanlar oluşturulması hedeflenmiştir.

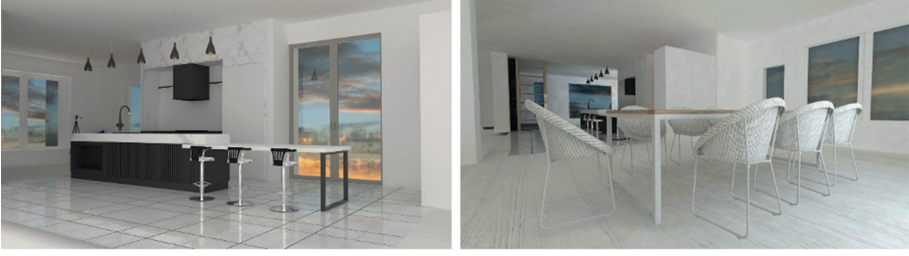


Öğrenci: Nesibe BAYKAN-Özmer ÇAKIR

Tablo 6. Mutfak tasarımı 5 kimlik kartı

Mutfak kültürünün tarihsel süreçten günümüze kadar ulaşmış olan aile üyelerini bir araya toplama işlevi tasarımın çıkış noktası olarak belirlenmiştir. Bir arada yaşamının arttığı bu süreçte, tüm kullanıcıların talep ve beklentilerini karşılayacak düzenleme yapılarak mutfak mekanı şekillendirilmiştir. Bu bağlamda evin anne ve babasının mesleğine dair aktiviteler tüm kullanıcıların buluşma noktası olan mutfak mekanına entgre edilmiştir. Kelime itibariyle fotoğraf malinesi ve dürbünde blunur görüntüyü tam sınırlarıyla kesmeden veya taşımadan alabilmeyi sağlayan düzenek anlamına gelen vizör kavramı tasarımda ana kabul olarak alınmıştır (Tablo 6).

Mutfak yemek hazırlama alanı, yemek yeme alanı ve aktivite alanı olmak üzere 3 bölüme ayrılmıştır. Girişin hemen karşısına H tipi düzende yerleştirilen mutfak tezgahı bulunmaktadır Girişin hemen sağında ise 10 kişilik yemek masası konumlandırılmıştır (Görsel 11). Aktivite alanı olarak düşünülen alan ise girişin hemen solunda kalmaktadır.



Görsel 11. Tezgâh ve yemek alanı

Mutfak mekanı; gün içerisinde kadın ve erkek kullanıcıların vakitlerini en yoğun geçirdiği mekan olmasının yanı sıra aile bireylerini bir araya toplamasıyla da öne çıkmaktadır. Salgın zamanı ailenin üyelerinin evlerde geçirdiği sürelerin artmasıyla birlikte kullanıcılar beraber geçirdiği zamanların verimli olabilmesi adına çözüm arayışına gitmiştir. Bu bağlamda bu proje kapsamında gün içerisinde evin annesine yemek hazırlama eylemlerini geçirirken evin babası çocuklarıyla beraber tırmanma duvarını kullanarak eşlik edebilirler. Tam tersi durumda ise evin babası yemek hazırlama eylemini gerçekleştirirken evin annesi çocuklarıyla beraber fotoğraf alanında keyifli zaman geçirebilirler (Görsel 12).



Görsel 12. Tırmanış duvarı ve fotoğraf köşesi

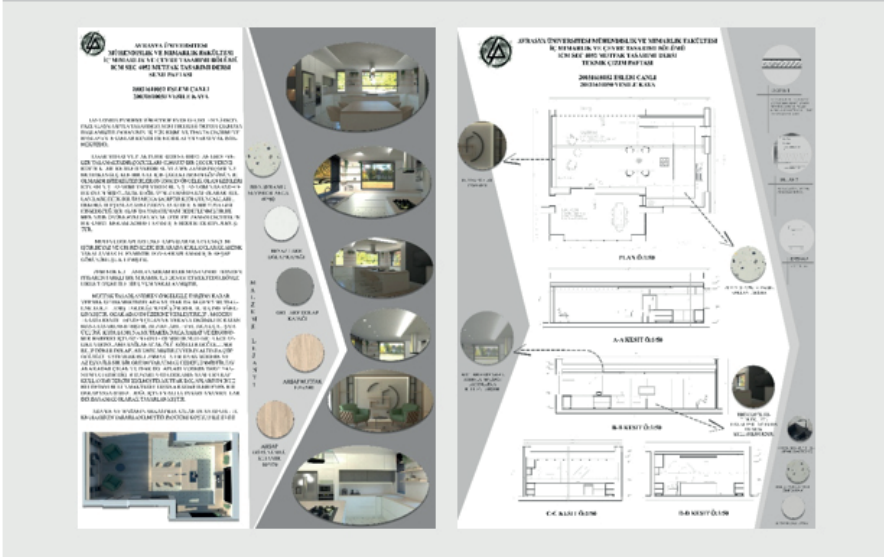
Bu projenin öne çıkan bir diğer özelliği ise evin annesi ve ya babasının mutfak mekanında zaman geçirmesi gereken durumlarda çocukların tasarlanan aktivite alanlarını kullanarak ebeveynlerinin onlara gönül rahatlığıyla göz kulak olabilmesidir. Aile üyelerinin bir arada olmasından kaynaklı olarak ebeveynlerin üstlendiği yeni roller de tasarıma yansıtılmıştır. Aynı zamanda ilgi alanları da mutfak mekanına entegre edilerek çoklu kullanıcının aynı andakullanabileceği yeni eylem alanları tanımlanmasını sağlamıştır.

5.6. Mutfak Tasarımı – 6

Yalnız yaşayan bir kadın için tasarlanan mutfakta kullanıcının kedi sahiplenmesinin etkisi görülmüştür. Proje bilgileri Tablo 7'deki gibidir.

Kullanıcı: Kedi sahibi yalnız yaşayan bir kadın

Senaryo: Pandemi sürecinde yaşanan kısıtlamalar ve eve kapanmaların sonunca yalnız yaşayan kadın kullanıcının evcil hayvanlara olan ilgisi artmış ve evcil hayvan sahibi olmuştur. Evin bir diğer kullanıcısı da sahiplenilen kedi olmuştur. Mutfak mekanına evin diğer kullanıcısı haline gelen kedi için alanlar tasarlanmasını gerekli kılmıştır.



Öğrenci: Vesile KAYA-Eslem CANLI

Tablo 7. Mutfak tasarımı 6 kimlik kartı

Pandemi sürecindeki kısıtlamalar sonucu eve kapanmalar özellikle yalnız yaşayan bireylerde stres ve anksiyete gibi kavramlar baş göstermiştir. Bireylerin sosyalleşme sorunları yaşadıkları ve kendilerini yalnız hissettikleri bir dönem olarak öne çıkan pandemi döneminde evcil hayvanlara yönelim bu sorunların giderilmesinde önemli bir çıkış yolu sunmaktadır (Çapcıoğlu, 2020: 271). Birçok kişi, yaşadıkları yalnızlık hissini sahiplendiği evcil hayvanlar ile giderdiği bu dönemde evcil hayvan sahiplenmelerindeki artış medyaya da yansımıştır.

Bu proje kapsamında da yalnız yaşayan kadın kullanıcı pandemi sürecinde strese ve anksiyete ile baş edebilmek adına evcil hayvan sahibi olmaya karar vermiştir. Kedisıyla beraber yaşayan kullanıcı için ferah ve sade bir tasarım oluşturulmuştur. Evin bir diğer kullanıcısı haline gelen kedi için mutfak mekânında kedi için tırmanma duvarı tasarlanmıştır (Görsel 13).

6 <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/pandemide-evcil-hayvan-sahiplenme-orani-artti-1823791>



Görsel 13. Fotoğraf köşesi

Genel olarak aydınlık bir etkide yaratması hedeflenen mutfak mekânında ahşap ve beyaz renkler ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Açık mutfak düzeninde tasarlanan mutfak mekânında ada mutfak tezgâhı kullanılmıştır. Ada kısmının hemen arkasındaki duvar yüzeyinde dijital bir ekran oluşturulmuştur. Çöpe atılan atıklardan evde azalan ürünleri temin eden sistemin oluşturduğu alışveriş listesine bu dijital ekran alacağı ile ulaşılabilir. (Görsel 14).



Görsel 14. Ada mutfak ve dijital ekran

Pandemiyle birlikte artan yalnızlık duygusuyla başa çıkabilmenin yollarından biri olarak görünen evcil hayvan sahiplenme tasarıma yön vermiştir ve mutfak mekanında farklı bir eylem alanı oluşturulmuştur. Bununla birlikte dijital alışveriş listesi mutfak tasarımına da entegre edilerek teknoloji de mekana entegre edilmiştir.

Literatürde mutfak mekanının tarihsel süreçte dönüşüm evrelerine yer verilmiş (Tablo 1), yapılan analiz çalışmasının sonunda elde edilen yeni yaklaşımlar ise Tablo 8’ de gösterilmiştir.

18 yy. da mutfak	<ul style="list-style-type: none"> • Komutlarda mutfak mekanları ve yaşama mekanlarının birlikte kurgulanması • Mutfak mekanlarının bireylerin ısınma gereksinimlerini karşılaması
19 yy. da mutfak	<ul style="list-style-type: none"> • Mutfak mekanlarının yaşama mekanlarından ayrılması • Yıkama, hazırlama ve pişirme eylemlerinin yanyana kurgulanması • Mutfak mekanları içerisinde soba, ısıtıcılar, gazlı aydınlatmalar yer almaya başlaması • Mutfak mekanların çoğunlukla kadın kullanıcıların aktif kullandığı mekanlara dönüşmesi
20 yy. da mutfak	<ul style="list-style-type: none"> • Yıkama, hazırlama ve pişirme eylemlerinin yanyana olmasının gerekliliğini ortadan kaldırarak farklı mutfak plan tiplerinin oluşumu • Mutfak mekanlarının daha kısa sürelerde daha az yorularak ,verilimliliği ön planda tutarak tasarlanması • Dışarıda yemek yeme alışkanlıklarının yayılması
21 yy. da mutfak	<ul style="list-style-type: none"> • Farklı büyüklükteki mutfak mekanlarına esnek çözümler oluşturulması • Akıllı ekipman ve akıllı mutfakların kullanımı • Mutfak mekanlarının aile üyelerinin tamamıyla ve hatta misafirlerin de birlikte yapacağı işler olarak görülerek tasarlanması • Mutfak mekanlarının erkeklerin de ilgisini çekecek şekilde düzenlenmesi
	<p>Covid 19 pandemi etkisinde mutfak mekanına ilişkin dönüşümler</p> <ul style="list-style-type: none"> • Yeni tanımlanan işlev düzenlerine bağlı olarak tüm aile üyelerine yönelik esnek çözümler oluşturulması • Evden çalışma modelinin mutfak mekanlarına yansması • Hijyen kaygısının öne çıkmasına bağlı ekipmanlar ve eylem alanları oluşturulması • Kullanıcıların edindikleri yeni hobilerinin mutfak mekanlarında eylem alanına dönüştürülmesi • Dijital pazarlama sektörüne ilginin artmasıyla mutfak mekanlarında buna bağlı eylem alanları oluşturulması • Mutfak mekanlarının sosyalleşme ihtiyacını karşılamak için yeni formlarda düzenlenmesi • Evcil hayvan sahiplenme eğilimindeki artışa bağlı mutfak mekanlarında alanlar oluşturulması

Tablo 8. Mutfak mekanının tarihsel süreçte dönüşümü ve pandeminin mekana etkisi

20. SONUÇ VE ÖNERİLER

2019 yılında Çin’in Wuhan kentinde ortaya çıkarak tüm dünyayı etkisine altına alan COVID-19 salgını bireyleri ve toplumları büyük ölçüde etkilemiştir. Covid 19 pandemi sürecinde hayat eve sığar söylemleriyle başlayan eve kapanmalar ve evlerde geçirilen sürelerin artması gündelik yaşamlarda değişimlere neden olmuştur. Günümüzde etkisi önemli ölçüde azalmasına rağmen pandemi süreciyle dönüşen yaşam biçimleri alışkanlıkları da aynı oranda değiştirmiştir. Değişen alışkanlıklarımız ise mekânsal dönüşümün gerekliliğini gözler önüne sermiştir. Pandemi sürecinde yaşam alanlarımız olan konutlarımız en çok zaman geçirdiğimiz alanlar olmuştur. Mutfak mekanı da bu süreçte dönüşüme uğramıştır.

Evin merkezi olduğu düşünölen mutfaklar temel olarak yemek hazırlama, pişirme, servis, yemek yeme, yıkama ve depolama işlevlerini karşılarken aile üyelerini bir arada bulundurma açısından da önem taşımaktadır (Yazgan Serinkaya, 2022,: 17). Bu çalışmayla da pandemi sürecinde değışen değışen alışkanlıklarımıza bağılı olarak konut mutfaklarının dönüşümü geleceğın tasarımcılarının gözünden ele alınmıştır.. Çalışmanın sonuçları oluşturulan kimlik kartlarına bağılı olarak bütüncül analiz edilmiş ve tasarımlara etki eden bileşenler detaylı olarak sunulmuştur.

- Yeni tanımlanan işlev düzenlerine bağılı olarak tüm aile üyelerine yönelik esnek çözümler oluşturulması: Hızla gelişen ve değışen teknoloji bireylerin gündelik aktivitelerini farklılaştırarak evlerin unutulmaya başlandığını düşündürürken pandemiyle birlikte tüm aile üyeleri evlerde daha uzun süre birlikte vakit geçirmeye başlamıştır. Eğitim, iş ve sosyal hayatın evlere taşınması mutfak mekanlarının da farklı kullanıcıların ihtiyaçlarına uygun olarak işlevlendirilmesini gerekli kılmıştır. Pandemiden önce farklı büyüklükteki mutfak mekanlarının verimli kullanılmasını sağlayan esneklik yaklaşımı; öğrencilerin tasarımlarını eve yeni taşınan işlevlere cevap verecek nitelikte şekillendirmiştir.

- Evden çalışma modelinin mutfak mekanlarına yansması: Evden çalışma modeli pandemi ile birlikte bireylerin hayatlarında etkin hale gelmiştir. Bu doğrultuda mutfak mekanları dönüştürölerek yeni eylem alanları eklenmiştir. Ayrıca çevrimiçi ortamlarda yapılacak olan faaliyetler için mutfak mekânlarında yüzey tasarımı yapılarak insanların hayatında var olmaya devam eden bu alışkanlık için de çözüm önerileri sunulmuştur.

Hijyen kaygısının öne çıkmasına bağılı ekipmanlar ve eylem alanları oluşturulması: Yapılan tasarımlarda hijyen ön planda tutulmuş; pandemiyle birlikte insanların hayatına giren dezenfeksiyon her tasarımda kendisine yer bulmuştur. Bazı tasarımlarda eylem alanı olarak tanımlanırken bazı tasarımlarda dezenfeksiyon ünitesi, maske atık kutusu gibi ekipmanlar oluşturulmuştur.

- Kullanıcıların edindikleri yeni hobilerinin mutfak mekanlarında eylem alanına dönüştürölmesi: Pandemi sürecinde artan boş zamanlarını verimli hale getirebilmek için çevrimiçi hobi derslerine yönelmiştir. Bu süreçte farklı hobi ve uğraş edinen kişilerin yeni alışkanlıkları mutfak mekanında özel alanlar tanımlanması neden olmuştur.

- Dijital pazarlama sektörüne ilginin artmasıyla mutfak mekanlarında buna bağılı eylem alanları oluşturulması: Pandemiyle gelen kısıtlamaların olumsuz etkisi hareket alanları daralan bireylerde tükenmiş duygusunun gelişmesidir. Tükenmişlik duygusu bireyleri boş vakitlerini değerlendirmesi için alternatif uğraşlara yönelmiştir. Bu doğrultuda bireylerin en yeni uğraşı popülerliği her

geçen gün artan dijital pazarlama sektörü olmuştur. Tasarlanan mutfak mekanlarında özellikle pasta, yemek gibi eylemleri rahatlıkla hazırlayıp sunabileceği alanlar eklenmiştir.

- Mutfak mekanlarının sosyalleşme ihtiyacını karşılayacak yeni formlarda düzenlenmesi: mutfak mekanlarının aile üyelerinin tamamını bir arada bulundurma özelliği pandemi dönemi tasarımlarına da yansımış, birlikte kullanıma uygunluk öğrenciler tarafından sıklıkla kullanılan bir kavram olmuştur. Hazırlanan tasarımlarda sosyal hayatın kısıtlanmasına bağlı olarak dış mekânı evin içine taşıma, evde sosyalleşebilecek mekânlar oluşturma da bir diğer ön planda tutulan kavram olmuştur.
- Evcil hayvan sahiplenme eğilimindeki artışa bağlı mutfak mekanlarında alanlar oluşturulması: Pandemi sürecinde strese ve anksiyete ile baş edebilmek adına evcil hayvan sahibi olmaya karar vermiştir. Bu anlamda hazırlanan tasarımlarda evin bir diğer kullanıcısı sahiplenilen kedi için mutfak mekanında yaşam alanları oluşturulmuştur.

Kısaca özetlemek gerekirse; yapılan tasarımlarda hijyen, birlikte kullanım, sosyalleşme, kişisel ilgi alanlarına uygunluk ve edinilen yeni alışkanlıklara bağlı ilgi alanları öne çıkan kavramlar olmuştur. Bu çalışma aynı zamanda bugün etkileri çok görülmesine de ilerleyen dönemlerde olası bir pandemi süreci ile karşılaşıldığı takdirde mekânsal dönüşüme olanak sağlayan mekânların elverişli yaşam alanlarına ulaşılmasında yol gösterici nitelikte olacaktır. Konut içerisindeki diğer mekanlar gibi, konut dışında gündelik hayatın akışı içerisinde çokça kullandığımız diğer yapılarda mekânsal dönüşümün entegre edildiği tasarımlar yapılabilir.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın oluşturulmasına Mutfak Tasarımı dersi kapsamında yaptıkları tasarımlarla katkı sağlayan öğrencilerimize teşekkürlerimizi sunarız.

KAYNAKÇA

- Ağat, N. (1983). Konut Tasarımına Mutfağın Etkisi ve Mutfak Tasarımı. İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi.
- Akkaya, C. (2021). Akıllı Konut Mutfaklarının İncelenmesi ve Bir Model Önerisi, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Arın Ensarioğlu, S. (2020). "Pandemi Sürecinin "Evrensel Tasarım" İlkelerine Etkileri". *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(55), 1673-1680.
- Aşan, K. ve Gargacı Kınay, A. (2021). "Covid-19 Salgın Döneminde Bir Rekreatif Beslenme Faaliyeti: #evdeekmekyapımı". *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 9(3), 1661-1678.
- Aydın, Ç. G. (2020). "Covid-19 Salgını Süresinde Öğretmenler". TEDMEM. <https://tedmem.org/covid-19/covid-19-salgini-surecinde-ogretmenler>. Erişim Tarihi: 10.05.2023.
- Beyazıt Üçgün, A. ve Yavuz, C. (2021). "COVID-19 Pandemisinin Hatırlattıkları: Temizlik ve Dezenfeksiyon", *STED*, 30(5), 351-357.
- Çapcıoğlu, İ. (2020). "Pandemi Süreciyle 'Başa Çıkma'ya Yönelik Stratejiler", *Dini Araştırmalar Dergisi*, 23(57), 271-274. <https://doi.org/10.15745/da.749604>
- Doru, S. (2007). Konutlarda Mutfakların Geçmişten Günümüze Mimari Olarak Gelişmesinde Teknolojinin Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Durmuş, E. ve Asımgil, B. (2021). "Esnek Mekân Anlayışı ile Mekânın Konfora Dönüşümünde Pandemi Hatırlatması", *Dicle University Journal of the Institute of Natural and Applied Science*, 10 (2), 263-272.
- Ekin, N. (1989). Endüstri İlişkileri. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İşletme İktisadi Enstitüsü.
- Erbay, M. (2021). "Mimari Bir Öğe Olarak Balkon", *Journal of Interior Design and Academy*, 1 (2), 40-61. DOI:10.53463/inda.2021vol1iss2pp40-61.
- Eroğlu, Ş. (2000). "Mutfak Tasarımında Kadınlar ve Kadın Mimarlar", *Arredamento Dekorasyon Dergisi*. 200, 86.
- Ferrara, E., (2020). What types of COVID-19 conspiracies are populated by Twitter bots? *First Monday*, 25(6).
- Güğü, G.N. (2008). Akıllı Ev Sistemleri ve Uygulaması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara

Güney Yüksel, F. C. (2022). "Pandemi ile Değişen Konut İç Mekanını Yeniden Düşünmek" Online Journal of Art and Design, 10(2), 88-101.

Işık, N. (2021). "Covid-19 Pandemi Döneminde Uzaktan (Çevrimiçi) Eğitim Sürecinin Öğrenciler Üzerindeki Etkilerinin Değerlendirilmesi: Dicle Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Örneği", Türk Coğrafya Dergisi , 79 (Özel Sayı) , 25-40 . DOI: 10.17211/tcd.1024286

İçigen, M. (2021). "Covid- 19 Pandemisi Sürecinde Beyaz ve Mavi Yakalı Kadınların Mutfak Pratikleri Üzerine Bir Araştırma", G. Turgaylı Zengin, D. H. Esen, M. S. Demirci, M. Y. Sönmez ve M. Özdemir (Ed.). Uluslararası Kapadokya Salgın Dönemleri Kongresi(s. 37-50), Nevşehir.

Karagözler, D. D. (2022). "Konut Mutfağının Tarihsel Gelişimi ve Modern Mutfak Kavramının Doğuşu". Pearson Journal of Social Sciences & Humanities, 7(20), 63-79.

Karataş, Z. (2020). "COVID-19 Pandemisinin Toplumsal Etkileri, Değişim ve Güçlenme". Türkiye Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi, 4(1), 3-15.

Kırmızıgül, H.G. (2020). "Covid-19 Salgını ve Beraberinde Getirdiği Eğitim Süreci", ASEAD, 7(5), 283-289.

Kinchin, J.(2011). Counter Space: Design and the Modern Kitchen. New York: Museum of Modern Art.

Koçak, Z. ve Harmancı, H. (2020). "Covid-19 Pandemi Sürecinde Ailede Ruh Sağlığı". Karatay Sosyal Araştırmalar Dergisi, (5), 183-207.

Küçükaslan N. (2011). Yiyecek içecek işletmelerinde mutfak hizmetleri yönetimi. Ankara: DetayYayıncılık.

Özel, H. Ç. ve Can, İ.I. (2021). "Covid-19 Pandemisi Sürecinde Boş Zaman Aktivitelerinin Dönüşümü", Turizm ve Arastırma Dergisi, 10(2), 63-98.

Özyürek, A. ve Çetinkaya, A. (2021). "COVID-19 Pandemi Döneminde Aile ve Ebeveyn-Çocuk İlişkilerinin İncelenmesi", Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 18(1), 96-106

Rapoport A. (1990). The Meaning of The Built Environment. Beverly Hills: Safe.

Serinlikli, N. (2020). "Covid 19 Salgın Sürecinde Örgütsel Değişim: Uzaktan/Evden Çalışma Modeli", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 31(1), 277-288.

Sevin, A. E., Bektaş, B. O., Çelen, E., Kozioğlu, E., Oğuz, K. B., Kavak, K., Bitlis, M., Şalgam, S. ve Çınar, Ş. (2020). Bir Eko-Sosyal Kriz Olarak Covid-19 Salgını ve Sürdürülebilirlik. Türkiye Sınai Kalkınma Bankası Sürdürülebilirlik Danışmanlığı A.Ş. (Escarus).

Talu, N. (2002). A Study On Adaptable Kitchen Design In The Context Of Standardization And Individualism, Yüksek Lisans Tezi. Izmir Institute of Technology, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Tekçe, Ö. (2021). "Pandemi Sürecinde Yeniden Anlam Kazanan Kamusal Mekân ve Toplumsal İlişkiler", İDEALKENT, 12, (COVID-19 Sonrası Kentsel Kamusal Mekânların Dönüşümü), 46 – 70. <https://doi.org/10.31198/idealkent.880263>

Turna, E. A. ve Usta, G. (2021). "Covid-19 Pandemisi'nde Evin Değişimi ve Evde Çalışma Ortamları", Mimarlık Fakültesi Dergisi, 3(2), 115-128

Vitruvius (1998). Mimarlık Üzerine On Kitap (çev. S. Güven ve Ş. Vanlı). Mimarlık Vakfı, 3.Baskı, İstanbul: YEM Yayın.

Yazgan Serinkaya, E. (2022). "Kültür – İç Mekân Etkileşiminin Konut Mutfak Tasarımına Etkileri", Tasarım Mimarlık ve Mühendislik Dergisi , 2 (1) , 10-19.

