



ANKARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
DERGİSİ

Journal of Ankara University Faculty of
Fine Arts

2023

CİLT/ VOLUME: 5

SAYI/ ISSUE: 1



**ANKARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ/
JOURNAL OF ANKARA UNIVERSITY FACULTY OF FINE ARTS**

2023

Cilt: 5 Sayı: 1

Sahibi/ Owner

Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN
Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

Editör/ Editor

Prof. Dr. Kafıye Özlem ALP

Editör Yardımcıları/ Editor Assistants

Doç. Dr. Bengü BATU ERTUNG
Doç. Dr. Ceren GÜNERÖZ
Dr. Öğr. Üyesi. İhsan METİNNAM
Dr. Gökhan KARAOSMANOĞLU

Onur Kurulu/ Honorary Board Members

Prof. Dr. Rüçhen ARIK
Prof. Dr. Mustafa ARLI
Prof. Dr. Zeynep AHUNBAY
Prof. Dr. Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU
Prof. Dr. Tamay Raziye BAŞAĞAÇ
Prof. Dr. Cevat ERDER
Prof. Dr. Ayşe Çakır İLHAN

Mizanpaj Editörleri/ Layout Editors

Arş. Gör. Ahmet Mansuroğlu
Arş. Gör. Gizem Sivrikaya
Arş. Gör. Hazal Evruk
Arş. Gör. Hiranur Gültekin
Arş. Gör. Zeynep Yılmaz
Ayşe Topçu Demirci

Yayın Türü: 6 aylık, ulusal, süreli
E-dergi

Danışma Kurulu/ Advisory Board

Prof. Dr. Ayşe Çakır İlhan, *Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. Bekir Eskici, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Prof. Dr. Burçin Türkcan, *Anadolu Üniversitesi*
Prof. Dr. Candan Terwiel Dizdar, *Hacettepe Üniversitesi*
Prof. Cüneyt Kurt, *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*
Prof. Dr. Emine Koca, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Prof. Dr. Ferhat Özgür, *Düzce Üniversitesi*
Prof. Dr. Filiz Nurhan Ölmez, *Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi*
Prof. Dr. Güzin Yamaner, *Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. Hasip Pektaş, *Üsküdar Üniversitesi*
Prof. Dr. İbrahim Tunç Sipahi, *Ankara Üniversitesi*

Prof. Dr. İsmail Ateş, *Hacettepe Üniversitesi*
Prof. Dr. Melda Özdemir, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Prof. Dr. Musa Köksal, *Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi*
Prof. Dr. Ömer Adıgüzel, *Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. Sema Tağı, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Prof. Seher Kurt, *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*
Prof. Dr. Sezer Cihaner Keser, *Van Yüzcüciyıl Üniversitesi*
Prof. Dr. Suat Karaaslan, *Çukurova Üniversitesi*
Prof. Dr. Suzan Duygu Bedir Erişti, *Anadolu Üniversitesi*
Prof. Dr. Süleyman Tarman, *Aksaray Üniversitesi*
Prof. Dr. Şeniz Aksoy, *Gazi Üniversitesi*
Prof. Dr. Zeynep Erdoğan, *Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. Cengiz Çetin, *Ankara Üniversitesi*
Doç. Dr. Ayben Kaynar Tanır, *Ankara Üniversitesi*
Doç. Dr. Ayşem Yanar, *Ankara Üniversitesi*
Doç. Dr. Deniz Onur Erman, *Hacettepe Üniversitesi*
Doç. Dr. Feryal Söylemezoğlu, *Ankara Üniversitesi*
Doç. Dr. Kadriye Tezcan Akmehmet, *Yıldız Teknik Üniversitesi*
Doç. Dr. Selen Korad Birkiye, *İstanbul Aydın Üniversitesi*
Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu, *Hacettepe Üniversitesi*
Doç. Dr. Eren Can Aybek, *Pamukkale Üniversitesi*
Doç. Dr. Zekiye Çıldır, *Artvin Çoruh Üniversitesi*
Dr. Öğretim Üyesi, Kozan Uzun, *Ankara Üniversitesi*
Dr. Öğretim Üyesi, Nami Eren Beştepe, *Ankara Üniversitesi*

Sayı Hakemleri/ Guest Advisory Board

Prof. Dr. Zeynep Erdoğan
Prof. Dr. Ayşe Okvuran
Prof. Dr. Emine Koca
Prof. Dr. Candan Terwiel
Prof. Dr. Melda Özdemir
Doç. Dr. Feryal Söylemezoğlu
Doç. Dr. Filiz Adıgüzel Toprak
Doç. Dr. Hacer Kara
Doç. Dr. Betül Aytepe Serinsu
Doç. Dr. Abidin Müslim Baysal
Doç. Dr. Harika Esra Oskay
Doç. Dr. Lütfi Özden
Doç. Dr. Elif Tarlakazan
Doç. Dr. Çiğdem Tanyel Başer
Dr. Öğr. Üyesi Nami Eren Beştepe

İletişim/ Contact

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi
Ankara Üniversitesi Gümüşdere Yerleşkesi
Yavuz Sultan Selim Blv 37/15 KEÇİÖREN / ANKARA / TÜRKİYE
TEL:0(312) 316 4930 – 0(312) 316 4920 / 1730-1731
Faks: 0 (312) 357 7475 – 0 (312) 316 4903
E-posta adresi: gsfdergi@ankara.edu.tr
Web adresi: gsfdergi.ankara.edu.tr



Değerli Okuyucular,

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi (AÜGSFD) 14.02.2018 tarihinde kurulmuş; Güzel Sanatlar, Güzel Sanatlar Eğitimi, Geleneksel Sanatlar, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım, Müzecilik ve Müze eğitimi alanlarına yönelik makalelerin yanı sıra, sanatla ilişkili temel disiplinlerdeki çalışmalarda kaleme alınmış; Türkçe ve İngilizce derleme ve araştırmaların yer alacağı çalışmaları kapsamaktadır. AÜGSFD *ulusal* hakemli ve bilimsel içerikli bir resmi yayın organıdır. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi'nin temel amacı; Güzel Sanatlar, Güzel Sanatlar Eğitimi, Geleneksel Sanatlar, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım, Müzecilik ve Müze eğitimi alanlarında çalışma yapan bilim, kültür ve sanat insanlarının bilgi, deneyim, değerlendirme, görüş ve önerilerini paylaştıkları bilimsel bir platform oluşturmak ve bu alanlardaki çalışmalara ulusal ve uluslararası düzeyde katkıda bulunmaktır.

Yayın hayatını "e-dergi" ve "basılı" formatında devam ettirecek olan dergimiz sayılarına *DergiPark Açık Dergi Sistemi* üzerinden ulaşılabilecektir. Makale başvuruları *DergiPark Açık Dergi Sistemi* üzerinden sağlanan erişim ve kullanım hizmeti ile Dergipak sisteminin ilgili web sayfasından yapılacaktır.

Değerlendirme Süreci ve Yayın İlkeleri

Bir makalenin dergide yayımlanabilmesi için makaleye ilişkin en az iki hakem tarafından olumlu görüş bildirilmiş olması gerekmektedir. Yayımlanmak üzere gönderilen yazıların şekil ve içerik yönünden ön incelemesi yayın kurulu tarafından yapılır. Uygun görülen çalışmalar, bilimsel yönden değerlendirilmek üzere, yayın kurulu tarafından belirlenen çift-kör, bağımsız ve önyargısız hakemlik (peer-review) ilkelerine göre en az iki hakem tarafından değerlendirilir. Hakemlerden birinin olumlu diğerinin olumsuz görüş bildirmesi durumunda editör tarafından üçüncü bir hakemin değerlendirmesine başvurulur. Üçüncü hakemin de olumsuz görüş bildirmesi halinde veya ilk iki hakemin olumsuz görüş bildirmesi halinde yazı yayımlanmaz ve yazara iade edilir. Son karar Dergi Yayın Kuruluna aittir.

- Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi yılda **iki** kere yayımlanan hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanacak eserlerin daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olması gerekir.
- Dergide makale yazım dili; Türkçe, İngilizcedir.
- Yayımlanan çalışmanın yayın hakkı dergiye aittir.
- Yazıları yayımlanan yazarlara telif ücreti ödenmez.
- Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen görüşler yazarlarını bağlar ve yazıların hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.
- Yazım ilkelerine uygun olmayan çalışmalar hakem değerlendirmesine gerek duymadan geri çevrilir.
- Dergiye yayımlanmak üzere gönderilecek yazılar daha önce başka bir dergide yayımlanmamış ve yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.
- Daha önce bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, bu durum açıkça belirtilmek şartıyla kabul edilir.
- Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi'nde yayımlanacak makalelerden herhangi bir ücret talep edilmez.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ

Cilt: 5 Sayı: 1
2023

Editörden

vi

MAKALELER

Sait SAMAT

Bor Halil Nuri Bey İlçe Halk Kütüphanesindeki 16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi'ne Ait Cilt Örnekleri....321

Yalçın DEMİRKIRAN, Yusuf GÜVEN

20. Yüzyıl Görsel İletişim Tasarımında Bir Tasarım Elemanı Olarak Beyaz Alanın Okunaklıktan Okunabilirliğe Serüven.....340

Atilla Cengiz KILIÇ

İndirgen (Redüksiyon) Ortamda Sırsız Seramik Pişirim Teknikleri ve Uygulama Yöntemleri.....360

Zafer KALFA

Reddedilmiş Başyapıtlar- Bir Seçki.....379

Zeynep KAHRAMAN

Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü Öğrencilerinin Yaratıcı Kişilik Özelliklerinin Belirlenmesi: Çankırı Karatekin Üniversitesi Örneği.....394

Ayşe OKVURAN

Sanat Psikolojisine Giriş, Kapsamı ve Sınırlılıkları.....420

Ayşem YANAR

8 Soru 8 Bilim İnsanı Söyleşileri” Değerlendirme Yazısı.....431

Değerli Okurlar,

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergimizin 2022-2023 döneminin ikinci ve toplamda 9. sayısını yayınlamak, bir editörlük sürecini daha geride bıraktık. Dergimize yayınlanmak üzere yollanan makalelerin her geçen gün artması, dergimizin tercih edilmesi açısından bizleri oldukça mutlu etmektedir. Umarız ki yayınlanan çalışmalar alana değerli katkılar sağlar ve başka araştırmalara ışık tutar. Bu sayımızda altı makale ve bir değerlendirme yazısı ile okuyucularımızla buluşuyoruz.

Sait Samat tarafından hazırlanan **“Bor Halil Nuri Bey İlçe Halk Kütüphanesindeki 16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi’ne Ait Cilt Örnekleri”** başlıklı makalede Bor Halil Nuri Bey İlçe Halk Kütüphanesi koleksiyonunda bulunan 16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi’ne ait yedi cilt örneği incelenmiştir. İncelenen ciltler, diğer müze ve koleksiyonlardaki örneklerle karşılaştırılarak desen, teknik ve kompozisyon açısından yorumlanmıştır.

Sayımızın ikinci makalesi Yalçın Demirkıran ve Yusuf Güven tarafından hazırlanan **“20. Yüzyıl Görsel İletişim Tasarımında Bir Tasarım Elemanı Olarak Beyaz Alanın Okunaklılıktan Okunabilirliğe Serüveni”** başlıklı makaledir. Çalışma, tasarım elemanı olarak beyaz alanın modern ve modern sonrası dönemde tasarımcılar tarafından değerlendirilme biçimlerini kapsamaktadır. Görsellerle desteklenen makalede beyaz alanın işaret ettiği anlam Katherine McCoy, David Carson ve ülkemizden Bülent Erkmen’in seçilen tasarım örnekleri açısından yorumlanmıştır.

“İndirgen (Redüksiyon) Ortamda Sırsız Seramik Pişirim Teknikleri ve Uygulama Yöntemleri” başlıklı makale Atilla Cengiz Kılıç tarafından hazırlanmıştır. Yapılan literatür taraması ışığında kavram, tanım ve tarihsel sürece yer verilerek indirgenme kavramı ele alınmış, sırsız bünyelerle yapılan pişirim uygulamaları üzerinde durularak bu yöndeki bilgi birikimi ve edinilen deneyimler aktarılmıştır.

Sayımızın **“Reddedilmiş Başyapıtlar - Bir Seçki”** başlıklı dördüncü makalesi Zafer Kalfa tarafından kaleme alınmıştır. Sanat tarihi bugün halâ birer şaheser olarak kabul gören yapıtların geçmişte kabul görmediklerini hatta ağır eleştirilere maruz bırakıldığını kaydetmiştir. Makale, sanatın güzelleştirmek dışında da gayesi ve güzel olmak dışında da bir doğası olduğunu vurgulamaya yönelik bir değerlendirme sunmaktadır.

“Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü Öğrencilerinin Yaratıcı Kişilik Özelliklerinin Belirlenmesi: Çankırı Karatekin Üniversitesi Örneği” başlıklı beşinci makale, Zeynep Kahraman tarafından kaleme alınmıştır. Çalışma, güzel sanatlar eğitiminin esaslarından olan yaratıcı düşünce kavramı ile ilgilidir. Betimsel tarama modeli kullanılan araştırmada, üniversitelerin lisans düzeyinde tasarım eğitimi veren bölümlerinde öğrenim gören öğrencilerin yaratıcı kişilik özelliklerinin belirlenmesi hedeflenmiştir.

Ayşe Okvuran’ın kaleme aldığı **“Sanat Psikolojisine Giriş, Kapsamı ve Sınırları”** başlıklı makalede sanat ve sanat eseri ilişkisini yorumlarken psikoloji biliminden yararlanan sanat psikolojisi alanının kapsam ve sınırlarına değinilmiştir. Alandaki temel kaynakların derlendiği makalede güncel sanat eserlerine ilişkin örnekler de yer almaktadır.

Ayşem Yanar tarafından 2022 yılında düzenlenen **“8 Soru 8 Bilim İnsanı Söyleşileri”** dizisi, Türkiye’deki çeşitli üniversitelerin Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümlerinden akademisyenlerle gerçekleştirilmiştir. Koruma alanında çalışmakta olan hocalarla iletişim kurmak, alana yönelik durum saptaması ve yaşanan sorunlara çözüm olabilmesi amacıyla birbirinin devamı olabilecek nitelikte tespit edilen sekiz soru yönlendirilmiş ve verilen cevaplar derlenmiştir.

Dergimizin bu sayısına makaleleri ile destek veren yazarlara, hakemlere ve yayın ekibimize teşekkür ederiz. Dergimizin yeni sayısının okurlara yararlı olması dileğiyle.

Prof. Dr. K. Özlem Alp

Editör

BOR HALİL NURİ BEY İLÇE HALK KÜTÜPHANESİNDEKİ 16. YÜZYIL OSMANLI DÖNEMİ'NE AİT CİLT ÖRNEKLERİ¹

SAİT SAMAT²

Özet

Cilt çeşitli malzemelerden yapılan, kitap veya bir mecmuanın sayfalarını bir arada toplu tutmasını sağlamaktadır. Kitap sanatları içerisinde önemli bir yere sahip olan cilt sanatı yüzyıllarca kullanılmıştır. Türk cilt sanatı Anadolu topraklarında Selçuklular ve sonrasında Karamanoğulları Beyliği adı altında varlığını sürdürmüştür. Çeşitli sanat kollarında olduğu gibi cilt sanatı da Osmanlı Dönemi'nde en parlak dönemini görmüş ve sanat değeri yüksek eserler meydana getirmişlerdir. Osmanlı'nın erken devri ile başlayan cilt sanatı Klasik dönemle birlikte daha güzel eserlerle zirve yapmıştır. Geç dönemle birlikte motiflerde oran daha geniş hâl alarak Avrupa tarzı süslemeler yapılmıştır. Bor Halil Nuri İlçe Halk Kütüphanesindeki eserler Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğüne taşınmış olup toplam 587 adet yazma eser yer almaktadır. Araştırmamız Bor Halil Nuri Bey İlçe Halk Kütüphanesindeki koleksiyonun da bulunan 16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi'ne ait cilt örneklerini teşkil etmektedir. Bu örneklerden yedi adet cildi çalışmamızda bulundurduk. Ciltler desen, teknik ve kompozisyon açısından irdelenerek diğer müze ve koleksiyonlardaki örneklerle karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cilt Sanatı, Klasik Osmanlı, Süsleme, Yazma Eser, Bor.

¹ Bu makale Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı'nda Doç. Dr. Erkan AYGÖR'ün danışmanlığında 2022 yılında tamamlanmış olan "Bor Halil Nuri Bey İlçe Halk Kütüphanesine Ait Osmanlı Dönemi Ciltlerinden Örnekler" konulu yüksek lisans tezinden alınarak geliştirilmiştir.

² Uzman Sanat Tarihiçi, Ceray Arkeoloji Mimarlık Mühendislik İnşaat Bilgisayar San. Ve Tic. Ltd. Şti., saitsamat23@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6787-6643

Binding Samples from the 16th Century Ottoman Period in the Bor Halil Nuri Bey District Public Library

Abstract

Binding, made of various materials, enables the pages of a book or a magazine to be kept together. Bookbinding, which has an important place in book arts, has been used for centuries. Turkish Bookbinding Art continued its existence under the name of Seljuks and later Karamanoğulları Principality in Anatolian lands. As in various branches of art, the art of bookbinding saw its heyday in the Ottoman period and produced works of high artistic value. Bookbinding art, which started with the early period of the Ottoman Empire, peaked with more beautiful works with the Classical period. With the late period, the ratio of motifs became wider and European-style decorations were made. The works in the Bor Halil Nuri District Public Library were moved to the Konya Manuscripts Regional Directorate and there are a total of 587 manuscripts. We included seven volumes of these samples in our study. Volumes; examined in terms of pattern, technique and composition and compared with the examples in other museums and collections.

Keywords: *Bookbinding, Classical Ottoman, Ornament, Manuscript, Boron.*

1. Giriş

Çalışma “Bor Halil Nuri Bey İlçe Halk Kütüphanesindeki 16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Ciltlerinden Örnekler” olup bu ciltlerden yedi adedi incelenmiştir. Ülkemiz sanat değeri yüksek birçok yazma esere ev sahipliği yapmaktadır. Sanat değeri taşıyan kitapların cilt kapakları yapıldıkları dönemin kültür, bilim ve sanat anlayışına ışık tutmaktadır. Ciltlerin sanat tarihi açısından incelenmesi ve birçok kütüphanede benzer cilt örnekleri ile ilgili yapılan çalışmalara katkı sağlamak amacıyla bu konu araştırma konusu olarak seçilmiştir.

Bor Halil Nuri Bey İlçe Halk Kütüphanesi Koleksiyonuna ait ciltlerin daha önce çalışmalar arasında bulunmaması önemli bir eksiklik oluşturmaktadır ve sanatsal değerlerinin önemine binaen çalışılması gerektiğini düşünerek bu eksikliğin giderilmesi çalışılmıştır.

Araştırdığımız koleksiyonda 587 adet eser bulunmaktadır. Çalışma konumuzun alanı durumu iyi olan ve sanat değeri kaybolmamış veya az hasarlı olan ve daha fazla yer aldığı için 16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi’ne ait olan yedi adet eserle sınırlandırılmıştır. Katalogda yer alan ciltler yüzyıl, malzeme, renk, teknik ve süsleme bakımından detaylı bir biçimde incelenmiştir.

2. Cilt Sanatı

Kâğıdın icadından önce, bal mumu levhalar ve papirüs üzerine yazılan yazıların saklanması için tahta kapaklar kullanıldığı ve bu tahta kapakların iki yanlarından iplerle bağlanmak suretiyle bir çeşit cilt yapıldığı bilinmektedir (Binark, 1975). Müslümanlara ait günümüze kadar gelmiş fakat yalnızca bir kısmı ulaşmış en eski kitap cildi deriden değil, sedir ağacından yapılmıştır. Mısır'da Tolunoğulları Dönemi'nde (dokuzuncu yüzyıl) ait olan cilt, hâlen Berlin'deki müzede (Museum für Islamische Kunst) bulunmaktadır (Karabaş, 2018, s. 22).

Türk cilt sanatı Uygurlularla başlamıştır (Aritan, 1992). Bir Uygur şehri olan Karahoço'da bulunan ve VIII. asra tarihlenen iki yazma, şimdilik bilinebilen en eski ciltlerdir. VI. ve IX. yy. arasında ait olduğu zannedilen ve A. Von le Cog tarafından ortaya çıkarılan bu ciltlerden başka üçüncü bir cilt de gene Karahoço'da P. K. Koslov tarafından bulunmuştur ve XIII. yüzyıla tarihlenmiştir (Aritan, 1992, s. 2). Kopt ciltlerinde olduğu gibi deriden yapılmış ve bıçakla oyularak geometrik motiflerle süslenmiştir. (Aritan, 1993, s. 551) Ayrıca derinin oyulmuş kısımlarının altına altınlanmış deri yapıştırmak suretiyle motiflere çift satırlı ve çift renkli bir derinlik kazandırılmıştır (Aritan, 1993).

XI. yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu'ya hâkim olan Selçuklular, Orta Asya cilt sanatı birikimini Anadolu'ya taşımışlar, geliştirmişler, burada XII.-XIII. yüzyılda ve XIV. yüzyıl I. çeyreğinde çok güzel ciltler meydana getirip Türk-İslâm cilt sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olmuşlardır. (Aritan, 2010, s. 331)

Selçuklu ciltleri kahverenginin çeşitli tonları ve bazen de siyah deridir (Özen, 2017). Anadolu Selçuklu ciltleri de diğer İslâm ciltlerinde olduğu gibi ciltleri üst ve alt kapaklar, miklep, sertap, sırt ve iç kapaklardan meydana gelmektedir. Şemse yuvarlaktır ve içinde rumi ve geometrik motifler görülür (Özen, 2017, s. 2). Selçuklu Dönemi ciltlerinde köşebent uygulaması bulunmaz ya da daha küçüktür.

Selçuklu ciltlerinin genelde kahve renk ve siyah deriyle kaplanan yüzleri, geçme bant ve noktalarla bezenmiş gösterişsiz şemse veya sıvama geçme bantlarla süslediği, iç kapakların ise genellikle süslemesiz düz deriden yapıldığı görülür, kızgın derinin bastırılması ile yapılmış motif ve kabartma desenli ciltlerde vardır (Coşkun, 2004). Ciltlerde yapılan bu süslemelerde genellikle rumilerin fazlaca yer aldığı bitkisel ve geometrik tasarımlı motifler bulunmaktadır. Geometrik süslemeler Herat Tezyinatı adı altında toplanıp bunlar: Yatay, dikey, zikzak, eğik, münhani çizgiler, dairelerden oluşan süslemelerdir. Özellikle Selçuklu ve Beylikler Dönemi şemselerinde çok kullanılan, başvurulan bir süslemedir. (Yılmaz, 1990, s. 2)

Anadolu Selçuklu cilt üslûbu, XIII. yy.ın üçüncü çeyreğinden itibaren Memlûkler, XIV. yy.dan itibaren de İlhanlılar ve Karamanoğulları başta olmak üzere Anadolu Beylikleri ciltlerinde devam etmiştir (Durmuş, 2019).

Karamanlılar eski Selçuklu geleneğinin mirasçısı olarak bazı özellikleri sürdürmüşlerdir; bazı yenilikleri de üslûplarına katarak Osmanlı üslûbunun bir bakıma hazırlayıcısı veya müjdecisi olmuştur (Aritan, 2007).

Karamanoğulları ciltleri yapılış yeri Konya idi. Bunun sebebi de Selçukluların hükümdarlığı sırasında Konya’da bulunma ve halk ile beraber yaşamalarına bağlıyordu. Bundan dolayı olarak ciltlerinde Selçuklu geleneği göze çarpmaktadır.

Karamanoğlu Cildi’nin XIV. ve XV. yüzyıllardaki gelişim çizgisi, Türk cilt sanatı gelişim çizgisi paralelindedir. Bu örneklerin dışında da Anadolu Selçuklu çizgisini devam ettiren örnekler muhakkak vardır. (Arıtan, 2010, s. 182)

XV. yüzyılda sağlanan kuvvetli istikrar, memleketin iktisadî hayatında, dolayısıyla kültür ve sanat faaliyetlerinde de canlılık yaratmış, bunun sonucu olarak birçok sanat dallarında olduğu gibi, Türk ciltçiliğinde de en güzel eserler meydana getirmiştir. (Binark, 1975, s. 5) Osmanlı ciltlerinin ilk örnekleri Fatih Sultan Mehmet zamanından kalmaz. Fatih Devri Türk cildi için bir yükselme çağdır ve ilk ciltçilik teşkilatı da bu yükselmeye paralel olarak II. Bayezid zamanında kurulmuştur. (Arıtan, 2010, s. 556)

Fatih Saray Nakkaşhanesinde erken devrin ilk yarılarında ciltlerde daha çok siyah renkli deri kullanılırken bunun yanında kahverenginin farklı tonları, kırmızı, mor, vişneçürüğü, mavi vb. renkler kullanılmış, aynı zamanda bazı renkler iç kapakta da uygulanmıştır. Fatih Sultan Mehmet’in özel kütüphanesi için saray Ser nakkaşı Baba Nakkaş gözetiminde yapılan ciltlerin kapak içlerinde genellikle rumi motifinin tercih edildiği oymalara rastlanmaktadır (Boydak, 2016). Şemseler dilimli, mekik biçiminde ve salbeklidir (Özen, 2017). Şemselerin bir kısmı da yuvarlak olup bunlarda yine dilimli şekildedir. Cildin bölümlerine bitkisel süslemeler uygulanmıştır.

XV. yüzyılda Fatih Dönemi’ne ait ciltlerde, hatayî, rumi, bulut motiflerinin kullanıldığını görmekteyiz (Özsayiner, 1999). Hatayî motifi bazı örneklerde kapağın tamamını süslemiş görülmektedir. Şemse, salbek ve köşebentler yekparedir; deri ve altındaki murakka oyulmamıştır. Bu yüzden desenlerin kabartma yüksekliği çok azdır. Motifler net bir şekilde görülür ve bilinir durumdadır. Örneklerin bazı motif desenlerin etrafına tahrir çekilmiş, bu tahrirler altınla uygulanmıştır. Şemse, köşebent ve salbeklerdeki süslemelerin bazı örnekleri miklep de ve sertabın iç kısımlarında da yer alırlar. İç kapaktaki katı süsler İran ciltlerinde çok ince ve çok renkli, Fatih Devri ciltlerinde ise genellikle daha kalın ve en çok iki renklidir. (Özen, 2017, s. 21-22)

XV. yüzyılda artık özenli olarak yapılan ciltlerde, özellikle Fatih Sultan Mehmet’in özel kütüphanesi için saray nakkaş hanesinde naaş üstat Baba Nakkaş’ın gözetiminde yapılan köşeli ve şemseli ciltlerin kapak içlerinde kusursuz güzellikte ve çok zengin rumi çiçekli kompozisyonlar içinde, bugün şaheser olarak niteleyebileceğimiz oymalara rastlıyoruz. Bunların sağlam ve dayanıklı olmaları için tıraş edilerek kalınlıkları inceltmiş deriler çiftler çiftler oyularak zıt renklerde ince tabakalar üzerine gösterişli olmaları amacıyla konmuştur. (Ünver ve Mesera, 1980, s. 19) II. Bayezid Dönemi’nde klasik deri ciltler yanında iki renkli, küçük kareli veya çubuklu ipek kumaşlardan yapılmış ciltler de görülür (Özen, 2017).

3. 16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Cilt Sanatı

Bir mecmua veya kitabın yapraklarını dağılmadan ve sırası bozulmadan bir arada tutabilmek için yapılan koruyucu kapağa cilt (cilt) denilmekte ve Arapça “deri” anlamına gelen bu ismin,

genellikle ciltlerin bu işe en uygun malzeme olan deriden yapılımları sebebiyle verildiği bilinmektedir (Arıtan, 2010). Kitap ya da dergi yapraklarının dağılmasını önlemek için yapılmış özel kap (Sözen, 1986). Koruma ve süsleme amaçlı kitap kapları çoğunlukla deriden yapıldığı için cilt adını almıştır (Özen, 2017). “Cilt” kelimesi, dilimize Arapçadan geçmiştir ve “Deri” demektir (Çığ, 1971). Cilt kitabın yapraklarının yıpranmasını önleyen bir koruyucudur (Tanındı, 2002).

XV. yüzyılda artık özenli olarak yapılan ciltlerde, özellikle Fatih Sultan Mehmet'in özel kütüphanesi için saray nakkaş hanesinde naaş üstat Baba Nakkaş'ın gözetiminde yapılan köseli ve şemseli ciltlerin kapak içlerinde kusursuz güzellikte ve çok zengin rumi çiçekli kompozisyonlar içinde bugün şaheser olarak niteleyebileceğimiz oymalara rastlıyoruz. Bunların sağlam ve dayanıklı olmaları için tıraş edilerek kalınlıkları inceltilmiş deriler çiftler çiftler oyularak zıt renklerde ince tabakalar üzerine gösterişli olmaları amacıyla konmuştur. (Ünver ve Mesera, s. 19)

II. Bayezid Dönemi'nde klasik deri ciltler yanında iki renkli, küçük kareli veya çubuklu ipek kumaşlardan yapılmış ciltler de görülür. XVI. yüzyıl kitap sanatlarının en olgun devridir ve klasik cilt sanatı da bu dönemde mükemmele ulaşmıştır (Özen, 2017).

Bu dönemde mücellitler klasik gelenekten esinlenmekle beraber yenilik atılımları da yaparlar. Bu yenilik, şemse ve köşebent içlerini dolduran bezeme tasarımlarında görülür. Oval, dilimli şemse ve köşebentler içindeki bir yaprak kümesinden veya birkaç saptan çıkan ince dal şemse içinde dağılır, kıvrılır veya kırılarak aşağı uzar. Bu dallar üzerinde hançeri yapraklar, tomurcuk halinde, açmış veya buket halinde hatayîler sıralanır. (Tanındı, 2002, s. 847)

Bordür kısımlarında bulut ile hatayî uygulamalar karşımıza çıkmaktadır.

Şemse, miklep ve köşebent kısımlarında saz üslubu tasarımıyla uygulanmaktadır. Köşebent, çevre suyu (kesme veya yekpare su), zencirek ve cetvel gibi bütün unsurlar cilt üzerinde yerini almıştır (Özen, 2017).

Malzeme olarak bu dönemde deri en iyi şekilde ve bütün renkler kullanılarak karşımıza çıkar. Alttan ve üstten ayırma şemselerle cilde sade bir güzellik verilmiştir. Bazı örneklerde köşebentlerin arası doldurularak mülemma şemse oluşturulmuştur. Bu dönemde meydana getirilen deri görünümlü kumaş ve kumaş görünümlü deri cilt kapakları özellikle dikkat çekicidir. (Arıtan, 2010, s. 557)

Bu yüzyılda iç kapak süslemeleri daha fazla artmış olup XV. yüzyılın katı süslemeleri, incelerken motif zemininde altın yanı sıra renkli deri veya kumaş kullanılarak, XVI. yüzyılda da devam etmiştir (Özen, 2017).

Süslemelerde XV. yüzyıl motifleri de kullanılmakla beraber daha çok klasik devrin bütün sanat kollarına hâkim olan stilize nar çiçeği, altılı çiçek, çintemani- bulut ve bilhassa tırtıllı yaprak görülür (Arıtan, 2010).

4. Bor Halil Nuri Bey İlçe Halk Kütüphanesi

Bor Halil Nuri Bey İlçe Halk Kütüphanesi Bor ilçesinin önde gelen şahsiyetlerinden, devlet adamı ve asker Halil Nuri Yurdakul tarafından, Eylül 1932 yılında kurulmuştur. Kütüphanede yaklaşık dört veya beş bin ciltlik bir koleksiyon vardır (Cıgız Anaokulu, 2023). Sonradan yapı Maarif Vekâletine bağışlanmış ve kütüphaneye onun adı verilmiştir (Eskieserler, 2009). Kütüphanede Atatürk'ün eşyaları sergilenmektedir. Ayrıca konaktaki yaşamı ve kaldığı günler anlatılmaktadır.

Kütüphane olarak kullanılan Bilginler Konağı 2000 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığına Bilginler Ailesi tarafından hibe edilmiştir Konak Geç Osmanlı mimarisi özellikleri taşımakta olup, 2007 yılında restorasyon çalışmasının ardından zemini ve bodrum katı kütüphane olarak birinci katı ise kültür ve sanat evi olarak hizmet vermektedir (Özkul, 2020).

Bor Halil Nuri Bey İlçe Halk Kütüphanesinde toplam 587 adet yazma eser olduğu bilinmektedir. Bu eserlerin tamamı Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğüne yakın dönemde getirilmiştir (Bor Halil Nuri Bey İlçe Halk Kütüphanesi yetkilileri kişisel görüşme, 2023).

Bu ciltlerin katalog bilgileri bulunmamaktadır. Yalnızca demirbaş numaraları ve eserlerin isimleri yer almaktadır. Bunun sebebi olarak da eserlerin başka bir şehir kütüphanesine aktarılmasından dolayı bilgilerin hazır edilememesi düşünülebilir.

5. Katalog

Örnek No: 1

Eserin Adı: İman ve İslâm

Resim No: 1

Çizim No: 1

Demirbaş No: 46

Yazar Adı: ?

Hattatı: —

Ketebe Tarihi: ?

Bulunduğu Yer: Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü

Cildin Tarihi: 16. yy.

Malzeme ve Renk: Kahverengi deri

Dış Kapak Ölçüsü: 140 × 95 mm

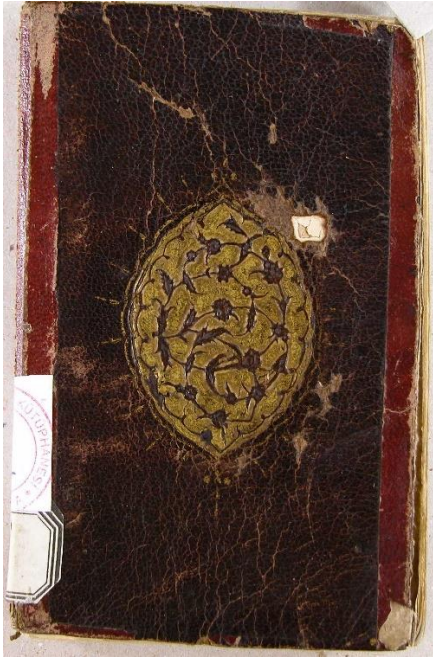
Cildin Tanımı: Cilt kahverengi renkte ve deri malzeme kullanılarak yapılmıştır. Kapak ortasında oval ve dilimli bir şemse bulunmaktadır. Şemsenin etrafı iki sıra altın cetvelle tahrirlenmiş olup yine etrafına altın tığlar çekilmiştir.

Gömme tekniğiyle yapılan şemse de içerisi altın renkte uygulanıp, motifler derinin renginde bırakılarak alttan ayırma tekniğiyle süslenmiştir. Şemse yüzeyinde süslemeler yatay eksende uygulanmıştır.

Şemse içerisinde dolanan ince dallar ve taşıdıkları hatayîler, goncalar ve hançeri yapraklarla süsleme kompozisyonu oluşturulmuştur. İç kapaklarda yalnızca sağ sayfa ebrulu bir kâğıtla kaplanmıştır.

Cilt kapağında salbek uygulaması ve köşebent uygulaması bulunmamaktadır. Miklep ve sertap kısımları kopmuş veya çıkarılmış olacağından bulunmamaktadır. Sırt düz ve süslemesizdir.

Karşılaştırma: Cilt, Beyza Çakır'ın (2019) yüksek lisans tezinde 19 eser numaralı örneğinde yer alan eserle birlikte tarihleri farklı olsa da, yapılış ve süsleme teknikleri bakımından aynı olmaları, dilimli ve oval bir şemsenin yer alması dolayısıyla, ayrıca örneklerde benzer bitkisel kompozisyonları bakımından benzerlik göstermektedir (s. 61-62).



Görsel 1. İman ve İslâm ön kapak



Çizim 1. İman ve İslâm ön kapak

Örnek No: 2

Eserin Adı: Fezâil-i Cihâd

Resim No: 2

Çizim No: 2

Demirbaş No: 94

Yazarın Adı: Hatibzâde Muhyiddin Efendi

Hattatı: —

Ketebe Tarihi: ?**Bulunduğu Yer:** Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü**Cildin Tarihi:** 16. yy.**Malzeme ve Renk:** Kahverengi Deri**Dış Kapak Ölçüsü:** 205 × 130 mm

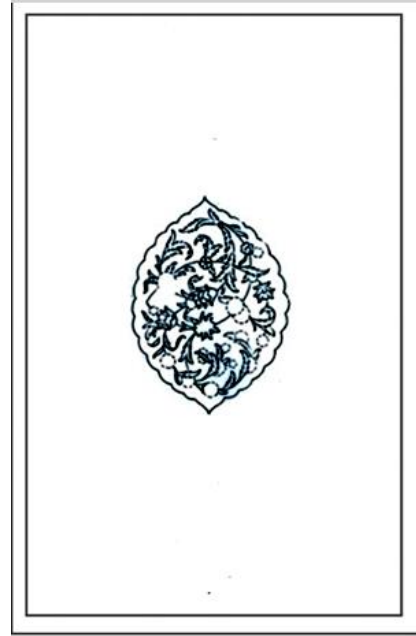
Cildin Tanımı: Cildin kapakları kahverengi deri malzemeden yapılmıştır. Gömme tekniğiyle yapılan ciltte süslemeler alttan ayırma tekniğiyle süslenmiştir. Kapak ortasında yer alan salbeksiz şemse dilimli ve oval bir formdadır. Şemse yüzeyi altınla boyanmış, motifler derinin renginde bırakılarak alttan ayırma tekniği uygulanmıştır.

Şemse yüzeyinde yer alan kompozisyonda kıvrım dalların taşıdığı hatayîler ve hatayî biçiminde yapılmış güller, çiçeklerle, tek yapraklı ve saz üslubunda olan hançeri yapraklarla bezeme oluşturulmuştur. Kapakta salbek ve köşebent uygulaması bulunmamaktadır. Sırt kısmı düz ve süslemesiz olan cildin miklep ve sertap bölümleri varmış ancak kopmuştur.

Karşılaştırma: Cilt Savaş Maraşlı'nın (2005) yüksek lisans tezinde yer alan 6. numaralı örneği ile şemselerin dilimli ve oval olması ayrıca 16. Yy. tarihli ve bitkisel motiflerle bezenmesi açısından benzerlik göstermektedir (s. 76).



Görsel 2. Fezâil-i Cihâd ön kapak



Çizim 2. Fezâil-i Cihâd ön kapak

Örnek No: 3**Eserin Adı:** Durr ûl- Mûhtâr

Resim No: 3

Çizim No: 3

Demirbaş No: 236

Yazarın Adı: ?

Hattatı: —

Ketebe Tarihi: ?

Bulunduğu Yer: Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü

Cildin Tarihi: 16. yy.

Malzeme ve Renk: Kırmızı deri

Dış Kapak Ölçüsü: 220 × 170 mm

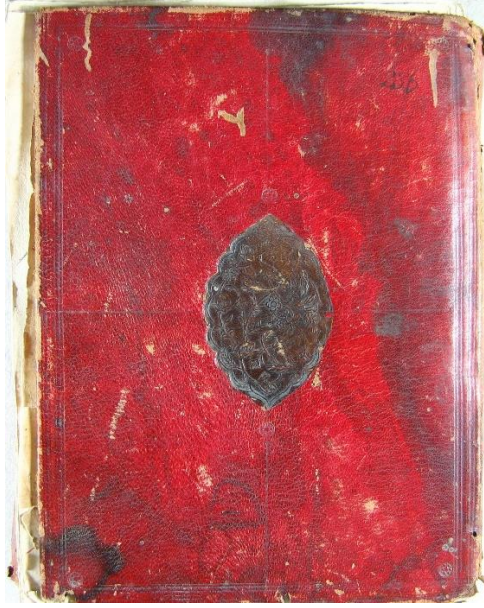
Cildin Tanımı: Cilt kırmızı deri malzemeyle yapılmıştır. Kapaklar dıştan beş sıra soğuk cetvelle çerçevelenmiştir. Kapağın ortasında yer alan şemse dilimli ve oval bir forma sahiptir. Dıştan iki sıra soğuk cetvelle tahrirlenen şemse gömme tekniğiyle yapılmış ve şemsede siyah deri kullanılarak mülevven tekniği ile süsleme yapılmıştır.

Kapak şemsenin dört tarafının soğuk cetvellerle çerçevelenmesi ile farklı bir görünüm elde edilmiştir. Şemse yüzeyi dikey ekseninde yapılan bitkisel motiflerle oluşturulmuştur. İnce dalların düzenli aralıklarla ve sırası ile taşıdığı hatayîler, goncalar, çiçekler ve yüzey aralarına hançeri yapraklar ve yapraklarla bitkisel kompozisyon oluşturulmuştur.

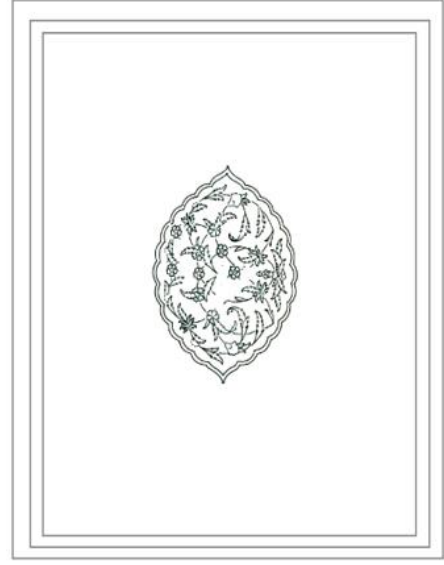
Ciltte salbek unsuru bulunmaz iken şemse uçlarına birer altı noktadan oluşan motifler yerleştirilmiştir. Köşebentler, köşelere yerleştirilmiş çiçek motifi biçiminde altı noktadan oluşan birer motiflerle oluşturulmuştur.

Cildin miklebi kopmuştur. Sırt düz ve süslemesizdir.

Karşılaştırma: Cilt, Arife Edis'in (2006) yüksek lisans tezinde yer alan 13. numaralı örneği ile şemse içerisinde yer alan ayırma dolantı bulut motifi ve aralarında yer alan bitkisel kompozisyonu bakımından benzemektedir (s. 81-82).



Görsel 3. Durr ûl- Mûhtâr ön kapak



Çizim 3. Durr ûl- Mûhtâr ön kapak

Örnek No: 4

Eserin Adı: Hâşîyei Âhi Çelebi

Resim No: 4

Çizim No: 4

Demirbaş No: 361

Yazarın Adı: ?

Hattatı: —

Ketebe Tarihi: ?

Bulunduğu Yer: Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü

Cildin Tarihi: 16. yy.

Malzeme ve Renk: Bordo deri

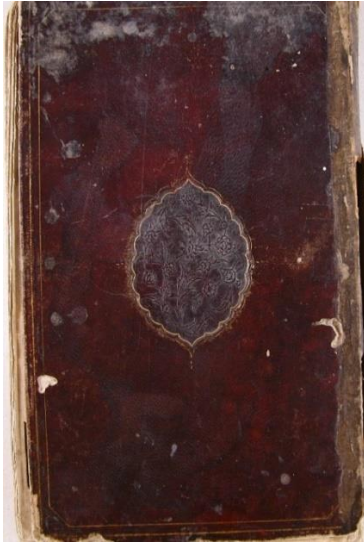
Dış Kapak Ölçüsü: 270 × 180 mm

Cildin Tanımı: Cilt bordo deri malzemedendir yapılmıştır. Kapaklar dıştan üç sıra altın cetvelle çerçevesiyle çevrelenmiştir. Gömme tekniğinde yapılan şemse dilimli ve oval bir biçimdedir. Şemse uçlarına altın tığlar çekilmiştir.

Şemse dıştan iki sıra altın cetvelle tahrirlenmiş olup, motifler soğuk şemse tekniği ile süslenmiştir. Şemse içerisinde kıvrım dalların taşıdığı hatayîler, penç, ince dallar arasında bulunan kısa yapraklar ve saz üslubunda olan hançeri yapraklar yoğun olarak kullanılarak, motif kompozisyonu oluşturulmuştur.

