



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

sanat ve tasarım DERGİSİ | ARALIK 2023 SAYI: 32



G
S
T

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

STD sanat ve tasarım DERGİSİ | ARALIK 2023 SAYI:32

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

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. Mehmet Naci Bostancı
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Rektörü

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Prof. Dr. Mehtap Bingöl
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

Editör

Doç. Dr. Serra Erdem
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Editör Yardımcısı

Dr. Öğr. Üyesi Sevgi Kayalıoğlu Kocaispir
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Yabancı Dil Editörü

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

Ön Okuma

Öğr. Gör. Deniz Hepdinç Hasgüler
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Redaksiyon/Son Okuma

Öğr. Gör. Deniz Hepdinç Hasgüler
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

İç Sayfa Tasarımı - Uygulama

ve Elektronik Yayın Görevlisi
Arş. Gör. Selin Nimet Aydın
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Kapak Tasarımı ve**İç Kapak Fotoğrafı**

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

Yayın Kurulu

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

Prof. Dr. Bülent Salderay

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ersin Karaman

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hakan Pehlivan

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Berna Çağlar Eryurt

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Bilim ve Danışma Kurulu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

İletişim

std@hbv.edu.tr

hacibayram.edu.tr/sanatvetasarimdergisi

dergipark.gov.tr/sanatvetasarim

Hakem Kurulu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prof. Dr. Asu Beşgen - Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prof. Dr. Leyla Öğüt - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prof. Dr. Naile Rengin Oyman - Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

Prof. Dr. Nureddin Gülaçtı - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prof. Dr. Semra Arslan Selçuk - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Doç. Ayşe Fıçıoğlu - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

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

Doç. Dr. Banu Bulduk Türkmen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Bekir Keskin - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Doç. Dicle Öney - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

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

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

Doç. Dr. Elif İlhan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü (Türkiye)

Doç. Engin Aslan - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Fatma Senem Güngör - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Filiz Sönmez - Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Doç. Lütfi Özden - Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

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

Doç. Dr. Mehtap Özden - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Merve Ersan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

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

Doç. Dr. Murat Aslan - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Doç. Sabahattin Çalışkan - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

Doç. Dr. Umut Şumnu - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin Sevim - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

Dr. Öğr. Üyesi Filiz Şenler - TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

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

Dr. Öğr. Üyesi Hale Gönül - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hülya Gücüko - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

Dr. Öğr. Üyesi Köksal Bilirdönmez - Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr. Öğr. Üyesi Uğur Özcan - Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

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

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

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





SD SANAT VE TASARIM DERGİSİ

Adres

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

Fax: (312) 425 34 10

E-posta: sanattasarim2017@gmail.com

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

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

e-ISSN 2149 - 6595

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

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

Yayın İlkeleri

A) Yazım Kuralları

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

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

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

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

B) Görsel Kullanımı

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

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

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

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

Sanat eseri için künye bilgisi aşağıdaki gibi olmalıdır:

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

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

C) Kaynakça

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

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

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

Kaynakça:

Görsel Kaynaklar:

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

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

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

Kitap

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

Çok Yazarlı Kitap

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

Çeviri Kitap

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

Bir Kurumun Yazarı ve Yayımcısı Olduğu Kitap

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

Bir Editör (veya editörler) Tarafından Hazırlanmış Kitap

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

Bilimsel Dergi Makalesi

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

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

Yazarı Belli Olmayan Makale

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

Yayımlanmış Tez

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

Yayımlanmamış Tez

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

Söyleşi / Röportaj / Doğrudan İletişim

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

Ansiklopedi veya Sözlük

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

Editörler Tarafından Yayına Hazırlanmış Bir Kitapta Makale ya da Bölüm

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

Sempozyum Bildiri Metinleri

• Bildiri/Yayımlanmış

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

• Yayımlanmamış

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

İnternet Kaynağı

• Yazarı Belli Olan Makale

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

• Yazarı Belli Olmayan

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

SID

Sunuş

Saygıdeğer Okuyucularımız,

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi alana katkı sunan makaleleri ile 2023 Aralık / 32. sayısına ulaşmıştır. Değerli akademisyen ve araştırmacılarımızın dergimize gösterdikleri ilginin artarak devam etmesi bizleri mutlu etmekte, derginin daha iyi hazırlanmasına duyduğumuz sorumluluğun artmasına neden olmaktadır.

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

Değerli katkıları için yazarlarımıza, hakemlerimize ve her zaman olduğu gibi bu sayımızın hazırlanmasında emeği geçen fakültemiz akademik personeline özverili çalışmaları için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Yeni yılın tüm dünyaya güzellikler getirmesi dileklerle...

Doç. Dr. Serra ERDEM
Editör



- I Görsel Kültürün Kültürel Biçim Olarak Tasarıma Yansıması ve Tasarım Kültürü

Reflection of Visual Culture on Design as a Cultural Form and Design Culture

Merve Ekiz Kaya

- 17 Türk-Yunan Mübadele Müzelerinin Nüfus Mübadelesinden Kalan Kültür Mirasını Anlatmadaki Rolü Üzerine Bir Araştırma

A Study on the Role of Turkish-Greek Exchange Museums in Explaining the Cultural Heritage Remaining from the Population Exchange

Meltem Yaşdağ

- 39 Nesne Ve Sanat Eseri Ayrımı: Sanat Eserinin Konumu Üzerine Bir Araştırma

The Distinction Betweenan Object and an Artwork: A Study on The Place of the Arwork

Aytuna Cora

Ufuk Tolga Savaş

- 59 Görsel İletişim Tasarımında Minimalleşme Üzerine: Azalırken
Çoğalan Logo Tasarımları
*Minimalization in Visual Communication Design: Logo Designs That
Increase While Decreasing*

Banu Erşanlı Taş

- 79 Mekân ve Enstalasyon Kavramı İlişkisi: Tekstil Malzemesinin Yeri
*The Relationship between the Concept of Space and Installation:
The Place of Textile Material*

Serap Küre

Handan Özşirkinti

- 105 Çağdaş Sanatta Bir Tema Olarak “Merdiven” Kavramı Üzerine
Bireysel Söylemler
*The Concept Of “Ladder” As A Theme In Contemporary Art
Individual Disclaimers on*

Naile Çevik

- 125 Art Deco Sanat Akımı İle “Bulut” Ve “Çintemani” Motiflerinin
Yeni Tasarımlarda Kullanımı
*Use Of “Cloud” And “Çintemani” Motifs With The Art Deco Art
Movement in New Design*

Ebru Çoruh

Dilara Nur Atalan

| 41 | Sürrealist Bakış Açısından İdeal Mekân ve İmgenin Rolü

*Ideal Space From Surrealist Perspective and the Role of Image***Ayşe Gülçin Ural**

| 65 | Tema Vakfı Afişlerinin Çok Modlu Kaynaklar Açısından İncelenmesi

*Analysis of Tema Foundation Posters in Terms of Multimodal Resources***Cengiz Şahin**

| 79 | Çağlar Boyunca Erkeğin Asla Vazgeçemediği Düşü: Bir Kadın Yaratmak

*The Dream That Man Never Given Through The Ages: To Create A Woman***Semih Çınar****Özkan Köse**

| 93 | Aktif Öğrenme Etkinliği ile Özel Yetenekli Öğrencilere Sürdürülebilir Moda Kavramların Öğretimi

*Teaching Sustainable Fashion Concepts to Gifted Students with Active Learning Practice***Şükran Çakmak****Cantürk Öz****Neşe Yaşar Çeğindir**

209 Bir Halkla İlişkiler Faaliyeti Olarak Resimde Galeri Tasvirleri
Gallery Descriptions in Painting As A Public Relations Activity
Nesli Tuğban Yaban

231 Türkiye’de Giysi - Moda Sergileri Üzerine Bir İnceleme
A Review on Clothing-Fashion Exhibitions in Turkey
Nihan Canbakal Ataöglu

259 Düşünce ve Algının Yeniden Üretimi: Heykel-Takılar
Reproduction of Thought and Perception: Sculpture Jewelry
Olca Boratav

277 Yeni Avrupa Bauhaus Kavramı ile Geleceğe Yönelik Yaşam
Biçimlerini Tasarlamak
*Designing Future Life Styles Through the New European Bauhaus
Concept*
Banu Bekçi

SID

Görsel Kültürün Kültürel Biçim Olarak Tasarıma Yansıması ve Tasarım Kültürü

Merve Ekiz Kaya¹

Makale Geliş Tarihi: 21.02.2023

Yayıma Kabul Tarihi: 05.11.2023

Öz

İnsanoğlu varolduğundan bu yana, görsel ile ilişkisinin varlığı, tarihsel kanıtlarla çeşitli kaynaklarda görülmektedir. Özellikle Sanayi Devrimi ile yaşanan sosyo-kültürel dönüşüm ve modernleşme süreci içerisinde, görsel nesnelerin somut olarak çeşitlenmesi, nesnenin farklı formlarda yeniden tasarlanma ihtiyacını beraberinde getirmiştir. Bu anlamda insan doğasında görme ile başlayan, kültürel olgularla bütünleşik görsel kültür ürünleri, tasarım ile iç içe geçmiştir. Araştırma, görsel kültürün ortaya çıkışı ve çeşitlenmesi, teknolojiye paralel olarak gelişim ve yayılma alanı bulması, tasarım ürünlerinin görsel olarak etkilenmesi süreçlerinin eleştirel olarak incelenmesi amacıyla oluşturulmuştur. Tasarım kültürünün doğası gereği insanın gelişimi ve kültürel olayların dayandığı temel noktalar esas alındığından, araştırma yöntemi olarak nitel araştırma modeli kullanılmıştır. Araştırma, antropoloji temelinde kültürel olguların değerlendirilmesi merkeze alınarak oluşturulmuştur. Bu epistemolojik dönüşüm içinde ele alınan araştırma konusu, literatüre ve kavramların doğduğu söylemlere odaklandığından doküman analizi yapılmıştır. Araştırma, tasarım alanında gelişme ve yeniliklerin çeşitleneceği doğrultusunda, tasarım alanında görsel olana odaklandığından ve açılımları konusunun sürdürülebilirliği bakımından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Görsel Kültür, Tasarım, Tasarım Kültürü

REFLECTION OF VISUAL CULTURE ON DESIGN AS A CULTURAL FORM AND DESIGN CULTURE

Abstract

The relationship between humans and the visual has been evident throughout history, notably during the Industrial Revolution and subsequent socio-cultural transformations. The diversification of visual objects necessitated their redesign in various forms. Visual culture products, rooted in human nature and intertwined with cultural phenomena, have become integral to design. This research critically examines the emergence and diversification of visual culture, its parallel development with technology, and its impact on design processes. Using a qualitative research model based on design culture's inherent nature, the study focuses on key points in human development and cultural events, evaluating cultural phenomena through an anthropological lens. Centered on the epistemological transformation, the research, delving into the origins of literature and concepts, employs document analysis. Given its emphasis on the visual aspects in design, this research is important for the sustainable development and diversification of innovations in the design domain.

Keywords: Visual Culture, Design, Design Culture.

¹Dr. Öğretim Üyesi Merve Ekiz Kaya, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü. E-posta: merveekiz@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-6323-3969

GİRİŞ

Görselin kullanımı, insanlık tarihinin en eski kaynaklarına kadar uzanan serüveni kapsamaktadır. İlk örneklerinin Laxraux Mağarası'ndaki hayvan tasvirlerinden günümüz örneklerine evrilmesi, insanın çevresine bağlı olarak gelişimi ile sıkı bir ilişki içerisinde. Görmek ve bakmak üzerine kurgulanmış, imgelerin dünyasını anlamaya odaklanan görsel kültür kuramları, görsel olanın anlaşılması kadar insanın yüzyıllar içerisinde değişen algı evrenini de anlamaya yöneltmektedir. Günlük yaşamda sıkça karşılaşılan pek çok nesnenin karşılığı olan tasarımlar, estetik işlevlerinin yanı sıra farklı anlamlar ve kodlar taşımaktadır. Eleştirel kuramla ilişkili olan bu anlamlar, toplumu ve bireyi şekillendiren bir güce sahiptir. Barnard (2002), bu durumu görsellerin ideolojileri eleştirmek ya da ideolojilere direnmek ya da yeni ideolojiler yaratmak gibi amaçlarla kullanılabileceğini belirtmiştir. Bu nedenle araştırma, ilk olarak görsel kültürün gelişimi ve eleştirisine odaklanmaktadır. Bu bağlamda görsel kültürün nesne ile olan ilişkisi ve kültürel biçim olarak tasarımıyla ilgili sınırlamaları açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. İkinci olarak tasarım kültürü kavramının, görsel kültürün yerini almasına yol açabilecek koşulları gerekçelendirilerek kapsadığı alanlar üzerinde durulmuştur. Son olarak tasarım kültürünün nasıl sürdürülebileceğine ilişkin kavramsal olarak önerilerde bulunmaktadır.

YÖNTEM

Araştırma, görsel kültürün kuramsal temellerine dayanan kültürel olgular çerçevesinde incelenerek, kültürel biçimlerinin tasarıma yansımaya bağlı olarak geliştirilmiş olup, algı ve olayların gerçekçi ve bütüncül bir bakış açısıyla ele alınmasına dayandığından, nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması veri toplama yöntemi kullanılmıştır. Literatür taraması, araştırılmak istenilen olgu hakkında bilgi içeren materyallere bağlı olarak analiz yapmaya dayanmaktadır (Yıldırım, Şimşek, 2011: 221). Bu amaçla araştırmanın doğasına uygun olarak seçilen bu veri toplama yöntemi kapsamında, konuyla ilgili alan yazın taranmıştır; ulusal ve uluslararası yayınlar, dergiler ve makaleler incelenerek bu yazılı materyaller kronolojik olarak sınıflandırılmış ve derinlemesine araştırılmıştır. Araştırmada kullanılan yöntemlerde, araştırma ve yayın etiğine uygun hareket edilmiştir.

BULGULAR

Ulusal ve uluslararası bağlamda, görsel kültür ve kültürel tasarım biçimlerinin kuramsal temelleri araştırılarak tasarım kültürüne etkileri, yazılı kaynaklardan elde edilen bulgular çerçevesinde, eleştirel bir bakış açısı ile ele alınarak detaylandırılmıştır. Bu araştırma kapsamında görsel kültürün tasarımlarla olan ilişkisi incelenerek tasarımın kültür ile olan bağı açıklanmaya çalışılmıştır.

Görsel Kültür ve Tasarım Kültürü Diyalektiği

Görsel kültür, çeşitli kültür öğelerini bünyesinde barındıran psikoloji, antropoloji, sanat ve felsefe gibi insan doğasına yönelik konuları araştıran temel alanlarla ilişkili, disiplinlerarası bir alan olarak gündeme gelmektedir. Kültürel temellerin dayandığı toplumun bir parçası olarak insanın; ahlak, inanç, sanat, yaşam biçimleri ve alışkanlıklarını içeren bir yapıda olması nedeniyle pek çok alan ile ilişki içerisinde (Tylor, 1871: 1). Bu nedenle 18. yüzyılın sonlarında Sanayi Devrimi'nin etkisiyle kültür kavramı çoğulcu bir yapıya sahip olmuştur (Williams, 2017: 11). Bu yapı sürekli gelişen toplumun koşullarına bağlı olarak kendini yenilemektedir. Dolayısıyla sınırlandırılmış tek bir kültür tanımı olmadığı gibi, görsel kültürün sınırlarının belirlenmesi de oldukça güçtür. En geniş anlamıyla, görsel kültür; tüm kültür ve toplum düzeylerine hitap eden bir görünürlük rejimi olarak tanımlanmaktadır (Bryson, 2003: 230). Tavin (2009), görsel kültürü çeşitli teknolojiler tarafından elde edilen görüntülerin ve imgelerin insan deneyimlerini etkilemesi olarak ifade etmektedir. Banard (2002), görsel kültürü görsel olan ve kültürel olan olarak iki bağlamda açıklarken “görsel olan, insanlar tarafından üretilen, yorumlanan ve meydana getirilen işlevsel, iletişimsel ve estetik bir amacı olan” şeklinde açıklamaktadır. Mitchell (2002) ise, görsel kültürü görselin sosyal yapılanması şeklinde ifade ederek, kültürün sosyal yapısına dikkat çekmektedir. Bu bağlamda görsel kültür tanımlamaları ve açıklamalarının ortak yönü, görsel olana dayanması ve birey ya da toplum için ürettiği anlamlara odaklanması olduğu görülmektedir. Dolayısıyla görsel kültür olarak adlandırılan alanın; görsel deneyimin inşa edildiği kuramlar, nesnelere, uygulamalar, değerler ve inançlar sistemi olan bir çalışma alanı olduğu ortaya konulmuştur. Bu anlamda kültürel alanda görsel olanın önem kazanması, görüntülerin artarak çeşitlenmesi görsel kültürün kapsadığı alanı genişletmektedir.

Modern toplumun getirdiği teknoloji ile iç içe olan toplumlar, sürekli üretilen imajlara bağlı olarak görsel kültürün etkisi altındadır. Görsel kültürün imgeler egemenliğindeki yükselişi, göz merkezli toplumların oluşmasına neden olmuştur (Parsa, 2007: 6). Mirzoeff (1999)'e göre, görsel kültür yaşamın tamamıdır ve görselleşmiş insan deneyimlerine dayanmaktadır. Duncum (2001) ise, görsel kültüre geçişin çağdaş kültürel yaşamdaki gelişmelerin sonucu olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla toplumsal olaylardan etkilenen kültür temelli bir alan olarak görsel kültür, hem toplumu etkileyen hem de toplumdan etkilenen bir yapıdadır.

Görsel kültür, görsel ile izleyici arasındaki etkileşime bağlı olarak, tarihsel süreç içerisinde gelişmiştir. Sözlü kültürün ağırlıklı olarak kullanıldığı edebi dönem ile görsel kültür dönemi arasında net bir ayrım bulunmamaktadır. Ancak görsel

sunum biçimleri, çeşitli tarihsel dönüm noktalarında farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Mitchell (2002) görsel kültür çağını, görselin sıradan hale geldiği ve günlük yaşantımızda her alanda karşımıza çıkabilen bir şey olduğu şeklinde ifade etmektedir. Diğer bir görüşün savunucuları ise, görseli kültürel üretim ağının bir parçası olarak kabul etmektedir (Tavin, 2004: 3). Dolayısıyla her iki görüş için de görsel kültür, görseller ve onların anlamları ile ilgili görme ve bakma pratiğine dayalı bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Görselde kültürel oluşum ve temsilin izlerinin görülmesi nedeniyle görüntülerle, resimlerle, görsel olanla ilgilenmektedir. Bu durumda temsiller, görülenin ve izleyicilerin üretilen nesne ve tüketen özne olarak görme pratikleri arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Görme, bakma biçimleri; bakış ve semiyotik ile ilişkili imgenin okunması üzerine eğilmektedir.

Çağdaş tasarım ve görsel kültürün kapsadığı evren incelendiğinde, kapsadığı alan genişletilmiştir. Önceleri sadece resimsel düzlemler üzerine, Rönesans resminin ya da Barok sanatının görsellerine odaklanan, izleyici ve görsel arasındaki diyalektiğe dikkat çeken belirli bir dönem resminin görsel olgularını içeren araştırmalar, çağdaş tasarım anlayışı çerçevesinde medya, fotoğraf gibi görsellerle ilişkili pek çok alana yayılmıştır. Gündelik yaşamda, tasarımın her alanda yaygınlaşması, görsel değerlerin yattığı zemini genişletmiştir. Bu anlamda kültür artık üç boyutludur, görsel ya da metinsel olduğu kadar dokunsaldır, etrafımızdadır ve temsil olarak yaşamın içerisinde (Lash, 2001: 149). Ayrıca toplum tabanlı olarak gelişmeye devam etmektedir. Dolayısıyla sahip olduğu bilgi, yeniden işlenmektedir. Bu nedenle kültür, artık sadece görsel kültürün mesajları ilettiği bir anlatı türü değildir. Bunun yerine, bilgiyi formüle eden, biçimlendiren, kanalize eden, dağıtan bir forma bürünmüştür (Julier, 2006: 60). Bu anlamda kültürel bir tasarım, sadece görseller yaratılmasından daha fazlasını içermektedir.

Görsel kültürün dönemsel olarak gelişimi, modernitenin bilişsel serüveninin sonucu olarak görselin ağırlık kazanmasıyla gerçekleşmiştir. Sanayi devrimi sırasında, kitlesel tüketici pazarlarının ve kentleşmenin etkisiyle imgelerin çoğalması, modern toplumun temel özelliklerinden biri haline gelmiştir. Tasarım açısından bakıldığında, ürün ve hizmetlerin reklamını yapmak, kitlelerin üzerinde etki uyandırmak için daha bilinçli bir şekilde görselleşmeyi gerektirmiştir. Büyük mağazaların, katalog alışverişinin, kitle turizminin ve eğlence sektörünün büyümesi, görsel deneyimin tasarlanması ve olumlu etki uyandırmasına bağlanmıştır. Özellikle film, animasyon, fotoğraf gibi alanlarda daha geniş kitlelere yayılma imkanı bulmuştur.

Giderek artan bir şekilde üretilen tasarımlar, geleneksel biçimde sadece estetik temelde ortaya çıkmamaktadır. Bunun yerine biçim, kodlama ve izleyici

kitlesiyle etkili iletişimi benimseyerek üretilen bir tasarım sürecine dayanmaktadır. Modern kapitalizmin, nesnelere metalaştırmak için görsel hale getirme zorunluluğu sonucu tasarımlar, görsel olarak estetik hale getirilmiştir. Bu anlamda tasarımda görseller, izleyicinin pasifleştirilerek ikna edici bir verimlilik alınması için tasarlanmaktadır. Özellikle 1990'larda ortaya çıkan bir dizi teknoloji, izleyen ve izlenen arasındaki ilişkiyi etkilemiştir. Sanal gerçeklik fikri, görsel kültürün tekrar değerlendirilmesi ve izleyici ile nesne arasındaki bağlantıların, yeniden kurulmasını zorunlu kılmıştır. Tasarım kültürünün yeni koşullarında biliş, görsel olduğu kadar uzamsal ve zamansal hale gelmiştir. Sınırlı iki boyutlu temsil alanı yerine, etkileşimli düzlemler kullanılması, nesne ile karşılaşma sürecini bilinç için daha karmaşık hale getirmiştir. Aynı görsel bilgi, birçok platform aracılığıyla üretilebilir ve yayılabilir hale gelmiştir. Akıllı telefonlar, sosyal medya platformları, anında ve canlı iletişimin sağlandığı uygulamalar, görselin biçimsel olarak üretilmesini nesne bağlamında çeşitlendirmiştir. Bu nedenle görsel kültür temelinde geliştirilen araştırmalar da giderek artarak çeşitlenmektedir. Görsel kültür imgelerin anlamlarını keşfetmeye yönelik, nesne ile bireysel izleyici arasındaki bağı, üretilen nesne ve tüketen özne diyaloguyla ilişkilidir. Görme, bakma biçimleri, imgenin okunması merkeze alınmıştır. Böylece tasarımın her yerde artan yaygınlığı, görsel değerlerin zeminini genişletmektedir.

Görsel kültüre dayalı araştırmaların artarak akademik bir disiplin olarak benimsenmesi, temel ilgi alanı izleyici ve izlenen arasındaki ilişkinin araştırılmasına dayanmaktadır (Julier, 2006: 64). Görsel kültürün imgelerdeki ve maddi kültür unsurlarındaki etkisi göz önüne alındığında, teorik olarak tasarım kültürü içerisinde yer almaktadır. Görsel kültür artık üniversitelerin sanat ve tasarım ile ilişki programları içerisinde akademik bir disiplin olarak ele alınmaktadır. Görsel kültür, popüler kültür çalışmalarının artması, tasarım tarihinin yükselişiyle paralel olarak gelişmiştir. Bu anlamda kültür artık üç boyutlu, görsel ya da metinsel olduğu kadar temsil olarak karşımıza çıkabilmektedir. Kültürün biçimsel olarak üretilmesi, görsel kültürün mesajları ilettiği temsil ve anlatı kültürü olmaktan öte bilgiyi formüle eden, biçimlendiren ve dağıtan bir form kazanmıştır. Bu nedenle tasarım ile ilişkili, görsel eserler yaratmaktan daha fazlası olarak görülmektedir.

Görsel kültür ve tasarım kültürünün tarihsel ve sosyolojik temellere dayanması, bir dizi anlamlandırma sistemi olarak kültürel öğelere dikkat çekmektedir. Bir anlamlandırma sistemi içinde, maddi gerçekliği olan belirli bir nesnenin analiz edilmesi ve onun görsel bir ifade aracı olarak tanımlanması, bizi nesnelere belirli kodlar taşıdığı veya nesnelere kendilerinin farklı ama kesişen veya üst üste binen kodlar olduğu önermesine götürmektedir. Burada ilk nokta göstergebilim ya da anlambilim gibi dil temelli bir analiz ile nesnelere arasın-

daki ilişkinin biçimsel olarak çözümlenmesi şekilde olmalıdır. Örneğin; Frank O. Gehry'nin Bilboa'daki Guggenheim Müzesi için yaptığı tasarım, bir konum üzerinde sembolik bir değer oluşturmak için kullanılmıştır (Görsel 1). Tasarımcının, tasarlama sürecinde kültürel olgulara dayanan kodları değerlendirerek tasarlama sürecine yansıttığı söylenebilir.



Görsel 1. Frank O. Gehry, Guggenheim Müzesi, 1997, Bilboa Spain

Gehry'nin tasarımında, marka kimliği olan, insanların tanıdığı ve aşına olduğu bir değer yaratmak istemiştir (Smith, 2006: 26). Guggenheim'in tasarımında ön plana çıkan, belirli bir değeri olan, tanınırlığı ile bilinen tasarımın, aşına olma ve güvenilirlik duygusuyla insanların ziyaret ettiği yapıya dönüşmesidir.

Tasarım Kültürü ve Eleştirisi

Tasarım kültürünün ortaya çıkışı, yirminci yüzyılın sonlarında tasarım üretiminin ve tüketiminin kitleleşmesine paralel olarak gelişmiştir. Özellikle 1990'lı yıllardan sonra tasarımın; değer yaratma, ifade etme, bilgi dolaşımını yapılandırma ve günlük pratikleri şekillendirme rolü üstlendiği bir değişim yaşanmıştır. Bu dönemin sonucu ve önemli bir ifadesi olarak, tasarım; kültürün yapılandırma ve çoklu bağlamsal anlamda ele alınmasını gerekli kılarak tasarımın nasıl uygulandığına ilişkin biçimsel özlerini ve toplumsal konumunu ifade etmektedir. Dolayısıyla tasarım tarihi, tasarım çalışmaları ve tasarım araştırmasının yöntem ve uygulamalarını sentezleyerek tasarımın çağdaş sorunsallarını ve sosyal anlamlarını ele alan kavramsal bir çerçeve sunmaktadır. Julier (2006), tasarım kültürünü, tasarım düşüncesinin daha az biçimcilik daha fazla kültürel aracılık

inşa ettiği şekilde belirtmiştir. Görsel kültürden farklı olarak, özneyi imgelerle boğulmuş gözlemci konumunun ötesine geçmeye zorlamaktadır. Bu nedenle tasarımın sosyal boyutunun sorgulanması bilgi akışlarını ve bağlantıların aralarındaki boşlukları ortaya çıkaran ve analiz eden bir sisteme odaklanmaktadır. Ayrıca tasarım pratiğinde, yeni tutumlar, yaklaşımlar ve süreçler üreten bir tutum sergilemektedir.

Tasarım alanı ekonomi, psikoloji, sosyoloji, estetik gibi pek çok yaklaşım sorununa çözüm bulmak için kullanılmaktadır. İşlev gereksiniminin yanı sıra tasarımcı, kullanıcı ya da izleyici deneyimini göz önüne almaktadır. Tasarım sembollerinin kullanılmasında, kullanıcı ya da izleyici deneyimini artırmak için yararlanılmaktadır. Bu amaçla kullanılan tasarım sembolleri, toplumdan topluma ya da aynı toplum içindeki küçük gruplara göre değişmektedir. Dolayısıyla aynı kültüre ait alt kültürlerin estetik ve tasarım sembolleri farklılık gösterebilmektedir. Örneğin; Çin'de güneydeki insanların daha parlak renkleri tercih ederken kuzeydeki insanlar daha yumuşak renkleri tercih etmektedir (Marcus, 2005: 6). Bu durum aynı kültüre ait farklı alt kültürlerin kültürel öğelere yaklaşımından kaynaklanmaktadır.

Tasarımın kültür ile ilişkisi; televizyon, kişisel bilgisayarlar, internet gibi alıcı ve gönderici kanallarının olduğu medya kavramına dayanarak küresel ölçekte artmıştır (McLuhan, Fiore, 1967: 16). Küreselleşmenin etkileri, giderek daha belirgin hale gelmektedir. Tasarımda küreselleşme, çokuluslu tasarımlar ve kitle iletişim araçlarının etkisiyle kültürlerin homojenliği giderek artmaktadır. Bu anlamda bazı toplumlar, küreselleşmeyi benimserken bazıları küreselleşmenin karşısında ulusal kültürlerini korumaya çalışmaktadır. Ayrıca tasarımın içerisinde küreselleşmenin ön plana çıkarılması, bireysel kullanıcı ya da tüketici için her zaman tercih edilen bir durum değildir. Örneğin, Samsung Design tarafından yürütölen bir çalışmada, dünyanın farklı yerlerindeki kullanıcıların standart tasarımlara sahip, herkese uyan ürünleri tercih etmek istemediği belirtilmiştir (Delaney vd., 2002: 47). Bireysel kullanıcıların çok çeşitli boyut, şekil, renk, malzeme ve özellik talep etmesi sonucu ve bu özellikler tasarımlarda göz önüne alınan önemli bir faktör haline gelmiştir (Moalosi vd., 2010: 176). Bu nedenle tasarımcılar, bireysel istek ve ihtiyaçları en iyi şekilde karşılamak için kültüre ait değerleri de göz önüne almalıdırlar.

Kültürün vazgeçilmez parçalarından biri olan tasarım sembolleri, tasarım faaliyetlerinde varlığını sürdürmekte ve gelişmektedir. Somut tasarım çalışmaları aracılığıyla tasarım sembolleri sürekli çeşitlenmektedir (Ning, Liang, 2006: 2). Görsel yönelimli küresel iletişimle birlikte, simgelerin kullanımının hızla artmasına bağlı olarak sözel olanı görselle değiştirme eğilimi artmıştır (Shen vd., 2006: 824). Bu anlamda tasarımın pek çok alanında tasarımlar sürekli gün-

cellenmiştir. Örneğin; Nike markası 1996 yılında adını kullanmak yerine logo kullanımına yönelmiştir ve onu Pepsi, Renault, Shell gibi şirketler izlemiştir (Görsel 2-3).



Görsel 2. Nike Logosu, 1985



Görsel 3. Nike Logosu, 1996

Tasarımda görsel olanın artmasının amacı, bir kullanıcı tarafından kullanılan bir nesne ya da sistem üretmektir (Erlhoff, Marshall, 2008: 12). Bu amaçla tasarımcının rolü, tasarımında bir değer yaratmaktır. Dolayısıyla bu değer, bir ticari amacın yanı sıra sosyal, kültürel, işlevsel, politik ve sembolik değerleri de içermektedir. Yeni tasarımların biçimlerinin yaratılması, aynı zamanda bunların değerinin artırılmasını da sağlamaktadır. Bu nedenle tasarım sürecini ve tasarımcıyı yönlendiren bu süreç, alımlamanın tasarım eylemi açısından incelenmesini gerektirmiştir. Burada tasarımcının rolü sadece maddi bir ürüne, estetik özellik kazandırmak değil ona bir değer katmaktır. Bunun en görünen tarafı ticari değerdir; ancak bunun dışında sosyal, kültürel, çevresel politik ve sembolik değerleri de içerebilmelidir. Kültürel bir biçim olarak tasarım, yeni ürünlerin ve ürün biçimlerinin oluşturulmasını ve aynı zamanda bunların değerlerinin artırılmasını içerir. Dolayısıyla tasarımın geleneksel anlamda işlevselciliğin iddia ettiği, nesnenin araçsallığı zemininde değerlendirilmemektedir. Bunun yerine nesnenin simgesel değeri, toplumsal çerçevede bir karaktere sahiptir ve bu

değer doğrudan üretim anına değil kullanım ve tüketim anına odaklanmaktadır (Pizzocaro, 2019: 256). Burada tasarımcının amacı, bu ilişkilerin tasarımın üretim ve tüketimindeki uygulamalar yoluyla nasıl somutlaştırıldığını keşfetmektir.

Tasarımcılar tutarlı ve eksiksiz tasarım çözümleri yaratmak için ürün, grafik, mekan tasarımı gibi pek çok tasarımın bir arada entegrasyonu disiplinlerarası bir alan yaratmaktadır. Bu anlamda markalaşma, çağdaş tasarım kültürünün çok boyutlu yapısının sadece bir yönünü göstermektedir. Tasarımcının kişisel deneyimi, tasarım çalışmalarını etkileyecek önemli faktörlerden biridir. Örneğin Alman tasarımı, inceliği ve keskinliği ile ünlüdür. BENZ markasının tasarım anlayışı Alman tasarımının sembolü haline gelmiştir (Görsel 4). Başka bir örnekle, Japon elektronik ürünleri ince ve akıllı tasarımları ile bilinmektedir (Görsel 5). Japonya bu anlamda tasarımı kendisine ilke edinen bir üretim ülkesi haline gelmiştir ya da İtalya coşkulu tasarımları ve nesilden nesile aktarılan el işçiliği tasarımlarıyla dikkat çekmektedir (Ning, Liang, 2006: 2). Bu anlamda aynı tasarım, kültürü içeren özel tasarım sembolleriyle farklı bir sisteme sahiptir. Bu sistemler birbirinden görünüm, renk, malzeme gibi biçimsel özellikleri ve taşıdıkları anlamlar ile ayrılmaktadır.