Yazıcıoğlu Halu, Z. (2019) "Çağdaş Mimaride Esnek Mekanların İzinde". Yapı Dergisi. <https://yapidergisi.com/cagdas-mimaride-esnek-mekanlarin-izinde/>.Erişim Tarihi: 17.12.2020.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet-1: <https://www.haberhurriyeti.com/haber/7034510/evde-kalmak-yeni-hobileri-ortaya-cikardi> (Erişim tarihi: 10.05.2023)

İnternet-2: <https://www.cnnurk.com/yasam/unlu-youtuber-cagdas-isil-a-gore-pandemi-doneminde-internette-pasif-gelir-elde-etmenin-en-iyi-yolu-canli-yayin-platformlari> (Erişim tarihi: 12.05.2023)

İnternet-3: <https://www.naturadergi.com/anasayfa/post-pandemik-mimarlik/> (Erişim tarihi: 12.05.2023)

İnternet-4: <https://www.trthaber.com/haber/yasam/koronavirus-onlemleri-evde-ekmek-yapimini-artirdi-471950.html> (Erişim tarihi: 10.06.2022)

İnternet-5: <https://covid19.saglik.gov.tr/TR-75261/29-pandemi--surecinde-ev-veya-apartmani-nasil-dezenfekte-etmeliyiz.html> (Erişim tarihi: 13.05.2023)

İnternet- 6: <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/pandemide-evcil-hayvan-sahiplenme-orani-artti-1823791> (Erişim tarihi: 13.05.2023)

21. Yüzyıl Çağdaş Türk Sanatında Bir İfade Aracı Olarak Halı ve Kilim

Ramazan Can¹

Makale Geliş Tarihi: 29.11.2022
Yayıma Kabul Tarihi: 25.04.2023

Öz

Plastik sanatlarda ortaya çıkan yeni yaklaşımlarla birlikte, sanatçılar bir ifade aracı olarak kullanabilecekleri yeni malzemeleri keşfetmeye dolayısıyla geleneksel malzemelerin yanı sıra hazır nesnelere, teknolojik ve organik nesnelere, tekstil ürünleri gibi sanata uzak görünen unsurları bir ifade aracı olarak kullanmaya başlamışlardır. İlk defa Picasso'nun kolajlarıyla birlikte sanatta yer edinen malzeme, Duchamp'ın her türlü endüstriyel malzemenin sanatta kullanılmasına olanak vermesiyle birlikte günlük hayatta taşıdıkları anlamlardan koparılarak yeni anlamlar yüklenerek sanata dahil edilmiştir. Bu döneme kadar insanın temel ihtiyaçlarına yönelik yapılmış nesnelere kabul edilen halı ve kilimler bu yeni dönemin getirdiği anlayışla birlikte sanat alanında yeni bir ifade aracı olarak yerini almıştır. Anadolu'da zengin bir dokuma geleneğinin olması halı ve kilimi sanatsal bir ifade aracı olarak kullanmak isteyen Çağdaş Türk sanatçıları için bu malzemelerin kaynağına ulaşmakta kolaylık sağlamıştır. Türk sanatında resim-tekstil etkileşimiyle birlikte ortaya çıkan bu yeni anlayış günümüze gelene kadar yeni bir boyut kazanmış nesnenin betimlenmesinden çok düşünceye ön plana çıktığı eserlerde halı ve kilim çağrışıma dayalı güçlü bir imge olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu çalışma günümüz Türk sanatında halı ve kilimi bir ifade aracı olarak kullanan sanatçılar ve bu sanatçıların, içerdikleri anlamlarla birlikte yeni bir kavram yüklemesiyle oluşturduğu eserlerin incelenmesiyle oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Halı, Kilim, Tekstil-Lif Sanatı, Çağdaş Türk Sanatı

CARPETS AND RUGS AS A MEANS OF EXPRESSION IN 21ST CENTURY CONTEMPORARY TURKISH ART

Abstract

With the new approaches that emerged in plastic arts, artists have discovered new materials that they can use as a new means of expression and so, in addition to traditional ones, they have started to use these new materials such as ready objects, technologic and organic objects, textile products, which would normally seem far from art, as a new way of expressing themselves. The use of materials first gained a place in art with the collages of Picasso, and Duchamp also enabled all kinds of industrial materials to be used in art works. Thus, these materials were pulled off their meanings in daily life and they were integrated with art with the new meanings they have taken on. Carpets and rugs, which had been considered as materials designed and produced in response to basic needs of people until this period, gained a position in art as a new form of expression thanks to the new understanding of this period. Anatolia has had a rich tradition of weaving, and this has provided an opportunity to reach the sources of these materials for the contemporary Turkish artists who want to use them as an artistic means of expression. This new trend, which emerged from the combination of painting and textile in Turkish art, has gained a new dimension until today and particularly in art works in which ideas rather than the description of the object have become important, carpets and rugs started to be used as a strong image based on association. When recently produced art works are analyzed, it can be seen that the carpets and rugs that were broken off their traditional purposes serve as a conceptual expression with the new associations they create in the viewer. This study, in the above-mentioned context, has been produced by analyzing the artists who use carpets and rugs as a means of expression in contemporary Turkish art, as well as the artworks created by these artists with new concepts that they want to form in their works.

Keywords: Carpet, Rug, Textile –Fiber Art, Contemporary Turkish Art

¹Öğr. Gör. Ramazan Can, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, E-Posta: n.ramazancan@gmail.com ORCID: 0000-0002-9024-5356

GİRİŞ

İnsanlığın varoluşundan itibaren en önemli ihtiyaçlarını karşılayan unsurlardan biri olan dokumanın özellikle Türklerin yaşadığı bölgelerde fazlasıyla görülmesi neticesinde Türklerle sıkı sıkıya bir bağı olduğu aşıkardır. Diyarbakirli (1972: 138)'ye göre, Türkmen halıları dünyanın en üstün tekstil sanatı örnekleridir ve göçebeler ile dokuma sanatı başlangıcından bu yana birbirlerine sıkı sıkıya bağlanmışlardır. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki Türk topluluklarının Ortadoğu ve İran toprakları üzerinde görülmelerinden önce bu bölgede ilme tekniği ile dokunmuş hiçbir halıya rastlanmadığı gibi yine bu devrede bu tarzda dokumalar olduğuna dair hiçbir iz de yoktur. Ayrıca Aslanapa 'ya göre Halı, Türk Sanatının en orijinal yaratmalarından biri olduğu gibi dünya medeniyetine Türklerin bir hediyesidir. Kolay taşınabilir olmaları nedeniyle göçebe Türkler için vazgeçilmez bir malzeme olan dokumaların, üzerinde barındırdıkları desen ve renk zenginliği bakımından kullanım nesnesi olmalarının yanı sıra birer sanat eseri olarak düşünülmeleri de yanlış olmayacaktır. Nitekim Türklere ait kurganlardan çıkarılan farklı dokuma nesnelere bunlara birer örnektir. Özellikle 5. Pazırık kurganından çıkarılan ve neredeyse tamamı günümüze kadar ulaşan Pazırık halısı bu varsayımı ispatlayacak niteliktedir.

İslamiyet'in kabulünün ardından Anadolu'ya gelen göçebe Türkler (Yörükler) bu geleneği olduğu gibi devam ettirmişlerdir. Anadolu'da konar-göçer olarak çadırdaki yaşamaya devam eden Yörüklerin önemli geçim kaynağı olan hayvancılık, dokuma için gerekli hammadde olan yüne kolay ulaşabilmelerini sağlamış, dolayısıyla bu da dokuma nesnelere fazlasıyla üretilmesine olanak sağlamıştır. Göçebeler için vazgeçilmez bir malzeme olan yün kendileri için lüzumlu her şeyi üretmelerine olanak sağlamıştır.

Barınma amaçlı çadırı kullanan göçebe toplulukların, yünden üretilmiş dokumalardan yoksun yaşamaları imkansızdı. Onların sürekli olarak halı, kilim, keçe v.b. gibi yaygıları üretmeleri ihtiyaçlarının yanı sıra geleneklerinin bir baskısı olarak da bir zorunluluktaki. Mesela kızların çeyizi için belli bir ölçekte halı, kilim, cicim, heybe gibi birçok dokuma nesnesine ihtiyaç vardı. Gelinin hazırladığı çeyiz bahsedilen bu dokuma ürünler açısından ne kadar zenginse göçer ailenin şerefi de düğünde bu oranda yüksek olurdu. Bugün hala Anadolu'nun birçok bölgesinde rastlayacağımız çeyiz hazırlığı anlayışı, bu geleneğin devamından başka bir şey değildir (Diyarbakirli, 1972: 56).

Yukarıda bahsettiğimiz gibi belirli bir geleneğin birikimiyle ortaya çıkan dokumalar cumhuriyetin ilanından sonraki dönemde özgün bir Türk resim kimliği oluşturma çabası içine giren bazı sanatçıların dikkatini çekmiş özellikle halı ve kilimlerin üzerindeki motif zenginliği bir esin kaynağı olmuştur. Kılıç (2013: 329)'in anlatımıyla, 1937'de Akademiye hoca olarak getirilen Leopold Levy'nin

yeni resim yapma öğretileri ve Bedri Rahmi'nin öğrencilerine verdiği folklorik öğelerin resimde kullanılması gerektiği öğütleri, On'lar Grubu üzerinde büyük tesir yapmış ve çağdaş resim yaratmada geleneksel etkileşimin gereği hissedilmiştir. Bedri Rahmi, öğrencilerinin oluşturduğu On'lar Grubu'nun sergileri ve hazırladıkları Genç Ressamlar kitabı için yazdığı yazıda, resim sanatımızın en önemli kaynağı olarak geleneksel el sanatlarımızı işaret etmektedir. Bu sava göre yeni ve gerçek Türk resmini, halılarımız, kilimlerimiz, hatlarımız ve minyatürlerimizin esinlerini duyuran yapıtlar oluşturacaktır. Türk ressamların büyük bir çoğunluğu bu coşkulu dalgalanmaya katılır. Tuvallere hatlar, kilimler, motifler yerleşir.

Türkiye'de bu kavramlar tartışılarsun Batı'da Dadacılık ve gerçeküstücülük modern sanatın dışına çıkmıştı bile. Hatta daha öncesinde yapılan kesyap, asamblaj gibi uygulamalar modernizmin saf sanat anlayışına karşı çıkmaya başlamıştı. Yılmaz (2013: 2017)'a göre bir türün varlığını sürdürebilmesi için yabancı kanlara ihtiyaç vardı. Aksi halde kısır bir döngüye mahkum olurdu. 20. Yüzyılın ilk yarısında Kandinsky, Maleviç ve Mondrian gibi Avrupalı soyutçuları; ikinci yarısında da Reinhardt, Stella ve Judd gibi Amerikan azcılarının içine üstükleri kısır döngünün nedeni bu özdisiplinlilik (safılık) sevdasıydı. Sanatçıların disiplinlerarasılık ve çok disiplinliliğe yönelmelerinin altında yatan neden, işte bu kısır döngüden kurtulma içgüdüsüdür. Artık Sanatsal türler diğer disiplinlerle de ilişki içindedir.

Yaşanan toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel olaylardan ve teknolojik gelişmelerden etkilenen sanat, içinde bulunduğu bu derinlemesine ve zengin bağlarla hemen her alanda olduğu gibi disiplinlerarasılık kavramını ön plana çıkarmıştır. Disiplinlerarasılık; akademik bir bağlam içerisinde farklı çalışma alanlarından teorileri ve metotları benimseyen bir kavramdır. Günümüzde görsel sanatlar olarak da adlandırılan plastik sanatlar, farklı sanat anlayışlarının oluşmasında ve gelişmesinde oldukça etkili olmuş, disiplinlerarası yaklaşımın yoğun bir şekilde yaşandığı bir ortam sağlamıştır (Arabalı Koşar, 2017: 2039).

Çağdaş Türk Sanatında Tekstil

Plastik sanatlarda ortaya çıkan yeni yaklaşımlarla birlikte, sanatçılar bir ifade aracı olarak kullanabilecekleri yeni malzemeleri keşfetmeye dolayısıyla geleneksel malzemelerin yanı sıra hazır nesnelere, teknolojik ve organik nesnelere, tekstil ürünleri gibi sanata uzak görünen unsurları kullanmaya başlamışlardır. Bir ifade aracı olarak kullanılan bu malzemeler günlük hayatta taşıdıkları anlamlardan kopararak yeni anlamlar yüklenerek sanata dahil edilmiştir.

Özellikle Duchamp'ın her türlü endüstriyel malzemenin sanatta kullanılmasına olanak vermesiyle birlikte, yapıt ve hazır nesne arasında kurulan etkileşimin

ve hazır nesneye yapıt aracılığıyla yüklenilen sanatsal işlevin güçlendiği görülmektedir. Bu bir anlamda Picasso'nun kolajlarıyla birlikte sanatta yer edinen malzemenin bir ifade aracı olarak, yeni bir ivme kazanmasını sağlamıştır. Bu bağlamda 20. yüzyılda yeni kavramlar, malzemeler ve tekniklere bağlı olarak gelişen yenilikçi yaklaşımlar, sanatın tüm alanlarında sayısız deneyimin yaşandığı bir dönem oluşturmuştur (Arabalı Koşar, 2017: 2039-2044). Bu döneme kadar yukarıda bahsettiğimiz şekliyle tekstil ürünleri insanın temel ihtiyaçlarına yönelik yapılmış nesnelere kabul edilirdi. Ancak bu yeni dönemin getirdiği anlayışla birlikte tekstil ürünleri sanat alanında yeni bir ifade aracı olarak yerini almıştır.

Tekstilin tek başına bir sanat olduğu ise, 1962 yılında Jean Lurçat tarafından hazırlanan ve organize edilen Lozan Tapestry Bienalleri (Biennale Internationale de la Tapisserie) ile ortaya konmuş ve sanat ortamına giriş yapmıştır. Bu bienallere dokuma konusunda öncü olan Polonya'dan katılan sanatçılar, malzemeyi form ile bütünleştirecek duvar halısının ötesinde bir kavramı vurgulamışlar ve çok büyük ebatlardaki çalışmaları ile tekstilin sanat gücünü sergilemişlerdir. Yeni ifade biçimlerinin yaşam alanı bulduğu yerler uluslararası sanat etkinlikleri olmuştur. Sanatsal alandaki ilerlemenin devamlılığı için sanat etkinlikleri itici bir güç, yeni fikirlerin karşılaşıldığı alanlar haline gelmiştir. (Akbaş, İmre, 2019: 104).

Tekstil malzemelerinin, çağdaş sanat yaklaşımı içerisinde zengin ifade olanaklarıyla ve yeni bir sanat oluşturmaya oldukça elverişli olma özelliğiyle, farklı disiplinlerle etkileşime ve birlikteliğe imkân sağladığı düşünülmektedir (Arabalı Koşar, 2017: 2044). Sanatsal üretimlerde her türlü ortak çalışmaya imkân tanınmasının yanı sıra tek başına da sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmaya uygun bir malzemedir. Türkiye'de tekstilin gelişim başlangıcı Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'si (Güzel Sanatlar Akademisi) Tezyini Sanatlar Şubesi içinde 1938 yılında açılan Kumaş Desenleri atölyesine dayanır. Ardından 1950'li yılların ortalarına doğru Neşet Günel'in bölüm başkanı olduğu dönemde, dokuma atölyelerinin resim uygulama atölyelerine ek olarak başlatılmasıyla bir ivme kazanır. Bunu bir devrim olarak görmek, avangart bir adım olarak nitelenmek gerekir. Çünkü dokuma resim sanatının oluşması, klasik dokumanın yaygınlaşıp gelişmesi ve modern dokuma sanatı için ilk adımların atılması bu döneme rastlar. Zeli Faik İzer ve Özdemir Altan'ın alana katkıları elbette tartışılmaz (Özay Demirkan, 2019: 4). Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Anadolu'da zengin bir dokuma geleneğinin olması tekstili sanatsal bir ifade aracı olarak kullanmak isteyen sanatçılar için bir kolaylık sağlamıştır. Bu zengin kültüre Anadolu'da yaşayan hemen herkes gibi aşına olan sanatçılar, bu malzemelerin kaynağına ulaşmakta da çok zorluk çekmemişlerdir.

20. Yüzyıl ortasında resim tekstil etkileşimine ait ilk somut örnekler ortaya çıkarmaya başlamışlardır. Zeki Faik İzer, Özdemir Altan, Zekai Ormancı, Devrim Erbil gibi sanatçılar kendi resimlerini dokumalara yansıtarak Türk resim sanatında yeni bir oluşumun öncüsü olmuşlardır. Tapestry sanatının çağdaş sanat dönüşümünü sergileyen bu ressamın eserleri ile tapestry sanatına bir gönderme yapılmaktadır. (Öngen, 2016: 63).

Ülkemiz lif sanatının gelişiminde önemli bir rolü olan Zeki faik İzer 1928 Yılında Sanay-i Nefise-i Mektebi, İbrahim Çallı atölyesinden mezun olmuştur. 1928 yılında Paris'e giden ve burada Lhote atölyesinde eğitimine devam eden İzer, Paris'te kaldığı süre içerisinde soyut resmi tanıma olanağı bulmuş Türkiye'de soyut resmin önemli temsilcilerinden biri haline gelmiştir. 1933'te D Grubu kurucuları arasında yer alan İzer, Türk resim sanatında yenilikçi bir anlayışın oluşmasında gerek eğitimci gerekse çağdaş bir sanatçı olarak önemli bir duruş sergilemiştir. Paris'te yakından izleme imkânı bulduğu ünlü dokumacı Jean Lurçat'ı verdiği örneklerle öğrencilerine tanıtan İzer, dokuma resmin plastik bir sanat formu olarak algılanmasını sağlamış ve resim-dokuma etkileşimli çalışmalarına başlamıştır. (Yetik, 2009: 201).

1981 yılında Paris Posta Müzesi'nde izlediği Manessier'nin resim ve halı sergisi sanatçıyı çoktandır düşlediği bir işi gerçekleştirmeye yöneltti. Kompozisyonlarını halıya uyguladı. Önce çalışmalarını eşi Sevim İzer'in dokumasıyla halıya uygulayan Zeki Faik İzer, daha sonra özellikle halıya uygulamak üzere desenler hazırladı. Halıların yünlerini eşiyile birlikte seçen ressam, halı dokunurken de resim yaparcasına, o anda istediği değişiklikleri yapıyor, bazı yeni renk ve formları ekliyordu. Nice Karnavalından yola çıktığı 'Şenlik' kompozisyonu da halıya uygun bir desene dönüşerek sanatçının yaratıcılığını gerçek anlamda dokusalılaştıran yapıtlarından biri oldu. İzer'in halı için çalıştığı ritmik desenlerin yaşam fıskıran renklerle halı olarak dokunması, kendi deyişiyile 'Türk halılarındaki desen imparatorluğuna yetişmek' esprisini taşıyordu.



Resim 1: Zeki Faik İzer, Plate – 100, Soyut Halı, 1982, 96 x 162 cm

Zeki Faik İzer'in İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki derslerinde Jean Lurçat'ı anlatması Türkiye'de dokuma resim sanatının gelişmesinde önemli bir etken olmuştur. Akademideki genç öğrencilerin dikkatini çeken bu konuya ilk girişim Özdemir Altan tarafından gerçekleştirilmiştir. Ticaret Sarayı süslemeleri için istenen projede Özdemir Altan sunduğu dokumalar güve yer gerekçesiyle kabul edilmez. Sonra TRT' nin İstanbul Radyosu Konser salonu fuayesi duvarlarını süslemek için açtığı yarışmaya hazırlanma kararı alan Özdemir Altan kolaj tekniği ile hazırladığı eskizlerden yola çıkarak yarışma şartnamesine uygun olacak şekilde Neşet Günal'ın yardımı ile Gaziantep'te bir kilimciye küçük bir örnek dokutturur. Yarışmadan olumlu sonuç, alan Altan çalışmayı dokutturmak için Hereke, Sandıklı, Uşak gibi yöreleri gezerek uygun bir dokumacı arar ancak sonuçta istenilen dokumanın büyüklüğünden kaynaklı doğan tereddütler neticesinde kilim dokumayı öğrenmeye karar verir. Bir ay kadar Devlet Tattbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okuluna giderek kilim dokumayı öğrenir. İsteddiği ölçülerde tezgâhı yapmak için Şahin Yağan'dan destek alır. Akademi'de Ömer Karaçam, Zeki Alpan ve Zekai Ormancı ile dokumalar gerçekleştirir. İlk örnek 11 ayda, ikinci örnek, yedi ayda dokunur (Arslan, 2012: 48). Özdemir Altan'ın "Çağdaş Müzik Üç, Antik Anadolu Kralı" (340cmx700cm) ve "Tepegözün Dansı" (340cmx700cm) adlı dokumaları (bkz. Resim 2) İstanbul Radyosu Konser Salonu fuayesinde sergilenir.



Resim 2: Solda,Özdemir Altan, Çağdaş Müzik- Üç, Antik Anadolu Kralı, Halı, 1973, 3.40 x 7 m, Sağda, Tepegözün Dansı, Halı, 1973, 3.40 x 7 m

Özdemir Altan Cihangir’de kurduğu atölyesinde üretimine devam eder ve tıpkı Anadolu’da halıların dokunduğu bölgelerin adları ile anılması gibi, ürünlerini Cihangir Halıları” olarak adlandırır (Özay, 2001: 75).

1973 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü Özdemir Altan atölyesinden mezun olan Zekai Ormancı, Özdemir Altan desteğiyle dokuma resim çalışmalarına başlamıştır. Zekai Ormancı’nın çalışmalarında yeni tekniklere yönelik resimsel eğilimler dikkat çekmektedir. Zamanla sanatsal bir yetkinliğe ulaşan sanatçı, yorumladığı çağdaş dokumalarıyla önemli başarılar kazanmıştır. Almanya, Avusturya, Fransa gibi ülkelere giderek araştırmalar yapan Ormancı, bu gezilerde kazandığı birikimleriyle sanat anlayışını pekiştirmiştir. Tuval ve dokuma ilişkisini resimsel bir öngörüyle irdeleyen sanatçı dokuma resim sanatına getirdiği yeni bakış açısıyla uluslararası arenada kendini gösterebilecek yetkinliğe ulaşmıştır (Yetik, 2009: 210).

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde ressam Neşet Günel’in bölüm başkanı olduğu dönemde resim atölyelerine ek olarak halı uygulama atölyesi de açılır ve başına Zekai Ormancı getirilir. Zekai Ormancı akademik anlamda dokuma resim eğitimi vermesinin yanı sıra kendi resim ve dokuma tasarımlarını da bu atölyede üretir (Özay, 2001: 75). Ormancı, 1973’te Taksim Sanat Galerisi’nde açılan ve büyük ilgi gören “Resim ve Halı” konulu sergisinden sonra, Yapı ve Kredi Bankası Genel Müdürlüğü için 14m2’lik dokumayı tasarlayıp dokumuştur. (Yetik, 2009: 210). 1990 yılında Cumhurbaşkanlığı Köşkü Şeref Holü için yaklaşık 30 m2 büyüklüğünde bir dokuma gerçekleştirir. 1993’te merkezi Paris’te olan Artifex kuruluşunun düzenlediği uluslararası nitelikli “Textiles Mediterraneens” sergisine davet edilir (Özay, 2001: 75).

Zekai Ormancı’ya göre Resimsel Halı, ekip çalışmasını gerektiren bir dokuma – yapıttır. Elle üretilmeli ve kesinlikle mekanik araçlardan yararlanılmamalıdır. Sanatçının dokumacıyla kuracağı uyumlu iş birliği yapıtların oluşumunda önemli

bir etkindir. Resimsel halı uygulamalarında çağlar boyu süregelen farklı yöntemler vardır. Gerçekleştirilmesi düşünülen dokumanın gerçek boyutlarında düzenlenmiş taslaklarla yola çıkılabileceği gibi küçük bir eskizde bu konuda yeterli olabilmektedir. Şu farkla ki, yaratıcı tarafından son aşamasına dek çözümlenmiş ve programlanmış bir kartonda uygulayıcılara hemen hemen hiçbir yorum payı bırakılmaz. Büyük taslaklar yerine küçük eskizlerle işe başlamak rastlantısal sonuçlar doğuracağı için tümüyle yoruma açık olarak sürdürülmesi öngörülür. Ancak, bu tür bir yöntemle oluşturulması düşünülen resimsel halılarda doğacak sonuçları az çok kestirebilmek ya da sürpriz olasılıkları başlangıçta kabullenmek söz konusudur. Aslında, ikinci tür yöntemde uygulayıcıların renkten zevk alması engellenmiyor, tam tersine kendilerine ait olmayan bir öykünün anlatımına katkıda bulunmaları sağlanarak yapıta çok anlamlılık kazandırma olasılığı güçlendiriliyor (Yetik, 2009: 208).

Dokuma resim sanatı, sanatçının bireysel kimliğine dayalı bir kompozisyon anlayışı içinde, kendini ifade edebildiği ya da tuvalini birebir dokumaya yansıtabildiği bir disiplin olarak günümüzde hala önemini korumaktadır. Devrim Erbil'in çalışmaları bu açıdan dikkat çekmektedir. Devrim Erbil 1937 Uşak doğumlu sanatçı 1955'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girmiştir. Galeride Halil Dikmen'in, atölyede Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olmuştur. Tekstil resim etkileşimine farklı bir açıdan yaklaşan Devrim Erbil'in sanatında malzeme yeni bir boyut kazanmıştır. Erbil, bir taraftan resimlerine, dokuma yoluyla yeniden hayat kazandırırken diğer taraftan da, malzeme ve teknik olanakların sınırlarını zorlayarak dokuma için yeni tasarımlar ortaya koymaktadır. Teknik olanaklar çerçevesinde oluşturulan tasarımlar, sanat yapıtına uyarlandığında estetik açıdan oldukça iyi sonuçlar alınabilmektedir. Devrim Erbil, kendisiyle yapılan söyleşide halı-resim çalışmalarıyla ilgili düşüncelerini şu cümlelerle ifade etmiştir. "Hocam Bedri Rahmi Eyüboğlu halk sanatına, Anadolu'nun kültür değerlerine inanmış bir sanatçıydı ve bizi de yönlendirdi. Biz akademi yıllarımızda minyatür, halı, kilim, hat sanatının farkındaydık. O daha çok biçimsel olarak ortaya konuş şekliyle ilgileniyordu... Yine de bizi yönlendirdi. Halı, Türklerin insanlığa armağan ettiği bir tekniktir. Anadolu'nun her köşesinde halı yapılmaktadır. Bizim kültürümüzde halı çok farklı bir yerdedir. Çağdaş sanatçılar da bu tekniği kullanıyorlar. Bizim kültürümüzde olan bu değerın izlerini, tüm dünya sanatında görebiliyorken biz neden kullanmayalım? Benim resimlerim ve çalışma tarzım goblen tekniğine çok uyuyor. Resimlerimin halıya uyarlanması benim için memnun edici bir durum. Kültürel değerlerimiz bu gibi yollarla daha çok kitleye yayılma imkânı buluyor. Bu tür çalışmalar üzerine yoğunlaşmak gerekir (Yetik, 2009: 217).