Köşebentler iç kısımdaki cetvellere paralel çizilmiş altın cetvellerden üçgen şeklinde yüzeyler düzenlenmiştir. Ciltte miklebi kopmuştur. Sırtı düz ve süslemesizdir. İç kapaklarda sağ kısım taraklı ebru kâğıtla kaplanırken sol kısımda yazılı bir metnin olduğu sayfa bulunmaktadır.

Karşılaştırma: Cilt, Ebru Alparslan'ın (2016) "Türk Süsleme Motiflerinden Hatayî Motifinin İncelenmesi ve Yazma Eser Ciltlerinde Bulunan Hatayî Şemseler" adlı makalesinde yer alan 12. fotoğrafta bulunmaktadır. Eserde 16. yy. dönemine ait olmaları, yapılış ve süsleme teknikleri bakımından aynı olmaları, dilimli ve oval bir şemsenin yer alması dolayısıyla aynı özelliktedirler. Ayrıca örneklerde benzer bitkisel kompozisyonları bakımından benzerlik göstermektedir (s. 42).



Görsel 4. Hâşîyei Âhi Çelebi ön kapak



Çizim 4. Hâşîyei Âhi Çelebi ön kapak

Örnek No: 5

Eserin Adı: Hatâi Hâşîyei Mühtasar

Resim No: 5

Çizim No: 5

Demirbaş No: 1595

Yazarın Adı: ?

Hattatı: —

Ketebe Tarihi: ?

Bulunduğu Yer: Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü

Cildin Tarihi: 16. yy.

Malzeme ve Renk: Bordo deri

Dış Kapak Ölçüsü: 205 × 110 mm

Cildin Tanımı: Cilt bordo renkli deri malzemeye yapılmıştır. Kapaklar dıştan iki sıra altın cetveller ve ortasında da altın bir zencirek ile çerçevelenmiştir. Kapak ortasında yer alan şemse dilimli ve oval bir biçimde olup, etrafı bir sıra altın cetvelle tahrirlenmiştir.

Gömme tekniğinde yapılan şemsenin dilim aralarına altın tığlar ve altın noktalar konulmuştur. Mülemma tekniği ile süslenen şemsenin ortasına iri bir kenger yaprağı motifi yerleştirilmiş etrafına da saz üslubu biçiminde saz yaprakları ve hatayîler ile kompozisyon tamamlanmıştır. Salbek bulunmayan ciltte şemse uçlarına altın tığlar ve noktalar yerleştirilmiştir.

Köşebent uygulaması bulunmaz iken kapağın dört kenarının ortasına birer altın nokta konumlandırılmıştır. Cildin sırtı düz ve süslemesizdir. Cildin miklebi kopmuştur.

Karşılaştırma: Cilt, Beyza Çakır'ın (2019) yüksek lisans tezinde yer alan 16. numaralı eserlerde olduğu gibi 16. yy. dönemine tarihlendirilmekte, gömme tekniğinde yapılan şemseler dilimli ve oval bir biçimde olmaları, şemse ortasında yer alan iri kenger yaprakları ve etrafında hatayîler ve saz yapraklarıyla süslenmeleri bakımından benzerlik taşımaktadır (s. 55-56).



Görsel 5. Hatâi Hâşiyei Mühtasar ön kapak



Çizim 5. Hatâi Hâşiyei Mühtasar ön kapak

Örnek No: 6

Eserin Adı: Tarîkâti Muhammediye

Resim No: 6

Çizim No: 6-7

Demirbaş No: 1675

Yazarın Adı: ?

Hattatı: —

Ketebe Tarihi: ?

Bulunduğu Yer: Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü

Cildin Tarihi: 16. yy.

Malzeme ve Renk: Kahverengi deri

Dış Kapak Ölçüsü: 245 × 150 mm

Cildin Tanımı: Cilt kahverengi deri malzemeden yapılmıştır. Kapak kenarları dıştan iki sıra soğuk cetvelle çerçevelenmiştir. Kapak ortasında yer alan şemse soğuk baskı tekniğinde yapılmış olup dilimli ve oval biçimdedir. Şemse etrafı bir sıra soğuk cetvelle tahrirlenmiştir. Şemsede motifler soğuk şemse tekniğiyle süslenmiştir.

Şemse yüzeyinde hâkim olan ayırma dolantı bulut motifi orta bağ oluşumunu sağlarken uçları ile tüm yüzeye uzanmış, ince dalların taşıdığı hatayî motifleri, penç ve yaprak bezemeleriyle bitkisel bir kompozisyon sağlanmıştır.

Salbekler şemse ile soğuk bir tığla bağlandığı anlaşılmaktadır. Salbekler dilimli palmet biçiminde olup içlerinde birer hatayî motifi yer almaktadır. Köşebent uygulaması bulunmamaktadır.

Miklebin tüm kenarları tek sıra soğuk cetvelle çerçevelenmiştir. Miklep şemsesi daire ve dilimli şekilde olmakla beraber ön kapak şemsenin ½ sini oluşturmaktadır.

Sertap kenarları dikey ekseninde birer sıra soğuk cetvelle çerçevelenmiş olup herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır. İç kapaklar sade ve süslemesizdir. Cildin sırt kısmı düz ve süslemesizdir.

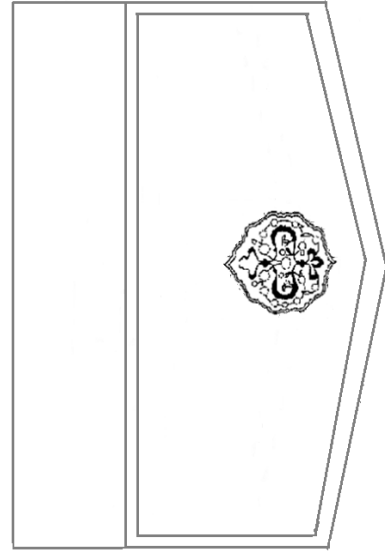
Karşılaştırma: Cilt, Arife Edis'in (2006) yüksek lisans tezinde yer alan 13. numaralı örneği ile şemse içerisinde yer alan ayırma dolantı bulut motifi ve aralarında yer alan bitkisel kompozisyonu bakımından benzemektedir (s. 80-81).



Görsel 6. Tarîkâti Muhammediye ön kapak



Çizim: 6 Tarîkâti Muhammediye ön kapak



Çizim7. Tarîkâti Muhammediye dış miklep ve sertap

Örnek No: 7

Eserin Adı: Tefsiri Ebûs- suûd

Resim No: 7

Çizim No: 8

Demirbaş No: 1700

Yazarın Adı: Ebûs- suûd

Hattatı: —

Ketebe Tarihi: ?

Bulunduğu Yer: Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü

Cildin Tarihi: 16. yy.

Malzeme ve Renk: Açık kahverengi deri

Dış Kapak Ölçüsü: 270 × 170 mm

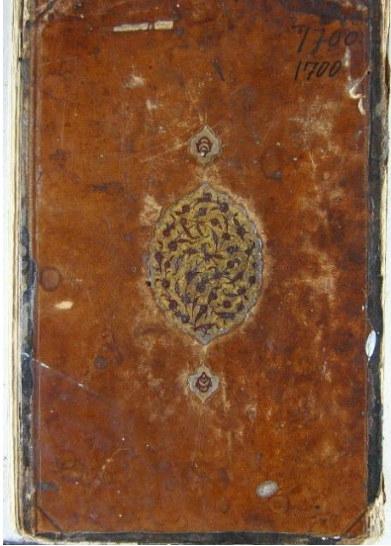
Cildin Tanımı: Cilt açık kahverengi deri malzemeyle yapılmıştır. İzlerden belli olduğu kadar kapak kenarlarında altın cetveller ve altın zencirek olduğu anlaşılmaktadır. Ancak kapak kenarlarının bir kısmı siyah deri ile onarıldığı için cetveller ve zencirekler kaybolmuştur. Köşebent uygulaması iç kısımdaki cetvellerin köşelerine çizilen soğuk kısa çizgilerle üçgen alanlar yapılarak sağlanmıştır.

Kapak ortasında yer alan salbekli şemse gömme tekniğinde yapılmış olup, dilimli ve oval biçimdedir. Şemsenin etrafı bir sıra altın cetvelle tahrirlenmiş ve dilim aralarına izlerden anlaşıldığına göre altın tığlar çekilmiştir. Şemse yüzeyindeki süslemeler dikey ekseninde gerçekleştirilmiş ve alttan ayırma tekniği ile süslenmiştir. Şemse yüzeyindeki bezeme saz üslubunda olan kompozisyonların tüm yüzeyi dolanan kıvrımlı ince dalların taşıdığı hatayîler, goncalar ve saz yaprakları oluşturmaktadır.

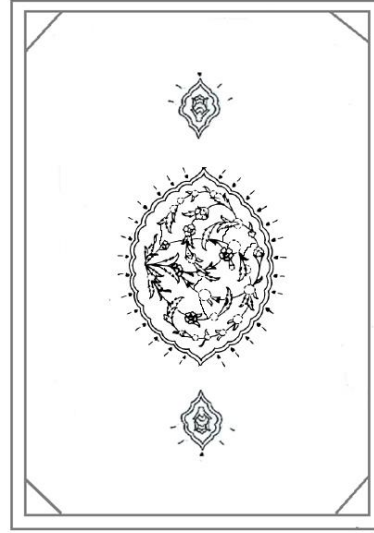
Salbekler şemse ile bağlı değildir. Yedi dilimli palmet biçiminde olan salbeklerin etrafı bir sıra altın cetvelle tahrirlenmiş olup, dilim aralarına ve uçlarına altın tığlar çekilmiştir. Salbeklerin yüzeyinde birer iri hatayî motifleri yer almaktadır.

İç kapaklarda yalnızca sol sayfa bordo deri ile kaplanmıştır. Bu kısım tek sıra altın cetvelle çerçevelenmiş olup, ortasına iki sıralı altınla yapılan beş yapraklı bir çiçek motifi yerleştirilmiş, etrafına da kıvrım dalların taşıdığı rumilerle bir kompozisyon oluşturulmuştur. Miklep uygulaması varmış ancak kopmuştur. Cildin sırtı düz ve süslemesizdir.

Karşılaştırma: Cilt, Aslıhan Arslan'ın (2021) yüksek lisans tezinde yer alan 11. eser numaralı ciltte farklı dönem olsalar da, şemse ve salbek formları, gömme tekniği ile yapılan şemseler ve şemselerin alttan ayırma tekniği ile süslenmesi bakımından benzer özellikler taşımaktadır. Ayrıca şemse içerisinde yapılan bitkisel süslemelerin dikey eksenli ve bitkisel kompozisyonların benzerliği söz konusudur (s. 38).



Görsel 7. Tefsiri Ebûs suûd ön kapak



Çizim 8. Tefsiri Ebûs suûd ön kapak

6. Değerlendirme ve Sonuç

Katalog bölümünde yer alan yedi adet cildin 16. yüzyıla ait olup 46, 94, 1675 ve 1700 envanter numaralı ciltler kahverengi, 361 ve 1595 envanter numaralı ciltler bordo, 236 envanter numaralı cilt ise kırmızı renktedir.

Çalışmamızda yer alan ciltlerin tümünde tarih bilgisi bulunmamaktadır. Daha önce çalışılmış örneklerin malzeme, teknik, renk ve süsleme özelliklerinden yola çıkılarak ulaşılmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızdaki ciltlerin tümünde şemse formları ovaldir. Ciltlerin şemseleri yapılış tekniklerine göre ayırdığımızda 46, 94, 236, 361, 1595 ve 1700 envanter numaralı ciltlerin şemseleri gömme tekniğinde yapılmış olup 1675 envanter numaralı cilt soğuk baskı tekniğinde yapılmıştır.

Ciltlerin süsleme tekniğine göre ayırdığımızda ise 46, 94, 1700 envanter numaralı ciltler alttan ayırma tekniğiyle; 361 ve 1675 envanter numaralı ciltler soğuk şemseyle; 236 envanter numaralı cilt mülevven tekniğiyle süsleme yapılırken 1595 envanter numaralı cilt ise mülemma tekniği ile süsleme yapılmıştır.

Çalışmamızdaki 46, 94, 236, 361, 1595 ve 1700 envanter numaralı ciltlerin miklep kısımları kopmuş veya hiç olmamış olmasından dolayı bulunmamaktadır. Yalnızca 1675 envanter numaralı cildin miklebi vardır. Miklebin tüm kenarları tek sıra soğuk cetvelle çerçevelenmiştir. Miklep şemsesi daire ve dilimli şekilde olmakla beraber ön kapak şemsenin ½' sini oluşturmaktadır. Sertap kenarları dikey ekseninde birer sıra soğuk cetvelle çerçevelenmiş olup herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır. İç kapaklar sade ve süslemesizdir. Cildin sırt kısmı düz ve süslemesizdir.

46, 94, 236, 361, 1595 envanter numaralı ciltlerde salbek unsuru bulunmamaktadır. 1675 envanter numaralı cildin salbekleri şemse ile soğuk bir tığla bağlandığı anlaşılmaktadır. Salbekler dilimli palmet biçiminde olup, içlerinde birer hatayî motifi yer almaktadır. 1700 envanter numaralı cildin salbekleri şemse ile bağlı değildir. Yedi dilimli palmet biçiminde olan salbeklerin etrafı bir sıra altın cetvelle tahrirlenmiş olup, dilim aralarına ve uçlarına altın tığlar çekilmiştir. Salbeklerin yüzeyinde birer iri hatayî motifleri yer almaktadır.

Ciltlerden 46, 94, 1595 ve 1675 envanter numaralı ciltlerde köşebent kısımları bulunmaz iken 236, 361, ve 1700 envanter numaralı ciltlerde köşebent kısımları vardır. Bunlardan 236 envanter numaralı cildin köşebentleri, köşelere yerleştirilmiş çiçek motifi biçiminde altı noktadan oluşan birer motiflerle oluşturulmuştur. 361 envanter numaralı cildin köşebentleri iç kısımdaki cetvellere paralel çizilmiş altın cetvellerden üçgen şeklinde yüzeyler düzenlenmiştir. 1700 envanter numaralı ciltte köşebent uygulaması iç kısımdaki cetvellerin köşelerine çizilen soğuk kısa çizgilerle üçgen alanlar yapılarak sağlanmıştır.

46, 94, 1675 ve 1700 envanter numaralı ciltlerde zencirek ve cetvel unsurları bulunmamaktadır. 236 envanter numaralı cildin dıştan iki sıra soğuk cetvelle tahrirlenmiş olup, zencireği bulunmamaktadır. 361 envanter numaralı ciltte kapaklar dıştan üç sıra altın cetvelle çerçevelenmiş olup zencireği yoktur. 1700 envanter numaralı cildin izlerden belli olduğu kadar kapak kenarlarında altın cetveller ve altın zencirek olduğu anlaşılmaktadır.

46, 94, 236, 361, 1595 ve 1700 envanter numaralı altı cildin bezemesi bitkisel motiflerden oluşmaktadır. Yalnızca 1675 envanter numaralı ciltte ayırma dolantı bulut motifi ve bitkisel desenler bir arada yer almaktadır.

Kaynakça

- Alparslan, E. (2016). "Türk süsleme motiflerinden "Hatai" motifinin incelenmesi ve yazma eser ciltlerinde bulunan "Hatai Şemseler", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(42), 862-874.
- Arıtan, A. S. (1992). *Konya dışı müze ve kütüphanelerde bulunan Selçuklu ve Selçuklu üslubunu taşıyan cilt kapakları* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Arıtan, A. S. (1993). Ciltçilik. *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 7, 551- 557.
- Türk Deri İşlemciliği Bağlamında Türk Cilt Sanatı (2008). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 38. *ICANAS (Uluslararası Asya ve Afrika Çalışmaları Kongresi), Bildiriler, C.1*, Ankara, s. 121-136
- Arıtan, A. S. (2010). Batı dünyasının Türk cilt tarihine bakışı ve Türk cilt sanatının tarih içindeki gelişimi. *İstem*, 15, 169-192.
- Kur'an-ı Kerim Ciltleri (2011). *Maarife*, 3,327-364.

- Arslan, A. (2021). *Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Hamidiye Koleksiyonu'nda bulunan mülevven tekniğindeki ciltler* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Bınark, İ. (1975). *Eski kitapçılık sanatlarımız*. Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği.
- Boydak, F. Ş. (2016). “Fatih devri cilt sanatı”, *V. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi*, Isparta.
- Coşkun, B. (2004). *Klasik Türk Kaplarının Süsleme Özellikleri ve Kât'ı Sanatının Bunlar İçerisindeki Yeri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Çakır, B. (2019). *Balıkesir Mutasarrıf Ömer Ali Bey Yazma Eserler Kütüphanesi'nde Bulunan Osmanlı Dönemi Ciltleri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Çığ, K. (1971). *Türk kitap kapları*. Yapı Kredi Bankası Yayınları.
- Durmuş, L. (2019). *Kütahya Vahit Paşa Yazma Eser Kütüphanesinde bulunan Beylikler Dönemi Ciltleri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Edis, A. (2006). *Tire Necip Paşa Kütüphanesindeki cilt örnekleri* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Kara, H. (2015). *Konya Mevlana Müzesi müzelik eserler bölümünde bulunan Osmanlı Dönemi ciltleri* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Kara, H. (2017). Konya'da üretilen Osmanlı ciltler. *Tarihin Peşinde- Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmaları Dergisi*, 18, 161- 196.
- Karabaş, P. A. (2018). *Güzel sanatlarda örnek araştırmalar el kitabı*. Nobel Akademik.
- Maraşlı, S. (2005). *Amasya II. Beyazıt İl Halk Kütüphanesindeki XV. Ve XVI. yüzyıl ciltleri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Erciyes Üniversitesi.
- Özcan, Y. (1990). *Şemse motifi*. Konuk Kitapevi.
- Özen, M. E. (2017), *Türk cilt sanatı*. İşaret Yayınları.
- Özsayiner, Z. C. (1999). *Tezhipli Kur' an-ı Kerimler*. Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Samat, S. (2022). *Bor Halil Nuri Bey İlçe Halk Kütüphanesine ait Osmanlı Dönemi ciltlerinden örnekler* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2001). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitapevi.
- Tanıncı, Z. (2002). Kitap ve cildi. H. İnalçık, G. Renda (haz.). *Osmanlı Uygarlığı* (s. 841-863). Renda Yayınları.
- Ünver, A. S., Mesera, G. (1980). *Türk ince oyma sanatı “Kaat’ ı”*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Hidkom (t.y.). *Mengene nedir? mengene çeşitleri nelerdir?*. <https://www.hidkom.com/mengene-nedir-mengene-cesitleri-nelerdir/>

Laf sözlük (t.y.). *İstampa nedir? Ne demektir? Ne işe yarar?*.
<https://www.lafsozluk.com/2013/08/istampa-nedir-ne-demektir-ne-ise-yarar.html>

Cıgız Anaokulu (13.12.2019). *Bor Halil Nuri Bey İlçe Halk Kütüphanesini ziyaret ettik.*
https://cigizanaokulu.meb.k12.tr/icerikler/halil-nuri-bey-ilce-halk-kutuphanesi-gezimiz_8527863.html

Eski Eserler (24.01.2009). *Halil Nuri Bey İlçe Halk Kütüphanesi.*
<http://www.eskieserler.net/kutuphanedetayi.php?id=100&kutuphaneturu=5&page=6>

Özkul, A. (08.01.2020). *Atatürk'ün emanetlerinin bulunduğu konak tarih kokuyor.*
<https://www.yenihaberden.com/ataturkun-emanetlerinin-bulundugu-konak-tarih-kokuyor-1343103h.htm>

20. YÜZYIL GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMINDA BİR TASARIM ELEMANI OLARAK BEYAZ ALANIN OKUNAKLILIKTAN OKUNABİLİRLİĞE SERÜVENİ

Yalçın DEMİRKIRAN¹

Yusuf GÜVEN²

Özet

Bu araştırma bir tasarım elemanı olarak beyaz alanın modern ve modern sonrası dönemde tasarımcılar tarafından değerlendirilme biçimlerini kapsamaktadır. Bu değerlendirme, modernist tasarım hareketlerindeki okunaklı tasarım anlayışı ile postmodernist dönemdeki tasarımcıların okunabilir tasarım yaklaşımlarının kuramsal açıdan Okunaklılık Savaşları olarak da isimlendirilen kavram üzerinden şekillenmektedir.

Modern tasarım hareketleri olan Bauhaus, Yeni Tipografi ve Uluslararası Tipografik Stil'in işlevsel tasarım anlayışında beyaz alanın okunaklılığa biçimsel katkısından söz edilmiştir. Modern tasarım hareketlerinin önde gelen isimlerinden Laszlo Moholy-Nagy, Jan Tschichold ve Josef Müller-Brockmann'ın seçilen tasarım örnekleri kapsamında beyaz alanın döneme ilişkin okunaklılık rolü yorumlanmaya çalışılmıştır. Ayrıca modern sonrası döneme bir geçiş süreci niteliğinde olan Geç Modern Dönem'in tasarımcılarından Paul Rand, Saul Bass ve Milton Glaser'in seçilen tasarım örnekleri üzerinden beyaz alanın, sadece işlevsel değil aynı zamanda içeriğe anlamsal bir boyut kazandırması bakımından değerlendirilmiştir.

Wolfgang Weingart'ın modern tasarımda işlevselliği eleştirmeye başlamasıyla birlikte girilen yeni dönemde beyaz alan okunaklılıktan çok anlamsal bir temsil olan okunabilir tasarım anlayışı ile ilişkilendirilmiştir. Bu postmodernist dönemde dilsel bir yapı olarak davranan beyaz alanın işaret ettiği anlam Katherine McCoy, David Carson ve ülkemizden Bülent Erkmén'in seçilen tasarım örnekleri açısından yorumlanmaya çalışılmıştır.

Araştırmada beyaz alanın teknik ve mekanik bir yapıdan dilsel ve anlamsal bir yapıya üstlendiği rollerin serüveni seçilen tasarımlar üzerinden incelenmiştir.

¹ Dr. Arş. Gör., Munzur Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Bölümü, yalcindemirkiran@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9389-2121

² Prof., Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, guvenyusuf@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9625-0888

Anahtar Kelimeler: *Beyaz Alan, Negatif Alan, Boşluk, Okunaklılık, Okunabilirlik.*

In 20th Century Visual Communication Design White Space As A Design Element the Adventure from Legibility To Readability

Abstract

This research covers how white space as a design element is evaluated by designers in the modern and post-modern periods. This evaluation is shaped by the concept of legible design in the modernist design movements and the readable design approaches of the designers in the postmodernist period, which is also called the Legibility Wars from the theoretical point of view.

The formal contribution of white space to legibility has been mentioned in the functional design approach of the modern design movements of Bauhaus, New Typography, and International Typographic Style. Within the scope of the selected design examples of Laszlo Moholy-Nagy, Jan Tschichold, and Josef Müller-Brockmann, one of the leading names of modern design movements, the legibility role of white space for the period has been tried to be interpreted. In addition, the selected design examples of Paul Rand, Saul Bass, and Milton Glaser, who are designers of the Late Modern period, which is a transition period to the post-modern period, were evaluated in terms of not only functional but also adding semantic dimension to the content.

Wolfgang Weingart started to criticize functionality in modern design, the white space has been associated with the readable design concept, which is a semantic representation rather than legibility. In this postmodernist period, the meaning of the white space, which acts as a linguistic structure, has been tried to be interpreted in terms of selected design examples by Katherine McCoy, David Carson, and Bülent Erkmén from our country.

In the research, the adventure of the roles that the white space assumes from a technical and mechanical structure to a linguistic and semantic structure has been examined through the selected designs.

Keywords: *White Space, Negative Space, Void, Legibility, Readability.*

1. Giriş

İnsanın duygu ve düşüncelerini ifade etme ihtiyacı, insanlık tarihi kadar eskidir. İnsan yaşamak, kişisel ihtiyaçlarını karşılamak, diğer insanlarla etkileşime geçmek, bilgi alışverişinde bulunmak gibi birçok nedenle iletişim kurar. Bu iletişim süreçlerinde seçilen araç ise iletişimin biçimini belirlemektedir. Günümüzde iletişim biçimlerinin çeşitlilik kazanmasında teknolojik gelişmelerin rolü büyüktür. İletişim ortamlarının (internet, sosyal medya vb.) çoğalması, bireyin/kitlelerin çevresinde ve dünyada olup bitenden haberdar olma olanaklarını daha da

artırmıştır. Bilginin hızlı ve yoğun bir biçimde yayıldığı bu ortamda, bir iletişim biçimi olan “tasarlanmış görsel iletişim”in payı oldukça fazladır.

Görsel iletişim tasarımı ya da grafik tasarım olarak adlandırılan bu iletişim biçimi, bir duygu ve düşüncüyü ifade edebilmek için tasarlanmış bilginin aktarımı olarak tanımlanabilir. Bilginin aktarımında kullanılmak üzere yaratılan fikirler, tasarıma konu olan bilginin algılanabilmesi, tasarım öğelerinin anlamlandırılması ve bu anlamların tasarım alanındaki kurgusu ile olasıdır. Dolayısıyla renk, tipografi, biçim, doku, kompozisyon gibi geleneksel tasarım öğelerinin yanı sıra literatürde “negatif alan” [negative space] ya da “boşluk” [void] olarak bilinen “beyaz alan”da [white space] anlamlandırılmaya ve düzenlenmeye gereksinim duyan bir tasarım elemanı olarak yirminci yüzyıl modernist tasarım anlayışından günümüze önemini korumaya devam etmektedir.

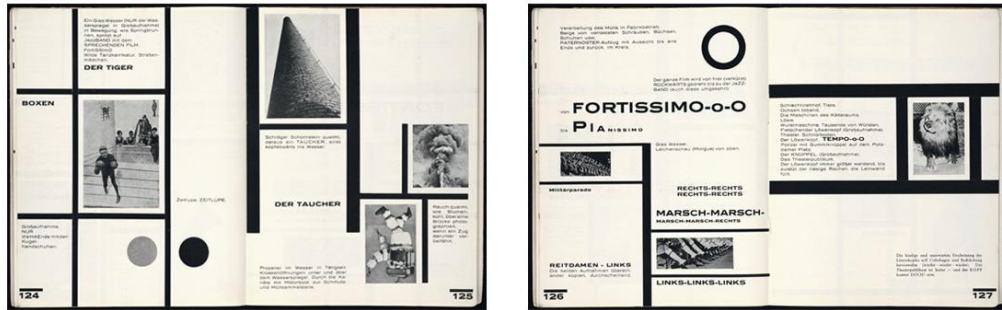
Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşamın pek çok alanına girmeye başlayan dijital teknoloji, günümüzde vazgeçilmeyecek kadar hayatın içindedir. Bu durum, dijitalleşen dünya ile birlikte tasarım öğelerinin anlamlandırılma ve düzenleme ihtiyacını daha da önemli kılmıştır. Dijital teknoloji elektronik ortamdaki belgelerden web sitelerine, akıllı telefon ekranlarından etkileşimli grafik uygulamalarına kadar çeşitlilik gösterse de sayfa tasarımında kullanılan temel ilkeler, geçerliliğini korumayı sürdürmektedir. Bu bakımdan beyaz alanın tasarım yüzeyindeki konumlandırılışının araştırılması güncelliğini korumaya devam etmektedir. Beyaz alanın kullanım biçimlerini temsil eden kitaplar, dergiler, sayfa tasarımları, afişler, web arayüz tasarımları bu kapsamda değerlendirilecek örneklerdir.

Görsel iletişim tasarımında tasarımcı, iletişimi görünür hale getirilebilmesi için bir yüzeye, beyaz alana ihtiyaç duyar. Tasarım tarihi boyunca tasarımcıların bu ihtiyaca yaklaşım biçimleri de buldukları çağın gereksinimleri ve anlayışlarından dolayı birbirinden ayrılmaktadır. Dolayısıyla bu araştırma, modern ve modern sonrası görsel iletişim tasarımının önde gelen isimlerinin tasarımlarında beyaz alana yaklaşım biçimlerini, seçilen örnekler üzerinden değerlendirmeye odaklıdır. Bu değerlendirme, tasarım kuramlarında *okunaklılık savaşları* olarak bilinen kavram çerçevesinde geliştirilmeye çalışılmaktadır. Okunaklılık Savaşları, “okunaklı” [legibility] olan tasarım ile “okunabilir” [readability] olan tasarım arasındaki farkı nitelemektedir. Araştırmanın ana eksenini ise modern tasarımda okunaklılığa katkıda bulunan beyaz alan ile modern sonrası tasarımda okunabilirliğe katkıda bulunan beyaz alan arasındaki farktır. Bu fark tasarıma konu olan bilginin, duygunun nasıl söylendiği ile ne söylendiği, işlevselliği ile anlamı arasındaki ayrımı oluşturmaktadır. Araştırmanın amacı bu savaşta kimin galip geldiği ya da bir galibin olup olmadığının sonucuna varmaktan çok modern ve modern sonrası tasarım örneklerinden hareketle beyaz alanın konumlanmış biçimlerini, rolünü deşifre etmeye çalışmaktır.

2. Modern Tasarım Hareketlerinden Geç Modern Tasarım Anlayışlarına Beyaz Alanın Okunaklılık Rolü

1900'lerin ilk yarısında bilim ve endüstri alanındaki gelişmeler sanat ve tasarım alanlarını etkileyerek yeni sanat ve tasarım akımlarının doğmasına neden olmuştur. Bu dönemde bilimdeki gelişmelerin -bulguların teknik ile insan hizmetine sunulup yaşama karışması gibi sanat ve tasarım anlayışları da seyirlik olmaktan çıkmıştır. Bu döneme ilişkin Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu'nun "Sanatta Devrim" kitabında sanat için ifadesini bulan söylemler, tasarım alanıyla da doğrudan ilişkilidir. Tasarım "yaşama karışarak insanla doğa arasına giren endüstri dünyasını tasarlayıp ona biçim vermek ve bu ara-dünya insanının yaşam üslubunu oluşturmak görevlerini" (İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M., 2011, s. 69) üstlenmektedir. Bilim ve teknikteki gelişmelere koşut olarak görsel iletişim tasarımında oluşan etkileşim, 1919 yılında Bauhaus ile başlayarak Yeni Tipografi ve Uluslararası Tipografik Stil gibi tasarım anlayışlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bilimin tekniğe dönüşerek insan yaşamına hizmetini temel alan bakış açısı, formun işlevi takip etmesi gerektiğine olan inancın yarattığı tasarım anlayışıyla insan-toplum yaşamına dahil olmuştur. Dolayısıyla görsel iletişim tasarımı alanında yaşanan bu devrimci hareketlilik ile beyaz alanlar da, doldurulması gereken bir yüzey olmaktan çıkıp, iletişim bağlamında işlevselliğe hizmet eden bir tasarım elemanı olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Bunun en başat örneğine Bauhaus Okulu'nun tasarım anlayışında karşılaşmak olasıdır.

1919 yılında Almanya'nın Weimar şehrinde Mimar Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus Okulu'nun temel ilkesi, sanat dalları arasında etkileşimi sağlayarak sanata işlevsel bir boyut kazandırıp yaşamın bir parçası haline getirmektir. *Grafik tasarımın icadı* olarak isimlendirilen Bauhaus ekolü, "grafikçiliğin geniş anlamda bütün biçimleriyle ilgilenir, iki temel ilkesi vardır: Sadelik ve İşlevsellik" (Weill, 2008, s. 46). Bauhaus tasarım anlayışı, tasarıma konu olan mesajı izleyene sade ve net olarak aktarılmasını vurgulamaktadır. Bu bakımdan tasarıma konu olan beyaz alanlar da süslemeci bir tavırla değil; işlevselliği açısından tasarımın içeriğine uygun, mesajın iletilebilmesine katkıda bulunan bir tasarım elemanı olarak ele alınmaktadır. Bauhaus'un önemli temsilcilerinden biri olan, fotoğraf ve tipografi eğitimleri vermiş Laszlo Moholy Nagy'nin "Malerei, Photographie, Film" [Resim, Fotoğraf, Sinema] başlıklı kitabı için tasarladığı sayfalar, beyaz alanın işlevsel iletişime ilişkin çözümlenmesine önemli bir örnek olarak gösterilebilir (Görsel 1).



Görsel 1. Laszlo Moholy Nagy, Malerei, Photographie, Film, 1925, Kitap Tasarımı

(Kaynak: https://www.bauhaus-bookshelf.org/bauhaus_book-8-moholy-nagy-painting-photography-film-pdf-1925.html).

Moholy Nagy'e göre "Tipografi bir iletişim aracıdır, bu nedenle tam anlamıyla iletişime yönelik olmalıdır. En önemli nokta tam olarak net ve açık olmaktır. Okunaklılık başta gelmelidir. İletişim hiçbir zaman önceden düşünülmüş bir kalıbın, örneğin bir karenin içine yerleştirilmeye zorlanmamalıdır" (Bektaş, 1992, s. 74). Dolayısıyla tipofoto olarak adlandırdığı, fotoğraf teknikleri ile tipografiyi bir arada kullanarak dönemin grafik tasarımına yenilikçi bir bakış açısı getiren Moholy Nagy'nin tasarladığı "Malerei, Photographie, Film" [Resim, Fotoğraf, Sinema] başlıklı kitabının sayfaları, beyaz alanı değerlendirmesi açısından fotoğraf ve yazının bir arada kullanıldığı, açık, anlaşılır ve iletişimi sağlayan dinamik yüzeye sahiptir. Kitabın sayfa yüzeylerinde dinamik bir yapı kurabilmek için dolu-boş, açık-koyu, yatay-dikey gibi karşıtlıklardan yararlanan Moholy Nagy, beyaz alanı bu zıtlıkları kullanarak durağan bir yapıdan kurtarmış; dinamik, işlevsel bir tasarım elemanı olarak değerlendirmiştir.

Modern grafik tasarım tarihinde işlevsel iletişime dair kuramlar geliştiren bir diğer tasarımcı da Jan Tschichold'dur. Jan Tschichold'un 1928 yılında kaleme aldığı "Die Neue Typographie" [Yeni Tipografi] kitabı modern grafik tasarım tarihi ve gelişimi açısından önemli bir yere sahip olmakla birlikte tasarımcılar için tipografi kuramının örneklerle desteklendiği, tasarım ilkelerini standartlaştıran temel bir kaynak niteliğindedir. Tasarımda simetrik anlayışın yaygın olarak kullanılmaya devam ettiği bu dönemde Tschichold, "Yeni Tipografi" kitabında tasarımın işlevselliği için asimetrik tasarım anlayışının gerekliliğine vurgu yapmıştır. Tschichold, tasarımda asimetrik anlayışın kinetik yapısını çağın ruhunu yansıttığı ve görsel duyarlılığı artırdığı için heyecan verici bulmuştur. "Bu noktada çoğu Alman matbaası hala ortaçağ doku ve simetrik düzenini kullanıyordu. [...] Tschichold, 1928 tarihli 'Die neue Typographie' kitabında yeni fikirleri hararetle savundu. *Yozlaşmış yazı karakterlerinden ve düzenlemelerden* tiksinierek, geçmiş silmeye ve günün ruhunu, yaşamını ve görsel duyarlılığını ifade edecek yeni bir asimetrik tipografi anlayışının peşinden gitti" (Meggs, P. B. ve Purvis, A. W., 2012, s. 337). Dolayısıyla Yeni Tipografi'nin asimetrik anlayışında beyaz alan da yüzeyde bulunan diğer tasarım öğeleri gibi etkin bir rol oynayarak anlama kinetik bir ifade vermiştir. "Asimetrik tasarımda, beyaz arka plan tasarımda aktif bir rol oynar. [...] Yeni Tipografi arka planın etkinliğini bilinçli olarak kullanır ve kâğıt üzerindeki boş beyaz alanlar, dolu alanlar gibi bir temel tasarım öğesi olarak görülür" (Tschichold, 1998, s. 72). Tschichold'un Yeni Tipografi anlayışında beyaz alan kavramına yaklaşım biçimi basın yayın sektörü için yayınlanan bir gazete ilan çalışmasını yeniden tasarladığı örnek üzerinden açıklanabilir (Görsel 2).



Görsel 2. Jan Tschichold, Münih Son Haberler, 1928, Gazete İlanı Tasarımı

(Kaynak: <https://designandtheory.files.wordpress.com/2017/01/tischold-new-typography.pdf>).

Tschichold (1998) soldaki tasarımın kötü olmasının nedenini, gereksiz süslemeler, birbirinden farklı yazı karakterleri ve yazı tipi boyutunun kullanımı ile ortalanmış kompozisyon olarak dile getirmektedir. Sağdaki tasarımın iyi olmasının nedenini ise süslemeden arındırılmış, anlaşılır ve temiz bir yazı karakteri ve en fazla 5 farklı yazı tipi boyutu ile süslemeden arındırılmış, okunaklı ve şeffaf bir görünüme sahip tasarım olarak tanımlar. Tasarım yüzeyinde siyah ve beyazın, doluluğun ve boşluğun yarattığı asimetrik karşıtlık tasarıma anlaşılır bir ifade vermektedir. İlanda görüldüğü üzere hiçbir bilgi eksiği olmaksızın merkezi eksenli bloklama değiştirilmiş, alt ve üstteki süslemelerden kaçınılarak elde edilen beyaz alan satır ve kelime aralarında kullanılmış, bu sayede ilanın okunaklı ve görünür olması sağlanmıştır.

Kökeni Yeni Tipografi ve Bauhaus anlayışına dayanan modern tasarım hareketlerinden bir diğeri ise *İsviçre Tipografisi* olarak da bilinen *Uluslararası Tipografik Stil*'dir. İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden 1970'lere kadar grafik tasarım alanında önemli bir yere sahip olan Uluslararası Tipografik Stil'de, Bauhaus'un tasarımda işlevselliği ile Yeni Tipografi'nin tasarım ilkelerine ve tipografi alanında getirdiği standardizasyonla karşılaşmak mümkündür. Bu tasarım anlayışında geometrik, serifsiz ve düz yazı karakterleri kullanılarak tasarımın nesnel, okunaklı ve görünür olmasına önem verilmiştir. Bir diğer dikkat çekici konu ise günümüzde kullanmaya devam edilen, tasarımlarda tipografinin nesnel, okunaklı ve görünür olmasını sağlayan Adrian Frutiger'in 1954'te tasarladığı *Univers* ile Edward Hoffman ve Max Meidinger'in *Helvetica* yazı karakterleri bu dönemde tasarlanmıştır.

İsviçre'de Uluslararası Tipografik Stil'in gelişmesinde *Joseph Müller Brockmann* liderliğinde Zurich School of Arts and Crafts ile *Armin Hofman* ve *Emil Ruder* yönetiminde faaliyet gösteren Basel School of Design iki okul önemli bir yere sahiptir. "Her iki okulun tasarım anlayışında tipografik açıdan okunurluk ön plandadır. Tipografik bir mesaj olabildiğince açık ve

anlaşılır olmalıdır. Mesajın aktarımını sekteye uğratacak her türlü etkiden kaçınmak gerekir. Bu yüzden tasarımlarda sadelik ve beyaz alan ön plana çıkarken, illüstratif öğeler yerine fotografik yaklaşımlar tercih edilmiştir” (Kılıçkaya, 2007, s. 38). Uluslararası Tipografik Stil’in bu tasarım anlayışı göz önünde bulundurularak grid tabanlı tasarımlar yapan Joseph Müller Brockmann’ın “Viva Musica” [Yaşasın Müzik] başlıklı bir konser için hazırladığı afiş tasarımı ile afiş tasarımlarında dolu alan gibi boş alanların da tasarlanabilir olması gerekliliğini savunan Emil Ruder’in Basel’deki mimari sergi için 1954 yılında tasarladığı *Neue Bauten* afiş tasarımı, beyaz alanın bir tasarım elemanı olarak değerlendirilmesi bakımından örnek olarak değerlendirilebilir.

Uluslararası Tipografik Stil’in önemli temsilcilerinden Joseph Müller Brockmann Bauhaus ve Yeni Tipografi’nin tasarım anlayışından etkilenerek tasarımlarda kişisel bakış açısından uzak, nesnellüğün ön planda olduğu evrensel bir grafik dil oluşturmuştur. Brockmann nesnel ve akılcı bir tasarım için süslemeci ve dışa vurumcu etkilerden arındırılmış, kişisellikten uzak bir anlayışın gerekliliğini dile getirmektedir. Tasarım tarihinde Grid Sistemi denilince akla gelen Brockmann tasarımda, “yaratıcı ve teknik üretim süreçlerini rasyonelleştirmeyi, renk, biçim ve malzeme öğelerini bütünleştirmeyi, yüzey ve boşluk üzerinde mimari hakimiyet elde etmeyi, pozitif ve ileriye dönük bir tavır edinmeyi benimseyen, yapıcı ve yaratıcı bir ruh ile oluşturulan bir işte, eğitimin önemini vurgulayan ve netleştiren iradeyi imgeler” (Armstrong, 2012, s. 63). Grid sistemi kullanımıyla tasarımı mimari bir yapı gibi boşluk üzerine inşa eden Brockmann “Grid System in Graphic Design” [Grafik Tasarımda Grid Sistemi] kitabında ise tasarımda beyaz alanın rolünü şu şekilde ifade eder: “Biraz hayal gücüyle, özellikle beyaz alanı (baskısız alan) bir tasarım elemanı olarak değerlendirerek tasarımda canlı ve kontrast açıdan zengin düzenlemeler üretmek mümkündür” (Brockmann, 1996, s. 72). Brockmann’ın grid sistem ile tasarımı mimari bir yapı gibi boşluk üzerine inşa ettiği anlayışını, Zurih Tonhalle’deki müzik etkinlikleri için hazırladığı afişlerden biri olan “Musica Viva” [Yaşasın Müzik] tasarımında görmek mümkündür (Görsel 3).



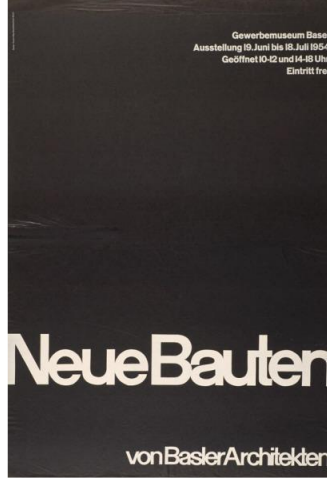
Görsel 3. Joseph Müller Brockmann, Musica Viva, 1970, Afiş Tasarımı

(Kaynak:https://www.academia.edu/17408548/Grid_Systems_in_Graphic_Design_Josef_Muller_Brockmann).

Tasarım, “4.5 birim genişliğinde ve 4 birim derinliğinde bir grid üzerine kuruludur. *Musica* ve *viva* kelimeleri yatay ve dikey biçimde kurgulanırken, *Musica* kelimesindeki düzensiz aralıklar [boşluklar] bir ritim hissi de vermiştir. Programdaki küçük yazılar da bu *musica viva*’daki harflere uymaktadır. Bu yolla keskin fakat aynı zamanda zarif bir mimari kurulmuştur” (Armstrong, 2012, s. 62). Mimari ile yakın ilişkileri bulunan modern tasarım hareketlerinden Uluslararası Tipografik Stil’de Brockmann, beyaz alanı mimari yapıdaki bir boşluk gibi değerlendirerek izleyen için mesajın algılanabilmesi ve okunabilmesini sağlamıştır.