Mercedes-Benz

Görsel 4. Mercedes Benz Logo Design, 2011



Görsel 5. Sony Walkman'in orijinal modeli, 1979

Tasarım ve kültür arasındaki bağlantılar, uygarlıkların nesnelere dönüştürmesi sonucu ve bu nesnelere somutlaşan kültürel öğeler aracılığıyla sosyal antropoloji alanında incelenmesiyle belirgin hale gelmiştir. Çünkü bir toplumun tasarlanan ürünlerini incelemek, o toplumun kültürel durumunu ve insanların yaşamlarını, eğitimlerini, ihtiyaçlarını, isteklerini ortaya çıkarmaktadır. Bu anlamda tasarım, hem toplumun aynası hem de değişimlerini yansıtan bir maddi kültür aracı olarak görüldüğünden, yüzyıllar boyunca pek çok tarihsel kırılma noktasını yansıtmaktadır. Tasarım, kültürü değiştiren ve ondan beslenen bir yapıdır. Örneğin; kültürel inançların ve sosyal uygulamaların, bir ürünle ilişki kurma yollarını belirleyen anlam çerçeveleri oluşturduğu ve bunu güçlendirdiği düşünülmektedir (Press, Cooper, 2003: 25). Bu kültürel çerçeveler insanların tasarıma yaklaşımını belirlemektedir. Ürüne anlam veren ve tasarımların kullanıldığı ritüelleri ve genellikle bunların biçim ve işlevlerine yansıyan değerleri kültürden beslenmektedir (Moalosi vd., 2010: 176). Tasarımcıların, kültürel değerleri dikkate alması kullanıcıların davranışlarını ve tutumlarını şekillendirmeye yardımcı olmaktadır. Tasarlama sürecinde, kullanıcıların değerlerinin dikkate alınmadığı tasarımlar bu anlamda ilgi çekici olmayabilmektedir (Moalosi vd., 2010: 177).

Tasarım, kültürel değerlerin tasarım sürecine dahil edilmesiyle kültürle ilişkilendirilebilir. Kültürel değerler, insanların toplum için yaşayış biçimini şekillendirmektedir. Bu kültürel değerler tasarımlarda somutlaşarak insanların toplum içindeki davranışlarını düzenlemede rol oynamaktadır. Tasarımlar aracılığıyla ürünlere entegre edilen kültürel değerler, kullanıcılara kültürel kimliklerini vermektedir. İmge ya da nesne, doğal olmayan görüntü ve görsellikten yola çıkılarak öğrenilen ve öğretilen olmakla birlikte, empoze edilen kültürel bir yapı olarak üretilen teknolojiye dayanmaktadır (Saybaşı, 2017: 17). Ayrıca tasarım, modern üretim ve tüketim kültürünün yaygın ticarileşmesine karşı, zevk ve kontrolü kullanan etik bir meydan okuma olarak görülmüştür (Dutta, 2009: 165). Böylece, John Ruskin, William Morris, Christopher Dresser ve onların nesneleri tarafından öne sürüldüğü gibi, tasarım ahlaki bir filtreleme sistemi olarak değerlendirilmiştir. Bu anlamda, tasarım sadece üretici ve tüketici ilişkisine hizmet etmekten ziyade, ekonomik olduğu kadar sosyal ve politik etken olarak görülmüştür. William Morris, Arts and Crafts hareketi, Superstudio gibi İtalyan grupları ve Archizoom bu duruma örnektir (Julier, 2011: 3). Tasarımcıların buradaki rolü, maddi ve manevi kaynakların kullanılarak tasarıma yansıtılması, toplumsal ilişkileri ve deneyimi yeniden tasavvur etme düşüncesiyle hareket etmektir. Tasarım kültürü, bu anlamda eserlerin ya da ürünlerin toplumsal anlamlarına odaklanırken görsel kültür çalışmalarında öznelleştirilen bakma biçimlerinden uzaklaşmaktadır.

Modern tasarım sürecinde yaratıcılık, yenilikçilik, farklılaşma gibi kavramlar, tasarım sürecini etkileyen üretici firmalar için anahtar kelimeler haline gelmiştir.

Ayrıca bu firmaların tasarımları ile tüketici kitlesi arasındaki tutarlılık, tasarım kültürü fikrine odaklanılmasını sağlamıştır. Bu durum aynı zamanda tasarımın amaçlarını, etkilerini, uygulamalarını daha büyük ve doğrudan sosyal ve çevresel faydaya tahsis edilme amacından kaynaklanmaktadır. Bu kavram, sadece ticari avantaj için kültürel bir sermayeyi belirtmek amacıyla kullanılmamaktadır. Aynı zamanda tasarımın, tasarımcıyı çevreleyen gündelik bilgi ve uygulamalar ağı içinde üretildiği anlaşılmaktadır. Örneğin; Electrolux ve Whirlpool gibi markalar, tasarımlarında belirli kültürel özelliklere duyarlılık göstermiş ve küresel kullanıcılarının kültürel çeşitliliğini tasarımlarına yansıtmışlardır (Ono, 2002). Whirlpool markası, çamaşır makelerini tasarlarırken kullanıcı kitlesini göz önüne alarak Amerika’da obezite sorununa yönelik insanların önden değil üstten doldurulmalı olanları tercih edeceğini göz önüne almıştır (Koç, 2013: 379). Böylece tasarım sürecinde kullanıcı kitlenin özellikleri göz önüne alınarak tasarımda bir değer oluşturmaya dikkat edilmiştir. Günümüzde tasarım sürecinde, kültürel olgulara değinen tasarımlar sayıca daha fazla örneklendirilebilir. Burada ortak olarak amaçlanan düşünce, tasarım sürecinin kültürel olgulara dayandırılması yaklaşımını ön plana çıkarmaktadır.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Görsel kültürün bir parçası olan görsel kültürel öğeler, tasarım alanında sıklıkla kullanılmaktadır. Bu öğeler, tasarımın üretilme aşamasından tüketici ya da izleyiciye sunulmasına kadar, etkili bir iletişim sağlanması açısından bu sürece katkıda bulunmaktadır. Küreselleşmenin etkisiyle tasarımların genelleştirilmesi çabasının yanı sıra tasarımın benimsenmesinin önem kazandığı alanlarda, kültürel farklılıklar ön plana çıkmaktadır. Toplumlar arasında farklılık gösteren kültürel öğeler, aynı toplum içinde alt kültür olarak ayrılan yaş, cinsiyet, eğitim, etnik köken gibi farklılıkları açısından değişiklik gösterebilmektedir.

Tasarım kültürü alanı, tasarım tarihi ve tasarım çalışmalarında görülen sosyal ve kültürel yapının günümüz toplumlarındaki yansıması olarak değerlendirilmektedir. Bu durum tasarım kültürü çalışmalarını açıklamak için gerekli temaları ve konuları birleştirmenin yanı sıra sanat tarihi, tasarım tarihi, kültürel çalışmalar ve sosyoloji gibi çeşitli disiplinlere bakılarak disiplinlerarası bir stratejinin kullanılmasını gerekli kılmaktadır.

Tasarım alanı, grafik tasarım, görsel iletişim tasarımı, endüstriyel tasarım gibi geniş bir alanı kapsamaktadır. Tüm bu alanlar, tasarım nesnesinin anlam ve mesaj taşımasından dolayı görsel ile izleyicisi arasındaki iletişim araçlarından biri olarak görülmektedir. Tasarımcı, izleyici ya da kullanıcı ile etkili iletişim kanallarını kurmak amacıyla renk, malzeme gibi biçimsel özelliklerinin yanı sıra reklam ve pazarlama gibi alanlarda da kültürel öğeleri kullanmaktadır.

Tasarımın benimsenmesi toplumun görsel kültürünün temellerini oluşturan imgeler ile bağ kurması açısından alana katkı sağlamaktadır. Tasarım sürecine dahil olan, kültürel anlam taşıyan görsel öğelerin, devreye girmesiyle tasarım nesnesi kendi anlamını oluşturmaktadır. Bu nedenle tasarım sürecinde, tüm bu görsel öğeler hem biçimsel olarak hem de kattıkları anlamlar bağlamında bilinçli olarak bir araya getirilmelidir. Dolayısıyla görsel kültürün tasarımdaki etkileri, tasarımın nesnesinin izleyici ya da kullanıcıyla iletişim kurabilmesinde etkili bir biçimde verilmelidir.

Alanyazında bazı araştırmacılar, tasarım ve kültürü birbirine bağlayan teorik araştırmaların kısıtlı olduğunu belirtmiştir (Saha, 1998 ; Kersten, Matwin, Noronha, Kersten, 2000). Görsel sunum biçimleri, çeşitli tarihsel dönüm noktalarında ortaya çıkmış ve geçirdiği dönüşümle söylesel bir önem kazanmıştır. Julier (2006) yayınladığı “görsel kültürden tasarım kültürüne” adlı araştırmasında, Margolin (2002)’in önermesini geliştirerek görsel kültürün yerini tasarım kültürü kavramının almasına yol açan koşulları ve kapsadığı anlamları ele almıştır. Alan literatüründe, son yıllarda tasarım ve kültür üzerine eğilen çalışmaların sayısı giderek artmaktadır. Günlük yaşamda her şeyin belirli bir düzeyde tasarlanma ihtiyacı bu alanı genişletmektedir. Dolayısıyla tasarım alanında yapılan araştırmaların ve bunların toplumla ilişkisini inceleyen araştırmalara daha fazla gereksinim duyulmaktadır. Bu araştırmada, görsel kültürden tasarım kültürüne uzanan görme ve bakma diyalektiği, bir alan olarak ele alınmıştır. Tasarım sürecinde değinilen kültürel olgular ve tasarımın toplumdaki kültürel rolünün etkisi üzerine odaklanılmıştır. Çünkü tasarım metodolojilerinde yaygın olarak kullanılan kültürün yüzeysel dışavurumlarının ötesine geçilmesi, kuramsal olarak araştırılmasına bağlıdır. Bu bağlamda görsel kültürün etkisiyle kültürel unsurların tasarımlara yansımalarının artarak devam edeceği ön görülebilir. Bu nedenle tasarım sürecinde kültürel unsurların göz önüne alınarak görsel kültüre dönük uygulamaların araştırılması ve kuramsal olarak geliştirilmesi kaçınılmaz görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Barnard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür* (çev. G. Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Bryson, N. (2003). "Responses to Mieke Bal's Visual Essentialism and the Object of Visual Culture", *Visual Culture and the Dearth of Images, Journal of Visual Culture*, 2(2), 229–232.
- Delaney, M., McFarland, J., Yoon, G. H. and Hardy, T. (2002). "Global Localization", *Global Design and Cultural Identity*, 21(2), 46-49.
- Duncum, P. (2001). "Visual Culture: Developments, Definitions and Directions for Art Education", *Studies in Art Education*, 42(2), 101-112.
- Dutta, A. (2009). "Design: On the Global (R)Uses of a Word", *Design and Culture*, 1(2), 163-86.
- Erlhoff, M. and Marshall, T. (Eds.). (2008). *Design Dictionary. Perspectives on Design Terminology*. Basel, Switzerland: Birkhäuser.
- Julier, G. (2006). "From Visual Culture to Design Culture", *Design Issues*, 22(1), 64–76.
- Julier, G. (2011). "Political Economies of Design Activism and The Public Sector", *Nordes Design Research*, (4).
- Kersten, G. E., Matwin, S., Noronha, S. J. and Kersten, M. A. (2000). "The Software for Cultures and The Cultures in Software", *ECIS 2000 Proceedings*, 50.
- Koç, E. (2013). *Tüketici Davranışı ve Pazarlama Stratejileri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Lash, S. (2001). *Critique of information*. London: Sage.
- Marcus, A. (2005). "Cross-Cultural, Global and Mobile User-Interface Design", In *HCI International: 11th International Conference on Human-Computer Interaction*, Las Vegas, USA.
- Margolin, V. (2002). *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies*, Chicago: Chicago University of Chicago Press.
- McLuhan, M., Fiore, Q. (1967). *The Medium is the Message*. New York: Bantam Books.
- Mirzoeff, N. (1999). *An Introduction to Visual Culture*. New York: Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press.

Mitchell, W. J. T. (2002). "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", *Journal of Visual Culture*, 1(165), 165-171.

Moalosi, R., Popovic, V. and Hickling Hudson, A. (2010). "Culture-Orientated Product Design", *Int J Technol Des Educ* 20, 175-190.

Ning B., Liang W. (2006). "Design Symbol in Culture Context", 7th International Conference on Computer-Aided Industrial Design and Conceptual Design (pp. 1-3), China.

Ono, M. M. (2002). "Emergent Strategies for Designing New Products Facing Cultural Diversity, with in the Globalisation Context", 2nd Conference on Innovative Research in Management, Stockholm.

Parsa, A. F. (2007). "İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi", *Fotoğrafya Dergisi*, 19, 1-10.

Pizzocaro, S. (2019). "Retorica Dell'artefatto Concreto. Per Un Design Di Prodotto Incardinato Su Uso, Identità Tangibile, Stratificazione Di Senso", *i+Diseño, Revista Científico-Academica Internacional De Innovación, Investigación Y Desarrollo en Diseño*, 14, 255-265.

Press, M., Cooper, R. (2003). *The Design Experience: The Role of Design and Designers in the 21th Century*. Burlington: Ashgate Publishing Company.

Saha, A. (1998). "Technological Innovation and Western Values", *Technology in Society*, 20, 499-520.

Saybaşıllı, N. (2017). *Sanat Sahada: Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Shen, S. T., Woolley, M. and Prior, S. (2006). "Towards Culture-Centred Design", *Interacting with Computers*, 18, 820-852.

Smith, T. (2006). *The Architecture of Aftermath*. London: University of Chicago Press.

Tavin, K. (2004). "If You See Something, Say Something: Visual Events at The Visual Culture Gathering", *Visual Arts Research*, 32 (2), 2-6.

Tavin, K. (2009). "Youth, Aesthetics and Visual Cultural Education", Conference on Cultural Education, Innovation, Creativity and Youth, Brussels.

Tylor, E. B. (1871). *Primitive Culture: Researches Into The Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. London: J. Murray.

Williams, R. (2017). *Kültür. Suavi Aydın (çev.)*. Ankara: İmge Kitabevi.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2011). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building>

Görsel 2. <https://themarketingbirds.com/logo-evolution-of-4-brands-over-the-years/>

Görsel 3. <https://themarketingbirds.com/logo-evolution-of-4-brands-over-the-years/>

Görsel 4. <https://awards.brandingforum.org/brands/mercedes-benz/>

Görsel 5. <https://www.theverge.com/2014/7/1/5861062/sony-walkman-at-35>

Türk-Yunan Mübadele Müzelerinin Nüfus Mübadelesinden Kalan Kültür Mirasını Anlatmadaki Rolü Üzerine Bir Araştırma*

Meltem Yaşdağ¹

Makale Geliş Tarihi: 03.04.2023
Yayıma Kabul Tarihi: 08.06.2023

Öz

1923 Türk-Yunan Zorunlu Nüfus Mübadelesi; her iki ülkenin demografik yapısını büyük ölçüde değiştiren, siyasi ve sosyal hayatta büyük değişimlerin yaşandığı bir süreçtir. Türkiye’de son otuz yılda tarih, siyaset bilimi, uluslararası ilişkiler, sosyoloji veya mimarlık alanında araştırılan, yakın tarihin önemli siyasi gelişmelerinden nüfus mübadelesinin Anadolu’nun çok kültürlü hayatına etkisi ise ikinci kuşak mübadillerin önderliğinde açılan sivil toplum kuruluşlarının çabası ile gerçekleşmiştir. Bu kuruluşların yaptığı en önemli katkı ise mübadele müzeleri/anı evleridir. Yunanistan tarafında da nüfus mübadelesine yönelik araştırma ve kurumların tarihi çok daha erken yıllarda başlamakla birlikte mübadeleden kalan kültür mirasını anlatmak ve korumak adına yine göç temalı müzeler ön plana çıkmaktadır. Bu kapsamda araştırma; iki ülkenin ortak tarihini ve yaşadıklarını müzeleri ile nasıl anlattıklarını konu almaktadır. Atina Küçük Asya Kültürü Müzesi ile İzmir Göç ve Mübadele Anı Evi, çalışmanın iki örneğini oluşturmaktadır. İki müzenin kuruluşu, eserleri ve yaptıkları etkinlikler incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nüfus Mübadelesi, Müze, Göç, Kültürel Miras

A STUDY ON THE ROLE OF TURKISH-GREEK EXCHANGE MUSEUMS IN EXPLAINING THE CULTURAL HERITAGE REMAINING FROM THE POPULATION EXCHANGE

Abstract

The 1923 Turkish-Greek Compulsory Population Exchange is a process that greatly changed the demographic structure of both countries and experienced great changes in political and social life. The effect of the population exchange, which is one of the important political developments of recent history, is realized through the efforts of non-governmental organizations opened under the leadership of the second generation exchangee. The most important contribution of these organizations is the Exchange museums/memory houses. On the Greece side, although the history of research and institutions on population Exchange began much earlier, museums with the theme of migration come to the fore in order to explain and protect the cultural heritage remaining from the Exchange. In this context, research is about the common history of the two countries and how they tell their experiences via their museums. Athens Asia Minor Culture Museum and İzmir Migration and Exchange Memorial House constitute the two main samples of the study. The establishment of the two museums, their artefacts and the activities they carried out.

Keywords: Population Exchange, Museum, Migration, Cultural Heritage.

¹Kültür ve Turizm Uzmanı Dr. Meltem Yaşdağ, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Emlak Dairesi Başkanlığı. E-posta: meltem.yasdag@kultur.gov.tr. ORCID: 0000-0002-2634-6136

* Bu çalışma; The British Museum International Training Programme (ITP) tarafından yazara verilen araştırma bursu kapsamında, 2022 yılında Atina ve İzmir müzelerinde gerçekleştirilen inceleme sonucunda hazırlanmış bağımsız bir araştırmadır.

• Yaşdağ, M., Türk-Yunan Mübadele Müzelerinin Nüfus Mübadelesinden Kalan Kültür Mirasını Anlatmadaki Rolü Üzerine Bir Araştırma. Sanat ve Tasarım Dergisi, (32), 17-38.

I. Giriş

30 Ocak 1923 tarihinde, Lozan görüşmeleri sırasında imzalanan “Yunan ve Türk Halklarının Mübadelesine İlişkin Sözleşme ve Protokol”¹, yakın siyasi tarihin parçası olarak her şeyin değiştiği büyük ve travmatik bir olaydır. Üzerinden yüz yıl geçmesine rağmen, bu protokolün kazandırdıkları kadar kaybettirdikleri, mübadeleye konu toplulukların hala gündemindedir. ‘Coğrafi olarak zorunlu yer değişikliği’, aslında etkisi uzun süre devam eden ve bugün artık dördüncü kuşaklar tarafından sahiplenilen “kök ve kimlik” arayışının en önemli gerekçesidir (Görsel I). Bu nedenle Türkiye tarafında mübadiller², 1990’lı yılların başından itibaren daha organize ve sistemli bir biçimde ‘eski hayatlarının ve alışkanlıklarının’ izini sürmektedir. Bu süreçte göç/göçmen dernekleri ya da vakıflar gibi sivil toplum örgütleri, yaptıkları çalışmalarla ön plandadır.³ Yine bu kuruluşlarla birlikte yerelde belediyelerin de desteği ile açılan, mübadeleyi Anadolu’nun çok kültürlü yapısı ile ilişkilendiren mekanlar, mübadele müzeleri/anı evleridir.



Görsel I. Korfu Adası’nda Pontus’tan (bugünkü Türkiye’nin Doğu Karadeniz Bölgesi) gelen mübadiller, 1924.

1 Kurtuluş Savaşı sonrasında, İsviçre’nin Lozan şehrinde yapılan Lozan Barış Konferansı görüşmeleri sırasında, getirilen öneri doğrultusunda Türkiye ile Yunanistan arasında imzalanan ‘Yunan ve Türk Halklarının Mübadelesine İlişkin Sözleşme ve Protokol’ün 1. maddesine göre İstanbul ve Batı Trakya dışında Türk topraklarında yerleşmiş Ortodoks dinine mensup Rumlar ile Yunan topraklarına yerleşmiş Türklerin, 1 Mayıs 1923 tarihinden itibaren zorunlu mübadeleye tabi tutulmalarına karar verilmiştir. Her iki ülkenin tarihi içinde kısa sürede gerçekleşen büyük bir göç hareketine sebep olmuş, iki milyona yakın insan ‘vatan’ olarak bildikleri topraklara veda etmişti. Her iki tarafta halk, dini kimlikleri esas alınarak zorunlu mübadeleye konu edilmiş, sözleşme gereği ayrıldıkları topraklara dönmek üzere zorunlu göçü yaşamışlardır (Arı, 2015; Bozdağlıoğlu, 2014; Sepetçioğlu, 2014).

2 Mübadele sonrası Yunanistan’da mübadil göçmenlerin örgütlenmesi, Türkiye’deki mübadeleyi konu alan sivil toplum kuruluşlarına göre çok daha önce başlamıştır. Öyle ki göçün yaşandığı ilk yıllarda iki yüze yakın mübadele örgütünün kurulduğu, dernek/vakıf vb örgütlenmelerin yanı sıra süreli yayınları ya da kitapları ile tarihin bu sıra dışı deneyimin kayıt altına alındığı çok sayıda çalışma, yayınlarda yer almaktadır (Saygı ve Genç, 2018).

3 Türkiye’de mübadillerin organize bir şekilde kurduğu ilk vakıf/dernek, İstanbul’da 2000 yılında kurulan Lozan Mübadilleri Vakfı’dır. 2000 yılından bugüne kadar Türkiye’nin farklı mübadil yerleşimlerinde yoğunluk kazanmak üzere doksandan fazla mübadele/göçmen kuruluşu çalışmalarına devam etmektedir.

Müzeler; geçmiş hakkında bilgi edinmek, bugün ve gelecekle çeşitli bağlantılar kurulmasını sağlayan etkin bir kurumdur. 2010 yılında açılan Türkiye'nin ilk mübadele müzesi Çatalca Mübadele Müzesi'nden beri, sayıları hızla artan Türkiye'deki mübadele müzeleri ise mübadeleden kalan kültürel mirası bütüncül bir yaklaşımla ele alan, yıllardır ailelerde özenle saklanan hatıraları kolektif hafızanın oluşması için 'eser' hâline getiren kurumlardır. Bugün itibarıyla Türkiye'de on mübadele müzesi/anı evi bulunmaktadır.⁴ Bu oluşumlar, mübadeleyi başka bir deyişle bir zamanlar Anadolu'da ve Yunanistan'dan olduğunu hatırlatırken, toplumu birbirine anlatan ve dönüştüren bir potansiyele de sahiptir. Bu bakış açısıyla Türkiye'deki mübadele müzeleri/anı evlerinin tamamı, mübadil geçmişini olan yerleşim yerlerinde açılırken, yüz yıl önce aniden gelişen ve acı dolu hatıraları barındıran bir dönemi de yeniden tartışmaya açmaktadır. Bu müzeler birçok açıdan gelen ve gidenlerin hatırasını akla getirirken, bir mübadil mirası kavramını gündeme getirmekte ve akademik çalışmalar dışında toplumla doğrudan iletişim kurarak mübadeleyi hafızalarda canlı tutmaya devam etmektedir.

Mübadele tarihinin diğer ortağı Yunanistan'da da Türkiye'deki örneklerine benzer mübadele temalı müzeler mevcuttur. Bugün sayıları tam olarak bilinmemekle birlikte⁵ Atina Küçük Asya Hellenizm Müzesi (Filio Chaidemenou) (Görsel 2), Kavala Yunan Mülteciler Müzesi ve Yeni Smirna Ocağı Müzesi ilk akla gelen örneklerdir.⁶ Bu müzelerin neredeyse ortak olan en önemli özelliği Küçük Asya Felaketi odaklı bir sergilemeyi ön plana koymalarıdır. Bu müzelerde, nüfus mübadelesi yerine Anadolu'da önceki yıllarda başlayan ve 9 Eylül 1922 tarihinde İzmir yangınıyla simgeleşen 'zorunlu terk etme'ye odaklı, 1922 öncesi Anadolu'daki günlük yaşamı anlatan bir yaklaşım gözlemlenmektedir. Etnografik nitelikteki günlük kullanım eşyaları, giysi ve fotoğraflarla yaratılan sergilemede, Anadolu ile bağların bir şekilde sürdürülmesi, köklerin unutulmaması hedeflenmektedir. Her ne kadar geçmişin temsillerini sunuyor gözükse de iki ülkenin ortak tarihinin mübadele ya da göç temalı müzelerde yansıtıl-

4 Türkiye'de mübadele müzelerinin sayısı hem müze hem anı veya kültür evi adı altında açıldığı için tam olarak tespit edilememektedir. Ancak araştırmanın yazım aşamasında dahi mübadil geçmişine sahip Anadolu'nun farklı bölgelerinde, sivil toplum kuruluşlarının çabasıyla açılmaya devam eden bu ve benzeri kurumların varlığı olasıdır (Örneğin Silivri Mübadele Evi). 2022 yılı sonu itibarıyla Türkiye'de açılmış ve koleksiyonunda mübadele vurgusunu muhafaza eden müze/anı evleri ise Çatalca Mübadele Müzesi (İstanbul), Alaçam Mübadele Müzesi (Samsun), Foça Tarihi Merkezi (İzmir), Tuzla Kent ve Mübadele Müzesi (İstanbul), Göç Tarihi Müzesi (Bursa), Görükle Mübadele Evi (Bursa), Göç ve Mübadele Anı Evi (İzmir), Kuşadası Mübadele Anı Evi (Aydın), Yoran Mübadele Anı ve Kültür Evi (Aydın) ve Mübadele Müzesi ve Kültür Evi (Sinop)'dir.

5 Yunanistan tarafındaki mübadele/göç müzelerinin büyük bir çoğunluğu mübadil kuşakların gönüllülük esasına dayalı, yeni yerleşim yerlerinde açılan birimlerdir. Bu nedenle il ya da ilçe merkezlerinde bilinen müzecilik ilkelerine bağlı şekilde dernek ya da belediyeler himayesinde kurgulanırken, kırsal bölgede sayıca çok olduğu bilinmekle birlikte tıpkı Türkiye'de olduğu gibi net bir rakam vermek mümkün değildir.

6 Adı geçen müzelerin kendilerine ait resmi internet siteleri bulunmamaktadır. Sadece müzelerin bağlı olduğu yerel yönetimlerin internet sayfaları üzerinden açılış-kapanış saatleri ile özel gün etkinliklerine yönelik haberlere ulaşılabilmektedir.

masında ortaklıklar olduğu kadar, farklılıklar da vardır. Her şeyden önemlisi, bugün ziyaretçi profili yoğunlukla öğrencilerden oluşan mübadele müzelerinin kendi toplumlarına anlattıkları ve anlatamadıkları, yüzüncü yılında mübadelele nin belleklerde edineceği yere önemli bir katkıda bulunmaktadır.



Görsel 2. Atina Küçük Asya Hellenizm Müzesi (Filio Chaidemenou)

Bu kapsamda araştırma, Türkiye’den ve Yunanistan’dan seçilen birer müze üzerinden mübadele müzelerinin içeriği, ne anlatmak istediği ve mübadeleden kalan kültür mirasını korumadaki rolü üzerine çalışmaları içermektedir. Araştırmada Yunanistan’ın başkenti Atina’da bulunan Küçük Asya Kültürü Müzesi⁷ ile İzmir’de bulunan Göç ve Mübadele Anı Evi⁸; kuruluşu, eser seçkisi ve faaliyetleri bakımından incelendikten sonra nüfus mübadelesi ile mübadeleden artakalan kültür mirasına yönelik yaptıkları katkılar bakımından değerlendirilmiştir.

Konu ile ilgili literatürde Türkiye’de 2010 yılından sonra açılan mübadele müzesi ve/veya anı evlerine ilişkin yapılan araştırma sayısı oldukça sınırlıdır. Bu çalışmalardan bazıları doğrudan mübadele müzelerinin eser toplama yöntemi ile eser tipolojisine yer verirken (Yaşdağ, 2020: 250-260), bir araştırma da dolaylı olarak Türkiye’nin göç temalı müzeleri arasında mübadele müzelerine de kısaca değinmektedir (Karadeniz ve Okvuran, 2022: 2-16). Bu anlamda mevcut çalışma Türkiye’de ilk defa mübadele temasına sahip iki müzenin farklı coğrafyalardaki varlığı ve etkinliği üzerinde yapılan bir değerlendirmeyi içermektedir.

7 <https://mikrasiatesaigaleo.wordpress.com/>

8 İzmir Göç ve Mübadele Anı Evi’ne ait resmi bir internet sayfası bulunmamaktadır.

2. Atina Küçük Asya Kültürü Müzesi

Mübadele sonrası, Anadolu tarafından gelen Rum mübadillerin bir kısmı, Atina'da dönemin ünlü barut fabrikalarından Baroutadiko'nun etrafında yerleşmeye başlamıştır. Daha sonra bu bölgenin adı, Anadolu'da Ayvalık'tan gelen Rum mübadillerin ağırlıklı yerleştiği bölge haline gelmesi nedeniyle Nees Kydonies (Yeni Ayvalık) olarak değişmiştir. Bölgeye Ayvalık dışında Anadolu'dan gelen başka Rumlar da yerleşmeye başlayınca bugünkü adıyla Egaleo⁹ bir anda çok kültürlü bir yapıya kavuşmuştur. Bir süre sonra yaşananların unutulmaması ve paylaşılması adına 2003 yılında Egaleo Küçük Asya Derneği kurulmuştur. Dernek, kendisini kültür ve eğitim alanında faaliyet gösterecek bir hayır kurumu olarak tanımlamıştır (Koutoulis, 2022: 2 Ekim). Amacı; Küçük Asya'nın dört bir yanındaki tarihin, kökenlerin ve hatıraların korunması, Anadolu kökenli Yunanlıların gelenek ve göreneklerinin sürdürülmesi, mübadeleyle dair etnografik, folklorik ve tarihi materyalin toplanması, incelenmesi ve sunulmasıdır. Derneğin en büyük hedeflerinden biri de gelecek nesillere 'iyi bir anı' ile güvenilir kolektif hafıza bırakmaktır. Dernekbir bakıma hüznün yerine 'gurur' duygusunu ön plana çıkartmayı istemektedir.¹⁰ Aslında kurulduğu ilk günden itibaren Küçük Asya'yı anlatan veya hatırlatan ne varsa müze çatısı altında sergilemeyi isteyen dernek üyeleri,¹¹ Belediyenin desteği ve katkısı ile 17 Ekim 2010 yılında 'Küçük Asya Kültürü Müzesi'ni açmıştır. Müzenin amacı, ziyaretçilerine Küçük Asya'daki Yunan varlığının, Küçük Asya Felaketinin ve mültecilerin Yunan topraklarında, çoğunlukla daha önce "NeesKydonies" olarak bilinen ve şimdilerde Egaleo olan yerleşimin tarihsel bağlamını açıklamaktır. Bunu, göçmenlerin yanlarında getirdikleri eşyaları sergileyerek ve geride bıraktıklarının hatıralarını koruyarak başarmayı hedeflemiştir.

Mübadele öncesinde Anadolu'ya göçen bir aileye ait iki evin birleştirilmesi ve restorasyonu sonrası müze haline getirilen yapı, sokak arasında göçmen ma-

9 Egaleo, Yunanistan'ın Attika Bölgesi'nde bulunan bir semttir. Araştırmamızın ana başlıklarından Küçük Asya Kültürü Müzesi de bu bölgede yer almaktadır.

10 Bu izlenim, müze müdürünün "İnsanlar unutmaya başladılar, oysa yaşananlar ve geçmiş unutulacak gibi değildi, bu nedenle geçmişleri ile gurur duyacakları güvenli kolektif bir hafıza mekânı yaratmaya çalıştık" (Koutoulis, 2022: 2 Ekim).