Resim 3: Devrim Erbil Işıksal Titreşim, 2011, Halı resim, 200x160 cm

Türkiye’de 20. Yüzyılın sonlarından itibaren artık Türk tekstil ve dokuma sanatçıları uluslararası sanat ortamında kendilerini göstermeye başlamış, eserleri önemli sergilerde ve etkinliklerde yer almıştır. 1990’lı yıllarda çağdaşlaşma sürecinde biçimlenen yenilikçi, radikal sanat anlayışı Türk plastik sanatlarındaki etkisini göstererek farklı bir boyut kazanmıştır. 1995 yılında Türkiye’de dokuma sanatçıları bir araya gelerek Tekstil Sanatçıları Grubunu kurmuşlardır. Ayla Salman’ın önderliğinde kurulan bu grupta Ayla Salman, Aydın Uğurlu, Suhandan Özay, Zeki Alpan, Dilek Alpan, Sonja Böhlander Tanrısever, Sibel Arık, Çiğdem Kaynar Güven gibi özgün dokuma sanatçıları yer almışlardır. Bu sanatçılar geleneksel tekniklerle birleştirdikleri deneysel yaklaşımlarla çağdaş dokuma sanatına yeni bir boyut kazandırmışlardır. Bu sanatçıların eserleriyle, Özdemir Altan, Zekai Ormancı, Devrim Erbil gibi kendi resimlerini birebir dokumaya yansıtan sanatçılardan tasarım, malzeme ve teknik olarak ayrıldıkları söylenebilmektedir (Yetik, 2009: 230).

Türkiye’de özellikle geçtiğimiz birkaç yıl içinde tekstil ana malzemesiyle üretilen işlerin oluşturduğu birkaç önemli sergi açılmıştır. Bunlardan en önemlilerinden biri İstanbul Modern Sanatlar Müzesi’nde açılan İplikten Çözülenler Tekstilde Küresel Anlatılar isimli sergidir. Sergi, tekstil malzemelerini yapıtlarında sanatsal ifade aracı olarak kullanan ve tekstil aracılığıyla küresel anlatıların peşine düşen yirmi beş çağdaş sanatçının nesne, resim, yerleştirme ve videolardan oluşan çalışmalarını bir araya getirmiştir. Sergi, adını Bauhaus dokuma atölyelerinin en önemli sanatçılarından Anni Albers’in On Weaving (Dokumacılık

Üzerine, 1965) adlı başvuru kitabındaki bir ifadesinden almıştır. Sosyo-kültürel ve ekonomik hareketlerin tekstili etkilediğini düşünen Albers, tekstili bu haliyle düşündüğümüzde “tanımlı bir alandan yola çıkıp ilişkilerin gitgide genişlediği bir açıklığa varmanın mümkün olduğunu, böylece öncesinde kenarda kalmış konuların görüş alanına girdiğini” belirtir. Albers, ortaya çıkan yeni açılımların kökeninde “iplikten çözülenlerin” olduğunu altını çizer. Bir metafor olarak kullanılan dokuma iplikleri, farklı kültürlerle ait dokumaların üsluplarını, hikayelerini, üretim tekniklerini birbirleriyle ilişkiye geçirir ve bunların arasında yeni bağlar kurulmasına aracılık eder. Sergide Ulla von Brandenburg, Hussein Chalayan, Noa Eshkol, Andreas Exner, Uli Fischer, Zille Homma Hamid, Heide Hinrichs, Olaf Holzapfel, Gözde İlkin, Christa Jeitner, Elisa van Joolen & Vincent Vulmsa, Eva Meyer & Eran Schaerf, Karen Michelsen Castañón, Judith Raum, Sabire Susuz, Franz Erhard Walther gibi yabancı sanatçıların yanı sıra özellikle bu çalışmanın kapsamıyla alakalı olarak Bedri Rahmi Eyüboğlu, Belkıs Balpınar, Burhan Doğançay, Servet Koçyiğit, İrfan Önürmen, Gülsün Karamustafa, Şakir Gökçebağ gibi Türk sanatçılar da yer almıştır.

Bir diğer önemli sergi ise Anna Laudel Galeri’de açılan Tapestry sergisidir. Sergide, farklı dönemlere ait sanatçıların geleneksel ve çağdaş yorumlarıyla ortaya çıkardıkları üretimleri, Türkiye’de dokuma sanatının geçirdiği süreci yansıtan kapsamlı bir seçkiyle sanat severlere sunulmuştur. Son yıllarda sanat dünyasında görünürlüğü artan dokuma sanatının farklı estetik ve tekniklerdeki uygulamalarını görebileceğimiz sergide, Gülçin Aksoy, Özdemir Altan, Mustafa Aslier, Belkıs Balpınar, Ramazan Can, Devrim Erbil, Renk Erbil Martin, Fırat Neziroğlu, Zekai Ormancı, Suhandan Özay Demirkan, Ayla Salman Görüney, M. Latif Taraşlı, Tulga Tollu, Hanefi Yeter ve Jale Yılmabaşar’ın eski ve yeni dönem işleri yer almıştır. Serginin katalog metnini yazan Suhandan Özay Demirkan (2019, s. 4)’ın anlatımıyla, Sanat, ifadedir. Dünyaya söyleyecek sözün ifadesidir. Bu ifade resim, heykel, tiyatro, edebiyat, müzik, sinema ve tekstil aracılığıyla iletilir. Tekstil sanat alanına diğer yaratıcılık alanlarından daha geç dahil olmuştur belki, ama yüzyılların alfabesini taşır. Dokuma, temel bir yaşamsal eylem olarak insanlığın gelişimine tanıklık etmiş, insanla ve yaşamla bugüne ulaşmıştır.

Sanatçı Londra’da katıldığı önemli bir sergiye ait basın bülteninde, tekstil sanatının birçok medeniyetin potansiyelinde saklı olan dekoratif sanat anlayışı içerisindeki sembolik kodları da ortaya çıkarmakta olduğunu, zengin tekstil geleneğinin teknolojik gelişmeler ile yoğurarak sanatsal sentez oluşturması gerekliliğini savunan sanatçı; geleneksel olarak düzenlenen önemli etkinliklerin lif sanatında trend belirleyici özellik taşımakta olduğunu da altını çizer (Özay, 2001).

Suhandan Özy Demirkan Sanat eğitimini Avusturya'da, Hochschule für Angewandte Kunst in Wien Dekoratif Yapıtlar ve Tekstil- Moda alanında tamamladıktan sonra, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümünde Sanatta Yeterlik derecesini tamamladı. 1996' da Alaçatı, Çeşme'de atölye ve galerisini kurdu.

Türkiye'de "Lif Sanatı" kavramını gerek bilimsel yayınları gerekse gerçekleştirdiği ulusal- uluslararası sanatsal etkinliklerle yaygınlaştıran Suhandan Özy Demirkan yurt içi sergilerinin yanı sıra; Slovakya, Amerika, Almanya, Avusturya, Polonya, İngiltere, İtalya, Hollanda, Ukrayna, Mısır'da davetli sergilere katılmış; uluslararası konferans, tasarım projeleri, yarışma ve sergiler düzenlemiş ve küratörlüklerde bulunmuştur.

Dokuma sanatı, lif sanatı, tekstil tarihi ve teknikleri, takı tarihi, ayakkabı tarihi ve çağdaş aksesuarlar alanında kitap ve yayınları bulunmaktadır. Bugün ulusal-uluslararası tasarım ve sanat projelerini yönetmekte, danışmanlık yapmakta, bilimsel ve sanatsal atölye çalışmalarını İzmir ve Alaçatı'da sürdürmektedir.



Resim 4: Suhandan Özy Demirkan, Techno Jaz, 2018, İlikli Dokuma, 58x48 cm

1995 yılında kurulan Tekstil Sanatçıları grubuna başkanlık eden Ayla Salman 1966 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Tekstil bölümünü bitirmiştir. Yüksek eğitimi sürecince ressam Edip H. Köseoğlu'ndan suluboya ve Zeki F. İzer'den espri kopyası öğretilerinden yararlanan sanatçı. 1966 – 1967 İstanbul Tekstil Endüstrisi'nden desinatör, 1967 – 1968 Kanada Winnipeg'de Daly Display

şirketinde elek-baskı alanında çalışmıştır. 1968 – 1970 yılları arasında Amsterdam, Gerrit Rietveld Akademisi'nde Hollanda hükümeti bursuyla Katty Fisher'den endüstriyel dokuma eğitimi almıştır.

Ayla Salman, kökeni Anadolu motiflerine dayanan tasarımlarıyla dokuma sanatında önemli bir yer edinmiştir. Çalışmalarında malzeme çeşitliliği ve resimsel öğelere ağırlık veren Ayla Salman'ın, malzemenin dokumaya kazandırdığı boyutu irdeleyen işler ürettiği görülmektedir. Kültürel değerlerden edindiği deneyimleri, dokumalarına yansıttığını vurgulayan sanatçının çalışmalarında tekstil resimsel bir boyut kazanmıştır (bkz. Resim 5)(Yetik, 2009: 234).



Resim 5: Ayla Salman, Barış Çiçeği I, 1988, Doğal Boyalı Yün, İliksiz Duvar Kilimi, 234x188 cm

Anadolu kilimlerini geniş bir perspektiften ele alarak inceleyen, lif sanatının önemli önemli temsilcilerinden biri olan Belkıs Balpınar, kilimlerdeki motifleri modernize ederek yeni desen arayışlarına girmiş, çağdaş dokuma sanatına yeni bir bakış açısı getirmiştir (Öngen, 2016: 64).

1941 yılında Eskişehir'de doğan sanatçı İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olduktan sonra, Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin Halı Bölümü'nde küratör, İstanbul Vakıflar Halı ve Kilim Müzesi'nde kurucu müdür olarak çalışmıştır. 1986'dan bu yana ise geleneksel kilim dokusunu kullandığı "art kilim" denilen sanat dalına öncülük eden sanatçı Tasarımlarında evrendeki farklı

uzamsal düzlemlerden ve mikro-makro kozmostan etkilenen sanatçının her işi eşsiz olup, sanat galerilerinde sergilenmek üzere 25 yıldan fazla birlikte çalıştığı emektar dokumacı tarafından dokunmaktadır (Balpınar, 2018: 34).

Çalışmalarında Anadolu kilim motiflerinden uzaklaşarak derinliği olan soyut formları tercih eden Belkis Balpınar, değişik renklerdeki ve kalınlıktaki yünleri bir çeşit “resim malzemesi” olarak kullanıyor (bkz. Resim 6).

1986’dan beri Anadolu’da eski bir geleneğe dayanan kilim dokumacılığı alanında çalışmasına karşın, biçimlendirme ve ikonografik açılarından geleneksel kuralları ortadan kaldırmaktadır. Bu anlamda, çağdaş sanat kilimlerinde öncü sayılan ve bu alanda önde gelen sanatçılardan biridir (Balpınar, 2018: 10).



Resim 6: Belkis Balpınar, Küresel ısınma, 2017, Dokumama, 120x117 cm

Birçok parçacık, yıldız ve gezegenden oluşan, bizim göremeyeceğimiz kadar küçük ya da çok büyük, çok yavaş veya çok hızlı olan makro- mikro dünyalara ilgi duyan sanatçı, modern estetiği çağdaş düşünce ve bilimle birleştiren eşsiz soyut bir dil keşfetmiştir. Karışık kompozisyonlar, daireler, elipsler ve diğer geometrik soyutlamalardan oluşan işlerinin parçaları da tıpkı evrenin parçaları gibi dinamiktir. Bu art-kilimler, estetik temsilleri ve çok boyutlu gerçekliklerin modellerini formüle eder. Sanatçı, makro- durumdaki galaksiler ve gezegenlerle birlikte, mikro alandaki parçacıkları yansıtan görseller yaratır. Onun yapıtlarında mikro ve makro, ortak görsel algımızın ve akılcı hayal gücümüzün ötesinde birbirine bağlı alanlar olarak ele alınır. Kilimleri kurgularken tek boyutlu ve düzlemsel dünya yapısına inanmaktansa, referansını çoğulcu zaman- mekân anlayışı ve onların gerçekliğimizle olan ilişkisinden alır (Balpınar, 2018: 10).

Balpınar'ın art-kilimlerinde, evrenle ilgili varoluşsal fikirler iplik ve renklerin karmaşık katmanlarıyla birlikte dokunur. Estetik olarak güzel ve entelektüel olarak zorlu işlerde sanatçının farklı kavramsal ve biçimsel boyutların matrisi arasındaki düşüncelerini keşfetmek, izleyici için bir mutluluktur. Burada dokuma sürecinin kendisi, farklı konuları birbiriyle karmaşık bir ağa bağlama eylemi olarak anlaşılabilir. Sonuçta sanatın zanaatla, düşünceyle ve geleneksel malzemenin çağdaş estetikle yarattığı denge, Balpınar'ın üretimlerini olağanüstü, ilham verici ve son derece değerli kılmaktadır (Balpınar, 2018: 10).

Eserlerinde tekstili bir ifade aracı olarak kullanan bir diğer sanatçı Fırat Neziroğlu 2000 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümünden mezun olduktan sonra yine aynı kurumda Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik programlarını tamamlamıştır.

Eserleriyle önemli bir başarı elde etmiş olan sanatçı, Norveç Kraliyet Büyükelçiliği himayesinde Oslo'ya, Tayland Kraliçesi Sirikit'in doğum günü kutlamaları için, Kraliçenin kendisine Özel bir kumaş dokumak üzere Tayland'a, Katar Emiri Şeyh Tamim bin Hamad Al Thani'ye bir sanat eseri dokumak üzere Katar'a davet edilmiştir. Anadolu'nun on binlerce yıllık zanaatkarlarının izinde dokuma sanatını Yen koleksiyonu ile New York Fashion Week defilesinde dünyaya tanıtmıştır (Neziroğlu, 2020: 84).

Geleneksel dokuma üslubunu hiç bozmadan aynı şekilde devam ettiren sanatçı dokumada gerçekliğe ulaşmak için tam bir geleneksel dokuma ustası gibi çalıştığını belirtiyor (Öngen, 2016: 66). Sanatçının 2020 de açtığı Selfie isimli son sergisi misina zeminler üzerine boşluklar içinde yüzen portrelerden oluşuyor. Sanatçı bu eserlerinde sadece ipliği değil ışığı ve boşluğu da dokuduğunu belirtiyor (bkz. Resim 7). Var olmayı ve yok olmayı, yaşamı ve ölümü, yani her şeyin bilgisini böylece o selfie dokumalarında görmek mümkün oluyor. Yaratımın aynı prensiplerini dokuma sanatında, desenlerde kullanıyor. Gölgeyi yaratıyor ve adeta her selfiesinde mitik bir evren, mitik bir figür sunuyor izleyiciye. İçinde kaybolabileceğimiz bir sanat vaat ediyor... Dokuduklarının duruşunda, gözlerindeki bakışlarında, yaşamı o ruhu görmek mümkün oluyor böylece. Sanki karakterler, imgeler yaşayan birer porte olarak canlanarak kendi diyarlarına çağırıyorlar. Onları yaratan düğümleriyle, ince ince dokunmuş iplikleriyle, resimden dışarı bu evrene taşan saçaklarıyla içsel bir yolculuğa davet ediyorlar (Neziroğlu, 2020: 4).



Resim 7: Fırat Neziroğlu, *Hava*, 2018, El dokuması kilim, ışık ve gölge, misina, yün, pamuk, 88 x 74 cm

Sanatçı, Ayşe Gamze Öngen ile yaptığı röportajında geleneksel Dokumacılığın günümüze kadar taşınmasında rol oynayan faktörleri kısaca şöyle ifade etmiştir. Biz çaput kilimlerin üzerine basarak büyüdük. Hayatımızın parçası, annele-
rimizin, anneannelerimizin ellerinde hayat bulan nice halılar, kilimler bizim için zaten çok sıradan... İhtiyaçlar da geleneksel yöntemler bozulmadan karşılanı-
yor. Yıllar ne kadar hızla geçerse geçsin, yazılı olmayan sessiz kaidelerin içinde geleneksel dokumacılık devam ediyor (Öngen, 2016: 67).

Yapıtlarında hazır nesne kullanımıyla göze çarpan ve bu nesnelere arasında halıyı da bir ifade aracı olarak kullanan diğer bir sanatçımız da Şakir Gökçebağ'dır. 1965'te Denizli'de doğan Gökçebağ, lisans, lisansüstü ve doktora çalışmalarını Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde tamamlamıştır. Türkiye' de açmış olduğu çeşitli kişisel ve karma sergiler dışında, yurtdışında aralarında Arp Müzesi – Remagen, Centre PasquArt – İsviçre, Martin Gropius Bau – Berlin ve Sotheby's – London olan sayısız sergilere de iştirak etmiştir.

Sanatçı, Alman ve Avusturya hükümetlerinin çeşitli sanat ödüllerine layık görülmüş ve George Maciunas – Wiesbaden, Markus Lupertz – Düsseldorf, Leo Breuer Price – Bonn ödüllerini almıştır. Gökçebağ halen Hamburg da yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir. Şakir Gökçebağ'ın sanatı basitlik, kolaylık ve sessiz mizah içermektedir.

Eserlerinde ağırlıklı olarak şemsiye, halı, ayakkabı güncel hazır malzemeler kullanmakta olup, bu malzemeleri keserek, bükerek, çoğaltarak ve tekrar bir araya getirerek eserler üretmektedir. Şakir ökçebağ'ın eserleri, cisimlerin önemlilik, imge ve dil olarak nasıl bulunduğuyla ilgili olarak süsleme, bellek ve algılamının kırılmasına atıfta bulunmaktadır.

Gökçebağ çalışmalarında etrafımızdaki sıradan nesnelere kullanmayı tercih etmektedir. Bunun nedenini ise Öykü Özsoy (2019)' la yaptığı röportajında şu şekilde açıklamaktadır. İlgi alanım etrafımızdaki sıradan nesnelere olduğu için, hayatta aradığımı yanı başında bulmuş şanslı insanlardan biriyim. Etrafımda olanla yetiniyorum. Herkesin bildiği şeyler yanı. Nesnenin tanınırlığı benim için önemli. Onları bir şekilde dönüştürüyorum. Sonuçta nesnenin doğal halinin de algılanması gerekir, ki kavramsal katkı fark edilsin. Eğer bilinmeyen bir objeyi bir şekilde dönüştürürsem, başlangıç- sonuç ilişkisi kurulamaz ve benim katkı anlaşılır. O nedenle seçtiğim objeler hep evrensel objelerdir. Yani bütün dünyada herkesin ilk bakışta tanıyabileceği şeyler. Az bilinen lokal objeler de olur ama o zaman anlaşılabilirlik de lokal kalır. Tanınırlığının yanında bir de anlaşılabilirlik meselesi var. Hep söylerim “Benim işlerimin Gombrich'e ihtiyacı olmaz”, diye. İster bir çocuk ister bir entelektüel, herkes kendince bir çözümleme yapar. Burada önemli olan, her ikisinin de aynı şeyi anlamaları değildir...

Kullandığı sıradan nesnelere içinde göze çarpan halıların diğer nesnelere bir farkının olmadığını belirten Gökçebağ Öykü Özsoy (2019)'la yaptığı röportajında şunları söylemiştir. Şark halıları ile diğer nesnelere arasında temelde bir fark yok. Tek başına bir obje olmalarının yanı sıra mekânla ilişkileri çok kuvvetli. Aynı zamanda da çok küçük parçaların bir araya gelmesi ile oluşuyorlar. Bütün bunlar bu halılar ile bir şeyler yapmam için yeterli. Şark halısında bir de emek söz konusu. Her ne kadar doğrudan algılanmasa da puantilist, bir o kadar da meditatif bu yapı yeniden kurgulamaya çok elverişli. Bu yönüne odaklanarak yapılan formal manipülasyonlar makro ve mikro kozmosa göndermeler yapıyor. Bizim de içinde bulunduğumuz kozmosun farklı bir tespiti diyelim.



Resim 8. Şakir Gökçebağ Reorientation 06, 2015, 275x1130 cm

Malzeme olarak tekstili kullanmanın her zaman ilgi alanında olduğunu belirten Gökçebağ özellikle de ona bir formun tekrarı, motif, tekstur ve doğru kaligrafik yaklaşımlar bağlamında yaklaşırsak. Bu yaklaşım aslında, Doğu – Batı arasındaki Türkiye’de yaşayan hemen herkesin DNA’sında olabileceğini belirtmektedir.

Halı ve tekstili bir ifade aracı kullanan başka bir sanatçımız da Ramazan Can’dır. 1988 Manisa doğumlu Can, Lisans Eğitimini Gazi Üniversitesi 2011 yılında Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü’nde tamamlamıştır. 2015 yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’ndan yüksek lisans derecesi alan sanatçı şu an Sanatta Yeterlik programına devam etmekte ve aynı zamanda Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

Yörük bir ailenin mensubu olmasından kaynaklı olarak göçebe Yörük kültürü ve Şamanizm gibi konulardan beslenen Can, Sanatsal üretimindeki derdini şu şekilde dile getirmiştir. Bugünün meselelerini eleştirmek iyileşmeye giden yolda ilk adım olarak düşünülebilir. Ancak eleştirdiğiniz şeyin yanında iyileşme için bir öneriniz yoksa bence eleştirinin hiçbir önemi yok. Sanat elbette silinen kültürleri hatırlatmak ya da restore etmek için iyi bir çözüm yolu, yani en azından benim için öyle. Ben yok olmaya başlamış Yörük kültürüyle ilgili araştırmalarım neticesinde Şamanizm (kamlık inancı) ’i keşfettim. Yani yok olmaya başlamış

bir kültürü araştırırken onun köklerini besleyen daha büyük bir hazineden söz ediyorum ve bugünün herhangi bir meselesine çözüm yolu ararken bu hazineden faydalanmanın iyi bir yöntem olduğunu düşünüyorum.

Göçebe olarak yaşayan Türklerin taşınması kolay olmasından kaynaklı olarak neredeyse tüm eşyalarının dokumalardan ibaret olduğunu belirten sanatçı, yok olmaya başlamış Yörük kültürüyle ilgili çalışmalar yaparken kullanılabilecek en etkili malzemenin Yörüklere ait bu dokumalar olduğunu düşünmektedir. 2018 yılında açtığı kişisel sergisindeki çalışmalarının büyük bir kısmını bu dokumaları kullanarak oluşturduğunu görmekteyiz. Bu işlerin arasında onun için en değerlisi olduğunu belirttiği serginin ismiyle aynı mottoya sahip Evvel Zaman İşi'ni şu şekilde anlatmaktadır. Evvel Zaman İşi (bkz. Resim 9) serginin ismi olan bu motto benim için çok değerli bir anının güçlü ifadesi, aynı zamanda serginin en önemli işlerinden biri. Nasıl oluştuğunu kısaca anlatayım. Yüklük Serisinde yer alan halı ve kilimlerin örneklerini toplamaya karar verdiğimde köydeki akrabalarımıza ulaşarak ellerinde eski örneklerden varsa bana göndermelerini istedim. Bana gönderdikleri neredeyse tüm örnekler kaldırıldıkları yerde (yüklükte) rutubet gibi dış etkenlerden kaynaklı olarak bozulmalara uğramış yani desenlerin bir kısmı yok olmuş. Ben çocukluğumdan hatırlıyorum o örneklerle bakılarak halılar ya da kilimler dokunurdu. Bende bana gelen örneklerden birini o yarım haliyle dokutturmaya karar verdim. Çünkü amacım bir kültürün yok oluşunu gözler önüne sermekti ve bunun iyi bir yöntem olabileceğini düşündüm. Halıyı dokuyanlar benim ailem annem, teyzem, halam, kuzenlerim. Halıyı dokumak için annemle birlikte köyde yaşayan akrabalarımızın yanına gittik. Halıyı dokutabilmem için ilk önce onları ikna etmem gerekiyordu. Çünkü en son halı dokuyan bundan 17 sene önce tezgâh karşısına oturmuş. Orada bana şöyle bir şey söylendi "sen bu evvel zaman işlerini ne yapıyorsun bunların miadı doldu sana deli derler." Dolayısıyla serginin ismini gayri ihtiyari olarak akrabalarım koymuş oldu.



Resim 9: Ramazan Can, *Evel Zaman İşi*, 2018, *Dokuma Örneği*, Video, Halı, Dokuma Artıkları, 180x300 cm

Sonuç

20. yüzyılda Plastik sanatlarda ortaya çıkan yeni yaklaşımlarla birlikte, sanatçılar bir ifade aracı olarak kullanabilecekleri yeni malzemeleri keşfetmeye dolayısıyla geleneksel malzemelerin yanı sıra hazır nesnelere, teknolojik ve organik nesnelere, tekstil ürünleri gibi sanata uzak görünen unsurları kullanmaya başlamışlardır. Bir ifade aracı olarak kullanılan bu malzemeler günlük hayatta taşıdıkları anlamlardan koparılarak yeni anlamlar yüklenerek sanata dahil edilmiştir. Bu süre zarfında sanat alanları arasındaki sınırlar ortadan kalkmış bununla birlikte sanat nesnesi üzerindeki fikri boyut biçimin önüne geçmeye başlamıştır. Özellikle Picasso'nun eserlerinde sanat dışı malzemeleri kullanması ve arkasından Duchamp'ın her türlü endüstriyel malzemenin sanatta kullanılmasına olanak vermesiyle birlikte, yapıt ve hazır nesne arasında kurulan etkileşimin ve hazır nesneye yapıt aracılığıyla yüklenen sanatsal işlevin güçlendiği görülmektedir. Dadaist hareketin de etkisiyle alışılmış nesnelere sanat eserlerinin öznesi konumunda yer aldığı bir anlayış ortaya çıkmıştır. Günlük nesnelere eserin oluşumuna katkı sağlamak için çok kendi varoluşsal durumuyla eseri oluşturmuştur. Yeni malzeme ve tekniklerin sanat çalışmalarına dahil olmasıyla gelişen yeni yaklaşım sayesinde farklı disiplinler birbiriyle kaynaşmış, sınırlar belirsizleşmiş,

zengin bir sanat üretim ortamında eserleri kategorize etme fikrinden adım adım uzaklaşmıştır.