Emil Ruder ise Basel Tasarım Okulunda tipografi alanında eğitimci olarak görev yapan Uluslararası Tipografik Stil hareketinin bir diğer önemli temsilcisidir. Yazının iletişimsel amacının biçim ile işlev arasında kurulan doğru denge olduğunu söyleyen Emil Ruder, “negatif ve basılı olmayan alanları, hatta harflerin içinde yer alan boşlukları bile son derece dikkatle değerlendir[miştir]” (Bektaş, 1992, s. 130). Bununla birlikte Emil Ruder, ünlü “*Typography A Manual of Design*” kitabında beyaz alanların kullanımının tasarımın genel içeriğiyle doğru orantılı olması gerektiğini, aksi hâlde mesajın açık ifadesine zarar verebileceğini dile getirmektedir. “Boş alanların genişliği ve değeri, basılı bir çalışmanın genel tasarımına uyması gereken öğelerdir; boş alanların çok fazla ayrılmamasına dikkat edilmelidir, aksi halde beyaz alanın berrak etkisi bozulur” (Ruder, 1977, s. 52). Bu bakımdan okunaklılığı göz önünde bulundurarak beyaz alanı, tasarımın iletişim amacına yönelik düzenleyen Emil Ruder, tasarım yüzeyinde boşluklar oluşturarak değil, bu boşlukların varlığını bilerek ve isteyerek daraltmıştır denilebilir.

Emil Ruder’ın 1954 yılında “*Neue Bauten von Basler Architekten*” [Baselli Mimarlardan Yeni Yapılar] sergisi için tasarladığı afişi hem tasarımlarında basılı olmayan alanları iletişimin amacına yönelik kullanması hem de sıkışık espaslı (ara boşluklu) tipografiyi boşluk üzerinden değerlendirmesi bakımından önemli bir örnektir (Görsel 4). Tasarımda *Neue Bauten [Yeni Yapılar]* ifadesini hem harf aralarındaki boşluğa yer vermemesi hem de sağdan ve soldan sayfanın kenarlarına boşluk bırakılmayacak şekilde bloklamayı bu boşluğun farkında olup anlatıma uygun bir biçimde düzenlediğinin kanıtı niteliğindedir.

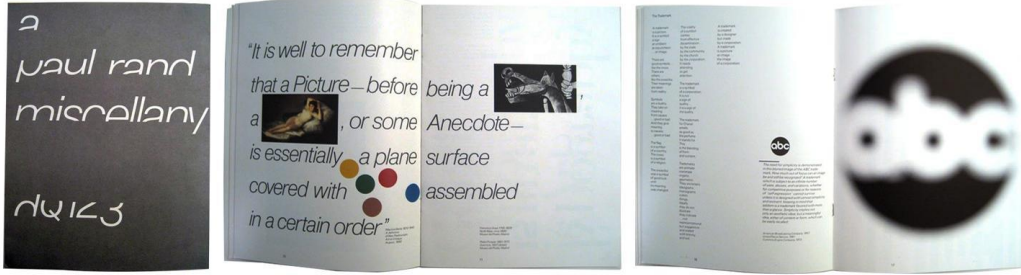


Görsel 4. Emil Ruder, *Neue Bauten von Basler Architekten*, 1954, Afiş Tasarımı

(Kaynak: <https://www.emuseum.ch/objects/71864/gewerbemuseum-basel--neue-bauten-von-basler-architekten;jsessionid=798C308241AF88331C0D1A4663E400B8?ctx=9e960351-6de2-4c5a-afc3-f6aad1d7f69d&idx=19>).

Bauhaus, Yeni Tipografi ve Uluslararası Tipografik Stil hareketlerinde tasarım ilkeleri bakımından belirleyici olan, tasarımlarda nesnelliği, sadeliği ve anlaşılabilirliği temel alan anlayışlar 1960'ların sonlarına doğru etkisini yitirmeye başlamıştır. 1970'lerden sonra modern tasarım hareketlerindeki anlayış formüllerine dayandırılması, kişisellikten uzak olması ve kendini tekrar eden sonuçlar vermesinden dolayı Amerikalı ve Avrupalı birçok tasarımcı tarafından eleştirilmiştir. Bu tasarımcılar beyaz alanın tasarımdaki işlevsel görevini reddetmemekle birlikte tasarım problemini formüllerden uzak, kişisel bir bakış açısıyla çözümlenmeye çalışmışlardır. Postmodern / Modern Sonrası tasarım anlayışına bir geçiş süreci olan ve Geç Modern olarak da bilinen bu süreçte Paul Rand, Saul Bass ve Milton Glaser gibi tasarımcılar, tasarımlarında beyaz alana, bir tasarım elemanı olarak değerlendirdikleri kişiselleştirilmiş bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır.

Tasarımcı ve sanatçıların çalışmalarının yanı sıra 1947-1985 yılları arasında Paul Rand'ın tasarımlarının ve tasarım hakkındaki görüşlerinin de yer aldığı "A Paul Rand Miscellany" [Bir Paul Rand Derlemesi] dönemin tasarım anlayışı hakkında edinilecek bilgi bakımından incelenebilecek bir yayındır. *Design Quarterly* dergisinin bir sayısı olarak çıkan 34 sayfalık tasarım (Görsel 5), Paul Rand'ın tasarımda beyaz alana yaklaşımıyla ilgili fikir edinebilmek açısından önemlidir. Tasarımda Rand, modern tasarım hareketlerinde olduğu gibi süslemelerden uzak durmuş, açıklığın, işlevselliğin ve anlaşılabilirliğin peşinden gitmiştir.

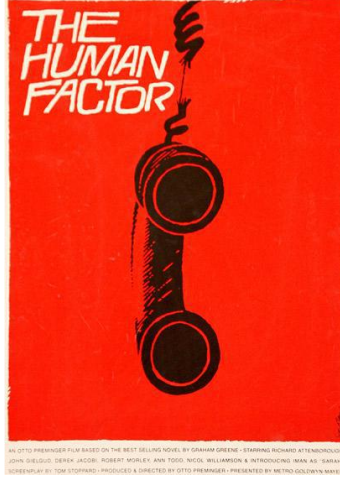


Görsel 5. Paul Rand, A Paul Rand Miscellany, 1984, Kitap Tasarımı

(Kaynak: <https://www.paulrand.design/writing/books/a-paul-rand-miscellany.html>).

Tasarımın amacının “basitleştirmek, netleştirmek, değer vermek, oyunlaştırmak, ikna etmek ve hatta bir noktada eğlendirmek” (Armstrong, 2012, s. 64) olduğunu ifade eden Rand, tasarımlarında espri ve mizah duygusunun özellikle üzerinde durmuştur. Tasarımlarını, “anlamda hemfikir olunan düşünceleri ya görsel zıtlıklar yaratarak ya da tersinlemeli bir anlatımla espri/mizah unsuruna bağlı kalarak tasarlamıştır” (Çulha, 2010, s. 111). Dolayısıyla Paul Rand’ın tasarımlarında bir bulmaca gibi verilen bu espri/mizah unsurunu çözebilmek için izleyici, tasarıma katılır/dahil olur. Böylesine bir katılımı “Paul Rand’ın söylediği gibi izleyici etkin bir rol oynar; iletiyi tamamlamak ona kalır” (Weill, 2008, s. 87). Dolayısıyla Paul Rand’ın “A Paul Rand Miscellany” dergi tasarımı bu çerçevede değerlendirilebilir. Rand, tasarımında beyaz alanı sadece okurun metni anlaması, sayfalar ve metinler arasında hareket edebilmesi için alanı bir tasarım elemanı olarak değerlendirmemiş; aynı zamanda boşluğu, izleyicinin iletiyi tamamlayarak mesajı çözebileceği bir oyun/bulmaca alanı olarak kurgulamıştır.

Saul Bass ise, Geç Modern tasarım anlayışı kapsamında değerlendirilebilecek bir diğer tasarımcıdır. Alfred Hitchcock’un “Psycho” filmindeki ünlü duş sahnesini de yönetmiş tasarımcı, özellikle hareketli grafik tasarım alanında “Anatomy of a Murder”, “Walk on the Wild Side”, “The Man with a Golden Arm” ve “The Magnificent Seven” filmlerinin jenerik tasarımlarını yapmıştır. Yönetmenliğin ve film jenerik çalışmalarının yanı sıra filmlerin görsel kimliklerini de tasarlayan Saul Bass film “afişlerinde iletilmek istenen düşünceyi tek bir görsele indirgemiş ve yalın bir anlatım biçimine yönelmiştir. Bass, problemin çözümünde konunun özünü tek bir görselliğe indirgeyerek serbest elle oluşturduğu tipografi ile birleştirip, özgün tasarımlara imza atmıştır” (Çulha, 2010, s. 112). Paul Rand’ın tasarım anlayışından etkilenen Bass’ın “The Human Factor” [İnsan Faktörü] filmi için tasarladığı afiş (Görsel 6), filmin tek bir görsele indirgenerek anlatılmış olması bakımından daha fazla beyaz alan kullanımına olanak sağlamakta, dolayısıyla filmin konusu hakkında izleyiciye ipucu vermektedir.



Görsel 6. Saul Bass, *The Human Factor*, 1979, Afiş Tasarımı

(Kaynak: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2011/feb/19/saul-bass-posters-in-pictures>).

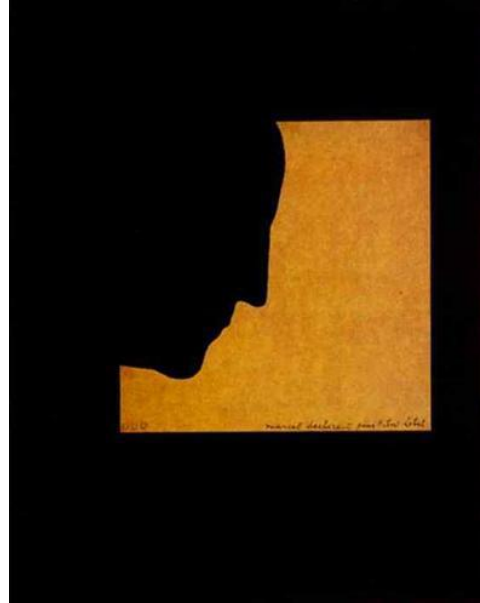
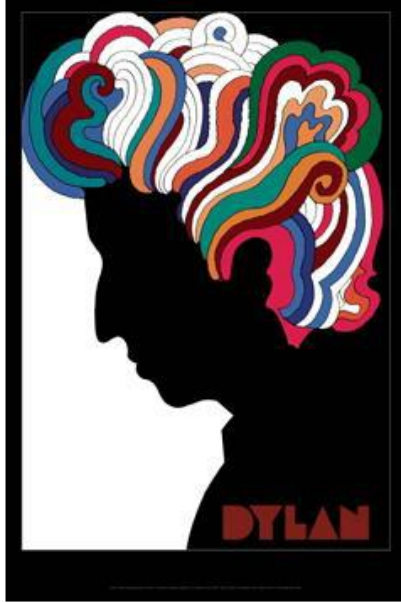
Afişte neredeyse kopmak üzere olan, aceleyle bırakılmış gibi sarkan ya da konuşanın biri(leri) tarafından kaçırılmış izlenimi veren *telefon ahizesi* filmin konusu hakkında yorum yapılabilmesi için bir ipucu niteliğindedir. Bu bakımdan karmaşıklığın arındırılarak tek bir piktografik ögeye indirgenmesiyle tasarlanan afişteki beyaz alan, izleyiciye filmin konusu hakkında yorum yapabileceği alana dönüşmüştür.

Modernist tasarım hareketlerinin temel niteliklerinden biri olan Less is More (Az Çoktur) söylemine karşın *Yeterli ve Öz* ifadesini dile getiren ve beyaz alanı bir tasarım olarak kullanan bir diğer tasarımcı da Milton Glaser'dır.

Bir sabah uyanırken bu ifadenin anlamsız, saçma ve absürd olduğuna kanaat getirdim. Ancak kulağa hoş geliyordu; çünkü anlayışımızla örtüşmeyen bir çelişkiye sahipti. Fakat Dünya görsel tarihine baktığınızda, bu kadar basit bir sonuca varmak mümkün değildi. Eğer bir İran halısına bakarsanız, 'less is more' söylemi çuvallar; çünkü halının her parçası, her rengi ve her biçimi estetik başarısı için kesinlikle gereklidir. Düz mavi bir halının daha iyi olduğunu hiçbir şekilde bana kanıtlayamazsınız. Bu aynı zamanda Gaudi, İran minyatürleri, Art Nouveau ve her şey için gereklidir. Bununla beraber, doğru olduğuna inandığım alternatif bir önerim var: 'Yeterli ve Öz.' (Glaser, 2009, s. 77)

“Az çoktur” söyleminin gereksiz ayrıntılardan arındırılmış, beyaz alanın, zeminin yoğunlukta kullanıldığı bir tasarım anlayışı olduğu göz önünde bulundurulursa, Milton Glaser'ın, tasarıma konu olan mesajı sadece az ve öz değil, beyaz alanı da tasarımın mesajı iletebilecek

yeterlilikte bir tasarım elemanı olarak değerlendirdiği söylenebilir. Bu bakımdan Glaser'ın 1966 yılında Bob Dylan'ın albümü için tasarladığı afiş (Görsel 7) böylesi beyaz alan kullanımına verilebilecek bir örnektir.



Görsel 7. Milton Glaser, Bob Dylan, 1967, Afiş Tasarımı

(Kaynak: <https://www.miltonglaser.com/the-work/444/columbia-records-poster-for-bob-dylans-greatest-hits-1967/>).

Görsel 8. Marcel Duchamp, Self Portrait, 1958, Kolaj

(Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/self-portrait-in-profile-1958>).

Tasarım “İlk olarak Marcel Duchamp’ın renkli bir kağıdın tek bir parça halinde yırtılarak siyah zemin üzerine yerleştirilmiş otoportresini (Görsel 8) hatırlatmaktadır. Ayrıca afişte oluşturulan silüet profili beyaz alan ile neredeyse eşit derecede tasarlanmıştır. Bu durum afişin tamamındaki görsel titreşimi artırmakta ve dikkati Dylan profili kesişimine odaklanmayı sağlamaktadır” (Heller, 2004, s. 287). Dolayısıyla afişte yer alan beyaz alan, sadece minimalist anlayışın “az çoktur” söyleminde olduğu gibi ayrıntılardan arındırılarak tasarlanmış bir alan değil; aynı zamanda silüet ile kesişim yeri olarak bir kavramı anlatması bakımından da değerlendirilmiştir.

Tasarımın nesnel, akılcı, okunabilir, işlevsel olmasını savunan Bauhaus, Yeni Tipografi ve Uluslararası Tipografik Stil hareketleri Paul Rand, Saul Bass ve Milton Glaser gibi kişisel yaklaşımlara sahip geç modern tasarımcıların üzerinde etkisini sürdürse de 1980’lerden itibaren

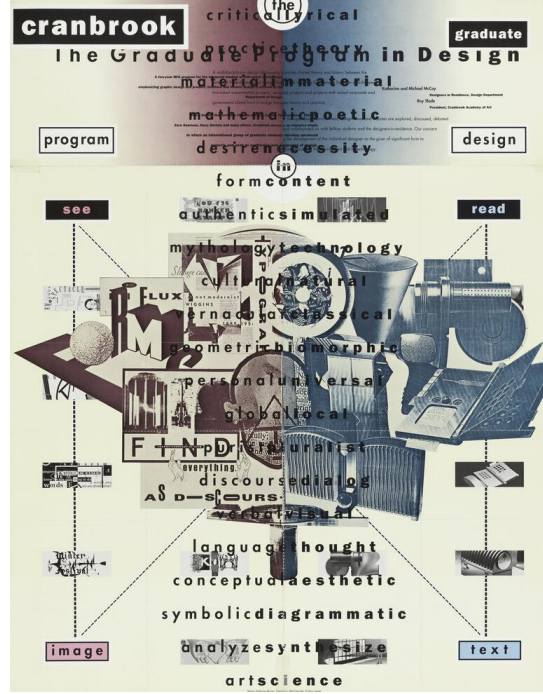
‘işlevsellik’, ‘okunurluk’ ve ‘anlaşılabilirlik’ ilkelerinin tamamen sorgulandığı, hatta reddedildiği yeni bir döneme girilir.

3. Postmodernist Tasarım Anlayışlarında Beyaz Alanın Okunabilirlik Rolü

Emil Ruder ve Armin Hofmann’ın öğrencisi olan Wolfgang Weingart, Yeni Dalga ya da İsviçre Punk olarak da bilinen tasarım hareketinin önde gelen isimlerinden biridir. Weingart başta hocası Emil Ruder olmak üzere İsviçre Tipografik Stil hareketinin tipografiye ve sayfa düzenine karşı katı olan bakış açılarını eleştirmiştir. Yeni Dalga hareketinde “aşırı harf aralıklarının [boşluklarının], eğim, ağırlık, boyut ve tekrarı baskı alanındaki güçlü hakimiyetiyle birleştiren Weingart, ustalarının rasyonel tipografi yöntemlerini söküp atar. [...] Harflerin arasında artan boşluklar koyduğumuzda, kelimelerin veya kelime gruplarının daha grafik bir anlatıma eriştiğini ve mesajı anlamının okumaya, tahmin ettiğimizden daha az bağımlı olduğu” (Armstrong, 2012, s. 77) düşüncesini vurgulamıştır.

Weingart’ın, *okunaklı olan bir mesajın anlaşılamayacağı gibi okunaksız olan bir iletinin ise anlaşılabilirliğini* vurguladığı bu tasarım anlayışı, sadece modern tasarım hareketlerinin doğrularını sorgulamakla kalmaz, modern ve postmodern tasarımcılar arasında da bir savaşın başlamasına neden olur. “1980 ve 1990’lı yıllar arasında modernist ve postmodernist tasarımcılar arasında bir savaş patlak verdi. Modernistler okunaklılığın grafik tasarımın temel öğelerinden biri olduğunu savunurken, postmodernistler ise görsel etki için okunaklılığın feda edilebileceğini savunmuşlardır” (Armstrong, 2012, s. 146). Postmodernist tasarımcılar, modern tasarımcıların *okunaklı (legibility)* tasarım anlayışına karşı *okunabilir / okuturluk [readability]* tasarım anlayışını koymuşlardır. Araştırmaya ilişkin modern sonrası dönemde ana eksen, iletişimin görsel ifadesinde bir tasarım elemanı olarak beyaz alanın tasarımcılar tarafından *anlam* yüklenen bir değere sahip olduğudur. Bu açıdan bakıldığında yazı, sadece bir metin değil, aynı zamanda görsel bir unsurdur. Metinde ne yazdığı dizimsel; nasıl yazıldığı ise, anlamsal boyuttur. Bu, *nasıl söylendiği* ile ilgili olan *okunabilirlik* ve *ne söylendiği* ile ilgili olan *okunaklılık* arasındaki farkı oluşturur. “İlk bakışta aralarında bir fark yokmuş gibi algılanan okunabilirlik ve okunaklılık kavramlarını Dan Friedman, iki farklı terim olarak ele almıştır. [...] Dan Friedman, okunaklılığı etkin, nitelikli, açık seçik ve basit anlatım biçiminin bir özelliği, okunabilirliği ise; kişide zevk ve ilgi uyandıran, akla hitap eden özellikler olarak tanımlamaktadır” (Akgül, 2008, s. 88). Bir tasarım hareketinin etrafında birleşmekten çok kişisel bakış açılarından ve sezgilerden doğan bireysel ifadelerin tasarımı yönlendirdiği bu dönemde, *okunabilir beyaz alana* metnin tasarım yüzeyi üzerindeki kurgulanışı olarak anlamsal boyutta rastlanabilir. Bu anlamsal boyutta beyaz alan, metnin yüzey üzerindeki düzenlenişi ile metnin içeriğine/söylemine ifade edilmek istenilene katkıda bulunur. Metindeki “Nesnel iletişim, ertelenmiş anlamlar, gizli öyküler ve alternatif yorumlarla zenginleştirilir [böylece yazı] yalnızca okunan değil, aynı zamanda gözlemlenen bir görsel dil durumuna gelir”

(Armstrong, 2012, s. 83). Bu anlayışın en başat örneklerinden biri ise Weingart'ın tasarım fikirlerinden etkilenen, Cranbrook Sanat Akademisinde eğitim veren Katherine McCoy'un 1989 yılında Cranbrook lisansüstü tasarım eğitiminin tanıtımı için tasarladığı “Gör – Oku” afiş çalışmasıdır (Görsel 9).



Görsel 9. Katherine McCoy, Gör Oku, 1989, Afiş Tasarımı

(Kaynak: <https://cultureofdesign.files.wordpress.com/2014/04/figure-1.jpg>).

Yazının böylesi bir görsel dil oluşturduğu tasarımı için McCoy şu ifadeleri kullanmaktadır: “Genellikle izleyicinin resimleri ‘gördüğünü’ ve yazıları da ‘okuduğunu’ varsayabiliriz, ancak bu model, metni ‘görme’ ile, görseli ise ‘okuma’ ile bağdaştırıyor” (Armstrong, 2012, s. 95). Katherine McCoy’un Cranbrook Sanat Akademisi için tasarladığı afişin içeriğinde “Yakın tarihli öğrenci işlerinden yapılmış bir fotografik kolajın üzerine birbiriyle çeliştiği düşünülen değerlerin bir listesi ve bir iletişim kuramı diyagramı yansıtılmış. Kırmızı ve mavi renkler afişi dikine kesmekte olup afişin ortasında perforaj vardır, bu da afişin ortasından yırtılıp bir bölümünün cevap kartı olarak kullanılmasına imkân sağlamaktadır” (Poynor, 1995, s. 71/2). Denilebilir ki Katherine McCoy’un afişinde görülen kırmızı-mavi, biçim-içerik, görüntü-yazı, sanat-bilim gibi ‘zıtlıklar’ perforaj kullanımıyla birbirinden ayrılabilen – tamamlayabilen bir anlam kazanmıştır. Bu anlam, ünlü dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün *gösteren* ile *gösterilen* arasındaki ilişkiyi *rastgele* olarak tanımladığı durum üzerinden değerlendirilebilir. *Anlam veren* ile *anlam kazanan* arasındaki ilişkinin rastlantı olduğunu dile getiren Saussure, bu durumu bir örnek üzerinden açıklamaktadır.

Saussure için dilbilimsel işaretin en rahatsız edici yönü rastgeleliğiydi. [...] İşaret'in kimliği işaretin kendisinde yatmaz, ancak diğer işaretlerle olan ilişkisiyle belirlenir. 'At' sözcüğünün sesi ancak dildeki diğer seslerin karşısında tanınabilir: at; ot, it, et vb.den farklıdır. Aynı zamanda 'at' kavramı ancak diğer kavramların karşısında kimlik kazanır, inek, antilop ve midilli gibi. Böylece bir işaretin 'anlam'ının kendi varlığı içinde olmadığını, çevresindeki sistem tarafından üretildiğini anlıyoruz. (Lupton, E. ve Miller, J. A., 1991, s. 46/1)

Dolayısıyla Katherine McCoy'un afiş tasarımıındaki kavramların 'zıt'lığı da Saussure'ün anlam veren ile anlam kazanan arasındaki kurduğu bağlantıyla ilişkilendirilebilir. Tasarımda yer alan *matematiksel – şiirsel, tutku – gereklilik, kültürel – doğal, geometrik – biomorfik, sanat – bilim* gibi kavramlar birbirini tanımlayan bir çerçevede tasarlanmıştır. McCoy bu kavramları *görmek* ile *görüntü*, *okumak* ile *yazı* ana başlıklar altında tanımlarken, diyagonal çizgilerle de *görmek* ile *yazıyı*, *okumak* ile *görüntüyü* birbiriyle bağdaştırmaktadır. Tasarımın kurgulandığı zemin, Saussure'ün *kavramların çevresindeki sistem tarafından üretildiği dilsel bir evren* niteliğinde olduğu söylenebilir. Buradan hareketle 'dil'i birbirine bağımlı, rastgele yapılardan oluşan bir ağ görüntüsünü çağrıştıran McCoy'un tasarımıındaki beyaz alanın da *okunabilirlik* katmanlarından oluşan tasarım söylemine katkıda bulunduğu sonucuna ulaşılabilir.

David Carson, *okunabilir katmanlı tasarımlarında*, beyaz alanın rolünün değerlendirilebileceği bir diğer önemli tasarımcıdır. Hayatında sörf sporunun önemli bir yeri olan Carson tasarımlarında, modernist tasarım anlayışındaki grid sistemi kullanımına, geleneksel ve tutucu düzenlemeye, okunurluk kurallarına ve görsel hiyerarşiye karşı eleştirel bir anlayış ile yaklaşmıştır. Bu yaklaşımı ile okunurluğu yıkarak okuyucuyu iletişime dahil etmeye çalışmıştır. Okunaklı olan bir mesajın anlaşılabilir olduğuna şüpheyle yaklaşan Carson, "Bu durumu örneklerken, okuduğu ve diğer makalelerden çok da farklı olmayan bir makaleyi dingbats (Görsel 10) kullanarak yeniden yazar. Bu hâliyle makale okunamaz haldedir, ancak okumak istenirse herhangi bir fonta çevrilerek okunabilir ama 'buna gerçekten değmez' anlayışındadır" (Yıldırım, 2012, s. 87).

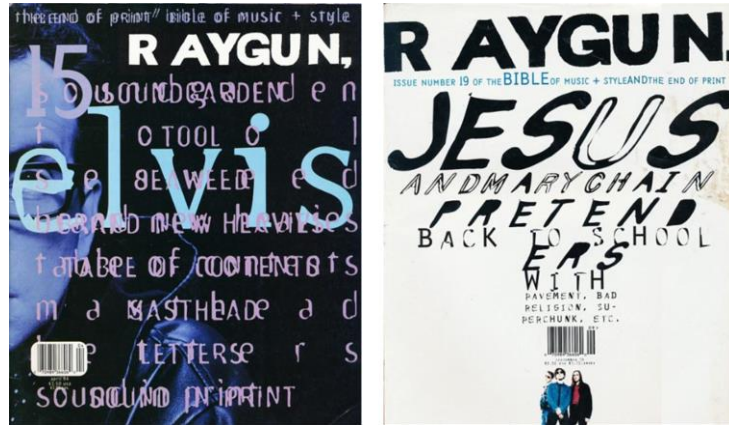


Görsel 10. David Carson, Bryan Ferry Dingbats Makale, 1994, Dergi Tasarımı

(Kaynak: <https://medium.com/@yopaulmiranda/david-carson-surfing-the-unconventional-waves-of-zapfs-dingbats-52a520186c64>).

Carson'un *deneysel tasarımlar* olarak değerlendirdiği, Rolling Stones'a rakip bir müzik dergisi olan *Ray Gun* dergisi tasarımlarında beyaz alanın okunabilir katmanlardaki rolü dikkate değerdir. Derginin kapak ve sayfa tasarımları içeriği biçim ile yansıtan mesajın aktarımına ilişkin eleştirel bir yaklaşımla okuyucuyu iletişime zorlayan tasarımlar niteliğindedir. Carson, *Ray Gun* dergisinin kapak ve iç sayfa tasarımlarında modernist tipografik anlayışın başlık ve/veya metin bloklama (sağdan, soldan ya da ortadan blok) düzenine karşı bir tavır sergilemiştir (Görsel 11, Görsel 12). Okunurluğu geri plana iterek okuyucuyu iletişime dahil eden Carson'un tasarım dilinde,

metinlerin satır uzunluğu ve satır arası boşluklar tasarımın gerektirdiği ölçüde değiştirilebilmektedir. Paragraf ise içten ya da dıştan başlatılabilmektedir. Görsel unsurların bütünlük içerisinde olması sadece metinlerin kendi içinde bloklanması değil diğer görsel öğeleri de içine almaktadır. Sayfa üzerinde tipografik her unsur diğer görsel biçimlerle etkileşim halindedir; bir bütün olarak tasarım disiplini içerisinde çözümlenir (Karaduman, 2007, s. 81).



Görsel 11. David Carson, Ray Gun Magazine, 1994, Dergi Tasarımı

(Kaynak: <https://coverjunkie.com/magazines/raygun/>).



Görsel 12. David Carson, *Ray Gun Magazine*, 1993, *Dergi Tasarımı*

(Kaynak: Karaduman, 2007, s. 82).

Bu bakımdan Carson'un *Ray Gun* dergisindeki tasarımlarında beyaz alan, günlük hayatta karşılaşılan görsel ve işitsel enformasyonun yoğunluğunun yarattığı kargaşanın tasarlandığı bir yüzey olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda modernizmdeki beyaz alanın işlevsel olarak kullanımı, David Carson'un tasarımlarında sörf için vazgeçilmez olan dalgaların oluşturduğu kaotik bir alan niteliğindedir. Bu niteliği ile birlikte David Carson'un tasarımları Bauhaus, Yeni Tipografi ve Uluslararası Tipografik Stil'in nesnel tasarım anlayışına karşı eleştirel bir tutumda olduğu söylenebilir.

Ülkemizde ise Bülent Erkmén, tasarladığı birçok grafik ürünü ile modern sonrası Türk grafik tasarımında önemli bir yere sahiptir. Dergi tasarımı, afiş, kitap, sergi tasarımı, müzik gruplarına albüm kapakları ve kurumsal kimlik tasarımları gibi alanlarda tasarımlar yapan Erkmén'in, 1988 yılında Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde Norveçli caz saksafon sanatçısı Jan Garbarek'in konseri için tasarladığı afiş (Görsel 13), modern sonrası beyaz alanın okunabilirlik rolü üzerine değerlendirme yapılabilecek örneklerden biridir.



Görsel 13. Bülent Erkmén, *Jan Garbarek*, 1988, *Afiş Tasarımı*

(Kaynak: <https://gmk.org.tr/uploads/news/file-14466593301432112104.pdf>).

Erkmen'in Jan Garbarek afişi hem dilin sessel yapısının tipografik bir görüntüye 'resim'e dönüşmesi hem de tasarımın gereksiz ayrıntılardan arındırılarak beyaz alanın yoğun kullanımı bakımından değerlendirilebilir. Erkmen'in tasarımda kurguladığı tipografik dil, Saussure'ün gösteren ile gösterilen arasındaki rastgele ilişkiye bir müdahale niteliğindedir. 'Dil'i tipografi aracılığıyla görüntüye dönüştürdüğü Erkmen'in tasarımında, "sözlü dil ve yazılı dil arasında varolan zorunsuz ilişkiye yapılan müdahaleyle, kendisinin bir üst katmanı olan tipografi devreye girdiğinde gösterenden gösterilene dönüşen 'yazı' ile asıl gösterilen olan 'caz müziği' kavramı arasında yeni ve sözel dilin kendisine gönderme yapan bağ" (Dündar, 2005, s. 116) kurgulanmıştır. Dolayısıyla dilin (sözün) yazı ile arasındaki zorunsuz ilişkiye müdahale edildiği tasarımda, sesin tipografik kurgu ile görüntüye dönüşerek sanatçı ismi ve müzik türü arasında bir ilişki kurulduğu söylenebilir. Bu ilişki içerisinde beyaz alanın sesin kurgulanacağı *sessiz bir zemin* olarak değerlendirildiği sonucuna ulaşılabilir.

Postmodernist tasarım anlayışında bir tasarım elemanı olarak beyaz alanın tasarımcılar tarafından okunabilirlik üzerinden çözümlendiği örnekler çoğaltılabilir. Bireysel ifadelerin ve sezgisel yöntemlerin yarattığı kişisel tasarım dillerinin çeşitliliği, beyaz alana yaklaşım biçimlerinin çeşitliliğini doğru orantıda etkilemektedir.

4. Sonuç

Tasarım yüzeyindeki metin ve görseller, bir tasarımın temel yapı taşlarıdır. Fakat tasarıma konu olan bilginin, duygunun algılanabilmesi için sadece metin ve görsellerden oluşan 'basılı' alanların düzenlenmesi yeterli değildir. Baskı alanları gibi beyaz alan da gerek modern tasarım hareketleri kapsamında, gerekse modern sonrası tasarım anlayışlarında dikkatle üzerine düşünülen önemli bir tasarım elemanı niteliğindedir.

Modern tasarım hareketlerinde bir tasarım elemanı olarak beyaz alan, -deyim yerindeyse- tasarım yüzeyinin akciğeri olarak nitelendirilen, izleyicinin/okuyucunun tasarıma konu olan mesajı algılamakta nefes alabileceği, dolaşabileceği ve rahat hareket edebileceği bir alan gereksinimini karşılamaktadır. Beyaz alanın tasarıma konu olan mesajın anlamına yönelik bu işlevsel rolü okunaklılık ile ilişkilendirilmektedir. Beyaz alan, tasarım alanındaki diğer yapı taşları gibi okunaklılığa hizmet eden teknik ve mekanik bir yapının/olgunun temsilidir.

Postmodernist dönemde ise teknik ve düşünsel alandaki gelişmeler 'anlam'ın, 'gerçek'in varlığına, ne olduğuna ilişkin sorgulamaları beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla görsel iletişim tasarımında da tasarımcıların, tasarıma konu olan mesajın anlamını sorgulamasına, üzerinde tekrar düşünmesine, içeriği yeniden üretmesine neden olmuştur. Tasarımcının bu anlam yönetim sürecinde bir tasarım elemanı olarak beyaz alan 'söz', 'cümle', 'kelime' vb. tipografik bir öge

olarak davranmaktadır. Bu haliyle anlamsal bir yapının temsili olan beyaz alan okunabilirlikle ilişkilendirilmektedir. Çünkü beyaz alanın barındırdığı ‘anlam’ teknik olarak düzenlenen okunaklı bir yapıdan, okunabilir çok katmanlı bir temsile dönüştürülmüştür.

Sonuç olarak modern tasarım hareketlerindeki nesnellığı, sadeliği ve anlaşılabilirliği temel alan anlayışlar, bir tasarım elemanı olarak beyaz alanı izleyici odaklı ve mesajın doğru iletilebilmesi için düzenlenen *okunaklı* bir yapıda ele almışlardır. Özellikle tasarımların formüllere dayandırılması, kişisellikten uzak olması ve kendini tekrar eden sonuçlar üretmesi bakımından modern sonrası tasarımcıların getirdiği eleştiriler, beyaz alana da yüklenen anlamın içeriğini etkilemiştir. Okunaklılığın sorgulandığı modern sonrası tasarımlarda tasarımcı, beyaz alana tasarımdaki içerik ile ilişkili *okunabilir* bir anlam yüklemiştir. Modern tasarımda ne yazıldığı ve nasıl yazıldığı arasındaki ilişki tasarımın işlevsel, okunaklılık zemininde bütünleşirken, modern sonrası tasarımda ne söylendiği ve nasıl söylendiği olarak ele alınmaktadır. Bu bakımdan yirminci yüzyıl görsel iletişim tasarımında bir tasarım elemanı olarak beyaz alanın serüveni, içeriğini dizimsel ve anlamsal boyutun oluşturduğu bir yolculuktur. Beyaz alanın bir tasarım elemanı olarak tasarım tarihindeki bu yolculuğu, güncel tasarım anlayışları kapsamında değerlendirilmeyi de beklemektedir.

Kaynakça

- Akgül, R. F. (2008). *1980’lerden Günümüze Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk (Deconstructivism)*. Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Armstrong, H. (2012). *Grafik Tasarım Kuramı Tasarım Alanından Okumalar*. (çev. M. E. Uslu). İstanbul: Espas Yayınları.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brockmann, M. J. (1996). *Grid System in Graphic Design*. İsviçre: Niggli Press.
- Çulha, D. (2010). *Tom Stoppard’ın Oyun Afişlerinin Tasarımında Stratejik Bir Yöntem Olarak İroni’nin Kullanılması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.
- Dündar, B. (2005). *Matbaanın Bulunuşundan Bu Yana Batıda ve 1970 Sonrası Türkiye’de Grafik Tasarımda Tipografik Dil*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Karaduman, B. (2007). *Bir Derginin Görsel Kimlik Tasarımında Biçim ve İçerik İlişkisi Açısından Tipografinin Önemi*. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.

Kılıçkaya, E. E. (2007). *Grafik Tasarımda Görünmeyen Çoğunluk: Beyaz Alanlar*.
Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Lupton, E. & Miller, J. A. (1991). Yapısalçılık ve Tipografi. (çev. M. Haydaroğlu). *Grafik Sanatlar
Üzerine Yazılar*, 46, 1 – 4. <https://gmk.org.tr/uploads/news/file-1447099483448650254.pdf>
adresinden 20 Mart 2023'te alınmıştır.

Meggs, B. P. ve Purvis, W. A. (2012). *Meggs' History of Graphic Design*. ABD: John Wiley &
Sons Inc.

Poynor, R. (1995, Eylül). *Katherine McCoy*. (çev. M. Haydaroğlu). *Grafik Sanatlar Üzerine
Yazılar*, 71, 1 – 4. <https://gmk.org.tr/uploads/news/file-1447102626907965038.pdf>
adresinden 20 Mart 2023'te alınmıştır.

Ruder, E. (1977). *Typography A Manual of Design*. İsviçre: Niggli Press.

Tschichold, J. (1998). *The New Typography*. ABD: University of California Press.

Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Yıldırım, A. (2012). *Tipografinin değişen yüzü; Post Tipografi ve Post Tipografik Font Tasarımı*.
Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Weill, A. (2008). *Grafik Tasarım*. (Çev. O. Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İNDİRGEN (REDÜKSİYON) ORTAMDA SIRSIZ SERAMİK PİŞİRİM TEKNİKLERİ VE UYGULAMA YÖNTEMLERİ

Atilla Cengiz KILIÇ¹

Özet

İndirgen (redüksiyon) ortam seramik pişirim yöntemi, yükseltgen (oksidasyon) ortamdaki daha az tercih edilen bir pişirim yöntemidir. İndirgen ortamın sağladığı artistik etkili sonuçlar, çoğu seramik sanatçısının ilgisinin bu yönetime yoğunlaşmasını sağlamıştır. İndirgen ortam pişirim yöntem çeşitleri benzerlikler gösterse de kendi aralarında uygulama farklılıkları bulundurmaktadır. Başlangıçta bu pişirim yöntemlerinin kullanım amacı çömlek pişirimi iken günümüzde bu tür alternatif pişirim yöntemleri, artistik uygulamalarda tercih edilebilmektedir.

İndirgen ortamda fırınlama işlemi, yükseltgen ortamda fırınlamaya göre zahmetlidir. Çünkü indirgen atmosferde fırın içerisinde dumanlı, gazlı ortam sağlanarak pişirim gerçekleştirildiğinden derecenin yükselme hızı, sırnın gelişimi, ortaya çıkabilecek renk değişiklikleri, seramik ürünlerin kırılma olasılığı gibi nedenlerden dolayı kontrollü pişirim sağlamak genellikle mümkün olamayabilir. Yine de bu yöntemle pişirimi sonuçlanan uygulamalar incelendiğinde, seramik yüzeylerde oluşan etkilerin göz alıcı özelliklere sahip olduğu görülmektedir.

Günümüzde, birçok seramik sanatçısının indirgen fırın atmosferinde pişirimler gerçekleştirerek alternatif pişirimler üzerine araştırmalar yaptığı görülmektedir.

İndirgen fırın atmosferinde pişirim süreci ekip çalışmasına olanak sağlamaktadır. Bu durum ise, sosyal etkileşimi, pişirim aşamalarıyla uygulamalı öğrenme fırsatını artırmaktadır.

1989 yılından itibaren edinilen tecrübeler ışığında literatür taraması yapılmıştır. Araştırmanın ilk bölümünde kavram, tanım ve tarihsel sürece yer verilmiştir. Makalede, ilk olarak indirgenme kavramı ele alınmış, daha sonra indirgen ortamda öne çıkmış yöntemler gruplandırılmıştır. İndirgen ortam seramik pişirim tekniklerinin sayısı çok fazla olması sebebiyle, sadece sirsız bünyelerle yapılan uygulama yöntemleri üzerinde durulmuş ve bu yöndeki bilgi ve tecrübeler aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Alternatif Seramik Pişirim Yöntemleri, Seramik Sanatı, Sirsız Seramik, İndirgen Ortam (Redüksiyon), Yükseltgen Ortam (Oksidasyon).*

¹ Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Çini Tasarımı ve Onarımı Ana Sanat Dalı, atilla.kilic@edu.deu.tr , ORCID : 0000-0002-5646-4125

Reduction Firing Techniques And Application Methods For Unglazed Ceramics In Reduction Atmosphere

Abstract

Reduction firing is a ceramic firing technique that is less commonly used than oxidation firing. The artistic effects achieved through reduction firing have led many ceramic artists to focus on this technique. Although reduction firing techniques have similarities, there are differences in their application methods. While the initial purpose of these firing methods was for pottery, alternative firing methods are now preferred for artistic applications.

Firing in a reduction atmosphere is more challenging than firing in an oxidation atmosphere because in a reduction atmosphere, a smoky and gaseous environment is created inside the kiln, making it difficult to achieve controlled firing due to factors such as the rate of temperature rise, development of glaze, possible color changes, and the risk of ceramic products breaking. Nevertheless, the effects achieved through reduction firing are often stunning.

Today, many ceramic artists are conducting research on alternative firing methods by conducting firings in a reduction atmosphere. Firing in a reduction atmosphere allows for collaboration, social interaction, and hands-on learning during the firing process.

Based on experiences gained since 1989, a literature review was conducted. The first section of the study covers concepts, definitions, and historical processes. The article first discusses the concept of reduction and then groups the most prominent techniques used in reduction firing. As there are numerous reduction firing techniques, only those related to unglazed ceramics have been focused on in this study, and the relevant information and experiences are shared.

Keywords: *Alternative Ceramic Firing Methods, Ceramic Art, Unglazed Ceramics, Reduction Atmosphere, Oxidation Atmosphere.*

1. Giriş

Geçmişten bu yana, seramik pişiriminde birçok farklı çeşitte alternatif pişirim yöntemleri tercih edilmiştir. Bu pişirimler, birbirine yakın benzerlikler göstermekle beraber, uygulamada farklılıklar barındırmaktadır. Alternatif pişirimler, artistik seramik üretimine zengin çeşitlilik katmaktadır. Aynı bir seramik objeyi, farklı yöntemlerle pişirdiğinizde, birbirinden oldukça farklı sonuçlara ulaşmak mümkün olmaktadır. Buradan hareketle, bir seramik sanatçısı/ustası üretim tekniklerine hâkim olduğu kadar, pişirim teknikleri hakkında bilgi sahibi olursa klasik yapının önüne geçerek çeşitliliği artırabilir.

Bu bakış açısıyla, seramik üretim tekniklerine yönelik araştırmalar, yazılı kaynaklar, videolar, pek çok sanatsever tarafından ilgi görmektedir. Her ne kadar bu konu ile ilgili her kültürde çok sayıda araştırmalar, tezler yapıldıysa da bu çalışma bir ölçüde bu alana destek niteliğindedir. İndirgen ortam pişirimi, geniş bir uygulama yelpazesine sahip olduğundan, sırsız seramik bünyelere yapılan uygulamalar olarak araştırma sınırlandırılmıştır.

Sanatçılar, teknik becerilerini sanatsal uygulamalarda kullanarak özgün yapıtlara dönüştürebilmektedir. Dolayısıyla, teknik hâkimiyetin aynı zamanda sanatsal üretim sürecinin bir parçası olduğu düşünülebilir. Sanatçı veya izleyici yapıt üzerinden görsel analiz yaptığında, sahip olduğu teknik bilgiler analiz aşamasında yorumlamaya etki eder ve önceki bilgilerle ilişkiler kurmaya başlar.

Bu çalışmada kullanılan yöntem sırsız seramik bünyelerdeki indirgenme yöntemlerinin tanımı, tarihsel süreç içerisindeki gelişimi ve değişimi üzerinedir. Alternatif pişirim yöntemlerinden biri olan sırsız seramik pişirimleri hakkında uygulama süreci ve örnek görseller aktarılmıştır.

2. İndirgenme (Redüksiyon):

Seramikte indirgenme, yanma havasının az olduğu ortamda, pişirimin yapılması ve yüksek değerlikli oksitlerin düşük değerliğe indirgenmesidir. İndirgenmenin kimyasal anlatımı ise, oksijen iyonunun azalması veya genel olarak değer azaltılması indirgenme olarak adlandırılır (Arcasoy, 1983, 101).