11 Müze müdürü Yiannis Koutoulis kendisinin ve yakın çevresindeki dostlarının bu müzeye neden ihtiyaç duyduğunu, kendi ailesinden bir örnekle anlatır: "Müzenin kendisiyle birlikte yönetici ve müze gönüllülerinin de hayatları mübadele hikayeleriyle dolu. Örneğin benim babam da Ayvalıklı. Oradan ayrıldıktan sonra bir daha asla ne Ayvalık'taki yaşamı hakkında ne de Türkçe konuştu. Orada nasıl bir hayatı vardı bilmiyorum, sadece çok mutlu olduğunu ve çok özlediğini tahmin ediyorum...Bir gün, bir akşam dostlarımızla otururken Yunanca bir şarkı çalıyordu, babam birden bu şarkıyı Türkçe söylemeye başladı. Hepimiz hem şaşırдық hem de hüznüldük, O gün babamı ilk ve son kez Türkçe konuşurken duydum. O günden sonra geçmişe olan küskünlüğüne kaldığı yerden devam etti...Mübadele çok değişik bir şeydi. Çünkü insanlar sürecin en başında ne yaşayacaklarını ve ne hissedeceklerini bilmiyorlardı. Bu an'ların, yaşananların unutulmaması gerekti. Burada bulunan ve bulunmayan her insan böyle bir geçmişini taşıyor. Bu yüzden dernek gibi bir oluşum hepimiz için müthiş bir şeydi..."(Koutoulis, 2022: 2 Ekim).

hallesinin merkezinde yer almıştır (Görsel 3). Bodrum üzeri tek katlı yapı, Belediye'ye aittir. Müze gönüllüleri tarafından bağışlanan eserler sayesinde İyonya, Kapadokya, Pontus ve Küçük Asya'nın diğer bölgelerine ilişkin yemek pişirme, ikram, meslekler, temizlik ve giyim-kuşam gibi 1922 öncesi Anadolu'da özel ve kamusal hayatın çeşitli yönlerine ışık tutulmuştur. Müze sergisinde; Küçük Asya'dan ve mübadil yerleşiminden bir dizi belge, edebiyat kitabı, fotoğraf ve madeni paralar yer almaktadır. Sergilemede etnografik veya efemera niteliğinde 150 eser, deposunda ise geçici sergiler yoluyla zaman zaman paylaşılan 500'den fazla eser bulunmaktadır.



Görsel 3. Atina Küçük Asya Kültürü Müzesi

Müzenin giriş mekânı niteliğindeki bölümünde, Kapadokya'dan gündelik nesnelerin sergilendiği görülmektedir. Bu bölümün en büyük duvarında Küçük Asyalı göçmenlerin yaşamlarının ve Yunanistan'daki yerleşimlerinin ilk yıllarına (Egaleo) ait bir dizi fotoğraf yer almaktadır. Vitrinler içerisinde çeşitli fotoğraf ve mübadele belgesi yanında bir anahtar dikkati çekmektedir. Bu anahtarın, geçmiş yıllarda dönemin Göreme Belediye Başkanı tarafından müzeye bağışlanan, Kapadokya'da Rumlardan kalan ve bugün ikinci nesil üyeleri halen Egaleo'da yaşayan bir aileye ait olduğu öğrenilmiştir (Daskalaki, 2022: 4 Ekim). Bu nedenle müze ve gönülleri için manevi değeri oldukça yüksek olan anahtar, müzenin de amblemini oluşturmaktadır (Görsel 4 a/b). Müzenin asıl sergi mekânı olarak adlandırılabilir en geniş bölümünde ziyaretçiyi 1922 İzmir yangınından bir fotoğraf karşılamaktadır. Burada vitrinler içerisinde Küçük Asyalı Rumların günlük yaşamının bazı temel yönlerine göre tematik sergileme kurgulanmıştır (Görsel 5). Sergilemede bölümlere ayırma, tek hacim içinde

vitrinler aracılığıyla yapılmaktadır. İlk bölüm mutfak ve yemek pişirme ile ilgilidir. İkinci bölüm yine mutfağa ait olmakla birlikte şekerleme ve ikram etme kültürüne yönelik kahve yapma, içme ve misafirlere ikram etme ritüeline ait etnografik nitelikteki günlük eşyaları içermektedir. Üçüncü bölüm Küçük Asyalı Rumların Anadolu'daki bazı mesleklerine ışık tutan objeleri, dördüncü bölüm evle ve daha spesifik olarak banyo ve yatak odasını, beşinci bölüm de kadınların kişisel bakımları ve onları anakara Yunanistan'daki kadınlardan ayıran özelliklerine odaklanmaktadır. Aynı zamanda bu salon, Küçük Asya'daki yaşamın tarihsel kanıtlarını (belgeler, fotoğraflar, kitaplar, madeni paralar) barındırır ve Küçük Asyalı Rumların yaşamından kesitler vermektedir (Görsel 6-7-8).



Görsel 4a/b. Müzenin amblemine ilham veren Kapadokya'daki eve ait anahtar ve müze amblemi



Görsel 5. Müze asıl sergi mekanının genel görünümü



Görsel 6. Asıl sergi mekanındaki İzmir yangını görseli ve vitrinler



Görsel 7. Asıl sergi mekânında vitrinlerle sağlanan tematik sergileme



Görsel 8. Vitrin içerisindeki belgeler

Müzenin en dikkat çekici sergilemelerinden biri, tamamen aile fotoğraflarına ayırdığı bölümdür (Görsel 9). Bir duvar üzerinde, çoğu aile fotoğraflarından oluşan bölümde günlük faaliyetlerden ya da özel günlerden (doğum, vaftiz, evlilik gibi) anlar yer almaktadır. Anadolu'da başlayıp Egaleo'da son bulan yaşamın izlerini sürmeyi hedefleyen fotoğrafların arkalarında el yazısıyla tarih ve çeşitli notlar da bulunmaktadır. Böylece bu fotoğraflar bir açıdan tarihi belge işlevi de görmektedir. Müze arşivinde sayıca oldukça fazla olan görsel materyal, ayrıca müze yayınları arasında kitap olarak derlenmiş ve basılmıştır. Yayınların yanı sıra müze, çeşitli eğitim ve sanat etkinlikleri de gerçekleştirmektedir. Farklı kurumlarla yapılan iş birliklerine bağlı olarak eğitim seminerleri, Küçük Asya'ya ait film gösterimi ya da resim sergisi vb. gibi çeşitli sanatsal ve kültürel etkinlikler sıklıkla müzenin aylık faaliyet programında kendisine yer bulmaktadır. Müze; eğitim seminerlerinden film gösterimine, konserden modern sanat sergilerine kadar çeşitli organizasyonlara da ev sahipliği yapmaktadır.

Müzenin önem verdiği konulardan bir diğeri, yeni neslin mübadele tarihi alanında bilgi ve fikir sahibi olmasıdır. Bu amaçla müzede öğrenciler için eğitici programlar ve rehberli müze turu mevcuttur. Müze, ziyaretçilerini personel eksikliği sebebiyle randevu ile kabul etmektedir.



Görsel 9. Aile fotoğraflarından oluşan bölüm

Müzedeki ziyaretçi sayısı istatistik olarak kayıt altına alınmamaktadır. Sadece öğretmen, öğrenci vb. gibi kalabalık gruplar toplu olarak tarih ve adıyla kaydedilmektedir. Saha araştırması sırasında gözlemlenen bir grup ziyaretinde; müze yöneticileri tarafından grup adına hazırlanmış belgeye, gelen ziyaretçilerin sırasıyla adının, görevinin ne olduğu ile imza atmaları yönünde istekte bulunduğu görülmüştür. Her ne kadar randevu ile belli saatlerde ziyarete açık olsa da bulunduğu bölgenin göç kimliğine güçlü referanslar veren müze, yöre halkının da özel gün etkinlikleri için tercih ettiği buluşma noktasıdır. Özel günlerdeki tarihi anmaların yanı sıra, gündelik buluşma ya da temsil vb. etkinliklerde bile Rumların Anadolu'dan ayrılmadan önceki hayatını hatırlatan yeme-içme kültürü, şarkılar, eski yaşam unsurlarını konu alan anekdotlar müzenin etrafında gerçekleşmektedir. Bu yönüyle müze, anlattığı tarihin kısa zamanlı canlandırmalarını müze gönüllüsü halkın desteği ile hayata geçirmektedir (Görsel 10).



Görsel 10. Müze önündeki geleneksel tatlı ve içeceklerin yer aldığı sunum masası

3. İzmir Göç ve Mübadele Anı Evi

Türkiye'deki mübadele müzeleri/anı evleri arasında mübadelenin hikayesini aktarmak ve mübadillerden kalan kültür mirasını sergilemek amacıyla kurulan kurumlardan İzmir'in Buca ilçesindeki Göç ve Mübadele Anı Evi¹², İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin (İBB) yetki ve sorumluluğunda 2018 yılında hizmete açılmıştır. Buca'da Kasaplar Meydanı'nda, meydana ve çevreye hâkim bir komunda yer alan 116 yıllık tarihi yapı,¹³ mübadele öncesi Rum bir aileye ait olup restorasyonu sonucu müze olarak işlevlendirilmiştir. Müzenin kuruluşundan koleksiyonunun oluşturulmasına, müzeye bilimsel altlık sağlanması amacıyla düzenlenen sempozyumdan¹⁴ sergilemede yer alacak yazılı ve görsel malzemenin toplanmasına kadar Belediyeye bağlı hizmet veren Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi (APİKAM) etkin bir rol oynamıştır. Müzenin hayata geçirilmesindeki temel motivasyonlar; mübadeleyi ve yaşananların bilinirliğini artırmak, yıllar boyunca mübadil ailelerde saklı kalan kültür mirasını korumak, bu mirası

12 Müzenin yerinde incelenmesi ile müzeye ilişkin bilgi-belgenin toplanmasında yardımcı olan APİKAM Araştırma Görevlisi Sayın A. Hazal BEYTAŞ'a teşekkür ederim.

13 Müzenin web sitesinde yer alan bilgiye göre (<https://www.apikam.org.tr>); mülkiyeti de İBB'ye ait yapının inşa kitabesi yoktur ancak bahçesinde halen mevcut olan mermer çeşmenin üzerinde yer alan 1904 tarihi ile Yunanca G ve N harflerinin, yapının inşa tarihi ile eski sahiplerinin isimlerinin kısaltması olduğunun değerlendirildiği belirtilmiştir.

14 İBB APİKAM tarafından 27-28 Nisan 2017 tarihleri arasında İzmir'de "Uluslararası İzmir Göç ve Mübadele Sempozyumu" düzenlenmiştir. Sempozyumun açılış konuşmalarında etkinliğin, o dönemde açılması planlanan mübadele müzesine bilimsel katkı sağlaması olduğu belirtilmiştir.

tanıtıcı etkinlikler düzenlemek ve son olarak mübadeleyi yaşayan Türk ve Yunan halkları arasındaki dostluk, sevgi ve iş birliğini geliştirmektir.

Müze; mübadeleden önce ağırlıkla Rum nüfusun yaşadığı bilinen Buca'da göçmen aile ya da vakıf/derneklerle yapılan sözlü tarih çalışması, mübadeleyle ilgili bilimsel araştırmalar ile halktan gelen bağışlarla genel hatları çizilmiş bir koleksiyona sahiptir. Sivil toplum kuruluşları, müzenin kuruluşunda ve eser toplamasında önemli bir rolü üstlenmiştir. Müze, APİKAM arşivindeki görsel ve yazılı malzemenin yanı sıra bağışlarla temin edilemeyen az sayıdaki bir grup eseri de satın almıştır. Müzede sergilenen ve depoda bulunan malzeme ile birlikte yaklaşık 500 eser bulunur. Eserler ağırlıkla aile ve özel gün fotoğrafları, diploma, evlilik cüzdanı, mübadele belgesi gibi yazılı belgeler, giysi, sandık ve günlük ev eşyalarından (mutfak gereçleri vb.) oluşmaktadır.

Müze binası, bahçeli ve bodrum üzeri üç kattan (bir tanesi ara kat niteliğindedir) oluşmaktadır. Müzenin özgün mimarisinde birden fazla giriş kapısı olmasına rağmen tematik sergileme gereği bahçe içinde bulunan kapısından asıl sergi mekanlarına ulaşılmaktadır (Görsel 11). Ancak müzede sergileme, yapı içinden önce müze bahçesinden başlamıştır. Bahçede panolar halinde Lozan Antlaşması, bu antlaşmayı hazırlayan siyasi gerekçeler, mübadelenin nasıl gündeme geldiği ve Türk-Yunan Nüfus mübadelesinin siyasi aktörleri ile protokolün maddeleri bulunmaktadır. Kronolojik olarak yerleştirilen panolar, ziyaretçiye mübadele tarihi hakkında fikir vermektedir (Görsel 12). Asıl sergi mekanları yapı içerisinde yer almaktadır. Burada eserler, göçün hikayesini anlatan tematik odalara göre kurgulanmıştır. Zemin katta 'Bekleyiş', 'Vapurda' ve 'Gelenler, Gidenler' bölümleri yer almaktadır. Burada Türkiye'ye gitmek üzere yola çıkan mübadillerin bekleyişi bavul ve çuvalarla simgeleşmiştir (Görsel 13). Göçün başlangıç noktasından, mübadele tarihinin önemli simgelerinden vapurlarla devam eden yolculuk detaylarında yine sembol bir araç Gülcemal vapuru, oda içine yerleştirilen bir dümen ve ona eşlik eden deniz, martı ve vapur sesi ile interaktif uygulamaya dönüşmüştür. Bu katta; ayrı bir odada bir mübadil ile yapılmış sözlü tarih çalışması videodan sürekli gösterilirken, çeşitli tarihsel belge niteliğindeki nüfus tezkereleri, tasfiye taleplere, fotoğraflar ve giysiler de sergilenmektedir.



Görsel 11. İzmir Göç ve Mücadele Anı Evi



Görsel 12. Müze bahçesindeki kronolojik sergileme



Görsel 13. Müzenin 'Bekleyiş' sergilemesi

Müzenin ara katında Türkiye'ye gelen mübadillerin ilk sağlık kontrollerinin yapıldığı İzmir Urla'daki Tahaffuzhane'nin anlatıldığı, yine Urla'daki özgün yapıdan getirilen bir duş ve ayırma panoları ile oluşturulan hamam canlandırması yer almaktadır. Bu odanın duvarlarında duş ile ayrılan bölümlerinde özgün tahaffuzhane fotoğrafları bulunmaktadır (Görsel 14). Yapının ikinci katında 'Çocuk Olmak', 'Geleceği Kurmak' ve 'Geçmişe Sarılmak' bölümleri, yine zemin katta başlayan göç hikayesinin devamı niteliğindedir (Görsel 15). Burada odalar içine yerleştirilen tematik sergilemede, mübadele, çocukların gözünden anlatılmaya çalışılmıştır. Duvarda canlandırma panolarının yanı sıra çocuk ziyaretçilerin görüşlerinin yer aldığı defter yaprakları da görülmektedir. Ayrıca Girit'ten getirilen ve yaklaşık 100 yıllık olduğu düşünülen bir ayna ile mübadil bir ailenin çocuğuna ait izci kıyafeti sergilemedeki yerini almıştır. Müzenin bu katında Girit'teki bir evden getirilen tuğla parçası, kapı kolu, meslek aletleri, özel gün giysileri ve sandıklar ile interaktif bavul oyunu bulunmaktadır.



Görsel 14. Müzenin Tahaffuzhane bölümündeki sergileme



Görsel 15. Müzenin 'Çocuk Olmak' konulu sergilemesi

İzmir'deki müzenin bina içi kullanımı ve sergi tasarımı, alanın genişliğine bağlı olarak bir temayı ve senaryoyu anlatacak şekilde tasarlanmıştır. Müze hem içinde vitrinlere odaklanan anlatımın etkisini arttırmak, hem de müze sergilerinin bir gerekliliği olarak meydanın tam ortasında yer alan binayı dış dünyadan soyutlayacak ışık ve ses düzeni ile yer almaktadır. Böylece ziyaretçi için geçmişe yaptığı yolculuğa odaklanmasını sağlayacak bir ortam yaratılmıştır (Görsel 16). Yapı "ev" olarak özgün fonksiyonunu sergi tasarımında "oda" düzenlemesi ile devam ettirmiştir. Duvar kağıtları ve fotoğraf etrafındaki çerçeveler de başka dünyanın evine yapılan bu ziyareti tamamlamıştır. Göç ve Mübadele Anı Evi'nin hayat geçirilmesi; mübadeleye konu bir semtte, mübadele ve göçün meydana getirdiği kültürel, sanatsal ve folklorik değerleri koruma, yaşatma, tanıtma ve sergilemeyi mümkün kılmıştır.

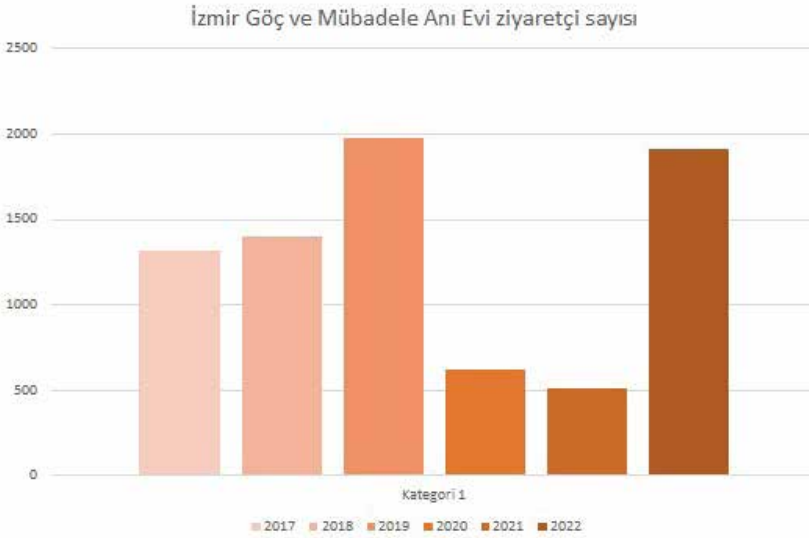


Görsel 16. Müzenin 'Geçmişe Sarılmak' konulu sergilemesi

Meydanın kuzey ucunda yer alan müze binası dışında, aynı meydanın güney tarafında tek katlı başka bir tarihi yapının müzeye bağlı 'mübadele kütüphanesi, okuma ve araştırma alanı' olarak hizmet verdiği görülmüştür. Bu yapı da mübadele ile ilgili toplantı, seminer ve çocuklar için yaratıcı drama etkinliğinin

yapıldığı bir alan olarak kullanılmaktadır. Müzeye sergilenmesi koşuluyla bağışlanan kilim dokuma tezgâhı, asıl müze teşhirinde uygun bir mekân olmadığı için burada sergilenmektedir. Böylece müze binası, ek bina ve müzenin batı cephesine 2021 yılında yerleştirilen “Memleketin Kapıları” isimli mübadele anıtı ile birlikte bir meydan, neredeyse tamamen mübadele kültürü ve hatirasına adanmış gözükmektedir.

Müzenin ziyaretçi profili çoğunlukla öğrenci gruplarından oluşmaktadır. Gelen ziyaretçilere rehberli tur eşliğinde müze ziyareti hizmeti verilmektedir. Pandemi yüzünden ziyaretçi sayısı 2020 yılından itibaren oldukça düşen müze (Görsel 17), planladığı çeşitli konser, sergi, söyleşi, sunum vb etkinliklerle müzenin bilinirliğini ve mübadele hakkında farkındalığı artırmaya çalışmaktadır.



Görsel 17. Müzenin yıllara göre ziyaretçi sayısını gösterir tablo

4. Değerlendirme ve Sonuç

Siyasi tarihin bir parçası olarak mübadele protokolü, her şeyin değiştiği büyük bir dönüm noktasıdır. Kuşkusuz iki komşu ülkenin kader birliği yaptığı, gönüllülük esasından ziyade ‘kabul edilmek zorunda bırakılan’ bir göçün, Türk ve Yunan tarih yazımında belirgin bir ayrımı doğurması şaşırtıcı değildir. Yunanistan için Anadolu’dan kopuş, mübadeleden çok önce adı zorunlu olmayan ama koşulların zorunlu hale getirdiği kitlesel göçün başlamasıyla ilgilidir. Bu nedenle her iki ülkedeki mübadele müzeleri teşhirinde bu ‘farklı bakış açısı’na eşlik eden bir söylem ile karşılaşılması olağandır. Bu durumda 9 Eylül 1922 Yunan topluluklarında Anadolu’nun kaybedilişi ve ayrılışı olarak anılırken, Türkiye’de

Anadolu'nun kurtuluşu ve bir büyük zaferin taçlandığı tarih olarak bu temayla kavranmaktadır. Özellikle Yunanistan'daki mübadele müzeleri, mübadeleden çok, tarih yazımında belirginleşen bu farklılığa dayanmaktadır. Zaten Atina Küçük Asya Kültür Müzesi örneği başta olmak üzere Yunanistan genelindeki Anadolu'dan göç temalı müzelerin neredeyse tamamında mübadele vurgusu yerine 9 Eylül 1922 tarihi son olarak görülmektedir. Anlatılan bu fark, kendisini en çok araştırmaya konu iki müzenin sergi tasarımında göstermektedir.

Atina'daki müzede, ne 1922 ve öncesine ilişkin, ne de 1923 tarihli nüfus mübadelesi protokolü hakkında ziyaretçiye tarih bilgisi verebilecek herhangi bir metin, pano, video ya da benzeri bir bilgi yer almamasına rağmen asıl sergi salonunun bir duvarını kaplayan İzmir yangını fotoğrafı ve ona eşlik eden eşyaların anlattığı hikâye, tam da bu miladı tarif etmektedir. Oysa İzmir Mübadele ve Anı Evi'nde kültürel mirasın yazılı kaynaklara dayalı anlatımı, müzenin en başında bilimsel yayınlardan yaptığı Lozan Antlaşması ve mübadele protokolüne ait alıntı ve görüntülerle verilmiştir. Burada 30 Ocak 1923 hem bir son hem de bir başlangıç olarak, müzenin adından sergi detaylarına kadar sürecin ana temasıdır. Ancak hangi açıdan ele alınırsa alınsın her iki müze de sebepten çok sonucun ne kadar yıkıcı olduğu ile ilgilidir. Bu müzelerdeki anlatım, iki ülkenin hafıza kültüründeki “zafer” ve “mağlubiyet” simgeleri, sembol veya algıları ile sıkı bir bağ içinde değildir. Çünkü mübadele iki tarafın da mağdur olduğu ve bir şekilde köklerin kaybedildiği/yitirildiği bir olaydır. Kuşkusuz bu farklılık sadece mübadele müzelerinde değil, birçok alanda geçmişin birden fazla anlatısı olabileceği fikrine uygun düşmektedir. Çünkü dini, siyasi, kültürel gibi ana başlıklar altında sayılabilecek çok çeşitli gerekçelere dayanan bu durumu, mahalle arasındaki küçük ölçekli bir göç müzesinde dahi bulmak her zaman olasıdır.

Atina ve İzmir müzelerinin ortak amacı, geçmişini başka bir anlatı üzerinden doğrularken kültür mirasını himayesi altına almak ve bunun için müzeler gibi, herkesin nispeten önyargısız ve kendini daha güvende hissedebileceği bir anlatı yaratmaktır. Bu müzelerde; kişisel tarihinde mübadele öyküsü olsun veya olmasın, ziyaretçilerin hayatlarını, konumlarını hem zamansal hem de toplumsal boyutta doğru konumlandırmalarına yardımcı olmak temel amaçtır. Tüm bunların ötesinde iki müzenin verdiği en önemli izlenimin, ziyaretçilerin müzenin varlığına duyduğu minnettarlık olduğu düşünülebilir. Mübadele müzeleri ile ziyaretçiler geçmişte kendilerini tanımlamaya çalışmaktadır. Kendi soyundan atalarının kim olduğu, neler yaşadıkları ve onlarla nasıl bir bağ kurabilecekleri mübadele müzelerinde bir çeyiz sandığı, bir fotoğraf ya da o günleri hatırlatan bir müzik ile deneyimlenmektedir. Kuşkusuz bu deneyim her zaman olumlu sonuçlanmayacaktır. Hüzün ve hasret kadar geçmişe duyulan kızgınlığın, en azından Yunanistan tarafında bir dereceye kadar canlı olduğu ‘mübadele’yi hala bir son olarak kabul görmemesinde hissedilmektedir. Bu nedenle sadece

mübadele müzeleri/anı evlerinin insanların fikirlerini bir anda değiştirmesi, ya da salt kültür mirasını himaye altına alan resmi bir kurum olarak algılanması, çoğunlukla kişinin müzeye hangi bakış açısı ve aile öyküsüyle geldiğine de biraz bağlı olmalıdır. Bu açıdan araştırmaya konu edilen iki mübadele müzesi de mit-sel bir olayın bireyler tarafından nasıl hatırlanacağı ve hatırlanmaları gerektiğine dair ‘alışılmış’ kalıpları kullanmıştır. Ancak gerçeği ararken güçlendirilmeye çalışılan kolektif hafıza için, eserleri üzerinden bir plan şeması ortaya koydukları da düşünülebilir.

Tüm detaylarıyla iki müze; hüzün, asıl vatan vurgusu ve kaybetme ile ilgilidir: İzmir G ve Mübadele Anı Evi’nde kullanılan su sesi, efemeranın sergilendiği vitrinlerin yanındaki ekranda devamlı bir mübadilin gözyaşları içinde hatıralarını anlatması ya da interaktif bavul uygulamasıyla deneyimlenen aresizlik. Tüm bunlar ziyaretçinin olası reaksiyonuyla (duygulanması, kızması, empati kurarak ağlaması vb.) müzede kurgulanan ‘duygusal atmosfer’in tamamlayıcı parçalarıdır. Bu kurguda, ziyaretçileri müzeye hazırlayan bir mimari ve duygu çeşitliğinden oluşan kompleks bir yapı önerilmektedir. Her iki müze mekân seçiminde ortak bir anlayışı benimsemiştir. 1923 öncesi yaşamın tanıklığını yapmış, yaşananların ve müzenin anlatacaklarına uygun bir bina onarılarak müze haline getirilmiştir. İki de müze içi aydınlatma ve sergi tasarımı ile i mekânı, dış dünyadan soyutlayacak şekilde tasarlanmıştır. Mekân seçimi, eserler ve sergileme böylece imkânsız görünen zorlukları temsil etmektedir. Ancak yine de her ikisinde de “zengin bir kültür mirası potansiyeli” vurgusu vardır. Müzede yer alan etnografik nitelikteki eserlerin yanında müze faaliyetleri arasında yer alan ve somut olmayan kültür mirası öğelerini canlı tutan etkinliklerle (şarkı, yemek, masal vb) birlikte birbirlerine yakın bir tutum izlemiştir.

Araştırmanın temel sorularından olan bu müzelerin mübadeleden kalan kültür mirasına yaptığı katkı ise akademik çalışmalar ve basılı yayınlar dışında halk ile doğrudan temas kurarak ortak geçmiş üzerine çokça düşünmeye, hatırlamaya ve hatırlatmaya çalıştığı gerçeğidir. Yunanistan’ın mübadil kimliğine dair veri toplama çalışmalarına Türkiye’ye göre çok daha erken yıllarda başladığı düşünülürse Atina Küçük Asya Kültürü Müzesi, ulusal değil bölgesel bir rolü üstlenmiş gözükmektedir. zerinde yer aldığı bölgenin mübadil kimliğini az sayıdaki eserle bir tema etrafından toplayarak konuyu gündemde tutmuştur. Böylece her bölge, kendi göçmen kültürünü, gelenek ve göreneklerini müzeyi merkez olarak etrafında şekillendirmiş ve yaşatmıştır. İzmir G ve Mübadele Anı Evi ise sadece müzenin bulunduğu Buca ya da daha genelde İzmir için değil, Türkiye’de mübadil geçmişe sahip her bireyin tutunduğu ve kendinden/ailesinden/geçmişinden bir parçayı içinde görebileceği bir hafıza mekanıdır. Sayıları oldukça az olan ve hala ulusal nitelikte g müzesi bulunmayan Türkiye için, tıpkı Atina’daki müzede olduğu gibi, geldiği yerin hatıralarını korumak ve

kültürel mirası genç nesillere aktarmak isteyen İzmir Göç ve Mübadele Anı Evi, tarihteki önemli bir an'ın nesnel bir temsili olmak yerine eserleriyle göçün kaybolmaya yüz tutmuş mirasını herkes için kurgulamıştır.

Bugün her iki ülkede birbirinden büyük izler taşıyan bu ortak kültür mirasının mübadele müzeleri aracılığıyla belgelenmesi kuşkusuz sadece bu mirası korumak için değil, duygusal açıdan da bir ihtiyaçtır. Mübadil aileleri yıllar öncesine götüren, ikinci, üçüncü ve hatta artık dördüncü kuşaklar için hiç görmedikleri yerlere özlem duymalarını sağlayan bu müzeler, her iki ülkede aslında aynı amaca hizmet etmektedir. Ayrılık ve özlemin paylaşıldığı, tek bir bavula sığdırılan eşyanın, güçlü iletişim nesnelere haline geldiği mübadele müzeleri, geride bırakılan kimlikliğin ve aidiyetin yeniden inşa edilmesine yardımcı olan kurumlardır. Bu müzeler karşılıklı diyalogu ve anlayışı teşvik ederken, ailelerde yıllarca himaye edilen mirası, bir kültür nesnesi haline getirmektedir. Bu nedenle her iki ülkedeki mübadele müzelerinin varlığı, mübadeleden kalan kültür mirasının tanımlanması ve bu mirasın daha görünür olması adına önemlidir.

KAYNAKÇA

Arı, K. (2015). Büyük Mübadele: Türkiye'ye Zorunlu Göç (1923-1925). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Bozdağlıoğlu, Y. (2014). "Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi ve Sonuçları", Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi, 18 (3), 9-32.

Daskalaki, A. (2022, 2 Ekim). Atina Küçük Asya Kültürü Müzesi Üzerine Söyleşi. Küçük Asya Kültürü Müzesi, Atina.

Karadeniz, C. ve Okvuran, A. (2022). "Engagement with migration through museums in Turkey", Museum Management and Curatorship, 37 (1), 2-16.

Koutoulas, Y. (2022, 2 Ekim). Küçük Asya Kültürü Müzesi Kuruluşu ve Etkinleri Üzerine Söyleşi. Küçük Asya Kültürü Müzesi, Atina.

Saygı, S. K. ve Genç, G. (2018). "Örgütlenme Sürecinde Mübadiller: Sivil Toplum Kuruluşları ve Müzeler", Uluslararası İzmir Göç ve Mübadele Sempozyumu 27-28 Nisan 2017 Bildiriler (s. 131-146), İzmir.

Sepetçioğlu, T. E. (2014). "İki Tarihsel 'Eski' Kavram, Bir Sosyo-Kültürel 'Yeni' Kimlik: Mübadele Nedir, Mübadiller Kimlerdir?", Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi, 18 (3), 49-83.

Yaşdağ, M. (2020). "Mübadeleden kalan kültürel mirası kurumsallaştırma çabası: Türkiye'de mübadele müzelerinin yazılı arşivi efemerayı toplama, koruma ve kullanma biçimleri", Geçici Belgelerin kalıcı Etkisi: I. Uluslararası Efemera Sempozyumu (s. 250-270), Ankara.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: <http://tr.kms.org.gr/> adresinden 04 Ekim 2022'de alınmıştır.

Görsel 2: Yazar arşivi.

Görsel 3: Yazar arşivi.

Görsel 4: Yazar arşivi.

Görsel 5: Yazar arşivi.

Görsel 6: Yazar arşivi.

Görsel 7: Yazar arşivi.

Görsel 8: Yazar arşivi.

Görsel 9: Yazar arşivi.

Görsel 10: Yazar arşivi.

Görsel 11: Yazar arşivi.

Görsel 12: Yazar arşivi.

Görsel 13: Yazar arşivi.

Görsel 14: Yazar arşivi.

Görsel 15: Yazar arşivi.

Görsel 16: Yazar arşivi.

Görsel 17: Ahmet Piriştina Kent Arşivi Müzesi. <https://www.apikam.org.tr> adresinden 03 Aralık 2022’de alınmıştır.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet: Ahmet Piriştina Kent Arşivi Müzesi. <https://www.apikam.org.tr> adresinden 20 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Atina Küçük Asya Kültürü Müzesi. <https://mikrasiatesaigaleo.wordpress.com/> adresinden 03 Ekim 2022 tarihinde alınmıştır.

Nesne ve Sanat Eseri Ayrımı: Sanat Eserinin Konumu Üzerine Bir Araştırma

Aytuna Cora¹
Ufuk Tolga Savaş²

Makale Geliş Tarihi: 03. 02.2023
Yayına Kabul Tarihi: 10. 04. 2023

Öz

Bu araştırmanın amacı, sanat eserinin var olan diğer nesnelere nasıl bir ilişkisi olduğunu ve onlardan nasıl ayrıldığını incelemeye almaktır. Bunun için Heidegger'in "sanat eseri" üzerine yaptığı analiz temel alınmıştır. Heidegger sanat eserini, esere yüklenen ve ona ulaşmanın önünü kapatan bilgileri hesaba katan bir yaklaşımla değerlendirir. Böylece eser, sanat eserini malzemeden ibaret gören anlayıştan ya da salt nesneye indirgeyen tutumdan sıyrılarak okunabilir. Bunun için araştırma kapsamında nesne ve sanat eseri ayrımı üzerinde durarak var olan nesnelere içinde sanat eserinin nasıl konumlandığı incelenmiştir. Sanat eserinin diğer nesnelere nasıl ayrıldığını anlayabilmek için sanatsal yaratım sürecine bakılması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu süreci örneklemede, eser ve malzeme ilişkisi üzerinde durulmuş ve sahip olduğu tarihsel bilgiyle birlikte malzemeye dair bir hafıza kaynağı taşıdığı için seramik eser örnekleri seçilmiştir. Araştırma sonucunda, sanatsal yaratımın, bir aracın üretilmesinden farklı olarak, özel bir bilme türünü içeren yapısının sanat eserini bir nesne ya da üretildiği malzeme olmanın ötesine taşıdığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Eser, Nesne, Kil, Malzeme, Sanatsal Yaratım.