21. Yüzyıl Çağdaş Türk Sanatında Bir İfade Aracı Olarak Halı ve Kilim başlıklı bu makale Çağdaş Türk Sanatında bir ifade aracı olarak halı ve kilimin kullanılması yöntemlerinin gelişimine odaklanmaktadır. Çalışmanın başlangıcından itibaren bir kullanım nesnesi olarak halı ve kilim gibi tekstil ürünlerinin Türk kültüründeki yerine değinilerek bahsedilen bu kültürdeki önemine odaklanılmaya çalışılmıştır. Ardından halı kilim gibi sanat dışı malzemelerin bir ifade aracı olarak sanata dahil edilmesi ve Tekstilin tek başına bir sanat disiplini olarak kabul edildiği dönemden bahsedilerek, Türk sanatında resim-tekstil etkileşimiyle Türk Sanatına dahil edilen bu formun tek başına bir ifade aracı olarak kullanılmaya başlandığı döneme kadar farklı sanatçı ve eser örnekleriyle incelenmeye çalışılmıştır. Görülen odur ki eserlerde kullanılan halı ve kilimlerin genellikle gündelik hayatta kullanıldıkları fonksiyonel yapılarından kurtularak yeni bir anlam kazandıkları ve sanatçıların bu bağlamda izleyicide fikri boyutta yeni çağrışımlar oluşturmaya çalıştıkları fark edilmiştir. Gelineen noktada bir sonuç aramaktan ziyade halı ve kilim gibi sanat dışı gibi görünen malzemelerin hangi ölçeklerde sanatta kullanılabileceğine dair bir yaklaşım getirmek amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

Arabalı Koşar, S.T. (2017). Çağdaş Sanat Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı. *İdil Dergisi*, 6 (35), 2035-2059. Doi: 10.7816/idil-06-35-09

Akbaş, K.G. & İmre, M.H. (2019). Lif Sanatının Tarihsel Süreç İçerisindeki Devinimi ve dikiş Teknikleri Kullanılarak Gerçekleştirilen Lif sanatı Uygulamaları, *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4 (7), 101-119. Erişim Adresi: <https://www.ijia.com>

Arslan, S. (2012), Resmin Dokuması, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 27. Sayı.

Bapınar B. (2018), Un-Weave, İstanbul: Anna Laudel Galeri Sergi Kataloğu.

Diyarbakirli, N. (1972). Hun Sanatı, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Eroğlu, Ö. (2000). Özdemir Altan, İstanbul:Bilim Sanat Galerisi,

Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resmine Geleneksel Etkileşim, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (25), 327-340. Erişim Adresi: <https://www.gavsispanel.gelisim.edu.tr>

Neziroğlu F. (2020) Selfie, İstanbul: Anna Laudel Galeri Sergi Kataloğu.

Öngen, A.G. (2016), Çağdaş Türk Kırkıtli Dokuma Sanatçıları, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9 (17), 59-69. Erişim Adresi: <https://www.dergipark.org.tr>

Özay Demirkan, S. (2019). Tapestrey Dokunmuş Hikayeler, İstanbul: Anna Laudel Galeri Sergi Kataloğu.

Özay Demirkan S. (2001). Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özsoy Ö. (2019). Şakir Gökçebağ ile Söyleşi, Erişim Adresi: <https://www.sakirgokcebag.com>

İrepoğlu, G. (1990) Zeki Faik İzer, Halkbankası Sanat Galerisi Kataloğu.

Yetik, S. (2009). 20 ve 21 Yüzyıllarda Türk Resim Sanatında Tekstil Etkisi (Yüksek Lisans Tezi) T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.

RESİM KAYNAKÇASI

Resim 1: Yetik, S. (2009). 20 ve 21 Yüzyıllarda Türk Resim Sanatında Tekstil Etkisi (Yüksek Lisans Tezi) T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Resim 2: Yetik, S. (2009). 20 ve 21 Yüzyıllarda Türk Resim Sanatında Tekstil Etkisi (Yüksek Lisans Tezi) T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Resim 3: Tapestry Dokunmuş Hikayeler, İstanbul: Anna Laudel Galeri Sergi Kataloğu.

Resim 4: Tapestry Dokunmuş Hikayeler, İstanbul: Anna Laudel Galeri Sergi Kataloğu.

Resim 5: Tapestry Dokunmuş Hikayeler, İstanbul: Anna Laudel Galeri Sergi Kataloğu.

Resim 6: Tapestry Dokunmuş Hikayeler, İstanbul: Anna Laudel Galeri Sergi Kataloğu.

Resim 7: Tapestry Dokunmuş Hikayeler, İstanbul: Anna Laudel Galeri Sergi Kataloğu.

Resim 8: <https://sakirgokcebag.com/installations/nggallery/installations/REORIENTATION>

Resim 9: Ramazan Can Arşiv.

Sabri Berkel'in "Zeybek" ve "Yoğurtçu" Eserlerinde Göstergebilimsel Analiz Yöntemi ile Kültürel Kod Çözümlemesi

Ayşe Özmac Mercan¹

Makale Geliş Tarihi: 30.06.2022
Yayıma Kabul Tarihi: 22.02.2023

Öz

Sanat eseri çözümlemeleri, sanat olgusunu kavramanın en etkili yöntemlerinden biridir. Göstergebilim de, sanat eseri çözümleme yöntemleri içinde önemli bir yere sahiptir. XX. Yüzyıl başlarından itibaren göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılmaya başlanmıştır. Göstergebilimsel analiz yöntemi ile kültür dünyasının sayısız göstergelerini algılamak, anlamak ve kavramsal bir yapı içerisinde değerlendirmek mümkündür. Çağdaş Türk resminin öncü ressamlarından Sabri Berkel'in de çoğunlukla eserlerinde yaşadığı toplumun kültürel imgelerini ve kodlarını kullanmayı tercih ettiği görülmektedir. Bu çalışmada Berkel'in yaşadığı toplumun kültürel izlerini taşıması açısından önemli olan "Zeybek" ve "Yoğurtçu" adlı iki eserinin göstergebilimsel yöntem ile analiz yapılması amaçlanmaktadır. Makalede göstergebilimsel analiz yöntemi ile eserlerde görülen kültürel kodlarının çözümlenmesi yapılarak, resimlerde kullanılan plastik değerlerin imgeledikleri kültür kodlarının geçmiş ile bağlantısı kurulmaktadır. Dolayısıyla tespit edilen kültür kodlarından hareketle anlamsal ve dilsel kökenlerinin literatür araştırması yapılmıştır. Bu bağlamda, bir sanat eserin de kullanılan kültür kodlarının, toplumun sosyo-kültürel yapısının bir yansıması olması açısından önemli olduğu yargısına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Sabri Berkel, Resim, Analiz, Kültür Kodları

CULTURAL CODE ANALYSIS IN SABRI BERKEL'S "ZEYBEK" AND "YOĞURTÇU" WORK VIA SEMIOTIC ANALYSIS METHOD

Abstract

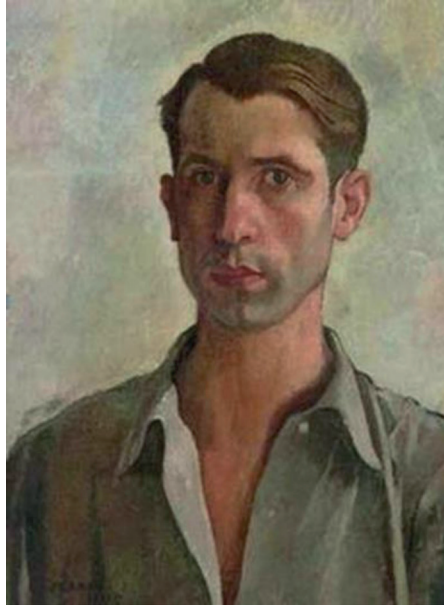
Artwork analysis is one of the most effective methods of comprehending the phenomenon of art. Semiotics also has an important place in the analysis methods of works of art. The semiotic analysis method has been used since the beginning of the 20th century. With the semiotic analysis method, it is possible to perceive, understand and evaluate the numerous indicators of the cultural world within a conceptual structure. It is seen that Sabri Berkel, one of the leading painters of contemporary Turkish painting, mostly prefers to use the cultural images and codes of the society he lives in in his works. In this research, it is aimed to analyze Berkel's two works, "Zeybek" and "Yoğurtçu", which are important in terms of carrying the cultural traces of the society he lived in, with the semiotic method. In the article, the cultural codes seen in the works are analyzed with the semiotic analysis method, and the cultural codes of the plastic values used in the paintings are connected with the past. Therefore, a literature search of the semantic and linguistic origins of the identified cultural codes was conducted. In this context, it has been judged that the cultural codes used in a work of art are important in terms of being a reflection of the socio-cultural structure of the society.

Keywords: Semiotics, Sabri Berkel, Painting, Analysis, Cultural Codes

¹Ayşe Özmac Mercan, Usta Öğretici, E-Posta: aysemecan07@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-3387-9504

GİRİŞ

Türk sanatının geleneksel bakış açısı, XVIII. Yüzyıl başlarında görülmeye başlayan Batılılaşma hareketlerinin etkisi ile değişime uğramıştır. Bu değişimin sonucu olarak bir sonraki yüzyılda Türk sanatında, geleneksel minyatür sanatından uzaklaşarak Batı sanat anlayışının hakim olduğu görülmüştür. Dolayısıyla çağdaş Türk resim sanatına geçiş döneminin de bu süreç ile birlikte başladığını söylemek mümkündür. Bir grup öncü resim ve heykel sanatçısının sanat eğitimi için Batıya gönderilmeleri ve yurda döndüklerinde bilgi ve izlenimlerini sanatlarına yansıtmaları ile birlikte bu süreç hızlanmıştır. Resim sanatında öncelikle izlenimcilik, bunu takiben kübizm, geometrik soyutlama ve soyut sanat eğilimlerinin art arda görüldüğü bir dönem başlamıştır. Çağdaş Türk resim sanatında bu sanat eğilimlerini eserlerinde ilk uygulayan sanatçılar araştırıldığında öncü olarak Akademisyen-Ressam Sabri Berkel ile karşılaşılmaktadır.



Görsel 1. Sabri Berkel, Otoportre, 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya, 53x 39 cm.

Sabri Fettah Berkel 1907 yılında Yugoslavya'nın Üsküp şehrinde doğmuş, çocukluk ve gençlik dönemlerini Yugoslavya'da geçirmiş ve Sırp okulunda Fransızca eğitim almıştır (Görsel 1). Berkel, 1927-1928 yıllarında Belgrat Güzel Sanatlar Okulu'ndan mezun olmuştur. 1929-1939 yılları arasında da Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nin Felice Carena atölyesinde eğitimine devam etmiştir (Tatari,2015:13). Burada iki yıl fresk ve gravür çalışmaları yapmıştır. Sabri Berkel, Ailesinin Balkanlarda çıkan karışıklık nedeniyle göç ettiği Türkiye'ye, 1935'te İtalya'da eğitimini tamamlayınca gelmiş-tir (Mercan,2018:70).



Görsel 2: Sabri Berkel, Manolyalı Natürmort, 1946, Duralit Üzerine Yağlıboya, 50x 61 cm.

Sabri Berkel dönemin izlenimci eğilimine karşın çağdaş bir tarzın benimsenmesi fikrini savunmaktaydı. Dolayısıyla 1939 yıllarında Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği ile D Grubu'na katılarak, resim sergilerinde yer almayı tercih etmiştir. 1947 yılında Paris'e gönderilen Berkel, hem kitap uzmanı J. G. Daragnes'in atölyesinde hem de André Lhote'un atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür.

Sabri Berkel'in gerek aldığı Batı eğitiminin çok yönlülüğü, gerekse hayatında görülen göç olayı, kültür zenginliği, eserlerinde görülen farklı üslup ve tarz çeşitlilikleri, dönemselsel olarak değerlendirilmesine sebep olmuştur. Berkel'in sanat hayatında, ilk olarak eğitim aldığı zamanların etkisi ile doğayı yansıtan benzeşim anlayışının hakim olduğu görülmektedir (Görsel 2). Bununla birlikte aşamalı olarak somut imgeleri yorumladığı, ileri dönemlerinde ise soyutlama ile soyuta yöneldiği görülmektedir.



Görsel 3. Sabri Berkel, 1931, Mimar Sinan, Duralit Üzerine Yağlıboya, 60x50 cm.

İlk sanat çalışmalarında aldığı eğitim ışığında yaptığı araştırmalar sonrasında, 1940'lar da soyuta yönelmelerin izleri görülmektedir. Bunu 1950'ler de figür stilizasyonu, kübizm ve geometrik soyutlama dönemi takip eder (Görsel 3). 1960 ve 1970'ler de ise kaligrafik biçimler, renk lekelerinden oluşan soyut kompozisyonlarında şekiller halinde görülmeye başlamaktadır. Berkel'in sanat hayatında görülen bu dönemsel farklılıklara rağmen eserlerinde sıklıkla toplumun gündelik hayatının izleri ve kültürel imgeleri kullandığı görülmektedir.

Berkel, farklı ülkelerde farklı okullarda aldığı eğitim ile sağlam bir sanat bilgisine sahip olmasının yanı sıra, dini ve etnik birçok kültürel farklılıklarla erken yaşta tanışmıştır. Dolayısıyla, bu durum Berkel'in iç dünyasını şekillendirerek, Türk kültürünü özümsemesine ve eserlerine konu malzemesi olarak girmesine sebep olmuştur. Başoğlu ise sanatçının yaşadığı coğrafyanın kültürünü betimlediğini şu sözlerle ifade etmektedir:

Sabri Berkel hocanın resimlerine başından sona dikkatlice bakıldığında, Türk resim sanatının kendine özgü ağır, temkinli, öz, biçim ve teknik yöndeki titiz gelişiminin izleri görülür. Sabri Berkel, Avrupa'da doğan ve gelişen tüm sanat akımlarının bilinçli bir tanığıdır. Tüm bu gelişimin iyi bir takipçisi olan Berkel hiçbir zaman bu akımların bir taklitçisi olmamış, bu özelliğini gerek figürlü ve gerekse de soyut çalışmalarında başarıyla ortaya koymuştur. Yaşadığı coğrafyanın kültürel değerlerinin bilincinde olan Sabri hoca, arkasında özgün, duyarlı, samimi ve tavizsiz tavrının yansıması olan eserler bırakmıştır. (Tatari, 2015, s. 73)

Gündelik hayatın her alanında olduğu kadar sanatsal alanda da yer alan kültürel imgeler çözümlenmeyi bekleyen birer gösterge kodlarıdır. Buradan hareketle, bu makalede yapıt merkezli-biçimci sanat kuramı ekseninde, bilgi felsefesi içerisinde gelişen gösterge-bilim analiz yöntemi ile eser analizi yapılması amaçlanmıştır. Bu araştırma için Berkel'in kübist, geometrik soyutlama dönemine ait “Zeybek” ve “Yoğurtçu II” eserleri seçilmiştir. Bu eserler de Türk kimliğini yansıtan kültürel imgeler tespit edilerek, bu imgelerin gönderme yaptığı kültür kodlarının kökenleri araştırılarak, geçmiş ile bağlantısı incelenmiştir.

Göstergebilim

Yücel, “bir göstergeler evreninde yaşadığımızı, çevremizde yer alan her nesnenin, her olgunun bir gösterge niteliği taşıdığını, dolayısıyla insanlar için bir anlamı olduğunu, belirli bir anlam dizgesine bağlandığını ileri sürmektedir”(2012: 93). Göstergebilim bu anlamlama dizgelerini inceleyen bir bilim dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Göstergebilimin amacı Rifat'a göre;

İnsanı kuşatan anlamlar evreninde, bildirişim amacıyla kullanılan doğal dillerin yanı sıra davranışlar, tutkular, inanışlar, töreler, toplumsal törenler, siyasal rejimler, reklamcılık, moda, yazılı basın, sözlü basın, mimarlık, bilim dilleri, resim, müzik, tiyatro, sinema, edebiyat, vb., anlamlı birimler diye tanımlayabileceğimiz göstergelerden oluşan sistemlerin bazılarıdır. Göstergebilimin amacı da işte bütün bu anlamlı dizgeleri hem kavrayabilecek hem de yorumlayabilecek bir çözümlenme ve yeniden yapılandırma modeli sunmaktır (Rifat, 2009: 7).

Göstergebilim, akla gelecek her türlü iletişim ağını kullanarak, sözcüklerin, görüntülerin, seslerin, müziğin, sanatın anlamlandırılmasında etkili olmaktadır. Bununla birlikte, bir metnin ya da görüntünün görünen ilk anlamını değil, onun ardında yatan anlamın da keşfedilmesini sağlamaktadır. “Göstergebilim anlam dizgelerini, insan için, dünyanın ve insanın anlamı sorununu ele almaktadır. Ayrıca, anlamlamanın oluşum ve kavranım koşulları üzerine de bir genel düşünce oluşturmak amaçlanmaktadır. Bununla birlikte anlamlı nesnelere somut çözümlenmelerinde uygulanabilir yöntemler bütünü olmak çabasıdadır” (Yücel, 2012: 93). Cevizci, yapısalcılık temelinden gelen göstergebilimin, kültürel nesnelere içsel yapısı üzerine odaklandığını öne sürerek; toplumsal ve kültürel fenomenlerin anlamları olan olay ve öğeler olduklarını, onların anlamlarının analizinin merkezinde olması gerektiği kavrayışından hareket ettiğini ifade etmektedir (2011:1227). Bu bağlamda göstergebilimi, içeriğin biçimine yönelik yapısal bir anlamlama olduğunu ve anlam üretiminin süreçlerini ortaya çıkarmak için anlamın ekleniş biçimini araştıran bir kuram olarak tanımlamak mümkündür.

Çağdaş göstergebilim anlayışının, XX. Yüzyılın Avrupa geleneği içinde dilbilim teorisi olarak geliştiği görülmektedir. Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) yaklaşık olarak aynı zamanlarda, birbirlerinden habersiz bir şekilde çağdaş göstergebilimin üzerine araştırmalar yapmışlar ve temellerini oluşturmuşlardır (Çağlar, 2012: 24). Dile ilişkin araştırmayı ilk olarak İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ele almıştır. “Saussure’e göre, dil varlığını toplum üyeleri arasındaki bağa, bir tür sözleşmeye borçludur. Böyle bir bağ, sözleşme ile toplum içinde anlaşma ve uyum yakalanmaktadır” (Erkman, 1987: 30).

Saussure’ün geliştirdiği dilbilimsel yöntem, birçok göstergebilimci tarafından benimsenmiştir. Saussure’e göre dil, ikili gösterge anlayışına sahiptir. Gösterge; gösteren (biçim) ve gösterilenden (kavram) oluşan bir birim olarak açıklanmaktadır. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemi, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturmaktadır. Saussure, dili, belli bir zaman diliminde eşzamanlı, kendi kendine yeterli ve bağımsız bir sistem olarak incelemeyi önermiştir.

Yapısalcı dilbilimcilere göre göstergeleri anlamının anahtarı, göstergelerin diğer göstergelerle yapısal ilişkisini anlamaktır. Saussure’e göre dilsel öğeleri birleştiren bağıntılar, her biri kendine özgü değerler üreten iki düzlemde gelişmektedir. Barthes’e göre, bu iki düzlem zihinsel etkinliğin iki biçimine denk düşmektedir.

Birinci düzlem, dizimler düzlemidir; dizim, dayanağı uzam olan bir göstergeler birleşimidir. Eklemlili dilde bu uzam çizgiseldir ve tek yönlüdür: İki öge aynı anda söylenemez: Burada, her öge, değerini, kendinden önce gelen ve kendini izleyen öğelerle kurduğu karşıtlıklardan alır. İkinci düzlem çağrışımlar düzlemidir. Söylem(dizimsel düzlem) dışında, aralarında ortak bir yan bulunan öğeler bellekte birbirini çağrıştırırlar ve böylece çeşitli bağıntıların egemen olduğu öbekler oluştururlar (2014:61).

Günümüzde ise, çağrışımsal düzlemde değil, dizisel (paradigmatik)¹ düzlemde ya da, dizgesel (sistematik) düzlemde sözedilmektedir. Paradigmatik, yani seçim yapma; dizimsel, yani birleştirme.

Bir paradigma bir dizgedir. Seçim bu dizge içinde yapılır ve bu dizgeden yalnızca bir tek birim seçilebilir. Birbirinin yerine geçebilecek göstergeler arasındaki dizi ilişkisidir. Aynı dizide yer alan iki gösterge dizge içinde birbirinin işlevini taşıyabilir. (Özgür, s. 23)

¹ Pragmatizm: Yunanca pragma teriminden türetilmiştir. Pragma, “eylemek”, “yapmak” veya “kılmak” anlamına gelmektedir. Faydacılık olarak da adlandırılan Pragmatizm, doğruluk ve gerçekliği bir eylemin sonucu olarak değerlendiren bir öğretinin adıdır.

Erişim 13 Haziran 2021, <https://www.felsefen.com/pragmatizm-nedir-faydacilik-nedir/>

Göstergeyi yalnızca dil temelinde inceleyen Saussure'ün tersine Peirce, bilim ile faydacılık (pragmatism) temelinde dayanan mantık kuramını geliştirmiştir. Gösterge kavramıyla dil felsefesine yönelen Peirce, farklı bir yol izleyerek mantıkla göstergebilimin hemen hemen aynı şey olduğunu ikisinin de soyutlama ve simgeleme edimlerinin konusu olduğunu savunmaktadır. Göstergeleri biçimsel öğretinin bütün olguları kapsayan bir göstergeler kuramı olarak kabul eden Peirce:

Bir gösterge ya da "representamen", bir kişi için herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir açıdan ya da nitelik bakımından tutan bir şeydir. Birine yöneliktir; yani bir kişinin zihninde, bir eş değer gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yaratıldığı bu göstergeyi ilk göstergenin yorumlayıcı olarak adlandırıyorum. Bu gösterge bir şeyin, nesnesinin yerini tutar. Bu gösterge nesnesinin yerini tutarken bunu her açıdan değil, benim "representamen" in temeli dediğim bir çeşit kavramı iletme açısından tutar. (Aktaran: Özma-kas,2009:36)

Peirce göstergeyi Saussure gibi ikili bir yapıda değil, üç düzlemde oluşan bir süreç olarak ele almaktadır. Bunlardan ilk düzlemde, duyularla algılanan somut anlam ile karşılaşılmaktadır. Bu ilk karşılaştığımız somut düzlem, nesneyi temsil etmektedir. Bununla birlikte, "temsil ilişkisinin oluşabilmesi için, temsil edilen bir şey de bulunmalıdır." İkinci aşama Akerson'a göre;

Temsil edenle temsil edilen arasındaki ilişki, bağıntı ise ikinci aşama olarak ele alınmaktadır. Ancak bir göstergede bu bağlantının kurulabilmesi, bir üçüncü aşamaya bağlıdır. Neyin temsil edildiğini anlama ve bilme, temsil edenle temsil edilen arasındaki bağıntıyı tanıma ve bir yorumlama sürecidir. Üçüncü düzlem de bu yorumlayıcı süreçtir. Yorumlayıcı sürecin gerçekleşmesi, anımsama, değerlendirme, alışkanlıklara başvurma gibi yetilerin kullanılmasıyla gerçekleşmektedir. Dolayısıyla, önce duyularla algılanan biçim ile sonradan, bu biçimin temsil ettiği şey arasında bağıntı kurulabilmesi için yorumlayıcı, değerlendirici, anımsamaya dayanan bir üçüncü süreç gerek duyulmaktadır. (Aktaran: Sabancı,2014: 11)

Peirce'in göstergebilime yaptığı en önemli katkı, göstergeleri sınıflandırarak üçlüklere ayırmak ve gösterge alanındaki bütün öğeleri üçlükler içerisinde incelemiş olmasıdır. Göstergeleri bu şekilde sınıflandırarak incelemesi, farklı ilişkilere sahip gösterge biçimlerine odaklanmasına ve araştırmasını derinleştirmesine sebep olmuştur. "Peirce üçlü sınıflandırmalarında, birinci üçlükte göstergenin kendisiyle olan ilişkisini, ikinci üçlükte göstergenin nesnesiyle olan ilişkisini, üçüncü üçlükte de gösterge ve yorumlayıcı arasındaki ilişkisini ortaya konmaktadır" (Çomak, 2020: 86).

Gösterge Türü	Göstergenin kendisi Olarak çözümülesi	Gösterge ve nesnesi Açısından Çözümleme	Gösterge ve Yorumlayan Açısından Çözümleme
Nitel Gösterge	X		
Teklil Gösterge	X		
Kural Gösterge	X		
Belirti			
Görüntüsel Gösterge		X	
Simge		X	
Terim			X
Onerme			X
Kanıt			X

Tablo 1: Charles Sanders Peirce'in Gösterge Sınıflandırmaları

Peirce göstergeleri üçlü ilişkilere dayalı olarak, 10 ayrı üçlükte topladığı 30 türe ayırarak sınıflandırmaktadır. Bayrakçı (2011: 5), “gönderme yaptığı gerçek nesnelere ile bağlantıları açısından Belirti (Index), Görüntüsel Gösterge (Icon), Simge (Symbol) kavramlarının gösterge ile bağlarını” vurguladığını ifade etmektedir.