İndirgenme sırasında, bir indirgeyici maddenin varlığı gereklidir. Bu madde, indirgenme sırasında oksijenle birleşir ve okside olur. İndirgenmede, çeşitli değerlilik basamaklarına sahip oksitlerin bulunması gerekir. Bu oksitler (Fe_2O_3), (Mn_2O_3), (Cu_2O) olup (FeO), (MnO), (CuO) şeklinde indirgenirler. (Fe_2O_3) doğada bulunan ham maddeleri içinde en fazla olan oksittir ve çok belirgin renk değişimlerine neden olur (Arcasoy, 1983, 101; Kılıç, 1992, 2). İndirgenmede sonucu etkileyen birçok neden vardır. Özellikle sırnın yapısı sonucu etkileyen etmenler arasında önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca, alkalilerin miktarına dikkat edilmeli, %5-%6 değerliliğini geçmemesi sağlanmalıdır (Dickerson, 1972, 23).

İndirgen pişirim, özellikle Uzak Doğu'da kullanılan geleneksel seramik pişirim yöntemlerindedir. Zamanla değer kazanmaya başlayan bu yöntemle farklı uygulamalar yapılmıştır. Uygulama şekline göre farklı isimlerle adlandırılmışlardır. Bunlar Seladon, Bakır Kırmızısı, Raku, Obvara, Lüster, Sagar, Çukur Pişirim, Talaşla Pişirim, İslî Pişirim, Kâğıt Fırın, Antik Siyah Zinter Astar gibi farklı uygulama yöntemleri vardır.

İndirgen ortamda pişirim, zaman içerisinde birçok çağdaş sanatçının ilgisini çekmiştir ve biçim-form-tasarım süreci dışında, eserlerine alternatif pişirim boyutuyla artistik etkiler kazandırmayı hedeflemişlerdir. İndirgen ortam pişirim yöntemi uygulanırken;

- İndirgenmenin yapılacağı ortam (fırın içi veya dışı, bir kap veya kutu içerisinde vb.)
- İndirgeyicinin cinsi (odun, yağ, çıra, naftalin vb. çeşitli organikler)
- İndirgen ortamda kullanılan indirgeyici miktarı ve süresi (indirgeyicinin miktarı ve süresi daha yoğun bir indirgenmeye sebebiyet verir. Gereğinden fazla indirgenme sonuca olumsuz etki edebilir.)

- İndirgen ortam uygulamasının başlandığı fırının derecesi (farklı derecelerde yapılan indirgenmelerin sonuçları da farklılık gösterir).

- İndirgenme fırın dışında yapılacak ise nasıl bir ortamda yapıldığı (kapalı kutularda yapılan indirgenmeler daha yoğun olurlar. Çünkü oksijene maruz kalma az olur. Bazen yoğun bir indirgenme tercih edilebildiği gibi bazen de daha hafif bir indirgenme tercih edilebilir).

Uygulamanın yöntemine göre indirgeyiciler bazen fırın içerisine atılır, bazen bir kutu içerisine atılabilir.

Fırın içerisinden çıkarılan seramiklerin, oksijenli ortamda ne kadar süre oksijene (5 saniye ya da birkaç dakika kadar) maruz kalması indirgenmenin sonucunu etkiler. Ayrıca indirgen ortamdaki karbon yoğunluğu gibi birçok bağımsız faktör ve uygulama farklılıkları, çıkan sonuçlar üzerinde etkilidir.

3. Sırsız Seramik Pişirim Teknikleri

Sırsız seramiklerde indirgenme yapılan fırın düzenekleri ve yöntemleri sahra fırın, çukurda pişirim, varilde pişirim, talaşta pişirim, kâğıt fırın, antik siyah zinter astarı (astar tekniği olsa da oluşumunu farklı pişirimden almaktadır), sagar, naked raku, bakır matı, obvara pişirimi başlıkları altında incelenmiştir. Bu teknikler bazen uygulama yöntemlerine göre bazen de kullanılan yakıtlara göre adlandırılmaktadır. Bu teknikler birbirlerinden çok net sınır ile ayrılmadığından bazen bir arada kullanılırlar. Örneğin; kâğıt fırında sagar yapmak gibi.

3.1 Sahra Pişirimi

Sahra pişirim, açık alanda çömlüklerin pişirilmesi. En eski yöntemlerden biri olan bu geleneksel pişirim tekniği, seramiklerin ve doğal yakıtların birlikte kat kat istiflenerek yerleştirilmesi ile açık alanda ateşli pişirimdir. Sahra pişiriminde kalıcı bir fırın yoktur. Çeşitli yakıtlarla birlikte çömlüklerin birlikte istiflenerek yakılması ile pişirim gerçekleşmektedir. Pişirim bittikten sonra fırın doğal soğumaya bırakılır. Soğuyan fırın düzeneğindeki çömlükler alınır ve ortada fırın kalmaz. Yeni bir pişirim için aynı işlemin tekrarı gereklidir.

İlk çömlükçilik pişirim yöntemi olmasına rağmen, hâlâ dünyanın birçok bölgesinde bu yöntemle pişirimler yapılmaktadır. Sahra pişiriminde asıl amaç indirgenme işlemi yapmak olmasa da kısmen veya tamamen seramik yüzeylerinde indirgenme lekeleri gerçekleşmiş olur. Bazı seramik üretim merkezleri, isteyerek siyah yüzeyli seramikler yapmak için bilinçli olarak indirgenme yapmışlardır. Buna örnek olarak Santa Clara çömlükçiliği gösterilebilir. Santa Clara çömlükçileri, isteyerek formu siyaha dönüştürmede ustalaşmışlardır. Siyah üzerine, siyah dekorlu seramikler yapmışlardır. Bu siyahlar, mat ve parlak görünümlüdür. Bu etki için farklı bir demirli astar kullanmışlardır astarlar kullanmışlardır (Köseler, 2002, 87), (Görsel 1).



Görsel 1. Sara Fina Tafoya, Santa Clara Pueblo'da Kara Çanak Çömlek Pişiriyor.

(Kaynak: https://stringfixer.com/tr/Pueblo_pottery)

Sahra fırın yöntemiyle pişirim her bölgede birbirine yakın benzerlikler gösterse de bölgesel koşullardan kaynaklanan nedenlerden dolayı farklı düzenekler oluşturulmaktadır. Özellikle yakıt kullanımı ve türü farklılık gösterir. Açık alan pişirimi olduğundan, hava şartlarına dikkat etmek gereklidir. Ayrıca çömlekler pişirim için istiflenirken tekniği kullanan bölgelere göre farklılıklar olabilmektedir. Yakıt kullanımı olarak odun, çalı çırpı, kuru ot, tezek vb. organikler tercih edilmektedir (Görsel 2).



Görsel 2. Afrika Sahra Fırın Düzenegi

(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=52HKSwkI1hs>)

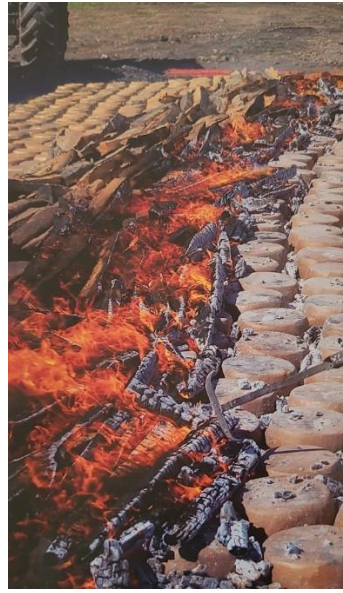
Genellikle düşük derecede pekişen kiler kullanılmaktadır. Pekişen kil kullanımının nedeni, bu tür pişirim yönteminde ısıyı yüksek derecelere yükseltmemeye gösterilebilir. Sahra pişirim yönteminde ateş çömlek bünyeye doğrudan temas ettiğinden, pişirim esnasında zayıt yüksek

olabilmektedir. Bu zayıyatı kısmen de olsa azaltabilmek için bazı bölgeler daha önce kırılmış çömlek parçalarını fırının üst tarafına istifleyerek alttaki çömleği anı ısı değişiminden korumaya çalışmışlardır (Görsel 3).



Görsel 3. Gökeyüp Köyü, Salihli, Sahra fırın düzeniği

(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=zx48oirwC7U>)



Görsel 4. Sorkun Çömkelçiliği, Sahra fırın düzeniği (Fotoğraf: Kadir İstifçi, Haadi Mousavi, Enver Yılmaz)

Sorkun çömleklerinin pişiriminde çömleklerin ağzı yere gelecek şekilde ters olarak yan yana yatırılır ve aynı hizada dizilir. Ateşleme tek yönden yapılır. Rüzgârın yardımı ile ilerleyen ateş çeykellerle kontrol edilir (Özen, 2018) (Görsel 4).

Bu pişirimde indirgenme, yakıt ile seramiğin aynı anda yanması ile bazı alanlarda oksijenin bitmesi nedeniyle, yüzeyde demirin indirgenerek siyaha dönüşmesidir. Anadolu'da çömlek yüzeylerinde bu tür lekelerin olması, iyi bir pişirimin gerçekleştirildiği anlamına gelmektedir. Bu bakış açısı, bir ölçüde doğru bir tanımlamadır. Çünkü indirgenme düşük derecede olmamaktadır.

Seramik yüzeyinde oluşan is ile indirgenme farklı konulardır ve bu durum çoğu zaman birbirine karıştırılmaktadır.

3.2. Çukurda Pişirim-Varilde Pişirim-Talaşla Pişirim

Bu pişirim çeşitleri birbirlerine çok benzemektedir. Her üç pişirimden çıkan sonuçlar, aynı olmasa da büyük oranda benzerlikler göstermektedir. Bu benzer özelliklerinden dolayı aynı başlık altında ele alınmıştır. Seramikle ilgilenen kişiler tarih boyunca sürekli yeni teknikler geliştirmişler ve uygulamışlardır. Zenginleşerek günümüze kadar ulaşmış olan bu teknikler, çağdaş seramik sanatçıları tarafından farklı pişirim etkileri elde edebilmek için kullanılmaktadır.

Günümüz seramik üretiminde, teknolojiye bağımlı kalmak istemeyen sanatçılar da bu ilkel pişirim tekniklerini kullanarak doğal oluşan görsel efektlerden faydalanmaktadırlar. İlkel seramik pişirim tekniklerinden esinlenerek geliştirilen ve günümüzde farklı isimlerle anılan, “talaşlı pişirim” [sawdust firing], “dumanlı pişirim, isli pişirim” [smoke firing], “çukur pişirim” [pit firing], “varil pişirim” [barrel firing] gibi farklı fırın düzenekleri kullanılmaktadır. Açık alanda yapılan pişirimlerden biri olan çukurda pişirim diğer yöntemlere göre biraz daha zahmetlidir (Yoleri, 2008, 25).

2001 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çini Ana Sanat Dalı Bölümünde, alternatif pişirim teknikleri ile ilgili “Farklı Kültürlerin Seramikleri Dersi” adı altında uygulama projesi olarak başlatıldı. Daha sonraki yıllarda bu dersin bir gerekliliği olarak, “İsli Pişirim Etkinlikleri” adı altında geleneksel bir etkinliğe dönüştürülerek Çini ve Seramik Bölümü öğrencilerinin ortak katılımları ile 2001-2010 yılları arasında dokuz kez isli pişirim uygulaması yapılmıştır. Ders kapsamında dışında, pişirim teknikleri etkinliği ile ilgili pek çok katılımcının yer aldığı geniş çaplı uygulamalar yapılmaya başlandı.

Gerekli malzemeler çukur pişirimin yöntemiyle fırınlanacak seramik objelerin, perdeli (pürüzsüz) keskin hatlı olmayan seramik formlar olması başarılı sonuçlar elde edebilmek için özellikle önemlidir.

Çukur pişirimi yapılacak seramik formların perdeli olması yüzeyde oluşacak doku ve renklerin daha belirgin olmasını sağlayacaktır. Yakıt olarak reçinesi bol yonga, talaş, odun, tahta, tezek kullanılabilir. Tuğla, metal sac, bakır sülfat, başta olmak üzere metal oksitlerin çeşitli tuzları, sodyum klorür, yanıcı organikler, tohumlar vb. malzemelere, ayrıca gazete kâğıdına ihtiyaç olacaktır. Eğer seramikler fırınlara sığar şekilde konulacaksa, sığar hazırlama yöntemi gibi yapılır (bk. 3.5. Başlık).

Çukura konulacak seramik ürünlerin miktarına göre dairesel bir çukur açılarak uygulama süreci başlar. Sağlam olması için etrafı tuğlalarla örülmelidir. Zemine bolca talaş konur ve seramikler farklı açılarla çok sık olmamak kaydıyla çukura yerleştirilir. Etrafına bakır sülfat, tuz ve yağlı organikler serpilir. Odun, talaşla birlikte çukur, pişirilecek objelerle birlikte katman olacak şekilde doldurulur ve fırın yakılır. Daha güçlü bir yanma etkisi oluşturmak için üzerine odun, tahta vb. atılarak yanmanın aşağıya kadar inmesi sağlanır. Güçlü bir yanma gerçekleştirildikten sonra

çukurun üzerine sac tabakası konur fakat tamamen kapatılmaz. Bu uygulamadaki amaç, çukur içerisindeki ısıyı muhafaza ederek, fırının ısısını daha yüksek seviyeye çıkarmak ve indirgenmeye destek olmaktır. Bu tür fırınların açık alanda ateşin yanmasıyla yapıldığından dolayı ateşin görsel etkisinden de keyif alabilmek için genellikle akşam saatleri tercih edilir. Fırın ertesi güne kadar yanar ve soğumaya bırakılır (Görsel 5, 6, 7).



Görsel 5. 4.İsli Pişirim etkinliği, Çukur pişirim hazırlık aşaması ve pişirim sonrası, Seferihisar 2005 (Fotoğraf: Atilla Cengiz Kılıç)



Görsel 6. Varil fırın hazırlığı, 1. Ulusal Ardahan Alternatif Seramik Pişirim Çalıştayı, 2022 (Fotoğraf: Atilla Cengiz Kılıç)



Görsel 7. Varil fırın pişirimine hazırlanmış fırın ve bu fırından çıkan uygulama örnekleri, 1. Ulusal Ardahan Alternatif Seramik Pişirim Çalıştayı, 2022 (Fotoğraf: Filiz Öztürk)

3.3 Kâğıt Fırın

Açık alanda seramik pişirimine uygun olan kâğıt fırın, artistik uygulamalar için tercih edilebilmektedir. Kâğıt fırının kendine has bir kurgusu vardır. Bu fırınlama yönteminin, ilk olarak İsviçreli seramik sanatçısı Aline Favre tarafından yapıldığı bilinmektedir. 1983 yılında, bir tatil beldesinde, 140 çocuğa verdiği seramik kursunda yapılan ürünlerini pişirebilmek için ilkel bir fırın düzeneği yapmaya karar vermiş ve bugün “kâğıt fırın” olarak adlandırılan fırın düzeneğinin ilk örneğini ortaya koymuştur (Kılıç, 2009, 223).

Açık alanda yakıldığında görsel açıdan etkilidir ve gerek fırını inşa etmek gerekse yakılma aşamasında imece usulüyle çalışmak önemlidir. Çukur ve varil pişirim yöntemine göre, fırın düzeneğinin yapımı ve görselliği kâğıt fırını farklı kılar. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Çini Tasarımı ve Onarımı Anasanat Dalı bünyesinde tarafımızca Seferihisar’da 2006 yılında 6. İslî Pişirim Etkinliği organize edilerek bu tür alternatif pişirimlerin yaygınlaşması sağlanmaktadır.

Kâğıt fırın pişirim için gerekli malzemeler: Demir ızgara, tuğla, mangal kömürü, balçık haline getirilmiş çamur, gazete kâğıdı, kafes teli, farklı boylarda odun, renkli badana boyası ve çeşitli boylarda fırçalar.

Uygulama: Yaklaşık 30 cm derinliğinde, daire şeklinde çukur açılır. Dört köşesine tuğladan ayak konur ve üzeri kafes şeklinde demirlerle ızgara yapılır. Demir ızgaranın üzerine mangal kömürü konur. Mangal kömürü, yüksek oranda ısı oluşturduğu için bu tekniğin uygulamasının merkezinde yer almaktadır. Izgara üzerine kömür konduktan sonra üzerine pişirilecek seramikler istiflenir ve tümünün etrafı büyük parça odunlarla kaplanır (Görsel 8).



Görsel 8. İslî Pişirim Etkinliği, Kâğıt fırın hazırlık aşamaları. (Fotoğraf: Atilla Cengiz Kılıç)

Kâğıt üzerine sürülen balçıklar, üst üste gelecek şekilde fırının dış yüzeyine kaplanır.

Dikkat edilecek en önemli husus, fırının tamamının yanmaması için fırın yüzeyi çok sayıda kattan oluşan çamurlu kâğıtla kaplanır. Yedi kat kâğıt kaplandıktan sonra yüzeyi killi kum karışımı malzemeyle sıvanmalıdır. Tekrar yedi7 kat balçık sürülmüş kağıtla kaplanır. Bu işlem 20 kat kâğıt

olana kadar tekrarlanır. Bu katman sayısı bir izolasyon kalınlığı sağladığı için tercih edilmektedir. Balçıkla sıvama işlemi tamamlandıktan sonra fırın ateşlenir (Görsel 9, 10).



Görsel 9. 8. İslî pişirim etkinliği, Kâğıt fırın balçıkla sıvaması ve yakılması, 2008 (Fotoğraf: Atilla Cengiz Kılıç)

Fırının yanma aşaması görsel bir şov gibidir, o nedenle akşam saatlerinde yakılması tercih edilmektedir. Fırın kontrollü bir şekilde yakılmalıdır. Pişirimin tamamlanması ertesi güne kadar sürer. Yanma işlemi bittiğinde genellikle, fırının yüzeyine sarılan balçıklı kâğıt tabaka yanacağından çökmeler olabilmektedir. Soğuma işleminden sonra seramikler alınır. Çevre temizliğinden sonra fırınlama son bulur.



Görsel 10. Ege Art Etkinliği, Kâğıt fırın uygulaması, Mutlu Başkaya, 2013

(Kaynak: <https://egekitap.ege.edu.tr/files/kampusetkinlik/files/assets/basic-html/page81.html>)

3.4 Antik Siyah Zinter Astarı

Antik siyah zinter astarı ile pişirim, Antik Yunan “Siyah ve Kırmızı Figür” olarak bilinen seramiklerin uygulama yöntemidir. İlk bakışta, parlak zinter siyah renkli ve siyah olmayan bölgelerde ise turuncuya yakın kırmızı bir renk görülür. Bu iki kontrast renk farklı olsa da aslında

aynı kilden üretilmiştir. Üç aşamalı pişirim yöntemi sayesinde, seramik pişirimi sonrası aynı bünyede istenilen bazı bölgeler kırmızı, bazı bölgelerse siyah olarak fırından çıkmaktadır. Bu teknikte pişirim yöntemi ve astar çok önemli iki unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Oksidasyon, redüksiyon ve reoksidasyon şeklinde sıralı yöntemle pişirim gerçekleştirilmektedir. Bünyede kullanılan kil kullanılarak bir astar hazırlanır ve formlar bu astarla bezenir. Çok ince taneli bu astarın erime ve zinterleşme dereceleri, bünyede kullanılan çamurdan daha düşüktür. Bundan dolayı seramik bünyesi zinterleşmeden astarla bezeli yerler zinterleşir. Üç aşamada gerçekleşen pişirim ile astarın etkisi ortaya çıkmaktadır.

Yöntemin temeli kildeki demir oksidin, oksidan ortamda kırmızı rengi, redüktif ortamda siyah rengi vermesine dayanır. Gövdede bulunan kil bünyede hem de astarın kilinde bulunan (Fe_2O_3) nedeniyle pişirmenin tümü oksidan ortamda yapıldığından gövde ve astar kırmızı renkte olur (Çizer ve Mete, 1991, 407).

Pişirim sürecinin ortalarına doğru redüktif ortama döndürüldüğünde pişirim sonlandırılırsa tüm form fırından siyah olarak çıkar. Bu tekniğin en önemli ve özgün özelliği reoksidasyon pişirim uygulanmasından kaynaklanır. Yani redüksiyon pişiriminden sonra fırına tekrar oksijen verilir. Bu işlem astarlı bölgelerdeki, zinterleşen yapıyı etkilemeden astarsız yüzeylerde karbonların yanarak oksidasyonla eski haline dönmesini sağlar. Bu durum, aynı form üzerinde hem kırmızı hem de siyah rengin bulunmasına neden olur (Görsel 11).



Görsel 11. Antik Yunan Siyah- Kırmızı Figürlü Kaplar

(Kaynak: <https://www.worldhistory.org/trans/tr/2-241/atina-siyah-krmz-figurlu-vazolarnn-pisirilmesi/>)

Eğer oksijen girişine devam edilirse zayıf indirgenmiş bölgelerdeki siyah renk geri gönder (Çizer ve Mete, 1991: 407). Bundan dolayı ortama oksijen verilme olayı çok önemlidir. Oksijenin ne kadar süre verilmesi gerekliliği, tecrübe ile birlikte sonuca etki eder. Oksijen, yani reoksidasyon pişirimi gereğinden fazla uzun sürdürülürse astarla bezenmiş bölgelerin zayıf yerlerinde renk kaybolmaya başlar veya gereğinden az uygulanırsa, bezemeler tam olarak ortaya çıkmamış olur.

Bu formlarda figürlerin rengi önemlidir. Eğer figür kırmızı, çömleğin gövdesi siyah ise bu formlara kırmızı figür denir. Tersisi durumda ise siyah figür diye adlandırılır. (Çizer, 1999, 223-233).

3.5 Sagar

Sagar pişiriminin kendine has bir tarihi var. Kelime “koruyucu” anlamındadır. Farklı boyutlarda, genelde üst üste konulabilir kutulardır. Sagar, fırın içinde pişirilen objeleri kapatmak veya korumak için pişirme işlemi sırasında kullanılan bir kaptır. Fırında pişirimi yapılan seramiklerin açık ateşten, dumandan, gazlardan ve fırın içi yakıt atıklardan korumak için kullanılan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Çin, Kore, Japonya ve Birleşik Krallık dâhil olmak üzere, sagarların kullanımı oldukça yaygındır.

Sagar pişirimi, Çin’de Sung Hanedanlığı Döneminde porselen pişiriminin daha temiz olması için yapılmaya başlanmıştır. Objelerin pişirim sonuçlarını iki kez elde etmek imkânsız olduğu için sagar pişirimi benzersiz bir tekniktir (URL 1). Bu pişirim tekniğine “Mufull” fırın düzeneği de denilebilir. Bu uygulama yönteminde ateşle ürünün direkt teması kesilmiştir (Arcasoy, 1983, 98).

Sagar kutusu, pişirim şekline bağlı olarak, geleneksel refrakter çamurundan yapılabilir. Paslanmaz çelik kutu, gazete kâğıdı ya da alüminyum folyodan yapılabilir. Hemen hemen her türlü fırında sagar pişirimi yapmak mümkündür. Eğer elektrikli fırında yapılacaksa fırın elemanlarına zarar verebileceği unutulmamalıdır.

Seramik pişirim tekniklerinde başarı elde etmek için, tekniğin uygulama özelliklerini göz önünde bulundurmak gereklidir. Günümüz çağdaş sagar uygulamalarında doğru form seçimi, iyi bir astar ve perdahlama başarılı sonuçlar elde edebilmek için çok önemlidir. Günümüzde çağdaş sagar uygulamaları, ilk sagar uygulamalarından farklılıklar göstermektedir. Geçmişte, içerisinde temiz pişirim yapılma istendiği için kutular kullanılmışken günümüzde tam tersi yüzeylerde lekelerin oluşması için kutular kullanılmaktadır. Uygulama kutu içerisinde yapılabildiği gibi daha pratik olmasından dolayı alüminyum folyo kullanılarak da yapılmaktadır. Uygulamada her türlü organikler, metal tuzları, başta bakır tel ve farklı metaller kullanılabilir. Ayrıca her kullanıcı kendi deneysel uygulama materyalleri kullanabilmektedir. Bu gibi tekniklerde aynı sonucu ikinci kez elde etmek mümkün olmadığından her ürün tek ve özeldir. Bu özelliği bu teknikle yapılan ürünleri daha farklı ve anlamlı kılmaktadır.

Gerekli malzemeler sagar kutusu veya alüminyum folyo, çeşitli organikler (farklı bitkiler, muz kabuğu, yosun, talaş, soğan kabuğu, köpek maması vb.) bakır tel, metal tuzları, (CuSCO_4), (CuCO_3), (FeSO_4) olarak sıralanabilir.

Her sanatçı kendine has uygulama yöntemi geliştirmiştir. Genel olarak farklı yapıdaki organikler malzemeler ve metal oksitler, seramiğin yüzeyine uygulanarak ya alüminyum folyoya sarılır ya da sagar kutusuna yerleştirilir ve kapatılır sonra fırınlanır. Piştikten sonra perdahlanmış bünyede oluşan dokular ve renkler, organiklerin ve tuzların yanması sonucu bıraktıkları indirgen ve is etkilerinden kaynaklanmaktadır. Sonucu etkileyen faktörler arasında, başta malzeme ve fırın

derecesi, indirgen malzemelerin miktarı ve cinsi olarak sıralanabilir. Kutu içine yerleştirilen seramikler ve onları indirgeyecek malzemeler fırın derecesi yükseldiğinde yanarak oksijeni bitirir ve seramik yüzeyde indirgenmeye neden olmaktadır. Fırın soğuduğunda kutu açılır ve seramiklerin yüzeyine yapışan kalıntılar temizlenir, istenilirse seramik yüzeye vazelin veya vaks sürerek renk etkileri belirginleştirilebilir (Görsel 12).



Görsel 12. Sagar çanaklar 2005 -2007, M.Tüzüm Kızılcan,
(Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/548102217124792686/>)

3.6 Raku

Raku, Japonca bir kelime olup “hoşlanma, mutluluk, rahatlık” anlamına gelmektedir. 1580’de ilk defa çömlekçi Chijiro’nun bu tür kapları ürettiği düşünülmektedir. Chijiro, düşük dereceli bir üretim süreci olan “raku” tekniğini geliştirmiştir. Seramik objeyi, doğrudan sıcak fırına yerleştirmiş ve üzerindeki sır eridiğinde objeyi sıcak fırından alarak dış ortamda soğutmaya bırakmıştır. Bu süreç ile üretilen kaplar, çay seremonilerinde büyük bir istekle kullanılmış ve kabul görmüştür (Weiss, 1985, 295).

Endüstriyel üretimde sırsız seramikler, tuğla-kiremit gibi ürünleri kapsamaktadır. Ancak bu makalenin konusu olan indirgen sırsız seramikler olduğundan, raku pişirim yöntemlerinden “naked”, “bakır matı” ve “obvara” uygulamaları üzerinde durulmuştur.

3.6.1 Naked Raku (Çıplak Raku)

“Naked raku”, kelime olarak “çıplak raku” anlamına gelmektedir. Bu anlam, birinci pişirimi yapılmış olan seramik objenin üzerine atılan astarın, raku uygulaması aşamasında kabuk astarın formun yüzeyinden ayrılmasından kaynaklanır. Bu işlem, alttaki formun “çıplak” yüzeyini ortaya çıkarmaktadır.

Gerekli malzemeler perdahlı (pürüzsüz) keskin hatlı olmayan seramik formlar, astar, sır, indirgeyici malzemeler (talaş, gazete vb.), su olarak sıralanabilir.

Astar hazırlama: Astarın bünyeyi kolay kavraması için alümina miktarı düşük killerden olmalıdır. Her kil, bu teknik için uygun değildir.

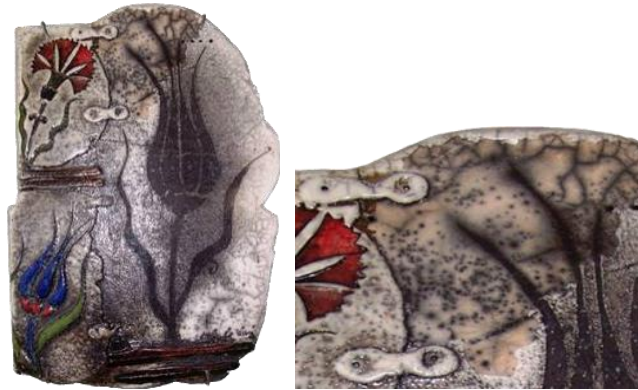
Astar reçetesi: 7 kısım alüminyumu yüksek kil, 3 kısım kaolin, suyla karıştırarak kalın bir astar haline getirilir.

Bu tekniğin başarısı için perdah çok önemlidir. Perdahlama işlemi öncesinde, daha pürüzsüz bir yüzey istenir ise “Terra Sigillata” astarı uygulaması yapılabilir (Koçak, 2014, 16).

Bisküvi pişirimi yapılmış, perdahlı objenin yüzeyine çok kalın bir astar uygulanır. Astar uygulaması sonrasında astarın üzerine ince bir transparan sır uygulanır. Bu sıranın görevi, astarın objenin bünyesinden ayrılmasını sağlamaktır. Ayrıca farklı kalınlıkta bantlar, seramik bünyeye yapıştırılıp astar atıldığında, siyah kalmasını istediğiniz alanlar maskelenebilir. Astarlanan form, astar kurumadan yaklaşık 2 ilâ 5 dakika zaman aralığı içinde fırına yerleştirilmelidir.

Fırın sıcaklığı hızlı bir şekilde 200 °C – 250 °C’ye yükseltilip, astar tüm nemini kaybedip çatlamaya başlayana kadar (yaklaşık olarak 15 dakika) bu sıcaklıkta bekletilmelidir. Ardından fırının sıcaklığı 800 °C’ye çıkana kadar ısıtılır. Fırından, fırın maşası yardımıyla dikkatlice alınarak gazete kâğıdı, talaş vb. organik bitki artıklarının olduğu metal bir kutunun içine konur. Metal kutunun üzeri tam oturan bir kapakla kapatılmalıdır. Bu işlem, metal kutunun içinin dumanla dolmasına neden olur. Kalın astar, metal kutunun içinde oluşan dumana direnç gösterir. Böylece formun yüzeyindeki astarın çatladığı kanallardan içeri sızan dumanın yaptığı etkiler, yüzeye çeşitli doku etkileri verir. Metal kutu yaklaşık olarak 10 dakika kadar soğumaya bırakılır. Daha sonra metal kutunun kapağı açılarak kutunun içinde oluşan dumanın dağılması sağlanır. Bu aşamadan sonra seramik form, metal kutunun içerisinden alınarak suya tutulur ve yıkanır.

Astar kaplı form raku uygulamasından sonra tamamen siyahtır ve astarın objeden uzaklaşması gerekir. Bu aşamada kavramamış astarın altı beyaz kalmış olur. Seramik formun üzerinde kalan astarlı kısım, kazınarak yüzeyden uzaklaştırılır. Bu işlemden sonra alttaki objenin “çıplak” yüzeyi ortaya çıkar (Görsel 13). Temizlenen form yüzeyi, mum veya akrilik bir dolgu macunu ile sıvanır. Bu işlemin amacı, yüzeydeki görsel etkiyi sabitlemektir (URL 2).



Görsel 13. İznik karanfil ve lale, 2012, Atilla Cengiz Kılıç, Sırlı ve Naked Raku Çalışması, (Fotoğraf: Atilla Cengiz Kılıç)

3.6.2. Bakır Matı Pişirim

Uzun yıllardan beri bakır oksitin indirgendiğinde, farklı renk efektleri verdiği bilinir. Yakın zamanda bakırın bu özeliği ön plana çıkartılarak “bakır matı” isimli yeni bir teknik, popülerlik kazandı. Bu teknikte seramik form, bakıra doyurularak sırlanır ve ısı 900 °C’ye ulaşan fırından alınarak pişirilen seramik form çok fazla olmamakla beraber indirgenmeye maruz bırakılır.

Uygulama için gerekli malzemeler: Bakır oksit veya bakır karbonat, bentonit, borlu transparan sır

Reçete: %90 bakır oksit, %5 borlu transparan sır, %5 bentonit

Uygulama: Hazırlanan reçete, koyu bir kıvamda bisküvi pişirimi yapılmış seramik formun yüzeyine uygulanır. Yaklaşık 900 °C’ye kadar ulaşan sıcaklıkta pişirilen bakır matlı seramik form, kapalı bir metal hazne içerisine ısı düşmeden alınır. Haznenin içerisinde kâğıt ve biraz çam talaşı olmalıdır. Bir miktar daha kâğıt parçası ilave edilip haznenin üstü kapatılır. Birkaç dakika beklenip kontrol edilerek aralıklarla form yüzeyine alkol püskürtülür. Bu işlem için kolonyadan da faydalanılabilir. İstenilen sonuç elde edilinceye kadar aralıklarla alkol püskürtmeye devam edilir. Metal kabın üstü kapatılarak soğumaya bırakılır. Bu pişirim tekniğinde, formlar talaşa gömülmez. Formun yüzeyini alevin yalaması iyi bir sonuç verir. Bu teknik çok değişken olduğu için oluşan görsel etkileri bazen sabitleyemeden kaybedebiliriz. Tecrübe ve doğru zamanlamayla başarılı sonuçlara ulaşmak mümkündür (Görsel 14).



Görsel 14. Yüz, 2022, Atilla Cengiz Kılıç, Bakır Matı Uygulama Örneği, (Fotoğraf: Atilla Cengiz Kılıç)

3.6.3. Obvara

Her seramik pişiriminin kendine has özellikleri olduğu daha önce belirtilmişti. Yapım aşamalarında uygulanan yöntemlerin mantığını kavramak o tekniğe hâkim olabilmeyi de sağlamaktadır. Obvara tekniği kendine has yöntemi olan, alternatif yüzey oyunlarını elde etmeyi uygulayıcılara sağlayan bir tekniktir. Obvara, çağdaş bir pişirim tekniği olmasına rağmen bazı kaynaklarda kökeni 12. yüzyıl Doğu Avrupası'na dayandırılmaktadır (URL 3).

Bir başka kaynakta ise “14-20. yy. da başlayan ve ‘Baltık Raku’su (Beyaz Rusya) olarak bilinen, bir seramik pişirim tekniğidir. Pişirim, sırsız ve bisküvi seramik ürünlerinin 750 °C-1000 °C sıcaklığa ulaşan fırından çıkartılarak 5-10 saniye arası mayalanmış özel bir karışıma daldırılması ile yapılmaktadır” olarak tanımlanmaktadır (Genç vd., 2018, 158).

İlk çıktığı dönemlerde obvara, seramik yüzeyindeki gözenekleri kapatmak için kullanılırken günümüzde görsel efektleri ön plana çıkarmak için tercih edilmektedir.

Gerekli malzemeler

Reçete 1: Obvara işleminde kullanılan karışım malzemeleri; 1 kg un, 1 veya 2 paket kuru maya, 1 yemek kaşığı şeker, 8-10 l ılık su. Tüm bu malzemeler karıştırılarak üç gün ılık bir ortamda sık sık karıştırılarak bekletilmelidir.

Reçete 2: Obvara işleminde kullanılan karışım malzemeleri; 1 kg un, 1 l süt, 100 gr maya, 8-10 l su. Hazırlanan karışım 1-3 gün arası mayalanmaya bırakılır ve sık sık karıştırılır (URL 4).

Bisküvi pişirimi yaklaşık 1000 °C’de yapılan seramikler, daha sonra yaklaşık 900 °C’ye kadar tekrar ısıtılır ve fermente olmuş mayalı bir karışıma birkaç saniyelik süre içinde daldırılıp daha sonra farklı başka bir kaptaki suya batırılır. Bu işlemlerle form soğutulmuş olur (Görsel 15).



Görsel 15. Mehmet Nuri Göçen I. Seramik Çalıştayı, 2014, Atilla Cengiz Kılıç, Obvara Uygulama Örneği (Fotoğraf: Metin Ertürk)

Bu teknikte hazırlanacak objeler, ısı şoklarına dayanıklı çamurlardan yapılmalıdır. Perdahlı yüzeyler bu tekniğin başarısı için önemli bir unsurdur. Genelde keskin olmayan seramik formlar tercih edilmelidir. Kalın cidarlı formlarda daha etkili sonuçlar almak mümkündür. Bu teknik sırsız seramik yüzeylerine uygulanmaktadır. Bazı uygulamalarda kısmen sırlı alanlarda da etkili sonuçlar alınabilir. Sırlı ve sırsız form yüzeylerde kontrast etkili olumlu sonuçlar çıkabilmektedir.

Renkli astarlı yüzeylere uygulandığında ise çok zengin görsel efektler elde edilebilir (Genç vd., 2018: 159).

4. Sonuç

İndirgen ortamda seramik pişirimi, geçmişten günümüze artarak ilgi gören bir pişirim teknikleri olmakla birlikte, deneysel uygulamalara açık olduğundan gelişime açıktır. Bu durum indirgen ortamın ne kadar dinamik bir seramik pişirim yöntemi olduğunu bizlere göstermektedir. İndirgen ortamda pişirim geniş bir alanı kapsamaktadır; ancak araştırmanın sınırlılığı doğrultusunda sınırsız seramik pişirim yöntemleri hakkında bilgi aktarılmıştır. Bir sanatçının tasarımdan şekillendirmeye, sırdan pişirime kadar olan süreci bir bütündür. Teknik bilgiye sahip olmakla birlikte, kapsam genişlemekte ve sanatçının düşünme ve uygulama çeşitliliğini artırmaktadır. Seramik sanatında, form ve biçim kadar teknik boyut da önemlidir ancak bazen uygulanan teknik, formun önüne geçebilmektedir. Tasarım, form ve teknik birliktelik, sanatçının ifade aracıdır.

Araştırma kapsamında alternatif pişirim yöntemleri arasında yer alan indirgen ortamda sınırsız seramik pişirimlerine örnek olabilecek sekiz farklı pişirim tekniği görsellerle açıklanmıştır ve bu konuyla ilgili kaynak özelliği taşıyacağı düşünülmektedir.

Sanat seramiği kimi zaman tesadüflerle ortaya çıkan etkilerle heyecan verici sonuçlara neden olabilmektedir. Seramikte form tek başına çoğu zaman ifade aracı olarak düşünülmemektedir; sırlama-dekor-alternatif malzemeler-pişirim teknikleri gibi unsurlarla farklı anlatımlar gerçekleştirilebilir. Burada çok önemli bir ayrıntı form ve sırlama ilişkisindeki uyumdur. Estetik bir formu uygun olmayan bir teknikle sırlayıp pişirdiğinizde bambaşka sonuçlar çıkabilir. Pişirim formunuza değer katabildiği gibi formun etkisini de kaybettirebilir. Belki de bundan dolayıdır ki, seramik sanatındaki ilk tasarlama aşamasından ürün fırından çıkıncaya kadarki süreç hep heyecan verici olmuştur.

Kaynakça

- Arcasoy, A. (1983). *Seramik teknolojisi*. Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Çizer, S. ve Mete, Z. (1991). Antik dönemden bugüne çeşitli yöre ve uygarlıklarda toprak eşya yapımında kullanılan astar ve boya killerinin hazırlanması ve kullanımı. *V. Ulusal Kil Sempozyumu*. Anadolu Üniversitesi. Eskişehir.
- Çizer, S. (1999). *Antik dönemden günümüze yapım ve kullanımını sürdüren bir zinter astar çeşidi: Terra Sigillata*. *Seramik Sırları Semineri Bildiri Kitapçığı* (223-233). Türk Seramik Derneği Yayınları.
- Dickerson, J. (1972). *Raku hanbook*. Studio Vista.

- Genç, S. ve Razi, E. ve Göksel, M. (2018). Obvara pişirim tekniğinin bisküvi, renkli ve sırlı bünyeler üzerinde etkileri. *Sanat & Tasarım Dergisi*. <https://dergipark.org.tr/tr/search?q=obvara§ion=articles&aggs%5Bpubyear%5D%5B0%5D=2019>
- Kılıç, A.C. (1992) *İndirgenme sırlarının araştırılması ve uygulaması*. [Yayınlanmamış lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Kılıç, A. C. (2009). Açık alanda seramik pişirimi ve kâğıt fırın örneği. *10. Ulusal El Sanatları Sempozyumu*. Dokuz Eylül Üniversitesi. İzmir
- Koçak, Ş. (2014). *Sırsız raku araştırma ve uygulamaları*. [Sanatta yeterlik tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Köseler, A. T. (2002). *Pueblo çömlekçiliği*. [Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Özen, A.T. (2018). *Sorkun çömleği*. Eskişehir Ticaret Odası Yayınları.
- Yoleri, H. (2008). *Pişmiş kil ile iletişim*. Tibyan Yayıncılık Basım Yayım.
- Weiss, G. (1985). *Alte keramik neu entdeckt*. Augsburg Druck.
- URL 1: Luca, D.D. (2022, 11 Kasım). *Saggur firing, di luca ceramics*. https://www.dilucaceramics.com/blogs/techniques/saggur-firing_
- URL 2: Riggs, L ve Ringgs, C (2013). (2022, 12 Kasım). *Naked raku technique*, <https://ceramicartsnetwork.org/daily/article/Pop-Goes-the-Slip-Charlie-and-Linda-Riggs-Naked-Raku-Technique>.
- URL 3: Selsor, M (2014). (2022, 12 Kasım). *Marcia Selsor's tips on Obvara Firing*, https://www.google.com/search?q=obvara+firing+history&ei=MtVaY_qJKeq-.
- URL 4: Jermyn, J (2017). (2022, 27 Ekim). *Four Days_Workshop by Jane Jermyn*, <https://janejermynceramics.com/obvara-firing->.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: https://stringfixer.com/tr/Pueblo_pottery

Görsel 2: <https://www.youtube.com/watch?v=52HKSwkI1hs>

Görsel 3: <https://www.youtube.com/watch?v=zx48oirwC7U>

Görsel 4: Kadir İstifçi, Haadi Mousavi, Enver Yılmaz

Görsel 5: Atilla Cengiz Kılıç

Görsel 6: Atilla Cengiz Kılıç

Görsel 7: Filiz Öztürk

Görsel 8: Atilla Cengiz Kılıç

Görsel 9: Atilla Cengiz Kılıç

Görsel 10: <https://egekitap.ege.edu.tr/files/kampusetkinlik/files/assets/basic-html/page81.html>

Görsel 11: <https://www.worldhistory.org/trans/tr/2-241/atina-siyah-krmz-figurlu-vazolarinn-pisirilmesi/>

Görsel 12: <https://tr.pinterest.com/pin/548102217124792686/>

Görsel 13: Atilla Cengiz Kılıç

Görsel 14: Atilla Cengiz Kılıç

Görsel 15: Metin Ertürk

REDDEDİLMİŞ BAŞYAPITLAR- BİR SEÇKİ

Zafer KALFA¹

Özet

Güzeli ve güzel düşünceyi yansıttıkları düşünülse de, sanat eserlerinin yeri her zaman sergi salonları ya da salon duvarları olmamıştır. Sanat eseri denilen yapıt modelinin kimi zaman tedirginlik yaydığı, kimi zaman insanları kızdırdığı, kimi zaman da muhtevası (veya biçimi) nedeniyle yasaklandığı da unutulmamalıdır. Bir çelişki gibi görünebilir ve güzel esaslı bir insan faaliyetinin bu türden tepkiler alması ilk anda anlaşılabilir. Fakat sanatın, güzelleştirmek dışında da gayesi ve dahası, güzel olmak dışında da bir doğası olduğu gerçeğiyle yüzleştikçe söz konusu tepkiler artık şaşırtıcı gelmeyecektir. Tam tersine, sanatın yakıcı içeriği ne kadar iyi kavranırsa pek çok yapıtın neden tepki almadığı da o kadar merak edilebilir. Dolayısıyla bugün bazıları, sanat tarihinin en iyileri arasında gösterilen ama geçmişte kabul görmemiş eserlerden bir seçki biçiminde sunulan bu metin, yalnızca yasaklamanın / dışlamanın olumsuzluğu üzerine bir eleştiri olarak görülmemeli ama ayrıca sanatın o öteki doğasını vurgulamaya yönelik bir girişim olarak da dikkate alınmalıdır.

Anahtar kelimeler: Sanat Eseri, Eleştiri, Sergi, Sanat Tarihi, Jüri.