THE DISTINCTION BETWEEN AN OBJECT AND AN ARTWORK: A STUDY ON THE PLACE OF THE ARTWORK

Abstract

This research aims to investigate how an artwork relates to and distinct from other objects based on Heidegger's analysis of the "artwork". Heidegger considers the artwork by taking the information that is attributed to and blocks the way to reach it, into account and thus, reviews it by avoiding considering it merely as material or as an object. Accordingly, the research focuses on the distinction between an object and artwork and investigates the place of the artwork among the objects. The distinction of an artwork from other objects can be revealed by observing the artistic creation process. Thus, the relationship between the artwork and the material was focused on and ceramic artworks were included as they reflect a material memory as well as historical information. In conclusion, artistic creation, which requires a special knowledge, unlike the production of a tool, carries the artwork beyond being a mere object or material.

Keywords: Work of Art, Object, Clay, Material, Artistic Creation.

¹Arş. Gör. Aytuna Cora, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü.
E-posta: aytunacora@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1333-3870.

²Prof. Ufuk Tolga Savaş, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
E-posta: ufukt@hacettepe.edu.tr. ORCID: 0000-0001-7915-2485.

Giriş

Sanat eseri var olan diğer nesnelere gibi maddi bir bütünlük içinde yer alır. Fiziki yapısı, kullanılan malzeme ve üretim türüne göre değişse de bu maddi bütünlük içinde var olur. Eser, bir mermerin, bir tuval bezi ve boyanın ya da kilin biçim verilmesi ile oluşturulabilir ve izleyici, eserdeki bu fiziki bütünlük üzerinden sanat eseriyle karşılaşır. Sanat eseri için biçim verilmiş malzeme tanımlaması yapılabilmeye birlikte tek başına bu tanım eseri açıklamak için yetersiz kalmaktadır. Bu çalışmanın amacı, sanat eserini salt maddi bir bütünlük olmasının ötesine taşıyan şeyin ne olduğunu araştırmaktır. Bunun için, eserin nesne olarak nasıl konumlandığı, diğer nesnelere nasıl bir ilişkisi olduğu ve bir eser olarak onlardan nasıl ayrıldığı incelenmiştir. Bu inceleme için Heidegger'in sanat ve sanat eseri hakkındaki görüşleri temel alınmıştır. Çünkü Heidegger, sanat eserini estetiğin ona yüklediği anlamdan bağımsız ele alır. Ona göre estetik bakış açısı eseri nesneleştirir ve bunun sonucunda da eserin eser olma niteliğinin üzeri örtülür. Heidegger bu durumu şöyle açıklar:

Sanat üstüne, sanatçı üstüne yoğunlaşmış düşüncenin başladığı zamandan bu yana, bu düşünceye estetik denilmiştir. Estetik, sanat yapıtını bir nesne, geniş anlamıyla duyuşsal anlamının, aisthesis'in, nesnesi olarak ele alır. Günümüzde buna anlama deneyimi diyoruz. İnsanın sanatı yaşayış biçiminin, onun (sanatın) doğası konusunda bilgi sunduğu sanılmaktadır. Deneyim, yalnızca sanatsal beğeni ve anlayış bakımından değil, aynı zamanda sanatsal yaratı bakımından da bir ölçüttür. Her şey bir deneyimse de, deneyim belki de içinde sanatın öldüğü bir unsurdur. Bu ölüm öyle yavaştır ki, birkaç yüzyıl sürer (2015: 179).

Heidegger'in söylemiyle, eserin eser olma niteliğinin üzerini örten estetik bakış açısı içinde sanat yavaş yavaş ölmeye başlamıştır çünkü artık karşılaşılan eser değil malzemedir. Bunun sebeplerini Heidegger'in görüşlerinde üç adımda izlemek mümkündür. İlk adım olarak eserin malzemeye indirgenerek nesneleşmesi, ikinci adım eserin tarihselliğinin zaman içinde ortadan kaybolması ve üçüncü adımda nesne(eser) ve ona dair yargının örtüşmemesi olarak açıklanabilir.

Heidegger'e göre, eseri malzemeye indirgeyen yaklaşımla, galerilerde, müzayedelerde, koleksiyonlarda sergilenen eserler artık birer nesne olarak onlara atfedilen kimlikler altında kaybolmaya başlar. Artık karşılaşılan sadece bir malzemedir çünkü eserle aramıza bir aracı girmiştir. Kültür endüstrisinin esere dair yarattığı yargı, esere ulaşmanın önünü kapatır.

Münih koleksiyonundaki Aegina heykelleri, (...) kendi dünyalarından koparılmışlardır. Bunlar, ne denli nitelikli ve etkileyici olurlarsa olsunlar, ne denli iyi korunurlarsa korunsunlar, yorumları ne denli tutarlı, kesin olursa olsun, onları bir koleksiyona katmak, kendi dünyalarından koparmıştır (Heidegger, 2015: 138).

Heidegger'in eserin 'kendi dünyasından' koparılması olarak tanımladığı durumun bir diğer sebebi, eserin zamansallığının "Artık bu dünyaya ait olmayan bir dünyayı dile getiren bir hakikate karşılık gelmesi" (Akdeniz, 2016: 85)¹ hususudur. Heidegger bunun için, yapıtlar bir müzeye ya da koleksiyona dahil edilmeyip kendi yerlerinde bırakılsalar bile "Paestum tapınağını kendi yerinde ya da Bamberg katedralini kendi meydanında ziyaret ettiğimiz zamanki gibi, orada duran yapıtın dünyası yıkılıp yok olmuştur" der (2015: 138). Eseri bir koleksiyona dahil etmek ve/veya esere ait olduğu zaman dilimi içinde yaklaşılamamak durumunu Heidegger "eserin dünyasının çöküşü" olarak açıklar. "Dünyanın çöküşü asla geri döndürülemez. Eserler, bir zamanki halleri gibi olamazlar. Onlar, gerçi bizimle karşılaşır, ancak kendileri olmuş bitmiş, geçmişte kalmışlardır" (2014: 36). Bu çöküş bir kez gerçekleştiğinde artık geri getirilemez. "Bütün sanat ticareti, ister abartılı isterse eser uğruna ticaret yapılsın, eserin maddi varlığıyla uğraşır. Ancak bu onun eser varlığını oluşturmaz" (2014: 36).

Heidegger'e göre bu durum nesneye ilişkin yargılarımızda da böyle işler. Nesne ve nesneye dair bilgimiz birbiriyle örtüşemez çünkü 'nesneyi algılayış biçimimiz' de bir süre sonra tarafımızca nesne olarak dönüştürülür. Bu nedenle Heidegger şöyle sorar "İnsanın nesneye ilişkin deneyimlerinin tarzının, bildirimde, nesnenin yapısına aktarmasından daha uygun ne olabilir?" (2014: 18). Bu durumdan korunmak için de yapılması gerekenin nesneye aracısız olarak yaklaşmak ve ona özgür olabileceği bir alan sağlamak olduğunu söyler. "Bizimle nesne arasında nesneye ilişkin düşünce ve bildirimler konusunda ortaya çıkacak olanlar yok edilmelidir. Ancak bu şekilde nesnelere aracısız karşılaşıyoruz" (2014: 19) der. Nesneye dair yargının nesnenin yerini alması durumu, sanat eserinde de gerçekleşmektedir. Her şeyin sanat olabildiği içinde yaşadığımız dönemde, sanata dair güncel algı ve sanat piyasasının eseri getirdiği noktada, nesne ve eser arasındaki sınır muğlaklaşmıştır. Bunlara ek olarak kişisel yargılarla birlikte esere ulaşmanın yolu çok katmanlı bir yapıyla engellenmiş durumdadır. O halde bir sanat fuarında sergilenen sanat eserinin nesnesinin, aynı mekanda bulunan herhangi bir nesneden, örneğin servis sehпасından ayıran şey nedir?

Bütün bu hususları, sanat eserine ve sahip olduğu anlama ulaşmanın önünü kapatan yapılanmalar olarak okumak mümkündür. Eserin malzeme/nesne olarak değerlendirilmesi, eserle aynı zamansal dönemi paylaşamamak ve nesne ve

1 <https://dergipark.org.tr/pub/kilikya/issue/31934/35627>

ona ilişkin yargının nesneye (dolayısıyla aynı zamanda fiziki bir nesne de olan esere) ulaşmanın önünü kapatması faktörlerini hesaba katmak, sanat eserinin sahip olduğu anlama yakınlaşabilmeyi olanaklı kılar.

Bu çalışmanın sınırları içinde, eseri meydana getirildiği malzemeden oluşmuş nesneye indirgeyen yaklaşım üzerinden sanat eseri ve nesne ikiliği tartışmaya açılmıştır. Bu tartışma yapılırken seramik sanat eserleri örnek gösterilmiştir çünkü seramik, gündelik hayatın içinde aynı zamanda bir kullanım nesnesi olarak da kendisine geniş bir alan bulmaktadır. Bu incelemeyi yapabilmek için önce nesne olarak tanımlanan şeyin ne olduğuna açıklık getirmenin gerekli olduğu görülmektedir. Sanat eserinin bir var olan olarak nasıl konumlandığını ve diğer nesnelere nasıl ayrıldığını görebilmek için nesne ve var olma biçimlerine göre nesne türleri tanımlanmalıdır. Bu türler içinde sanat nesnesinin eser olma halinin anlaşılabilmesi için de sanatsal yaratım sürecinin incelenmesi gerekmektedir. Bu sayede var olan diğer nesnelere içinde sanat eserinin nasıl ayrıldığının dayanakları tespit edilebilecektir.

Nesne Üzerine

Güncel Türkçe Sözlük'e göre "Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje"² olarak açıklanabilecek nesnenin farklı disiplinler altında çok çeşitli tanımı vardır. Afşar Timuçin, Felsefe Sözlüğü'nde nesne tanımlamasını "Karşımızda bulunan, görüşümüze açık olan" şey şeklinde yapar(2004 :369). Bu tanım ile içinde yer edinilmiş olan dünyada karşılaşılan her türlü somut varlık nesne olarak tanımlanabilir. Genel hatlarıyla somut bir var olan olarak nesne, bilinçli bir eylemle üretilmiş ya da doğada kendi halinde bulunan nesnelere ikiye ayrılabilir. İki durumda da nesnelere kendilerine yüklenen anlamlarla okunur. Üretilmiş nesnelere, kendilerine yüklenen anlamlarla bir kimliğe sahip olurken, zamanla kullanım biçimini aşan ve nesnenin ötesine geçen yeni anlamlar da eklenir. Örneğin, siyah takım elbise sadece bir elbise değil yas tutmanın da sembolü olur. Anlam, doğada kendiliğinden var olan nesnelere de onunla ilişkiye geçen insan tarafından yüklenir. Yere dökülmüş yapraklar, kurumuş bir yaprak olmanın dışında başka bir özelliğe sahip değilken bir zihin tarafından sonbaharla ve sonbaharın taşıdığı diğer yan anlamlarla ilişkilendirilir. "Bir başka deyişle, nesne gerçekten bir şeye yarar, ama bilgileri iletmeye de yarar; biz bunu, her zaman için nesnenin kullanımını aşan bir anlamı vardır diyerek tek cümleyle özetleyebiliriz" (Barthes, 2014: 197).

Sanat eseri için de anlam, bir eser olarak nitelendirilmesi için en önemli vasfıdır denilebilir. Eser, sahip olduğu anlamla birlikte üretilir ve bir kullanım nesnesinin aksine her bir eserin sahip olduğu anlam biriciktir. Seri üretimle çoğaltılan kullanım nesnelere her birinin taşıdığı anlam ve işlevsellik ilkesi ortaktır an-

2 <https://sozluk.gov.tr>

cak aynı durum sanatsal yaratım sürecinde geçerli değildir. Eserin ve kullanım nesnesinin ortak yanları bilinçli bir eylemle üretilmiş olmaları olsa da, üretim biçimleri ve sahip oldukları anlam üzerinden farklı konumlandıklarını görmek mümkündür.

Nesne ve Sanat Eseri

Bir kullanım nesnesi, sanat eseri ya da doğada kendi halinde bulunan herhangi bir nesne için, her birinin sahip olduğu varlık türünün farklı olduğu ve bu nedenle de ayrı değerlendirilmeleri gerektiği söylenebilir. Bu halde eseri salt nesne olarak ele almak onun sanat eseri olarak tanımlanabilmesi için yeter koşul değildir.

Heidegger, *Sanat Yapıtının Kökeni* metninde, batı düşüncesinde hâkim olan üç tür nesne gruplandırması olduğundan bahseder; saf nesne, araç nesne ve sanat nesnesi. Saf nesne ile nitelendirilenin, doğada kendi halinde bulunan herhangi bir nesne olabileceği gibi, işlevini kaybetmiş bir araç nesnesi de olabileceğini söyler. Araç nesne olarak sınıflandırılan nesne türünün, özel bir kullanıma hizmet eden, insan tarafından üretilmiş nesnelere olduğunu belirtir. Bu iki nesne tanımlaması içinde sanat eseri, araç ve saf nesne arasında bir konuma sahiptir.

Bir çift ayakkabı gibi, bir aracın parçası da son şeklini aldığı anda (bir ürün haline geldiğinde) salt şey gibi kendi halindedir ama granit kütlesinde olduğu gibi kendiliğinden şekillenme özelliğinden yoksundur. Öte yandan donanım, insan eliyle üretilen bir şey olduğu sürece sanat yapıtına bir yakınlık sergiler. Bununla birlikte, kendine yeterli varlığı nedeniyle, sanat yapıtı kendiliğinden biçim alabilen ve kendi halinde olan salt şeye benzer daha çok. Yine de bu tür yapıtları salt şey saymıyoruz (Heidegger, 2015: 125, 126).

Doğada saf halde bulunan bir taşın nesnel bütünlüğü, hiç kimse onu hiçbir zaman görmese de fiziki yapısı şekil değiştirinceye dek var olmaya devam eder. Bir taşın sadece taş olması yani taş olma hali dışında başka hiçbir vasfının olmaması ile taş, onu algılayan bir zihne ihtiyaç duymaksızın var olur. Bu hali ile taş, Heidegger'in ifade ettiği gibi saf nesne kategorisine alınabilir. Ancak birinin onu bulunduğu yerden alıp, kapıyı tutması için bir girişe koymaya başlaması ile ona bir amaç atfedilmiş olur. Taş, ona yüklenen amaç ile farklı bir nesne kategorisine daha girer, artık o aynı zamanda bir araç nesnesidir. Özel bir amaç için (kapıyı açık tutmak), sahip olduğu bağlam (salt taş olma hali) değiştirilip bir kullanım nesnesine dönüştürülmüştür. Bu noktada araç nesnesi, salt nesneden üretilmiş olması ve özel bir kullanım alanının olması nedeniyle ayrılır. Nesneye hiçbir fiziki müdahale yapılmasa da kapıyı tutması için kullanılan taş parçası ör-

neğinde olduğu gibi nesnenin sahip olduğu anlam üzerinden bir müdahalenin olması ve yeni bir kullanım alanına sokulması da kullanışlılık ilkesi bağlamında bir tür üretim olarak okunabilir.

Heidegger araç nesnesi için, nesnenin biçimi ve kullanışlılık ilkesinin, malzeme kadar ön planda olmasından bahseder ve “Araçın araçsal niteliği onun yararlılığından gelir” (2015:130) der. Ancak bu yararlılığın işler durumunda olması için malzeme seçimi de önemlidir. Zira su geçirmezlik özelliği olmayan bir malzemedense, örneğin kumaştan yapılmış bir bardak, araçsal anlamda bardak olarak kabul edilemez. Bu iki unsur (doğru malzeme ve tasarım) ile artık o tek başına cam değil bir bardaktır, yani bardak olması cam olmasının ötesine geçer. Bir kullanım nesnesi olarak gündelik yaşamda ne olduğu üzerine düşünülmeden ona atfedilen anlam işler hale getirilir; su içilir. Araç nesnesinin kullanışlılık ilkesi ve malzeme-biçim ilişkisi, onu doğada kendi halinde bulunan nesneden ayıran iki önemli özelliğidir.

Bu tanımlar ışığında sanat eseri de kullanım nesnesi gibi ele alınmaya çalışılırsa, bir malzemenin özel bir içerik ile bir araya getirilmesi tanımlaması onu araç nesnesinin tanımına yaklaştırır. Ancak bu yaklaşım sanat eserinin yalnızca maddi bütünlüğüne dairdir. Bardağı araç olarak bir kullanım nesnesine dönüştüren şey uygun malzeme seçimi ve doğru tasarımıyken o halde bir sanat nesnesini eser yapan unsur nedir?

Gündelik hayatta pratik fayda sağlaması için özel olarak üretilen araç nesnesinin aksine sanat eserini tek başına maddi bütünlük içinde değerlendirmek yeterli değildir, çünkü sadece malzemedense ibaret değildir. Bu bütünlük elbette sanat nesnesini eser yapan öğelerden biridir ancak tek başına yeter koşul olmadığı açıktır. Çünkü bir kullanım eşyasından ya da taş parçasından ayrı olarak sanat eserinin sanatçı tarafından kendisine atfedilen ve izleyicinin yaptığı okumalarla da her defasında yenilenen bir söylemi vardır. Bu söylem, sanat eserinin araç nesne ya da salt nesneden ayrılmasını sağlayan en önemli özelliğidir. Bu söylem sayesinde bir mermer parçası ya da tuval bezi üzerindeki boyanın ötesindeki bir yerde konumlanır.

Heidegger sanat yapıtını “Estetik bir bakış açısından okumaz [...] Sanat yapıtında bir dünya vardır ve metafizik yorum yapıtı nesne düzeyine indirgeyerek bu dünyayı, başka bir deyişle yapıtta olagelen hakikati gözden geçirir” (Akdeniz, 2016: 79)³. Heidegger’in sanat yapıtına olan bu yaklaşımı, var olan diğer nesnelere içinde sanat yapıtını nasıl konumlandırıldığını gösterir. Bu doğrultuda eseri bir nesne olarak değerlendirmeye almak, onu dar bir çerçeveye sokmak ve sadece malzemeye indirgemektir.

3 <https://dergipark.org.tr/pub/kilikya/issue/31934/35627>

Sanat eserini “şey” olarak görmek demek, onun bir madde ve biçimden oluştuğunu varsaymak anlamına gelir. O bir alete benzer üründür. Ancak alet kullanım değeri yüklü bir şey iken sanat eseri estetik yüklü bir şeydir. Bu şey sanatçı tarafından üretilmiş bir ürün, sanatın sömürüldüğü piyasada ise bir nesnedir. Sanat eserini bir ürün ya da bir nesne olarak gördüğümüzde onun ne demek olduğunu anlayamayız (Direk, 2014: 106).

Bu sebeple Heidegger, sanat eserinin biçiminden ziyade temsil ettiği anlam üzerinde durur. O halde sanat eserinin sahip olduğu söylemi oluşturan başka bir öge olmalıdır. Bunun için onun yaratım sürecinin incelenmesi gerekli görülür. Bu inceleme bizi, eser ve nesne ayrımını yapabildiğimiz eserin ortaya çıkış aşamasına işaret eden yaratım sürecine ve bu sürecin sonunda, eserin bir kullanım nesnesinin aksine sahip olduğu bağımsız var oluşuna götürür. Bu nedenle çalışma kapsamında, antik Yunan’da tekhné olarak adlandırılan ve Heidegger’in özel bir bilme türü olarak tanımladığı sanatsal yaratım, nesne ve eser ikiliğinin nasıl konumlandığını görebilmek için kaynak alınmıştır.

Sanata İlişkin Yaratım Süreci Olarak Tekhné

Doğada kendi halinde bulunan nesnelere bir bilince bağlı olmaksızın birer nesne olarak var olur. Üretilmiş nesnelere ise, nesne olarak var olma hallerini bilinçli bir müdahaleyle borçludur. Araç nesnesinde bu eylem için gerekli olan, kullanışlılık ilkesi ve pratik fayda sağlama durumudur ve aracı araç yapan şey tam da budur. Bir araç nesnesinin aksine sanat eseri ise pratik bir fayda sağlama durumundan bağımsızdır, bu nedenle her ikisi de bilinçli bir eylemle üretilmiş olsa da üretim süreçlerinde birbirinden ayrılır. Bu başlık altında nesne ve yapıt arasında nasıl bir ayrım olduğunun görülmesi için sanat eserinde yaratım süreci olarak nitelendirilen eylemin gerçekleşme biçimi incelenmiştir.

İnsanın dünya ile kurduğu ilişki birbirinden ayrı iki kutbun ilişkisinden ziyade, bir bütün halinde, bir tür birikim ve etkileşim olarak nitelendirilebilir. Her insanın dünyayı algılayış biçimi kendine özgü yapılanmakta ve şekillenmektedir. İnsanın dünyadaki var oluşu, bir taşın diğer taşlarla hiç etkileşime girmeden, bilinçli bir eylemle onları hiç etkilemeden ve onlardan hiç etkilenmeden süren var oluşu ile kuşkusuz farklıdır. İnsan, yönelimsel bir varlık olarak zihinsel bir bilme ve anlama süreci içindedir. Bakmak, duymak, bir kokuyu hissetmek, bir yüzeye dokunmak gibi eylemlerin hepsinde bilinç bir şeye yönelmiştir. İnsanın dünya ile kurduğu ilişki bu zihinsel süreçler ile anlamlı olarak yapılanabilir.

Sanat eseri de bu anlamlı ilişkinin bir çıktısıdır. Sanatçının içinde yaşadığı dünyadan, etkileşim içinde olduğu her türlü koşul ve durumdan beslenerek üretilir. Eser bir şey söyler, sanatçının malzemeyi kullanarak maddi bütünlüğe dönüş-

türdüğü bir içeriği taşır. İçeriğin malzeme ile maddi bir bütünlüğe dönüştürülmesi işlemi sanatsal yaratım olarak tanımlanabilir. Bu süreci Rollo May, *Yaratma Cesareti* kitabında 'karşılaşma' olarak tanımlar ve Cézanne üzerinden şu şekilde örnekler:

Yaratıcılık bir karşılaşma edimi içinde ortaya çıkar ve karşılaşma merkez olarak alınırsa anlaşılabilir.

Cézanne bir ağaç görüyor. Ağacı daha önce kimsenin görmediği bir biçimde görüyor. Kendisinin söylediği gibi hiç şüphesiz, "ağaç tarafından ele geçirilme"yi yaşamakta. Ağacın kemerlenen ihtişamı, kucaklayıcı yayılışı, toprağı kavrayışındaki narin denge- tüm bunlar ve ağacın daha birçok özelliği onun algısı tarafından emiliyor ve sinirsel yapısı boyunca hissediliyor. Bunlar onun yaşadığı görünün parçaları. Bu görüş, sahnenin bazı yanlarının dışarıda bırakılmasını, diğer bazılarını daha fazla vurgu getirilmesini ve sonra bütünü yeniden düzenlenmesini içeriyor; ama tüm bunların toplamından da fazla. Evvela, bu artık bir ağacın görüşü değil, Ağaç'ın görüşü; Cézanne'ın bakmakta olduğu somut ağaç, ağacın özü biçimini alıyor. Görüşü her ne kadar özgün ve tekrarlanamaz olsa da, onun o özel ağaçla karşılaşmasından doğan tüm ağaçların görüşü yine de.

Bir insan olan Cézanne ve bir nesnel gerçeklik olan ağaç arasındaki karşılaşmadan vücuda gelen tablo: Ağaç tamı tamına yeni, eşsiz ve özgündür. Bir şey doğmuştur, varlığa kavuşmuştur, daha önce varolmayan bir şey- yaratıcılığın bir tanımlanışı diye elde edebileceğimiz mükemmellikte (2013: 95).

May'in sözünü ettiği varolmayan bir şeyin varlığa kavuşması durumu, yaratıcı edimin sonuçlandırılmasıdır. Bir kullanım nesnesinin üretilmesinden farklı olarak yapıtın tek ve benzersiz oluşu yani biricikliği, sanatsal üretim sürecinin yaratmak eylemiyle nitelendirilmesine neden olur.

Yaratılan bir nesne olarak sanat eseri hem kişisel hem de tüm insanlığın dahil olduğu ortak bir birikimden kaynaklanır, dolayısıyla sahip olduğu somut gerçeklikten başka bir şeye işaret eder. Bir anlamı, kendisine atfedilmiş bir söylemi vardır. Kullanım nesnesi ya da taş gibi kendiliğinden var olan nesnelerin aksine bir nesne olarak sanat eseri May'in de sözünü ettiği gibi daha önce var olmayan bir şeyin varlığa kavuşmasıdır. Sanatsal yaratma olarak açıklanabilecek bu varlığa gelme durumu, Antik Yunan'da tekhne sözcüğüyle kendisine karşılık bulan özel bir bilme eyleminin sonuçlandırılmasıdır. Heidegger, tekhne'yi Berlin Sanatlar Akademisi'nde yapmış olduğu "Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu" başlıklı konuşmasında şöyle açıklar:

Bir bilme biçimidir bu sözcüğün anlamı. Yapmak ya da ortaya koymak anlamına gelmez. Bilmek, bir çalışmanın bir yontunun biçimlenişinden önce onu görebilmek demektir. [...]

Sanat, *têkhne* (τέχνη) olarak bir bilgi alanı içinde bulunduğundan ve böylesi bir bilgiyi, henüz var olmayanı görülmemiş olanı, biçimi ve boyutlarıyla önceden görerek, görülür algılanır duruma getirdiği için, bu önceden görme olgusu üstün bir görme tarzı ve aydınlık ister.

Sanata gebe bu önceden görme esin gerektirir (1997:13).

Tekhne kavramı Antik Yunan'da el işçiliğinin her çeşidini kapsayacak türde geniş bir anlama sahiptir. Çünkü o dönem için henüz sanat ve zanaat arasında bir ayırım ve doğal olarak bu iki alanı niteleyen bir tanımlama yoktur. Sanat herhangi bir el işçiliğinden bağımsız konumlanmadığı için her türlü yapma eylemi ve üretilen nesne için *tekhne* tanımlaması kullanılmıştır. Öte yandan *Tekniğe İlişkin Soruşturma*'da Heidegger, "*Tekhne*'nin yalnızca el becerisine dayanan etkinlikler ve hünerler için değil, fakat aynı zamanda zihin sanatları ve güzel sanatlar için de kullanılan bir ad" (1998:53) olmasından bahseder. Bu anlamıyla *tekhne*, zihinsel bir etkinlik olarak bir bilme eylemini nitelemektedir. Bu haliyle bu kavramın tek başına üretim olarak dar bir çerçeveden değerlendirilmemesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bir bilme eylemi içinde olarak yaratmak, var olmayan bir şeyin ortaya konması için esin gerektiren özel türde bir yaratmaya işaret eder. Dolayısıyla bir kullanım nesnesinin üretimiyle, esin gerektiren bir üretim sürecini barındıran sanat eserinin yaratımı birbirinden ayrı konumlanır. Bu bilgiler ışığında sanat eserinin var olan diğer nesnelere nasıl bir farkı olduğu daha net görülebilmektedir.

Herhangi bir kullanım nesnesinin, eğer sanatçı tarafından kendisine yüklenen anlamla sanat nesnesi sınıfına dahil edilmemişse, bir sanat eseri ile aynı kategoride değerlendirilemeyeceği açıktır. Ancak şu ayırımı yapmak gerekir ki Modernizmden itibaren değişen sanat anlayışıyla birlikte, gündelik kullanım eşyalarının ya da buluntu nesnelere sanatçının müdahalesiyle bağlarının değiştirilerek sanat nesnesi haline getirilmesi işlemi de bir tür sanatsal üretim biçimi olarak okunabilmektedir. Çünkü nihai durumda artık bir sanat eseri kategorisindedirler. Bu çalışmada araç nesnesi ile sanat eserinin ayırım koşulları tartışmaya alındığı için günümüz sanat anlayışı içinde kullanım nesnelere de sanat eseri kategorisine dahil edilebilmesi durumundan bahsedilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır ancak bu husus çalışmanın konusu dışında kalmaktadır.

Bu bilgiler ışığında, Heidegger'in Antik Yunan'da *tekhne* sözcüğüyle kendisine karşılık bulduğunu söylediği sanatsal yaratım süreci, somut gerçeklik alanında

var olmayan ve sanatçısı eğer onu yaratmazsa hiçbir zaman ortaya çıkmayacak olan sanat eserinin meydana geliş biçimidir denilebilir. Dünyada binlerce kalem vardır, her kalem birbirinden farklı olsa da kalem olmak bir ve aynı şeydir. Ancak her sanatsal yaratım ve her eser biricik olma özelliğini muhafaza eder. “Aynı fabrikanın yaptığı aynı model sayısız araba vardır. Buna karşılık örneğin, Balzac’ın *Goriot Baba’sı*, Yahya Kemal’in ‘Vuslat’ şiiri, bir defalık birer yaratmadır, yoksa bir seri üretim ürünü değildir” (Tunalı, 2002:73). Ve eğer Balzac, *Goriot Baba’yı* yaratmasaydı kimse *Goriot Baba’yı* bilmeyecekti, Yahya Kemal’in *Vuslat* şiiri, Yahya Kemal dünyaya hiç gelmemiş olsaydı asla var olmayacaktı. O halde sanat eserinin ortaya çıkış aşamasının esin gerektiren bir bilme eylemini içermesi onu diğer nesnelere arasında özel bir kategori içine alır. Bu noktada *tekhne*, sanatsal üretim sürecinin ve eserin derinlikli kavranabilmesi için anahtar görevi görmektedir.

Heidegger’in *Sanat Yapıtının Kökeni* metninde bahsettiği üzere eser, üretilmiş bir nesne olma haliyle araç nesnesine benzerken, onun araçtan ayrı olarak kendisine dayanan bağımsız yapısı doğada kendi halinde bulunan saf nesnelere yakın konumlanmasını sağlar(2015: 126). Çünkü sanat eseri, işlevsellik özelliğinden ve gündelik hayatta pratik fayda sağlama durumundan bağımsız yapılıdır ve bir kullanım nesnesinin aksine özel bir amaç için gerektiğinde seri üretimle çoğaltılabilecek biçimde üretilmez. Eser, seri üretim yoluyla çoğaltılan bir üretim sürecine sahip olabilir ve hatta bizzat bu seri üretime dayalı kavramsal alt yapıyı taşıyabilir ancak bu hususu çağın getirdiği bir üretim biçimi olarak okumak olanaklıdır. Başka bir biçimde ifade etmek gerekirse, seri üretimle çoğaltılabilen nesnelere aksine sanat eseri günümüz sanat pratikleri içinde seri üretim sonucunda ortaya konmuş bir eser olsa da nihayetinde taşıdığı anlamla birlikte bir kullanım nesnesi olarak değil eser kategorisinde değerlendirilmeye açık haldedir. Çünkü bilinçli bir eylem sonucunda meydana gelmesine karşın, doğada kendi halinde bulunan herhangi bir nesne gibi kendi kendisine dayanan bağımsız bir yapıya sahiptir. Bu bilgiler bize, eserin bir nesne olarak diğer nesnelere içinde nasıl konumlandırıldığının bilgisini verir. Bu konumlanmanın daha iyi anlaşılabilmesi için malzeme ve eser ilişkisi de önemlidir.

Yaratım Sürecinde Malzeme

Sıtkı Erinç, *Resmin Eleştirisi Üzerine* kitabında Plastik Sanatları “Yoğurma ya da yontma, kesme ve biçme yöntemleriyle modelleme” (2009: 29) olarak tanımlar. Plastik Sanatlar alanında sanatsal üretim sürecinde malzeme üzerinde yapılan bilinçli müdahalede malzemeye hakimiyet ve teknik bilgiler devreye girer. Sanatçının malzemeyi şekillendirmesi ile başlayan üretim sürecinde eserin kavramsal içeriği, renkle, dokuyla, biçimle yüzey üzerinde somutlaştırılarak maddi bir bütünlüğe getirilir. Bu maddi bütünlük mermer, kil ya da herhangi bir

malzeme olabilir ve kavramsal yapının aktarılması için bir araç işlevi görmektedir. Sanat nesnesinin temsil ettiği anlam ve içerik malzeme sayesinde cisimleşir. Bu içerikle birlikte sanat eseri var olan diğer nesnelere ayrılır.

Malzeme eserin taşıyıcısı olma durumundadır. Kavramsal yapının oluşması zihinsel bir süreci gerektirirken, eserin maddi olarak şekillenmesi malzemenin işleme alınmasıyla başlar. İçerik her ne olursa olsun, o içeriğin ele alınış biçimi, yaklaşımı, aynı teknik kullanılsa dahi tekniğin uygulanma metodu benzersizdir. Bu sebeple sanata ilişkin her yaratıcı süreç kendi içinde biricik olma özelliğini barındırır. Bir sanat eserinin tamamlanıp son halini alması, uzun bir düşünsel sürecin ve hazırlık aşamasının, çeşitli denemelerin, yüzey, doku, form araştırmalarının, çok sayıda eskiz ya da maket çalışmasının dahil olduğu geniş bir zaman aralığını kapsayabilir. Süreç içinde tasarım kendi içinde çeşitli farklılıklara gidebilir. Bu doğrultuda bir aracın tasarlanması ve uygulamaya konmasından farklı olarak, sanatsal yaratım sürecinde eserin ortaya çıkış biçimi özerk bir yapılanma sergilemektedir.