Görüldüğü üzere çağdaş göstergebilimciler göstergeleri, göstergebilimsel dizgelerin bir parçası olarak ele alarak, anlamın nasıl oluşturulduğunu incelemeyi amaçlamaktadırlar. Dolayısıyla bu yaklaşımlarıyla sadece bildirişimle değil, gerçekliğin oluşturulması ve sürdürülmesiyle ilgilendikleri dikkat çekmektedir. Bununla birlikte göstergebilimsel çözümler 1960'lı yıllardan başlayarak son derece çeşitli alanlarda uygulanılmaya başlandığı görülmektedir.

Göstergebilimsel yaklaşımın amacı, inceleme nesnesi üstüne bir yargıda bulunmak ve yorum yapmak değildir. O nesneyi tarafsız bir şekilde betimlemektir. Göstergebilimsel analiz yöntemi ile bir sanat eseri incelemesi biçim, renk, konum ve zıtlıklardan hareketle biçimsel ve anlamsal özelliklere ulaşmayı hedeflemektedir. İnceleme; genelden özele, basitten karmaşığa, bilinenden bilinmeyene, bazen de tersi bir yolda ilerlemektedir. Göstergebilimsel analiz tanımlama, çözümler, yorumlama ve yargı evrelerini de içermektedir. Batu'ya (2014: 122) göre;

Sanat yapıtının semiyolojik bir yaklaşım olan göstergebilimsel yöntemle ele alınması sanat yapıtının anlam evrenini kuşatmaya yardımcı olacaktır. Göstergebilimsel yöntemin amacı, incelenen sanat yapıtı kontrollü bir şekilde mantık temelli, nesnel bir yöntemle incelemektir. Anlamı, anlamı oluşturan yapıyı ortaya çıkartmaktır. Göstergebilimsel yöntemle bir yapıta var olduğu varsayılan yapı, sistemli bir yöntemle ayrılarak, çözümler üstüde yeniden yapılandırılmaya çalışılır. Böylelikle bir metne dönüşen sanat yapıtının nasıl işlediği de ortaya çıkar.

Bir resmin alanının içinde yer alan nesnelerin, objelerin, birimlerin, imgelerin ele alınış biçimleri, o resmin göstergeleri olarak algılanmaktadır. Bu göstergeler soyut ya da somut biçimlerde olmasının yanı sıra resim sanatının yaratma özgürlüğünü göz önünde bulundurarak işlevlerinin de sınırsız olduğu görülmektedir. Bu bağlamda resimde her bir imgenin ya da biçimin çağrıştırdığı bir kavram olduğu göz önüne alınırsa sanat yapıtındaki göstergelerin kendi başına bir özerklik taşıdığını söylemek mümkündür. Karahan (2004: 80) ise görsel göstergebilim içinde dil/söz ayrımından bahsetmektedir;

Görsel göstergebilim içinde dil/söz ayrımından söz edilmektedir. Resim sanatı için renk, çizgi, yüzey gibi temel bileşenlerin bir araya gelme olasılıkları dili oluştururken, ressamın bunları kişisel bir seçim yaparak kullanmasıyla dil düzleminden söz düzlemine geçilmiş olur. Bir başka deyişle plastik söylem çözümlemesi ressamın biçim, renk, ışık dağarcığının söz dizimsel ve biçim dizimsel incelemesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatın bu görsel göstergelerinin dışında, kültür dünyasında sayısız göstergeler ağı bulunmaktadır. Bu kültürel göstergeler, insanlar tarafından toplum içinde uzlaşım yoluyla toplumun belirlediği şekliyle alınarak, kullanılabilir.

Bu araştırmada Berkel'in kübist, geometrik soyutlama dönemine ait "Zeybek" ve "Yoğurtçu II" eserlerinde görülen kültürel kodlar gösterge bilimsel analiz yöntemi ile incelenecektir. Bu bağlamda göstergebilimsel yöntemle eserlerde görülen imgeler ile Türk kültürünün imgeleri arasında kökensel bağlar araştırılarak tespit etmek amaçlanılmaktadır.

"Zeybek" ve "Yoğurtçu II" Resimlerinin Göstergebilimsel Yöntem Analizi

Sabri Berkel, "Zeybek" isimli resmini 1955 yılında, 95x60 cm. duralit üzerine yağlıboya tekniği ile yapmıştır (Görsel 4). Berkel bu eserini geometrik soyutlama, kübist döneminde yaptığı bilinmektedir. "Sabri Berkel soyutlama yaparken doğayla mesafelidir. Doğayı sadece evrensel armoniyi oluşturmak için kullanmıştır. Canan Beykal'ın deyişiyle doğaya yabancılaşmış, onun içine katılmamıştır. Resimde kullandığı nesnelere çevresine ilgisizdir ve kontürlerle birbirinden yalıtılmıştır" (Tatari, 2015: 86). Berker'in bu ifade dilini "Zeybek" resminde de uyguladığı görülmektedir. Bayraktar' a göre:

Berkel'in "Zeybek" çalışması parçalanmış alanlar bulunmasına rağmen analitik kübizm anlayışı ile oluşturulmuş olduğu söylenebilir. Her ne kadar eser içeriğinde var olan parçalama anlayışı da olsa kendi içinde bir takım kolaj etkilerinin fırça ile oluşturulmuş olduğu da gözlemlenmektedir. Tek farklılık bu parçalar düzgün geometrik şekillerden kurgulanmıştır (Bayraktar, 2011: 151).

Diğer eserlerine kıyasla “Zeybek” resminde mekân anlayışlarında da farklılıklar dikkati çekmektedir. “Zeybek”te derinlik çizgileri, tek kaçış noktalı düzgün bir perspektif anlayışı ile oluşturulduğu görülmektedir. İzleyicinin gözünde renkli, heyecanlı bir ortam yaratmış olma ihtimalini göze alarak sol kısımda sarı ince bir alana ışık verildiğini söylemek mümkündür (Bayraktar, 2011: 151). Buradan hareketle, bu figürün bir oda olduğu tahmin edilen kapalı bir mekanda, bir sandalye üzerinde oturduğu fikrine sahip olunmaktadır. Dolayısıyla, figürün solunda görülen sarı lekenin de aralıklı bir kapıdan sızan ışık olma ihtimali yüksektir.

Zeybeğin gösterişli kıyafetinin de bazı özellikleri soyutlanarak vurgulandığı görülmektedir. Zeybek’in kıyafeti üzerindeki motifler az da olsa belli olmaktadır. Özellikle gövdede geleneksel kıyafetli figürün gömlek bağını oluşturan oval çizgileri buna örnek olarak göstermek mümkündür. (Bayraktar, 2011: 151) Bunun yanı sıra Zeybek’in şapkasının şekli ve başına doladığı kısmı da simgesel olarak zeybek kıyafetiyle benzerlikler içermektedir.



Görsel.4. Sabri Berkel, Zeybek, 1955, Duralit Üzerine Yağlıboya, 95x66 cm.

Burada alışık olunmayan durum, zeybeklerin yaşam alanı dağlar ve doğa olarak düşünüldüğünde Berkel’in figürünü kapalı bir alanda resmetmeyi tercih ettiği görülmektedir. Bu bağlamda resimdeki figürün, gelenekleri devam ettirmek amacıyla folklorik etkinliklerde bulunan çağın zeybeklerini temsil etme

ihtimalini de akıllara getirmekte. Bu durumda figür küçük kapalı bir alanda oturup poz vermektedir. Elinde yuvarlak bir nesne tutmaktadır. Bu nesne, şekil itibarı ile zeybeklerin kullandığı su kabağından özel olarak yapılmış su matarası olma ihtimali çok güçlüdür.

Resmin bütününe bakıldığında yeşil ve kırmızı renklerinin hakim olduğu, nesneleri birbirinden ayırmak için çizgilerin kullanıldığı iki boyutlu bir eser olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, kompozisyonun yatay ve dikey planlarla kurgulandığı dikkat çekmektedir. Desenlerin kuruluşunda yer alan ana bağlantılar birbirlerini ya dik ya da dike yakın kesen doğrulardan oluşmaktadır. Bununla birlikte, tamamlayıcı iki rengin -kırmızı ve yeşil- mat ve derinlik vermeden düz sürülerek kullanılmasının yanı sıra, sarı ile kontrast etki yaratılmaya çalışıldığı görülmektedir. Figürün, ortada -klasik dönem kurgularını hatırlatır şekilde- üçgen kompozisyona uygun olarak kurgulandığı da dikkat çekmektedir. “Kullanılan her çizgi ve renk öylesine kompoze edilmiştir ki birinin yeri değişse denge tümüyle bozulacaktır. Sabri Berkel bu titizliği ve mükemmel matematiksel yaklaşımını tüm eserlerinde uygulamıştır. Sanatçının modern sanat kavramını pek çok soyut sanatçıdan çok daha iyi kavradığı görülmektedir” (Tatari, 2015: 86).

Gösterge Türü	Göstergenin Kendisi Olarak Çözümleme	Gösterge ve Nesnesi Açısından Çözümleme	Gösterge ve Yorumlamayı Açısından Çözümleme
Nitel Gösterge	Tablodaki renkler ve çizgiler		
Tekil Gösterge	Tablonun Kendisi		
Kural Gösterge	Geleneksel kıyafet		
Belirti -			
Görüntüsel Gösterge		Tablonun kendisi, kişiler ve olay	
Simge		Gelenek, giyilen kıyafetler ve renkler	
Terim			Zeybeklik geleneği
Önerme			Türk kültürü, gelenek
Kamut			Dönemin tablo ve sanat anlayışına uygunluk

Tablo 2: Peirce'in Gösterge Yaklaşımına göre “Zeybek” Resminin Analizi

Nitel gösterge, tekil gösterge ve kural gösterge, “göstergenin kendi içlerinde ne olduğuna dayalı” bir gösterge türüdür (Özmas, 2009: 38). Bu tabloda

kullanılan renkler ve çizgiler bu nitel gösterge türünü oluşturmaktadır (Tablo 2). Resimde kullanılan renklerin pastel renkler ile çizgilerin siyah renginden oluştuğu görülmektedir. Pastel renkler resme durağanlık ve sakinlik kazandırırken siyah çizgiler sert ve zıt yönleri ile hareket ve enerji vermektedir. Soldan gelen sarı leke ortada zeybek figürüne odaklanmamızı sağlamaktadır. Burada kullanılan renkler ve çizgiler bu resmin nitel gösterge özelliklerini ortaya koymaktadır.

Göstergelerin gösterge ve gösterilen ilişkisine bakıldığında; Berkel'in de resmine konu edildiği zeybeklik, Batı Anadolu Bölgesinin önemli bir kültürel ögesidir. Zeybeklik ya da efelik olarak adlandırılan kültürel geleneğin, XIII-XX. yüzyılları arasında, farklı biçimlerde bölgede yaşandığı bilinmektedir. Sosyal yaşamın şartlarından dolayı tarihin her evresinde birçok toplumda eşkiyalık olgusuna rastlanılmaktadır. Zeybekler, bir eşkiyalık kurumu olarak bilinmekle birlikte, Kurtuluş Savaşı sırasındaki üstün başarılar göstererek kahramanlık statüsü kazanmışlardır. "Bu kişileri haydut olarak nitelendirebileceğimiz adı soyguncu eşkiyalardan ayıran en belirgin özelliği, toplumsal koşulların kötüleşmesi sonucu oluşan yükü halkın üzerine yıkmaya çalışan beceriksiz yöneticilerin yarattığı sıkıntılardan bunalarak tepki göstermiş olmalarıdır" (Özbilgin, 2003: 55). Efeler aslında savaşçı ve atılgan insanlar olmakla birlikte, şartlara göre çeşitli aktif görevlerde buldukları bilinmektedir. Zeybeklerin Milli Mücadele'de Türkiye Cumhuriyetinin kurulması için gösterdikleri yararlılıklar ve toplum için yaptıkları iyilikler "kahraman" statüsünü almalarını sağlamıştır. Günümüzde ise bu kurum, modern çağın gelişme koşulları içinde değişim ve dönüşüm geçirmiş olarak varlığını sürdürmektedir.

"Zeybek kelimesinin "özbek, zibak, zeus, zorba, sekban, soyman, sağbek, sübek, zeyl-i bek" gibi kelimeleri ifade ettiği belirtilmiştir. Zeybek kelimesi "zeybak" ve "zaybak" gibi kullanımlara da sahip olmuştur. Zeybek sözcüğü Türkçe olup, "zaybak"ın ses değişimiyle "zeybek" haline dönüşmüştür" (Haytoğlu, 2011: 52). Akdoğu, zeybek kelimesinin kökeninin "saybek" olduğunu ileri sürerek anlamının ise sağlam, koruyucu, güçlü koruyucu olduğunu belirtmektedir.

Bu kelime, Çağatay Türklerinde, Türkçenin ses uyumu gereği saybak (şaybak), Hammer de ise seybek (şeybek) olarak telaffuz edildiği bilinmektedir. Özellikle geçen yüzyıllar içinde saybek kelimesi, önce saybak, ardından, daha çok batı Anadolu'da sabah'a zabah, soba'ya zoba denilmesi gibi, saybak kelimesi de zaybak, 19.yy 'dan başlamak üzere de, öncelikle, imparatorluğun merkezi İstanbul dilinin nezaketi içinde önce zeybak, daha sonra zeybek şeklinde telaffuz edilmiştir. Son yüzyıllar da zeybek şeklinde dilimize yerleşerek yaygınlaşmıştır (Koca, 2010: 7).

Buradan hareketle zeybekliğin kökeninin Orta Asya'dan göç ile gelen Türklere dayandığını söylemek mümkündür. Zeybeklerin menşeinin XIII. Yüzyılda Batı Anadolu ve Ege Bölgesi'nde yerleşmiş olan Türkmen aşiretlerine dayandığını ifade eden Avcı'ya göre:

Bu aşiret mensupları, ilk zamanlarda mahalli beyliklerin ve sonraları Osmanlı devletine mensup valilerin vakit vakit haksız muamelelerine maruz kalarak buna tahammül edemeyip dağa çıkmışlar ve resmi otoriteye karşı silahlı mukavemet grupları kurmuşlardır. Bunlara zamanla işledikleri her hangi bir suçun ve daha ziyade bir cinayetin cezasından kurtulmak isteyenlerde katılmışlardır. Dağları, belleri, geçitleri gayet iyi bildiklerinden, son derece atıcı, vurucu ve silahşör olduklarından hükümet kuvvetleri bunlarla baş edemezdi. Üstelik kendileri de haksızlıklara karşı koydukları için köy halkı zeybekleri daima himaye eder, gizler, onlara erzak ve cephaneye temin edip işlerini kolaylaştırırdı. Zeybekler, bundan maada adi eşkıyaya karşıda halkın güvendiği bir unsurdur. Kendi bölgelerinde bunları yaşatmazlar buldukları yerlerde tepelerlerdi (Özbiçin, 2003: 40-41).

Zeybekliğin oluşumunda giyim konusu büyük önem taşımaktadır. Çünkü zeybek giysisi başkaldırı geleneği, sıradan halktan farklı olduklarını vurgulama isteği, gücü, özgürlüğü ve onuru sembolize etmektedir. “Zeybek-efe giysileri fes, kefiye, ten gömleği, işlik, camadan, cepken, şalvar, karadon, tozluk, çarık, kuşak, silahlık, zeybek kabağı, pazubend, hamaylı, çorap, aba ve kepenekten oluşmaktadır.”² Giysiler, giyene zengin bir görünüm ve saygınlık kazandıran işlemlerle, süslemelerle bezelidir. Efeler başlarına taktıkları başlıkları, oyallı yemeniler ile süslemektedir. Bununla birlikte zeybekler, “işlik” denilen mavi beyaz ya da kırmızı beyaz çizgili kısa üst gömleği giymektedir. Genellikle bu üst gömleği, beyaz renkli, keten ya da ipek ve sarı bürümcük karışımı, yakasız ve oyallı uzun gömlek, üzerine giyerlerdi. Kıyafetlerinin en alımlı kısmı, sırmalı cepkenleridir. Bununla birlikte alta giyilen kısa şalvarlarda da işlemler görülmektedir.

“Zeybek” resminin sarı, kırmızı, yeşil ve gri dört renk üzerine kurgulandığı görülmektedir. Bu renklerin sembol anlamlarını ele almak istersek eğer Türklerin renk simgeciliğine yönelmek mümkündür. Borakas'a (2007: 75) göre Türklerde görülen renk simgeciliği:

Tüm uluslardaki gibi Türkler'de de renklere birçok simge ve anlam yüklenmiştir. Yüklenen bu anlamlar uluslara pek çok anlam katmıştır. Toplum ve kültür arasında ki renk yaklaşımı ayrılık gösterirken, renklerin yan yana gelişinin verdiği anlam aralarındaki asıl ayrılığı yansıtır. “Sarı, kırmızı ve yeşili bir inanış ve varlık dünyasını

2 Halk Bilimi Çalışmaları-Zeybekler, erişim 14 Haziran 2021, <http://www.istanbulcagdas.com/halkbilimi/documents/Zeybekler.pdf>

yorumlayış sonucunda, yeşili, dirlik tazelik, gençlik; sarı'yı merkez, hükümdarlık; kırmızı'yı, Tanrı, koruyucu ruh, ocak (ev) dirlik, bağımsızlık, hürriyet anlamlarını" simge kabul eden ve yorumla-yan yalnız Türk geçmişli toplumlardı.

“Yoğurtçu II” Resminin Göstergibilimsel Analizi

Sabri Berkel “Yoğurtçu I-II” çalışmalarını 1952’de birincisini ve 1954’te de ikincisini yapmıştır. Her iki çalışma da temanın ve figürün hareket, kompozisyon ışık, renk gibi değerlerin de benzerlikler taşıdığı görülmektedir. “Yoğurtçu I” de figür stilizasyonunun geometrik şekillerin kaynaşması ile sağlandığı görülmektedir (Görsel 5). Mekan ise birkaç üçgen parça ile ifade edilerek İstanbul’un tarihi kemerli sokaklarının hissini vermektedir.

Her iki çalışmada da şalvar giymiş olan figürde özellikle ilk figür üzerinde koyu tonlar tercih ederken, yoğurt kapları ve çevresinde daha canlı ve sıcak renkler tercih etmiştir. II. çalışmasına baktığımızda da daha komplike bir mekanı tercih eden Berkel, İstanbul’un daha farklı güzelliklerini ve dokusunu çalışmasına aktarmıştır. İlk çalışmasında mekanı sade tercih eden sanatçı aradan iki yıl geçtikten sonra mekanı daha canlı biçimde ele almış ancak figürde hiçbir farklılığa gitmemiştir. İstanbul’un birçok tarihi dokusunu barındıran çalışmasında var olan güzelliklerini de ihmal etmemiş, ilk çalışmasında belli belirsiz bir kemerden geçiren figürünü artık bayağı yol kat etmiş olarak resmetmiştir. Hatta arka planında bir değil birden fazla kemer, cami, sağ üst fark edilir bir türbe gibi birçok desen ve dokuya da yer vermiştir (Bayraktar, 2011: 72).

1954 yılında yaptığı “Yoğurtçu II” resmine ise kaligrafiyi ve Osmanlı sanatına ait bir takım unsurları katmaya başladığı görülmektedir (Görsel 6). Berkel, bu resminde de aynı yöntemle figürü ve mekanı stilize etmiştir. Figürün çevresinde cami kubbesi, yuvarlak kemerler, rûmi ve palmet desenleri ile mekan algısı yaratan imgelerle kuşatıldığı görülmektedir.

Eski zamanlarda yoğurt satışlarının bu şekilde yapıldığı bilirse Berkel’in sıradan olayları konu edindiğini söylemek mümkündür. Ressam figüre öyle bir hareket vermiştir ki sırtına aldığı demire, iplerle bağlı duran yoğurt kaplarının adımlarına göre hareket kazandığı göze çarpan ilk durumdur. Öyle ki kapların ağırlığı ve figürün adım atışı ile sol omuz yere eğilmiş buna bağlı olarak da sağ omuz yukarı kalkmıştır. Burada da Berkel’in ne kadar iyi bir gözlemci olduğu, buna bağlı olarak figüre verdiği yerinde hareketle de heyecanlı bir çalışma çıkardığını anlayabiliyoruz (Bayraktar, 2011: 72).



Görsel.5. Sabri Berkel, Yoğurtçu I, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162×130 cm.

Bununla beraber, “yoğurtçu II” çalışmasına baktığımızda daha kapsamlı bir mekan anlayışı sergileyen Berkel, İstanbul’un daha farklı güzelliklerini ve dokusunu çalışmasına aktardığı görülmektedir. İlk çalışmasında mekanı sade tercih eden sanatçı aradan iki yıl geçtikten sonra mekanı daha canlı biçimde ele aldığı ancak figürde hiçbir farklılığa gitmediği görülmektedir. Tekrarlanan bu resimlerde belki de ilk resmin sonraki resminetüdü konumunda olma ihtimali yüksektir.

Bu çalışmada Türk kültürüne ait imgelerin zenginliği ve çeşitliliği nedeniyle “yoğurtçu II” çalışması Peirce’in gösterge yaklaşımına göre analizi yapılacaktır. “Yoğurtçu II” çalışması Sabri Berkel tarafından 1954 yılında, 162x130 cm. tuval üzerine yağlıboya olarak yaptığı bir eseridir. Bu eserin de Sabri Berkel Türk kültürünün en önemli motiflerinden biri olan seyyar satıcılardan yoğurtçuyu konu edindiği görülmektedir. Sanatçı “Yoğurtçu” isimli resminde stilize edilen figürü, geometrik şekillerin düzenlenmesiyle sağladığı görülmektedir. Figürün çevresinde cami kubbesi, yuvarlak kemerler, tezhip sanatında kullanılan motiflerden olan rûmi ve palmet motifleri yer almaktadır. Sabri Berkel’in geometrik soyut resimde Osmanlı sanatına ait yerel unsurları kullanarak sanatını özgün bir çizgiye taşıdığı görülmektedir.



Görsel 7. Sabri Berkel, Yoğurtçu II, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162×130 cm.

“Yoğurtçu II” sanatçının olgunluk dönemi eserlerinden biri olarak bilinmektedir (Resim 7). Bu resimde gündelik yaşamda karşılaşılan bir insan manzarası yer almaktadır. Birbirini değişik yönlerde ve farklı konumlarda kesen eğrilerin ve düz çizgilerin kendi aralarında oluşturdukları bir uyum göze çarpmaktadır. Daire, elips, yarım daire, üçgen gibi geometrik unsurlar kullanılarak biçimlendirilmiş yoğurtçu figürü daha çok düz çizgilerin bulunduğu bir fonda yer almaktadır. Arkadaki mimari formları sanatçının sıkça kullanıldığı görülmektedir. İstanbul’un çok sayıda cami kubbesinin formu geometrik soyutlamanın içinde kendine yer bulmaktadır. Renklerin kullanımının ise çok bireysel olduğu görülmektedir. Nakış motifini içeren süsleyici öğeler bir bütünlük içinde kurgulanmakla birlikte önceki eserlerinden farklı olarak Berkel’in bu eserinde daha fazla renge yer verdiği görülmektedir”(Tatari, 2015:73).

“Yoğurtçu II”de, kübist döneme özgü yatay, dikey ve diyagonal yön karşıtlıkları ile geometrik kompozisyon uyguladığı görülmektedir. Tuvalin merkezine yerleştirilen figürün sola eğimli duruşu dikkat çekmektedir. Bunun sebebinin omzunda taşıdığı ağır yoğurt tablalarının bağlı olduğu taşıyıcı demir olduğunu görmek mümkündür.

Gösterge Türü	Gösterge'nin Kendisi Olarak Çözümleme	Gösterge ve Nesnesi Açısından Çözümleme	Gösterge ve Yorumlayıcı Açısından Çözümleme
Nitel Gösterge	Tablodaki renkler ve çizgiler		
Tekil Gösterge	Tablonun kendisi		
Kural Gösterge	Geleneksel kıyafet Mekan ve		
Belirti -			
Görüntüsel Gösterge		Tablonun kendisi, figür ve mekan	
Simge		Gelenek, giyilen kıyafetler ve renkler süslemeler, cami formları	
Terim			Yoğurtcu
Öneme			Kültürel İmgeler, Türk kültürü ve gelenek,
Kamıt			Dönemin kıyafetleri ve sanat anlayışı

Tablo 3: Peirce' in Gösterge Yaklaşımına göre "Yoğurtçu II" Resminin Analizi

Eserde, rölyef ve hacim etkisi görülmemekle birlikte büyük-küçük yüzey oranları ve sıcak-soğuk renk dağılımı ile derinlik duygusu yaratılmaktadır. Tuvalin merkezinde ağırlıklı sıcak renklerin, büyük alanlar şeklinde kullanıldığı, kenarlarına gidildikçe daha pastel ve soğuk renklerin küçük alanlar şeklinde harmanlandığı görülmektedir. Bu durumun da derinlik duygusunu güçlendirdiği görülmektedir. Arka planda kübist tekniğin özelliği ile kopuk ve yinelemelerle oluşturulan mekanda görülen yarım daireler ve küçük desenler cami, kubbe ve kemer izlenimi vermektedir. Figürün cepken, şalvar gibi dönemsel kıyafetler giydiği arka mekan olarak da kemer ve kubbelerin çini ve seramik motiflerinin yer aldığı göz önüne alınırsa eski İstanbul'un dar bir sokağında hatta kemerli kubbeli tarihi mekanlarından geçmiş olabileceği de akla gelmektedir.

Berkel'in bu eserine konu edindiği yoğurtçu gezici esnaf, toplumların sosyal ekonomik, politik ve kültürel özelliklerini yansıtan kültürel bir öge olmakla birlikte, toplumun görünen yüzünü yansıtan bir gerçekliktir. Eskiden ayak esnafı da denilen seyyar satıcılar-gezici esnaf, Anadolu'nun değişik bölgelerinden

para kazanmak amacıyla İstanbul'a gelen insanların tercih ettiği işler olarak bilinmektedir.