Masterpieces Rejected - A Selection

Abstract

Although they are supposed to reflect beauty and beautiful thought, the place of works of art has not always been exhibition halls or hall walls. It should be remembered that the work-model, called a work of art, sometimes spreads perturbation, sometimes angers people, and sometimes is banned because of its content (or form). It may seem like a contradiction, and it may not be sensed immediately why a well-founded human activity receives such reactions. However, as we face the fact that art has a purpose except from to beautify and, moreover, a nature except from being beautiful, these reactions will not be surprising anymore. On the contrary, better one perceives the burning essence of art, the more it may be wonder why many works do not receive a reaction. Therefore, this text, which is presented in the form of a selection of works, some of which are among the best in art history but not accepted in the past, should not only be seen as a critique on the negativity of prohibition / exclusion, but should also be considered as an attempt to emphasize that other nature of art.

Keywords: Work of Art, Criticism, Exhibition, Art History, Jury.

¹ Doç. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, buhranbey@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8234-3394

1. Giriş

Modern sanat tarihindeki en bilindik reddedilme hikâyesi, 1863 yılında, Paris Salon Jürisinin bir kısım eseri yıllık sergiye kabul etmemesiyle başlar. Bu salon Fransız hükümetince destekleniyor ve 1725 yılından itibaren Paris Akademisinin üst düzey üyelerince yönetiliyordu. 1863 yılında, sergiye kabul edilmeyen sanatçıların isyanı dönemin Fransız hükümdarı Louis Napoléon Bonaparte'ı (III. Napoléon) harekete geçirir. Napoléon, bu eserler için ayrı bir sergi düzenlenmesi talimatını verir ve Salon des Refusés (Reddedilenler Salonu) bu sayede Paris halkı ile buluşur. O yıl, aralarında Paul Cezanne'ın da bulunduğu pek çok sanatçıyı geri çeviren Salon, daha sonraki yıllarda da Auguste Rodin'in "Kırık Burunlu Adam" (1863) adlı heykeline şans tanımamıştır. Siyah bronz ile yapılmış ve orta yaşın üzerinde, alını hayli kırışık, bakışları tedirgin ve burnu yamuk bir erkeği tasvir eden büst Alman şair Rainer Maria Rilke'ye göre, "akademik güzel anlayışıyla çelişmesi" nedeniyle reddedilmiştir (1903'ten Akt., Elsen, 2003, s.439). Eser, ancak 1875 yılında sergilenebilmiştir.

Elbette sanat tarihi, daha başka pek çok kıymetli, hatta bugün hâlâ birer şaheser olarak kabul gören yapıtın ortaya çıkarıldıkları dönemde ağır eleştirilere maruz bırakılıp gözden düşürüldüğünü kaydetmiştir. Bu eleştiriler yalnızca sanat tacirlerine, iktidarlara ya da izleyicilere has değildir üstelik. İlk görüldüklerinde başka büyük sanatçılar tarafından da küçümsenmiş ya da açıkça kınanmış eserleri de kayda geçmek gerek. Henri Matisse'in "Avignonlu Kızlar"ı gördüğünde, "Picasso modern sanat ile alay ediyor ve bunun için onu özür dilemek zorunda bırakacağım" dediği anlatılır (Akt. Black, 2011, s.113). Kaldı ki bizzat Picasso da bu sıra dışı eserini sergilemek için dokuz yıl beklemiştir.

Paris yüksek sosyetesinin klişe estetik yargısı kadar asırlar öncesinin dinî dogmaları veya oligarşinin tek yönlü beklentileri de sanat tarihi yazarı Ernst Josef Gombrich'in (1976), "sanat yapıtlarını yanlış nedenlere dayanarak yadsıyan ve eleştiren kimselerin yol açtıkları zarar" olarak değerlendirdiği vakanın cereyan etmesine yol açmıştır. Söz konusu zararın yalnızca eseri ve eseri üreten sanatçıyı ilgilendirdiğini söylemek de yanlış olur; hangi gerekçeler ile üretilmiş olurlarsa olsunlar, sanat yapıtlarının, toplumsal dinamiklerin belirginleşmesi ve gelişmesi hususlarında rol oynadıkları da hesaba katıldığında, reddedilmiş eserlerin daha başka ne türden kayıplara neden olduğu anlaşılacaktır. Bununla birlikte, kabul görmeyişleri, kimi zaman da o sanat eserlerinin hakikî mahiyetini ortaya çıkarmıştır. Beğenilen ama buna rağmen ötelenen, yasaklanan ya da gizlenen bu eserlerin yeni öncülere ilham verdiği, yeni akım veya hareketlerin ortaya çıkmasında sanatçıları yüreklendirdiği de bir o kadar gerçektir.

2. Aziz Matthew ve Melek, 1602

Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun, bir Roma kilisesinin sunak masasına konmak üzere yaptığı "Aziz Matthew"² tablosu reddedilme tarihinin akla gelen ilk örneklerinden biridir. En baştan belirtmek gerekir ki, dört İncil'den birincisinin (Matta İncili) yazarı kabul edilen Aziz Matthew, Batı sanat tarihinde ekseriya işlenmiş bir konudur ve Avrupa'da bu isme adanmış yüzlerce eser bulmak mümkündür. Michelangelo di Lodovico, 1506 yılında Matthew'in mermerden bir heykelini yontmuştur. Pompeo Batoni'nin on sekizinci asır ortalarına dayanan en az iki farklı Aziz Matthew resmi olduğu bilinmektedir. Rembrandt van Rijn, "Evanjelist Matthew ile Melek" isimli tablosunu 1661'de yapmıştır. Matthew ayrıca 1616'da Joachim Wtewael, 1625'te Frans Hals, 1635 yılına İtalyan ressam Guido Reni, 1670'te ise yine bir İtalyan olan Carlo Dolci tarafından da resmedilmiştir ve Caravaggio'nun reddedilme bahsi dâhilinde tüm bu Aziz Matthew resimlerinin başlı başına bir inceleme/karşılaştırma konusu olabileceği de akılda tutulmalıdır.

1600 yılında Caravaggio, Roma Katolik kilisesinin talebi üzerine "Aziz Matthew'in Çağrılışı" isimli resmini tamamlar.³ Resimde Hz. İsa'nın, vergi memuru Matthew'e "Benimle gel!" dediği an betimlenmiştir. Hemen ardından Caravaggio, aynı kilise için bir Aziz uyarlaması daha (Aziz'in Şehit Edilişi) resmeder. Nihayetinde kutsal kitapta geçen öykülerin bir üçleme olarak tamamlanması uygun olacaktı ve üçüncü sipariş gelir. Bu defa sanatçıdan, Matthew'in bir melekten ilham alarak İncil'i yazmaya başladığı anın tasvir edilmesi istenmiştir. Fakat bu defa kilise, ummadığı bir sonuç ile karşılaşacaktır.

Ciddi ve uzlaşmaz bir genç olan Caravaggio, Aziz Matta'yı, hiç beklenmedik bir anda bir kitap yazma olayıyla karşı karşıya gelen yaşlı ve yoksul bir emekçi, basit bir halk adamı olarak tasarlamaya çalıştı. Böylece de, koca kitabı kabaca tutmaya çabalayan ve alışmadığı yazma eylemi nedeniyle tedirginlikle alnını çatan, ayakları çıplak ve kirli, başı kel bir Aziz Matta çizdi. Yanına da, hemen o an yüksekten inip, öğretmenin küçük öğrenciye yaptığı gibi, yumuşakça azizin elini yöneten körpe bir melek koydu. Caravaggio, tabloyu ilgili kiliseye teslim ettiğinde, halk bunu azize karşı bir saygısızlık sayınca, ortalık birbirine girdi. Tablo geri çevrildi ve Caravaggio bir yenisine başlamak zorunda kaldı (Gombrich, 1976, s.12).

Meleğin mizansenini belli ki Matthew'i alçaltmıştır. İlk (geri çevrilen) resimde melek, Aziz'e, onun eline dokunacak kadar yakın ve yerde yani dünyadadır (Görsel 1, 2). Fakat ikinci resimde daha mesafelidir ve Aziz ile fiziksel temas kurmaktan adeta sakınır. Uhrevî - dünyevî ayrımı şimdi daha belirgindir. Bu sırada Matthew'in yüzünde, ilk resimdeki bayağı ifade yoktur. Melek ile arasında yalnızca, Tanrı buyruğundan haberdar olmak için kurduğu bağ vardır. Oysaki melek, daha sonra resmedilen başka bazı resimlerde de Aziz'e yardım etmekte, bu sırada elini kullanarak onun yazısını düzeltmektedir. Örneğin Nicolas Régnier, 1622'de ve Pompeo Batoni de 1740'ların başlarında aynen bu şekilde bir mizansen vermişlerdir meleğe. Régnier üstelik meleğin Aziz'e

² Saint Matthew and Angel. 295x195cm boyutlarındaki eser, 1945 yılında Berlin'deki bir yangın sırasında yandı.

³ Eserin aslında Giuseppe Cesari tarafından yapılması istenmişti fakat Cesari o sırada başka bir kilise için çalışıyordu.

dokunmasına müsaade etmiştir (Görsel 3). Şu halde, 1602 tarihli Caravaggio tablosunda tartışılması gereken yalnızca meleğin yaptırımını olmamalıdır. Gombrich'in de hatırlattığı gibi burada Aziz'e yapılan saygısızlığın ona dokunan melekten öte bir boyutu olmalıdır.



Görsel 1. Merisi da Caravaggio, (kabul edilmeyen, solda) Melek ve Aziz Matthew, 295 cm × 195 cm, 1602

(Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Matthew_and_the_Angel)

Görsel 2. Merisi da Caravaggio, (kabul edilen, sağda) Melek ve Aziz Matthew, 292 x 186 cm, 1602
(Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/caravaggio/inspiration-of-saint-matthew-1602-1>)

Sanatçının içine düştüğü durumu anlayabilmek için on altı ve on yedinci asır Avrupa sanatının esasına bakmakta fayda var. Avrupa, her ne kadar Rönesans ile kiliseden bağımsız bazı yönelimler edinmişse de din otoritesinin doktrinlerinin ağırlığından kurtulmak kolay değildi. Kutsal kitaptaki kesitlerin görkemli anlatılara dönüştürülmesi, gerek mimarlıkta gerekse -o dönemde mimarlıktan bağımsız düşünülme- resim sanatında görmezden gelinebilecek bir kural olamazdı. Dahası, Hristiyan Avrupa'nın estetik felsefesini büyük oranda Yunan ve Roma mitleri ve bu mitlerdeki ülküselleştirme tutkusu şekillendiriyordu on dokuzuncu asrın ortalarına kadar. Sofokles'e ait metinlerde adına rastlanılan Truvalı rahip Laokoon'un güçlü, kaslı ve mükemmel oranlar barındıran bir vücuda sahip olduğuna dair herhangi bir kanıt yoktur örneğin. Fakat 1506'da arkeologlar (o zamanın kazıcıları), Laokoon ve oğullarının yılanlarla güreşini tasvir eden mermer yontuya rastladıklarında cılız, kısa ya da mesela şaşkınlıkla karşılaşmış olsaydılar Vatikan

yönetimi, bu anıtsal yapıtın (Laocoön ve Oğulları), Vatikan Müzesi'nde sergilemesine kuvvetle muhtemeldir ki onay vermezdi.



Görsel 3. Nicolas Régnier, Azizi Matthew ve Melek, 104 x 120.2 cm, 1622-25

(Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_R%C3%A9gnier_-_Saint_Matthew_and_the_Angel.jpg)

Caravaggio ile kilise yönetiminin 1602'de yaşadığı krizin nedenleri şimdi daha iyi anlaşılabilir. Resimde Aziz'in, önceki tablolardakiyle arasında "fiziksel benzerlik" görülemez (Varriano, 2006). Bu aziz, yalnızca Giovanni G. Savoldo'nun yaklaşık yüz yıl evvel resmettiği Matthew ile çelişmez; Caravaggio'nun iki yıl önce San Luigi dei Francesi'ye bizzat teslim ettiği iki resim⁴ ile kıyaslandığında da arada dikkat çekici farklar vardır ki büyük olasılıkla kilisedekiler de bu kıyaslamayı yapmışlardır. Aziz şimdi sıradan hatta itici bir ihtiyardır. O halde sorun melekte değil ama Matthew'in acınası oturuş şeklinde, yüzündeki zavallılık ifadesindedir. İncelenirse görülecektir, daha sonra yapılan bütün Aziz Matthew resimlerinde göz alıcı ve mükemmele yakın bir portre sergilenmiştir. Bunun nedeni, Caravaggio'nun aldığı tepkinin kulaktan kulağa yayılması ve diğer ressamların temkinli davranmak zorunda hissetmeleri olabilir.

Shlomo Giora Shoham (2020), Aziz'in, okuma yazma bilmeyen biri gibi resmedilmesinin hoş karşılanmamış olabileceğini yazar. Bu kaniya, başındaki meleğin ona, düzgün yazabilmesi için rehberlik etmesi nedeniyle ama daha önemlisi Aziz'in harcadığı çabadan, hem kalemi ve defteri (kitabı) güçlkle kavramasından hem de iki büküm oturmasından varılabildiğini anlatır.

⁴ Aziz Matthew'in Çağrılışı ve Aziz Matthew'in Şehit Edilişi.

İkinci denemesinde Caravaggio, ilkinde göre çok daha olgun, soylu görünümlü bir Matthew resmederek parasını almış hatta belki bu sayede hapis cezasından da kurtulmuştur.⁵

Hepsi bir yana Caravaggio, Aziz'i neden öyle düşkün ve vasat bir havada resmetmiştir? "Matthew'in Şehit Edilişi"nde harikalar yaratan bir ressamın bu denli gülünç bir Aziz resmetmesinin izaha ihtiyacı olduğu açık. Gombrich (1976) onun, "kutsal olayları, sanki komşu evinde olmuşçasına gözlerinin önünde canlandırmak isteyen büyük sanatçılardan biri" olduğuna değinir ve ekler: "Eski kitap kahramanlarını daha gerçek ve elle tutulur biçimde göstermek için elinden geleni esirgemedi." Caravaggio aslında, Sovyet Resim ekolünün olumlu kahramanına meydan okuyan bir *eleştirel gerçekçi* gibidir 1602'de. Yalnızca bu olayda değil; 1606 yılında İtalyan münzevi Saint Francis'i de resmederken de aynı tutum içindedir; abartısız ve mümkün olduğunca sıradan bir betimi vardır. Yeteneği konusunda kendisinin de şüphesi yoktur elbette. Fakat anlaşılana o ki Caravaggio, iktidar yanlısı bir adam değildir ve her ne kadar sipariş bedellerine ihtiyacı olsa da tutumunu kabul ettirmek için şansını denemekten çekinmemiştir.

3. Kırdaki Öğle Yemeği, 1863

On dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru Paris'te hatırı sayılır bir sanat camiası yaşıyordu. Pek çok zengin için sanat eserlerine para yatırmak olağan bir hal almıştı. Dolayısıyla ressamın bu zenginlere ulaşabilmesi gerekiyordu ve Salon sergilerine katılmak da bunun en kestirme yoluydu. Buna rağmen meşhur Salon (Salon de Paris) jürisi acımasızdı. Tercihlerini iyi bilinen eser ve sanatçılardan yana yapıyorlar, yeni katılımcıları hayal kırıklığı içinde bırakıyorlardı. 1863 yılında dışlananlar arasında Edouard Manet'nin "Kırdaki Öğle Yemeği" de vardı ama neyse ki bu reddediliş modernizmin geleceği adına olumlu sonuç verecekti (Cane ve Gabrielle, 2022).

Kırdaki Öğle Yemeği (Le Déjeuner sur l'herbe), biri çıplak iki kadını, şık giyimli iki erkek ile çimenlik bir alanda piknik yaparken göstermektedir. Erkekler karşılıklı sohbet halindedirler. Kadınlardan bir tanesi beyaz bir içlik giyinmiş, dizlerine kadar suya girmiştir. Diğerleri ise erkeklerin arasında, yüzü izleyene dönük ve tamamen çıplaktır (Görsel 4). Bu kadarıyla bakıldığında eserin kadın bedenini teşhir etmesi nedeniyle reddedildiği düşünülebilir -ki genel kanı da bu yöndedir. Fakat bu varsayımı geçersiz kılacak bazı verilerden söz etmek mümkün. Öncelikle o yıl, Salon'un reddettiği tek Manet resmi "Kırdaki Öğle Yemeği" değildir; diğer resimleri ("Majo Kılıklı Adam" ve "Kılıklı Matador") de Salon Sergisi'ne kabul edilememiştir (Bu iki resimde çıplak model kullanılmamıştır). Ayrıca, sanatçının iki yıl sonraki Salon'a sunduğu "Olympia"nın jüriden onay aldığı da unutulmamalıdır; kadın bedeninin teşhiri reddedilmek için yeterli bir gerekçe olsaydı çok daha tahrik edici olan bu resmin de aynı kaderi paylaşması gerekirdi.⁶

Ne var ki "Kırdaki Öğle Yemeği", resimsel alışkanlıklar bakımından da sarsıcıdır. Çıplak kadının, Manet'ye modellik yapmış olan Victorine Louise Meurent; erkek modellerin ise ressamın

⁵ Caravaggio kavgacı bir adamdı. Bir kişiyi yaralamış, birinin de ölümüne neden olmuştu. Hakkındaki hükmün kaldırılması için kiliselerden aldığı siparişleri hiç itiraz etmeden kabul ediyordu.

⁶ Elbette bu tez, Salon yöneticilerinin yeni bir imparator müdahalesini göze alamamaları ihtimali dikkate alınmadığında anlam kazanacaktır.

kardeşi Eugene Manet ve arkadaşı Ferdinand Leenhoff olduğu bilinmektedir (Nici, 2015, s. 155). Yani ressam, belli ki bu tablo için özel bir hazırlık yapmıştır. Buna rağmen figürlerin istifinden tutulsun, renk karışımlarına kadar tüm eserde bir tuhaflık olduğu hemen anlaşılacaktır. Eser, klasik perspektif kurallarına pek uygun değildir; arka plandaki figür olması gerekenden daha büyük resmedilmiştir. Yan yana kullanılan kaba fırça vuruşları ise fazlaca dikkat çekmektedir. “Manet, fırça izlerini gizleme gereği görmemiş yani gerçekçilik endişesi duymamıştır. İzleyicinin tuval üzerindeki boyayı görmesini istemiştir” (Gunderson, 2009, s. 12). Manet’nin bu plastik tavrı daha pek çok eserinde, özellikle de 1879 tarihli oto-portresinde görülebilir.



Görsel 4. Édouard Manet, Kırdada Öğle Yemeği, 208 x 264.5 cm, 1863

(Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-luncheon-on-the-grass-1863>)

Manet, tam bir izlenimci ressam değildi ama gerçekçilik ile izlenimcilik arasındaki geçişin onunla başladığı söylenebilir. Diğer izlenimci resamlara göre koyu tonlara özellikle de koyu kahverengine paletinde daha fazla yer ayırmıştır. Bu da onu, göze hoş gelen tarzlarıyla göz dolduran diğer bazı izlenimcilerden önemli ölçüde ayırmaktadır. Bununla birlikte Manet’nin devrimci bir kişiliğe sahip olduğu da fark edilir. Claude Monet’nin aksine toplumsal / siyasal sorunlara karşı kayıtsız değildir. “Kırdada Öğlen Yemeği”nin başrolü olan çıplak kadının, Tiziano Vecelli’nin (Titian) “Pastoral Dinleti” (1510) adlı tablosundaki⁷ gibi mitolojik bir havada / temada

⁷ Bu tablo ile “Kırdada Öğle Yemeği” arasında fark edilir derecede bir kompozisyon benzerliği vardır; örnek olarak gösterilmesinin nedeni bu benzerliktir.

resmedilmemiş olması bu bakımdan önemlidir. Kadın, tam tersine kamusal bir ortama sokuşturulmuştur. Bir piknikte, giyimli olan diğer insanların arasında durmakta ve ilk bakışta sahiden de iğreti bir görüntüye neden olmaktadır. Manet'nin 1859'daki Salon Sergisi'ne kabul edilmeyen eserine; "Absinthe İçicisi"ne bakıldığında da aynı yavan tonların hâkimiyeti ve resimdeki erkek figürünün sıradanlığı dikkat çekmektedir. Manet, yalnızca Victor E. Delacroix'dan olumlu oy alan bu eseri hakkında sonradan "Tam bir Paris tipini resmettim, anlamadılar. İspanyol resmetseydim anlardılar" diyerek aslında bahsi geçen ve kabullendirmek için uğraştığı toplumsal gerçekliğe vurgu yapmıştır (Akt., Brombert, 1991, s. 73).

Her ne kadar İtalyan ustalardan bolca kopya çalışmış olsa da Manet, "Biz, Roma'da değiliz ve oraya gitmek de istemiyoruz. Paris'teyiz ve burada kalmaya niyetliyiz", diyordu (Akt., Moscovici, 2010, s. 67). Yaşadığı şehrin ve beslendiği kültürün şatafatlı bir antik anlatıya kurban edilmesinden yana değildi. Kırdaki adamlar ve çıplak kadın da Roma'daki "eski dönemin tanrı ve tanrıçası değil, Paris Bulvarı'nın insanları" olarak resmedilmişti (Turani, 1971, s. 450). Şu halde jürinin, tablodaki toplumcu / gerçekçi izlenimden ürkmüş ya da rahatsızlık duymuş olması pek muhtemeldir. Unutulmamalıdır ki Fransa, o tarihlerde cumhuriyetçiler ile muhafazakârlar arasındaki örtülü bir çatışmaya sahne olmaktadır ve Paris Salon'u hâlâ romantik burjuvaların egemenliğindedir. Devrimci -en azından burjuva karşıtı- tavrına rağmen Manet'nin Salon'da ısrar etmesi ise büyük olasılıkla diğer izlenimci ressamın ile arasındaki mesafeyi koruma isteğinden kaynaklanmaktadır.

Kırda piknik yapanlar arasında yalnızca çıplak kadının, izleyici ile buluşturulmuş olması da altı çizilmesi gereken bir detaydır. Marcantonio Raimondi'nin "Paris'in Yargısı" gravüründeki bir sahneyi hatırlatan bu diziliş, Manet'nin, geçmiş dönemlere bir saygı duruşu sergilediğini ya da müstakbel tepkileri azaltmak için üç asır öncesine gönderme yaptığını düşündürmektedir (Görsel 5).



Görsel 5. Marcantonio Raimondi, Paris'in Yargısı (detay), 1510-20

(Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058>)

Son olarak, büyük tartışmalara neden olan bu eserin, 3. Napolyon'un emriyle düzenlenen Reddedilenler Sergisi'nde yer aldığı ama olumsuz eleştirilerden yine kurtulamadığı bilinmelidir. Napolyon'un sergiyi bizzat gezdiğini ve "Kırda Öğle Yemeği"nin önüne geldiğinde yorum yapmayarak uzaklaştığını öne süren bazı kaynaklar bulunmaktadır. Aktarıldığı kadarıyla mizacından imparatorun da resmi beğenmediği belli olmuştur (Nici, 2015). Eser şu anda Paris'te, Orsay Müzesi'nin koleksiyonundadır.

4. Bay Gross'un Muayenesi, 1875

240x200 cm boyutlarındaki tablo, Amerikan ressam Thomas Eakins tarafından 1875 yılında resmedildi. Resimde, Pennsylvania doğumlu cerrah ve akademisyen Samuel David Gross (1805-1884)'u Jefferson Medical College'daki uygulamalı bir dersi sırasında görürüz. Gross, öğrenciler ile birlikte cerrahî bir işlem gerçekleştirmekte, bu sırada amfideki kalabalık onu ve öğrencileri izlemektedir. Gross'un bıçak tutan eline kan bulaşmıştır. Belli ki hastanın bacağına ilk kesiyi Dr. Gross atmış, işleme öğrenciler devam etmektedirler. Salonda bulunan bir kadın (muhtemelen hemşire) manzara karşısında ürkmüş ve bakışlarını kaçırmıştır. Bu arada, amfi-tiyatrodaki izleyiciler arasında (tablonun -izleyiciye göre- sağ kenarında) Eakins'ın kendisi de bulunmaktadır (Görsel 6).



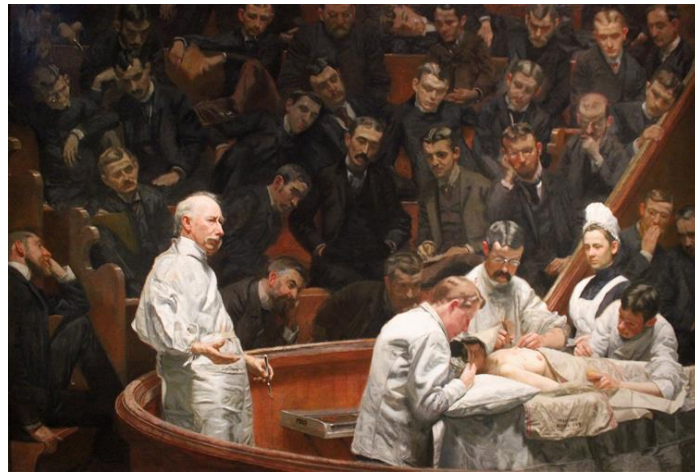
Görsel 6. Thomas Eakins, Dr. Gross'un Muayenesi, 198.12 x 243.84 cm, 1875

(Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/thomas-eakins/the-gross-clinic-1875>)

Eakins, eseri tamamladıktan yaklaşık bir yıl sonra, Philadelphia’da hazırlıkları yapılan büyük fuara başvurur. Bu, Birleşik Devletler Bağımsızlık Bildirgesi’nin (United States Declaration of Independence) yüzüncü yılı dolayısıyla gerçekleştirilen bir fuardır ve içeride farklı alanlarda hizmet veren firmaların ürünleri haricinde sanat eserlerine özel galeriler de bulunacaktır (Gross ve Snyder, 2005). 10 Mayıs’ta, fuar açıldığında Eakins da ailesiyle birlikte oradadır. Fakat eserini, sergi alanında göremez. Uzun bir arayışın ardından Eakins, tablosunun, fuar alanının dışındaki bir askerî hastane⁸ koğuşunun duvarında asıldığını öğrenir ve şaşkına döner. Tablo, adeta kimseler göremesin diye yalnız bırakılmıştır. Eakins’e, tablosunun ana salonların hiç birinde sergilenmeyeceği de haber verilmemiştir üstelik. Sanatçı acınası bir durumda bırakılmıştır. (Kirkpatrick, 2006).

Aslında jüri, tabloyu ilk anda gözden çıkarmıştır. Fakat sergi salonuna getirildiğinde onu gören Daily Evening Telegraph yazarı William Clark’ın methiyesi üzerine esere en azından ana salon dışında yer ayrılmasına karar verilmiştir. Jüri, askerî pansuman merkezinde asılması halinde bu türden bir resmin kimseyi rahatsız etmeyeceğini düşünmüş olabilir (Cohen, 2019).

Onaylanmış sanatsal başarısına rağmen “Dr. Gross Clinic”in, betimlediği sahne nedeniyle kabul görmediği pek çok kişinin üzerinde hemfikir olduğu bir konudur. Dr. Gross’un yüzünde soğuk hatta gaddar bir ifade vardır. Eline bulaşmış kan ise bu etkiyi artırmaktadır. Fuar sonrası bir eleştirmenin “Bu figürü tuvalden kesip alabilseydik ya da elindeki kanı silebilseydik takdire şayan bir portre olurdu” diye yazdığı aktarılmıştır (Akt., Kirkpatrick, 2006, s. 197). Olaydan dört yıl sonra da Clarence C. Cook, “Dr. Gross”un “yüzyılın en dehşet verici ama yine de büyüleyici eserlerinden biri” olduğunu yazmış ve onu Jacques-Louis David’in “Death of Marat”ı ile kıyaslamıştır. Yine de Cook bu resmin, “hassas insanların gezeceği bir galeriye kabul edilmesinin de doğru olmadığını” ekleyerek 1875 jürisine hak vermiştir (Akt., Burns ve Davis, 2009, s. 594).



Görsel 7. Thomas Eakins, *The Agnew Clinic*, 300x214cm, 1889 (Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/thomas-eakins/the-agnew-clinic-1889>)

Dört yıl sonra Eakins, benzer bir konuyu “The Clinic of Dr. Agnew”de işlemiş fakat bu defa daha açık tonlara yer vermiştir. İlk resmin aldığı tepkileri akılda tutmuş gibidir ve bu defa

⁸ U.S. Army Post Hospital (Valley Forge General Hospital).

resmettiği cerrahın eli de önlüğü de tertemizdir. Resimde iç karartıcı bir atmosfer yoktur (Görsel 7). Bu resimle kıyaslandığında “Dr. Gross Clinic”, gerçekten de bir ameliyattan ziyade *cinayetın anatomisi* gibi kalmaktadır. Bunlarla birlikte, her iki yapıtta da plastik bir ustalık ve ileri derecede bir gözlem yeteneği vardır. Amerikan sanat tarihi içerisinde gerçekçi tonların bu kadar başarıyla kullanıldığı pek az eser olduğunu söylemek mübalağa olmayacaktır. “Dr. Gross Clinic”, Jefferson Alumni Hall (Thomas Jefferson University Mezunlar Yurdu) tarafından 200\$ karşılığında satın alınıp himaye edilmiştir. Şu anda ise The Philadelphia Museum of Art’ın (PMoA) koleksiyonunda ve halka açık olarak sergilenmektedir.

5. Çeşmen, 1917

Marcel Duchamp, 1887 yılında Fransa’da doğmuş, sanata figüratif çalışmalar ile başlamış ve radikal denilebilecek ilk eseri “Nude Descending a Staircase” ile 1912’de⁹ dikkatleri üzerine çekmişti. New York’a geldikten bir yıl sonra, 1916’da, *The Society of Independent Artists*’i (Bağımsız Sanatçılar Topluluğu) kuranlar arasında yer aldı. Topluluğun ilk sergisi 10 Nisan 1917’de, Grand Central Palace’de açıldı. Sloganı çok önemliydi: *No Jury, No Prizes!* Anlaşılacağı gibi ödüllendirme yoktu. Bu neden ile sergi için bir jüri de olmayacaktı. Belli bir üslup ya da akıma dâhil olma şartı da aranmamıştı. Buna rağmen, Duchamp’ın “Fountain”ı (ki o tarih için şaşkınlık uyandırması çok doğaldır) bu sergiye kabul edilmemişti (Kalfa, 2022).

‘R. Mutt’ imzasıyla galeriye gönderilen “Fountain” [Çeşme], erkekler tuvaletinde kullanılan herhangi bir pisuvardı. 90 derece ters çevrilmişti. Sergiden bir ay kadar sonra, *The Blind Man* adlı mecmuanın dördüncü sayfasında “Fountain”ın fotoğrafı ve altında “The Richard Mutt Case” başlıklı bir metin yayınlandı:

Bay Mutt’un çeşmesinin reddedilme gerekçesi neydi?

1. *Bazıları ahlak dışı ve bayağı olduğunu öne sürüyor.*

2. *Bazıları da onun, bir sıhhi tesisat planından çalıntı olduğunu düşünüyor.*

Bir kere, Bay Mutt’un çalışması ahlak dışı değil ama sadece alaycıdır. Öyle olsa da bir banyo küvetinden daha ahlak dışı değildir. Bir demirbaştır ve her gün, herhangi bir tesisatçının vitrininde görülebilir.

Bay Mutt’un onu kendi elleriyle yapıp yapmamasının da bir önemi yoktur. Bay Mutt, onu SEÇMİŞTİR. Yaşamdan bir eşyayı almış ve kullanım amacı, yeni bir başlık ve bakış açısı altında kaybolsun diye ona bir yer vermiştir- Bu eşya için yeni bir düşünce yaratmıştır.¹⁰

Metnin altında Louise Norton’un¹¹ imzası olsa da Duchamp tarafından -ya da onunla konuşularak- yazıldığı aşikârdır. Bu da akıllarda bazı soru işaretlerinin doğmasına sebep olmuştur.

⁹ Eser ilk kez Paris’teki Salon de la Section d’Or’de sergilendi ama en sert tepkileri, 1913’te New York’ta sergilendiğinde aldı.

¹⁰ *The Blind Man, The Richard Mutt Case*, No2, Mayıs 1917

¹¹ Bazı kaynaklarda metni Beatrice Wood’un kaleme aldığı belirtilse de Wood derginin editörü olarak kayıtlıdır. Metnin altında Louise Norton’un adı geçmektedir.

Örneğin, felsefe profesörü Francis Edward Sparshott'ın 1982 yılında yayınlanan kitabında, vakanın bizzat Duchamp ve onun koleksiyoneri Walter Conrad Arensberg tarafından kurgulanmış bir *tezgâh* olduğu ima edilir. Buna göre Duchamp, jürisiz bir sergi açılmasını, o pisuvarı sergileyebilmek için tertiplemiştir. Arensberg, açılışın ardından galeriye müşteri kılığında gitmiş ve pisuvarı göremeyince hoşnutsuzluk göstermiştir. Pisuar başka bir odada, bir bölmenin arkasına gizlenmiştir. Arensberg onu satın alır ve Alfred Stieglitz'in fotoğraf stüdyosuna götürür. Duchamp'ın isteğiyle orada çekilen fotoğraf kendi çıkardıkları dergide (*The Blind Man*) basılır. Sonra da nasıl olduysa bu pisuar kaybolmuştur ki bu boyutta bir eşyanın kaybedilmesi de kolay değildir (Sparshott, 1982, s. 669). Başka bir kaynakta, jüri üyelerinden George W. Bellows'un, "Bu yakışsız bir şey!" diye bağırarak eserin sergilenmesine karşı çıktığı ve o sırada orada bulunan Arensberg'in sergi sloganını hatırlatarak buna itiraz ettiği aktarılır. Bu olayın görgü tanığı ise Beatrice Wood'dur (Akt., Sanouillet, 2015, s. 368).



Görsel 8. Marcel Duchamp, *Fountain* (tıpkı-yapım), 23.5x18cm, 1917

(Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/fountain-1917>)

Henüz 1917 yılında, geleneksel resim araçlarını kullanmadan *sanat yapma* iddiasının tartışılması, işin arkasında ne türden bir kurgu olursa olsun önemlidir ve "Fountain", bu tartışmanın en sivri örneğini teşkil eder (Görsel 8). Duchamp'ın, New York'taki sanat ortamında kendine yer edinebilmek için kaç kapıyı çaldığı hatırlanırsa, "Fountain" olayının önceden kurgulanmış olduğu iddiası daha da anlam kazanacaktır pek tabii. Fakat "kurgu", Duchamp için zaten "sanat kavramının" kendisiydi ve Belting'in (2020) ifadeleriyle "tasarlanmış büyük stiller ve fikirler kurmacasından farklı olarak eserin gerçekliğiyle alay eden bir sanatçı" olarak o, burjuva toplumunu da alaya alarak bunu "deşifre ediyordu" (s. 244-269). Hepsi bir yana Duchamp, "Çeşme"yi kendisi yapmamıştı; olduğu gibi sergilemek istemişti. Bu da onun "geleneksel tuval resmine ve yaratıcı sanatçı kimliğine karşı çıkışını ifade ediyordu" (Eşen, 2015, s. 32).

Bugün hâlâ “bazılarınca sanat olarak kabul edilmeyen ama sanat ve estetik tarihi açısından önemli olduğuna da inanılan” bir çalışmadır “Çeşme”. Bir taklidi şu anda Scottish National Gallery of Modern Art’ta sergilenmekle birlikte aslının nerede olduğu bilinmemektedir. Duchamp, Walter C. Arensberg’in onu satın aldığını ama sonra kaybettiğini söylemiştir. Fakat araştırmacı yazar Clark Marlor’a göre ise “Fountain”, ressam William James Glackens tarafından kırılmıştır (Akt. Camfield, 1996).

“Çeşme”den sonra benzer girişimlerin altında Man Ray, Joseph Kosuth ve Robert Rauschenberg gibi sanatçıların imzası görüldü. Sanat elbette ki tuval resminden veya diğer geleneksel yöntemlerden tam olarak sıyrılmadı ama bugün hazır-yapım (buluntu) sanatın tepki çeken bir yanı kalmamışsa sanat tarihi “Fountain”a çok şey borçludur. Çeşme, “esas işlevini yitirmiş ve bir göstergeye, bir ize veya bir bilgi nesnesine dönüşmüş olması nedeniyle” başlangıç olma özelliği taşımaktadır (Esanu, 2017, s. 112).

Sonuç

Kabul edilmelidir ki sanat, tarihin en kıymetli insan faaliyetlerinden biri olsa da -tıpkı bilim veya din gibi- her zaman saygı duyulması ve istisnaya yer bırakmadan anlaşılması gereken bir fetiş değildir. Üstelik bu denli üst düzey bir varlığın, her devirde veya herkesçe anlaşılmasını beklemek de yanlıştır. Dolayısıyla sanat eserlerinin ya da onları ortaya çıkaran insanların da başka herhangi bir eser ya da insan gibi yanlış anlaşılmasına, yadırganmasına şaşırılmaması gerekir. Bu türden kadere sahip sanatçı ve sanat eserlerinin ilerleyen devirlerde çok daha etkili oldukları, hatta güzelliklerinin ötesinde sahip oldukları anlam ve işlevin de ancak bu sayede tartışılabilirdiği unutulmamalıdır. Batı Avrupa’da çokça örneği görülebilecek bu yasaklama ve aşağılamaların neden olduğu hayal kırıklıkları sayesinde sanatın, yalnızca bir güzelleştirme aygıtı olmadığı da anlaşılmalıdır. Üstelik bu tüyonun, bizzat yasaklayan ve reddedenlerden alındığını söylemekte de bir mahsur yoktur.

Diğer yandan, ele alınan şu birkaç örnek dahi, sanatın adeta mabedi olarak görülen Avrupa - ve sonra - Amerika’da, bu noktaya hiç de kolay ulaşılmadığını; sanatçıların büyük baskılara, haksız muamelelere ya da kuşak çatışmasından kaynaklı yanlış anlaşılmalara uzun süre göğüs germek zorunda kaldıklarını göstermektedir. Dinî disiplin ve aristokrat muhafazakârlık gibi sanatsal otoriterlik tutkusunun da cenderesinden kurtulabilmek için verdikleri mücadele kimi zaman başarısızlıkla sonuçlanmış olan sanatçıların özgürlüğü daima, buldukları yerden uzakta aramış olmalarından anlıyoruz ki sanat, Batı dünyasında sanıldığı kadar özgür bir ortama sahip olamamıştır. Örneğin yakın zamanda, sanat tarihine farklı gözle bakabilen eleştirmenlerin (Arthur Danto örneğindeki gibi) de vurguladığı bir gerçeği hatırlamakta fayda var; sanat tarihi, bunu doğru bulsak da bulmasak da, müzelerin kabulü / onayı çerçevesinde şekillenmiştir. Pek tabii müzeler de (her zaman değil belki ama genellikle) sanatı icra edenlerden ziyade satın alanların denetiminde olmuştur. Şu halde, ortaya çıkarıldıkları anda kabul görmemiş, galeri veya müzelere sokulmamış eserlerin, burada da anlatılmaya çalışıldığı şekliyle, artlarında ilginç hikâyeler bırakarak tarihe geçmeleri aslında benzeri vakalara hâlâ tanık olunabileceğini düşündürmelidir. Daha demokratik

olduğu varsayılsa da günümüz sanat ortamında icracıdan öte birtakım farklı karar vericilerin varlığı aşikârdır. Önümüzdeki bir başka asırda, yeni bir reddedilmiş başyapıtlar tarihinin asla oluşmayacağını söylemek bu yüzden mümkün değildir. Zira her çağ, kendi otoritesini ve kendine has bağınazlığını yaratmaya muktedirdir.

Kaynakça

- Belting, H. (2002 / 2020). *Sanat tarihinin sonu*, (Çev. M. Tüzel). İletişim Yayınları.
- Black, D. (2011). *Moral time*. Oxford University Press.
- Brombert, B. A. (1991). *Edouard Manet: rebel in a frock coat*. The University of Chicago Press.
- Burns, S. and Davis, J. (2009). *American art to 1900: a documentary history*. University of California Press.
- Camfield, A. W. (1996). Marcel Duchamp's fountain: its history and aesthetics in the context of 1917. R. E. Kuenzli and F. M. Naumann (ed.), *Marcel Duchamp: artist of the century* Massachusetts. MIT Press.
- Cane, W. and Gabrielle, A. (2022). *Every Picture Hides a Story*. Rowman & Littlefield Publishing.
- Cohen, A. (2019). Thomas Eakins's 'The Gross Clinic' May be the Most Important American Painting. 29 Şubat 2023 tarihinde <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-thomas-eakinss-the-gross-clinic-american-painting> adresinden edinilmiştir.
- Elsen, E. A. (2003). *Rodin's Art*. Oxford University Press.
- Esanu, O. (2012 / 2017). Çağdaş sanatın örgütlenmesi ve Soros çağdaş sanat merkezleri. A. Artun ve N. Öрге (ed.), *Çağdaş sanat nedir?*. İletişim Yayınları.
- Eşen, C. A. (2015). *Resim sanatı tarihinde devrimler ve karşıdevrimler*. Kaynak Yayınları.
- Gombrich, H. E. (1972 / 1976). *Sanatın öyküsü*, (Çev. B. Cömert). Remzi Kitabevi.
- Gross, P. L. and Snyder, R. T. (2005). *Philadelphia's 1876 Centennial exhibition*. Arcadia Publishing.
- Gunderson, J. (2009). *Movements in art: impressionism*. Creative Education.
- Kalfa, Z. (2022). *Modern sanatta Amerikan mucizesi*. Piramid Yayınları.
- Kirkpatrick, S. (2006). *The revenge of Thomas Eakins*. Vail-Ballou Press.
- Moscovici, C. (2010). *Romanticism and postromanticism*. Lexington Books.
- Nici, B. J. (2015). *Famous works of art—and how they got that way*. Rowman and Littlefield Publishing.
- Sanouillet, M. (2015). Dadacılığın kökenleri: Zürih ve New York. E. Batur (ed). *Modernizmin serüveni-bir temel metinler seçkisi*. Sel Yayıncılık.

Shoham, S. G. (2020). *An existentialist theory of the human spirit-1*. Cambridge Scholars Publishing.

Sparshott F. E. (1982). *The theory of the arts*. Princeton University Press.

Turani, A. (1971). *Dünya sanat tarihi*. İş Bankası Yayınları.

Varriano, J. (2006). *Caravaggio: The art of realism*. Penn State University Press.

TEKSTİL VE MODA TASARIM BÖLÜMÜ ÖĞRENCİLERİNİN YARATICI KİŞİLİK ÖZELLİKLERİNİN BELİRLENMESİ: ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ

Zeynep KAHRAMAN¹

Özet

Bu araştırma, yaratıcı düşüncenin ortaya çıkmasında esas olan güzel sanatlar eğitiminin akademik boyutunda, alanda eğitim gören Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü öğrencilerinin yaratıcı kişilik özelliklerini belirlemek amacıyla yapılmıştır. Buna yönelik uygulanacak ölçek doğrultusunda değerlendirme çalışması yapıp bu bölümde okuyan öğrencilerin yaratıcı kişilik özellikleri belirlenmiştir.

Çalışma yöntemsel olarak nicel bir çalışmadır. Çalışmada betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın evreni Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarım Bölümünde 2020-2021 eğitim öğretim yılında eğitim gören öğrencilerdir. Araştırmanın örneklemi olarak araştırma evreninin tamamı alınmıştır. Araştırma sonucunda sosyo-demografik verilerden elde edilen bulgular ve yaratıcı kişilik özelliklerini belirlemek için ortaya çıkan faktörlere göre; 1. Amaç Yönelimlilik, 2. İçsel Motivasyon, 3. Kendine Güven, 4. Risk Alma olmak üzere dört başlığa yönelik ölçme yapılmıştır.