Sanatsal üretim pratiklerinde malzeme, olanakları ve sınırları dahilinde üretim sürecinin nasıl ilerleyeceğinin belirleyicisi olmak durumundadır. “Görsel Sanatlar alanında malzeme olarak tanımlananın sınırları genişlerken, malzeme tercihi beraberinde çok katmanlı bir bilgi taşımaktadır” (Susamoğlu, 2018: 192)⁴. Malzemenin kökenlendiği gelenek, sanatsal yaratım süreci sonunda eser olarak dönüştüğü maddi bütünlüğe dair bir hafızayı da beraberinde getirir. “Malzemenin içeriğindeki bilgi, duyuşsal olanaklar sunması yanı sıra, kalıcılık ömrü, tarihsel bağları, ilişkilendiği kültür, tekniğiyle insanları eyleme geçirme şekli ve dolaşıma girme biçimiyle katmanlaşmaktadır” (Susamoğlu, 2018: 192).⁵

Kullanım nesnelere ve endüstriyel üretimde de sıklıkla yer alarak gündelik hayatın içinde dolaşımda bulunan seramik, sanat alanında da eser olarak kendisine bir alan açmakta, bununla birlikte alt bilgi olarak bir zanaat geleneğini ve dolayısıyla tarihsel bir okumayı da içermektedir. İnsanın kille olan tanışıklığı ve onu kullanmaya başlaması çok eskiye dayansa da seramiğin “sanat alanında varlık göstermeye başlaması, disiplinler arası keskin çizgilerin erimesi ve modernist sanat anlayışının dışarıda bırakmayı önerdiği malzemenin tarihinin bir bilgi olarak kabul edilmeye başladığı noktada kesiştiği görülmektedir” (Susamoğlu, 2014: 123)⁶. Bu katmanlaşmış bilgi yığını ve kesişim, bir yandan kilin, malzeme olarak taşıdığı hafızaya ilişkin bir bilgi sunarken diğer yandan kimi zaman eserin önüne de geçebileceği söylenebilir. Bu nedenle, sahip olduğu tarihsel bilgilerin eserin önüne geçme ihtimali olan malzemelerden biri de seramik bir eser üzerinden örnekle kil malzeme olarak değerlendirilebilir. Kilin, bir ‘malzeme’ olarak sanatsal üretim pratiği içinde yerini almaya başlaması, seramik bir sanat

4 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/492552>

5 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/492552>

6 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192513>

eserinin nesneye ya da salt malzemeye indirgenmesinin önüne geçen bir tavır olarak okunabilir. Ortaya çıkan esere 'seramik' olmasının ötesinde bir sanat eseri olarak yaklaşılması bu sayede olanaklı olabilir.

Seramik Sanat Eseri Örnekleri Üzerinden Eser, Kullanım Nesnesi ve Malzeme İlişkisi

Eser ve kullanım nesnesi ikiliğindeki ayrımı, Alev Ebuzziya'nın çanak formundaki çalışmalarında görmek mümkündür. Biçimsel olarak bir çanaktan farksız olmayan bu eserler diğer taraftan bir kullanım nesnesi kategorisinde değerlendirilemeyecek ölçüde sanatsal bir niteliğe sahiptirler.

Seramik çanak, gündelik hayatın içinde kullanım nesnesi olarak sıklıkla bulunur. Bir seramik çanak, tam da kendisine atfedilen işlevsel olma özelliğiyle gıdayı saklamak ya da servis etmek için kullanılır. Bu kullanımı ilkel dönemlere kadar uzanan çok eski bir tarih içinde görmek mümkündür. Ebuzziya'nın eserleri ise biçimsel olarak defalarca yapılmış olan seramik çanak formundan neredeyse farksızdır. Garth Clark bunun için şöyle der; "Alev, on binlerce yıldır yapılagelen yaygın bir formun tarihçesine anlamlı bir katkıda bulunabilen bir vizyona sahip, ender bir sanatçıdır" (2016:13).



Görsel 1. Alev Ebuzziya Siesbye, İsimsiz, 2012, Seramik, Yükseklik: 28cm, Çap: 39 cm.

Ebuzziya'nın eserlerinde seramik çanak, çanak olma özelliği dışında başka hiçbir ek özellik barındırmayarak en yalın haliyle biçimlendirilmiştir. Buna rağmen Ebuzziya'nın eserlerini herhangi bir çanak gibi değerlendirmek mümkün değildir. Onları salt bir kullanım nesnesi olmalarından ayıran özelliklerinden biri, sanatçı hakkında yazılan pek çok yazıda da değinildiği üzere, boşluğu da plastik

bir öge olarak şekillendirmesidir. “Sanatçının yaratımı aslında ‘boşluğu şekillendirmek üzerinedir’ [...] Çanak bu boşluğun kimliğini veren onun var olmasını sağlayan ikincil yapılanmadır” (Savaş, 2009: 110). Ebuzziya bir kullanım nesnesi yapmaz, boşluğu şekillendirerek bir eser ortaya koyar. Bunun için de kili bir malzeme olarak kullanır ve tekhn olarak biçimlenişinden önce onu görür. Bu görüş, yani *tekhne* olarak bilmek eylemi, yalnızca sanatçıya içkin yapılır. Bu çanakları Alev Ebuzziya’nın çanakları olarak biricik yapan ve bir eser olarak nitelendirilmesini sağlayan şey budur.



Görsel 2. Alev EbuzziyaSieysbye, İsimsiz, 2012, Seramik, Yükseklik: 32cm, Çap 41cm.

Klasik bir çanak formunun en yalın halinin izlenebildiği ancak sıradan bir çanak olarak nitelendirilemeyecek olan Ebuzziya’nın eserleri, kullanım nesnesi ve sanat eseri arasındaki ayrımı gündeme getirmektedir denilebilir.

Bu ayrıma dikkat çeken çalışmalardan bir diğeri de, sanatçı Perihan Şan Aslan’ın *Empati* başlıklı seramik eseridir. Gündelik hayatın içinde sıklıkla karşılaşılabilen sıradan nesnelere, Aslan’ın eserlerinde, üretildikleri malzemenin dışında ve işlevselliklerinden sıyrılmış halde izlenir. Bir seramik sanatçısının yaratma sürecinde hep elinin altında olan kimi aletler, artık kilin yani sanatçının kullandığı malzemenin bizzat kendisinden yapılmış haldedir. Aslan’ın bu çalışmasında kullanım nesnesi ve sanat eseri arasındaki ayrım, sıradan olanın sanat eseri olarak ön plana çıkması üzerinden okunur. Atölyede çalışan sanatçı için testere, pişmemiş kil bünyede hareket ettirilirken üzerine düşünülme-yen bir pozisyondadır. Testereyi kullanan el, artık bir refleks haline gelmiş davranışla işler haldedir. İhtiyacı kadarıyla ucundan kırılmış metal testere parçası, bir eser

olarak sergilendiğinde üzerine düşünölen bir nesne haline gelebilir. Bu nedenle Heidegger'in, Van Gogh'un *Köylü Ayakkabıları* tablosu üzerinden örnekleildiği gibi, bir sanat yapıtı, nesnenin aslında ne olduğunu bilmemizi sağlar (2015: 133). Bir eser üzerinden testerenin ne olduğunu hatırlamak, gündelik akışın içinde unutulmuş olanı hatırlamak, sanat eserine eklenmiş bir işlevi değıldir, bu durum eserin bizzat kendisine içkindir. "Sanat eseri var-olanın varlığını kendince açar" (Heidegger, 2014: 32).



Görsel 3. Perihan Şan Aslan, *Empati*, 2009, Sırsız Seramik, Elle Şekillendirme, 50x70x26 cm.

Alet çantasının içindeki testere, sanat eseri aracılığıyla yeniden üretilmemiştir çünkü burada sanatçının yaptığı bir nesnenin salt birebir kopyalanışı değıldir. Eser bize bir kapı aralar, testerenin ne olduğunu hatırlatan bir kapı. Sıradan bir nesne, bir eser olarak izlendiğinde, gündelik rutinler içinde farkına varılmayan yapısı görülür hale gelir. Heidegger'in söylemiyle eser, bir varlığının özünün yeniden yaratılmasıdır (2015: 134). Sanatçı bu özü, *tekhne* vasıtasıyla açığa çıkarır. Bu haliyle, sanatçının eser olarak yarattığı bu parçalar, salt birer seramik nesne olarak değıerlendirilemez.

Ebuzziya ve Aslan'ın çalışmaları üzerinden sanat eseri, kullanım nesnesi ve malzeme arasında nasıl bir ilişki olduğu okunabilir. Eserin bir kullanım nesnesine indirgenemeyeceği gibi salt malzemeye de indirgenemeyeceği durumunu örnekleme için Kanadalı seramik sanatçısı Marilyn Levine'in çalışmalarına başvurulabilir.



Görsel 4. Marilyn Levine, *Two Tone Bag*, 1974, *Elde Şekillendirme, Seramik*, 22.9x36.8x25.4 cm.

Malzeme için Heidegger, “Eserdeki nesneselliği, açıkça oluştuğu malzeme sağlar. Malzeme sanatsal biçimlendirme için alan ve temeldir” (2014: 21) der. Ancak malzemeye dair bilgiler nesneye, somut gerçekliğe dairdir. Heidegger bunu, “Eserin gerçekliğinin onun nesnel alt yapısında olduğunu sandığımız sürece yanılırız” şeklinde açıklar (2014: 31). Yani malzeme, eserin somut, ilk bakışta algılanır olan yapısını verir, kavramsal alt yapının okunabilmesi ve eserin fiziki bütünlük içindeki nesne olmasının ötesini görülmesinde ilk adım olarak değerlendirilebilmekle birlikte tek başına yeterli değildir.

Eser ve malzeme ilişkisi, araç ve malzeme ilişkisinden farklı yapılıdır. Levine’nin kullanılmaktan zaman içinde deforme olmaya başlamış deri kullanım nesnelere izlenimini veren seramik eserlerinde, herhangi bir kullanılabilirlik ilkesi yer almaz. Sanatçı, çanta, mont, eldiven, ayakkabı gibi deri malzemeden yapılmış kullanım nesnelere birebir yansıtarak seramik eserler ortaya koyar. Levine’in bu eserleri yaratmak için derinin nasıl işlenmesi gerektiğini, bir çanta ya da ayakkabı yapmak için hangi üretim şemalarının uygulanması gerektiğini bilmesine gerek yoktur. Ancak, kil bünye üzerinde olan teknik hakimiyeti, malzemenin nasıl işlenmesi, hangi tekniği kullanacağı yönündeki ustalığı, izleyiciyi, esere ancak çok dikkatli bakar ya da dokunursa malzemenin ne olduğunun farkına varabileceği bir zeminde bırakır. Levine’nin eserlerinde malzemenin, malzeme olma halini serbestçe sergilediği söylenebilir. Heidegger, eser ve malzeme ilişkisini şöyle anlatır:

Metaller parıldayıp ışıldar, renkler yanıp söner, sesler çınlar, sözcükler de diler gelir. Eser, kendini taşın kütlesine ve ağırlığına, ağacın sağlamlığı ve esnekliğine, madenin sertliği ve parlaltısına, rengin ışınması ve karanlığına, sesin çınlamasına ve sözün adlandırım gücüne kendini koyarak, bütün bunları vücuda getirir (2014 :41).

Bu nedenle seramik bir eser ve seramik bir kullanım nesnesine olan yaklaşım birbirinden ayrılır. İlkinde malzemenin tam da malzeme oluşu gündemdeyken ikincisinde işlevsel özellik ön plana çıkar. Ancak bu eserin tek başına malzeme olduğu anlamına elbette gelmez. Çünkü eser sahip olduğu içerikle birlikte var olur. İçerik malzemeyi şekillendirir, malzeme içeriği taşır. Bu şekillendirme süreci, yukarıda da değinildiği üzere, eserin kendi kendine dayanan bağımsız yapısı itibarıyla bir aracın şekillendirilişinin aksine özerk yapılır. Böylece Marilyn Levine'nin eserlerinde ortaya çıkan şey, tek başına seramik bir nesne olmanın ötesindedir. Bir kullanım nesnesinin birebir taklidi değil, var olanın doğasının yeniden ortaya çıktığı bir dünya kurucu olarak eser okunabilir.



Görsel 5. Marilyn Levine, *Leather Ceramic Mug*, 1977, Elde Şekillendirme, Seramik, Cam, 13.97x16.51x8.98 cm.

Eserde somutlaştırılan kavramsal içerik, sanatçının müdahalesinin çıktısı olarak değerlendirilebilir. Eser malzemeye serbest olabileceği bir alan açarken, malzeme, içeriğin ön plana çıkmasını sağlar. Kullanım nesnesinde işlevsellik ve malzeme ilişkisinin aksine, sanat eserinde içerik ve malzeme arasında birbirlerini destekledikleri bir ilişki vardır denilebilir. İçeriğin kendini ortaya koyabildiği, malzemenin ne ise o olarak kalabildiği bu ilişki, Heidegger'in özel bir bilme biçimi olarak adlandırdığı *tekhne* eylemiyle birlikte değerlendirildiğinde daha açık olmaktadır.

Sanatsal yaratım, yalnızca üreten kişi olarak sanatçıya ve üretilen yapıya içkindir. *Tekhne* olarak bilmek, yani biçimlenişinden önce onu görmek, eserin ve onu üreten olarak sanatçının birincil olarak birbirleriyle ilişkilendirilmesine sebep olmaktadır. Daha önce de söylenildiği üzere Goriot Baba'yı yaratan Balzac'tır (Tunalı, 2002:73). Sanatçı özel bir tür esin gerektiren bu bilme eylemiyle eseri yaratır. Ve onu ancak o sanatçı yaratır.

Sonuç

Sanat eseri bir nesne olarak, kendisini taşıyan malzeme ile fiziksel bir bütünlük içinde var olur. Ancak bu fiziksel bütünlük tek başına eseri açıklamak için yetersizdir. Bu araştırmanın odağı, eseri salt maddi bir bütünlüğe sahip nesne olmasının ötesine taşıyan şeyin ne olduğudur. Bunun için eserin diğer nesnelere olan ilişkisi ve onlardan nasıl ayrıldığı, Heidegger'in sanat eseri hakkındaki görüşleri üzerinden gidilerek araştırılmıştır. Çünkü Heidegger sanat eserini, onun eser olma niteliğinin üzerini örtebilecek olan etmenleri göz önünde bulundurarak değerlendirir. Bu etmenleri üç adımda özetlemek mümkündür; eseri oluşturulduğu malzemeye ve kendisini taşıyan nesneye indirgemek, eserin sahip olduğu tarihselliğin zaman içinde ortadan kaybolması ve esere dair önsel bilgilerin eserin yerine geçmesi. Bu üç faktör içinden eserin malzemeye ve doğal olarak nesneye indirgenmesi hususu üzerinden araştırma sürdürülmüştür.

Bilinçli bir müdahaleyle yaratılan eser, bir aracın üretilmesinden farklı olarak, özel türde bir yaratım sürecine sahiptir. Kendiliğinden var olan ve insan tarafından üretilmiş olan olarak iki gruba ayrılabilen nesne sınıflandırması içinde sanat eseri, üretilmiş nesne kategorisi içine girse de bir kullanım nesnesi gibi gündelik hayatta pratik fayda sağlama hususundan bağımsızdır. Bu nedenle eserin, doğada saf halde bulunan nesne ile kullanım nesnesi arasında bir koma sahip olduğu görülür ve malzemeye olan ilişkisi de kullanım nesnesi ve malzeme arasındaki ilişkiden farklıdır. Bir kullanım nesnesinde işlevsel olma özelliği baskındır ve bu özelliğin malzemeyi gölgelediği söylenebilir. Oysa eserde malzeme, kendisini tam da malzeme olarak ortaya koyabildiği özgür bir alana sahiptir ve hatta öyle ki bu özgür alan içinde malzemenin taşıdığı gelenek eserin önüne de geçebilir.

Araştırma kapsamında bu durumun örnekleme için seramik sanat eserleri önerilmektedir zira seramik, bir kullanım nesnesi olarak gündelik hayatın içinde sıklıkla dolaşımında olmasının yanı sıra tarihsel bir hafızaya da sahiptir. Malzeme, kullanım nesnesi ve eser arasındaki ilişki üç farklı sanatçının seramik eserleri üzerinden incelenmiştir. Bu üçlü ilişkinin içinden sanat eserine, yaratım sürecinin hesaba katıldığı bir değerlendirmeye yaklaşılması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Örneklenen tüm çalışmalar, kişisel bir alan olan sanatsal üretim pratiğinin içinde, *tekhne* olarak adlandırılan sanatçının sürdürdüğü bilme eylemiyle

birlikte değerlendirmeye alınmalıdır. Bu bilme eyleminden bağımsız yaklaşıldığında, yani eserin eser olarak sahip olduğu anlam devre dışı bırakıldığında herhangi bir nesneden farksızdır artık. Pişmiş, sırlanmış seramik bir eser olarak salt maddi bir bütünlük içindedir. Eser tek başına malzemeye indirgendiğinde, kapladığı alan, boşlukta doldurduğu hacimle herhangi bir nesne gibi diğer nesnelere içinde var olan olur. Bu durumu Heidegger şu şekilde özetler:

Yapıtların kendileri, zaten koleksiyonlarda ya da sergilerde asılı dururlar. Fakat bunlar başlı başına sergiledikleri ya da oldukları yapıtlar olarak mı buradadırlar? Ya da bunlar, sanat endüstrisinin nesnelere olarak burada değil midirler? Yapıtlar genel ve özel beğeni (halkın ve bireylerin beğenisi) için ortaya konurlar. Onların bakımını, korunmasınıysa sponsorlar üstlenir. Sanat uzmanlarıyla eleştirilenler hep onlarla içli dışlıdır. Sanat galerileri onları pazarlar. Sanat tarihçileri yapıtları bilimin nesnelere olarak ele alır. Ancak bütün bu etkinlikler arasında yapıtların kendisiyle karşılaşır mıyız acaba? (2015: 138).

Heidegger'in sorduğu soru çerçevesinde, karşılaşılan yapıtların nesnelere yönüdür, kendisini oluşturan malzeme olması halidir, yani seramik bir eser için salt seramik oluşudur. Bu noktada eser bir nesne kategorisindedir ve eser olma durumu gölgelenmiştir. Oysa söz edildiği gibi eser, bir bilme türünün sonuçlandırılmasıdır. Malzemenin doğadaki saf halde bulunuşu ya da kullanım nesnesi olarak işlenmesi ve bir araç haline getirilmesi değildir. Eserde var olan, gerçekliğin yeniden üretilmesi de değildir. Yani "yapıt her an karşılaşılabilen belirli bir varlığın yeniden üretilişi, kopyalanışı değil, tam tersine, o varlığın genel özünün yeniden yaratılışıdır" (Heidegger, 2015: 134). Bu genel öz, esin gerektiren önceden bilme tarzıyla, yani tekhneler ile, malzeme üzerinden somutlaştırılır. Ve bu öz, tekhneler ile birlikte ele alındığında, eserin eser olma hali, diğer nesnelere ayrılan hali kavranabilir duruma gelir. Bu öz ile birlikte, eserde açılan alanı görmek mümkün olabilir. Gündelik hayatın akışı içinde zamanla unutulmuş var olanların ne olduğu, eser aracılığıyla bize kendini gösterir. Çalışma kapsamında verilen eser örnekleri üzerinden hareketle, bir çanağın ne olduğu, testerenin ne olduğu, unutulmuş olanın ne olduğu eser aracılığıyla açığa çıkar. Bu nedenle sanat eseri salt üretildiği malzemeye indirgenemez ve var olan herhangi bir nesneden ayrı yapılır.

KAYNAKÇA

Barthes, R. (2014). Göstergibilimsel Serüven. (çev. M. Rifat, S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Clark, G. (2016). Havalanan Hacimler. H. Dostoğlu ve A. D. Cramer (Ed), Alev EbüzziyaSiesbye . İstanbul. Galeri Nev, s. 8-15.

Direk, Z. (2014). Heidegger'in Sanat Anlayışı, Cogito, Heidegger: Varlığın Çobanı 64, 106-123.

Erinç, S. (2009) Resmin Eleştirisi Üzerine. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Heidegger, M. (1997). Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu. H. Ü. Nalbantoğlu (Yay. Haz.). Patikalar Martin Heidegger ve Modern Çağ. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, s. 11-31.

Heidegger, M. (1998). Tekniğe İlişkin Soruşturma (çev. D. Özlem). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Heidegger, M. (2014). Sanat Eserinin Kökeni (çev. F. Tepebaşılı). Ankara: De Ki Basım.

Heidegger, M. (2015). Sanat Yapıtının Kökeni. M. Yılmaz. (Editör). Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı. 3. Baskı. Ankara. Ütopya Yayınevi, s. 112-181.

Timuçin, A. (2004). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Bulut Yayınları.

Tunalı, İ. (2002). Sanat Ontolojisi. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

May, R. (2013). Yaratma Cesareti (çev. A. Oysal). İstanbul: Metis Yayınları.

Savaş, U. T. (2009). "Seramik Sanatında Boşluk", Sanat ve Tasarım Dergisi, 1 (3), 105-116

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet 1: Akdeniz, E. (2016). Heidegger'de Metafizik Eleştirisi olarak Sanat Yapıtı . Kilikya Felsefe Dergisi , (2) , 79-92 . Web:<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/368085>

İnternet 2: Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük, Web: <https://sozluk.gov.tr>

İnternet 3: Susamoğlu, F. (2014). Modernizm Sonrası Seramik Geleneği ve Malzemeye Sadakat. Sanat ve Tasarım, Dergisi, I (14), Web:<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192513>

İnternet 4: Susamoğlu, F. (2018). Görsel Sanatlarda Malzemeyle Düşünme Ve Sözel Olmayan Bilgi . Sanat ve Tasarım Dergisi, 191-203. Web: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/492552>

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: <https://www.galerinevistanbul.com/exhibitions/61/works/artworks-10561-alev-ebuzziya-siesbye-2012/>

Görsel 2:<https://www.galerinevistanbul.com/exhibitions/61/works/artworks-10560-alev-ebuzziya-siesbye-2012/>

Görsel 3: Empati, Perihan Şan Aslan, Kişisel Arşiv.

Görsel 4: <https://collections.lacma.org/node/254657>

Görsel 5: <https://collections.lacma.org/node/254590>

Görsel İletişim Tasarımında Minimalleşme Üzerine: Azalırken Çoğalan Logo Tasarımları

Banu Erşanlı Taş¹

Makale Geliş Tarihi: 22.10.2023
Yayıma Kabul Tarihi: 10.11.2023

Öz

Günümüzde teknolojinin önlenemez yükselişinin doğrudan gündelik hayata yansması, geleneksel görsel iletişim unsurlarının dijital mecralara uygun hale uyarlanması zorunluluğu doğurmuştur. Görsel kimliklerinden başlayarak dijitalleşme sürecine ayak uydurmak zorunda olan markalar; logolarından web sayfalarına, ambalajlarından tabelalarına, uygulamalarından promosyon ürünlerine kadar özellikle son 10 yıl içerisinde değişiklik/güncelleme gerçekleştirmek zorunda kalmıştır. Bu değişim ve güncelleme sürecinde rakiplerinden/benzerlerinden ayırt edilebilmek ve binlerce görsel unsur arasından fark edilebilmek adına görsel kimliklerinde sadeleşme yöntemini uygulamışlardır. Minimalizme yönelen ulusal ve uluslararası onlarca marka arasından teknoloji sektöründe yer alan ve logolarında son 10 yıl içerisinde değişiklik yapmış markalar çalışmada örnek olarak seçilerek betimsel analiz yöntemi ile incelenmiştir. Dijital dönüşüm sürecinin bir getirisi olarak logo tasarımlarında minimalizmin mottosu olan "less is more" (az çoktur) ilkesi ışığında değişiklik gerçekleştiren markaların söz konusu değişim sürecine nasıl, ne zaman ve hangi şartlarla dahil oldukları irdelenmiş, görsel iletişim tasarımı problemlerinden söz edilmiş, günümüze yansyan sonuçları araştırılarak örnekler üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Görsel İletişim, Logo Tasarımı, Amblem, Minimalizm, Sadeleşme

MINIMALIZATION IN VISUAL COMMUNICATION DESIGN: LOGO DESIGNS THAT INCREASE WHILE DECREASING

Abstract

Today, the direct reflection of the inevitable rise of technology into daily life has created the necessity of adapting traditional visual communication elements to digital channels. Brands that have to keep up with the digitalization process, starting from their visual identities; From its logos to its web pages, from its packaging to its signs, from its applications to its promotional products, it has had to make changes/updates, especially in the last 10 years. During this change and update process, they have applied the method of simplifying their visual identities by becoming minimal in order to be distinguished from their competitors/similars and to be noticed among thousands of visual elements. Among dozens of national and international brands that tend towards minimalism, brands that are in the technology sector and have changed their logos in the last 10 years were selected and examined as examples in the study. As a result of the digital transformation process, how, when and under what conditions the brands that made changes in their logo designs in the light of the principle of "less is more", the motto of minimalism, were examined, visual communication design problems were mentioned, and the results reflected today were examined. was researched and examined through examples.

Keywords: Visual Communication, Logo Design, Emblem, Minimalism, Simplification

¹Dr. Öğretim Üyesi Banu Erşanlı Taş, Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim ve Tasarım Bölümü.
E-posta: banu@baskent.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8403-7390.

Giriş

21. yüzyılda teknolojik gelişmelerin gündelik hayata girmesi ile birlikte uluslararası ve ulusal markalar; pazarda var olma stratejilerini güncellemek ve değiştirmek zorunda kalmıştır. Teknoloji ve dijitalleşmenin yeni stratejilere eklendiği bu çağ, markaların aşına olduğu pazarlama, reklam, halkla ilişkiler çalışmalarının yeni çerçevelerini belirlemiştir. Günümüzde internet siteleri, sosyal medya platformları, uygulama tasarımları, dijital reklam araçları ve ekranlar aracılığı ile hedef kitleye ulaşmak zorunda olan markalar, sözü edilen yeni medya teknolojilerine uygun olarak görsel kimliklerinde uyarlama ve güncelleme gerçekleştirmek zorunda kalmıştır. Mürekkebin yerini alan piksellerin doğası, markaların görsel iletişim tasarımı unsurlarında değişikliğe gidilmesi zorunluluğunu getirmiştir.

Geleneksel tasarım sürecinde, bir markanın kurumsal kimlik kılavuzu standartlarında logosunun boyut ve oranları, renk kodları, kullanım şekilleri hakkında bilgi vermesi yeterli iken, bir marka günümüzde dijital dünyada varlığını sürdürmek istiyorsa sosyal medya hesapları profil fotoğraflarını, kapak görsellerini, post alt bantlarını, ikon tasarımlarını standartlarına dahil etmek zorundadır. Bu noktada marka, uzun yıllardır kullandığı logo tasarımının farklı dijital mecralarda okunabilirliğini ölçmeli, uygun bulunmadığı durumda da güncelleştirmelidir.

Dijital dünyada var olabilme yarışında, yarışın rotasını kuşkusuz dijital dünyayı şekillendiren teknoloji markaları belirlemektedir. Teknoloji markaları öncülüğünde gerçekleşen sadeleşme süreci kozmetikten tekstile, otomotivden spora, eğitimden gıdaya birçok farklı sektörde kendisini göstermektedir. Bu çalışmanın sınırlılığı teknoloji markaları ve dijital dünyada varlığını sürdüren markalar olarak belirlenmiştir. Çalışmada kullanılan örnekler son 10 yılda görsel kimliğinde güncelleme yapmış veya tamamen değişiklik gerçekleştirmiş sözü edilen sektörün öncü markaları arasından seçilmiştir.

Görsel kimliklerinde değişiklik ve güncelleme yapmış teknoloji markalarının logolarının incelenme sürecinde esas alınan nokta; çalışmanın bağlamını da oluşturan minimalleşme sürecine markaların nasıl ayak uydurdukları ve sadeleşmeyi görsel kimliklerine nasıl yansıtıktıklarıdır. Bu değişim sürecinde markaların hangi öge, renk, karakterlerden ne amaçlarla vazgeçtiği, markaların yapısı ve gerçeklikleri göz önüne alınarak derinlemesine irdelenmiştir.

Çalışma özellikle 2000'li yıllar ve sonrasında görsel kimliklerinde değişiklik gerçekleştiren uluslararası ve ulusal markaların logo tasarımlarının, değişikliklerin ortak noktası olan sadeleşme ekseninde incelenmesi için gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında seçilen örneklerde görülen sadeleşme süreci minimalizmin bir ilkesi olarak tanımlanabilir. Bu sebeple çalışmanın ilk bölümünde mi-

nimalizmin tanımına değinilmiş, ardından görsel iletişim sürecinde sadeleşme sürecinde markaların görsel kimliklerine sözü edilen değişimin nasıl uygulandığı açıklanmıştır.

Minimalizm Üzerine

Minimalizm; daha önemli olana odaklanabilmek ve anlamlı bir hayat sürebilmek adına gereksiz olanı kişinin hayatından çıkarması (Millburn ve Nicodemus, 2016: 39) üzerine kurulu olan bir yaşam felsefesini tanımlamaktadır. Kavramın literatüre ilk girişi her ne kadar daha eski yıllara dayansa da 1960'lı yıllarda Minimal Sanat akımının ortaya çıkışı ile sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır.

Minimalizm kelimesinin türediği Fransızca kökenli *minimal* en az, en düşük, en küçük, asgari kelimelerine karşılık gelirken, Latince'den Fransızca'ya geçen *minimum* en küçük şey, en küçük sayı sözcüklerini tanımlamaktadır. Kelime kökünde yer alan *mini*se Latince daha küçük ve daha az anlamlarını taşıyan *minus* ve *minor*'e denk gelmekte, Fransızca ve İngilizce'de aynı anlamlar ile kullanılmaktadır.¹ Etimolojik olarak tüm kökleri *daha küçük*, *daha az* ve *asgari* olana gönderme yapan minimalizm kelimesi günümüzde bir tür yaşam tarzını da tanımlayacak biçimde kullanılmaktadır.

Minimalizmin sadeleşme, azalma ve nesneliliği vurgulayan yaklaşımı, aynı zamanda tüketim kültürüne ve aşırı tüketim alışkanlıklarına meydan okuyan bir yaşam tarzını doğurmuş, somut nesnelere ek olarak zihinsel ve duygusal dengeyi sağlanarak düşüncelerin basitleştirilmesinin de sözü edilen yaşam tarzının bir parçası haline gelerek benimsenmesini ön görmüştür (Selvi ve Genç, 2023: 260). Bir yaşam tarzı olarak minimalizm, hayatta gereksiz olanın farkına varılması, bunlardan arındırılması), sınırların çizilmesi, bağımlılığın azaltılması ve aslında neyin önemli olduğunun belirlenmesi süreçlerini içermektedir (Dopierala, 2017: 68). Hegel'e göre minimalizm, sade ama basit olmayan, yalın ama yavan olmayan bir güzellik anlayışı şeklinde tanımlanırken, Kant'a göre, yalnızca saf akıl ile haz alınan bir güzellik anlayışını ifade etmektedir (Islakoğlu, 2006: 4). Temsil ettiği felsefe bu bağlamda minimalizmin sanatın içerisinde doğrudan yer bulmasına ve sanat ile ilişkilendirilmesine yol açmıştır.

Minimal Sanat terimi; "...ilk kez 1965'te Richard Wollheim'in "Art Magazine" de yayımladığı "Minimal Sanat" adlı makalesinde kullanılmıştır" (Germaner, 1997: 41). Richard Wollheim tarafından "içeriği en aza indirgenmiş sanat" olarak ifade edilen (Güleryüz, 2014: 2 akt: Köksal, 2023: 30) minimal sanat soyut dışavurumculuğun biçime ve duyguya verdiği aşırı öneme karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Acar ve Yağbasan, 2017: 207). Minimal sanatta parçalar arasındaki ilişki kurgusu değil, bir anda göze çarpan bütüncül yapı öne çıkmaktadır (Erzen, 1997: 1260).

¹ <https://www.etimolojiturkce.com/arama/minimum> adresinden 01 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.

Akımın temeli, henüz sözü edilen tarihte ismi koyulmamakla birlikte 1959 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan "16 Amerikalı Sanatçı" isimli sergiye siyah simetrik şeritlerden oluşan resmi ile katılan Frank Stella ile atılmıştır (Antmen, 2019: 183). Frank Stella'nın 1959-1961 yılları arasında Ad Reinhardt'ın çalışmalarından esinlenen şematik ve monokrom eserleri (Fineberg, 2014: 281 akt: Susuz vd., 2020: 858) ile duygusal ya da fiziksel olarak hiçbir temsil olmadan salt obje olarak nitelendirdiği resimlerini tanımlamak için "gördüğünüz şey, gördüğünüz şeydir"² sözü minimal sanatın başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Minimalizm akımı aynı zamanda *Cool Art*, *ABC Sanatı*, *Serial Art*, *Primary Structures*, *Art in Process*, *Systemic Painting* gibi ifadelerle anılmış ancak hiçbirisi minimal kelimesi kadar akımı açıklayıcı bulunmamıştır (Germaner, 1997: 43). Amerika Birleşik Devletleri kaynaklı bir akım olan minimalizmin başlıca temsilcileri, *minimalist* olarak damgalanmayı reddeden Frank Stella, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Sol LeWitt, Richard Serra ve Robert Morris'tir (Antmen, 2019: 182). "Sanat sanat içindir" ilkesini yücelten minimalist sanatçılar, Avrupa resminin kökenindeki kuramcı düzenlemeye karşı çıkararak parçaların arasındaki ilişkinin değil, düzen ve bütünlüğün öne çıktığı bir biçim yaratmışlardır (Sivas, 2013: 11).