“Nitel gösterge, tekil gösterge ve kural gösterge, göstergenin kendi içlerinde ne olduğuna dayalı bir gösterge türüdür” (Özmkas, 2009: 38). Bu tabloda kullanılan renkler ve çizgiler bu nitel gösterge türünü oluşturmaktadır (Tablo 3). Resim genelde mat renklerden oluşmaktadır. Koyu mat renkler resme durağanlık ve sakinlik kazandırırken en canlı görülen merkezde toplanana sıcak renkler canlılığı ve hareketi sağlamıştır. Bununla birlikte eğri formlar küçük desenler dikkatleri üzerine çekmektedir. Sarı leke figürü bir çerçeveye gibi sararak resmin odak noktasını belirlemektedir. Burada kullanılan renkler, desenler ve eğri formlar bu resmin nitel gösterge özelliklerini ortaya koymaktadır.

Osmanlı döneminde, sabit satıcılar yanında, seyyar olarak dolaşan ve gerek pazar esnafının ve gerekse halkın, özellikle içecek ve yiyecek ihtiyaçlarını karşılayan çok sayıda seyyar satıcı bulunmaktaydı. Saka, şerbetçi, yoğurtçu, hamal, sepetçi, tülbenççi, terlikçi, çarkçı, sokak berberi, kurabiyeci, tahtirevan, tablalı satıcısıyla örnekleri çoğaltılabilecek olan gezici esnafın hizmetlerinin yanında, gerek sesleri gerekse giyim kuşamları ile toplumun, esnafın en renkli grubu oldukları bilinmektedir. Yoğurtçular ise seyyar satıcılar içinde en dikkat çeken kesimi oluşturmaktaydı (Koca, 2012: 3).

Seyyar satıcılar, Osmanlı ticaret hayatının kendilerine özgü kılık kıyafetleri, farklı sesleri, rengi ve kokusu olan bir kesim olarak bilinmektedir. “Giyim kuşamın ana unsurları benzer olmakla birlikte, her esnafın işinin gerektirdiği türde giysi parçaları ile giyim kuşam biçimlerine farklılık kazandırılmaktaydı. Bu nedenle, giysilerin Osmanlı'da sosyal statünün belirleyicisi olma rolü esnaf giyiminde de görülmekteydi” (Okumuş, 2017: 73). Osmanlı'da kişinin toplum içerisinde üstlendiği görev, yaptığı iş onun giyimini belirlemede etken olduğu bilinmektedir. Dolayısı ile gezici esnafın, halkın diğer kesiminden farklılık gösteren bir giyim tarzı bulunmaktaydı. Osmanlı'da mesleklerin özelliklerine göre her esnaf grubunun giysi parçalarında detaylardan oluşan farklılıklar olmakla birlikte, giyim kuşamının en dikkat çekici özelliği, katlı giyim tarzının uygulanması idi. Genel itibarı ile alt bedende şalvar, üst bedende gömlek entari/dolama ve üstlükten oluşan bir giyim tarzı uygulanmaktaydı. “Üst bedene ten üzerine giyilen gömleğin ve üzerine giyilen entarinin yaka formlarındaki küçük değişiklikler farklılık yaratan bir diğer detaydı. Üst bedene, iç gömlek, gömlek, entari ve kısa üstlük veya gömlek yerine giyilen mintan giyilmekteydi” (Mercan, 2018: 96). “Alt bedene şalvarın bir türü olan diz çakşırı, üst bedene ise zamanımızın ceketi yerine askere, esnafa, rençpere mahsus eski bir üstlüğün adı olan cepken giyilmekteydi.”³

3 Reşad Ekrem Koçu, Türk Giyim Kuşam ve süslenme Sözlüğü (Sümerbank Kültür yayınları, 1969), erişim 14 haziran 2021, <https://drive.google.com/file/d/>

SONUÇ

Gündelik hayatın her alanın da kültürel, sosyal, doğal, yapay ve sanatsal imgeler yer almaktadır. Bu imgeler çözümlenmeyi bekleyen gösterge kodları olarak göstergebilimin inceleme alanına girmektedir. Göstergebilim, her türlü anlamlı bütünün, anlamın üretilmesi süreçlerini, imgelerin gösterge kodları üzerine uygulayabilmektedir. Özellikle kültür ve kültür biçimlerinin belli bir toplumda anlamlı açıklamaların yapılabildiğini öne süren göstergebilim de, sosyolojik bağlamı merkeze alarak kültür ve kültüre ait unsurlara büyük önem vermektedir. Buradan hareketle sanat eserlerinde karşılaşılan kültür kodlarının göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılarak çözümlenmesi ile kültürel imgelerin anlamsal bir bütünlüğünün olduğu da kanıtlanabilmektedir.

Balkan göçmeni olan çağdaş Türk ressamlarından Sabri Berkel'in çok kültürlü geçmişe sahip olması ve Batı kültürü ile kişisel kültür kökeninin sentezi sayesinde eriştiği birikim farklılıkları eserlerine yansımıştır. Dolayısıyla, kültürel kimliğini konu malzemesi yaparak, eserlerinde sıklıkla Türk kimliğini yansıtan kültürel imgeler kullandığı görülmüştür. Bu çalışma da göstergebilimin, gösterge kodlarını çözümlenme analiz yöntemi ile Sabri Berkel'in iki eserinde yer alan imgeler tespit edilerek anlam araştırması yapılmıştır.

Sabri Berkel'in "Zeybek" resminin göstergebilimsel analiz yöntemi uygulanarak Peirce'nin üçlüklerinden faydalanılarak gösterge kodları tespit edilmiştir. Görüntüsel gösterge, belirti ve simge üzerinden hareketle figürün giysisi, kullanılan renkler ve çizgilerden hareketle yapılan tespitler araştırmada büyük rol oynamıştır. Berkel basit, yalın ifadelerle zeybeklik geleneğini vurgulamıştır. Bu bağlamda, resmi var eden göstergelerden hareketle, ressamın anlatmak istediği düşünceye ulaşmasında etkili olduğu görülmüştür.

Sabri Berkel'in "Yoğurtçu II" resmine Peirce'nin üçlüklerinden faydalanılarak göstergebilimsel analiz çözümlenmeleri uygulanarak göstergeler tespit edilmiştir. Görüntüsel gösterge, belirti ve simge üzerinden hareketle figürün giysisi, kullanılan renkler, arka planda görülen, eğri formlar ve süslemeler gösterge olarak tespit edilmiştir. Ve bu göstergeler araştırmamızda büyük rol oynamıştır. Berkel bu eserinde de basit, yalın ifadelerle ön plana çıkardığı seyyar satıcı figürü ile Türk kültürünü çok etkili bir şekilde yansıtmıştır. Bu bağlamda, bu resminde de var olan göstergelerden hareketle, ressamın anlatmak istediği düşünceye ulaşmasında etkili olduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

Barthes, R. (2014). Göstergebilimsel Serüven. çev:Mehmet Rifat. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Batu, B. (2014) “Sanat Yapıtı Eleştirisinde Karşılaşılan Sıkıntılar ve Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi” Süleyman Demirel Üniversitesi GSF Hakemli Dergisi, 114-128.

Bayrakçı, O. (2011) “Göstergebilimsel Araştırma Alanı Olarak Ürün Tasarımı”, Tasarım Kuram Dergisi.

Bayraktar, A.(2011). Sabri Berkel’in Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne

Borakas, S. K. (2007) “Görüntü Gösterge Renklerin Uzam ve zaman İçinde Okunması” Journal of İstanbul Kültür University 3:73-83.

Cevzici, A. (2011) Felsefe Tarihi. İstanbul: Say Yayınları.

Çağlar, B. (2012) “Bir İletişim Biçimi Olarak Gösterge Bilim”, LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi 2: 22-34.

Çomak, M. (2020) “Dr. Nicolaes Tulp’un Anatomi Dersi Adlı Tablosunun Peirce’nin Göstergebilim Yaklaşımıyla Çözümlemesi” Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi 24:83-94.

Erkman, F. (1987) Göstergebilime Giriş. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Haytoğlu, E. (2011) “Aydın Kuvayı Milliyesinde Efe Ve Zeybekler”, Belgi Dergisi 1: 51-72.

Karahan, Ç. (2004). “Dil Dışı Gösterge Olarak Sanat / Resim” Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 1.

Koca, S. K. (2010). “Genel hatları ile Kültür ve Sembol İlişkisi” SAÜ Fen Edebiyat Dergisi, 87-94.

Mercan, A. Ö.(2018). Çağdaş Türk Resim Sanatında Kültürel İmge Kullanımı Bağlamında Sabri Berkel, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Özbilgin, M. Ö.(2003).Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003.

Özmkas, U.(2009). “Charles Sanders Peirce’in Gösterge Kavramı.” Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 2: 32-45.

Rıfat, M.(2009) Göstergebilimin ABC. İstanbul: Say Yayınları.

Sabancı, E.(2014). Balkan Naci İslimyeli'nin Eserlerinin Göstergebilimsel Analizi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi.

Tatari, A. D.(2015). Çağdaş Türk Resmindeki Soyut Eğilimler Ekseninde Sabri Berkel, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul.

Yücel, T. (2012). Eleştiri Kuramları, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,

Turan, Ş. (2014). Türk Kültür Tarihi. Ankara: Bilgi Yayınevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

Gezici_Esnaflarının_Giyim_Kusam_Ozellikleri.13 Haziran 2021 tarihinde alınmıştır.

Halk Bilimi Çalışmaları-Zeybekler, erişim 14 Haziran 2021, <http://www.istanbulcagdas.com/halkbilimi/documents/Zeybekler.pdf>

Koca, E. (2012). "19. Yüzyıl Osmanlı Gezici Esnaflarının Giyim Kuşam Özellikleri." Uluslararası Türk Ve Dünya Kültüründe Kahramanmaraş Sempozyumu, Web: https://www.Researchgate.Net/Publication/282613607_19_Yuzyl_Osmanli_

Koçu, R. E. (1969) Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü (Sümerbank Kültür yayınları) Web: <https://drive.google.com/file/d/>. 14 haziran 2021 tarihinde alınmıştır.

Okumuş, S. (2017).Tanzimat Hikâye ve Romanlarında Seyyar Satıcılar. Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi 9. Web: <http://www.turukdergisi.com/DergiTamDetay.aspx?ID=296>.14 Haziran 2021 tarihinde alınmıştır.

Özgür, A. (2018) göstergebilim, <https://www.academia.edu/> 15 Haziran 2021 tarihinde alınmıştır.

GÖRSEL KAYNAKLARI

Görsel 1: <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID> adresinden 25. Haziran. 2021 Tarihinde alınmıştır.

Görsel 2: https://www.alifart.com/manolyali-naturmort_154181/ adresinden 23. Haziran. 2021 de alınmıştır.

Görsel 3: https://www.alifart.com/mimar-sinan_175034/ adresinden 15. Mayıs. 2021 de alınmıştır.

Görsel 4: <https://dergipark.org.tr/en/pub/alanyaakademik/issue/57002/683974>

Görsel 5: https://www.alifart.com/yogurtcu_178586/

Görsel 6: <https://tr.pinterest.com/pin/624593042054982499/>

Tablo 1: Çomak, Melih. “Dr. Nicolaes Tulp’un Anatomi Dersi Adlı Tablosunun Peirce’nin Göstergibilim Yaklaşımıyla Çözümlemesi” Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, 2020: 36

Tablo 2: Peirce’ in Gösterge Yaklaşımına göre “Zeybek” Resminin Analizi

Tablo 3: Peirce’ in Gösterge Yaklaşımına göre “Yoğurtçu II” Resminin Analizi

Toplum 5. 0 ve Türkiye’de Bilim İletişiminin Müzelerdeki Normları

Yaşar Özrili¹

Makale Geliş Tarihi: 22.08.2022
Yayıma Kabul Tarihi: 09.11.2022

Öz

Teknolojiden sonuna kadar yararlanarak fiziksel alanı (gerçek dünya) ve siber alanı birleştiren bir girişim olarak tanımlanan, nesnelerin interneti, yapay zeka ve robotik gibi teknolojileri aktive ederek, yenileşmenin iktisadi hayata, sanata, bilime ve sosyal alana olan teması toplum 5.0 olarak değerlendirilmektedir. Bilimsel aktivitelerin paydaşı olan teknolojik ilerlemeler kültürel ve sanatsal argümanlarla harmanlanarak oluşan sentezin kamusal alana yansımaları müzeler aracılığıyla desteklenmektedir. Bilimsel gelişmelerdeki en güncel bulguların, sosyal, kültürel unsurların ve bunlarla kritik meseleler, siyasi dokümanlar, belgeler, araştırmalarla etkileşim içinde bulunan aynı zamanda etkilenen dinamik bir faaliyet alanı olan bilim iletişimini, bilim müzeleri zemininde ele almaya çalışmak bu çalışmadaki ana ilkelerden biridir. Bir diğer amaç Türkiye’deki bir takım müzelerin, bilimin toplumda, bilinirlik, farkındalık, anlaşılabilirlik ve müzelerin bilim çalışmalarının topluma ulaştırılmasındaki kabiliyeti unsurdur. Tarama yöntemi kullanılarak doküman analizi yöntemi ile gerçekleştirilmeye çalışılan bu inceleme, Türkiye’de bazı müzelerin, toplum 5.0 ekseninden bilim iletişimini sağlama pozisyonları ve bu konunun küresel sonuçları çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplum 5. 0, Müze, Bilim İletişimi, Sanat, Teknoloji

SOCIETY 5.0 AND THE NORMS OF SCIENCE COMMUNICATION IN MUSEUMS IN TURKEY

Abstract

By activating technologies such as the internet of things, artificial intelligence and robotics, which is defined as an initiative that combines the physical space (real world) and cyber space by making full use of technology, the theme of innovation in economic life, art, science and social area is evaluated as society 5.0. The reflection of the synthesis, which is formed by blending technological advances, which are the stakeholders of scientific activities, with cultural and artistic arguments, is supported through museums. One of the main principles in this study is to try to deal with science communication, which is a dynamic field of activity that interacts with the most recent findings in scientific developments, social and cultural elements and critical issues, political documents, documents, researches, and is affected by them, on the ground of science museums. Another aim is the awareness, awareness, comprehensibility of some museums in Turkey, of science in the society, and the ability of museums to deliver science studies to the society. In this study, which was tried to be carried out with the document analysis method using the scanning method, the positions of some museums in Turkey to provide science communication from the axis of society 5.0 and the global consequences of this issue were tried to be analyzed.

Keywords: Society 5.0, Museum, Science Communication, Art, Technology

¹ Yaşar Özrili, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, E-Posta: yozrili@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4495-0705

GİRİŞ

Toplum 5.0 geleceğin hayatı için ideal formu tanımlar. Ayrıca toplumda bunu gerçekleştirmeye yönelik bir dizi girişimi ifade etmektedir. Bu noktada teknoloji ve bilimin ürünlerini iletişim mekanizması misyonuyla topluma ulaştırmada önemli bir platform olan müzeler ön plana çıkmaktadır. Müzeler bilim insanları ve öğrenciler için bir eğitim ortamı sağlamanın yanında, halkın da yararlanmasına açık olduğu için bilim toplum ilişkisinde de önemi büyüktür. Bu yüzden müze oluşturmak bilim politikasının kapsamı içerisinde kabul edilir. Müzeler, bilim tarihi ile ilgili objeleri, bilimsel gelişmeleri, kullanılan nesnelere muhafaza etmektedir.

Bilim iletişimi toplumda bilim farkındalığını arttırma, bilime karşı merak uyandırma ve bilime ilişkin bir perspektif yaratma arzusundadır. Bu bağlamda müzeler bilimsel ve teknolojik gelişmeler ile bilgi ve becerilerin doğrudan topluma ulaştırılması için iletişim araçları ve etkinliklerden yararlanır (Burakgazi, 2017).

1980'li yıllar ve sonraki dönemlerde halka açık, halkın öğrenme kapasitesine uygun, bireysel farklılıkları gözetken, teorilerle toplumun eğitimine destek olabilecek öneriler gündeme getirildi. Bilimsel gelişmeler televizyon, radyo, bilim dergileri, kitaplar, gazetelerdeki köşe yazıları vb. araçlar vasıtasıyla sunulmaya başlanmıştır. Ancak bu iletişim tek yönlüydü yani bilim insanları ve medya örgütü tarafından servis edilmekteydi (Schafer, 2009: 480). Dolayısıyla halkın bilime olan yaklaşımı kısır kalmaktaydı. Bu durum 2000' li yılların başında eleştiri konusu olmaya başlamıştı. Bu çıkarımlar toplumun bilimi edinme metodunun eksik olduğu yönündeydi. 21. yüzyılda modern iletişim araçları bilimle halk arasında bir köprü inşa etme çabalarında başarılı olmaya başladı (Miller, 2001: 117).

Çağdaş müzecilik, toplum merkezli bakış açısıyla etkinliklerini halkın beğenisi ve gelişimine sunmayı amaç edinmektedir. Bu anlamda özellikle bilimin her dalına yönelik eğitim aktiviteleri bulunan müzeler, sosyal medya platformlarını etkin bir şekilde kullanmaktadır. Müze atölye ve dersliklerinde bilimin ezbere değil kavrayarak öğrenilmesi adına gerçek objelerle, proje tabanlı veya bireysel katılımı faaliyetler yapılmaktadır (Lewenstein, 2003). Toplum 5. 0 ve çağdaş müzecilikte insan merkezli toplumsal sorumluluk bu tür sosyal zorlukların üstesinden gelebilecek politikalar üretmektir. Teknoloji çağında dünyada nüfusta azalma, yerel toplulukların yaşlanması, enerji, çevre sorunları vb. olaylar önünde gelen sıkıntılardan bazılarıdır. Dinamik bir ekonomi gerçekleştirmek, üretkenliği artırarak, yeni pazarlar yaratarak toplumsal kalkınmanın Japonya'da örneğinde olduğu gibi başlatılan toplum (society) 5. 0 modelinin dünyaya yayılması önemli gelişmelerdir. Toplum 5. 0, "siber uzay ve fiziksel alan arasındaki yüksek derecede birleştirme yoluyla, çeşitli gizli konuları ayrıntılı olarak

ele alan mal ve hizmetler sağlayarak ekonomik ilerlemeyi sosyal sorunların çözümüne dengeleyebilecek” konulara eğilmektedir. Dolayısıyla bu konudaki anahtar kelimeler: Yerellik, sosyal denge, yaş, cinsiyet veya dilden bağımsız olan ihtiyaçlardır. Toplum 5. 0 ‘ın vizyonu iki tür ilişkiyi yeniden çerçevelemeyi gerektirir: Teknoloji, bireyler ve toplum arasındaki ilişki ile toplum arasındaki teknoloji aracılı ilişki tarzlarıdır (Deguchi, Hirai, Matsuoka, Nakano, Oshima, Tai, Tani, 2020:1).

Teknolojinin insan yaşamının ayrılmaz bir parçası haline geldiği toplum 5. 0 çağındaki olaylar toplumun karakterini de belirler olmuştur. Akıllı telefonlar, kullanılabilirlik işlevi kullanıcının ihtiyaçlarına göre ayarlanmış her bireyin sahip olması gereken bir teknoloji olarak karşımıza çıkıyor. Finansal işlem faaliyetleri artık doğrudan banka şubesine gitmeye gerek kalmadan m-bankacılık uygulaması, internet bankacılığı, e-cüzdan ve nakit para yatırma hizmeti veren en yeni ATM’ler aracılığıyla gerçekleştirilebilmektedir. Benzer şekilde ulaşım, sağlık, gıda ve ilköğretimden üçüncü aşamaya kadar tüm insan ihtiyaçlarının erişilebilirliği açısından hepsi mevcut teknoloji ile gerçekleştirilebilmektedir (Rahmawati, Ruslan, Bandarsyah, 2021: 153). Toplum 5.0 dijital olarak şekillendirilmiş toplumu beslemeye ve hesaba katmaya çalışan kavramlardan biridir. Ama aynı zamanda bir dereceye kadar bu dijital gerçekliği şekillendirerek, potansiyelini ilerletmeyi teklif etmektedir. Tüm insanların yaşam kalitesinin artırılmasını teşvik eden bireysel-teknoloji ilişkisi süper akıllı bir toplum aracılığıyla öngörülerini sunarak toplum 5.0’ ın birçok soruna çözüm olacağı düşünülmektedir (Ferreira, Serpa, 2018: 1).

Müzelerde bilim iletişimi, toplum 5.0 diye ifade edilen kavrama paralel olarak dijital sanat, dijital kültür ve yapay zekâ uygulamalarına kadar ilerlemeye başlamıştır. Bu anlamda yeni medya, multi medya, görsel okuryazarlık, görsel kültür, alanlarındaki yeni uygulamalar, bilim iletişiminin araçları gibi değerlendirilmeye başlanmıştır. Müzelerin hızla dijital sistemlerden faydalanma yoluna gitmesi özellikle bilim müzelerindeki etkinliklerin, aktivitelerin daha geniş kimselere ulaştırılması adına önemli bir adım sayılmaktadır. Bunun dışında geleneksel mantıkla hareket eden müze ve galerilerin de bundan etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. Pandemi, küresel çapta doğal sorunlar, çevrimiçi ortamlarda çevrimiçi sergilerin ve dijital sanatın geleceğini olumlu yönde etkisi altına almıştır. Sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik teknolojilerinin gelişimi, yaygınlaşması ve pek çok sanatçı tarafından kullanılıyor olması sanal sergilerin ve dijital sanatın gelişme potansiyeli için yeni bir zemin hazırlamıştır. Sanatı sunmayı, keşfetmeyi, deneyimlemeyi teknolojiyle birleştirmeyi amaçlayan uygulamanın misyonu da sürdürülebilir bir sanat algısı oluşturmaktır. Sonsuz bir sanal galeri alanı sunan dijitalleşme sanatseverlere, akademisyenlere ve küratörlere zaman ve mekândan bağımsız özgür düşünme ortamı yaratmaktadır.

Müzeler, toplum 5. 0 olanaklarından yararlanan kurumlardan biridir. Müzeler, dijital araçlar sayesinde sosyal mesafelerin korunması zorunluluğunun güvenli ve yeni tecrübelerle kapılarını araladıkları bir dönemde sanatseverleri kendisinden mahrum bırakmadan gelişmeleri, duyuruları paylaşmaktadır. Louvre Müzesi, belirlemiş olduğu link üzerinden bazı bölümlerini ziyaretçileriyle buluşturmaktadır. Sanal gezide Antik Mısır'a doğru bir yolculuğa çıkmak ve daha sonra da Fransa'nın ve Louvre'un tarihine uzanmak gibi bir deneyim sunmaktadır. Ortalama 8 milyon eserin yer aldığı The British Museum da çevrimiçi sergi turuyla katılımcılarını 2 milyon yıl öncesi dünyasına götürmektedir. Ayrıca, Antik Rosetta taşı ve Mısır mumyalarını görmek fırsatı sağlamaktadır. Türkiye'de de Sakıp Sabancı Müzesi, Marina Abramovic'in "Akış" sergisini sosyal medya kanallarından izlenebileceği bir platform yaratır. Pera Müzesi'nin Google Arts-Culture'da yer alan eserlerini online sanatseverlerle buluşturmaktadır. Bu sanal çabalar müzelerin sergi ve koleksiyonlarını şimdiden geleceğin dünyasına hazırlayan toplum 5.0 hizmetlerindedir.¹ Bu bağlamda Türkiye'de bilim teknoloji müzeleri de bilimsel etkinliklerinin yeni medya araçları vasıtasıyla takipçilerine ulaştırmayı başarmaktadır. Bunlardan biri de İstanbul Rahmi Koç Müzesidir.

Toplum 5.0' dan Bilim İletişimine

İnsanlık tarihine baktığımızda, yaşamın farklı aşamalarını tanımlayabiliriz. Toplum 1.0, avlanan insan grupları olarak tanımlanır. Doğa ile uyumlu bir arada yaşama; toplum 2.0' da tarımsal ekime dayalı gruplar, artan örgütlenme ve ulus inşası; toplum 3.0, ise teşvik eden bir toplumdur. Sanayi devrimi yoluyla endüstrileşme, kitlesel üretim mümkündür ve toplum 4.0 bir bilgi toplumdur. Maddi olmayan duran varlıkları birbirine bağlayarak artan katma değeri gerçekleştirir. Bilgi ağları bu evrimde, toplum 5.0 için önemli bir kaynaktır. (Fukuyama, 2018: 47). Hayashi, Sasajima, Takayanagi ve Kanamaru, (2017) toplum 5.0 'in hedeflerini şöyle açıklarlar: "Birkaç farklı sistem ve planla işbirliği yaparak yeni değerler yaratılması, veri formatlarının, modellerin, sistem mimarisinin vb. standardizasyonu ve gerekli insan kaynaklarıdır. Ayrıca, fikri mülkiyet haklarının iyileştirilmesi beklenmektedir. Geliştirme, uluslararası standardizasyon, IoT (nesnelerin interneti) sistemi inşa teknolojileri, büyük veri analizi teknolojileri, yapay zeka teknolojileri vb. rekabet gücünü teşvik etmektedir. "süper akıllı toplum" (s. 264) idealleri olan bir kavramdır. Büyük veri, veri bilimi ve yapay zeka, toplum 5.0 hedeflerine ulaşmak için doğru bir şekilde bütünleşmesi gereken temel Ar-Ge teknolojileridir (Melnyk, Kubatko, Dehtyarova, Matsenko, Rozhko, 2019: 384).