Araştırmada gerçekleştirilen açıklayıcı faktör analizi sonuçlarında, faktörlerden birinin güvenilirlik katsayısı 0,60'dan küçük çıkmıştır. Bu duruma risk alma faktörü altında yer alan S14 (S14: Kuralların beni sınırlamasından hoşlanmam.) numaralı maddenin sebep olduğu tespit edilmiştir (güvenilirliği düşürdüğü) ve bu madde analizden çıkarılarak faktör analizi tekrar gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen ikinci faktör analizi sonrasında beş faktör elde edilmiş ve ilk olarak belirlenen dört faktöre göre yeniden düzenleme yapılmıştır. Araştırmaya katılım sağlayan öğrencilerin yaratıcı kişilik özelliklerini etkileyen birçok demografik durum tespit edilmiştir. Öğrencilerin mezun oldukları liselerin yaratıcı kişilik özellikleri üzerinde etkili olduğu belirlenmiştir. Cinsiyetin yaratıcı kişilik özellikleri üzerinde etkisi olmadığı görülmüştür. Kendine güven ve amaç yönelimlilik üzerinde üniversitede alınan eğitim süresinin olumlu etkisi olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Yaratıcılık, Kişilik, Tekstil, Tasarım, Moda.

¹ Öğr. Gör. Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, e-Mail: zeynepkhr@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-1607-4608

Determining The Creative Personality Characteristics Of Textile And Fashion Design Department Students: The Case Of Cankiri Karatekin University

Abstract

This research was carried out in order to determine the creative personality traits of Çankırı Karatekin University Faculty of Art Design and Architecture Department of Textile and Fashion Design students studying in the academic dimension of fine arts education, which is essential in the emergence of creative thinking. For this purpose, an evaluation study was carried out in line with the scale to be applied and the creative personality traits of the students studying in this department were determined.

The universe of the research is the students studying at the Department of Fashion and Textile Design at Çankırı Karatekin University, Faculty of Art, Design and Architecture in the 2020-2021 academic year. The entire research universe was taken as the sample of the study. As a result of the research, in order to determine the findings obtained from socio-demographic data and creative personality traits, according to the factors that emerged; Measurements were made for four titles: 1. Goal Orientation, 2. Intrinsic Motivation, 3. Self Confidence, 4. Risk Taking.

As a result of the explanatory factor analysis carried out in the study, the reliability coefficient of one of the factors was found to be less than 0.60. After the second factor analysis, 5 factors were obtained, and the first was re arranged according to the 4 factors determined. Many demographic conditions have been identified that affect the creative personality traits of the students participating in the research. It has been determined that the duration of university education has a positive effect on self-confidence and goal orientation.

Keywords: Creativity, Personality, Textile, Design, Fashion.

1. Giriş

Prof. Dr. Uğur Sak, yaratıcılığa yönelik görüşünü “Dün çözemediğiniz problemi bugün çözebiliyorsanız, dün farkında olmadığımız bir problemi bugün keşfetmişseniz, bugün daha yaratıcısınız” cümlesiyle ifade etmiştir (Sak, 2014, s. 2). Toplumsal yaşamda yaratıcı davranışları anlayabilmek ve yaratıcı olmak toplumsal düzeni değiştirdiği gibi bireylerin yaşamını da değiştirebilmektedir. Yaratıcı düşünme sadece bireysel sorunların çözümünde değil evrensel sorunların çözümünde de insanlığın rehberi olabilir.

Günümüzde yaratıcılık üzerine bilinenler çok sınırlı olmakla birlikte alanda yapılan bilimsel çalışmalar sayesinde yaratıcı bireyler, yaratıcılık süreçlerinin ortaya çıkışı, yaratıcılığın küçüklerde ve yetişkinlerde gelişimi, yaratıcılığın geliştirilmesi ve yaratıcılık üzerine birçok konu hakkında geçmiş dönemlere göre daha çok akademik bilgiler elde etmekteyiz.

Latince “creare” kelimesinden meydana gelen yaratıcılık sözcüğü “meydana getirmek ve yaratmak, doğurmak” anlamlarında kullanılmaktadır. (Aslan vd., 1997, s. 37). Yaratıcılık üzerine günümüzde alanda yapılan akademik çalışmalardan toplanan bilgilere göre yeniliğe açık, estetik bakabilen, meraklı olan, risk alan, azimli olan, bağımsız düşünebilen, sorgulayan, deneyimlere açık, sabırlı, içsel kontrol odağına sahip ve enerjik olmanın yanında; esneklik, gelişmiş öngörü,

güçlü kavrama becerisi ve farklı buluşlar gibi zihinsel süreçlere ek olarak birtakım kişisel özelliklerinde de yer aldığı bir kavramdır.

Her bireyde yaratıcılık kabiliyeti mevcuttur. Bu kabiliyeti ortaya çıkartmak ve geliştirmek için bireylerin eğitilmesi gerekmektedir. Çünkü uyaranlara açık olan bir birey öncelikli olarak kendi özünü, yapısını ve varoluşunu anlamaya yönelir; öte yandan da içinde bulunduğu ortamda olup biten olaylardaki determinist ilişkileri ve bağlantıları ortaya çıkarmaya çalışır. Yaratıcılığın ortaya çıkması, sürekliliği ve gelişmesi bireysel farklılık göstermektedir. Çok yönlü bileşenleri olan bir kavram olduğu için yaratıcılığa sahip olan bireylerin de çok yönlü özellikleri bulunmaktadır. Yaratıcılık üzerine yapılan çalışmalarda yaratıcı kişilerin özellikleri: Bilişsel özellikler, duyuşsal özellikler ve kişilik özellikleri olarak üç ana başlık altında incelenmiştir. Bu çalışmada temel olarak ele alınan ana başlık ise yaratıcı kişilik özellikleridir.

San, yaratıcılık denince toplumda çoğu kişi için akla gelen ilk ana unsurun sanat ve tasarım olduğunu belirtmektedir. Ancak yaratıcılık sadece sanatsal ve tasarımsal süreç içinde değil, bilimsel süreçlerde ve üretim sürecinde de bulunmaktadır (2019, s. 17).

Tekstil ve moda tasarımının sanatsal, bilimsel, tasarımsal ve üretimsel boyutu bulunmaktadır. Bu bileşenler dikkate alındığında tekstil ve moda tasarımı için yaratıcılığın önemi diğer alanlardan daha çok ön plana çıkmaktadır. San'a göre tasarımsal yaratmanın ilk basamağını Latince "affectum" olarak ifade edilen duygular ve kişinin kendisine ait olan düşünceleri oluşturmaktadır (2019, s. 24). Bu açıklama yaratıcılığın öznelidir. Öznellik kişiden kişiye farklılık gösteren bir bakıma kişiye bağlı olan algısal farklılıklardır. Bu açıklamalarla ilişkili olarak öznellik, imgesel düşünme becerisi, tasarım ve yaratıcılığın bir arada ele alınmasında önemlidir. Bu doğrultuda yaratıcılık özelliğine sahip olan bireylerin önceden fark edilmesi ve yaratıcılıklarının ortaya çıkarılıp geliştirilmesi birey ve toplum için çok önemlidir. Bundan dolayı genç bireylerin, özellikle de tasarım fakültelerinde yükseköğretime devam edenlerin yaratıcı kişilik özelliklerinin belirlenmesi ve elde edilen verilere göre müfredatta, yaratıcı kişilik özelliklerinin gelişmesini sağlayacak düzenlemelere yer verilmesi toplumların sosyal sermayelerinin verimli kullanılabilmesi için oldukça önemli bir gerekliliktir. Üniversite eğitimi ve özellikle tasarım alanlarında verilen lisans eğitimi yaratıcılığın gelişimine büyük ölçüde katkı sağlamaktadır. Bu sebeple tekstil ve moda tasarım bölümlerinde lisans eğitimi gören öğrencilerin yaratıcı kişilik özelliklerinin ortaya çıkarılması ve öğrencilerin sahip olduğu yaratıcı kişilik özelliklerine göre düzeylerinin belirlenmesi oldukça önemlidir.

Bu çalışmanın amacı, öncelikli olarak üniversitelerde lisans derecesinde eğitim gören tekstil ve moda tasarım bölümü öğrencilerinin yaratıcı kişilik özelliklerinin belirlenmesidir. Bu amaç doğrultusunda yapılacak olan çalışmanın evrenini Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü öğrencileri oluşturmaktadır. Burada eğitim gören öğrencilere Yaratıcı Kişilik Özellikleri Ölçeği (YKÖÖ) uygulanacak ve uygulanan ölçeğe göre öğrencilerin yaratıcılık düzeyleri kişilik özelliklerine göre belirlenecektir. Ayrıca ölçek sorularına ek olarak hazırlanmış olan demografik sorular sayesinde elde edilen verilerle de öğrencilerin demografik verilerinin, yaratıcı kişilik özellikleri üzerindeki etkisi belirlenecektir. Bu

amaca bağlı olarak erkek ve kadın öğrencilerin yaratıcı kişilik özellikleri karşılaştırılacaktır. Uygulanan ölçeğe göre fakültenin birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıf öğrencilerinin yaratıcılık düzeyleri de karşılaştırılacaktır. Verilerden elde edilen bilgilerle öğrencilerin yetiştikleri sosyal çevrelerin, anne ve babasının eğitim durumlarının yaratıcı kişilik özellikleri üzerine etkisi araştırılacaktır.

2. Kavramsal Çerçeve

2.1. Yaratıcılık

Yaratıcılık Latince “creo” yaratmak, yapmak teriminden gelmektedir. Toplumların yaratıcılık kavramını algılama biçimleri terimin kendisi gibi tarih boyunca değişmiştir. Başlangıçta Hristiyanlık döneminde “creatio” Tanrı’nın “Exnihilo’nun eylemi” (yoktan yaratma) olarak anlaşılmıştır. Bu nedenle “Creatio”, “facere” (yapmak) fiilinden farklı bir anlama sahip olup, insan faaliyetleri için kullanılan bir kavram değildi. İnsan yaratıcılığı fikri, “yaratma” teriminin yoktan yaratılmak için ayrılmış olması nedeniyle günümüz anlamında kullanımı inanç merkezli toplumlarda direnişle karşılaşmış, ancak modern zamanlarda bir değişim meydana gelmiştir. Rönesans dönemi sanatçıları kendi bağımsızlıklarını, özgürlüklerini ve yaratıcılıklarını geliştirdikten sonra bu eylemi dile getirmeye çalışmış ve yaratıcılık terimini kullanmaya başlamışlardır (Runco ve Albert, 2010).

İlk olarak düşünsel boyutta gündeme gelen yaratıcılık kavramı daha sonra birçok alanda kendini göstererek sanatın ve bilimin vazgeçilmez bir fenomeni haline dönüşmüştür (Simonton, 2000, s. 151). Yaratıcılığa bilimsel disiplinler kendi dinamiklerine göre farklı anlamlar yüklemişlerdir. Bu farklı anlamlara rağmen ortak bir uzlaşıya varılmış; ancak net bir tanımlama yapılamamıştır. Ayrıca disiplinler arası farklı anlamlar yüklendiği gibi aynı disiplin içerisinde de farklı kavramsal tanımlamaları mevcuttur. Verilen bu tanımlarda yaratıcılık üç unsur üzerinde yoğunlaşarak değerlendirilmiştir. Bunlar sırasıyla kişi, nesne ve süreçtir (Onur, 2018, s. 153).

Le Corbusier’ün 1920’lerde yaptığı tanıma göre yaratıcılık büyük bir sabırla yapılan araştırma sonucu ortaya çıkan durum olarak açıklanmıştır. (Gökaydın, 1998. Akt., Onur, 2016, s. 18). Wallas (1926) ise yaratıcılığın bir süreç olduğunu belirtmiş ve doğrudan kavramsal bir tanımlama yapmamıştır. Yaratıcılığı temel olarak problem çözme süreci olarak açıklamıştır. Yaratıcılık sürecini adımlara ayırmış ve bu adımları 1. Hazırlık, 2. Kuluçka, 3. Düşüncenin Aydınlanması, 4. Sonuçların Doğrulanması olarak sıralamıştır (Köksal, 2021, s. 6). MacKinnon (1962) yaratıcılığın tanımını “hedefe ulaşmak” olarak yapmış, süreç ve nesne ilişkisi olarak ele almıştır. Ausubel (1964) ise yaratıcılığın bireyselliğine vurgu yaparak kişilerle bağlantılı olduğunu belirtmiştir, toplumda birçok kişide bulunmayan bir özellik olduğunu söyleyerek düşünülmemiş olanı düşünmek buna bağlı olarak da yapılmamış olanı yapmak olarak açıklamamıştır (Onur, 2016, s. 24).

Yaratıcılığın birey merkezli ele alındığı bilimsel çalışmalarda, yaratıcı kişilik özelliklerinin ön plana çıkarıldığı ve buna bağlı olarak yaratıcılık tanımlarının geliştirildiği görülmüştür.

Abraham Harold Maslow (1968) ve Calvin Taylor (1998) çalışmalarında yaratıcılık kavramını birey merkezli ele almıştır. Maslow (1968) çalışmasında yaratıcılığı iki bölüme ayırmış; bu bölümleri temel yaratıcılık ve ikincil yaratıcılık başlıkları altında incelemiştir. Maslow'a göre insanda bulunan en temel unsur olarak yaratıcılık, mevcut bir gayret olmaksızın kendini gösterirken ikincil unsur olarak yaratıcılık bireyin kendi kontrolünde ve bilince bağlı olarak meydana koyduğu yaratıcılık biçimidir. Taylor, yaratıcılığı yetenekte görmüştür. Bu yetenek öncelikli olarak içtenlik ve özgürlükten doğan bir yetenektir. Taylor çalışmalarında yaratıcılığı “sözlü ifadesi olan, buluşa dayalı, alanda yenilik getiren, üretken ve en temel kurallara bağlı olmak üzere beş kademe izah etmiştir” (Rouquette, 1992).

Yaratıcılık üzerine yapılan bilimsel çalışmalarda geliştirdiği yaratıcılık testleriyle ön plana çıkan E. Paul Torrance (1968), yaratıcılığı fiillere bağlı olarak açıklamış, bu fiillerin mekanik, artistik ya da teorik fiiller olabileceğini söylemiştir. (Onur, 2016, s. 24).

Chien ve Hui, yaratıcılık kavramını, kişinin alışık olmadığı değişik ortamlarda ve değişik durumlarda sergilediği davranışlar ve ürünler olarak tanımlamışlardır (2010, s. 53, 54).

Treffinger (1996) yaratıcılık kavramının tanımlarının beş farklı kaynağın esas alınarak yapıldığını belirtmiştir:

1. Akılcı Yaklaşım: Yaratıcılığın bilişsel ve zihinsel faaliyetler olarak tanımını yapanlar.
2. Personality (kişilik) ve Singular (bireysel) Özellikler: Yaratıcılığın bir kişilik özelliği olduğu vurgusunu öne çıkararak tanımlayanlar.
3. Sosyal Kişilerarası Faktörler: Yaratıcılığın ortaya çıkışında çevresel faktörleri kaynak olarak ele alıp tanımlama yapanlar.
4. Yaşam Biçimi: Yaratıcılığı kişinin ego (benlik) algısı, kişisel gelişimi ve Maslow'un belirttiği gibi kendini gerçekleştirme ile bağlantılı olduğunu savunarak tanımlayanlar.
5. İnfomal Yön: Farklı bilimsel disiplinlerin birbirleri ile etkileşimlerini inceleyerek yaratıcılığın özgün (orijinal) bir düşünce ve bakış açısına sahip olma olarak tanımlayanlardır (Aslan, 2001, s. 21).

2.2. Yaratıcılığın Ölçülmesi

Yaratıcılık ve yaratıcı kişilik özellikleri zaman içinde gelişebilen ve etkin bir eğitimle geliştirilebilen yetenekler sarmalıdır. Bireyde bir yeteneğin gelişiminin belirlenebilmesi ise değişimin ölçülmesini gerektirmektedir. Yaratıcılığın ölçülmesi ile ilgili ilk ölçekler genelde bilişsel süreçlere yönelik olarak hazırlanmıştır. Ancak son zamanlarda yaratıcılığı ölçmek için geliştirilen ölçekler çok yönlüdür. Bu ölçekler ürün, süreç ve kişisel etkenler üzerinde yoğunlaşmıştır. Yaratıcılık üzerine yapılan araştırmalar ve kavramsal tanımlama yaklaşımları, yaratıcılık ölçüm testlerini geliştirmede etkili olmuştur. Bu durum alanda yapılan çalışmalar incelendiğinde çok net görülmektedir.

Psikometri alanında geliştirilmiş olan yaratıcılık testleri yaratıcılık üzerine yapılan araştırmaların tarihsel sürecinde çok kullanılmış olmasına rağmen yakın zamanda yapılan çalışmalarda eğitimciler, öğrencilerin yaratıcılıklarını ölçmek için süreç değerlendirmesine yönelmişlerdir. Bu doğrultuda öğrencilerin söylemlerini, davranışlarını ve çalışmalarını gözlemleyerek değerlendiren çeşitli yaratıcılık ölçme araçlarını kullanmaya yönelmişlerdir.

Yaratıcılık üzerine yapılan akademik çalışmalar incelendiğinde büyük çoğunluğunun bilişsel süreçlere yönelik olarak; bilimsel alanlarda ve matematik, fen bilgisi, müzik eğitimi ile yaratıcı yazın alanında kümelendiği görülmüştür. Bu alanlarda yapılan çalışmalara örnek olarak gösterilebilecek çalışmalarda;

Yılmaz (2019), “Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Yaratıcılık Düzeylerinin Video Oyunu Oynama ve Kişilik Özellikleri Açısından İncelenmesi” yüksek lisans tez çalışmasında, resim-iş öğretmenlerinin yaratıcılıkları üzerine belirli bir alanda araştırma yapmıştır. Bu çalışmada resim iş öğretmenlerinin yaratıcılık düzeyleri video oyunu oynama ve kişilik özellikleri açısından incelenmiştir. Bu çalışmada Torrance Yaratıcı Düşünce Testi kullanılmış, araştırmanın sonucunda video oyunu oynayan görsel sanatlar öğretmen adaylarının sözel ve şekilsel yaratıcılık düzeylerinin, oynamayanlara göre daha yüksek olduğu bulgusuna ulaşılmıştır.

Kaya (2017), “Tasarım Sürecinde Post-Formel Düşünce ve Yaratıcılık” isimli doktora tez çalışmasında, Post-Piagetian bir yaklaşımla tasarımda yaratıcılık ile tasarımcıların bilişsel gelişim düzeyleri arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Çalışmada kişilerin bilişsel düzeylerinin tasarım süreci, problem çözme ve fikir geliştirme kaliteleri üzerindeki etkileri hakkında daha kapsamlı bilgi edinebilmek adına tasarım süreçleri detaylı şekilde incelenmiştir.

Onur (2016), “Tasarım Eğitiminde Farkındalık ve Yaratıcılık Gelişimine Yönelik Bir Öneri” isimli doktora tez çalışmasında deney ve kontrol grubuna uygulanan Torrance Yaratıcı Düşünce Testleri, kavrama dayalı form tasarımları, çok duyulu farkındalık atölye uygulamalarından ve anketlerden bulgular elde etmiştir. Bu bulgular ayrı ayrı irdelenmiş, çok duyulu farkındalık eğitiminin yaratıcılığa etkisinin olumlu sonuçları olduğu saptamıştır.

Diğer bir çalışma, Alkan (2014) tarafından doktora tezi olarak yürütülen “Genel Yaratıcılık, Matematiksel Yaratıcılık ve Akademik Başarı Arasındaki İlişkilerin İncelenmesi”dir. Bu çalışmada korelasyonel araştırma modeli kullanılmıştır. Araştırmada öğrencilerin matematiksel yaratıcılıkları yeni tasarlanan matematiksel yaratıcılık testiyle, genel yaratıcılıkları Torrance Yaratıcı Düşünme Testi ile ve akademik başarıları da 2009 yılında SBS’de (Seviye Belirleme Sınavı) çıkmış akademik başarı testi ile ölçülmüş; sonuçlar okullara göre karşılaştırılmıştır. Eğitim bilimleri alanında benzer çalışmaların birçok örneğini vermek mümkündür.

Karakaya (2012), “Tasarım Öğrencilerinin Yaratıcılığını Geliştiren İşbirlikçi Ortamlar: İşbirlikçi Yaratıcılık Destekleme Araçlarının Kullanımı” isimli doktora tez çalışmasında, İşbirlikçi Yaratıcılık Destekleme Aracı (İYDA) üzerinden tasarım öğrencilerinin eş zamanlı ve eş zamanlı olmayan tasarım süreçleri incelenmiştir. Yapılan çalışmalar sonucunda destekleme aracının hem yaratıcılığı hem de iş birliğini desteklediği görülmüştür.

Aktamış ve Ergin (2007), “Bilimsel Süreç Becerileri ile Bilimsel Yaratıcılık Arasındaki İlişkinin Belirlenmesi” isimli çalışmalarında yaratıcı düşünme modellerini incelemiş, bilimsel süreç becerileri ile bilimsel yaratıcılığın kesiştiği sonucuna ulaşmışlardır.

Potur (2007), “Mimarlık Eğitimi Başlangıcında Bireyin İlgisi-Yetenek-Yaratıcılık Düzeyi ile Tasarım Performansı Arasındaki İlişkiler” isimli doktora tez çalışmasının teorik bölümünde, meslek seçimi, meslek seçimini etkileyen faktörler, mimarlık eğitimi başlangıcında bireysel farklılıklar (ilgi-yetenek-değer) ve yaratıcılık olgusunu ele almıştır.

Yapılan yazın taraması sonucunda yaratıcılık üzerine çok sayıda bilimsel çalışma olmasına rağmen yapılması amaçlanan çalışma ile bağlantılı olan Tekstil ve Moda Tasarımı alanında yükseköğrenim gören öğrencilerin yaratıcı kişilik özelliklerini belirlemeye yönelik doğrudan yapılmış bir çalışmaya rastlanmamıştır.

3. Yöntem

Bu çalışmada Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğrencilerinin yaratıcı kişilik özellikleri belirlenmiş ve öğrencilerin demografik durumlarının yaratıcı kişilik özellikleri üzerinde olumlu ya da olumsuz etkisinin olup olmadığı araştırılmıştır. Bu amaçla öğrencilere “Yaratıcı Kişilik Özellikleri Ölçeği” uygulanarak elde edilen nicel veriler yorumlanmıştır. Araştırmanın amacı ve katılımcıların demografik bilgileri doğrultusunda hazırlanan anket ile birlikte yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği öğrencilere tek tek uygulanmıştır. Ölçek verilerinden elde edilen bilgiler yardımıyla ulaşılan sonuçlardan bir örneklem grubundan tüm gruba yönelik genel çıkarımlar yapıldığından dolayı bu çalışma nicel bir çalışmadır. Çalışmada Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğrencilerinin yaratıcı kişilik özellikleri ve öğrencilere ait demografik veriler mevcut haliyle belirlenmeye çalışıldığı için betimsel tarama modeli kullanılmıştır.

3.1. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Moda ve Tekstil Tasarım Bölümünde 2020-2021 eğitim öğretim yılında eğitim gören birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü sınıf öğrencileridir. Öğrenciler;

- Birinci Sınıf 26 kişi: 23 kadın, 3 erkek
- İkinci Sınıf 18 kişi: 14 kadın, 4 erkek
- Üçüncü Sınıf 11 kişi: 9 kadın, 2 erkek
- Dördüncü Sınıf 33 kişi: 28 kadın, 5 erkek öğrenci olmak üzere toplam 88 kişidir.

Örneklem olarak araştırma evreninin tamamı ele alınmıştır.

3.2. Araştırmanın Hipotezleri

Araştırmanın problem durumunda ve amaçlarda açıklandığı üzere araştırmanın hipotezleri aşağıdaki gibi belirlenmiştir.

Yaratıcılığı faktör bazında (amaç yönelimlilik, içsel motivasyon, kendine güven, risk alma) sınıflara göre incelemek için $H_{1.0}$, $H_{1.1}$, $H_{2.0}$, $H_{2.1}$, $H_{3.0}$, $H_{3.1}$, $H_{4.0}$, $H_{4.1}$, $H_{5.0}$, $H_{5.1}$ hipotezlerine cevap aranmıştır. Hipotezler:

H_{1.0}: Bölüm öğrencilerinin sınıf seviyelerine göre “amaç yönelimlilik” düzeyleri arasında bir fark yoktur.

H_{1.1}: Bölüm öğrencilerinin sınıf seviyelerine göre “amaç yönelimlilik” düzeyleri arasında bir fark vardır.

H_{2.0}: Bölüm öğrencilerinin sınıf seviyelerine göre “içsel motivasyon” düzeyleri arasında bir fark yoktur.

H_{2.1}: Bölüm öğrencilerinin sınıf seviyelerine göre “içsel motivasyon” düzeyleri arasında bir fark vardır.

H_{3.0}: Bölüm öğrencilerinin sınıf seviyelerine göre “kendine güven” düzeyleri arasında bir fark yoktur.

H_{3.1}: Bölüm öğrencilerinin sınıf seviyelerine göre “kendine güven” düzeyleri arasında bir fark vardır.

H_{4.0}: Bölüm öğrencilerinin sınıf seviyelerine göre “risk alma” düzeyleri arasında bir fark yoktur.

H_{4.1}: Bölüm öğrencilerinin sınıf seviyelerine göre “risk alma” düzeyleri arasında bir fark vardır.

H_{5.0}: Bölüm öğrencilerinin yaratıcılık seviyelerinde sınıflar arası puan farkı yoktur.

H_{5.1}: Bölüm öğrencilerinin yaratıcılık seviyelerinde sınıflar arası puan farkı vardır.

3.3. Veri Toplama Tekniği

Yaratıcı kişilik özellikleri, oldukça geniş aralıkta birtakım davranışları içermektedir. Bundan dolayı çalışmada öğrencilerin yaratıcı kişilik özelliklerini ölçmek için Şahin ve Danışman (2017) tarafından, Türk kültürüne uygun, birtakım yaratıcı kişilik özelliklerinin ölçümüne yönelik olarak geliştirilen yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği (YKÖÖ) ile birlikte araştırmanın amacına uygun olarak katılımcıların demografik durumlarını belirlemeye yönelik hazırlanan anket formu kullanılmıştır. Araştırma için birincil verileri oluşturmak amacıyla sosyo-demografik bilgi formu ve ölçek soruları katılımcılara, 2021 yılı Haziran ayı içerisinde, elektronik posta yolu ile ulaştırılmış ve öğrenciler tarafından doldurulan formlar yine elektronik posta vasıtası ile geri toplanmıştır.

3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Uygulanan YKÖÖ ve sosyo-demografik bilgi formlarından elde edilen veriler bir ölçme değerlendirme uzmanından yardım alınarak SPSS programı aracılığıyla değerlendirilmiştir.

YKÖÖ’de, ölçeğin her bir sorusunun aynı niteliği ne kadar ölçtüğünü hesaplamak amacıyla Lee Cronbach tarafından 1951 yılında geliştirilmiş olan Cronbach’s Alpha güvenilirlik analizi yapılmıştır. Güvenilirlik analizi, cevap seçenekleri ikili (doğru-yanlış, evet-hayır vb.) olmayan, derecelendirilmiş olan yani Likert tipli ölçeklerde kullanılan iç tutarlılık analizidir (Ercan ve Kan, 2004, s. 212).

Açıklayıcı faktör analizi sayesinde araştırılan konuya bağlı olarak değişkenliği belirgin şekilde açıklayan fakat daha az sayıda olan faktörler belirlenir. Bu sayede araştırmanın değişkenlerini yüksek oranda temsil eden ve içlerinde bağlantısız olan parametreler belirlenmiş olur (Avşar, 2007, s. 48). Buna bağlı olarak, YKÖÖ’nün yapı geçerliğini incelemek amacıyla açıklayıcı faktör analizi yapılmıştır.

Verilerin analizinde ölçme araçlarından tek bir puan elde edilerek kullanılabilirdiği gibi her bir alt faktör birbirinden bağımsız olarak da değerlendirilebilmiştir. Bu amaçla Kolmogorov-Smirnov testi, Kruskal-Wallis tek yönlü varyans analizi, parametrik tek yönlü varyans analizi (ANOVA), Tukey post-hoc testi, t-testi ve korelasyon analizi prosedürleri uygulanmıştır.

4. Bulgular ve Yorum

4.1. Betimsel İstatistikler

Çalışmada katılımcılara uygulanan ölçme aracı iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda öğrencilerin sosyo-demografik verilerini ve kişilik özelliklerini elde etmeye yönelik sorular yer almakta, ikinci kısımda ise yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği bulunmaktadır.

Bu bölümde araştırmanın örnekleminde yer alan öğrencilerin anketin ilk kısmında yer alan sosyo-demografik ve kişilik özelliklerine yönelik sorulara verdikleri cevapların değerlendirmesi yapılmış ve dağılımları incelenmiştir.

Sosyo-demografik sorular kapsamında katılımcılara cinsiyet, yaş, mezun olunan lise, hâlen okumaya devam ettiği fakültenin bulunduğu sınıf, hayatları süresince en fazla süre yaşadığı yerleşim yeri, ebeveynlerin durumu ve ailede çalışan kişi sayısı soruları yöneltilmiştir. Katılımcıların bu sorulara verdikleri yanıtlara göre dağılımları Tablo 1 ve Tablo 2’de sunulmaktadır.

Tablo 1’e göre araştırmaya katılan 88 katılımcının %84,1’i (n=74) kadınlardan, %15,9’u (n=14) ise erkeklerden oluşmaktadır. Yaşa göre katılımcıların dağılımı incelendiğinde, araştırmaya katılan katılımcıların en küçüğünün 18 yaşında ve en büyüğünün 28 yaşında olduğu; katılımcıların yaş ortalamasının ise $22,10 \pm 1,857$ olduğu tespit edilmiştir (Tablo 2). Ankette sürekli

bir değişken olarak ele alınan yaş değişkeni daha sonra gruplandırılmış ve katılımcıların her bir yaş grubuna göre dağılımı Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. Katılımcıların Kesikli Demografik Değişkenlere Göre Dağılımı

| | Frekans (n) | Yüzde (%) |
|-------------------------------|-------------|--------------|
| <i>Cinsiyet</i> | | |
| Kadın | 74 | 84,1 |
| Erkek | 14 | 15,9 |
| <i>Yaş</i> | | |
| 18-20 | 18 | 20,5 |
| 21-23 | 55 | 62,5 |
| 24 ve üzeri | 15 | 17,0 |
| <i>Mezun olunan lise</i> | | |
| Meslek Lisesi | 37 | 42,0 |
| Düz Lise | 11 | 12,5 |
| Anadolu Lisesi | 29 | 33,0 |
| Diğer | 11 | 12,5 |
| <i>Sınıf</i> | | |
| 1. Sınıf | 26 | 29,5 |
| 2. Sınıf | 18 | 20,5 |
| 3. Sınıf | 11 | 12,5 |
| 4. Sınıf | 33 | 37,5 |
| <i>En fazla yaşanılan yer</i> | | |
| Köy-kasaba | 8 | 9,1 |
| İlçe | 19 | 21,6 |
| İl | 17 | 19,3 |
| Büyükşehir | 44 | 50,0 |
| <i>Baba eğitim durumu</i> | | |
| İlkokul | 31 | 35,2 |
| Ortaokul | 20 | 22,7 |
| Lise | 27 | 30,7 |
| Lisans | 10 | 11,4 |
| <i>Anne eğitim durumu</i> | | |
| İlkokul | 40 | 45,5 |
| Ortaokul | 29 | 33,0 |
| Lise | 12 | 13,6 |
| Lisans | 7 | 8,0 |
| Toplam | 88 | 100,0 |

Tablo 1'e göre katılımcıların %20,5'i (n=18) 18-20 yaş grubunda, %62,5'i (n=55) 21-23 yaş grubunda ve %17'si (n=15) ise 24 yaş ve üzeri grubundadır. Katılımcıların %42'lik (n=37) büyük çoğunluğu meslek lisesinde eğitim görmüş olup bunu %33'lük (n=29) pay ile Anadolu lisesi, %12,5'lük (n=11) paylar ile düz lise ve diğer lise türlerinde eğitim görmüş katılımcılar izlemektedir. Katılımcıların %29,5'i (n=26) birinci sınıf; %20,5'i (n=18) ikinci sınıf; %12,5'i (n=11) üçüncü sınıf ve %37,5'i (n=33) ise dördüncü sınıf öğrencisidir. Katılımcıların %50'lik (n=44) büyük çoğunluğu yaşamlarının büyük bir kısmını büyükşehirde geçirmişken, %21,6'sı (n=19) ilçede; %19,3'ü (n=17) ilde ve %9,1'i (n=8) ise köy veya kasabada geçirmiştir. Katılımcıların %35,2'lik (n=31) büyük çoğunluğunun babasının eğitim düzeyi ilkokul seviyesinde olup bunu %30,7 (n=27) ile lise düzeyi, %22,7 (n=20) ile ortaokul düzeyi ve %11,4 (n=10) ile lisans düzeyi izlemektedir. Yine katılımcıların %45,5'lik (n=40) büyük çoğunluğunun annesinin eğitim düzeyi ilkokul seviyesinde olup bunu %33 (n=29) ile ortaokul düzeyi, %13,6 (n=12) ile lise düzeyi ve %8 (n=7) ile lisans düzeyi izlemektedir.

Tablo 2. Katılımcıların Sürekli Demografik Değişkenlere Göre Dağılımı

| Değişken | Min. | Maks. | Ort. | Medyan | Std. Sapma |
|----------------------------|------|-------|-------|--------|------------|
| Yaş | 18 | 28 | 22,10 | 22,00 | 1,857 |
| Ailede çalışan kişi sayısı | 0 | 3 | 1,51 | 1,00 | 0,587 |

Son olarak katılımcıların ailede çalışan kişi sayısına göre dağılımları incelendiğinde, ailede çalışan kişi sayısının en düşük sıfır, en yüksek üç olduğu görülmüş ve ailede çalışan kişi sayısı ortalaması ise $1,51 \pm 0,587$ olarak hesaplanmıştır (Tablo 2).

Anket formunun ilk kısmında yer alan bir diğer soru grubu katılımcıların sanatsal eğilimleri ile ilgili beş sorudan oluşmaktadır. Katılımcıların bu sorulara verdikleri cevapların dağılımı Tablo 3'te sunulmaktadır.

Tablo 3: Katılımcıların Sanatsal Eğilimlerine Göre Dağılımı

| | Frekans (n) | Yüzde (%) |
|--|-------------|-----------|
| <i>Bölümünüzü tercih ederken bilinçli tercih yaptığınıza inanıyor musunuz?</i> | | |
| Evet | 71 | 80,7 |
| Hayır | 17 | 19,3 |
| <i>Ailenizde uzun süre devam etmiş bir meslek, hüner, sanat uğraşı vb. var mı?</i> | | |
| Evet | 21 | 23,9 |
| Hayır | 67 | 76,1 |
| <i>Üniversiteden önce sanat ve tasarım alanında eğitim aldınız mı?</i> | | |
| Evet | 20 | 22,7 |
| Hayır | 68 | 77,3 |
| <i>Üniversitede aldığınız eğitim dışında ilgilendiğiniz başka sanatsal alanlar var mı?</i> | | |

| | | |
|---|-----------|--------------|
| Evet | 28 | 31,8 |
| Hayır | 60 | 68,2 |
| <i>Yaratıcılık gerektiren bir alanda almış olduğunuz ödülünüz var mı?</i> | | |
| Evet | 6 | 6,8 |
| Hayır | 82 | 93,2 |
| Toplam | 88 | 100,0 |

Tablo 3 incelendiğinde katılımcıların %80,7'sinin (n=71) bölümünü tercih ederken bilinçli tercih yaptığı, %76,1'inin (n=67) ailesinde uzunca bir süre devam edegelen bir ata mesleği, aile hünéri ve sanatsal uğraşı vb. olmadığı görülmektedir. Katılımcıların %77,3'ünün (n=68) üniversiteden önce sanat ve tasarım alanında eğitim almadığı, %68,2'sinin (n=60) üniversitede aldığı eğitim dışında ilgilendikleri başka sanatsal alan olmadığı ve %93,2'sinin (n=82) ise yaratıcılık gerektiren bir alanda herhangi bir ödül almadığı saptanmıştır.

Çalışmada kullanılan anket formunun birinci kısmında katılımcıların kişilik özelliklerine ilişkin birtakım sorular yer almıştır. Bu soruların değerlendirilmesi için 5'li Likert ölçeği kullanılmıştır. Cevaplar ise 1: 'Her zaman', 2: 'Genellikle', 3: 'Bazen', 4: 'Nadiren', 5: 'Hiçbir zaman' şeklinde alınmıştır. Katılımcıların kişilik özellikleri kapsamında sorulan sekiz soruya verdikleri yanıtların dağılımı Tablo 4'te sunulmuştur.

Tablo 4. Katılımcıların Kişilik Özelliklerine İlişkin Sorulara Verdikleri Yanıtlara Göre Dağılımı

| Madde | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Ort. | S. |
|---|---|------|------|------|------|-----|------|-------|
| Yaratıcı olduğunuzu düşünür müsünüz? | n | 17 | 42 | 26 | 2 | 1 | 2,18 | 0,81 |
| | % | 19,3 | 47,7 | 29,5 | 2,3 | 1,1 | | |
| Okuduğunuz alanın yaratıcılığa uygun olduğunu düşünüyor musunuz? | n | 54 | 20 | 8 | 4 | 2 | 1,64 | 0,985 |
| | % | 61,4 | 22,7 | 9,1 | 4,5 | 2,3 | | |
| Çevrenizde yaşanan problemleri çözme konusunda başarılı olduğunuzu düşünüyor musunuz? | n | 24 | 46 | 17 | 1 | - | 1,94 | 0,717 |
| | % | 27,3 | 52,3 | 19,3 | 1,1 | - | | |
| Yeni fikirleri kolaylıkla kabul ettiğinizi düşünüyor musunuz? | n | 11 | 44 | 25 | 8 | - | 2,34 | 0,815 |
| | % | 12,5 | 50 | 28,4 | 9,1 | - | | |
| Sınıf içerisinde projelerinizi sunarken kendinizi doğru ifade edebildiğinizi düşünüyor musunuz? | n | 12 | 40 | 22 | 11 | 3 | 2,47 | 0,994 |
| | % | 13,6 | 45,5 | 25 | 12,5 | 3,4 | | |
| Problemleri çözerken herkesin başvurduğu yöntemler dışındaki yöntemleri | n | 8 | 35 | 34 | 9 | 2 | 2,57 | 0,881 |
| | % | 9,1 | 39,8 | 38,6 | 10,2 | 2,3 | | |

| kullandığınızı düşünüyor musunuz? | | | | | | | | | |
|--|---|------|------|------|-----|-----|--|------|-------|
| Maceracı biri olduğunuzu söyleyebilir misiniz? | n | 32 | 34 | 13 | 5 | 4 | | 2,03 | 1,077 |
| | % | 36,4 | 38,6 | 14,8 | 5,7 | 4,5 | | | |
| Eve giderken hep bildiğiniz yollardan mı geçmeyi tercih edersiniz? | n | 8 | 39 | 25 | 15 | 1 | | 2,57 | 0,92 |
| | % | 9,1 | 44,3 | 28,4 | 17 | 1,1 | | | |

1: Her zaman, 2: Genellikle, 3: Bazen, 4: Nadiren, 5: Hiçbir zaman, Ort.: Ortalama, S.: Standart sapma

4.2. Yaratıcı Kişilik Özellikleri Ölçeğinde Yer Alan İfadelere İlişkin Betimsel İstatistikler

Çalışmada kullanılan anketin ikinci bölümünde yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği yer almaktadır. Bu sorulara verilen cevapları değerlendirmek için 5’li Likert tipi ölçek kullanılmış olup toplamda 17 ifade yer almaktadır. Bu ifadeler verilen yanıtlar 1: “Kesinlikle katılmıyorum”, 2: “Katılmıyorum”, 3: “Kararsızım”, 4: “Katılıyorum”, 5: “Kesinlikle katılıyorum” şeklinde alınmıştır. Katılımcılara yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği kapsamında yöneltilen 17 ifadeye verilen yanıtların dağılımı Tablo 5’te sunulmuştur.

Tablo 5. Katılımcıların Yaratıcı Kişilik Özelliklerine İlişkin Sorulara Verdikleri Yanıtlara Göre Dağılımı

| Kod | Madde | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Ort. | S. |
|-----|---|---|-----|-----|-----|-----|-----|------|------|
| S1 | Sadece bana etkisi olacak sorunları çözmek için uğraşırım. | n | 28 | 31 | 12 | 13 | 4 | 2,5 | 1,19 |
| | | % | 32 | 35 | 14 | 15 | 4,5 | | |
| S2 | Sadece problemler beni doğrudan etkilediği zaman problemler hakkında düşünmeye çalışırım. | n | 23 | 31 | 12 | 18 | 4 | 2,42 | 1,21 |
| | | % | 26 | 35 | 14 | 21 | 4,5 | | |
| S3 | Yeni şeyler denemeyi sadece sonucunun ne olduğunu bilmek amacıyla severim. | n | 14 | 32 | 17 | 17 | 8 | 2,69 | 1,22 |
| | | % | 16 | 36 | 19 | 19 | 9,1 | | |
| S4 | Sadece kolay olan problemler hakkında düşünmek isterim. | n | 31 | 42 | 9 | 5 | 1 | 1,9 | 0,89 |
| | | % | 35 | 48 | 10 | 5,7 | 1,1 | | |
| S5 | Bir şey yaparken hep aynı yolu/yöntemi izlerim. | n | 19 | 40 | 21 | 7 | 1 | 2,22 | 0,92 |
| | | % | 22 | 46 | 24 | 8 | 1,1 | | |
| S6 | Yeni oyun ve etkinlikleri denemek ilgimi çeker. | n | 3 | 1 | 6 | 23 | 55 | 4,43 | 0,93 |
| | | % | 3,4 | 1,1 | 6,8 | 26 | 63 | | |
| S7 | Bilmece türü zekâ oyunları oynamayı severim | n | 5 | 1 | 13 | 34 | 35 | 4,06 | 1,05 |
| | | % | 5,7 | 1,1 | 15 | 39 | 40 | | |
| S8 | Yeni şeyler yapmayı severim. | n | 2 | - | 3 | 18 | 65 | 4,64 | 0,76 |
| | | % | 2,3 | - | 3,4 | 21 | 74 | | |
| S9 | Doğal güzellikler ve sanat ilgimi çeker. | n | 1 | - | 2 | 18 | 67 | 4,7 | 0,63 |
| | | % | 1,1 | - | 2,3 | 21 | 76 | | |
| S10 | Birçok şeyi kendim denemek isterim. | n | 1 | 2 | 8 | 30 | 47 | 4,36 | 0,83 |

| | | % | 1,1 | 2,3 | 9,1 | 34 | 53 | | |
|-----|---|---|-----|-----|-----|-----|-----|------|------|
| S11 | Toplumun geneli ile kıyasladığımda kendi yeteneklerimden şüphe duyarım. | n | 34 | 23 | 18 | 12 | 1 | 2,12 | 1,11 |
| | | % | 39 | 26 | 21 | 14 | 1, | | |
| S12 | Çoğu zaman, birçok insanın sahip olduğu yeteneklere sahip olmadığımı düşünürüm. | n | 29 | 26 | 15 | 17 | | 2,26 | 1,15 |
| | | % | 33 | 30 | 17 | 19 | 1,1 | | |
| S13 | Daha önceden kolaylıkla başa çıkmış olduğum durumlarla karşılaştığımda bile kendime güvenmem. | n | 42 | - | 30 | 8 | 8 | 1,8 | 0,95 |
| | | % | 48 | - | 34 | 9,1 | 9,1 | | |
| S14 | Kuralların beni sınırlamasından hoşlanmam. | n | 4 | 5 | 7 | 22 | 50 | 4,24 | 1,11 |
| | | % | 4,5 | 5,7 | 8 | 25 | 57 | | |
| S15 | İnsanlara beklemediği sorular sormayı severim. | n | 3 | 9 | 25 | 25 | 26 | 3,7 | 1,11 |
| | | % | 3,4 | 10 | 28 | 28 | 30 | | |
| S16 | Bazı müzik türleri derin hayallere dalmama neden olur. | n | 3 | 2 | 5 | 30 | 48 | 4,34 | 0,95 |
| | | % | 3,4 | 2,3 | 5,7 | 34 | 55 | | |
| S17 | Başkalarının bilmediği şarkıları söylemeyi severim. | n | 3 | 7 | 18 | 29 | 31 | 3,89 | 1,09 |
| | | % | 3,4 | 8 | 21 | 33 | 35 | | |

1: Kesinlikle katılmıyorum, 2: Katılmıyorum, 3: Kararsızım, 4: Katılıyorum, 5: Kesinlikle katılıyorum, Ort.: Ortalama, S.: Standart sapma

Çalışmanın takip edilen bölümlerinde yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği kullanılarak birtakım istatistiksel sonuç çıkarımları yapılmıştır. Bu kapsamda yaratıcı kişilik özellikleri ölçeğinde yer alan ifadeler Tablo 5'te belirtilen kodlar ile ifade edilmiştir.