1960'lı yıllarda çağdaş sanata olan ilginin artması ile birlikte resimden heykele, fotoğraftan müziğe, sinemadan edebiyata birçok farklı alanda minimalist eserler üretilmiştir.

Mimar Ludwig Mies van der Rohe³ tarafından minimalizmi tasvir etmek için kullanılan ve günümüzde minimal sanatın mottosuna dönüşen "*less is more*" (az çoktur) söz dizisi çoğunlukla bilinenin aksine mimar tarafından bulunmamıştır. "*Less is more*" (az çoktur) ilk olarak 19. yüzyıl İngiliz şairi Robert Browning'in⁴ 1855 yılında yayınlanan şiir koleksiyonunda yer alan "*The Faultless Painter*" (Hatasız Ressam) isimli, İtalyan ressam Andrea del Sarto'nun⁵ anlatıcı olarak yer aldığı şiirinde geçmektedir:

*Yet do much less, so much less, Someone says,
(I know his name, no matter)-so much less!
Well, less is more, Lucrezia: I am judged.*⁶

2 <https://gazetesanat.com/sanattan-felsefeye-minimalizm> adresinden 21 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.

3 Modern mimarinin önde gelen isimlerinden, Alman mimar ve tasarımcı (1886-1969). <https://www.moma.org/artists/7166> adresinden 14 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.

4 Viktorya döneminin önemli İngiliz şairlerinden (1812-1889). <https://www.poetryfoundation.org/poets/robert-browning> adresinden 14 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.

5 Andrea del Sarto, Yüksek Rönesans ve Maniyerizm üslubunun başlangıç döneminde Floransa'da yaşamış ve resimler hazırlamış İtalyan bir ressam (1486-1530). <https://artsandculture.google.com/entity/andrea-del-sarto/m0d936?hl=tr> adresinden 11 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.

Ludwig Mies van der Rohe “less is more” (az çoktur) söz dizisini şiirdeki bağlamından çıkarıp minimalist sanat akımına uyarlamış ve sanatsal bakış açısını yansıtabilecek bir evreni tanımlamak için kullanmıştır. Ludwig Mies van der Rohe ayrıca minimalizmin “bilinçli bir tercih” olduğunu söylemekte, asıl zor olanın “- seçmek” ve “azla çok yapmak” olduğunu belirtmektedir (Islakoğlu, 2006: 4).

Kökleri her ne kadar daha eskiye dayansa da 20. yüzyılın sonlarına doğru bir yaşam felsefesi ve tarzı olarak bilinen minimalizm; plastik sanatlardan mimariye, edebiyattan müziğe, endüstriyel tasarımdan teknolojiye kadar birçok farklı alanda sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Yalınlığın ve sadeliğin bir ilke olarak ele alındığı minimalizm ayrıca: “*bir fikri en az renk, biçim, çizgi ve malzeme ile ortaya koymaktır. Minimalist eserlerde kullanılan nesnelere olduğu gibi biçimleri değiştirilmeden sade ve basit bir şekilde kullanılırlar. Minimalist sanatçılara göre problem objeleri kalabalığa boğmadan en aza indirilmiş şekilde sunmaktır*” (Turani, 2010: 15). Minimalizm temel olarak aza indirgemektir. Bu noktada ihtiyaç duyulmayan nesne, obje, doku, renk, metin, görüntü, desene yer verilmemeli, sadece kullanıcıya fayda sağlayacak olan ön plana çıkarılmalıdır.

Görsel İletişim Tasarımında Sadeleşme Süreci

21. yüzyılda teknolojik gelişmelerin gündelik hayata bütünü ile girmesini takiben görsel iletişim tasarımı ürünleri, dijitalyeniliklere paralellik gösterecek biçimde farklı tarz ve formları ortaya çıkarmıştır. Dijitalleşme ile birlikte bilgisayar, televizyon, telefon, tablet, kiosk, dijital açık hava reklam mecraları kağıt yerine tercih edilen platformlar haline gelmiş ve bu süreç görsel mesajların ekrana göre tasarlanması gerekliliğini doğurmuştur. Ekranın sunduğu özgürlük alanı ve bunun tam zıttı olacak biçimde getirdiği sınırlılıklar, tasarım süreçlerinin yönetilmesini doğrudan etkilemiştir.

1950’lerin sonunda CAD (*Computer Aided Design, Bilgisayar Destekli Tasarım*) teknolojisinin keşfi ile birlikte, bilgisayarlar tasarımı endüstrisinin farklı alanlarında kullanılmaya başlanmış, tasarımı sürecini etkileyerek bir devrin açılmasına sebep olmuştur. 1963 yılında Ivan Edward Sutherland⁷ tarafından doktora tezi için üretilen *Sketchpads* sistemi; elektronik, mekanik, bilimsel, matematiksel ve animasyonlu çizimler yapmak için kullanılması amacı ile doğrudan bilgisayar

6 ‘Olsun, daha azını, çok daha azını yap’ diyor birisi
(adını biliyorum ama boşver) - çok daha az!

Eh, daha azı daha çoktur, Lucrezia: Ben yargılanıyorum.

<https://www.poetryfoundation.org/poems/43745/andrea-del-sarto> adresinden 15 Eylül 2023’te alınmış ve yazar tarafından Türkçe’ye çevrilmiştir. Şiir; anlatıcı olan ressam Andrea del Sarto’nun, karısı Lucrezia’ya kavga etmeden bir süreliğine gelip yanında oturmasını istemesiyle başlamakta, hayatı üzerinde hissettiği kontrol eksikliği tasvir etmesi ile sürmekte, dönemin diğer sanatçıları ile nasıl karşılaştırıldığını anlatması ile devam etmekte, yaşadığı mutsuzluktan kimi veya neyi suçlayacağını bulmaya çalışırken mantık yürütmesi ile sürmekte ve sona ermektedir.

7 Amerikalı bilgisayar programcısı ve internetin öncü isimlerinden (1938-...).

ekranına çizilen bilgilerin yorumlanmasını sağlayan giriş, çıkış ve hesaplama programlarını içermektedir (Sutherland, 2003: 9). Bilgisayar destekli tasarımın öncüsü olan bu programı ilerleyen yıllarda mühendislik alanında gerçekleşen gelişmeler paralelinde bilgisayar teknolojisi devrimleri izlemiştir.

Bilgisayar ve dijital teknolojiadaki gelişmelere yön veren isimlerin başında kuşkusuz Apple markasının kurucusu Steve Jobs gelmektedir. 1976 yılında kurulan Apple markası günümüze kadar teknolojiye sadece donanımsal olarak değil, yazılımsal açıdan da yön vermiş; yıllar içerisinde müzikten mühendisliğe, sanattan ticarete birçok farklı alana katkı sağlayarak neredeyse son 50 yılın teknolojik devrimini gerçekleştirmiş ve bu devrimsel sürece öncülük yapmıştır. Kısa ismi *Mac* olarak bilinen ve *Mac OS* işletim sisteminin kullanıldığı *Macintosh* bilgisayarların 1984 yılında ilk versiyonunun piyasaya sürülmesi ile birlikte grafik tasarım alanında yeni bir dönem başlamıştır. 2001 yılında iPod'un, 2003 yılında iTunes'un, 2007 yılında iPhone'un ve son olarak 2010 yılında iPad'in ortaya çıkışı ile ise Apple şirketi ürün evrenini genişletmiş, ürünlerin yeni modellerinde getirdiği özellikler ile tasarım dünyasının şekillenmesinde öncü olmuştur.

Bir mühendislik devrimi olmasının yanı sıra kurulduğu ilk günden itibaren tasarım estetiğini tüm ürünlere yansıtan Apple markasının görsel yapısı, markanın kurucusu Steve Jobs'un estetik anlayışı ile paralellik göstermektedir. Marka tüm ürünlerinde, oldukça sade ancak şık, kullanıcı dostu ve her ihtiyaca cevap veren tasarımlar kullanmaktadır. Steve Jobs'un minimalist yaklaşım ile beraber benimsediği "az ama öz" felsefesi, Zen Budizmi'nin basitlik ve sadelik prensiplerinden etkilendiğini düşündürmektedir. Budizm'in bir alanı olan Zen inancının; Japon geleneğinin oluşması ve gelişmesi sürecindeki etkisine ek olarak tefekkür ve meditasyona odaklanan, doğallık ve sadeliği içeren felsefesi vardır (Gök ve Bingöl, 2016: 86). Hindistan'a yaptığı gezisinde meditasyon yapmanın ve hayatı daha basit bir şekilde yaşamının yollarını öğrenerek Zen Budizmi'ne ilgi duymaya başlayan Steve Jobs'un (Akşamoğlu, 2020: 131) gezide ona eşlik eden üniversite arkadaşı Daniel Kottke, Jobs'un estetik görüşünün kaynağını tasvir etmek için "Zen'in derin bir etkisi oldu, bunu onun tüm sade, minimalist estetik ve yoğun odaklanma yaklaşımında görüyorsunuz"⁸ demektedir. Zen'in mükemmellik anlayışı; tam anlamıyla basit, sade bir insan olmaktır (Watts, 1998: 206). Buna göre; Apple ürünlerinde estetik ve işlevselliğinin bir araya getirilmesi; görsel sadeliğin yanı sıra karmaşık işletim sistemlerinin basitçe kullanılabilirliği ve ikisinin kusursuz bir birliktelikle sunulması Zen'in minimalizm anlayışı ile de doğrudan örtüşmektedir.

18 Eylül 2013 tarihinde Apple tarafından iPhone kullanıcılarına sunulan ve şirketin CEO'su Tim Cook tarafından "iPhone'un piyasaya sürülmesinden bu

8 <https://medium.com/illumination/the-power-of-simplicity-lessons-from-steve-jobs-1892fa0cd5db> adresinden 24 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.

yana iOS'ta yapılan en büyük deęişiklik⁹ olarak nitelendirilen iOS7 güncellemesi son 10 yılda dijital dünyada yapılan en köklü ve öncü sadeleşme örneğidir. Söz konusu güncelleme bu tarihten sonra yapılacak dijital dünyanın görsel kalabalığı içerisinde markaların mecbur kaldığı “hızlı fark edilme”, “benzerlerinden ayrılma” ve “akılda kalma” üzerine yapılan tasarımsal değişimlerin odak noktasını doğrudan etkilemiştir.

iOS7 güncellemesi ile birlikte tüm uygulama ikon tasarımları, üst bantta yer alan hat ismi, Wi-Fi bağlantısı, saat, alarm, pil yüzdesi görsel ve fontları sadeleşmiş, ayrıca sabit uygulamaların yer aldığı alt bantta da gölgeler ve yansıma görselleri çıkarılarak değişiklik gerçekleştirilmiştir (Görsel 1).



Görsel 1: iPhone iOS6 ekran fotoğrafı ve iPhone iOS7 ekran fotoğrafı

Apple; görselde örneği görülen ve yukarıda sözü edilen değişiklikleri kurumsal web sayfasında şu şekilde açıklamıştır:

- Yeniden tasarlanmış arayüz sistemin tamamını ve yerleşik tüm uygulamaları günceller
- Ustaca hareketler ve canlandırmalar; katmanlar ve saydamlık derinlik sağlar
- Şık yeni renk paleti ve zarif tipografi
- Güncellenmiş sistem sesleri ve zil tonları¹⁰

4 Ekim 2013 tarihinde yayınlanan son ve güncel iOS sürümü olan 17.0.3'te halen Görsel 1'de yer alan tasarım ve arayüz kullanılmaktadır.

9 <https://www.independent.co.uk/tech/ios-6-vs-ios-7-in-pictures-comparing-apple-s-operating-systems-for-the-iphone-8824233.html> adresinden 03 Eylül 2013 tarihinde alınmıştır.

10 <https://support.apple.com/tr-tr/HT207979> adresinden 15 Eylül 2013 tarihinde alınmıştır.

Tasarımın mühendislik sürecinin ayrılmaz bir parçası olması ile ortaya çıkan Apple ürünleri uzun yıllardır sadece teknoloji markalarına değil, hemen her sektörden pazarda kendisine yer edinmek isteyen markalara öncülük etmekte ve ışık tutmaktadır. Yalınlık, sadelik, az ama öz olma ilkeleri paralelinde minimalist bir tasarım anlayışı benimseyen Apple, mesajın hızlı verilmesi ve yeni teknolojilere kolaylıkla adapte olabilmek sürecinde kullanıcı dostu olma yaklaşımı gütmektedir.

Son yıllarda dijital dünyada var olmak ve varlığını sürdürmek isteyen birçok farklı sektörde hizmet veren uluslararası ve ulusal markaların görsel kimlikleri başta olmak üzere pazarlama, satış, halkla ilişkiler ve reklam çalışmalarında değişiklik gerçekleştirildiği de ayrıca bilinmektedir.

iOS7 güncellemesi ile aynı yıl içerisinde dünyanın en büyük arama motoru olan Google 1999 yılından itibaren kullandığı, gölge ve renk geçişleri içeren logosunda güncelleme gerçekleştirerek daha düz bir tasarıma geçiş yapmıştır. İki yılın ardından ise daha köklü bir değişikliğe giderek 1999 yılından itibaren kullandığı *Catull BQ* isimli tırnaklı fontundan vazgeçmiştir. *Product Sans* isimli font ile tasarlanan yeni logoda mevcut renklerin değiştirilmediği görülmektedir (Görsel 2).



Görsel 2: Google'ın 1999-2023 yılları arasında kullandığı logoların görselleri

2015 yılında Google yeni görünümünü “esas olarak bir masaüstü bilgisayardaki web tarayıcı penceresi için geliştirilen Google logo ve görsel öğelerini, bugünün sonsuz sayıda cihaz ve (dokunma, yazma, konuşma gibi) çok çeşitli giriş yöntemleri arasında gerçekleşen kusursuz bilgi işlem süreçlerini içeren dünyası için güncelledik”¹¹ açıklaması ile duyurmuş ve sözü edilen güncellenen logo değişiminden çok daha köklü olduğunu vurgulamıştır. Bu paralel olarak Google'ın günümüzde ikonikleşen dinamik ve hareketli “G” harfi ortaya çıkmıştır. Google ve tüm ürünlerine entegre edilen renklerden oluşan “G” harfi sesli komutta ses ekolayzerına (ses eşitleyicisi ve dengeleyicisi) dönüşürken, bekleme sırasında zıplayan noktalar formuna bürünmektedir. Google Maps, Google Drive, Google Play gibi uygulamaların görsellerinde de oldukça minimal, Google'ın renklerinden oluşan geometrik formlarla yapılan düz logo tasarımları kullanılmaktadır.

11 <https://turkiye.googleblog.com/2015/09/google-update.html> adresinden 22 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.

1990'lı yıllarda popüler internet portalı Yahoo!'nun görsel kimliğinin de Apple ve Google ile paralellik gösterecek şekilde 2013 yılında minimalleşerek değiştiğini söylemek mümkündür. Yahoo! markası ile özdeşleşen ve hareketli bir görüntüye sahip harflerden oluşan tasarımda mor rengin kullanılmasına 2009 yılında karar verilmiş, 2013 yılında logonun fontu tamamen değiştirilerek yeniden tasarlanmış, Yahoo! markası ile özdeşleşen 2. "O" harfinin daha büyük olması ve eğimli bir şekilde kullanılan ünlem işareti sabit tutulmuştur (Görsel 3).

			
1996-2009	2009-2013	2013-2019	2019-...

Görsel 3: Yahoo!'nun 1996-2023 yılları arasında kullandığı logoların görselleri

2019 yılında Pentagram Reklam Ajansı tarafından yeniden tasarlanan son logo günümüzde halen kullanılmaktadır. Düz, gölgesiz ve olabildiğince durağan olan tasarımda "y" harfi ve "!" işaretinin 22.5 derecelik açıları görsel bütünlük sağlamaktadır.¹² Bir dairenin 1/16'sına denk gelen bu açı aynı zamanda markanın ikonikleşen "o" harflerinin yapısına da gönderme yapmaktadır. Aynı zamanda logonun sadece amblem olarak kullanılması gereken durumlar ve ikonlara yerleştirilmesi süreçleri için de "y" ve "!" den oluşan sade bir tasarım üretilmiştir. Font olarak tercih edilen *Centra No. 2 Extrabold* modernist özelliklere sahip çağdaş, geometrik formlu, okunabilirliğin ön planda¹³ olduğu tipografik özelliklere sahiptir.

Günümüzde en çok kullanılan iki arama motoru olan Google ve Yahoo!'nun görsel kimliklerindeki ortak değişim ve minimalleşme süreci şüphesiz tesadüf değildir. Her iki örnekte de görülen; marka kimliğinden kopmadan, geleneklere bağlı kalarak, ikonikleşen renk ve grafikleri modernleştirerek ve dijital arayüzlere uygun hale getirerek görsel iletişim tasarımı unsurlarında güncelleme gerçekleştirmenin mümkün olduğudur.

Azla Çoğalmak Mümkün Mü?

Dijitalleşen dünyanın görsel tasarım evreninde var olmak ve modern teknoloji odaklı dünyayı markalarına yansıtmak isteyen markalar için görsel kimliklerinde değişikliğe giderek güncelleme gerçekleştirmek bir zorunluluk haline almıştır. Bilindiği üzere "var olan bütün kurum ve kuruluşların kendilerine ait bir kimliği bulunmaktadır, bir işletme birçok işletme arasından fark edilmek istiyorsa kurum kimliği oluşturması gerekmektedir" (Okay, 2000:39). Kurum

¹² <https://www.pentagram.com/work/yahoo/story> adresinden 22 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.

¹³ <https://sharptype.co/typefaces/centra/centra-no2/> adresinden 28 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.

kimliği çoğunlukla kurumsal kimlik ile karıştırılan ve birbirini yerine kullanılan iki farklı kavramdır. Kurumsal iletişim, kurumsal felsefe, kurum kültürü, örgüt yapısı, misyon, vizyon, temel değerler ve kurumsal davranışı kapsayan kurum kimliğine karşılık kurumsal kimlik; bir markanın görsel tüm öğelerini içermektedir. Antonoff'a göre(1985) kurum kimliği bir kurumun kendini hedef kitleye tanıtmaya sürecinde oluşturduğu imajın içerdiği tasarım, davranış ve yöntemlerin birleşiminden oluşmaktadır (akt: Babür Tosun, 2008: 232). Kurumsal kimlik ise bir firmanın bir ürün veya hizmetin ismi, logosu, antetli kağıdı, taşıt araçlarının dizaynından, firma binasının genel görünümüne, iç dekorasyonuna ... reklam ve halkla ilişkiler çalışmalarında kullandıkları her türlü görüntü, stil ve mesajlar (Meral, 2011: 7)olarak tanımlanmaktadır. Günümüzde dijital platformlarda yer almayan hiçbir markanın varlığını sürdürmesi dolayısı ile kimliğini tamamlaması mümkün değildir. Kurumsal kimlik tanımı bu bağlamı ile dijital mecraları içerisine almalı, mecralardaki var oluş stratejileri kimlik oluşturma süreçlerine eklentilenmelidir.

Dijital dünyada kurumsal var oluşun ilk adımı kuşkusuz internet siteleridir, bunu uygulama tasarımları, sosyal medya hesapları izlemektedir. Günümüzde; internet siteleri markalar için bir tercih değil mecburiyet haline dönüşmüştür. Kurum kimliğini doğru olarak yansıtabilme adına internet sitelerinin içeriği, tasarımı, erişilebilirliği, kullanıcı dostu olması önem taşımakta, bununla birlikte internet siteleri dijital dünyanın teknik altyapısına uygun olarak; okunabilirliğin ön planda olduğu, mesajı kısa süre içerisinde net olarak iletmenin hedeflendiği görsel tasarımlar ile desteklenmelidir.

Geleneksel ve/veya basılı mecralarda nasıl ki mecranın doğasına uygun tasarımlar gerçekleştiriliyorsa, dijital evrende de aynı kaygı güdülmelidir. Dijital evrenin hangi noktasında marka kendisini nasıl temsil etmek istiyorsa, görsel iletişim stratejisi buna göre belirlenmelidir. Bu noktada sosyal medya platformlarının her birisi farklı amaca hizmet ederken, aynı anda birden çok platformda yer almak isteyen markaların farklı stratejileri ortak paydada sunması hedeflenmelidir.

Görsel iletişim tasarımının kuşkusuz en önemli ve başat öğelerinden birisi olan logo tasarımları da bu noktada markaların hedefleri doğrultusunda yer almayla başladıkları platformların yapısına ve içeriğine uygun olarak tasarlanmalıdır. Özetle bir marka dijital mecralarda yer almak ve 21. yüzyılın gerçekliğine uygun olacak biçimde varlığını bu evrende sürdürmek istiyorsa, görsel kimliklerini bu odak noktasına alacak biçimde güncellemeli ve/veya değiştirmelidir. Bu noktadan hareketle dijital dünyada var olan ve son yıllarda varlığının etkilerini arttırarak sürdürmek isteyen başlıca teknoloji markalarının logoları başta olmak üzere görsel kimliklerinde değişiklik gerçekleştirdiği saptanmıştır.

1975 yılında kurulan Microsoft¹⁴ markasına ait işletim sistemi olan Windows'un ilk sürümü her ne kadar 1985 yılında çıkmış olsa da başarıya ulaşması ve geniş kitlelerce dünya çapında kullanılmaya başlanması yerleşik internet tarayıcısı desteği sunan tüketici sürümü Windows 95 ile 1995 yılında gerçekleşmiştir¹⁵. İnternet teknolojisinin yaygınlaşması paralelinde çıkardığı yeni sürümler için yeni görsel kimlikler tasarlayan Microsoft Windows, ilk sürümden itibaren marka ismine gönderme yapan dörde bölünmüş pencere ikonunu farklı biçim, renk ve büyüklüklerde kullanmıştır. Windows 8'e kadar dalgalanan bayrak formunda kullanılan logoda aynı zamanda 4 renk mevcuttur. Isaac Newton tarafından icat edilen, ana renkler ve ara renkler arasındaki yapıyı sistematikleştirerek gösterebilmek için *renk teorisi*, *renk çarkı*, *renk çemberi*, *dairesel renk diyagramı* olarak farklı şekillerde isimlendirilen teoriye göre, Microsoft Windows'un görsel kimliğinde tercih ettiği renkler tamamlayıcı dört renktir. *Rectangular tetradic* (dört renk) sistemi ile seçilen kırmızı, yeşil, mavi ve sarı eşit ağırlıkta kullanılmış ve pencerelerin her birini renklendirmiştir. 2012 yılında Windows 8 sürümü ile marka, 1985'teki düz, mavi ve hareketsiz ambleme gönderme yapacak biçimde en köklü görsel değişimi gerçekleştirmiştir. Mavinin "dinlendirici, huzur, rahatlık, emniyet ve güven etkisi"nin (Uçar, 2004: 54) yanı sıra teknoloji markalarınca dijitalleşmeye gönderme yapacak biçimde sıklıkla tercih edilen ve görsel kimliklerinde kullandıkları bir renk olduğu bilinmektedir. 2012 yılından sonra mavinin farklı tonlarını kullanan ve her güncellemede sadeleşmeye bir adım daha yaklaşan Microsoft Windows 2021 yılı itibarıyla tarihindeki en sade, düz, fazlalıklardan arındırılmış logo tasarımını kullanmaya başlamıştır. 1985 yılındaki düz tasarıma en benzer forma sahip olan Windows 11 logosu ile marka, logosunda yer alan tüm fazlalıklar kurtulmuş, pencere görselinde yer alan kareleri eşitlemiş, derinlik, boyut ve gradient renk geçişlerinden vazgeçmiştir. Microsoft'a ait olan ve aynı zamanda Microsoft Office ve Windows Live Messenger gibi popüler uygulamaların da fontu olan Segeo¹⁶, Windows 8 sürümünden beri logonun tipografisini oluşturmaktadır. Mümkün olabilecek en sade fontlardan bir tanesi olan tırnaksız, kalın özelliklerine sahip okunabilirlik oranı yüksek bir font olan Segeo aynı zamanda işletim sisteminin de fontu olarak kullanılmaktadır (Görsel 4).

14 <https://news.microsoft.com/facts-about-microsoft/#About> adresinden 10 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.

15 <https://www.britannica.com/technology/Microsoft-Windows> adresinden 10 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.

16 <https://learn.microsoft.com/tr-tr/typography/font-list/segoe-ui> adresinden 10 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.

1985-2001	1990-2001	1992-2001	1993-2001	1994-2001	1995-2001
1996-2004	1998-2006	2000-2010	2000-2006	2001-2014	2006-2017
2006-2017	2012-2016	2013-...	2015-...	2020-...	2021-...

Görsel 4: Microsoft Windows'un 1985-2023 yılları arasında kullandığı logoların görselleri

1988 yılından itibaren dünyanın en çok kullanılan grafik düzenleme programı olan Adobe Photoshop'un logosunun değişim süreci Görsel 5'te görülmektedir. 2007 yılından sonra logosunda görsel yerine Photoshop'un kısaltması olan "Ps" harflerini mavi kare geometrik formu içerisinde kullanmaya başlayan marka, bu formun çeşitli versiyonlarını yıllar içerisinde denemiştir. Günümüze gelene kadar mavinin farklı tonlarını kullanan Adobe Photoshop, 2015 yılından sonra renk geçişlerinden vazgeçmiş, 2020 yılı itibari ile ise çerçevesini tasarımdan çıkarmıştır.

Günümüzde, tarihinin en minimal özelliklere sahip, az ile çoğu anlatabilme çabasının görsel bir örneği olan logo tasarımını kullanan Adobe Photoshop, yuvarlak köşelere sahip koyu mavi bir kare içerisinde, mükemmel ulaşma çabası ile 2007 yılından itibaren denediği farklı kalınlıklara sahip iki harften oluşan tipografik formun nihai sonucu ile sade ve anlaşılır bir logonun nasıl olabileceğine dair cevabı tasarımı ile yansıtmaktadır.

1988-1990	1990-1991	1991-1994	1994-1996	1996-2000	2000-2002
2002-2003	2003-2005	2005-2007	2007-2008	2008-2010	2010-2012
2012-2013	2013-2015	2015-2019	2019-2020	2020-...	

Görsel 5: Adobe Photoshop'un 1988-2023 yılları arasında kullandığı logoların görselleri

Microsoft Windows, Adobe Photoshop, Google, Yahoo! gibi markalar kuşkusuz teknolojik gelişmelere yön veren, güncellemeler ile sundukları hizmetleri geliştiren global şirketlerin birer parçasıdır. Var oluş sebepleri doğrudan teknoloji ile ilişkili olan ve teknolojik gelişmelere öncülük eden markaların bu yönleri ile hedef kitle, kullanıcı ve müşteri ile kurdukları görsel iletişim dilinin çağın gerekliliklerine ayak uydurması kaçınılmazdır. Aynı şekilde hedef kitleleri bu kadar geniş olmayan ancak global olarak bilinen daha genç markaların da benzer patikaları izleyerek sürece dahil oldukları bilinmektedir.

Bir ulaşım ağı şirketi olan Uber, 2009 yılında San Francisco’da geliştirilen bir uygulama ile kurulmuş, 70’den fazla ülkede mobil uygulama üzerinden hizmet veren bir markadır¹⁷. Başta Ubercab ismi ile kurulan marka, 2010 itibari ile ismini Uber olarak değiştirmiş, 2011 yılı itibari ile ise logosunda renk kullanmaktan vazgeçmiş, sadece markanın ismini oluşturan tipografik harflerden oluşan tasarımı kullanmıştır. Şirketin kurulmasından itibaren minimalist bir yaklaşım ile tasarlanan logonun 2018 yılındaki son versiyonunda *Uber Move*¹⁸ isimli markaya özel tasarlanan font kullanılmıştır (Görsel 6).

				
2009-2010	2010-2011	2011-2016	2016-2018	2018-...

Görsel 6: Uber’in 2009-2023 yılları arasında kullandığı logoların görselleri

Alibaba Grup bünyesinde 2010 yılından itibaren hizmet veren dünyanın en büyük e-ticaret sitelerinden bir tanesi olan AliExpress¹⁹ markası görsel kimliğini sadece bir kez değiştirmiştir. Logonun ilk versiyonunda “E” harfi yerine kullanılan alışveriş arabasına son ve güncel tasarımda yer verilmemiş, grafik öge olarak sadece i harfinin noktası yerine 4 köşeli yıldız kullanılmıştır. Sembolik olarak evrenin sonsuzluğuna işaret eden yıldız aynı zamanda parlıltı, ışık, aydınlık ve umudun formudur (Uçar, 2004: 34). Renk kullanımında turuncu ve kırmızı sıcak renk kombinasyonunu değiştirmeyen AliExpress markasının sadeleşmeye doğru evrilmenin başarılı bir örneğini sunan logo tasarımında ayrıca yazı karakterinin modernleşen yuvarlak hatlı ve eski logoya kıyasla daha ince yapıda olduğu da görülmektedir (Görsel 7).

17 <https://www.uber.com/tr/newsroom/history/adresinden> 23 Ağustos 2023 tarihinde alınmıştır.

18 <https://www.campaigntr.com/uber-logosunu-yeniledi/adresinden> 23 Ağustos 2023 tarihinde alınmıştır.

19 <https://www.statista.com/statistics/245340/leading-large-cap-e-commerce-companies-market-cap/> adresinden 27 Ağustos 2023 tarihinde alınmıştır.

	
2010-2015	2015-...

Görsel 7: AliExpress'in 2010-2023 yılları arasında kullandığı logoların görselleri

2001 yılında Türkiye’de kurulan GittiGidiyor markası, 2007 yılında dünyanın en büyük e-ticaret platformlarından biri olan Ebay tarafından satın alınmış, 2022 yılı itibarı ile ise faaliyetlerini durdurmuştur²⁰. Kurumsal kimliği oluşturan temel özellikler arasında yer alan *isim* markanın kültürüne, iç değerlerine uygun, iç ve dış hedefleri paralelinde, rekabet şartları da göz önünde bulundurularak diğerlerinden ayırt edilebilecek (Atam, 2014: 18) şekilde belirlenmelidir. Bu bağlamda ilk kurulduğu yıllarda bir açık arttırma platformu olmasının etkisi ile seçilen GittiGidiyor ismi markanın hizmet ettiği sektöre doğrudan gönderme yapmaktadır. Aynı doğrultuda markanın ilk logo tasarımının açık arttırma sistemine gönderme yapacak biçimde tasarlandığı görülmektedir. Düşmek (gitmek/satılmak) üzere olan “r” harfi ve açık arttırmada teklif vermişçesine elini kaldıran bir piktogram formundan oluşan logo 2013 yılına kadar kullanılmıştır. Tasarımda aynı zamanda serifli ve kalın bir font tercih edilmiş, marka ismi iki satırda yazılmış, uzuvları oklardan oluşan insan figürü ve arkasında sarı renkte daire formu kullanılmıştır (Görsel 8).

		
2001-2013	2013-2021	2021-2022

Görsel 8: GittiGidiyor’un 2001-2022 yılları arasında kullandığı logoların görselleri

2013 yılında GittiGidiyor markası tarafından değiştirilen logo tasarımında, bünyesinde bulunduğu Ebay platformunun renklerine yer verilmiştir. Rüzgar gülü formunda kullanılan dikdörtgenlerin oluşturduğu amblemin yanında yuvarlak hatların ön planda olduğu bir font ile tek satırda yazılan marka ismi yer almaktadır. Ayrıca logonun alt kısmında daha küçük puntolar ile “bir ebay şirkettir”

²⁰ <https://webrazzi.com/2022/06/20/gittigidiyor-un-20-yillik-seruveni/adresinden-27Ağustos-2023-tarihinde-alinmiştir>.

ibaresi mevcuttur. Logoda yer alan renkli grafik öge ayrıca mobil uygulama ve pavicon gibi alanlarda da kullanılmaya uygun olarak tasarlanmıştır. 2021 yılı itibari ile amblemi logodan çıkararak sadeleşme yoluna giren marka, GittiGidiyor kelimesinde bulunan 4 adet “i” harfinin noktalarında kullandığı renkler ile Ebay platformuna gönderme yapmıştır. Daha kalın bir tipografinin tercih edildiği tasarımda aynı zamanda bir önceki versiyonda yer alan “bir” ibaresinin çıkarıldığı ve “ebay şirkettir” yazdığı görülmektedir. Bu yönleri ile tüm fazlalıklarından arındırılmış, sade, okunaklı ve modern bir görsel iletişim tasarımı elde edilmiştir (Görsel 8).

1995 yılında bir açık arttırma sitesi olarak kurulan Ebay'in ilk renkli logosu 1999 yılında tasarlanmıştır. Rectangular tetradic (dört renk) sistemine göre kırmızı, mavi, sarı ve yeşil renklerin tercih edildiği 1999 tarihli logo tasarımında markanın ismini oluşturan her bir harfe bir renk atanmıştır. Harflerin aynı düzlemde olmaması ve dağınık olarak yerleştirilmesine ek olarak boyut ve genişliklerinde farklılıklar içermesi ürün çeşitliliğine gönderme yapmaktadır. Harflerin farklı şeffaflık oranlarına sahip olması ve üst üste binmiş olmaları, kesişim noktalarında yeni renklerin ortaya çıkmasına ve logonun aslından daha hareketli olarak görülmesine sebep olmaktadır.