Toplum 5.0 kavramı esas olarak 'da geliştirilmiştir ve her ülkenin sürekli teknolojik dönüşümlerden tam olarak yararlanmak için gelişmesi ve böylece tüm

¹ Bilim İletişimi, AdHoc Dergi, <https://adhocdergi.com/bilim-iletisiminde-degisim-zamani/>

vatandaşlarına fayda sağlaması için ideal bir durumu tanımlar (Ferreira, Serpa, 2018: 26). Eski Japonya Başbakanı Shinzo Abe Japonya'nın karşı karşıya olduğu değişikliklerden bahsederken "artık yeni çağa tanık oluyoruz ve artık çözemediğimiz sorunlara çözümler bulabiliyoruz, umut ediyoruz ki, zorlukları çözerken yaşam standartlarını da yükseltebiliriz, örneğin, otomobil sürüş stresini hafifletebilir veya insanların en son tıbbi bilgilere erişebilecek düşük maliyetli teknolojilerle destekli, yapay zeka ve robotların yeteneği ile daha tatmin edici yaşamlar sağlayabiliriz" (Sharp, 2020: 4), açıklamalarında bulunmuştu.

İnsan ve teknoloji ayrılmaz bir bütün haline geldi. Ancak teknoloji geliştiğinde ve sosyal bir varlık olarak insan ihtiyaçları düzeyinde konum değiştirdiğine göre bununla ilgili yeni bazı fikirler doğmaya başlamıştır. Bulardan bazıları, materyalizm ve varoluşçuluğu içerir. Bu iki bakış açısı, toplumu bu çağda birincil ihtiyaç olarak teknolojinin kullanımındaki değişime eşlik eden toplum 5.0 kavramıdır (Rahmawati, Ruslan, Bandarsyah, 2021: 153).

Dünyanın geleceği hakkında ciddi sorularla nasıl yüzleşeceğine dair insanlığın bu dönüşüm sürecindeki yeni görevi ne olmalıdır. Özellikle bu değişimin boyutu ve hızının nasıl cereyan edeceği sorusudur. Bu anlamda gelinen noktada aranan sorulara ne ölçüde yanıt vereceği konusu kurumlar için önemli bir merak unsuru olarak karşımıza çıkar. Oluşabilecek yeni iş alanında işgücü ihtiyacı ne ölçüde artacaktır? Bu, yetki sorununa bağlı olarak gerçekleştirilebilir; bu dönüşümle yaşanan devrimin ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasi bütün toplumu etkileme hatta etkilemeye devam etme gücünü ortaya koyar. Aslında ister bir devrim, ister evrimsel bir süreç olsun belki de robotların sabit bir pazarlama ekonomisi-politikacı fikirlerinin de yakın zamanda görülebileceğine olan farklı görüşler bulunmaktadır (Weckbrodt, 2015). Japonya insanları ekonomik açıdan toplum 5.0 vizyonu aracılığıyla yükselen kalkınma, insan merkezli bir yapı inşa etmenin sosyal zorluklarını çözmeyi amaçlamaktadır. Toplum yüksek yaşam kalitesine ulaşabilecektir. Ancak bu olay, hedef engellerin tespit edilmesinin ardından gerçekleşebilir. Toplum 5.0 amaçlarını ve engellerini kısaca özetlemek gerekirse;

Toplum 5.0'in hedefleri

- Yaşlanan nüfusa çözüm üretmek
- Sözleşmenin yürürlüğe girmesi için sanal ve gerçek dünya koşullarının sağlanması
- Nesnelerin internetinin toplumsal faydalarını dikkate alarak kullanmak
- Doğaya zarar vermeyen eylem ve davranışların desteklenmesi

Toplum 5.0'in engelleri

- Çeşitli hukuki boşluklar
- Toplumsal önyargılar
- Teknolojik bir takım kısıtlılıklar
- Personel nitelikliliğinin olmaması (Önday, 2020: 40) maddeleriyle kısaca açıklanabilir.

Bilim iletişimi, Amerika'da 1950'lerden sonra başlanan İngiltere ve Batı Avrupa ülkelerinde ise 1980'lerde uygulanmaya konulan, araştırmalarla şekillenmeye başlanmıştır. Topluma aşılana çalışılan bilimsel algılama bilinci, toplumda bilim algısının ne düzeyde olduğunu araştırmaya koyularak başlanmıştır. Bilim önceleri küçük ve elit bir sınıfın uğraşı olarak nitelendirilirdi. Bugün artık bu algı değişmiş durumdadır. Toplumun ücra kesimlerine hitap edebilecek, halkla bütünleşmiş faaliyetlerle temas alanı genişlemiştir. Bu açıdan bilim iletişimi ile toplum 5.0 imkanları ile gelişmeleri olabildiğine çok alana yaymaya çabalamaktadır (Dursun, 2010). Bilim iletişimi, bilim insanlarıyla toplumun geri kalanını çeşitli araçlarla buluşturmayı hedeflemektedir. 20. yüzyılda bilim adamları keşiflerini, icatlarını ürüne dönüştürme, anlamlandırma ve halka açıklayabilme gibi tutumlardan uzak bir görüntü sergilemekteydi (Gregory, Miller, 2008). 1980'li yıllardan sonra, bilim adamları, kanaat önderleri, vb. otoriteler, bilim ve teknolojinin ürünlerinin, pratikmetaya dönüştürülmesi, kullanışlı ve fayda sağlayan, toplumun çıkarınlarına hizmet eden veriler olması yönünde argümanlar üretmeye başladılar. Bilim iletişimi en basit tanımıyla bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sıradan bilinç ya da normal vatandaş tarafından, onların da beklentileri ve önerileri doğrultusunda, anlaşılabilir şekilde yorumlanmasıdır. Tanımı bu şekilde vurgulandıktan sonra bile bazı çevreler bunun eksik bir görüş olduğunu toplumun her kesiminden ziyade, okumuş belli bir eğitim almış grupların ilgisine sunulmasının mantıklı olabileceği donelerini öne sürmektedir.

Bilim iletişimi, 1960-1980 yılları arasında "bilim okuryazarlığı" kavramıyla temel düzeyde ele alınmıştır. Bilim özellikle fen okur-yazarlığı burada iki anlam ifade etmektedir (Bauer vd., 2007: 80). Bundaki amaç bilimin toplumdaki genel konjonktürle paralel bir düzlemde, kültürel mirasın bir parçası olmasından ileri gelmektedir. Fen eğitimi bilim eğitiminde basit terimlerin ve kavramların öğretiminden ileri boyutlu kuramsal düşünme biçimlerine geçişe kadar süren bir zaman da gerçekleştiren disiplindir. Bilim iletişiminin ikinci anlamı ise "politik okuryazarlık" tır. Çoğulcu demokratik ortamda fikir özgürlüğü, çoklu katılım, referandum, vb. halkın sesinin duyurulması politikalarıdır. İngiliz kraliyet otoritesi, 1980 yıllarında bir rapor yayınlamıştır. Bilim iletişiminin kurum-

sallaşmasının önemine vurgu yapılmıştır. Sürdürülebilir politikaların gerekliliği, bilimin farkındalığının önemi ve halka yönelik girişimlerin başlatılması ve yaygınlaştırılmasının resmi bir düzlemde seyretmesi için girişimler başlatılmıştır. Bilim okuryazarlığı (scientific illiteracy) düşük seviyede oluşu bir ifade ile dile getirilmeye çalışılmıştır. Bu ifade “insan bilimi daha iyi tanıdıkça daha çok sever” şeklindedir (Greco, 2008: 1). Bu sloganın ardında insanın bilim ve teknoloji hakkında daha çok şey öğrenmesi konusu, bireylerin bilime daha fazla değer verip saygı duyacağına olan inançla alakalıdır. Raporda temel amaç, bilim ve teknolojiye yönelik daha fazla ilgi ve anlayışın yaratılmasıydı. Raporun ardından ilk kez bir hükümet belgesinde kapsamlı ve güçlü bir şekilde halk ve bilim birlikteliği ele alınmıştır. Toplumun bilimsel gelişmelerden istifade etmesi gerektiği, bilimi kavramasına yönelik bir bilinç oluşturulmasının önü açılmıştır. Avrupa’da aydınlatma dönemiyle başlayan gelişmeler, geniş bir alana yayılma fırsatı bulmuştur (Dursun, 2010: 13). Halkın entelektüel gelişimine katkı sağlamaya ilişkin başlatılan çalışmalar, bu konunun bir ihtiyaç olduğu sonucuyla değerlendirilmiştir.

Bilim iletişimi toplumda bilime karşı bilinç oluşturmak, ilgi uyandırmak ve bilime ilişkin bir tutum oluşturmak (Kouper, 2010, aktaran, Bedir, 2020) gibi amaçlarla toplum 5.0 daki fikirler ile bilgi ve yeteneklerin doğrudan halka aktarılması amacıyla iletişim araçları ve etkinliklerden yararlanmaktadır. Bilim iletişimi, bilginin üretilmesi, bu bilginin yayılması, kullanımına dair tüm etkinlikleri içine alan, sosyal ve kültürel unsurlardan etkilenen, bunlarla kritik olaylar, politik materyaller, belgeler ve incelemelerle diyalog halinde bulunan, bunun yanında etkileyen aktif bir çalışma dalıdır. Bilim, iletilmediği oranda amacından uzaklaşmaktadır; zira bilim iletişimi bilimin var olmasının temel kıstaslarından biridir. Bilim iletişimi, 1970’lerden bu yana gelişim göstermiştir ve disiplinler arası, bilime karşı ilgi ve farkındalığı arttırmak gerekçesiyle bilimsel eylemlerin iletilmesine hizmet etmektedir (Burakgazi, 2017:237). Bilim iletişimi, bilime kişisel yaklaşımları ifşa etmek için uygun yetilerin, medyanın, etkinliklerin ve diyalogun kullanımı olarak yaklaşmaktadır. Dolayısıyla öz bilinç veya öz farkındalıkla bilim iletişimi arasında bir ilişki söz konusudur. Öz bilinç, bir bireyin kendisini anlama ve tanıma becerisi olarak tanımlanabilir (Brown, Ryan, 2003). Bu beceri, kişinin kendi değerlerini, inançlarını, davranışlarını ve duygularını değerlendirebilmesine, kendisine açık ve dürüst bir şekilde bakabilmesine yardımcı olur. Bu, kişinin kendisiyle ilgili doğru bir kavrayışa sahip olmasına ve kendisi üzerinde yargılayıcı olmayan bir tutum geliştirmesine yardımcı olur (Neff, 2003). Ayrıca öz bilinçli bireyler, başkalarıyla daha sağlıklı ilişkiler kurabilir ve kendilerini daha iyi ifade edebilirler (Tangney, Dearing, 2002). Bilimi topluma yakınlaştırmada;

- Toplumda bilimsel farkındalık düzeyini artırmak amacıyla tarama yapmak
- Toplumun bilimsel ve teknolojik konulara yönelik algı oluşturmaya vesile olmak
- Toplumla bilim arasında sevgi bağı kurmak ve bilimi sosyal yaşamda kullanım alanına dahil etmek
- Erken çocukluktan ileri yaş kesimlerine kadar, bilimsel bakış açısı, tutum, araştırma merakı, yaratıcılık ve analiz yeteneğini geliştirmeyi özendirme üzere strateji geliştirmek
- Toplum ve bilim arasında köprü kurmak
- Üniversitelerin halka yakınlık derecesini geliştirmek ve bu çalışmalarını özendirme
- Bilimin sosyal araştırmalarını toplumun bilimsel gayretlerine olan tutumunu geliştirmektir(Burns vd. 2003: 191).

Türkiye’deki Bilim ve Teknoloji Müzeleri

Toplumsal bir varlık olan insanın temel ihtiyaçlarından biri iletişimdir. Bu maddede hâlihazırda pek çok alanda internet, kablosuz ağ ve dijital uygulamalarla bireysel ya da kurumsal olarak kendini göstermektedir. Temelinde sistemli bir devrim olgusunu taşıyan iletişim kavramı, müzeler bağlamında irdelediğinde ise iletişimi yönlendiren tarafın müze olduğunu, iletişimi alan ve yorumlayan tarafın ise ziyaretçi olduğunu görürüz. Bu ikisi arasında bağlantı kuran ise sergi ve koleksiyondur. Müzedeki tüm etkinliklerin kanal görevi gördüğü varsayılırsa, müze teknolojilerinin bu işlevi destekleyen taraf olduğu unutulmamalıdır (Bıçakçı, 2008: 19). İnsanların internet sayfalarına olan ilgisi gün geçtikçe artmakta ve birçok bilgi, duyuru bu siteler üzerinden yayınlanmaktadır. Ayrıca müzeler kendi faaliyetleri ile ilgili olan hareketli görüntüleri yani videoları da kendi siteleri aracılığı ile toplumla paylaşmaktadır. Fakat asıl önemli olan konu sergi, bilgi şöleni, etkinlik vb. haberlerinin ya da eğitim uygulamaları ile ilgili basılı afişlerine ya da ilanlarına artık müzelerin internet sayfalarından ulaşabilmektir. Her türlü görsel-işitsel araç, internet olarak kabaca gruplandırılacak iletişim teknolojilerinin kullanım alanları toplumsal düzeyde incelendiğinde ise bu tip sistemlerin karşılıklı iletişimi ve dolaylı olarak etkileşimi harekete geçirmek için kullanılan bir alt yapı üzerine oturtulduğunu görebilmekteyiz.

Batılı bazı gelişmiş çevrelerin, eğitimle ilgili verim artırma arayışları, müzeler gibi informal kurumlara verdikleri önem, açtıkları bir çok bilim müzesi örneklerinden de anlaşılabilir. Erken çocukluk döneminden ileri yaş gruplarına kadar insanları eğitmeyi planlayan bu platformlar, etkili tartışma, iletişim ve yaşam boyu öğrenme sağlayan halkevleri gibi algılanabilir. Bilim müzelerinin

en önemli avantajı, tamamen didaktik öğreticilikten uzak durarak interaktif öğrenme ve bilgilenme mekanı olmalarıdır. Buna mukabil, entelektüel uyarım, merak, hayal gücünü tetikleyen zengin uyarıcı ile desteklenmiş görme ve bilgi arasındaki bağın yapılandırılmasını sağlayan güçlü öğrenme ortamı potansiyeline sahip olmasıdır. Bilim teknoloji müzelerinin zengin potansiyelinden çocukların ve her yaştan vatandaşın eğitiminde okul, müze, halk birlikteliğinin nasıl tasarlanacağı müze öncesi, müze çalışmaları ve müze sonrası değerlendirmeler çerçevesinde belli bir program dâhilinde ele alınmaktadır (Köseoğlu, Kanlı, 2019). Müzeler muhafaza ettikleri nesnelere, sadece sergileyerek ya da koruyarak değil halkın beğenisine, bilgilenmesine olanak tanıyan bir düzenleme ile bilinçli bir program aracılığıyla uygulayan yapılandırmalardır. Bu anlamda katılımcılarına yepyeni tecrübeler edinmeleri adına bilim farkındalığı kazandırmak hedefleri bulunmaktadır. Birçok yeni müze, modern eğitim araçlarını kullanarak izleyicilerinin birden çok duyu organını öğrenme etkinliğinde devreye koyarak verim elde etme gayesindedir. Kullanıcıların kolay kavraması için yapılandırılan öğrenme ortamında, zekâ gelişimine katkı sağladığı bugün de bilinmektedir (MEB, 2006: 8). Müzede görme ve anlama deneyimi, dokunmak, duymak ve hatta koklama duyularıyla genişletilmiştir.

MKE Sanayi ve Teknoloji Müzesi

MKE (Makine Kimya Endüstrisi) Sanayi ve Teknoloji Müzesi 2013 yılında açılmıştır. Tophane-i Amire, İmalat-ı Harbiye, Askeri Fabrikalar dönemi ve MKE'nin açıldığı günden itibaren muhafaza ettiği eserlerden üretim tezgâhları, muhabere araçları, tahrip olmuş silahlar, çeşitli donanım ve gereçler ziyaretçilere duygulu anlar yaşatmaktadır. Makina ve Kimya Endüstrisi Kurumu, Türkiye'nin sanayi hamlelerinin artmasında önemli destekleri olan bir kuruluştur. Görsel I, Türkiye'nin seri üretime yönelik atılımlarının giderek bir bilinç oluşturmaya katkıları olmuştur. MKE Sanayi ve Teknoloji Müzesi de bu gelişmelerin aşamalarını gözler önüne sermektedir. Tarım toplumundan sanayiye geçişin parametrelerini ve bu topraklardaki sanayi ve teknoloji alanındaki doğrudan katkısı olmuş ürünlerin bir kültür varlığı niteliğiyle sonraki kuşakların ilgisine sunmak amacıyla 22 Mayıs 2013'te kurulmuştur.²

Osmanlı Devletinin son dönemlerinde Tophane-i Amire, askeri amaçlı tesisler, savaş mühimmatları görsel 2 ve harbiye imalathanelerine ait görüntüler, belgeler, makine kimya endüstrisinin ilk yıllarına ait objeleri ile beraber binden fazla eser, nesne barındırmaktadır. I. Dünya savaşını yenik olarak sonuçlandıran Osmanlı Devletinin topraklarının işgallere karşı korunması amacıyla ordu sunun silah, mühimmat, teknik destek, vb. gereksinimlerini karşılamak üzere Ankara'da Süvari Kışlası binası tahsis edilmiştir. Bu bina bugün de MKE Sanayi ve Teknoloji Müzesi olarak kullanılmaktadır. MKE Sanayi ve Teknoloji Müze-

2 MKE Sanayi ve Teknoloji Müzesi Anadolu Sanayi Tarihine Işık Tutuyor, Moment Dergisi, <https://www.moment-expo.com/tr/dergiler/138/muze>

sinin sergi ve koleksiyonlarında, MKE'nin kuruluşundan itibaren hizmet vermiş kişilere ait araçlar, şahsi eşyalar, silah yapımında kullanılan mekanizmalar, tezgâhlar, fotoğraflar ayrıca MKE' ye ait faaliyetleri içeren dokümanlar (dergi, gazete, vb.) yer almaktadır.

MKE, Teknik ve mühendislik hizmeti veren bir kuruluş olduğu için müzeye dönüştürüldükten sonra mühendislik bilimi ile ilgili teçhizatlara geniş yer verilmiştir. Örneğin, hesaplama aletleri, ölçü aletleri vb. bunu dışında kılıçlar, eski silahlar, askerlere ait özel aksesuar ve gereçler sergilenmektedir. Bilgilendirme panolarında MKE 'nin son dönemlerini yansıtan içeriklerle zenginleştirilmiş konular bulunmaktadır. Savaşlarda kullanılan ağır silah düzeneği ve mühimmatları ile daha taşınabilir, küçük silahlar da sergilenmektedir.³ Bu müzede yeni medya sanatına yönelik bir sergi de tasarlanmıştır (Ertan, 2010). MKE 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra hem kamu hem de özel firmaların henüz tam olarak müdahil olmadığı zor dönemlerde ülkenin savunma sanayisine katkı sağlayan bir kurum olmuştur.

Böylece hem savunma sanayisinin riskini bertaraf etmek hem de yeni gelişen ülke sanayisine öncülük etmekle de sorumluluk üstlenen MKE, Trakmak, Tofaş Oto Ticaret, TürkTraktör Fabrikası, Tofaş Otomobil Fabrikası, Tügsaş, Nitromak gibi dev sanayi kuruluşlarının kurulmalarına da büyük ortak olarak öncülük etmişti. Diğer yandan MKE, Türk sanayisi bir okul, teknolojik gücüyle de bir ekol yaratmıştı. Görsel 4 örneğin 1950'li yıllarda üretilen ve Hava Kuvvetleri Komutanlığı emrinde 1963 yılına kadar kullanılan tek motorlu UĞUR 44 uçağı MKE tarafından üretilmiştir. Yine ilk demir yolu rayı haddeleme, ilk sac mamulleri ve pirinç malzeme, takım tezgahları, vasıflı çelik haddehanesi, pik ve sferodökümhanesi, elektrik sayaçları, zirai mücadele aletleri, tekstil makineleri, dişli ve dişli kutusu imal tesisleri, çelikçekme boru ve pil imalatları da Türkiye'de ilk kez MKE tarafından yapılmıştır (Uğural, 2016: 84).



Görsel 1, Müzeden görseller

3 MKE Sanayi ve Teknoloji Müzesi Anadolu Sanayi Tarihine Işık Tutuyor, Moment Dergisi, <https://www.moment-expo.com/tr/dergiler/138/muze>



Görsel 2, Mühimmatlar



Görsel 3, Top arabaları sergisi



Görsel 4, Müze sergileri, (balikesir.ktb.gov.tr)

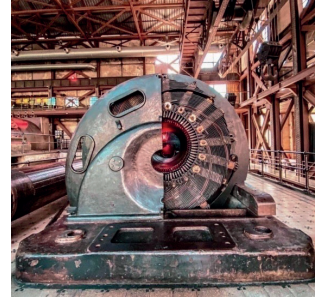
Santralistanbul Enerji Müzesi

1910 ve 1957 yılları arasında görev yapmış bir özel kurumdur. Osmanlı İmparatorluğun son yıllarında ve Cumhuriyet Döneminde önemli elektrik santrallerinden biridir. İlk hizmet vermeye başladığı zamandan 1986 yılında biten faaliyetinin ardından bina, 2004 yılına kadar boş kalmıştır. Diğer kısmı enerji müzesi, çağdaş sanatlar merkezi, galeriler, lokantalar, kütüphane şeklinde karmaşık bir düzenlenemeye sahiptir. Avlu ve açık alanlardan oluşan kamusal mekânlarıyla İstanbul'un en ilginç kampüs alanıdır. Mimari olarak yenilenen yapı elemanları güçlendirilerek dayanıklılığı arttırılmaya çalışılmıştır(Coşkun, Şener, Derya, 2018). Yapının bir kısmı Bilgi Üniversitesine aittir (Demirbulat, Saatçı, 2020: 45).

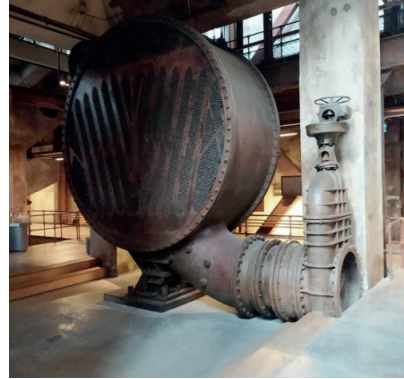
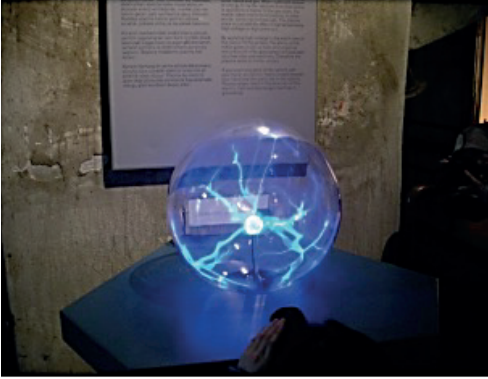
1913 ve 1921'de inşa edilen ilk makine daireleri, Silahtar ağa Elektrik Santrali'nin, önemli birimini oluşturmaktaydı. Binanın içi ve dışı daha sonraları modifiye edilerek Enerji Müzesine dönüştürülmesi ile sonuçlanmıştır. Elektrik üretiminin bilimsel mekanizmasını meydana getiren tribün ve jeneratör kısımları uzun yıllar kaderine terk edilmesinin ardından, alanında uzman kişilerce bakım ve onarım geçirdikten sonraki haliyle muhafaza edilerek sergilenmiştir. Makine dairesi alışlagelen müze kurgusunun dışında Türkiye'de bilim tarihine ışık tutacak verilerle tasarlanmıştır. Bu işletme hizmet verdiği yıllardaki pozisyonuyla elektrik enerjisinin üretim aşamalarını, elektrik enerjisi ile kastedilen olayın ne demek olduğunu müzedeki ziyaretlerde tüm gerçekliği ile görülebilmektedir. Kente dağıtım sisteminin ve tüm santralin koordinasyonunun sağlandığı otomasyon(kontrol) biriminin içinde yer alan butonlar, aparatlar, ana kumanda kolu, vb. ayrıntılı bölümleri izleme fırsatını, bu müzeyi ziyarete gelen izleyiciler deneyimleyebilmektedirler. Müzede yer alan nesnelere çoğu çeşitli metallerden imal edildiği için bu metal malzemelerin paslanma ve korozyon sonucu oluşabilecek bozulmalara karşı koruyucu kimyasallarla bakımları yapılmaktadır(Kavut, Selçuk, 2022:205).

Enerji Müzesi'nin zemin bölümünde müzedeki sergilenen nesnelere katılımcılar her gruptan her yaşta bireyin bilime olan ilgisini çekmek için elektrik enerjisi üretimi safhalarını deneyimlemelerini sağlamak adına kurgulanmış bölümlere yer verilmiştir. Bu alanlarda ziyaretçiler voltaj, manyetik alan, pil, batarya, gibi enerji bilimiyle alakalı terminolojinin öğrenilmesine ve bu kavramlarla ne kastedildiğinin içselleştirilmesine vakıf olmaktadır. Görsel 5, ziyaretçiler kendilerine has olarak ayrılmış bir yerde kendi elektriklerini üretme şansına sahiptir. Ayrıca manyetik alanda objeler yaratmak, interaktif (etkileşimli) alanlarda sisteme entegre olarak kendi hareketleriyle ekranın aktive edilmesi ile sonuçlanacak hareketleri izleyerek öğrenmek gibi modern sergileme olanakları ile tanışmaktadırlar. Öğrenmenin eğlenme ile bütünleşerek pekiştirilmesi bu mü-

zenin en önemli uygulamalarından biridir. Bilimin oyunla birleştirildiği bir enerji oyun parkı olan Enerji Müzesi, ilköğretim döneminden başlamak üzere emeklilik dönemine kadar insanların katıldığı bu etkinliklerde bilimin halka tanıtımında bilim iletişimi adına örnek müzelerden biridir. Günümüzde TV programlarının yapıldığı, sempozyumların, seminerlerin düzenlendiği sinema salonunun da bulunduğu renkli bir atmosfere ulaşmıştır. Görsel 6, 7, 8



Görsel 5, 6, Müzede Sergilenen Araçlar



Görsel 7, 8, Müze koleksiyonları

Yeniçağın sanayi ve endüstrisinin hammadde kaynağını ürüne dönüştürmede, kapasite kullanımının en önemli unsuru enerji kaynaklarıdır. Enerjinin ne olduğu neden önemli olduğu, günümüz dünyasında, ülke ekonomisinde enerji kaynakları yaratma motivasyonu vb. girişimler bilime vakıf, bilimsel düşünebilme yeteneği olan kalifiye insan kaynakları ile yapılandırılacak meselelerdir.

İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Müzesi

İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Müzesi, İstanbul'un en güzel mekânlarından olan ve ulaşımın kolay sağlandığı Gülhane Parkı içerisinde yer alan Sarayın sur duvarına bitişik Has Ahırlar Binası'nda yer almaktadır. Has Ahır (İstabl-ı amire) Osmanlı Dönemi'nde, padişahın ve yakın hizmetinde bulunan kimselerin atlarının bulunduğu ahırlara denilmiştir (Mahmut, 2019: 231).

İslam bilim tarihçisi merhum Prof. Dr. Fuat Sezgin tarafından tasarlanan planlama ile 24 Mayıs 2008 yılında açılan müze, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Frankfurt Üniversitesi Arap İslam Bilimleri Tarihi Enstitüsü, Türkiye Bilimler Akademisi (TUBA) ve Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırmalar Kurumu (TÜBİTAK) arasında 2007 tarihinde imzalanan protokol çerçevesinde hareket etmektedir (Kayıkçı, 2018: 95). İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Müzesi, 9. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar hizmet vermiş Türk İslam bilim adamlarının icat, keşif faaliyetlerinin ve çalışmalarının sergilendiği 585 adet araç, gereç, ekipman, maket ve model koleksiyonu ile alanında Türkiye’de ilk, Frankfurt’tan sonra dünyada ikinci örnek olan bir müzedir. İki katlı yatay bir mimariye sahip olan müzenin zemin katında, maden ürünlerinin sergilendiği bir oda, fizik bölümü, matematik ve geometri bölümü, haritaların bulunduğu bölüm, şehir planlama ve mimari bölümü, optik bölümü ve kimya bölümlerinden oluşmaktadır. Üst katta ise, müzenin tanıtımını içeren bilgilerin paylaşıldığı dijital ekranın olduğu bölüm, denizcilik bölümü, savaş sanatları teknolojisi bölümü, astronomi bölümü, tıp bölümü, saat sistemleri bölümleri bulunmaktadır. Müzenin bahçesinde yer küreye ait Abbasi halifesi Memun’a ait 9. yüzyılda yaptırdığı dünya haritasının kopyası olan yuvarlak küreye yer verilmiştir. İbn-i Sina’ya ait botanik eseri, El Kanun fit Tıbb kitabının ikinci cildinde bahsedilen, tıbbi bitkilerden yirmi altısının bulunduğu İbn-i Sina Botanik Bahçesi de yer almaktadır (Ekici, 2013: 394).

Müzedede, Abbasi halifelerinden Memun’un bilimsel çalışmalara, ortam hazırlamasından, Antik Yunan felsefesine ait yapıtların tercüme edilmesine ve düşünce adamlarının faaliyetlerine destek olmasından sonra üretilen eserlerin sergilendiği bölümler genel çerçeveyi oluşturmaktadır (Çetin, 2019:149). Artuklu Dönemi bilginlerinden olan Cezeri’ nin mühendislik ürünleri, Ebu Said’in planetaryumu, Abdurrahman Sufi’nin, yer küresi, Hucendi’ nin usturlabı, Hazini’nin, fizik bilimine yönelik terazisi, İbn i Sina’nın tıbbi kitapları vb. önemli eserler bu sergi salonlarında teşhira sunulmuş örneklerden bazılarıdır (Karalar, 2020: 112). Arap-İslam Bilimleri Tarihi Enstitüsü’ndeki (Frankfurt Johann Wolfgang Goethe Üniversitesi’ne bağlı) eserlerin, materyallerinin incelenmesinden sonra replikaları ve canlandırmalarını gerçeğine bire bir benzer oranda tekrarlanmıştır. Görsel 9, 10, meslek hayatının neredeyse tümünü İslam bilim ve teknoloji tarihini tanıtmaya adanmış Prof. Dr. Fuat Sezgin, İslam Bilim ve Teknoloji Müzesi’nin kurucusudur. Fuat Sezgin orijinal kaynaklar üzerinde yaptığı araştırma ve çalışmalarıyla bilim ve uygarlığın tarihi süreçlerinin, gelişmelerinin benzer öğeler olarak bütünlük arz ettiği argümanıya ön plana çıkmaktadır.⁴ İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Müzesi, bilim tarihi açısından doğu-batı bilim sentezi oluşturması, Türk İslam bilim tarihinin çok bilinmeyen eserlerinin gün yüzüne çıkarılması, muhafaza altına alınması, incelenmesi ve gelecek kuşaklara iletimi bakımından, önem teşkil etmektedir. Bu anlamda müzenin bulundu-

4 İstanbul İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Müzesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, <http://ibttm.muzeler.gov.tr/TR-84340/islam-bilim-ve-teknoloji-tarihi-muzesi.html>

ğ u kent başta olmak üzere dünyanın birçok ülkesindeki vatandaşlara, bilimin Ortaçağdan günümüze kadar ki gelişmeleri hakkında bir farkındalık, bir bilinç oluşturmak, somut verilerle bilim iletişiminin İslam coğrafyasındaki ender örnekleri vasıtasıyla bir bağ kurmak bu özel müzenin politikalarından biridir.



Görsel 9, 10, Astronomi Bölümü, Tıp Tarihi Bölümü



Görsel 11, Savaş Teknoloji Bölümü



Görsel 12, Matematik ve Geometri Bölümü

İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Müzesi, bilim tarihi serüveninin parametrelerini zengin eserleriyle teşhir etmekte gayet başarılı bir performans göstermektedir. Görsel 11, 12, topluma olan sorumluluğunda iletişim araçlarını daha etkin kullanarak her yaştan bireyin bilime olan ilgisini arttırmak noktasında yeni

medya araçlarını aktif olarak kullanmak zorundadır. Bunun yanı sıra mevcut imkânları dâhilinde müzedeki etkinliklerini arttırmak ve bunun bilgisini halkla paylaşmak adına daha fazla çaba sarf etmesi gerekmektedir. Bilim iletişimi adına en uygun ortamlardan biri olan İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Müzesi yönetimi, strateji ve organizasyon uygulamaları ile bu anlamda potansiyelini etkin kullanabilmektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

Sosyal açıdan bilinçli, sürdürülebilir, etik siber-fiziksel sistemlerin kullanımı yoluyla insan refahını ve güvenliğini destekleyen, artan yaşam kalitesi talepleri için sürekli bir iyileştirme sürecini uygulamaya çalışan sosyal dinamiklerle karakterize edilen, insan merkezli bir sosyal tabaka toplum 5.0' ı ifade eder. Toplum 5.0 perspektifinden bilim iletişiminin müzelerdeki izdüşümleri değerlendirilmeye alınan bu çalışmada, toplum 5.0 ile teknolojinin geldiği noktada bilimsel bulguların müze ziyaretçileriyle iletişimi hangi düzlemde ele alındığı vurgulanmaya çalışılmıştır. Yanı sıra toplumun müzelerde sergilenen eserler ve koleksiyonlarla teması, müzelerde bilinçli etkinliklerle halka karşı bilgilendirme ve eğitime politikalarını nasıl gerçekleştirdikleri konuları ele alınmıştır. MKE Sanayi ve Teknoloji Müzesi, Santralistanbul Enerji Müzesi ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Müzesi gibi örnekler üzerinden toplumun teknolojik ilerlemelerle birlikte evrim geçirdiği toplum 5.0 kavramının önemini vurgulamakta ve Türkiye'deki müzelerin bilim iletişimi açısından bu değişime nasıl uyum sağlayabileceği ele alınmaktadır.

Bu çalışmada inceleme konusu olarak seçilen müzeler, sanayi ve teknoloji alanında bilgi paylaşımını teşvik etmek amacıyla etkileşimli sergiler ve dijital içerikler sunarak toplum 5.0'a uyumlu bir yaklaşım benimsemektedir. Bu örnekleme yöntemi, makalenin somut örneklerle teorik kavramları desteklemesi açısından etkili bir şekilde kullanılmıştır. Makale ayrıca, Türkiye'deki müzelerin bilim iletişimi açısından mevcut zorlukları ve geliştirilmesi gereken alanları da ele almaktadır. Zira, Türkiye'deki müzelerin toplum 5.0 vizyonuna nasıl daha iyi uyum sağlayabilecekleri konusunda gerekli öneriler sunulmaktadır. Özellikle dijital teknolojilerin kullanımı, etkileşimli deneyimlerin sağlanması ve çeşitli hedef kitlelerin ihtiyaçlarına yönelik programların düzenlenmesi gibi konular, Türkiye'deki müzelerin bilim iletişiminde daha etkili bir rol oynaması için dikkate alınması gereken önemli noktalar. Bu makalede toplum 5.0 insanların teknolojiyi kullanarak daha iyi bir hayat sürdürmelerine ve sürdürülebilir bir gelecek için çözümler üretmelerine odaklanan bir yaklaşım olarak tanımlanır. Bu yaklaşımın müzelerdeki bilim iletişiminde nasıl kullanılabileceği, ziyaretçilere teknolojinin insan hayatına olan etkilerini ve nasıl kullanılabileceğini anlatarak farkındalık yaratmak şeklinde örnekler vermektedir. Bu seçilen müzeler

ziyaretçilere bilim ve teknolojinin tarihini ve gelişimini anlatarak, gelecekteki teknolojik gelişmelere ilişkin fikirler sunarak ve ziyaretçilerin bu konulardaki bilgi düzeyini arttırarak bilim iletişimine katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Makale, Türkiye'deki müzelerin bilim iletişiminde daha da ilerlemesi için öneriler sunmaktadır. Bu öneriler arasında, müzelerin dijital araçlar ve teknolojiler kullanarak ziyaretçilere interaktif deneyimler sunması, bilim iletişimi konusunda eğitimli personel istihdam etmesi ve toplumun farklı kesimlerine ulaşmak için çeşitli etkinlikler düzenlemesi yer almaktadır. Müzelerdeki nesnelerin toplum 5.0 ve bilim iletişimi kavramlarıyla olan ilişki tarzları, müzedeki teknolojik yenilikler ve müzenin diğer etkinlikleri ele alınmaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışma kapsamında şu soruların (alt problemlerin) yanıtları aranmıştır:

- Türkiye'deki bilim ve teknoloji müzeleri amaçlarını yerine getirebilmektedirler mi?
- Türkiye'deki bilim müzeleri toplumda bilimsel farkındalık düzeyini arttırabilmektedirler mi?
- Toplumla bilimi sevdirmek ve bilimin gündelik yaşamda kullanımını arttırmak adına faaliyetleri nelerdir?
- Her yaş grubundan, toplumun her kesiminden bireye kişisel yaklaşım, araştırma, yaratıcılık ve analiz yeteneğini geliştirmeyi özendirmek üzere hangi etkinlikler yürütmektedirler?
- Müzeler, bilimsel çalışmalarını topluma ulaştırılması için hangi iletişim araçlarını, ne derece kullanmaktadırlar?

Söz konusu alt problemlere yanıt olarak şu sonuçlar elde edilmiştir:

- Türkiye'deki bilim ve teknoloji müzeleri amaçlarını yerine getirebilirler mi? Evet, Türkiye'deki bilim ve teknoloji müzeleri, genellikle amaçlarını yerine getiriyorlar. Bu müzelerin genel amacı, bilimi keşfetme fırsatı sunmak, bilim adamı olma ilhamı aşılamak, teknolojik gelişmelere ve yeniliklere ilgiyi arttırmak, bilimsel düşünceyi teşvik etmek ve geleceğin bilim insanlarını yetiştirmek şeklinde özetlenebilir. Ancak, müzelerin başarısı, üretilen sergilerin kalitesi, etkileşimli deneyimlerin sunumu, eğitim programlarının performansı ve ziyaretçi memnuniyeti gibi faktörlere bağlıdır.
- Türkiye'deki bilim müzeleri toplumda bilimsel farkındalık düzeyini arttırabilmektedirler mi? Evet, Türkiye'deki bilim müzeleri, sahip olduğu tüm bilgi birikimlerini arttırma potansiyeline sahiptir. Bilim müzeleri, deneyime dayalı olarak bilim ve teknolojiye ilişkin ilginç ve eğlenceli olanaklar sunarak, bilimle

ilgili konular hakkında etkinlikler tertipleyebilirler. Bu müzelerde sergilenen nesnelere görsel ve işitsel etkiler, canlı sunumlar ve eğitim programları, insanların bilime ilgilerini yandırabilir ve bilimsel düşünceyi teşvik edebilir.

- Topluma bilimi sevdirmek ve bilimin gündelik yaşamda kullanımını artırmak adına faaliyetleri nelerdir? Bilim müzeleri, topluma bilimi sevdirmek ve bilim deneyimini yaşamda sağlamak için çeşitli amaçlar yürütürler. Bunlar arasında sergiler, deneysel atölyeler, bilimsel gösteriler, seminerler, konferanslar ve eğitim programları bulunabilir. Ayrıca, bilim müzeleri genellikle okul ortamına özel programlar sunarak bilimsel konulara daha ilgi çekici bir şekilde öğrenme olanağı sağlarlar. Bilim müzeleri aynı zamanda etkinlikleri hakkında bilgi vermek için dijital platformları, sosyal medyayı, web sitelerini ve mobil uygulamalarını da etkin bir şekilde kullanırlar.

- Her yaş grubundan, toplumun her kesiminden bireye bilimsel yaklaşım, araştırma, yaratıcılık ve analiz yeteneğini geliştirmeyi özendirmek üzere hangi etkinlikler yürütmektedirler? Bilim ve teknoloji müzeleri, her yaşın gerektirdiği, toplumun her kesiminden bireye bilimsel yaklaşım, araştırma dahil yaratıcılığı ve çeşitli analizleri geliştirmeyi özendirmek üzere faaliyetler yürütürler. Çocuklara yönelik eğitici oyunlar, deneyler ve eğitim programları hazırlarken, gençlere yönelik bilim kampları, atölyeler ve bilim yarışmaları gibi etkinlikler de sunarlar. Ayrıca, yetişkinler ve profesyoneller için bilimsel seminerler, konferanslar ve kişisel gelişim programları düzenlenmektedir.

- Müzeler, bilimsel çalışmalarını topluma ulaştırılması için hangi iletişim araçlarını, ne derece kullanmaktadırlar? Sergiler, interaktif dokunmatik ekranlar, canlandırmalar, etkileşimli deneyler gibi araçlarla ziyaretçilere bilgi aktarılmaktadır. Ayrıca, müze etkinlikleri ve atölyeler aracılığıyla ziyaretçilerle etkileşim kurarak bilimsel çalışmalarını daha yakından deneyimleme fırsatı sağlarlar. Müzeler, internet ve diğer dijital platformları aktif bir şekilde kullanarak bilimsel çalışmalarını geniş kitlelere ulaştırır. Müze web siteleri, çevrimiçi sergiler, sanal turlar, dijital koleksiyonlar, bloglar, podcast'ler ve video içerikleri gibi araçlarla bilgi paylaşırlar.

Toplum 5.0 geleneksel müze deneyimlerini dönüştürerek bilim iletişimi açısından önemli bir potansiyel sunmaktadır. Bu yeni kavram, teknolojik yenilikleri kullanarak pratiklerin sonuçlarına erişimini sağlar. Makalede incelenen müze örnekleri, Türkiye'deki müzelerin bu dönüşümden sonra önemli bir adım attığını ve bilim iletişiminde toplum 5.0 normlarına uygun kullanıldığını göstermektedir. Ancak, Türkiye'deki müzelerin toplum 5.0 normlarına tam olarak uyum sağlamada bazı zorluklarla karşılaştığı da görülmektedir. Bunların başında finansal kaynak eksikliği ve teknolojik altyapı yetersizliği gibi faktörler yer almaktadır. Müzelerin teknolojik yeniliklere ayak uydurması için daha fazla yatırım yapılması ve altyapılarının güçlendirilmesi gerekmektedir.

Türkiye'deki müzelerin toplum 5.0 normlarına uyum sağlaması, iletişim biliminin tüketicisini elde etmesine daha zengin bir deneyim sunabilir. Ancak bu hedefe ulaşmak için müzelerin finansal kaynaklarına ve teknolojik altyapılarına daha fazla yatırım yapması, dijital iletişim stratejilerini güçlendirmesi ve toplumsal etkileşimi geliştirmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Bauer M., Allum, N., Miller, S. (2007). "What Can we Learn from 25 Years of PUS Survey Research? Liberating and Expanding the Agenda, Public" Understanding of Science, 16, 79-95.

Bedir, U. (2020). Yeni Medya ve Bilim İletişimi: Türkiye'de Çevrimiçi Bilim Anlatıcılığı. Bilim İletişimi: Aktörler, Mecralar ve Sorunlar, 1. Baskı, Konya: Eğitim Yayınevi.

Bıçakçı, İ. (2008). İletişim ve Halkla İlişkiler, İstanbul: Yayıncılık Matbaası.

Burakgazi, S. G. (2017). "Kritik Olaylar, Politik Dokümanlar, Raporlar ve Araştırmalar Işığında Türkiye'de Bilim İletişimi", Selçuk İletişim Dergisi, 10 (1), 232 – 261.

Burns, T. W., O'Connor, D. J., Stocklmayer, S. M. (2003). "Science Communication: A Contemporary Definition". Public Understanding of Science, (12), 183-202.

Brown, K. W., Ryan, R. M. (2003). "The Benefits of Being Present: Mindfulness and its Role in Psychological Well-being". Journal of Personality and Social Psychology, 84(4), 822.

Coşkun, T., Şener, A., Derya, A. (2018). MKE Sanayi ve Teknoloji Müzesi. Fatma Özden Mercan, HIST 200-2 (2017-2018 Fall); 10.

Çetin, Y. (2019). İslâm Bilim Tarihi Üzerine Konferanslar (Kitap Tanıtımı ve Tahlili). Antakiyat, 2(1), 142-150.

Deguchi, A., Hirai, C., Matsuoka, H., Nakano, T., Oshima, K. Tai, M. ve Tani, S. (2020). "Toplum 5.0 nedir"? Springer, 5, 1-23.

Demirbulat, Ö. G. Saatçı, G. (2020). "Endüstriyel Miras Turizmi Üzerine Zonguldak İli Özelinde Bir Değerlendirme". Journal of Global Tourism and Technology Research, 1(1), 35-49.

Dursun, Ç. (2010). "Dünyada Bilim İletişiminin Gelişimi ve Farklı Yaklaşımlar: Toplum İçin Bilimden Toplumda Bilime", Kurgu, 23(1), 1-31.

Dursun, Y. (2009). "Geçmişten Bugüne Türkiye'nin Bilim ve Teknolojide Katettiği Mesafe, Ankyra", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(1), 36-69.

Ekici, A. (2013). Genç Hukukçular Hukuk Okumaları İçinde: Tarihi Uyanışın Mimarı: Prof. Dr. Fuat Sezgin (Ed: Muharrem Balcı). İstanbul: Matbaa Basım

Ertan, E. (2010). Dijital Sonrası Tarihçeler: Türkiye'de Yeni Medya Sanatı.

Fukuyama, M. (2018). "Toplum 5.0: İnsan Merkezli Yeni Bir Toplumu Hedeflemek". Japonya Spot Işığı, 27 (5), 47-50.

Gökmen, H. S., Özdemir, N. (2019). “Çocuklarda Kentsel Koruma ve Kültürel Miras Kavramlarının Gelişiminde Müzelerin Rolü-Santralistanbul Örneği”, *İdealkent*, 10(27), 538-572.

Gregory, J. Miller, S. (2008). *Science in Public: Communication, Culture and Credibility*, Plenum Publishing.

Greco, P. (2008). “The Better you Know, The Beter you Make your Choice: The Need For Scientific Citizenship in The Era of Knowledge”, *Journal of Science communication*, 7 (3), 1-2.

Hayashi, H., Sasajima, H., Takayanagi, Y., Kanamaru, H. (2017). “Ölçüm, Kontrol ve Otomasyon Alanında Daha Akıllı Toplum İçin Uluslararası Standardizasyon”, *Japonya Alet ve Kontrol Mühendisleri Derneği'nin (SICE) 2017 56. Yıllık Konferansı'nda* (s. 263-266). IEEE.

Karalar, Ş. (2020). “Fuat Sezgin'in İslam Bilim Tarihi Çalışmalarında Astronomi”, *Antakiyat*, 3(1), 92-117.

Kavut, İ. E., Selçuk, H. E. (2022). “Tarih Endüstri Yapılarının Yeniden İşlevlendirilmesinde Parazit Mimari Kullanımı: Santral İstanbul ve Müze Gazhane”, *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, (25), 198-220.

Kayıkçı, D. (2018). *Türk ve İslam Bilim Tarihi Sergisi İçin Bir Öneri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.

Kouper, I. (2010). *Science Blogs and Public Engagement with Science: Practices, Challenges, and Opportunities*. *Journal of Science Communication*.

Köseoğlu, F. Kanlı, U. (2019). *Okul Duvarlarının Ötesine Öğrenme Yolculuğu: Bilim-Teknoloji Merkezleri ve Bilim Müzeleri*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Lewenstein, B. (2003). “Models of Public Communication of Science and Technology”, *Science Communication*, 25, (3).

Mahmu, A. K. (2019). “İslam Bilim Tarihine Adanmış Bir Ömür: Prof. Dr. Fuat Sezgin. Dîvân”, *Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 24(47), 225-237.

Melnyk, L., Kubatko, Ö., Dehtyarova, İ., Matsenko, Ö., Rozhko, O. (2019). “Sanayi Devrimlerinin Sosyal ve Ekonomik Sistemlerin Dönüşümüne Etkisi”. *Sorun Perspektif, Yönet* (17), 381-391.

Miller, S. (2001).” *Halkın Bilim Anlayışı Kavşakta*”, *Halkın Bilim Anlayışı*, 10 (1), 115-120.

Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) (2006). *İlköğretim Sanat Etkinlikleri Dersi Programı ve Kılavuzu (1-8. Sınıflar)*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Neff, K. D. (2003). "Self-compassion: An Alternative Conceptualization of a Healthy Attitude Toward Oneself". *Self and Identity*, 2(2), 85-101.

Önday, Ö. (2020). "Toplum 5.0 Tarihsel Mantığı ve Yapısal Gelişimi", *Bilimsel Raporlar Dergisi*, 2 (1), 32-42.

Rahmawati, M., Ruslan, A., Bandarsyah, D. (2021). "İnsan ve Teknolojinin Birleşmesi Olarak Toplum Çağı 5.0: Materyalizm ve Varoluşçuluk Üzerine Bir Literatür Taraması". *Jurnal Sosiologi Dialektika*, 16 (2), 151-162.

Ferreira, C. M., Serpa, S. (2018). "Society 5.0 and Social Development: Contributions to a Discussion". *Management and Organizational Studies*, 5(4), 26-31.

Schafer, M. S. (2009). From Public Understanding to Public Engagement: An Empirical Assessment of Changes in Science Coverage, *Science Communication*, 30, (4), 475-505.

Sharp, L. (2020). "Toplum 5.0: A Brave New World." *Science Impact Ltd*, (2), 2-3.

Tangney, J. P., Dearing, R. L. (2002). *Shame and Guilt*. Guilford Press.

Topçuoğlu G. (2015), "Tarihi Mirasın Sosyo-Kültürel Sürdürülebilirliği: Santral İstanbul Projesi Örneği", 2nd International Sustainable Buildings Symposium, 28-30 Mayıs 2015, Ankara.

Uğural, C. (2016). 1923-1950 Döneminde Türkiye'de Bilim, Sanayi ve Teknoloji İlişkisi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Weckbrodt, H. (2015). Industrie 4.0 Nicht Vergeig the Mittelstand Darfur, [http://oiger.de/2015/04/15/mittelstand-darf-industrie-4-0-nicht-vergeigen/82440\(ETR](http://oiger.de/2015/04/15/mittelstand-darf-industrie-4-0-nicht-vergeigen/82440(ETR):

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet 1: Realizing Society 5.0, https://www.japan.go.jp/abonomics_userdata/abonomics/pdf/society_5.0.pdf, erişim tarihi: 10.10.2022.

İnternet 2: Bilim İletişimi, AdHoc Dergi, <https://adhocdergi.com/bilim-iletisiminde-degisim-zamani/> erişim tarihi: 10.06.2022.

İnternet 3: MKE Sanayi ve Teknoloji Müzesi Anadolu Sanayi Tarihine Işık Tutuyor, Moment Dergisi, <https://www.moment-expo.com/tr/dergiler/138/muze>, erişim tarihi: 10.10.2022.

İnternet 4: İstanbul İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Müzesi, Kùltür ve Turizm Bakanlığı, <http://ibttm.muzeler.gov.tr/TR-84340/islam-bilim-ve-teknoloji-tarihi-muzesi.html>, erişim tarihi: 10.10.2022.

GÖRSEL KAYNAKLARI

Görsel 4 <https://balikesir.ktb.gov.tr/TR-200155/mke-sanayi-ve-teknoloji-muzesi-ankara.html>, erişim tarihi: 10.10.2022.

SD sanat ve tasarım DERGisi

ISSN: 1308-2264