Analizlere geçmeden önce yaratıcı kişilik özellikleri ölçeğinde yer alan S1, S2, S3, S4, S5 ve S11, S12, S13 kodlu ifadeler için ters kodlama yapılmıştır.

4.3. Güvenilirlik Analizi Sonuçları

İstatistik içeren çalışmalarda ölçek maddelerinin iç tutarlılığı çok önemlidir. Bundan dolayı çalışmada kullanılan yaratıcı kişilik özellikleri ölçeğinde bulunan ölçek maddelerinin iç tutarlılığını ölçmeye yönelik olarak güvenilirlik analizi yapılmıştır. Bu güvenilirlik analizi yapılırken Alpha modeli seçilmiş ve Cronbach's Alpha katsayısı bulunarak yorumlanmıştır. Genellikle bu tür bilimsel çalışmalarda Cronbach's Alpha değeri 0,60 ve üstü çıktığı zaman kullanılan ölçeğin güvenilir olduğu kabul edilmektedir.

Çalışmada kullanılan ve 17 maddeden oluşan Yaratıcı Kişilik Özellikleri Ölçeğine yönelik yapılan güvenilirlik analizinin değerlendirilmesinde Cronbach's Alpha katsayısı 0,772 olarak hesaplanmıştır. Dolayısıyla ölçekte kullanılan maddelerin iç tutarlılığının yüksek olduğu belirlenmiştir. Başka bir ifadeyle elde edilen 0,772 olan katsayı değeri sayesinde ölçeğin güvenilir olduğu belirlenmiş ve bir sonraki analizlere geçilmiştir.

4.4. Açıklayıcı Faktör Analizi Sonuçları

Açıklayıcı faktör analizi, madde sayısı çok olan ölçeklerde bu sayıyı daha aza indirmek için kullanılan bir yöntemdir. Bir nevi boyut indirgeme olarak açıklanabilir. Açıklayıcı faktör analizinde öncelikli olarak dikkate alınması gereken ölçüt Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) örnekleme uygunluk olarak ifade edilen örnekleme yeterlilik ölçüsüdür. Bu ölçümde elde edilen değer 1'e yakın olması kullanılan ölçeğin, ölçülmek istenen fenomenin ölçülmesinde yüksek yeterliliğe sahip bir ölçek olduğunun göstergesidir. İlgili literatür taraması yapıldığında, KMO örnekleme yeterliliği ölçüsünün 0,50'den büyük olması gerektiği bilgisine ulaşılır. Açıklayıcı faktör analizinde ele alınması zorunlu olan diğer bir etken ise Bartlett küresellik testidir. Bu testin sonucu çok önemlidir. Çünkü bu test ölçekteki fenomeni etkileyen değişkenler arasında etkili oranda bir korelasyon olup olmadığının göstergesidir. Test sonucunda elde edilen p-değerinin 0,05 anlamlılık derecesinden daha küçük olması, ölçülmek istenen fenomeni etkileyen değişkenler arasında faktör analizi yapmak için yeterli seviyede bir ilişki olduğunun göstergesidir. Yapılan bilimsel çalışmalarda kullanılan ölçeğin bu ölçütlere uygun olduğuna karar verildikten sonra açıklayıcı faktör analizine geçilebilir. Bu araştırmada açıklayıcı faktör analizi uygulanırken, faktör strüktürlerinin ortaya çıkarılmasında "Temel Bileşenler Yöntemi" ve faktör döndürme tekniklerinden ise "Varimax Döndürme Tekniği" kullanılmıştır.

Araştırma için yapılan açıklayıcı faktör analizleri iki farklı noktada incelemeye alınmıştır. Bunlardan birincisi ölçekteki herhangi bir maddenin birden fazla faktör içinde çok yakın değerde faktör ağırlıklarına sahip olmamasıdır. Bu durum şu şekilde açıklanabilir: Bir ölçek maddesinin birden fazla faktör içindeki faktör ağırlıkları arasındaki farkın mutlak değerinin 0,10'dan küçük olmaması gerektiğinin bilinmesidir. Faktör analizlerinde incelemeye alınacak ikinci nokta ise bir maddenin ilgili faktör içindeki faktör ağırlık değerinin 0,50'den büyük olması gerektiğidir. Belirtilen iki noktaya aykırı olan ölçek maddelerin analiz dışı bırakılması ve faktör analizinin yinelenmesi gerekmektedir. Çalışmada bu noktalara dikkat edilmiş ayrıca yapılan açıklayıcı faktör analizi sonrasında ortaya çıkan her bir faktör (boyut) için yeniden güvenilirlik analizi yapılmıştır.

Burada, yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği için gerçekleştirilen açıklayıcı faktör analizi sonuçlarına yer verilecektir. Gerçekleştirilen faktör analizi sonucunda ilk olarak altı faktör elde edilmiş; fakat faktörlerden biri için hesaplanan güvenilirlik katsayısı 0,60'dan küçük bulunmuştur. Söz konusu faktör altında yer alan S14 (S14: Kuralların beni sınırlamasından hoşlanmam.) numaralı maddenin güvenilirliği düşürdüğü tespit edilmiş ve bu madde analizden çıkarılarak faktör analizi tekrar gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen ikinci faktör analizi sonrasında beş faktör elde edilmiş, ilk olarak belirlenen dört faktöre göre yeniden düzenleme yapılmıştır. Bu düzenlemeyle amaç yönelimlilik faktörü; amaç yönelimlilik kişisel etki (S1, S2, S3) ve amaç yönelimlilik kolaylık (S4, S5) olarak iki faktöre ayrılmıştır. İçsel motivasyon faktöründe yer alan S8, S9, S10 risk alma faktörü içine alınarak yenilik ve risk alma faktörü oluşturulmuştur. Böylece beş faktör elde edilmiştir. Bütün sonuçların istatistikî olarak istenilen kriterlere uyduğu görülmüş ve yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği için gerçekleştirilen bu ikinci açıklayıcı faktör analizi sonuçları Tablo 6'da verilmiştir.

Tablo 6. Yaratıcı Kişilik Özellikleri Ölçeğine İlişkin Açıklayıcı Faktör Analizi Sonuçları

| Faktörler | Maddeler | Faktör Yükleri | | | | | Faktör Açıklayıcılığı (%) | Cronbach Alpha |
|----------------------------------|----------|----------------|-------|-------|-------|--------|---------------------------|----------------|
| | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | | |
| Yenilik ve Risk alma | S10 | 0,728 | | | | | 23,637 | 0,725 |
| | S9 | 0,675 | | | | | | |
| | S8 | 0,620 | | | | | | |
| | S17 | 0,616 | | | | | | |
| | S16 | 0,594 | | | | | | |
| | S15 | 0,543 | | | | | | |
| Kendine güven | S13_ters | | 0,804 | | | | 15,642 | 0,766 |
| | S12_ters | | 0,780 | | | | | |
| | S11_ters | | 0,757 | | | | | |
| Amaç yönelimlilik (Kişisel etki) | S1_ters | | | 0,819 | | | 9,741 | 0,691 |
| | S2_ters | | | 0,812 | | | | |
| | S3_ters | | | 0,624 | | | | |
| İçsel motivasyon | S6 | | | | 0,851 | | 7,784 | 0,643 |
| | S7 | | | | 0,718 | | | |
| Amaç yönelimlilik (Kolaylık) | S4_ters | | | | | 0,803 | 7,151 | 0,624 |
| | S5_ters | | | | | 0,721 | | |
| Toplam Açıklayıcılık | | | | | | 63,955 | | |
| KMO Ölçüm Yeterliliği | | | | | | | | 0,674 |
| Bartlett Küresellik Testi | | | | | | | Ki-Kare | 410,307 |
| | | | | | | | Serbestlik Derecesi | 120 |
| | | | | | | | Anlamlılık | 0,000 |

Tablo 6'ya göre, 0,674 olarak bulunmuş olan anlamlılık yönünden KMO değerinin yeterli olduğu ve Bartlett küresellik testinden anlamlı sonuç çıkarıldığı bilgisine ulaşılır (ki-kare test istatistiği=410,307; serbestlik derecesi=120; p-değeri<0,001). Tablodaki verilerin analizinden elde edilen sonuçlara göre S14 numaralı maddenin analiz dışı bırakılmasıyla kalan 16 maddeden oluşan yaratıcı kişilik özellikleri ölçeğinin beş faktörü (boyutu) olduğu tespit edilmiştir. Faktörler orijinal ölçekteki faktörlerden yola çıkılarak yeniden isimlendirilmiştir. Beş faktör tarafından açıklanan toplam varyans %63,955'tir. Her bir faktörde yer alan maddelere ilişkin faktör yükleri ve Cronbach's alpha değerleri Tablo 6'da bulunmaktadır. Her bir faktör altında yer alan maddeler için hesaplanan Cronbach's alpha değerleri yorumlandığında her bir faktörün güvenilirliği belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

4.5. Yaratıcı Kişilik Özellikleri Ölçeğinin Her Bir Faktör Puanlarına ve Ölçek Toplam Puanına İlişkin Betimleyici İstatistikler

Yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği için elde edilen beş faktöre ilişkin hesaplanan faktör puanları ve söz konusu ölçek için hesaplanan ölçek toplam puanı yeni birer değişken olarak ele alınmış ve bir sonraki başlıklar altında yer alan analizlerde bu değişkenlerin değerleri üzerinden yapılan bir takım istatistiksel analizlerin değerlendirmelerine yer verilmiştir. Faktör puanları hesaplanırken her bir faktörde yer alan maddelerin toplamı alınmıştır. Ölçek toplam puanı hesaplanırken ise ölçekte yer alan ve analize dâhil edilen 16 maddenin toplamı alınmıştır. Analizlerde kullanılan bu değişkenler ve bu değişkenlere ilişkin elde edilen istatistikler Tablo 7’de sunulmuştur.

Tablo 7. Ölçek ve Alt Boyut Değişkenlerine İlişkin Betimsel İstatistikler

| | Madde Sayısı | Min. | Maks. | Ortalama | Standart Sapma | Çarpıklık Katsayısı | Basıklık Katsayısı |
|--|--------------|-----------|-----------|----------------|----------------|---------------------|--------------------|
| Faktör 1: Yenilik ve Risk alma | 6 | 6 | 30 | 25,6364 | 3,54019 | -1,963 | 9,486 |
| Faktör 2: Kendine güven | 3 | 6 | 15 | 11,8182 | 2,65895 | -0,415 | -0,744 |
| Fakt3: Amaç yönelimlilik (Kişisel etki) | 3 | 3 | 15 | 10,6364 | 2,84133 | -0,483 | -0,325 |
| Faktör 4: İçsel motivasyon | 2 | 2 | 10 | 8,4886 | 1,70863 | -1,975 | 5,244 |
| Faktör 5: Amaç yönelimlilik (Kolaylık) | 2 | 2 | 10 | 7,8864 | 1,53452 | -0,938 | 1,876 |
| Ölçek toplam puanı | 16 | 40 | 80 | 64,4659 | 7,71467 | -0,202 | 0,363 |

Tablo 7’de yer alan yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği için hesaplanmış ölçek toplam puanına yönelik istatistikler incelendiğinde ölçekten alınan en düşük puanın 40, en yüksek puanın ise 80 olduğu ve ölçekten alınan toplam puanların ortalamasının $64,4659 \pm 7,71467$ olduğu görülmektedir.

4.6. Ölçek Toplam Puanının ve Faktör Puanlarının Normal Dağılımlı Olup Olmadığının Test Edilmesi

Çalışmanın bu bölümünde hipotez testlerinde dikkate alınacak yeni değişkenler olan yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği ölçek toplam puanı ve bu ölçeğin beş faktörü için elde edilen faktör puanlarının normal dağılıma sahip olup olmadıkları test edilmiştir. Normalliğin test edilmesinde Kolmogorov-Smirnov testi kullanılmış ve test sonuçları Tablo 8’de sunulmuştur. Söz konusu test için istatistiksel hipotezler aşağıdaki gibidir:

H_0 : Verilerin dağılımı normal dağılıma uygundur.

H_1 : Verilerin dağılımı normal dağılıma uygun değildir.

Tablo 8. Normallik Testi Sonuçları

| Kolmogorov-Smirnov | | | |
|----------------------------------|------------------|---------------------|-------------------|
| | Test istatistiği | Serbestlik derecesi | Anlamlılık düzeyi |
| Yenilik ve Risk alma | 0,109 | 88 | 0,012 |
| Kendine güven | 0,146 | 88 | 0,000 |
| Amaç yönelimlilik (Kişisel etki) | 0,142 | 88 | 0,000 |
| İçsel motivasyon | 0,206 | 88 | 0,000 |
| Amaç yönelimlilik (Kolaylık) | 0,177 | 88 | 0,000 |
| Ölçek toplam puanı | 0,055 | 88 | 0,200 |

Tablo 8 incelendiğinde Yaratıcı Kişilik Özellikleri Ölçeği ölçek toplam puanına ilişkin yapılan Kolmogorov-Smirnov testi neticesinde bulunan anlamlılık düzeyi $p=0,200>0,05$ olduğundan, yukarıda verilen H_0 hipotezi reddedilememiş ve ölçek toplam puanının normal dağılım olduğu belirlenmiş olmakla birlikte diğer tüm değişkenlerin yani beş faktöre ilişkin faktör puanlarının hepsinin normal dağılıma sahip olmadıkları sonucuna ulaşılmıştır (p -değerleri $<0,05$).

4.7. Sınıf Düzeyleri Arasında Faktör Puanları ve Ölçek Toplam Puanı Açısından Farklılığın Olup Olmadığının Testi

Çalışmanın bu bölümünde yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği ölçek toplam puanının ve söz konusu ölçekten elde edilen faktörlerin puanlarının sınıf düzeylerine göre farklılık gösterip göstermediği test edilmiştir. Faktör puanlarının normal dağılıma sahip olmadığı, ölçek toplam puanının ise normal dağılıma sahip olduğu önceki bölümde belirtilmişti. Bundan dolayı faktör puanları için sınıf düzeyleri arasında çoklu karşılaştırma yapılırken normal dağılım gerektirmeyen yani non-parametrik bir prosedür olan Kruskal-Wallis tek yönlü varyans analizi, ölçek toplam puanı için ise normal dağılım varsayımı gerektiren parametrik tek yönlü varyans analizi (ANOVA) prosedürü kullanılmıştır. Test sonuçları Tablo 9’da sunulmuştur.

Tablo 9. Sınıf Düzeyleri Arasında Puanlar Açısından Fark Olup Olmadığının Testi

| Sınıf | Ortalamalar | | | | Test İstatistiği | P-Değeri |
|----------------------------------|-------------|----------|----------|----------|--------------------|----------|
| | 1. sınıf | 2. sınıf | 3. sınıf | 4. sınıf | | |
| Yenilik ve Risk alma | 26,3846 | 25,0556 | 26,7273 | 25,0000 | 3,303 ¹ | 0,347 |
| Kendine güven | 11,0769 | 11,1111 | 13,3636 | 12,2727 | 9,246 ¹ | 0,026* |
| Amaç yönelimlilik (Kişisel etki) | 9,9231 | 10,6111 | 12,7273 | 10,5152 | 9,443 ¹ | 0,024* |
| İçsel motivasyon | 8,8077 | 8,7222 | 8,5455 | 8,0909 | 0,620 ¹ | 0,892 |
| Amaç yönelimlilik (Kolaylık) | 7,6923 | 8,0556 | 8,6364 | 7,6970 | 4,987 ¹ | 0,173 |

| | | | | | | |
|---------------------------|---------|---------|---------|---------|--------------------|-------|
| Ölçek toplam puanı | 63,8846 | 63,5556 | 70,0000 | 63,5758 | 2,260 ² | 0,087 |
|---------------------------|---------|---------|---------|---------|--------------------|-------|

¹: Kruskal-Wallis tek yönlü varyans analizi ki-kare test istatistiği;

²: Parametrik tek yönlü varyans analizi (ANOVA) F istatistiği;

*: 0,05 anlam düzeyinde anlamlı

Tablo 9 incelendiğinde elde edilen beş faktörden yalnızca kendine güven faktörü ve amaç yönelimlilik (kişisel etki) faktörüne ilişkin faktör puanlarının ortalamasının sınıf düzeylerine göre istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılık olduğu görülmüştür (sırasıyla p-değeri=0,026<0,05; p-değeri=0,024<0,05). Söz konusu faktör puanlarının ortalamaları incelendiğinde her iki faktör puanı için de ortalamaların en yüksek olduğu sınıf düzeyinin 3. sınıf olduğu, ortalamaların en düşük olduğu sınıf düzeyinin ise 1. sınıf olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte diğer üç faktöre ilişkin faktör puanlarının ve ölçek toplam puanının ortalamasının sınıf düzeylerine göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermediği tespit edilmiştir (p-değerleri>0,05).

Dolayısıyla çalışmada öne sürülen,

“H₁: Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü öğrencilerinin sınıf seviyelerine göre yenilik ve risk alma düzeyleri arasında bir fark vardır” hipotezi doğrulanamamıştır.

“H₂: Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü öğrencilerinin sınıf seviyelerine göre kendine güven düzeyleri arasında bir fark vardır” hipotezi doğrulanmıştır.

“H₃: Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü öğrencilerinin sınıf seviyelerine göre amaç yönelimlilik (kişisel etki) düzeyleri arasında bir fark vardır” hipotezi doğrulanmıştır.

“H₄: Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü öğrencilerinin sınıf seviyelerine göre içsel motivasyon düzeyleri arasında bir fark vardır” hipotezi doğrulanamamıştır.

“H₅: Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü Öğrencilerinin sınıf seviyelerine göre amaç yönelimlilik (kolaylık) düzeyleri arasında bir fark vardır” hipotezi doğrulanamamıştır.

“H₆: Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü öğrencilerinin sınıf seviyelerine göre yaratıcılık puanları arasında bir fark vardır” hipotezi doğrulanamamıştır.

4.8. Yaratıcı Kişilik Özellikleri Ölçeği Ölçek Toplam Puanının Demografik Değişkenlerin Kategorilerine Göre Farklı Olup Olmadığının Testi

Çalışmanın bu bölümünde yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği ölçek toplam puanının demografik değişkenlerin kategorilerine göre istatistiksel olarak farklılaşıp farklılaşmadığı test edilmiştir. Yaratıcı kişilik özellikleri ölçek toplam puanının normal dağılımlı olduğu daha önce tespit edilmişti. Dolayısıyla ölçek toplam puanının demografik değişkenlerin kategorilerine göre farklılaşıp farklılaşmadığı test edilirken parametrik prosedürlere başvurulacaktır.

İkiden fazla kategoriye sahip olan değişkenlerde farklılığın test edilmesi için normal dağılım varsayımına dayanan parametrik tek-yönlü varyans analizi (ANOVA) kullanılmıştır. Bu değişkenler yaş, mezun olunan lise, en fazla yaşanılan yer, baba eğitim durumu ve anne eğitim durumu isimli değişkenlerdir. Elde edilen analiz sonuçları Tablo 10'da sunulmuştur.

Tablo 10. Ölçek Toplam Puanı için Tek-Yönlü ANOVA Sonuçları

| Değişken | Ortalamalar | F-istatistiği | p-değeri |
|---------------------------------|-------------|---------------|----------|
| <i>Yaş</i> | | | |
| 18-20 | 63,4444 | | |
| 21-23 | 63,6182 | 2,988 | 0,056 |
| 24 ve üzeri | 68,8000 | | |
| <i>Mezun olunan lise</i> | | | |
| Meslek Lisesi | 65,7568 | | |
| Düz Lise | 58,4545 | 3,053 | 0,033* |
| Anadolu Lisesi | 65,5517 | | |
| Diğer | 63,2727 | | |
| <i>En fazla yaşanılan yer</i> | | | |
| Köy-kasaba | 66,2500 | | |
| İlçe | 65,7368 | 0,555 | 0,645 |
| İl | 64,7647 | | |
| Büyükşehir | 63,4773 | | |
| <i>Baba eğitim durumu</i> | | | |
| İlkokul | 65,5161 | | |
| Ortaokul | 65,2000 | 0,642 | 0,590 |
| Lise | 63,5185 | | |
| Lisans | 62,3000 | | |
| <i>Anne eğitim durumu</i> | | | |
| İlkokul | 65,8000 | | |
| Ortaokul | 64,2414 | 1,975 | 0,124 |
| Lise | 64,1667 | | |
| Lisans | 58,2857 | | |
| *: 0,05 anlam düzeyinde anlamlı | | | |

Tablo 10 incelendiğinde ikiden fazla kategoriye sahip değişkenler içerisinde yalnızca mezun olunan lise değişkeni için lise türleri arasında yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği ölçek toplam puanları açısından anlamlı bir farklılık olduğu tespit edilmiştir ($p\text{-değeri}=0,033<0,05$). En düşük yaratıcılık puanına sahip lise türünün düz lise olduğu, en yüksek yaratıcılık puanına sahip lise türünün ise meslek lisesi olduğu görülmektedir. Farklılığın hangi gruptan kaynaklandığını tespit etmek amacıyla yapılan Tukey post-hoc testi sonucuna göre ise düz lise ve Anadolu lisesi arasındaki fark ile düz lise ve meslek lisesi arasındaki fark istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur. Dolayısıyla düz lise mezunlarının diğer iki lise türüne göre daha düşük yaratıcılık puanına sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç olarak çalışmada öne sürülen,

“H₇: Yaratıcı kişilik özellikleri yaşa göre farklılık gösterir” hipotezi doğrulanamamıştır.

“H₈: Yaratıcı kişilik özellikleri mezun olunan lise türüne göre farklılık gösterir” hipotezi doğrulanmıştır.

“H₉: Yaratıcı kişilik özellikleri en fazla yaşanan yere göre farklılık gösterir” hipotezi doğrulanamamıştır.

“H₁₀: Yaratıcı kişilik özellikleri baba eğitim durumuna göre farklılık gösterir” hipotezi doğrulanamamıştır.

“H₁₁: Yaratıcı kişilik özellikleri anne eğitim durumuna göre farklılık gösterir” hipotezi doğrulanamamıştır.

İki kategoriye sahip olan değişkenlerde farklılığın test edilmesi için normal dağılım varsayımına dayanan bağımsız örneklem t-testi kullanılmıştır. Bu değişkenler cinsiyet, yetenek düzeyleri ve yaratıcılığa genel yatkınlık değişkenleridir. Yetenek düzeyleri “Ailenizde uzun süre devam etmiş bir meslek, hüner, sanat uğraşı vb. var mı?” ve “Üniversitede aldığınız eğitim dışında ilgilendiğiniz başka sanatsal alanlar var mı?” soruları ile ölçülmüştür. Yaratıcılığa genel yatkınlık düzeyi ise “Yaratıcılık gerektiren bir alanda almış olduğunuz ödülünüz var mı?” sorusu ile ölçülmüştür. Elde edilen analiz sonuçları Tablo 11’de sunulmuştur.

Tablo 11. Ölçek Toplam Puanı İçin Bağımsız Örneklem t-Testi Sonuçları

| | Ortalamalar | t-istatistiği | p-değeri |
|--|-------------|---------------|----------|
| <i>Cinsiyet</i> | | | |
| Kadın | 64,9189 | 1,271 | 0,207 |
| Erkek | 62,0714 | | |
| <i>Ailenizde uzun süre devam etmiş bir meslek, hüner, sanat uğraşı vb. var mı?</i> | | | |
| Evet | 67,4286 | 2,054 | 0,043* |
| Hayır | 63,5373 | | |
| <i>Üniversitede aldığınız eğitim dışında ilgilendiğiniz başka sanatsal alanlar var mı?</i> | | | |
| Evet | 67,9643 | 3,041 | 0,003* |
| Hayır | 62,8333 | | |

| <i>Yaratıcılık gerektiren bir alanda almış olduğunuz ödülünüz var mı?</i> | | | |
|---|---------|-------|--------|
| Evet | 68,0000 | 1,165 | 0,247* |
| Hayır | 64,2073 | | |

*: 0,05 anlam düzeyinde anlamlı

Tablo 11 incelendiğinde yaratıcılık puanının cinsiyete göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermediği görülmektedir (p -değeri=0,207>0,05). Bununla birlikte yetenek düzeyini ölçen iki sorunun ve yaratıcılığa genel yatkınlık düzeyini ölçen sorunun kategorileri arasında yaratıcılık puanları açısından istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık olduğu tespit edilmiştir (p -değerleri<0,05). Öyle ki Tablo 11'deki ortalamalar incelendiğinde ailesinde uzun süre devam etmiş bir meslek, hüner, sanat uğraşı vb. olan, üniversitede aldığı eğitim dışında ilgilendiği başka sanatsal alanlar olan ve yaratıcılık gerektiren bir alanda almış olduğu bir ödül olan katılımcıların yaratıcılık puanlarının olmayanlara göre daha yüksek olduğu görülmüştür.

Dolayısıyla çalışmada öne sürülen,

“H₁₂: Yaratıcı kişilik özellikleri cinsiyete göre farklılık gösterir” hipotezi doğrulanamamıştır.

“H₁₃: Yaratıcı kişilik özellikleri yetenek düzeylerine göre farklılık gösterir” hipotezi doğrulanamamıştır.

“H₁₄: Yaratıcı kişilik özellikleri, yaratıcılığa genel yatkınlık düzeyine göre farklılık gösterir” hipotezi doğrulanamamıştır.

4.9. Korelasyon Analizi

Son olarak ailenin gelir düzeyine göre yaratıcılık puanları arasında fark olup olmadığı test edilmiştir. Ailenin gelir düzeyini ölçmek için ankette “ailede çalışan kişi sayısı” isimli değişken yer almaktadır. Bu değişken sürekli bir değişkendir. Dolayısıyla ailenin gelir düzeyine göre yaratıcılık puanları arasında fark olup olmadığı test edilirken aslında ailede çalışan kişi sayısı ile yaratıcılık puanı arasında ilişki olup olmadığı test edilmiştir. Bunun için korelasyon analizinden yararlanılmıştır.

Ailede çalışan kişi sayısı isimli değişkenin normal dağılımlı olup olmadığı incelenmiş ve normal dağılıma sahip olmadığı görülmüştür (Kolmogorov-Smirnov test istatistiği=0,319; p -değeri=0,000). Aralarındaki ilişki incelenecek değişkenlerden en az biri normal dağılıma sahip değilse parametrik olmayan korelasyon analizi kullanılmaktadır. Bunun için Spearman korelasyon katsayısı dikkate alınmıştır. Yapılan korelasyon analizine göre söz konusu iki değişken arasındaki korelasyon katsayısı 0,038 olarak hesaplanmıştır. Korelasyon katsayısının pozitif olduğu görülmüş, bu ise değişkenler arasında aynı yönlü bir ilişki olduğunu göstermiştir. Bununla birlikte korelasyon katsayısı sıfıra oldukça yakındır. Korelasyon katsayısının anlamlı olup olmadığı incelendiğinde ise 0,038'lik bu katsayının istatistiksel olarak anlamlı olmadığı tespit edilmiştir (p -

değeri=0,726>0,05). Dolayısıyla bu iki değişken arasındaki ilişkinin istatistiksel olarak anlamlı olmadığına karar verilmiştir.

Sonuç olarak çalışmada öne sürülen,

“H₁₅: Yaratıcı kişilik özellikleri ailenin gelir düzeyine göre farklılık gösterir” hipotezi doğrulanmamıştır.

5. Sonuç ve Öneriler

Çalışmanın amacı, üniversitelerin lisans düzeyinde tasarım eğitimi veren bölümlerinde eğitim alan öğrencilerin yaratıcı kişilik özelliklerini belirleyerek yaratıcılığı artırmaya yönelik atılacak adımlara ışık tutmaktır. Bu amaç doğrultusunda çalışma Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarım Bölümünde öğrenim gören 88 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Katılımcılara yaratıcı kişilik özelliklerini belirlemeye yönelik YKÖÖ ve buna ek olarak sosyo-demografik bilgi formu anketi uygulanmıştır.

YKÖÖ faktör analizlerinde elde edilen beş faktörden yalnızca kendine güven faktörü ve amaç yönelimlilik kişisel etki faktörüne ilişkin faktör puanlarının ortalamasının sınıf düzeylerine göre istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılaştığı dikkate alınırsa araştırma sonucundan 3. sınıf öğrencilerinin kendine güven ve amaç yönelimlilik kişisel etki faktörleri yönünden diğer sınıflardan daha yüksek puana sahip oldukları görülmüştür. En düşük puanın ise 1. sınıflarda olması göz önünde bulundurulursa kısmî olarak öğrencilerin eğitim gördükleri süreye bağlı olarak kendilerine güvenin ve amaç yönelimlilikleri yönünden yaratıcı kişiliklerinin geliştiği söylenebilir. Bununla birlikte diğer üç faktöre ilişkin faktör puanlarının ve ölçek toplam puanının ortalamasının, sınıf düzeylerine göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermediği dikkate alınırsa risk alma, içsel motivasyon, amaç yönelimlilik kolaylık faktörleri yönünden öğrencilerin aldıkları eğitim süresinden etkilenmediği söylenebilir.

Yaratıcı kişilik özellikleri toplam puanı üzerinden yapılan değerlendirmeye göre düz lise ve Anadolu lisesi ile düz lise ve meslek lisesi arasında fark olduğu görülmüş. Düz lise mezunlarının diğer iki lise türüne göre daha düşük yaratıcılık puanına sahip olması katılımcılara meslek liselerinde ve Anadolu liselerinde verilen eğitimin, öğrencilerin yaratıcı kişilik özellikleri üzerinde olumlu etkiler yarattığı söylenebilir.

Kadın ve erkek öğrencilerin yaratıcılık puanları arasında anlamlı bir farkın bulunmaması katılımcılarda cinsiyetin yaratıcı kişilik özelliklerini etkilemediğini göstermiştir. Ancak araştırmada yapılan anketlerden elde edilen ve katılımcıların yaratıcı kişilik özelliklerinde anlamlı bir puan farkı ortaya koyan durum yetenek düzeyleri ve yaratıcılığa genel yatkınlık değişkenleridir. Yetenek düzeyleri “Ailenizde uzun süre devam etmiş bir meslek, hüner, sanat uğraşı vb. var mı?” ve “Üniversitede aldığınız eğitim dışında ilgilendiğiniz başka sanatsal alanlar var mı?” soruları ile ölçülmüştür. Yaratıcılığa genel yatkınlık düzeyi ise “Yaratıcılık gerektiren bir alanda almış olduğunuz ödülünüz var mı?” sorusu ile ölçülmüştür.

Yetenek düzeyini ölçen iki sorunun ve yaratıcılığa genel yatkınlık düzeyini ölçen sorunun kategorileri arasında yaratıcılık puanları açısından istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık olduğu tespit edilmiştir. Ailesinde uzun süre devam etmiş bir meslek, hüner, sanat uğraşı vb. olan ve üniversitede aldığı eğitim dışında ilgilendiği başka sanatsal alanlar olan ve yaratıcılık gerektiren bir alanda almış olduğu bir ödül olan katılımcıların yaratıcılık puanlarının, olmayanlara göre daha yüksek olduğu görülmüştür. Bu durum ailede sanata yatkınlık olan bireylerde yaratıcı kişilik özelliklerinin gelişmiş olduğunu göstermektedir. Ayrıca alınan akademik eğitimin yanında öğrencilerin başka sanatsal alanlarla ilgilenmelerinin yaratıcı kişilik özelliklerini geliştirdiğini göstermektedir.

Araştırma sonucundan elde edilen verilerden yararlanarak üniversitelerin tekstil ve moda tasarım bölümlerinde eğitim öğretim gören öğrencilerin yaratıcı kişilik özelliklerini geliştirme doğrultusunda aşağıdaki öneriler dikkate alınabilir:

- Öğrencilerin bölüm dışında farklı sanatsal faaliyetlerle uğraşmasını sağlamak amacıyla sanatla ilgili öğrenci kulüplerine katılımları teşvik edilebilir.
- Öğrencilerin kendine güven, yenilik ve risk almaya yönelik gelişimini sağlayacak sosyal ve akademik faaliyetler düzenlenebilir.
- Öğrencilerin fakülte ve üniversite bazlı sanatsal seçmeli derslere katılımları teşvik edilebilir.

Kaynakça

- Alkan, R. (2014). *Genel yaratıcılık, matematiksel yaratıcılık ve akademik başarı arasındaki ilişkilerin incelenmesi*. [Doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Aktamış, H. ve Ergin Ö. (2007). Bilimsel süreç becerileri ile bilimsel yaratıcılık arasındaki ilişkinin belirlenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 33(33), 11-23.
- Aslan, A. E. Aktan, E. ve Kamaraj, I. (1997). Okul öncesi eğitiminin yaratıcılık yeteneği ve yaratıcı problem çözme becerisi üzerine etkisi. *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, (9), 37-48.
- Aslan, E. (2001). Torrance Yaratıcı Düşünce Testi'nin Türkçe versiyonu. *M. Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, (14), 19-40.
- Avşar, F. (2007). *Doğrulayıcı Faktör Analizi ve Beck Depresyon Envanteri üzerine bir uygulama*. [Yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Chien, C. Y. ve Hui, A. N. (2010). Creativity in early childhood education. *TeacherSPerception In Three Chinese Societies, Thinking Skills And Creativity* 5(2), 49-60.
- Ercan, İ. ve Kan, İ. (2004). Ölçeklerde Güvenirlik ve Geçerlik *Uludağ Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi*, 30(3), 211-216.

- Karakaya, A. (2012). *Tasarım öğrencilerinin yaratıcılığını geliştiren işbirlikçi ortamlar: işbirlikçi yaratıcılık destekleme araçlarının kullanımı*. [Doktora tezi]. Bilkent Üniversitesi.
- Kaya, N. A. (2017). *Tasarım sürecinde post- formel düşünce ve yaratıcılık*. [Doktora tezi]. İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü.
- Köksal, M. S. (2021). *Yaratıcılık kuramları*. Ankara Üniversitesi Açık Ders Materyalleri. Acikders.Ankara.Edu.Trhttps://Acikders.Ankara.Edu.Tr/Pluginfile.php/170676/Mod_Resource/Content/0/4.%20Hafta-%20Yarat%C4%B1c%C4%B1l%C4%B1k%20kuramlar%C4%B1.pdf Erişim Tarihi: 20.06.2021
- Onur, D. (2018). Psikoloji kuramları ve yaratıcılık ilişkisi. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (KÜSBD)*, 8(1), 145-156.
- Onur, D. (2016). *Tasarım eğitiminde farkındalık ve yaratıcılık gelişimine yönelik bir öneri*. [Doktora Tezi] Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Potur, A. (2007). *Mimarlık eğitimi başlangıcında bireyin ilgi –yetenek –yaratıcılık düzeyi ile tasarım performansı arasındaki ilişkiler*. [Doktora tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Rogers, C. (1954). Toward a theory of creativity. *ETC: A Review Of General Semantics*. (11), 249-260.
- Rouquette, M. L., (1992). *Yaratıcılık*. Çev.; Işın Gürbüz. İletişim Yayıncılık.
- Runco, M. A. Ve Albert, R. S. (2010). *Creativity research: a historical view*. J. C. Kaufman & R. J. Sternberg (Ed). *The Cambridge handbook of creativity*. Cambridge University Press.
- San, İ. (2019). *Sanat ve eğitim: yaratıcılık, temel sanat kuramları, sanat eleştirisi yaklaşımları*. Ütopya Yayınevi.
- Sak, U. (2014). *Yaratıcılık Gelişimi Ve Geliştirilmesi*. Vize Basın Yayın.
- Sevimli, Demirer, A. (2019). *Yaratıcılık, sanat, sinema; bir örnek: Akira Kurosawa*. Milenyum Yayınevi.
- Simonton, D. K. (2000). Creativity: cognitive, personal, developmental and social aspects. *American Psychologist*, 55(1), 151.
- Şahin, F. ve Danışman, Ş. (2017). Yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği: güvenilirlik ve geçerlik çalışması. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(2), 747-760.
- Yıldız, M. (2010). *İlköğretim 2. kademesinde okuyan aktif satranç sporcularının yaratıcılık ve çoklu zeka alanlarıyla olan ilişkilerinin araştırılması*. [Yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.

Yılmaz, H. (2019). *Görsel sanatlar öğretmen adaylarının yaratıcılık düzeylerinin video oyunu oynama ve kişilik özellikleri açısından incelenmesi*. [Yüksek lisans tezi]. Trabzon Üniversitesi.

Türk Dil Kurumu sözlükleri (2021). *Yaratıcılık*. 20 Haziran 2021 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden edinilmiştir.

SANAT PSİKOLOJİSİNE GİRİŞ, KAPSAMI VE SINIRLARI

Ayşe OKVURAN¹

Özet

Sanat psikolojisi 19. yüzyıl sonlarında başlayan ve günümüze kadar uzanan sanat bilimleri içinde yer alan bir bilim dalıdır. Sanat sosyolojisi, sanat felsefesi gibi sanat bilimleri sanatı süreç ya da ürün olarak ele alır. Sanat psikolojisi, psikoloji kuramlarından yola çıkarak sanatçıyı ya da sanat eserini açıklamaya çalışır.

Sanat psikolojisinde Antik Dönem'den itibaren kullanılan mimesis ve katarsis kavramları önemlidir. Mimesis yansıtma kavramına, katarsis ise duyguların boşalımı anlayışına dayalıdır. Sanat eseri karşısında sanatçı ve alıcıda oluşan duygular, düşünceler, düşlerin yansıtılması duygusal bir doyum yaratır. Freud Psikanalitik Kuram'a dayalı olan "Sanat ve Sanatçılar Üzerine" kitabında, Leonardo'yu, Dostoyevski'yi ve başka pek çok sanatçıyı, eserleri ve kişilikleriyle açıklamıştır. Sanat psikolojisi sanatçının öz yaşam öyküsünden çıkarak eserleri açıklar ya da eserdeki sembollerden yola çıkarak sanatçıyı açıklamaya çalışır. Aynı zamanda sanat psikolojisi disiplinler arası bir bilim dalıdır. Sanat bilimi ve psikoloji bilimlerinin kesiştiği bir yerdedir. Sanat psikolojisinde sanat eseri ya da sanatçı merkeze alınır. Sanatçıdan yola çıkarak eser ya da eserden yola çıkarak sanatçı açıklanmaya çalışılır ancak bu eserin estetik değerini etkileyemez ya da değiştiremez. Üstelik sanat psikolojisinin buna yetkisi de yoktur. Sanatı, psikoloji biliminin verileriyle açıklamak yalnızca bir yorumdur.

Bu çalışmada sanat psikolojisinin içeriği, sanat psikolojisinin temel aldığı psikoloji kuramları, sanatçı-sanat eseri-alıcı ilişkisindeki psikolojik süreçler ele alınacaktır. Araştırma betimsel araştırma modeline dayalı olarak alanla ilgili kaynakların, yaklaşımların belirlenmesine dönük bir çalışmadır. Araştırmada alanda var olan kaynaklardan yola çıkarak sanat psikolojisi alanının ne olduğu ve ne olmadığı sorularına yanıt aranmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sanat psikolojisi, psikanalitik kuram, sanat eseri, sanatçı, arketip.

¹ Prof. Dr. Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Sınıf Eğitimi Anabilim Dalı, ayseokkvuran@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7248-2537.

Introduction To Psychology of Art, Its Scope And Limits

Abstract

Similar to other scientific disciplines, art psychology, beginning at the end of the 19th century until the present day, can also be considered a science. Art sciences such as art sociology and art philosophy approach the arts as either a product or process, and based on the theories of psychology, art psychology, attempts to explain the artist and/or their work.

The ancient concepts of mimesis and catharsis, for example, are extremely important and have been used in art psychology extensively. The emotions, thoughts, dreams and emotional fulfilment created by the artist are shared by the recipient of the artwork. Based on psychoanalytic theory, Sigmund Freud was able to explain Leonardo and Dostoevsky through their works and personalities. Art psychology explores the artist's art through his/her autobiography or attempts to explain the artists through the symbols in their work. However, when doing this it does not affect or alter the aesthetic value of the work and in fact the explanations have no authority to do so. Explaining art through the use of scientific psychological data is only an interpretation.

In this study, the content of art psychology, psychology theories on which art psychology is based, and psychological processes related to artist-art work-recipient were investigated. In this research a descriptive research model was used and the related resources and approaches were aimed to be determined. In the study, based on the existing sources an attempt was made to answer the question of what the field of art psychology is and is not.

Keywords: *Psychology of art, psychoanalytic theory, artwork, artist, archetype.*

1. Giriş

Sanat psikolojisi alanı, sanat bilimleri içinde bir alan olarak varsayılır. Sanat psikolojisi sanat felsefesi, sanat sosyolojisi gibi disiplinler arası bir alandır. Sanata, sanat bilim alanlarının ölçütleriyle bakmak kaçınılmazdır. Sanat da güçlenir bu durumdan, sanat bilimleri de. Sanat psikolojisi hem sanatla ve hem de psikoloji akımları ve dolayısıyla kuramlarıyla ilgilidir. Sanat psikolojisinde sanat eserinin estetik değeri çok da fazla önem taşımaz. Dolayısıyla sanat psikolojisinde hem sanat eseri hem de sanatçı olarak kabul edilmiş olandan yola çıkılır. Bir eseri sanat eseri olarak açıklamak sanat psikolojisinin görevleri içinde yer alamaz. Sanat psikolojisi sanatçı, sanat eseri ve sanat izleyicisi üçgeninden oluşur. Sanat eserinden sanatçıya, sanatçıdan sanat eserine ya da izleyiciden sanatçıya ya da esere gidip gelinir.

Tunalı'ya göre 19. Yüzyılda psikolojinin güçlenmesiyle sanatın anlamı süjede yani bireyde aranır. Süje sanatı anlayan ve kavrayan insandır. Sanat eserine anlamı veren de gene süjedir. Süje, sanat eserini anlıyorsa ondan hoşlanıyor demektir. Sanat eserinin değeri süje ile eser arasındaki ilişkiden oluşur. Estetik objedeki güzellik duygusunun incelenmesi, araştırılması Theodor Lipps'e göre EINFÜHLING adını alır. Tunalı 'ya göre EINFÜHLUNG estetik obje karşısında bir duyguyu derinden yaşama, haz alma olarak yorumlanır (Tunalı,1975).

2. Sanat Psikolojisinin İçeriği

Sanat psikolojisi alanının içeriği sanattaki temel akımlar, kuramlar, psikolojideki temel akımlar ve psikolojik kuramlardan oluşur. Dolayısıyla Freud'un ve ardıllarının sanatçılara ve sanat eserlerine yaklaşımları veya sanat akım ve kuramlarının psikolojik yorumları temel alınmaktadır. Burada Sigmund Freud'un "Sanat ve Sanatçılar Üzerine" (2001) adlı yapıtı önemli bir kaynaktır. Neriman Samurçay'ın "Sanatta Psikanaliz" (2007) kitabı da temel kaynaklar içerisinde sayılabilir. Sıtkı M. Erinc'in "Sanat Psikolojisine Giriş" (2004) kitabı da başucu kaynakları içindedir.