2012 yılından itibaren aynı boyut, genişlik ve düzleme getirilen harflerden oluşan logo tasarımını kullanan Ebay markasının her iki logosu da Univers fontu ile tasarlanmıştır. İlk versiyonda harfler üzerindeki değişiklik oranının yüksek olması fontun net olarak görülmemesine ve okunmamasına sebep olmaktadır. Bu değişiklikler ışığında Ebay markasının güncel logo ile birlikte daha güçlü, daha sade ve daha duruşan bir görsel iletişim aracına dönüştüğünü söylemek mümkündür (Görsel 9).



Görsel 9: Ebay'in 2001-2022 yılları arasında kullandığı logoların görselleri

Yukarıda yer alan örneklerde görüldüğü üzere, 2010'lu yıllardan sonra görsel kimliklerinde değişiklik yapan markaların logo tasarımlarının ortak noktası sadeleşmeye doğru adım atmış olmalarıdır. Tasarımlarda yer alan fazla öğelerin çıkarılması, renklerin azaltılması, grafiklerden arındırılmaları sadeleşme sürecinin ortak sonuçlarıdır.

Markaların kimliklerinde mesajı doğru ve net olarak iletebildikleri sürece, sadeleşmenin ve modernleşmenin görsel karşılıklarını yansıtabilmek için hedefledikleri az ile çoğa ulaşma çabasının başarıya ulaştığını söylemek mümkündür.

Sonuç Yerine

19. yüzyılda Robert Browning'in şiirinde ortaya çıkan, Ludwig Mies van der Rohe tarafından minimalist sanatı tanımlamak için kullanılan, takip eden yıllarda modern sanat dünyasında bir motto haline dönüşen "less is more" (az çoktur) günümüz tasarım anlayışına ışık tutmuş, 21. yüzyıl teknolojik ve dijital gelişmelerini doğrudan etkilemiştir. Az öge ile çok şey anlatmaya yönelik bir tasarım anlayışını işaret eden "less is more" (az çoktur), 2010'lu yıllardan sonra dijitalleşme ile birlikte form değiştiren ve basite doğru evrilen tasarım ürünlerinde sıklıkla karşılaşılan süreci tanımlamaktadır. En basit anlamı ile fazlalıklardan arındırılmış eserleri tanımlayan motto, gerekli olana duyulan ihtiyaca gönderme yapmakta, gereksiz ve fazla olanın dışarıda bırakılmasını öngörmektedir.

Benzerlerinden ve/veya rakiplerinden ayrılabilme adına görsel iletişimin tüm unsurlarında değişikliğe giden markalar, bu süreçte varlıklarını sürdürdükleri sosyal mecralar, web siteleri ve uygulamalarında arayüz düzenlemeleri gerçekleştirmişlerdir. Sözü edilen düzenleme ve güncellemelerin ortak noktasının dijital dünyada var olma ve fark edilme çabası olduğu söylenebilir. Günümüzde; farklı mecralar üzerinden maruz kalınan görsel mesaj ve içeriklerin sayısının her geçen gün arttığı bilinmektedir. Özellikle hızın ön planda olduğu dijital mecralarda benzerlerinden ve/veya rakiplerinden ayrılmanın zorlaştığı bu dönemde markaların farklılaşmak, kolay algılanmak, hatırlanmak, dikkat çekmek için aza yönelmekten başka çaresi bulunmamaktadır. Bundan hareketle logo tasarımları başta olmak üzere son dönemde minimalist bir tarza yönelerek görsel kimliklerinde sadeleşen birçok marka bulunmaktadır.

Çalışma süresince incelenen markaların tasarımlarında da görülebileceği üzere, bir logo; diğerlerinden ayırt edilebildiği, marka kimliğini yansıtabildiği ve okunabildiği sürece sadeleşmeye doğru evrilebilir. Asıl zor olanın az ile çoğu anlatmak olduğu tasarım dünyasında bu yönüyle dijital dünyada hızla fark edilebilmek ve akılda kalmak isteyen tüm markaların görsel kimliklerinde çok yönlü düşünerek sadeleşmeyi stratejilerine almaları gerektiğini söylemek mümkündür.

Halen içerisinde bulunduğumuz dijital dönüşüm sürecinin getirilerine gündelik hayatta rastladığımız sürece görsel iletişim tasarımı çalışmaları güncellenmeye, değiştirilmeye ve dönüştürülmeye devam edecektir. Bu sebeple çalışmanın sonucu sözü edilen sadeleşme sürecine literatürde açılan kapıdan atılan ilk adımdır, süreç devam ettikçe çalışma tıpkı tasarımlarda olduğu gibi güncellenebilir

ve geliştirilebilir. Az ile çoğu anlatabilme ve gösterebilme çabası tasarımcılar, akademisyenler gelecekte bu alanda çalışacak adaylar için sürekli iyileştirme sürecinin bir parçasıdır ve olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Acar, M. ve Yağbasan, M. (2014). "Minimalist Sanat Akımına Dayalı Olarak Yavuz Turgul Filmleri ve Afiş Önerileri", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24 (2), 205-220.
- Akşamoglu, İ. (2020). *Steve Jobs*. İstanbul: Siyah Beyaz.
- Antmen, A. (2019). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Babür Tosun, N. (2008). "Kurumsal Kimliğin Marka Yaratma Sürecindeki İşlevi", *Öneri Dergisi*, 8 (29), 231-237.
- Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Dopierala, R. (2017). "Minimalism: A New Mode of Consumption?", *The Central European Journal of Social Sciences and Humanity*, (4), 67-83.
- Erzen, J. N. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 2*. İstanbul: Yem Yayın.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Gök, A. B. ve Bingöl, B. (2016). "Zen Bahçeleri", *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 1, 84-93.
- Islakoğlu, P. M. (2006). *Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir*.
- Köksal, F. N. (2023). "Minimalist Reklam Tasarımı: "Az" ile Özü Yansıtmak", *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 27-39.
- Meral, P. S. (2011). *Yeni Başlayanlar İçin Kurumsal Kimlik ve Marka*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Millburn, J. F. ve Nicodemus, R. (2016). *Minimalizm Anlamlı Bir Yaşam* (Çev: H. Key). İstanbul: Eksik Parça Yayınları.
- Okay, A. (2000). *Kurum Kimliği*. İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Selvi, S. ve Genç, M. (2023). "Minimalizm Bağlamında Sarıkeçili Yörüklerindeki Göç Olgusunun Belgesel Sinema ile Değerlendirilmesi", *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 59, 256-271.
- Sivas, A. (2013). "Sinemada Minimalizm: Yankesici Üzerine Bir Değerlendirme", *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 18, 9-19.
- Susuz, M., Türe, A. ve Öztürk, Ö. T. (2020). "Bir Sanat Hareketi Olan Minimalizmde İzleyici-Eser Etkileşiminin Algısal Boyutları", *Ulakbilge*, 50, 852-861.

Sutherland, I. E. (2003). Sketchpad: A Man-machine Graphical Communication System. University of Cambridge Computer Laboratory.

Turani, A. (2010). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

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

Watts, A. W. (1998). Zen Yolu. İstanbul: Şule Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: <https://www.cultofmac.com/652876/today-in-apple-history-ios-7s-major-redesign-divides-fans/> adresinden 03 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 2: Google'ın 1999-2023 yılları arasında kullandığı logoların görselleri <https://1000logos.net/google-logo/> adresinden 01 Ekim 2023 tarihinde alınarak yazar tarafından tablolaştırılmıştır.

Görsel 3: Yahoo!'nun 1996-2023 yılları arasında kullandığı logoların görselleri <https://1000logos.net/yahoo-logo/> adresinden 01 Ekim 2023 tarihinde alınarak yazar tarafından tablolaştırılmıştır.

Görsel 4: Microsoft Windows'un 1985-2023 yılları arasında kullandığı logoların görselleri <https://1000logos.net/windows-logo/> adresinden 01 Ekim 2023 tarihinde alınarak yazar tarafından tablolaştırılmıştır.

Görsel 5: Adobe Photoshop'un 1988-2023 yılları arasında kullandığı logoların görselleri <https://1000logos.net/photoshop-logo/> adresinden 01 Ekim 2023 tarihinde alınarak yazar tarafından tablolaştırılmıştır.

Görsel 6: Uber'in 2009-2023 yılları arasında kullandığı logoların görselleri <https://1000logos.net/uber-logo/> adresinden 05 Ekim 2023 tarihinde alınarak yazar tarafından tablolaştırılmıştır.

Görsel 7: AliExpress'in 2010-2023 yılları arasında kullandığı logoların görselleri <https://1000logos.net/aliexpress-logo/> adresinden 04 Ekim 2023 tarihinde alınarak yazar tarafından tablolaştırılmıştır.

Görsel 8: GittiGidiyor'un 2001-2022 yılları arasında kullandığı logoların görselleri <https://1000logos.net/gittigidiyor-logo/> adresinden 04 Ekim 2023 tarihinde alınarak yazar tarafından tablolaştırılmıştır.

Görsel 9: Ebay'in 2001-2022 yılları arasında kullandığı logoların görselleri <https://1000logos.net/ebay-logo/> adresinden 04 Ekim 2023 tarihinde alınarak yazar tarafından tablolaştırılmıştır.

Mekân ve Enstalasyon Kavramı İlişkisi: Tekstil Malzemesinin Yeri

Serap Küre¹
Handan Özserkinti Kasap²

Makale Geliş Tarihi: 24.02.2023
Yayıma Kabul Tarihi: 10.11.2023

Öz

Bu araştırmada; mekân ve enstalasyon sanatı kavramlarının birbiriyle ilişkisi ile birlikte tekstil malzemesinin kullanımını incelenmektedir. Enstalasyon sanatının mekânı (bireysel ve kamusal alan dışında) sanat ürünü olarak ele almaktır. Bu kapsamda çalışmanın sınırlılığını oluşturan enstalasyon sanatçılarından, özellikle malzeme olarak tekstil ürünlerini kullanan sanatçılar konuya dahil edilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden gözleme ve yoruma dayalı betimsel analiz kullanılan bu çalışmada; Anish Kapoor, Christo & Jeanne Claude, Do Ho Suh, Ernesto Neto isimli sanatçılar seçilmiş ve eserleri incelenmiştir. Bu kapsamda; eser-mekân analizi(mekânsal yüzey kullanımı, malzeme, aydınlatma ve tekstil) ve tekstil malzeme kullanımı(yüzey, renk, doku ve sanat eseri kavramsal açılımı) başlıkları altında irdelenmiştir. Sonuç olarak bu çalışmanın; enstalasyon sanatının, tekstil malzemesi ve mekân kavramı bütünlüğü ile ele alınarak farklı bir bakış açısı geliştirmesi ve mekân kavramına sanatsal bir yaklaşım sunması ile gelecek çalışmalara kaynak olması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Malzeme, Tekstil, Sanat, Enstalasyon

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE CONCEPT OF SPACE AND INSTALLATION: THE PLACE OF TEXTILE MATERIAL

Abstract

In this research; the relationship between the concepts of space and installation art and the use of textile material are examined. The purpose of installation art is to treat space (other than individual and public space) as an art product. In this context, installation artists, especially those who use textile products as materials, are included in the subject, which constitutes the limitation of the study. In this study, descriptive analysis based on observation and interpretation, one of the qualitative research methods, was used; Artists named Anish Kapoor, Christo & Jeanne Claude, Do Ho Suh, Ernesto Neto were selected and their works were examined. In this context; art-space analysis (spatial surface use, material, lighting and textile) and textile material use (surface, color, texture and conceptual opening of theart work) were examined under the titles. As a result of this study; it is aimed to develop a different perspective by addressing the concept of installation art, textile material and space in its integrity, to present an artistic approach to the concept of space and to be a source for future studies.

Keywords: Space, Material, Textile, Art, Installation.

¹Serap Küre, Maltepe Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Ana Bilim Dalı Öğrencisi, E-posta: kureserap@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4553-8093

²Doç. Handan Özserkinti Kasap, Maltepe Üniversitesi, Gemi ve Yat Tasarımı Bölümü, E-posta: handankasap@maltepe.edu.tr, ORCID:0000-0002-2998-3229

Giriş

20. yüzyılda sanayi devriminin gerçekleşmesi ile birlikte sanatın boyutu farklılaşmıştır. Özellikle teknolojinin gelişmesiyle sanatın ve sanatçının işlevi değişmiştir. Bu sanat süreci içinde izleyici; mekânda yer alan sanat nesnesi yerine, nesnenin mekândaki etkisine odaklanmaya başlamıştır. 1970 ve 80'li yıllarda ivme kazanan enstalasyon sanatı sayesinde mekânın kullanım şekli farklılaşmış ve alışılmışın dışına çıkmıştır. Mekân artık sanat nesnesinin sergileme alanı değil, bir parçası haline gelmiştir. Farklı malzemelerin kullanılabilirdiği bu sanat alanında, hazır ürünlerde tercih edilebilmektedir. Çalışmada öncelikle mekân oluşumunda tekstilin yeri ve kullanımı ele alınarak, tekstil malzemesinin sanatsal yorumu incelenmektedir. Bu çalışmada; belge ve görseller üzerinden, gözleme ve yoruma dayalı incelemeyi kapsayan, nitel araştırma yöntemi olarak betimsel analizden yararlanılmıştır. Karşılaştırmalı çalışmada, seçilen örnekler arasında aynı ve farklı olan özelliklerin incelenmesi ve çeşitliklerin saptanması amaçlanmaktadır (Neuman, 2013: 630). Bu kapsamda; özellikle tekstil malzemesini kullanan dört enstalasyon sanatçısı seçilmiştir. Çalışma kapsamında sınırlılığı oluşturan sanatçı seçiminde, sanatçıların hem heykeltıraş hem de enstalasyon sanatçısı olma özellikleri bulunmaktadır. Sanatsal çalışmaları 1935-1990 yılları arasından seçilmiştir. Seçilen sanatçılar üzerinden, sanatçı kimliği, mekân kullanımı, sanat ürünü kavramsal açılımı ve tekstil malzemesi kullanımı yönünden karşılaştırma yapılmıştır. Çalışmanın tekstil malzemesi özelinde enstalasyon kavramını iç mekân olarak ele alma durumu sebebi ile alana katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Literatür Araştırması

Tok Dereci, “ ‘Doku’nuşlar’ Tekstil Sergisi Üzerinden Tekstil Sanatında Mekân, Malzeme, Biçim İlişkisi” isimli makalesinde; tekstil malzemesini farklı disiplinler arasında kullanımını ele almaktadır. Bu doğrultuda; mekân-tekstil-biçim kavramlarını ilişkilendirmiştir (Tok Dereci, 2014).

Usluca, “Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Tekstil” isimli makalesinde, tekstil sanatındaki farklı yaklaşımları, sanat dalındaki çeşitliliği anlatmıştır. Çalışmasında; dokuma, lif sanatı, 3 boyutlu heykelsi formlar ve enstalasyon sanat eserlerine yer vererek örneklendirmiştir (Usluca, 2019: 263).

Gezer, “Üretim Alanında Tekstil ve Mimari Arasındaki Etkileşim” adlı yazısında, tekstil malzemesinin tasarımla etkileşimi ve mimarlık alanındaki katkısını incelenmektedir (Gezer, 2008: 21).

Kapar, “İç Mekân Enstalasyonlarının Oluşum Koşulları ve Sanat İzleyicisinin Çalışmanın Varlığına Olan Katkısı” isimli makalesinde; enstalasyon sanatının mekândaki yaratımını örnekler ile irdelemiştir (Kapar, 2018: 2324).

Pelowski ve diğerlerinin “Capturing Aesthetic Experiences with Installation Art: An Empirical Assessment of Emotion, Evaluations, and Mobile Eye Tracking in Olafur Eliasson’s “Baroque, Baroque!” (Enstalasyon Sanatıyla Estetik Deneyimleri Yakalamak: Olafur Eliasson ‘Barok Barok’ Sergisi Duygu, Değerlendirme ve Mobil Göz Takibi Üzerine Ampirik Araştırma” isimli makale, Alisson’un müze mekânı içerisinde yer alan kişisel sergisinde, izleyicilerin sanat eseri ve mekân deneyimleri üzerine yapılan bir çalışmadır. Çalışmada sergi mekân deneyimi öncesi ve sonrası olarak düşünülmüş ve anketlerle veriler toplanarak nicel bir araştırma yapılmıştır. Sonuçlar müze çalışmaları, sanat eğitimi ve ampirik estetik teorisine olan etkileri açısından tartışılmaktadır (Pelowski vd., 2018: 1).

He ve diğerlerinin “Intervention and Renewal – Interpretation of Installation Art in Urban Public Space” (Müdahale ve Yenileme – Kentsel Kamusal Alanda Enstalasyon Sanatının Yorumlanması) isimli makalelerinde, enstalasyon sanatının kent içi kamusal alanlara müdahalesinde mekânı sanatsal boyuta taşımayı amaçlamaktadır. Kent içinde dolaşan sıradan insanın kendini sanatsal bir nesnenin ortasında bularak deneyimlemesi üzerine bir çalışmadır (He vd., 2021: 139).

Özçam ve Kayan, Learning from Experience: Installation Art in Design Education (Deneyimleyerek Öğrenme, Enstalasyon Sanatı ve Tasarım Eğitimi) başlıklı makalelerinde enstalasyon sanatı içinde soyut bakış açısı ve mekânı anlama aşamasında uygulama ve deneyimin ilişkisi üzerine araştırma yapmışlardır (Özçam & Kayan, 2022: 150).

Bu akademik örnekler dışında konuyla ilgili birçok makale, tez, kitap bölümü, bildiri gibi akademik yayınlarda bulunmaktadır. Bu kapsamda araştırılan çalışmanın; enstalasyon sanatını, tekstil malzemesi kullanımı ve iç mimari öğeler ile ele alarak alanında yararlı akademik bir çalışma olması amaçlanmaktadır.

Mekân

“Boşluk, yer” anlamına gelen mekân kelimesi, tüm canlıların barınma, korunma gibi ihtiyaçlarını karşılayan, kapalı veya açık, sınırları belli yaşam alanlarıdır. Ulusu Uraz (1993) mekân kavramını; dış etkenlerden korunmak amacıyla yapılan kabuk, iklim koşullarına ve mekânın kullanım amacına göre farklılık göstermektedir. Bu şekilleniş genelde içten dışa doğru gelişim göstermektedir ve mekân kurgusu, strüktür ve kabukla vücut bulmaktadır diye ifade etmektedir.

Mekânlar genelde içten, dışa doğru boyutlanmaktadır. İç ve dış mekân kavramları, bütün bir hacim olarak düşünülmektedir. Dış mekân etkilerinden korunmak ve mahremiyeti sağlamak amacıyla dış kabuk oluşmaktadır. Strüktür yani

dış kabuk, iç mekânı oluşturarak boşluğu bölümlere ayırmaktadır. İnsanoğlunun geçmişten bu güne toplumlar arasındaki iletişim ve paylaşımları güçlendikçe; park, meydan, sokak gibi alanlarda ihtiyaçlarını giderdiği; dış mekânlar biçimlenmiştir. İç mekân, mimari yapı elemanlarıyla desteklenmiş ve net sınırları olan iç hacimlerdir. Zemin (döşeme), duvar ve taşıyıcı, tavan(çatı)vb. gibi bileşenlerinden meydana gelmektedir. İç ve dış hacmi birbirine bağlayan, taşıyıcı sistemi ile alanı ayakta tutan strüktür, mekân bölümlerini tanımlamaktadır. Bölümleri ayıran yüzeyler olan duvarlar; mekânı taşır, tavanı ve zemini birbirine bağlar.

Mekân atmosferi, kullanıcı profiline ve kullanım amacına uygun olarak tasarlanan hacimlerde kullanılan; malzeme, ışık, renk, doku, peyzaj, diğer unsurlar bir araya gelerek oluşturulmaktadır. Mekânın fonksiyonuna göre seçilen malzemeler, doğal ve yapay olarak kullanılmaktadır. Ahşap ve taş gibi doğal maddelerin yanı sıra; cam, seramik, plastik, metal, tekstil vb. gibi işlemden geçmiş yapay malzemeler de mekân oluşumunda kullanılmaktadır. Oluşturulan görsel alan, psikolojik etkiler ile birlikte estetik beğeniye dönüşmektedir.

Enstalasyon Kavramı

Enstalasyon sanatı; Türkçe 'de yerleştirme sanatı olarak isimlendirilmektedir. Bu sanat dalı, izleyiciye mekânı deneyimletmesi sayesinde sanata farklı bir boyut kazandırmıştır. Sanatçı alışılan sergi algısının dışına çıkararak; özgün ve yaratıcı fikirler ile duylara hitap eden bir ortam sunmakta ve katılımcıya farklı deneyimler yaşatmaktadır. Bu doğrultuda sanatçılar tasarımlarını, izleyici ve sanat ürünlerinin bütünleştiği ortamlar halinde sergilemektedir. Enstalasyon sanatçıları genel anlamda çalışma konusu olarak; dönemsel problemleri, siyasi, ekonomik veya kültürel sorunları kendine problem etmektedir. Bu sanatsal bakış açısı dışavurumunu; geleneksel sanat dallarını, mekânı da sanat malzemesi olarak görerek, farklı yöntemler ve malzemeler kullanılarak kurgulanması sonucu meydana getirmektedir. Enstalasyon sanatında, izleyici artık katılımcı konumuna geçmiş ve pasif izlemeden çıkıp deneyimleme sürecine girmiştir. Böylece sanat, somut mekân içerisinde bir yer bulmuştur. Dolayısı ile artık içine girilip çıkılabilen, üzerinde dolaşılabilen, görülebilen, dokunulabilen, duyulabilen ve koklanabilen kısacası fiziksel anlamda beş duyu organ ile algılanan ve deneyimlenen bir alanda bulunmaktadır.

Özayten, enstalasyon kavramını (yerleştirme) "...anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içindeki buldukları mekânla ilişkili nesnelerin bir arada kullanılması" olarak tanımlamıştır (Özayten, 1997: 1939). Enstalasyon sanatı; anti-sanat olarak tanımlanan Dadaizm akımına dayanmakta olup, Marcel Duchamp'ın çalışmalarından biri olan "Fountain (Çeşme)", mevcut pisuarın duvara ters monte edilerek "R.Mutt" imzasını atmasıyla birlikte geleneksel sanatın

dışına çıkmıştır. Burada Duchamp; estetik ve görsel bir amaç yerine, verilmek istenen düşüncenin önemini vurgulamaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Marcel Duchamp, Fountain (Çeşme), 1917, Pisuar Hazır Yapım Heykel, 61x36x48cm, New York (URL1)¹

Dadaizm sanat akımı; düşüncenin ön planda olduğu ve estetik kaygıların olmadığı yenilikçi yaklaşımlar doğurmuş ve enstalasyon sanatına öncü olmuştur. Enstalasyon; diğer sanat dalları olan müzik, resim, mimarlık, heykel, tiyatro vb. gibi disiplinlerden beslenmektedir. Malzeme olarak geleneksel boya çeşitleri vb. gibi sanat ürünlerinin üretilmesinde kullanılanlar dışında; ahşap, plastik, tekstil, hazır ürün vb. gibi kullanılabilir. Teknolojinin gelişmesi ile yerleştirme sanatında; dijital görüntüler, video, hareket, ses gibi işlevlerde eklenerek sanat izleyicisinin duyularına hitap edilmektedir. “Birçok enstalasyon, kurumsal çerçeveden hareketle kültür ve tarih hakkındaki tartışmalara katkıda bulunur. Fiziksel bir mekânın var olma özellikleri mekânın kendisini vurgulamak üzere kullanıldığı gibi bu özellikler hayali bir mekân yaratmak üzere de kullanılmıştır” (Sarıkartal, 2007: 141).

Henrique Oliveria'nın tasarlamış olduğu “Transarquitetoni (Trans Mimari)” adlı enstalasyon çalışması, insanoğlunun geçmişten bu güne olan yaşayış tarzını irdelemektedir (Görsel 2). Bu eserde, uzun ağaç köklerinin ve dallarının tüm galeri mekânını sardığı görülmektedir. Ayrıca köklerin iç kısmının gezilebildiği bu eser; mağarada yaşayan insanların, kent yaşamına geçişini yansıtmayı amaçlamıştır.

1 URL 1: https://miro.medium.com/max/968/1*FlwPaDtfOed23V-wlWMTUg.jpeg



Görsel 2. Henrique Oliveira, *Transarquitetoni (Trans Mimari)*, 2014, *Değişken Boyutlarda Geri Dönüştürülmüş Malzemeler*, (URL 2-3)²

“Enstalasyonda mekân önemli olmakla beraber, mekânlar, eşyalar ve nesnelere ayrı bir dile sahiptir. Bu dil, yaşanmışlıklar olarak düşünülebilir. Sanat nesnenin yerleştirildiği mekânla, mekânın ise bu sanat nesnesiyle ve her ikisinin de izleyiciyle olan ilişkisi bir dil oluşmasına neden olur. Mekân, insanın duygularını harekete geçiren soyut bir boyuta sahiptir. İzleyici, sergi mekânında durağan olarak bir resme bakmaktan farklı olarak enstalasyonda izleyici mekânın içine girerek o mekânı dinamik bir etkileşimle yaşar” (Toluyuş, 2020: 104).

Enstalasyon sanatı, dış ve iç mekân yerleşmesi olarak ayrışabilmektedir. Sanatın kamusal alanlarda kullanımı; gelenekselliğin dışına çıkarak kent dokusu ile bütünleşen sanat ürünlerinin ortaya çıkmasını desteklemektedir. İç mekân enstalasyonu izleyicilerin kendi kararları ile deneyimledikleri sanat eserleridir. Dış mekân enstalasyonları ise; insanların farklı amaçlar ile aktivite oldukları kamusal alanlarda tesadüfi olarak sanat eserine tanık olma durumu yaratır. Sanatın kamusal alanlarda kullanımı sayesinde geleneksel sergileme yönteminin dışında, kent dokusu ile çevreyi bütünleştiren ürünler sergilenabilmektedir. Günümüz sanatında “mekân”, sanatı, sanatçıyı ve izleyiciyi etkileyen güçlü bir değişken olmuştur (Uysal, 2009:40).

Tekstil Malzemesi ve Kullanım Alanları

İlk yaşamdan bu güne tekstil yüzeylerin keşfiyle; barınma, örtünme, korunma ve giyinme gibi temel gereksinimler giderilmeye çalışılmıştır. Zamanla gelişen teknoloji ve yeni icatların ardından tekstil kavramı katmanlaşarak güçlenmiştir. Endüstri devriminin başlaması ile makine kullanımı artmış, farklı tekstil malzemelerine işlev yüklenerek farklı bir boyut kazandırılmıştır. Kişilerin bireysel

2 URL 2: <http://www.tasarimgunlukleri.com/wp-content/uploads/2017/12/henrique-oliveira-transarquitetonica-designboom-16.jpg>

URL 3: <http://www.tasarimgunlukleri.com/wp-content/uploads/2017/12/henrique-oliveira-transarquitetonica-designboom-10.jpg>

ihtiyaçları göz önünde tutularak, özgün yaratımlarla bitim yöntemleri kullanılması ile yenilikçi baskı yöntemleri keşfedilmiştir. Giyim ve ev tekstil ürünlerine ihtiyaç artması sonucu, çeşitli kumaşlar üretilmiştir. Kumaşın esas hammaddesi ipliği doğal liflerden (yün, pamuk, ipek, vb.) üretilirken, kimyasal yöntemlerden geçen suni elyaftan da üretilmeye başlanmıştır. “Tekstil; çeşitli yöntemler kullanılarak lif ya da lif haline getirilebilen her çeşit malzemeden biçim verilen yapılarıdır” (Akbostancı, 1999:8).

Elyaf, genellikle iplik durumuna getirilebilir lifli madde olarak tanımlanmaktadır (TDK). Doğal ve kimyasal elyaf çeşitleri bulunmaktadır. Hammaddesi doğadan elde edilen elyaflar; pamuk, kenevir, keten, bambu, koko vb. gibi bitkiler doğal liflerden oluşmaktadır. Hayvansal elyaflar da çeşitli hayvanların derisinin üzerindeki kıllarından veya salgısından oluşan maddelerden yararlanılmaktadır; keçiden tiftik, deveden devetüyü, ipekböceğinden ipek gibi örnek verilebilir. Doğal elyaflar dışında, kimyasal teknik ile üretilen liflerden meydana gelen sentetik yüzeylerde de bulunmaktadır. Poliamid, viskoz, polyester, karbon fiber, polipropilen kumaşı kimyasal işlemlerden geçmiş yüzeylere örnek olarak gösterilmektedir. Ürünün kullanım amacına ve yerine göre işlevsel fonksiyonlar kazandırılması, dayanıklılık, estetik özellikler gibi amaçlar içermektedir. “Tekstil sanatının önemli bir alanı olan dokumalar fonksiyonelliğinin dışında malzemeye yaklaşımın ve yeni fikirlerin estetik biçimlerle bütünleştiği çağdaş bir dil yaratmıştır” (Akdemir. 2016: 226).

Tekstil malzemesi kullanım alanları; giyim sektörü (moda), mimari, iç mekân tasarımları ve sanatın çeşitli dallarıdır. Toplumsal beğenilerin yanı sıra cinsiyet, yaş, kültür, içinde yaşanılan zaman vb. gibi kavramlar estetik beğeniye oluşturarak tekstil kullanım alanlarına etkide bulunmuştur. Giysi ve ev tekstili dışında; tıbbi alanlarda, inşaat-yapı, ziraat, mühendislik, peyzaj gibi alanların amacına yönelik olarak da teknik tekstiller üretilmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. Tekstil Malzemesinin Kullanım Alanları (URL 4-5-6)³

3 URL 4: <http://www.sadafbaranco.ir/wpcontent/uploads/%D8%A8%D8%A7%D9%86%D8%AF-%D8%B3%D9%88%D8%E9%D8%AA%DA%AF%DB%8C-%D8%B4%DA%A9%D9%84-%D9%-BE%D8%B0%DB%8C%D8%B1-818x1024.png>

URL5: <https://www.cladco.co.uk/media/catalog/product/cache/6a932d837235002c953e2dfa33c36ec0/g//gloves.jpg>

<https://www.aa.com.tr/tr/egitim/turkiyede-ilk-teknik-tekstiller-yuksek-lisans-programi-aciliyor/1597849>

Tekstilın mimarlık alanında yeri, tarih öncesine dayanmaktadır. İnsan bedenini örtme ve çevresel koşullardan korunma amaçlı kullanılan tekstil, mimari ile aynı amaç ile yine benzer gereksinimleri karşılamaktadır. Adolph Loos (1898), 'Giyinmenin Prensipleri' isimli makalesinde, insanoğlunun nasıl giyinmesi gerektiğini öğrendiği süreçte, nasıl barınması gerekliliği üzerine de düşündüğünü belirtmektedir. İnsan bedenini dış etmenlerden koruyan tekstil malzemenin, aynı korunma güdüsü ile barınakları oluştururken de deri ve bitkilerin oluşturdukları mekânlar kurarak tanımlandıklarını ifade etmektedir. Mağara gibi mekânlar içerisinde ve tekstil ile çadır benzeri oluşturulan bu ilkel mekânlarda yine aynı şekilde mekânları sınırlandırarak bölücü eleman olarak tekstil kullanılmaktadır. Loos, tarih öncesi giysilerin aslında basit barınaklar olduğunu, ilkel insanın hem estetik hem de fonksiyonel olarak 'ev' kavramını yaratırken giysilerdeki tekstil malzemeden ilham aldıklarını anlatmaktadır (Loos, 1898: 66). İnsanlar, korunma içgüdüsüyle örtünme olarak kullanmış, günümüzde ise estetik, sürdürülebilir, sanatsal ve fonksiyonel gibi çağdaş kavramlar doğmuştur.

Tekstil malzemesi; hafif, elastik, hareketli, şekil verilebilen, dayanıklı vb. gibi çeşitli fiziksel özelliklere sahiptir. Bunun yanı sıra mimaride; dış-iç cephe kaplamaları, ses-ısı yalıtım, çatı kaplamaları gibi yapı malzemeleri olarak da yerini bulmaktadır. Dış cephe yüzeylerinde; biçim, form, işlevsellik kavramları göz önünde tutularak tasarım dili oluşturma arayışına girilmiştir. Cephelerde; dijital baskılar, grafikler, katlama, asma-germe, şişme ve membran gibi sistemler kullanılmaktadır(Görsel 4).



Görsel 4. Tekstil Malzemesinin Dış Cephede Kullanım Şekilleri (URL 7-8-9)⁴

İç mimari de ise mekânın işlevine ve konseptine uygun tercih edilen tekstil malzemeleri kullanıcının görsel ve dokunsal algısını etkileyen ürünlerdir. Ev tekstilinde; mobilya, döşeme, zemin-duvar kaplamaları, halı, kilim, perde gibi aksesuarlarda kullanılmaktadır. Ev tekstili dışında kamusal iç mekânlarda da

4 URL 6: <https://www.aa.com.tr/tr/egitim/turkiyede-ilk-teknik-tekstiller-yuksek-lisans-programi-aciliyor/1597849>

URL 7: <https://i.piniimg.com/564x/bd/eb/c7/bdebc770b7a9afd687c897ef5a710c24.jpg>

URL 8: <https://i.piniimg.com/564x/79/1d/19/791d19338b944e8e24547679b299865f.jpg>

URL 9: <https://i.piniimg.com/564x/49/81/6d/49816d406f2248aea963e5dedaf76198.jpg>

<https://www.aa.com.tr/tr/egitim/turkiyede-ilk-teknik-tekstiller-yuksek-lisans-programi-aciliyor/1597849>

kullanılan tekstiller görsel, sanatsal ve fonksiyonel olarak kullanılabilir (Görsel 5).