Sanat akımları tarihi içinde en çok anlatımcı sanat kuramı ve anlatımcılık/ekspresyonizm ve sürrealizm/gerçeküstücülük sanat akımları, sanat psikolojisinde incelenebilecek en yakın akımlar gibi görünmektedir. Ekspresyonizm akımı sanatçının bakış açısını, dilini, anlatımını daha fazla içerir. Sürrealizmin ise sanatçının düşlerini, rüyalarını, bastırılmış duygularını içerdiği varsayılır. Oysa güncel sanat akımları, türleri, etkinliklerini sanat psikolojisinden ayırarak bakmak çok da mümkün değildir. Marina Abramovich'in performanslarında ya da Banksy'nin duvar resimlerinde ya da Yayoi Kusama'nın puantiyelerinde psikolojik derinlik fazladır. Grayson Perry'nin İngiliz orta sınıf ailesini betimlediği çalışmalar da psikolojik derinliği olan işlerdir. Öyleyse geçmiş ve günümüzün pek çok eserine/işine sanat psikolojisinin ölçütleriyle bakılabilir. Sanat psikolojisinin ölçütleri neler olabilir diye yaklaşıldığında en başta şunlar söylenebilir:

Sanat psikolojisi açısından bir eseri/işi değerlendirmek o eserin/işin estetik değerini değiştirmez, etkilemez. Eser tüm eleştirilerden, ölçütlerden bağımsız, kendi başına bir bütündür. Artık yazarına ait değildir, yalnızca okurun da değildir, yalnızca bulunduğu ülkeye de ait değildir. Kendi başına tek ve özgündür. Yukarıdaki sayılanların hepsine ait de olabilir, belki de başka bir zamanda ve yerde onu fark edecek olanları bekliyor olabilir. Sanat psikolojisinin ölçütleriyle biz bir eseri değerlendirebiliriz ama bu, eserin estetik değerini değiştirmez.

Sanat psikolojisinin ölçütleriyle sanata yaklaşmak bir eser için yalnızca bir yorumdur. Sanat sosyolojisiyle bakmak da öyle sayılır. Yalnızca iyi ve nitelikli bir yorum yapmış oluruz. Sanat felsefesi de aynı bağlamda değerlendirilebilir. Sanat bilimleri içinde, estetik belki en güçlü bir değerlendirme bilimi sayılabilir.

Sanat psikolojisinde sanata önce psikoloji kuramlarıyla bakılır. Geleneksel olarak da en çok Psikanalitik Kuramı'nın ve Sigmund Freud'un bakış açısıyla değerlendirmelerin yapıldığı görülmektedir. Freud'un "Sanat ve Sanatçılar Üzerine" kitabı, Leonardo da Vinci ve Dostoyevski üzerine çok ince detaylar ve yorumlar içerir. Samurçay'ın "Sanatta Psikanaliz" kitabında ise özellikle 20. yüzyıl Türk resmi ve ressamı üzerine psikanalitik yorumlar yapılmıştır. Carl Gustav Jung'un "Anılar, Düşler, Düşünceler" kitabında da arketipler, kolektif bilinçaltı, gölge, persona üzerine açıklamalar bulunmaktadır. Sanat psikolojisi alanındaki Türkçe yayınlar daha çok geleneksel ekollerden yararlanmaktadır. Oysa sanat eserlerine daha güncel psikoloji kuramlarıyla da bakılabilir.

Psikolojide ve psikoterapide önemli bir yeri bulunan savunma mekanizmaları, sanat psikolojisinde de aynı önemi taşımaktadır. Bir öykü ya da bir roman ya da bir film kahramanının davranışlarını analizde, savunma mekanizmaları işimize yarayabilir. Sanat bize bir AYNA ise, sanat işleri de en iyi yansıtma aracıdır. Berna Moran'a (2016) göre sanat eserlerini incelemede en önemli yaklaşım yansıtmacı sanat anlayışı ve ölçütleriyle yaklaşımdır. Eserin dönemini, koşullarını, yaratıldığı yeri, iklimi, sosyal olayları vs. göz önüne almak önemli kriterlerdir. Gene Moran'a (2016) göre anlatımcı sanat kuramı, biçimci sanat kuramı ve okur merkezli kuramlar sanat eserlerinin anlaşılmasını ve sınıflandırılmasını kolaylaştırır.

3. Ustalar ve Yorumları

Freud'un "Sanat ve Sanatçılar Üzerine" kitabı alandaki en detaylı kaynaklardan biridir. Freud'un kitapta yer alan temel söylemleri şöyledir: Sanatçı oyun oynayan çocuk gibidir, kendine bir hayal dünyası yaratır. Çocuklukta oyundan duyulan haz yetişkinlikte düşleme, gündüz düşlerine dönüşür. Her düş belli bir isteğe doyum çabasıdır. Sanatçıyı da düşlemlerini yaratma yoluyla yücelten kişi olarak görür. Bizler de okur olarak, eserde sergilenen düşlemlerden haz duyarız. Sanatçı burada düşlemlerine estetik bir form vermiştir. "Ruhumuzun derinliklerinde saklı kalan kaynaklardan daha büyük hazların doğmasını sağlamak için sanatçı bizlere ön hazlar sunmaktadır, sanat yapıtı ruhumuzdaki gerginlikleri giderir" (2001, s. 115). Freud'a göre Leonardo da Vinci'nin babasıyla çatışmaları psikoseksüel yaşamını etkilemiştir. Sanatçı eserleri karşısında bir baba gibidir. Leonardo da babasının kendisini umursamaz tavrı gibi eserlerinin akıbetini umursamamıştır. Leonardo'nun yaşamında öz annesi ve genç ve sevecen üvey anne motifleri önemlidir, "Ermiş Anna Selbritt" tablosunda da kendi öz yaşamındaki anne motiflerini yansıtarak Meryem, annesi Ermiş Anna'nın kucagında, öne doğru eğilerek Çocuk İsa'yı ve minik kuzuyu tutmaya çalışmaktadır. Ermiş Anna da mutluluk içinde gülümseyerek onlara bakmaktadır. Freud, Leonardo'nun bu tabloyla kendi annelerine ait figürleri düşlem olarak yansıttığını söyler.

Sıtkı Erinç'e (2004) göre sanat üçlü bir sacayağının üzerinde oturur: Sanat eseri, sanatçı, sanat alıcısı. Sanat bu üçlü etkileşim içinde var olur. Sanat okurunun sanat eseri karşısındaki duygulanımları, etkilenimleri de sanat psikolojisi içinde değerlendirilebilir. Duygusal etki sanat kuramı sanat izleyicisini de sanat alanının içine alır. Zaten sanatın izleyicisi olmazsa sanat yorumlanamaz. Erinç'e göre bir sanat eserini bulunduğu/üretildiği koşullar, zaman mekân içinde değerlendirirsek sanat sosyolojisi yapmış oluruz, eserin bireysel olarak okura ne anlattığını incelersek sanat psikolojisi yaparız, eserin güzel olup olmadığıyla ilgiliyse estetiği açısından değerlendirmiş oluruz, sanat eserinin evrensel düzeyde iletmediği fikirler, mesajlar açısından bakarsak sanat felsefesi açısından esere bakmış oluruz. Erinç'e (2004) göre sanat psikolojisi açısından bir ürün sanatçısına ve alıcısının duygularına göre hazlar verebilmeli, alıcısının bilinçlenmesine dönük aydınlatıcı olabilmeli, kendi yoğunluğu ile alıcısının düşüncelerinde, duyularında davranışa dönüşen bir etkiye sahip olabilirse sanat eseri sayılır.

Jung'un kuramına göre ise sanatçıyı ya da sanat eserini arketipler, bilinçdışı, anima ve animus kavramlarıyla düşler ve imgeler aracılığıyla açıklamaya çalışmak gereklidir. Arketip mitlerde, masalarda yer alan belirli motifler, insanların düşlerinde, fantezilerinde, hezeyanlarında da ortaya çıkabilir. İçgüdüsel, canlı ve duygusal yükler de taşırlar. Bilinç dışı bilinmeyen, bilmediğimiz ve bilinç alanının merkezi olan egoyla bağlantısının olamayacağı her şey demektir. İç dünyamızdaki bilinmezleri içerir. Bilinç kavramını bilinç dışının asıl rahminden doğan bir çocuk gibi tanımlamaktadır. Anima ve animus bir erkeğin bilinç dışı dişi doğasını, bir kadının da erkek doğasının kişileştirilmesidir. Her erkek içinde o ya da bu kadına ait olmayan sonsuz bir kadın imgesi taşır. Bu tip imgeleri kişi bilinç dışı özellikler olarak sevilene yansıtır. Gölge arketipi kişiliğin daha düşük düzeyde bir parçasıdır. Bilinç dışında karşıtlık yaratmaya çalışan ve bağımsız hizip oluşturan tüm bireysel ve ruhsal öğelerdir. Düş ise ruhun en içsel bölümünde saklananların, ego bilinci olmadan var olan ve her zaman var olacak olan ruha, karanlık kozmik geceye açılan küçük ve gizli kapı olarak tanımlanmaktadır (2001). Jung insanın görevinin bilinç dışından gelen malzemeyi bilince yükseltmek olduğunu böylece insanın varoluşunun karanlığına ışık tutacağını söyler (2001, s. 328). Gene Jung bilinç dışımız bize bazı imgeler, simgeler, göndermelerde bulunur. Eleştirel mantığın egemenliği yaşamı kısırlaştırır, bilinç dışını bilince yükselttiğimiz, mitleri kattığımız oranda yaşama katkıda bulunuruz (2001, s. 306). Jung'un kuramı aracılığıyla sanat eserindeki temel öğeleri, arketipleri, mandalaları, bilinçaltı imgeleri, sanatçının düşlerini, düşlemlerini yorumlamaya çalışabiliriz. Ama her sanatçıya ya da esere bu yaklaşım uygulanamaz. Gerçeküstü, fantastik masalsı özellikler, öğeler, imgeler taşıyan eserler daha uygun olabilir.

Freud'a göre sanatçı da oyun oynayan bir çocuk gibi davranır. Kendine bir hayal dünyası yaratarak ciddiye alır, zengin bir duygu hazinesiyle donatarak realiteden ayırır. Ancak sanatsal dünyanın gerçek dışılığı, gerçekte tatsız olan pek çok duygunun sanat yapıtında izleyici için haz kaynağına dönüşmektedir. Sanatçı çocuk gibi oyun oynamaktan vazgeçmiştir ama oyun oynama güdüsü yer değiştirir ve düşlemeye başlar. Doyuma kavuşturulamamış duygular düşlem yoluyla ifadesini bulur. Her düş belli bir isteğe doyum sağlama çabası ve böyle bir doyumunu ondan esirgeyen gerçeği değiştirme girişimidir (2001, s. 105, 106).

Güçlü bir güncel yaşantı daha öncelerde sıklıkla çocuklukta kalmış bir yaşantının anısını sanatçıda uyandırmakta, anımsanan yaşantı ise sanat yaratısında gerçekleşme olanağına kavuşan isteği doğurmakta ve yaratının kendisi hem anımsamaya yol açan yaşantıyı hem de eski anıya ilişkin öğeleri içermektedir (Freud, 2001, s. 102).

Kişilerin düşlemleri onları utandırabilir ama sanatçının düşlemleri gözümüzün önündedir ve bizi rahatlatır, haz duyarız. Freud (2001) "Ruhumuzun derinliklerinde saklı yatan kaynaklardan daha büyük hazların doğmasını sağlamak için sanatçının bizlere sunduğu hazı ayartı ödülü ya da ön haz" diye nitelemektedir (s. 115). Aynı zamanda sanat yapıtı ruhumuzdaki gerilimleri gidererek haz yaratmaktadır.

Freud'a (2001) göre Leonardo da Vinci 5-6 yaşlarında öz annesinden alınarak babası ve üvey annesi tarafından büyütülmüş, erken yaşlarda da ailesinden ayrılarak bir ressamın

atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Leonardo'nun yaşamında erken yaşlarda baba yoksunluğu, 6 yaşından sonra öz anne yoksunluğu ama iyi bir üvey annenin varlığı olgusu eserlerine de yansımıştır. Cinsel düşlemlerini yücelterek sürekli bir bilim ve araştırma tutkusuna dönüştürmüştür (s. 25). Leonardo her zaman yumuşak ve sevecen tavırları olan sakin ve barışsever bir kişiydi, pazardan aldığı kuşları özgür bırakır, et yemezdi. Aynı zamanda idama götürülen mahkûmları izleyen savaşta askerlerin yüz ifadelerini çizen ya da kadvraları kesip inceleyen biriydi. Bu durum onun sanatçı ve araştırmacı olan ikili kişiliğiyle açıklanabilir. Mükemmeliyetçiliği ve güçlü bilme tutkusu onun eserlerinin yarım kalmasına neden olabilmıştır (Freud, 2001, s. 24). İçindeki tutkuyu bilme araştırma tutkusuna dönüştürmüş, kararlı ve yoğunlukla çalışmıştır.

Vygotsky sanat psikolojisi ile ilgili tamamlanmamış çalışmasında bizim fantastik deneyimlerimizin gerçek duygularımızın temeli olduğunu açıklamaktadır. Böylece duygu ve imgelem ikiye ayrılan süreçler değil; aynı süreçlerden oluşur. Biz bir fanteziyi, duygusal tepkilerimizin temel ifadesi olarak görürüz (Vygotsky, 1971, p. 210). Bu fantezi anlayışı bir temel, merkezî anlayıştır. Bu yeni yaklaşım söyle tanımlanabilir: Psikologlar duygu ile imgelem arasında bir birliğe inanmaktadır. Sonuç olarak bir duygu, organizmamızın mimik, pantomim, ya da somatik bir tepkisi olarak ifade edilir. Bu aynı zamanda bizim imgelerimizin de ifadesidir. (Akt., Rey, 2018; Vygotsky, 1971, p. 209).

4. Psikolojik Savunma Mekanizmaları

Freud'dan itibaren psikolojik savunma mekanizmaları da sanat ve sanat eserlerini açıklamada kullanılmaktadır. Yansıtma [projection], bir kişinin düşünce ve tasarımlarını, istek ve duygularını dış dünyaya aktarmasıdır. Dış dünyadaki bir kişi ya da nesneye, bu kişi ya da nesnede var olmayan özellikler yakıştırılır. Düşlem [daydream], uyanık durumda kişinin yarattığı düşünce ve isteklerin ve gerçeklerin birbirine karıştığı canlı hayallerdir. Yoksunluk [frustrasyon], dış koşulların elverişsiz olmasından ya da içgüdüsel isteklerin bilinç dışı güçler tarafından doyuma kavuşturulmasının engellenmesidir. Haksızlıklar, mağduriyetler de engellenmeye yol açabilir. Bunun sonucu olarak kişide saldırganlık oluşabilir. Ussallaştırma [rationalization], süper ego tarafından hoş karşılanmayan düşünce ve davranışların mantık açısından tutarlı ve ahlak açısından uygun bir nedene bağlanmasıdır. Gerileme [regretion], geriye dönüş ya da gerileme ise ruhsal gelişim sürecinde geride bırakılmış dönemlere özgü ilkel ve çocuksu davranışlar, tutumlar olarak tanımlanabilir. İç ve dış zorlamalar, çatışmalar vb. gibi zorlanmalı durumlar gerilemeye neden olmaktadır. Yüceltme [sublimation], cinsel içgüdü enerjisinin toplumsal bakımdan kabul edilebilir daha üst değerdeki etkinliklere dönüştürülmesidir (Freud, 2001, s. 336-358).

Samurçay Türkiye'de hem psikoloji ve hem de sanat psikolojisi alanında önemli bir yere sahiptir. Hem derslerinde ve hem de kitaplarında Psikanalitik Kuram'a dayalı olarak sanatçılarla görüşmeler yapmış, testler uygulamış ve eserleri ve ressamalarını gözlem, görüşme ve testlere dayanarak yorumlamıştır. Samurçay'a göre sanatçının yapıtına psikanalitik yaklaşım çoğunlukla bastırılmış, itilmiş içtepisel çatışmaların ortaya çıkarılmasına dayanır. Sanatçının kişiliğiyle

yapıtın içerikleri arasında bir ilişki kurmak suretiyle neden bazı temaların önem taşıdığı anlaşılabilir (Samurçay, 2008, s. xii, xiii). Anlamı ve kapsamı ne olursa olsun sanat ve psikanaliz ilişkisinde neyi gözler ya da açığa vurursa vursun ‘yaşantı’ vardır. Yaşantının bazen yüceltilmiş bazen yoğunlaştırılmış kısmıyla karşılaşırız. Bazen de agresif, sönük, bitkin bulabiliriz araştırdığımız kişiyi. Psikanaliz ve sanat beraberliği bize dünyayı alışlagelmiş yöntemlerden çok daha iyi sezdirir (Samurçay, 2008, s. xiv). Samurçay sanat ve psikanaliz arasındaki ilişkiyi bilimsel temele dayandırmak için sanatçıya Minnesota Çok Yönlü Kişilik Envanteri, Rorschach Testi, Tematik Algılama Testi, Koch Ağaç Çiz Testi gibi testler uygular, sanatçının çocukluk, aile, okul fotoğraflarını gözden geçirir.

Samurçay (2008), Orhan Peker, Kayhan Keskinok, Devrim Erbil, Utku Varlık vb. pek çok ressam hakkında incelemelerde bulunmuştur. Sanat yapıtlarıyla sanatçısının içsel arayışları arasındaki ilişki rastlantısal değildir. Doğduğu günden başlayarak insanın her eylemi, her ürünü onun yaşam serüveninden izler taşır. Örneğin Orhan Peker’in nevrotik, ilişkilerinde güçlü anne imgesini arayan, yalnızlık duygusuna ve anksiyeteye karşı savunma mekanizmalarını kullandığını söylemektedir (Samurçay, 2008, s. 10-12). Orhan Peker,

“Ben bir sanatçı olarak temayı yaşamdan alıyorum, temanın çözümünü ben getiriyorum. Ben yaşamımda gözlemlerin sonucu olan nesnelere, beni düşündüren insanları, tedirginlikleri ve acılarıyla resmettim. Bence Ekspresyonizm kişisel açıklamalara değer verir. Ekspresyonist şunu söylemek ister: Ben insanlığın bir parçası olmakla beraber tek'im, biricğim. Ben işte bunları gördüm, gözledim ve şimdi size sunuyorum. Kendimle sizin aranızda bir iletişim kurabilmek için, demektedir” (Samurçay, 2008, s. 20).

“Sanat ve Psikiyatri” (2011) kitabında Dr. Melike Güney, Kris’in sanat ve psikiyatri ilişkisine ait “Ego Hizmetinde Regresyon” teorisinden söz eder. Freud’un sublimasyon /yüceltme teorisine karşılık sanatta egonun hizmetinde bir regresyon olduğundan söz etmektedir. Kris’e göre derinde bulunan duygu ve düşüncelerin olduğu gibi yerinden oynatılarak canlandırılması ürkütücü ve korkutucudur. Sanatçı bunu birincil süreç düşünceye gerileyerek duygularını ve düşüncelerini değişime uğratar ve sembollerle açıklar. Bu geçici bir gerileme durumudur, gerçekle bağları da koparılmaz. Güney (2011) kitabında Kohut’un kendilik nesnelere söz etmektedir. Kendilik nesnesi, kişinin duygusal yatırım olarak yaptığı şeyler, nesnelere, kişiler, yerler, nesnelere bağlantılı anılar, düşlemlerdir. Salvador Dali’nin eriyen peynirleri eriyen saatlere dönüştürmesi gibi. Bir ressamın eserlerinde sürekli tekrarlanan figürler, biçimler, formlar, nesnelere kendilik nesnesini çağrıştırmaktadır. Güney, Mary Cassat’ın resimlerinde sürekli çocuk ve anne temasını işlemesini, sağlıklı ana baba tutumlarına, anne kız ilişkisinin yetişkinlikte de aynı şiddetle sürdürülmesine ve anne kayıp olsa bile çocukta, ressamda değişmeyen biçime dönüştürüldüğüne ve narsistik kişilik geliştirmeye bağlamaktadır. Güney, Rene Magritte’in annesinin intiharı ve yüzünde bir örtü ile bulunması durumunu yaptığı tablolarla yüzleri örterek dönüştürdüğünü belirtmektedir. Salvador Dali’nin resimlerinde ölüm, ceset gibi fantezilerinin cinsel gelişimini tamamlayamamasından kaynaklandığını belirtmektedir.

Güney'e göre Dali' de cinsellik ölümü çağrıştırmaktadır. Tablolarda kayalar, tek tük ağaçlar, kasvetli gökyüzü, iskelet, kafatası, ölümler, mezarlıklar vb. formlar ölümü temsil eder.

Erich Fromm'un "Sevgi ve Şiddetin Kaynağı" (2023) kitabında anlattığı ölümsever ve yaşamsever insan tiplerini de sanatçıyı ve sanat eserlerini anlamamızda önemli ipuçları sağlar. Yaşamsever kişilikte üreticilik, yaşama ilgi duyma, şaşırabilme, yeniliğe açık olma, yaşamını sevgiyle ve akılla biçimlendirme, yılmazlık, mücadele etme becerisi vb. özellikler olduğunu belirtir. Ölümseverlik eğilimi olan kişilikte ise yıkıcı eğilimleri sevme, şiddeti sevme, geçmişe bağlılık, ölüme, yıkıcılığa ilgi, saplantılı kişilik, karamsarlık, neşesizlik, mağaralara, karanlıklara ilgi duyma vb. ölümseverlik eğiliminin sadist ve şiddet sever eğilimlerle de iç içe olduğunu belirtir. Normal insanda yalnızca biri var olmaz, kişide hangi eğiliminin ağır bastığı önem taşımaktadır. Edebiyatta ve diğer sanat eserlerinde ele alınan içeriğin seçimi de belki de yaratıcısının yaşamseverlik ya da ölümseverlik eğilimlerini de gösteriyor olabilir. Yaşar Kemal'in kahramanları yılmazlık içindedir, yaşamseverlik yoğunluktadır. Bilge Karasu'nun öykülerinde ise derin felsefi içeriğe rağmen umutsuzluk ve karamsarlığın egemen olduğu söylenebilir.

5. Güncelin Psikanalizi

Bella Habip, "Kültür ve Psikanaliz" (2019) kitabında Xavier Dolan'ın filmlerindeki ensestesi temayı, Herman Melville'in "Kâtip Bartleby" kitabını, Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" filmini, Orhan Pamuk'un "Kırmızı Saçlı Kadın" romanını ve diğerlerini incelemektedir. Freud sonrası psikanalistlerden Winnicott'un anne ile çocuk arasındaki ilk yaratıcı etkileşimlere dayalı olarak incelemekte ve hakiki kendilik, geçiş nesnelere, kavramlarıyla bağdaştırmaktadır. Edebiyatın özneyi ve özneliği inşa etmesi, yaşama ve insanlığa katkıda bulunması, medeniyetler için onarıcı bir işlev taşımasıyla önemli olduğuna inanmaktadır (Habip, 2019, s. 69). Kâtip Bartleby ruhsallık açısından yıkıma uğramış, geçmişsiz, kimliksiz bir adamdır. Kitap boyunca yabancılaşma, anlamsızlık, boşluk duyguları hâkimdir. Romanın kahramanları Avukat ile Bartleby arasında hem zıtlık ve hem de birbirini tamamlayan çifte işleyiş bulunmaktadır. Her ikisi de yalnızlık, anlamsızlık, varlık ve yokluk arasında ikilikler yaşarlar. Habip bunu "Narsizmin başlangıçta ötekenden oluşması durumuna bağlar. Yarıma ve ikili işleyiş hem ayrılığı ve hem de birleşmeyi sağlamaktadır. Avukat düzenin içinde ama yalnızdır. Bartleby ise yersiz yurtsuz ve yoksulu simgeler. Bu iki kişi de aynı kişiyi çağrıştırmaktadır. Bartleby'nin öyküsü narsizmin patolojik durumlarında ötekiyle kurulan ilişkileri ikilik, tuhafılık, yabancılaşma gibi öğeleriyle göstermektedir (Habip, 2019, s. 79). Orhan Pamuk'un "Kırmızı Saçlı Kadın" romanında ise kahramanın babasız büyümesi Ödipal çatışmadaki babayı yok etme fikrinin inkâr ve unutma yoluyla gerçekleştiğini vurgular. Babanın romanda yeterince vurgulanmaması, unutulması ya da yok sayılması, silikliği, Oidipus karmaşasının babaya karşı düşüncede yok etme dürtüsünün suçluluğuyla açıklanmaktadır. Kitap baba cinayeti ve babayı inkâr arasında gezinmektedir.

Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" filminde ise kahramanları "hakiki kendilik" kavramı çerçevesinde incelemektedir. Hakiki kendilik kavramı kişinin kendisini öznel olarak ne şekilde

hissettiği ile ilgilidir. Winnicott'a göre ruhsal hayattaki başlangıç hayal kurmaktan değil o hayatı yaratmaktan geçer. Bir film izlemek, roman okumak, espri yapmak ya da anlamak zahmetli işlerdir ve hayatımıza renk katar. Yaşamın yaşamaya değer olduğunu hissettirir. Ama bazıları bunlardan hoşlanmaz, yaşamın anlamsız olduğunu hisseder ve kendilerini gerçek gibi hissetmezler. Yapıp ettiklerinin onlara dayatıldığına inanırlar. Kendilerini tutsak hissederler. Bu duygu tüm yaşamlarına yansır. Kış Uykusu filmi de bütününde bu ruh halini içermektedir. Boşluk, anlamsızlık, bir işe yarayamama duygusu belirgindir (Habip, 2019, s. 53). Hakiki kendilik duygusu bebeğin ilk dönemlerinde isteklerinin yerinde ve zamanında giderilmesi, kendi isteklerinin kabul edilmesi ve yarattığı düzenlemelerin kabul edilmesi gerçek benliğin oluşmasını sağlar, güvenli olmayan çevre ise düzmece bir kendilik durumu yaratılır. Çocuğun özgür olması ve kabulü gerçek benliğin oluşturulmasını destekler. "Kış uykusu" kavramı da bir metafordur. Kış uykusuna yatan canlılar kendilerini soğuktan, olumsuz koşullardan korurlar. Filmde de kentsoylu, nevrozlu kahramanlar sürekli iç hesaplaşma, birbirini sınava tabi tutma çabası içindedir (Habip, 2019, s. 58). Filmin önemli karakteri Aydın Bey de çevresinin bungen havasından kurtularak hakiki benliğinin farkına varmaya, tutsaklıktan kurtulup kendisiyle yüzleşmeye doğru bir dönüşüm yaşamaktadır.

6. Yaratmanın Psikolojik Kökleri

Erinç'e göre bir nesnenin sanat eseri sayılabilmesi için özgür biçimde ifade edilmiş olması, özgün, tek ve biricik olması, bir ileti taşıması gerekir. Yeni, özgün ve özgür eseri de yaratıcısıyla birlikte algılarız. Sanat eseri, sanat alıcısı ve sanatçı arasındaki sacayağı sanatsal yaratım sürecini oluşturur. Sanat eseri dendiğinde bir sanatçıya bağlı, onun tekniğini, üslubunu, dünya görüşünü, insanlık anlayışını betimleyen, özgün, tek ve yeni bir ürün anlaşılmalıdır (Erinç, 2004).

Freud'a göre güzellik arayışı sevilen, yüceleştirilen cinsel nesneye karşı beslenen cinsel arzunun yüceltilmesi ve kültürel alana doğru yöneltilmesidir (Habip, 2019, s. 174). Freudcu kurama göre ruhsal yaşam, yaşam ve ölüm dürtülerinin çatışmasından oluşur. Kişi kendisine haz duyguları veren işleri, düşleri, eylemleri gerçekleştirmek ister. Sanatçı, bu haz duygusunu yücelterek yaratıcı işlere dönüştürür.

Segal'e göre ise sevilen nesneyi benliğin içinde ya da dışında kurtarma ve yeniden yaratma çabasıdır. Sevdiğimiz nesneye verdiğimiz, hissettiğimiz ya da düşlemlediğimiz zararın onarılması imkânı sağlar. Sanat nesnesi olarak çirkin olan şey aslında hırpalanmış, zarar görmüş bir nesnedir. Çağdaş sanat onu çirkin, ham haliyle gücünü, şiddetini, düzensizliğini vurgular. Sanatın yalnızca güzelliğin, duygusallığın ve görsel hazzın dünyası olmadığını aynı zamanda özgür düşünmeyi, yeni gerçekliklerin, fikirlerin, keşfini de sağladığını belirtir (Habip, 2019, s. 175).

Winnicott ise yaşamda bireyin önce var olmak, herhangi bir dış etmen olmadan yaşadığını kendiliğinden yapıp ettiklerinden dolayı hissetmek durumundan söz eder (Akt., Habip, 2019, 178). Winnicott, yaşamın yaşamaya değer olduğu duygusunu kişi kendiliğinden hissederse

yaşam anlamlı olur, sanat işleri de bunun aracıdır. Melanie Klein de yıkıcı dürtülerle yaşam dürtülerinin ruh sağlığını oluşturduğunu, yıkıcılığın onarımı yoluyla yaratıcılığın oluştuğunu varsayar (Akt., Habip, 2019, s. 179).

Sonuç

Sanat psikolojisi açısından bir eseri/işi değerlendirmek o eserin/işin estetik değerini değiştirmez, etkilemez. Eser tüm eleştirilerden, ölçütlerden bağımsız, kendi başına bir bütündür. Sanat psikolojisi, psikoloji kuramlarından yola çıkarak sanatçıyı ya da sanat eserini açıklamaya çalışır. Psikolojide ve psikoterapide önemli bir yeri bulunan savunma mekanizmaları, sanat psikolojisinde de aynı önemi taşımaktadır. Bir öykü ya da bir roman ya da bir film kahramanının davranışlarını analizde, savunma mekanizmaları işimize yarayabilir. Sanat psikolojisine hem klasik psikoloji kuramları ve hem de güncel psikoloji kuramlarıyla bakılabilir. Önemli olan sanat eserleri ve sanatçıları açıklarken bilimin verilerinden yararlanmayı temel bir tutum olarak sahip olmaktır.

Kaynakça

- Erinç, S. M. (2004). *Sanat psikolojisine giriş*. (2. bsk.). Ütopya Yayınevi.
- Freud, S. (2001). *Sanat ve sanatçılar üzerine*. (K. Şipal, Trans.). TİB Yayınları.
- Fromm, E. (2023) *Sevginin ve şiddetin kaynağı*. (Y. Salman, Trans.). Yapı Kredi Yayınları.
- González Rey, F. L. (2018). Vygotsky's "The Psychology of Art": a foundational and still unexplored text. *Estudos de Psicologia* (Campinas), 35(4), 339-350. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-0275201800040>
- Güney, M. (2011). *Sanat ve psikiyatri*. Öz Baran Matbaacılık.
- Habip, B. (2019). *Kültür ve psikanaliz: sinema, edebiyat ve güncelin psikanalizi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Moran, B. (2016). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Jung, C. G. (2001). *Anılar, düşler, düşünceler*. (İ. Kandemir, Trans.). Yapı Kredi Yayınları.
- Okvuran, A. (2018). What is art psychology or what is not? *7th WCDAE Congress. 28-29 June 2018*. BAU University, Berlin.
- Okvuran, A. (2018). *Sanat psikolojisi yüksek lisans dersi* [Yayınlanmamış ders notları].
- Okvuran, A. (2023). *Sanatsal yaratmanın psikolojik kaynakları. Ya Tutarsa Salgın sürecinde çevrimiçi sanat ve sanat eğitimi içinde*. Işıtman, Ö. (ed.). Ankara Üniversitesi Yayınları.

Samurçay, N. (2008). *Sanatta psikanaliz*. TİB Yayınları.

Şimşek, I. (ed.). (2019). Yüz yılın psikanalizi. *Cogito 1996, sayı 9*. Yapı Kredi Yayınları.

Tunalı, İ. (1975). Sanatın psikolojik anlamı ve Worringer'in üslup analizi. *Felsefe Arşivi*, 19,(s. 11-20).

“8 SORU 8 BİLİM İNSANI SÖYLEŞİLERİ” DEĞERLENDİRME YAZISI

Ayşem YANAR¹



Alanda çalışan hocalar ile iletişim kurmak ve iş birliği sağlamak amacıyla ilki 11 Şubat 2022 tarihinde olmak üzere Hacı Bayram Üniversitesinde görev yapmakta olan Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener ile, ikinci söyleşi 14 Şubat 2022 tarihinde Yıldız Teknik Üniversitesi’nden Doç. Dr. Nevra Ertürk ile, üçüncü söyleşi 25 Şubat 2022 tarihinde fakültemizin değerli öğretim üyelerinden Doç. Dr. Cengiz Çetin ile, dördüncü söyleşi 1 Mart 2022 tarihinde Hacı Bayram Üniversitesinde görev yapmakta olan Prof. Dr. Bekir Eskici ile, beşinci söyleşi 16 Mart 2022 tarihinde İstanbul Üniversitesinden Prof. Dr. Ufuk Kocabaş ile, altıncı söyleşi 1 Nisan 2022’de

¹ Doç.Dr. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, ayanar@ankara.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6240-6290>

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nden Prof. Dr. Yiğit Aral ile, yedinci söyleşi 13 Mayıs 2022 tarihinde Pamukkale Üniversitesinde görev yapmakta olan Dr. Öğr. Üyesi Evin Caner ile, sekizinci ve son söyleşi ise 8 Haziran 2022’de ise Kastamonu Üniversitesinden Dr. Öğr. Üyesi Ezgin Yetiş ile gerçekleştirilmiştir.

NO:1

8 Soru
8 Bilim İnsanı
Söyleşileri



Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
Öğretim Üyesi

11 ŞUBAT
2022
Saat:14.00

Moderatör: Doç. Dr. Ayşem YANAR

Erişim Linki:
<https://eu.bbcollab.com/guest/ae7b363725c94ef89471ed4d2c0958d9>

NO:2

8 Soru
8 Bilim İnsanı
Söyleşileri



Doç. Dr. Nevra ERTÜRK
Yıldız Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Kültür Varlıklarını Koruma ve
Onarım Bölümü
Öğretim Üyesi

14 ŞUBAT
2022
Saat:14.00

Moderatör: Doç. Dr. Ayşem YANAR

Erişim Linki:
<https://eu.bbcollab.com/guest/744f913fbb7147079a4aa94591a659b3>

NO:3

8 Soru
8 Bilim İnsanı
Söyleşileri



Doç. Dr. Cengiz ÇETİN
Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
Öğretim Üyesi

25 ŞUBAT
2022
Saat:14.00

Moderatör: Doç. Dr. Ayşem YANAR

Erişim Linki:
<https://eu.bbcollab.com/guest/26b05cd277594be4b72adad19026098d>

NO:4

8 Soru
8 Bilim İnsanı
Söyleşileri



Prof. Dr. Bekir ESKİCİ
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
Öğretim Üyesi

1 MART
2022
Saat:14.00

Moderatör: Doç. Dr. Ayşem YANAR

Erişim Linki:
<https://eu.bbcollab.com/guest/1e31d465ebd94744b8dc4c35379ad5d6>

NO:5

8 Soru
8 Bilim İnsanı
Söyleşileri



Prof. Dr. Ufuk KOCABAŞ
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
Sualtı Kültür Kalıntıları Koruma Ana Bilim
Dalı
Öğretim Üyesi

16 MART
2022
Saat:18.30

Moderatör: Doç. Dr. Ayşem YANAR

Erişim Linki:
<https://eu.bbcollab.com/guest/1730a6e369c5474abc6e03143f49eabc>

NO:6

8 Soru
8 Bilim İnsanı
Söyleşileri

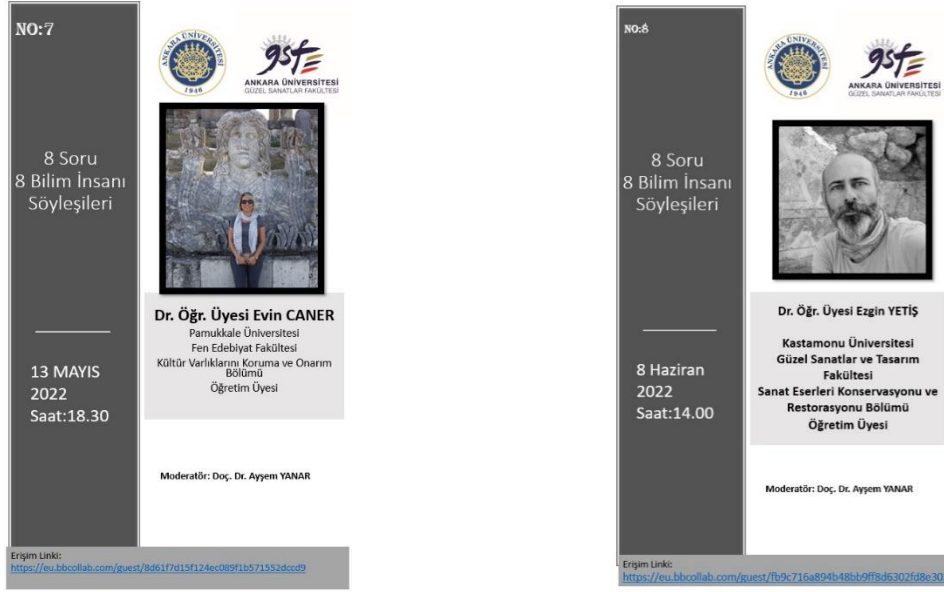


Prof. Ömer Yiğit ARAL
Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Sanat Eserleri Konservasyonu ve
Restorasyonu Bölümü Öğretim
Üyesi

1 NİSAN
2022
Saat:18.30

Moderatör: Doç. Dr. Ayşem YANAR

Erişim Linki:
<https://eu.bbcollab.com/guest/555a65a8ff51402e9c0080847c53807a>



Görsel 1. “8 Soru 8 Bilim İnsanı Söyleşileri” etkinliği için yapılan afiş çalışmaları

Söyleşiler, alanda çalışan hocalara sekiz soru yöneltilmesi şeklinde olup Ankara Üniversitesi uzaktan eğitim platformu üzerinden yapılmıştır ve katılımın sınırlı olması göz önünde bulundurularak söyleşilere ait video kayıtları, *gsf-yze.com* web sayfasında medya bölümünde YouTube üzerinden paylaşılmıştır. Böylece sosyal medya kanallarından ve e-posta yoluyla alan öğrencilerine duyuru yapıp izleme olanağı sunulmuştur.

Söyleşilerde alanda çalışan hocalara, alana yönelik durum saptaması ve yaşanan sorunlara çözüm olabilmesi amacıyla birbirinin devamı olabilecek nitelikte tespit edilen sekiz soru yönlendirilmiş ve verilen cevaplar derlenmiştir. Söyleşilerde hocalara yönlendirilen sorular aşağıda verilmiştir;

- Soru 1: Koruma Onarım alanında yürütülen çalışmalarda ortak dil ve alan terminoloji kullanımını nasıl sağlanabilir bunun için ne yapılması gerekir?
- Soru 2: Kültür Varlıklarını Koruma Onarım alanında çalışan bir bilim insanı olarak sosyal sorumluluk bilinci yaratma amacıyla nasıl projeler planlanabilir?
- Soru 3: Alanda çalışan bilim insanlarının ürettiği bilimsel bilgiyi ve bu bilgiyi ortaya çıkaran araştırmaları dünya standartlarına çıkarabilme adına nasıl bir yol haritası izlenebilir?
- Soru 4: Girişimci ve yenilikçi araştırmalar için alan çalışanları ve dış paydaşlar ile iş birliği nasıl artırılabilir?

- Soru 5: Alanda yapılan yayın ve tezlere ulaşılmasını kolaylaştıracak ortak mekanizmalar nasıl geliştirilebilir?
- Soru 6: Yurt içi ve yurt dışı araştırma destek fonlarına/programlarına katılımın artırılması adına ortak nasıl çalışmalar yürütebilir?
- Soru 7: Toplumsal fayda sağlayacak sosyal girişimcilik ve öğrenci girişimlerinin desteklenmesi adına neler yapılabilir?
- Soru 8: Bu alanda eğitim öğretim faaliyetleri gerçekleştiren üniversitelerin sahip oldukları kaynak ve altyapıları kullanılarak ortak çalışmaların yürütülmesi nasıl sağlanabilir?

Bu çalışmada, söyleşilere katılan alan uzmanlarının cevapları derlenerek genel bir değerlendirme yapılmıştır. Söyleşi çıktılarından hareketle yapılabilecek birçok etkinliğe yol göstermesi ve öncü olması bakımından söz konusu değerlendirme yazısı ve yürütülen söyleşilerin önemli olduğu düşünülmektedir. Sorulara verilen cevaplardan derlenen hemfikir olunan çıktılar aşağıda sırasıyla verilmektedir;

Birinci soruya alınan cevaplar doğrultusunda, alanda yürütülen çalışmalarda ortak dil kullanımının yetersiz olduğu düşünülmekte; terimlerin yabancı dillerden Türkçeye çevrilmesinde farklılıklar görülmekte; bu bağlamda alan terminolojisini kuvvetlendirmek amacıyla sözlük çalışmasının yapılmasının gerekli olduğu düşünülmektedir. Koruma onarım alanında özellikle malzeme gruplarına göre A'dan Z'ye sözlük çalışması hem yanlış kullanımlarının önüne geçilmesi hem de dil birliği sağlama amacıyla büyük bir kazanım olarak görülmektedir.

İkinci soru kapsamında, erken çocukluk döneminden itibaren koruma bilincinin oluşturulması amacıyla TÜBİTAK bilim şenlikleri kapsamında projeler yürütülmesi gerektiği, kazı ve ören yerlerinde özellikle yerel halkında içine alındığı sosyal sorumluluk proje sayılarının artırılması gerektiği alan uzmanları tarafından ifade edilmiştir.

Üçüncü soru kapsamında, Türkiye’de yürütülen çalışmaların geri olmadığı ancak yurtdışında olduğu gibi donanımlı laboratuvarlara sahip olunmadığı belirtilmiştir. Alanda yeni tekniklerin ve malzemelerin kullanılması adına daha fazla Ar-Ge çalışmasının yürütülmesi ve Üniversitelerde Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümlerine ait laboratuvarların projelerle geliştirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Dördüncü soru kapsamında ise iş birliği protokollerinin artırılarak öncelikli birinci derecede bağ kurulan iç ve dış paydaşlarla daha fazla çalışmanın yürütülmesi gerektiği, bu bağlamda Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü öğretim elemanlarının da daha fazla bir araya gelerek ortak çalışması gerektiği ifade edilmiştir.

Beşinci soru kapsamında her ne kadar YÖK Ulusal Tez'den tezler takip edilebilse de benzer çalışmalarının yürütülmemesi adına dikkatli olunması, özellikle de doktora tezlerinin kitap olarak yayınlanması gerekliliğinin önemi vurgulanmıştır.

Altıncı soru kapsamında ise söyleşiye katılan tüm öğretim üyeleri birlikte çalışılması gerektiği konusunda hem fikirdir.

Yedinci soru kapsamında, ICORESS Öğrenci Kongresi'nin başarılı olduğu, alana yönelik çalışmaların paylaşılması adına başka sempozyum, kongre ve konferansların da sürdürülmesi ve düzenlenmesi gerektiği düşünülmektedir. Ayrıca bölüm öğrencilerin kurduğu öğrenci toplulukları arasında iletişim kurulması gerektiği ifade edilmiştir.

Sekizinci soru kapsamında ise üniversiteler arası iş birliği, ortak çalışma, laboratuvar donanımlarını paylaşma adına daha fazla iş birliğine ihtiyaç duyulduğu ifade edilmiştir.

Sonuç olarak, daha fazla iş birliği adına daha sık bir araya gelerek akademik toplantılar, sempozyumlar, kongreler düzenlenmesi adına öncelikli olarak bir çalıştay düzenlenmesi ve çalıştay doğrultusunda birlikte hareket edilmesi gerekliliği söyleşilerin en önemli çıktısıdır. Alana yönelik sözlük çalışması yürütülmesi gerekmektedir. Tıpkı ICORESS sayesinde öğrencilerin bir araya geldiği gibi alan çalışanların da düzenli olarak bir araya gelmesi adına kongrelerin düzenlenmesi gerektiği düşünülmektedir.