Görsel 5. Tekstil Malzemesinin İç Mekân Tasarımında Kullanımı (URL 10-11-12)⁵

Özellikle 20. yy dan itibaren sanat dallarında farklı malzeme arayışları ile birlikte; resim, heykel, geleneksel Türk el sanatları, enstalasyon vb. gibi olmak üzere bir çok alanda tekstil malzemesinin bir sanat ürünü olarak kullanıldığı görülebilmektedir. Usluca sanat içerisindeki yeni malzeme yaklaşımlarını şöyle ifade etmiştir; “20.yüzyılda plastik sanatlarda yeni yaklaşımların ortaya çıkması ve çağdaş sanat akımlarının etkisiyle birlikte, sanatçılar geleneksel malzemelerin yanında hazır yapım ürünler, organik ve teknolojik nesnelere, tekstil lifleri ve ürünleri gibi geleneksel sanat için uzak görünen malzemeler kullanmaya başlamıştır” (Usluca, 2019: 264).

Tekstil malzemesini kullanan farklı alanlardaki sanatçılara örnekler verilebilir. Kent Henricksen; sürrealist düşünceleri ön planda olduğu için insan bedenindeki negatif yanlarını nakış tekniği aracılığıyla işlemektedir (Görsel 6). Ürünlerinin tasarımını ipek üzerine işleme yöntemiyle oluşturmaktadır. Henricksen sanatını şöyle ifade etmektedir; “İnsani olayların sert, acımasız sadizmi ile nakış işlerinin girift, dekoratif sanatını harmanlamayı buldum” (Ay, 2018:213).



Görsel 6. Kent Henricksen, The Buzz of the Hive (Kovanın Vızıltısı), 2002, Nakış Tekniği ile Resim, (URL 12)⁶

5 URL 10: <https://i.pinimg.com/564x/3e/3f/39/3e3f3903773dfc7ced86ee667e489d51.jpg>

URL 11: <https://i.pinimg.com/564x/62/ec/68/62ec68007a6d35d1ff16e806f1b79f8f.jpg>

URL 12: <https://i.pinimg.com/564x/64/86/cb/6486cb92b2821186a0f5c784b7ef66e5.jpg>

6 URL 12: <https://www.textileartist.org/wp-content/uploads/2016/06/Featuredimage.jpg>

Tekstil malzemesini heykel gibi ürünlerde de kullanan Janet Edmons, sarma yöntemi kullanarak ürünün tabanından tepe noktasına kadar dairesel hareketler oluşturmuştur (Görsel 7). Ardından bükme işlemi yaparak sonuca ulaşmıştır. Malzeme olarak kumaş dışında; ip, metal, boncuk ve pul gibi materyaller ilave edilerek dokunsal farklılıklar yaratmaktadır.



Görsel 7. Janet Edmons, 2009, Sarma ve Bükme Yöntemi ile Heykel (URL 13)⁷

Ressam ve heykeltıraş Magdalena Abakanowicz, büyük ölçekli heykelleri ile gündeme gelmiştir. Abakanowicz tasarımlarında “Büyük kozalara benzer yapılar yaratmak için gemilerden toplanan sisal iplerin bükümlerini açıp, ardından boyaya batırarak bu ipleri yeniden dokumuştur” (Ay, 2018: 181). Kendi oluşturduğu tekstil malzemesini figüratif heykellerinde ve hayvan postu gibi görünen nesnelere kullanmıştır (Görsel 8). Enstalasyon çalışmaları, izleyicilere tedirginlik verse de asıl amacı; komünist bir yaşamın altında ezilen insan topluluğunun öz benliğini yansıtmaktadır. Heykellerinde; çul, posta benzer kıllar ve sentetik reçine gibi tekstil malzemeleri kullandığı görülmektedir.



Görsel 8. Magdalena Abakanowicz, Abakansand Ropes, Seated Figures (Oturun Figürler), 1974-1979, Figürler: Çuval Bezi ve Reçine, Kaide: Çelik, New York (URL 16)⁸

7 URL 13: <https://i.pinimg.com/564x/d6/64/81/d66481a207dff7964f9969bd5d5fbbe4.jpg>

8 URL 16: <https://www.abakanowicz.art.pl/abakans/img/RedAbakan+Ma.jpg>

Enstalasyon sanatçısı Ann Hamilton, Manhattan Park'ta "The Event of Thread" (İplik Olayı) isimli çalışmasını gerçekleştirmiştir. 2012 yılında yapılan bu çalışmada, tavandan sarkan beyaz renkli ipek perde bulunmaktadır. Ayrıca 42 adet salıncak kurulan mekânda; insanları, günlük hayattaki stres ve yorgunluktan soyutlayarak, meditasyon yaptırmak ve eğlendirmek çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Sanatçı çalışmalarında ayrıca çan ve güvercin kanadı gibi ses efektleri kullanarak ziyaretçileri kendi iç dünyasına döndürmeyi hedeflemiştir (Görsel 9).



Görsel 9. Ann Hamilton, *The Event of Thread (İplik Olayı)*, 2012, İpek Perde-İp-Salıncak, Manhattan Park (URL 17)⁹

Bars, enstalasyon sanatını şöyle yorumlamaktadır; "İzleyici artık gözlemci konumuna geçmiş ve pasif izlemeden çıkıp deneyimleme sürecine girmiştir. Bu şekilde sanat kendine gerçek mekân içerisinde bir yer edinmiş ve artık içine girilip çıkılabilen, üzerinde gezilebilen, duyulabilen, koklanabilen kısacası fiziksel anlamda artık deneyimlenebilen bir konuma gelmiştir" (Bars, 2017:55).

Danto sanatçıları şöyle anlatmıştır; enstalasyon sanatçılarının kullandıkları malzeme ve mekân sınırsız olmakla birlikte, sanatçılar sürekli yeni bir şeyler keşfetme amacı güderler" (Danto, 2010: 240). Tekstil malzemesine yüklenen fonksiyonlar dışında estetik kavramı ile ele alınmasıyla sanat anlamında yaratıcı yeni ürünler ortaya çıkmıştır. Zamanla tekstil üretimi; toplumun gündelik hayat ihtiyacı kalıbından çıkarak, sanatsal oluşumlara etki eden malzeme olmuştur.

Tekstil Malzemesi Kullanan Enstalasyon Sanatçıları

"Çağdaş sanat, birçoğu daha önce sanatın kapsamının dışında olan ortam ve disiplinleri kucaklar... Bazı çağdaş sanat eserleri, farklı ortam ve sanatsal disiplinlerin birleştirdiği bir karma disiplin kullanır" (Whitham ve Pooke, 2013: 93).

Yüzyıllardır korunma ve giyinme amaçlı olarak kullanılan tekstil malzemesi, gelişen teknoloji ile günümüzde birçok alanda kullanılmaktadır. Tekstil nitelik olarak; hafif, koruyucu, esnek, geçirgen ve dayanıklılık gibi özellikler barındırdığı için malzeme sanatsal alanda tercih edilebilmektedir. Dolayısı ile tekstil sanatçınının hayal dünyasını yansıtmada aracı olan malzemelerden biridir. Bu çalışmada; tekstil malzemesi kullanan enstalasyon sanatçılardan; Anish Kapoor, Christo & Jeanne Claude, Do Ho Suh, Ernesto Neto incelenecektir.

Anish Kapoor

Hint asıllı bir baba ve Yahudi bir anneye sahip İngiliz sanatçı olan Anish Kapoor, yaşadığı kültür ve çevresinden etkilenmesiyle zihnindeki yaratımları eserlerine aktarmıştır. Sanat eğitimini İngiltere’de almış olup, doğu ve batı kültürünü birbirine sentezlemiştir. Eserlerini farklı malzeme ve mekân ilişkisini bir arada düşünerek kullanmaktadır. Kapoor eser yaratımlarında; fiberglass, kireçtaşı, tahta, plastik, metal, balmumu, toz pigment, membran vb. gibi karışık birçok malzemeden faydalanmaktadır. Kapoor’un sanat öğretilerinde; rahat anlaşılan bir dile sahip olmasına karşın derine inildiğinde; sıra dışı, mistik, varoluş, boşluk, doğaüstü vb. gibi kavramları incelediği görülmektedir. Geleneksel sanatın kabuğunu değiştirerek soyut manalar yüklemektedir. Sanat eserlerinin özüne inmek ve bilincine varmak amacı olmuştur. Duyulara ve algılara hitap eden Kapoor; sonsuzluk, olağanüstü, ışık, karanlık, derinlik, ruhanilik vb. gibi kavramlar üzerinde durmuştur. Kapoor, nesnenin sonsuzluğunu boşluğun armonisi ile anlatmak istemektedir. Hint felsefesinin metafizik konularıyla bağdaştırdığı, bu doğrultuda onlar için kutsal olan ve mistik anlamı olan kırmızı rengi kullandığı görülmektedir. Küçük ve büyük ölçekte bir çok enstalasyon eserleri üretmiş; mimariye sanatsal bakış açısıyla farklı yaratımlar sağlamıştır. Mimari ve mühendislerden yardım alarak tasarladığı eserlerde mistik anlamlar yüküdür. Karışık birçok malzemeyi kullanmış olup, tekstil malzemesi bunlardan biridir. Mimari enstalasyon çalışmalarında özellikle PVC membran ve polyester kullanmıştır. Gerilebilen, şişebilen, ışığı geçiren, dayanıklı malzeme olan PVC kumaş Kapoor’un sanat ürünlerinde ana malzeme olarak yer almıştır.

”Leviathan” isimli enstalasyon çalışmasında, Paris Grand Palais mekânının içinde yeni bir mekân yaratmıştır (Görsel 10). Leviathan, İncil ve Tevrat kitaplarında yer alan kötü su canavarıdır. 4 PVC kütlenin birleşiminde oluşmuş ve 3500 m² alana kurulmuştur. İç mekândan, kamusal alana doğru yön alan şişme strüktür, koyu mor renginde olup ışığı geçirerek iç mekânda kırmızı efekti vermektedir. Katılımcılara; mistik, ışık, hava sirkülasyonu ve varoluş gibi kavramlarını deneyimletmek istemiştir. Devasa dış kütlesi ile mekânın içinden bakıldığında, kumaşın ışığı geçirgenliği ve renk ambiyansı algılanabilmektedir.



Görsel 10. Anish Kapoor, Leviathan (Dış ve iç mekân görünümü), 2011, PVC, Grand Palais Paris (URL 18-19)¹⁰

Kilimci Kapoor’u şöyle ifade etmektedir: “Kapoor genel olarak temada biçimsel sorunlara odaklanan bir sanatçı değildir. Onun eserlerinde Doğu-Batı birleşimiyle kültürlerarası bir kesişmenin eşitlendiği bir atmosfere rastlanmaktadır” (Kilimci, 2018: 155).

Kapoor, Japonya’da yaşanmış olan tsunami sel felaketi sonrası yaptığı ve tüm dünyaya hediye ettiği “Ark Nova” (Görsel 11) adlı performans mekânı tasarlamıştır. Kapoor bu durumu şöyle ifade eder: “İstedğim Grand Palais’in nefesine yakışır bir şekilde, alan içinde alan yaratmaktı, seyirciler eserin içine giriyorlar ve gökyüzünden süzülen renklerle birleşiyorlar. Bu birleşim yaşanan deneyimi daha kuvvetli ve şiirsel kılıyor” (Akar, 2011:13). Nuh’un selde hayvanları taşıdığı botu imgeleyerek ürettiği sanat eseri mekân, PVC membran kumaştan, şişirilen bir yapıdır. İçerisine 500 kişi alan mekânda çeşitli etkinlikler ve organizasyonlar düzenlenebilmektedir (müzik, konser, tiyatro dans vb).



Görsel 11. Anish Kapoor, Ark Nova, 2011, Japonya (Dış ve İç Görünüm), PVC Membran Kumaş, Japonya (URL 20-21)¹¹

10 URL 18: https://i.dailymail.co.uk/i/pix/2011/05/10/article-0-0BFC896F00000578-962_1024x615_large.jpg

URL 19: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-1385590/Anish-Kapoor-Leviathan-sculpture-unveiled-Grand-Palais-Paris.html>

11 URL20:https://www.metalocus.es/sites/default/files/styles/mopis_news_gallery_first_deskop/public/file-images/ml_ARKNOVA_2_1200.jpg?itok=apUgonnZ

URL 21: https://s.wsj.net/public/resources/images/OB-ZE496_1007AR_G_20131007031229.jpg

Anish Kapoor 1970'den bu yana birçok akımdan etkilenmiş, kavramsal sanattan enstalasyon sanatına kadar birçok eser vermiştir. Devasa mekânlar sunan Kapoor, mimarlık alanında da başarılı çalışmalar yaptığı görülmektedir. Kapoor, mekân içerisine yerleştirilen mekân kabuğu ile soyut atmosferler yaratmıştır.

Christo & JeanneClaude

Christo and Jeanne Claude çifti topluma hitap etmekte olan enstalasyon sanat ürünlerini; kamusal alanlar, otoyollar, havaalanları, süpermarketler, fabrikalar, teknoloji parkları gibi büyük ölçekli mekânlarda katılımcılara sunmuşlardır. Sanat anlayışları çok geleneksel olup, birlikte ve ayrı sanat ürünleri de bulunmaktadır. Amaçları; yeryüzünü güzelleştirmek, canlandırmak olmuştur. Claude mimari binalar, parklar, doğal alanlar, adalar ve göller gibi birçok kamusal alanı çevrelemişlerdir. Bu sanat ürünlerinin yapımı kamusal alanlar olduğu için tüm resmi makamlardan izin alınarak gerçekleştirilmiştir. Kumaş, ip, çelik, halat, varil gibi çeşitli malzemeleri sanat eserlerinde kullanmışlardır. Eserlerini oluştururken, ele aldıkları mimari yapıları sararak ve çevreleyerek oluşturmuşlardır. Bu doğrultuda seçilen kumaşın direnç özellikleri yüksek olması gerektirdiği için, kimyasal işlemlerden geçmiş sentetik kumaş çeşitleri; polietilen, polipropilen, poliamid tekstil malzemeleri seçilmiştir. Doğada, kamusal alanda yenilenme, canlılık, güzellik gibi kavramlarını ele almışlar ayrıca renk olarak, beyaz, sarı, turuncu, pembe gibi kavramları destekleyen canlı renkler tercih etmişlerdir.

Christo ve Jeanne Claude Berlin'de 1995 yılında "Wrapped Reichstag (Sarmalanmış Reichstag)" (Görsel 12) isimli eserde; kentin önemli simgelerinden biri olan Alman Parlamento Binasının tamamını kumaş ve ipleri sararak devasa bir sanat ürünü tasarlamışlardır. Demokrasiyi temsil eden yapı, II. Dünya savaşında Nazilere dikkat çekmek için tercih edilmiştir. Toplumda birçok iz bırakan bir mimari yapı olmasından dolayı Claude bu binayı seçmiştir. Yapımında; 200 ton çelik konstrüksiyonun üzerine şekil alabilen dayanıklı 75.000 m² polipropilen kumaşı yatay yönde sarmış ve boşluklar yastıklar ile desteklemiştir. İklimsel faktörlere karşı korumak için 8000 m mavi halat iplerle üzerinden dolanmış ve kaldırımlara sabitlenmiştir. Yarı şeffaf görüntüsüyle halka hayranlık uyandıracak bir enstalasyon çalışması sunmuştur.



Görsel 12. Christo and Jeanne Claude, *Wrapped Reichstag (Sarmalanmış Reichstag)*, 1995, Kumaş ve İp, Berlin, (URL 22)¹²

Claude, 1983 yılında tasarlandığı bir diğer yerleştirme çalışması ise “Surrounded Islands (Çevrelenmiş Adalar)” ismiyle Florida’da kurulmuştur. Toplamda 603.870 m² alan kaplayan 11 adayı, suya dayanıklı ve pembe renkte polipropilen kumaşla çevrelemiştir (Görsel 13). Adadan körfeze doğru 61 m genişlikte çalışma algılanabilmektedir. Karadan, sudan ve havadan görülen devasa sanat çalışması gölün rengi, adanın yeşil bitki örtüsünü ortaya çıkararak uyum sağlamıştır. Bu çalışma vasıtası ile 40 ton çöp toplanarak ayrıca su kirliliğine dikkat çekmiştir.



Görsel 13. Christo and Jeanne Claude, *Surrounded Island (Çevrelenmiş Adalar)*, 1983, Polipropilen Kumaş, Florida (URL 23)

12 URL 22: <https://i.pinimg.com/originals/5c/63/e7/5c63e703cebca7c7b1323e8b5faa99d6.jpg>

13 URL 23: https://www.mchampetier.com/sitephp/img_png/oeuvres_GF/9n_Christo_juil181.jpg

Do Ho Suh

Koreli sanatçı Do Ho Suh, 1998 tarihinden bu yana; geçirgen, renkli, ana malzemesi kumaş olan mekân enstalasyon sanatını sergileyerek sanata üç boyutluluk kazandıran sanatçılardan biridir. Mekân öğeleri ve donatılarını renkli kumaşlar ile bire bir ölçekte tasarlayarak izleyicilere sunmuştur. Yeşil, pembe, mavi, turuncu, sarı gibi canlı renkler tercih ederek, soyut anlamlar yüklemiştir. Çalışmalarında kumaş; temel malzeme olup, taşıyıcılık görevi üstlenen metal konstrüksiyona giydirmiştir. Polyester veya ipekli kumaşlar yarı transparan görüntüsüyle seyirciye geçirgenlik hissi vererek dış ve iç mekân bağlantısını kurduğunu istemiştir. Mekân kabuğunun içerisine tuvalet, lavabo, dolap, armatür, kapı kolu gibi mekân donatılarını bu malzemeler ile tasarlayarak dâhil etmiştir. Mekân içinde mekân anlayışıyla katılımcılara fiziksel ve psikolojik tecrübe edin-dirmektedir. Do Ho Suh hayatında sürekli yer değiştirdiği için göçebelik, yurt, aitlik, barınma kavramlarını sorgulamış ve taşınılabilen mekânlar sunmuştur. Yaşadığı çevrenin kültürü, geçmişi ve anılarından ilham alarak sanat ürünleri tasarlayıp, sergilemiştir.

Görsel 14'te 'Home in Home (Evin İçinde Ev)' isimli eserinde Rhode Island'a yaşadığı evi, mor polyester yarı şeffaf kumaş ile bire bir ölçekte tasarlamıştır. Sanat eseri, Suh'un bu evde çocukluğunun geçmesi ve anılarını tekrar canlandırmak istemesiyle ortaya çıkmıştır. Eser, 1530x1297x1283 cm ölçülerinde olup, metal konstrüksiyonun üzerine polyester kumaş kaplanmıştır. Evin fiziksel görünümünü birebir olması için, kumaşa dokuma ile 3 boyut kazandırmıştır. Eserlerinde zengin içerik ve estetik mevcuttur (Collins, 2007: 304).



Görsel 14. Do Ho Suh, *House in House (Evin İçinde Ev)*, 2014, Metal Konstrüksiyon, Şeffaf Polyester Kumaş, Modern ve Çağdaş Sanat Ulusal Müzesi, Seul (URL24)¹⁴

14 URL 24 :<https://www.phaidon.com/resource/homewithinhomeinsetone.jpg>

Do Ho Suh “Passages (Koridorlar)” (Görsel 15) isimli eserinde; mekânda önemsizmiş gibi görünen, birimler arası bağlantıyı oluşturan, sirkülasyonu sağlayan koridorların önemli bir unsur olduğunu göstermek istemiştir. Koridor olmadan mekâna ulaşım olmaz; bu fikirden yola çıkarak bireylerin hedeflerine ulaşması için geçirilen sürecin unutulmaması gerektiğini anlamını aktarmak istemiştir. Sarı, mor, pembe ve mavi renkli polyester şeffaf kumaşlar metal konstrüksiyon arasına germiştir.



Görsel 15. Do Ho Suh, *Passages (Koridorlar)*, 2017-2018, Metal Konstrüksiyon-Polyester Şeffaf Kumaş, Londra (URL 25)¹⁵

Sanatçı bu çalışması ile hayatı bir başlangıç ya da bir varış olarak değil bir geçit olarak gördüğünü iletmek adına mimari öge olarak koridor mekânını kullanmaktadır. Burada koridor düz anlamının yanı sıra bireyin yaşadığı süreci temsil etmektedir. Koridor hareketi betimler, mekânlar arası bağlantıyı sağlar. Durulmayan, devamlılığı ve hareketi vurgulayan geçiş mekânıdır. Suh bu yaklaşımını “hedefe odaklanırken ona ulaşmak için geçirdiğimiz süreci unutuyoruz, kimsenin dikkat etmediği bu sıradan alanlar olmaksızın hedefe ulaşmak mümkün değildir” şeklinde ifade etmektedir (Gürani, Koşar, Sevim, 2018: 1492).

Do Ho Suh’un dış ve iç mekânı birbirine bağlamaktadır. Suh çocukluk anılarını, yaşamının parçalarını, doğu ve batı kültürünü birbirine entegre etmiştir. Bu doğrultuda tasarımlarını birebir ölçekte, kumaş kullanarak mimari yapı formunu aktarmıştır. Kore’nin geleneksel giyiminde kullanılan polyester ve ipek gibi kumaşlar, onun eserlerinde ana malzeme olarak yer almıştır. İzleyici eserlerinin etrafında gezdiği zaman geçirgenlik ve hafiflik kavramlarını hissedebilmektedir.

15 URL 25: https://www.bildmuseet.umu.se/siteassets/qbank---bildmuseet/_mli045025595crop-024647232657resize|279720autoorientquality90density|50stripextension|jpgid|6.jpg?width=935&quality=90

Metal konstrüksiyon malzemesi ile mimari sınırları çizmiş, kumaş ile duvarı, yüzey dokumaları ise detayları simgelemiştir.

Ernesto Neto

Brezilyalı tasarımcı Ernesto Neto; 1950-60 yıllarında eserleri ile var olmaya başlamış, multimedya, heykeltıraş ve enstalasyon sanatçısıdır. Neto, eserleri ile mekânı bütünleştirerek tüm duylara hitap etmesine olanak sağlamaktadır. Neto çalışmalarında; duygu, beden, denge, farkındalık gibi kavramları, yarı şeffaf naylon çoraplara benzer malzeme ile organik formlar şeklinde tasarlayarak mekâna yerleştirmektedir. Çalışmalarında esnek ve yarı şeffaf olan poliamid streç kumaş kullanmaktadır. Böylece iç-dış dünya kavramları ile zihin ve beden kavramlarını yansıtmaktadır. Bu malzemelerin içini, aromatik kokular ve strator toplar ile doldurmaktadır. Bu bağlamda; sadece görsel değil; dokunabilme, koklayabilme imkânını katılımcılara sunarak, eserle katılımcının birebir etkileşime geçmesini sağlamaktadır.

Madness is Part of Life (Delilik Hayatın Bir Parçası) (Görsel 16) isimli enstalasyon eserinde Neto; deliliğin herkesin içinde olduğunu ve bastırılmaya gerek duyulmayan bir kavram olduğunu yansıtmak istemektedir. Herkesin hayatın çılgınlığa ihtiyacı olduğunu düşünmektedir. Neto çalışmasında, tekstil ürünü olarak iplikler kullanmış ve tığ işi yöntemi sonucu oluşturulmuş ağların içerisini dairesel formlarla desteklemiştir. Elde edilen üç boyutlu organik hacim, mekân içerisinde zeminden bağımsız bir şekilde havada asılı durmaktadır. Şeffaf yan yüzeyleri olan sanat eseri, sergilendiği alanın tavanına asılarak birimler arası bağlayan köprüler ile üzerinde gezilip durulabilen alanlar yaratmaktadır.



Görsel 16. Ernesto Neto, *Madness is Part of Life (Delilik Hayatın Bir Parçası)*, 2012, Polyester İp - Plastik Top, Tokyo (URL 26) ¹⁶

16 URL 26: <https://www.japanrends.com/japan-trends/wp-content/uploads/2012/10/ernesto-neto-madness-is-part-life-espaces-2.jpg>

Neto'nun eşsiz sanat eserlerinden biri olan "Leviathan Thot" isimli çalışması, mekân olarak önemli bir yapı olan Pantheon'un içerisinde tasarlanmıştır (Görsel 17). Pantheon'un restore edilmesini kutlamak amacı ile 2006 yılında uygulanmıştır. Enstalasyon çalışmasında İncil ve Tevrat'ta yer alan deniz canavarının bedeninden esinlenilmiştir. Mekânda geniş bir alanı kaplayan eser; sentetik esneyebilen kumaş malzemesi ile birlikte su damlamasına benzeyen organik formlar oluşturulmuştur. Farklı yükseklik ve pozisyonlarda asılmış olan eserde; naylon kumaş dışında, ip, plastik ve metal malzemeleri de kullanılmıştır. Pantheon'un mimarisi ile birleşen Leviathan; deniz canavarına benzetilmektedir. Kıvrımlı ve organik formda şeffaf beyaz damlacıklar gibi hafif ama güçlü bir görünümü vardır. Naylon içerisinde bulunan boncuklar, yer çekimine doğru yönelmektedir. Tüpler, gökten kayan yıldızları imgelemektedir.



Görsel 17. Ernesto Neto, Leviathan Thot, 2006, Ağ-İp-Tiğ, Pantheon, Paris (URL 27-28) ¹⁷

Ernesto Neto sanat eserlerini tasarlarken poliamid streç kumaş ya da tığla örülen ağ şeklinde ip benzeri tekstil malzemelerini kullanmaktadır. Eserlerinde bedeni, duyguyu, oyun kavramlarını ele almış, bunu esnek şeffaf streç kumaşla, renkli boncuk, aromatik kokularla duyulara hitap eden atmosfer sağlamıştır. Bunu yanı sıra mistik konuları da ele almış, mistik canavarların bedenlerini de eserlerine işlemiştir. Tığ işi örme kumaşları ile birçok eser üretmiş, mekânın tavanından sarkıtmış ya da yere sabitlemiştir. Asıl amacı; insanları gündelik hayattan çıkarmak, stresten uzaklaştırmak, farkındalığını artırmak, meditasyon gibi kavramlar üzerinde durarak, uygun ortamlar yaratmaktadır.

BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

Enstalasyon sanatı; geleneksel sanatın dışına çıkılarak, ses, video, ışık gibi farklı malzemeler ve mekânsal kullanımın katılımcılara sunulmasıdır. Enstalasyon sanat çalışmalarında kullanılan malzemelerden biri de tekstildir. Bu çalışmada; mekân-tekstil-enstalasyon kavramları ele alınarak, seçilen 4 sanatçının eserleri incelenmiştir. Mekân ve enstalasyon ilişkisi bağlamında tekstil malzemesi-

17 URL 27: <https://hansherzog.art/wp-content/uploads/Neto-Leviathan-Thot-01.jpg>

URL 28: <https://i.pinimg.com/736x/5e/83/f2/5e83f2bc42f1fc3c0979b63e84f0ed08.jpg>

nin kullanımı irdelenmektedir. Bulgular ve değerlendirme bölümünde seçilen sanatçıların; kimlik bilgileri, mekân enstalasyon sanatı analizleri, kullandıkları tekstil malzemesinin detayları incelenmiştir.

Sanatçı Adı	Sanat Alanı	Sanat Çalışmaları	Ülke
Anish Kapoor	Heykeltıraş-Enstalasyon	1964	Hindistan
Christo & Jeanne Claude	Enstalasyon	1935	Bulgaristan-Kazablanka
Do Ho Suh	Heykeltıraş-Enstalasyon	1990	Güney Kore
Ernesto Neto	Heykeltıraş-Multimedya-Enstalasyon	1988	Brezilya

Tablo 1. Enstalasyon Sanatçılarının Kimlik Künyesi Analizi

Tablo 1’de sanatçıların; sanatsal uzmanlık alanları, sanata giriş yılları ve ülkeleri karşılaştırılmıştır. Farklı ülkelere ve farklı kültürlerden gelen sanatçılardan sadece Christo & Jeanne Claude çifti dışında olan sanatçılar ayrıca heykel sanatı ile de uğraşmaktadır. Ayrıca Neto, multimedya sanatı ilgili olarak da çalışmaktadır. Enstalasyon sanatı geleneksel sanatın dışına çıkmış, farklı boyuta taşınmıştır. Bu tablo da ile dünyanın öncü enstalasyon sanatçılarının, farklı kültür ve kimliklerden geldiği görülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan sanatçıların heykeltıraş kimliğine sahip olmaları; enstalasyon sanatlarını oluşturma aşamalarına, mekânsal kurgu ve üç boyutlu özgün form oluşturma süreçlerine katkısı olmuştur.

Sanatçı	Mekân	Yüzey	Malzeme	Aydınlatma	Tekstil	Görsel	
Anish Kapoor	Dış Mekân	Kamusal alanlar, park, galeri, sanat müzeleri, mimari binalar vb.	Zemin Duvar Tavan	Kireçtaşı, toz pigment, plastik, metal, balmumu, tutkal, PVC, Kumaş, Ayna, Beton, Boya	Yapay-Doğal Aydınlatma	PVC, Membran, Polyester kumaş	
Christo & Jeanne Claude	Dış Mekân	Bürokratik Yapılar, Köprüler, Göller, Parklar, Otoyollar, Market, Havaalanı vb.	Zemin Duvar Tavan	Kumaş, Ip, Varil, Çelik Zincir, Halat, Çapa	Yapay-Doğal Aydınlatma	Poliamid, Polietilen, Polipropilen, Sentetik Kumaş	
Do Ho Suh	Dış-İç Mekân	Galeri, Sanat Müzesi, Bienal, Sokak, Cadde, Mimari Bina Yüzeyleri, Köprü, Havaalanı	Zemin Duvar Tavan	Tel, Kumaş, Demir	Yapay-Doğal Aydınlatma	Polyester, Sentetik, İpek Kumaş	
Ernesto Neto	Dış-İç Mekân	Galeri, Kamusal Alanlar (Tren istasyonu, kilise vb.)	Zemin Duvar Tavan	Poliamid Sireç, Kumaş, Tiğ ile örülmüş ağ, Aromatik kokular, Strafor	Yapay-Doğal Aydınlatma	Poliamid Kumaş, Tiğ ile örülmüş ağlar	

Tablo 2. Seçilen Enstalasyon Sanatçıları Eser-Mekân Analizi

Tablo 2’de Sanatçıların enstalasyon eserleri, mekânsal verilerle analiz edilerek karşılaştırılmıştır. Dış mekân enstalasyon sanatçıları Christo & Jeanne Claude çifti dışında, seçilen diğer sanatçıların, hem iç hem de dış mekânda sergilenen enstalasyon çalışmaları bulunmaktadır. Anish Kapoor; dış mekân enstalasyon çalışmalarında; kamusal alanları tercih etmiş park, havaalanı, sokak, cadde, meydan gibi iç mekânda; galeri, sanat müzelerini tercih etmiştir. Christo & Jeanne Claude sanatçıları sadece kamusal alanları tercih etmiş, sokak, cadde,

otoyollar, park, göl, ada vb. yerlerde çalışmalarını sergilemişlerdir. Do Ho Suh; dış mekânda, sokak, cadde gibi alanlarda, iç mekânda ise; galerileri, havaalanı gibi alanları kullanmıştır. Ernesto Neto dış mekânda tren istasyonu gibi alanlar, iç mekânda ise; katedral ve sanat galerileri gibi mekânları kullanmıştır.

Tablo 2’de Anish Kapoor eserlerinde; kireçtaşı, toz pigment, plastik, metal, balmumu, tutkal, PVC kumaş gibi malzemeleri sanat eserlerinde kullanmıştır. Eserlerini mekânın zemin, duvar, tavan yüzeylerini kullanarak, sanat ürünü ile mekân bütünleşmesini sağlamıştır. Christo & Jeanne Claude sanat eserlerini; kumaş, ip, halat, varil, yastık gibi hazır malzemeleri kullanmaktadır. Mekân olarak; doğal yaşam alanlarında (adanın çevresi ve gölün üzeri gibi), mimari binaların cephelerinde, sokaklarda, konumlandırmıştır. Bu doğrultuda zemin, duvar olarak yüzey kullanımı görülmektedir. Sanatçı Do Ho Suh eserlerinin ana malzemesi kumaş olup, metal konstrüksiyon ile desteklemektedir. Mekân olarak; galeri, sanat müzesi, bienal mekânları gibi iç mekânları ve sokak, cadde, mimari bina yüzeyleri, köprü, havaalanı gibi kamu kurumları ve dış mekânları tercih etmiştir. Mekânların zeminini ve tavanını kullanarak eserlerini yerleştirmektedir. Ernesto Neto’nun çalışmaları ise ana malzemesi kumaş ve ip gibi tekstil olup, ayrıca aromatik kokular, strafor gibi köpüklü materyallere de yer vermiştir. Mekân olarak galeriler ve tren istasyonu gibi kamusal alanları tercih etmiştir. Eserlerini; mekânın zemin, tavan ve duvarına yerleştirilerek sergilemiştir.

Sanatçı	Tekstil Malzeme Cinsi	Yüzey	Renk	Doku	Kavramsal Açılım
Anish Kapoor	PVC Membran, Polyester kumaş	Zemin Duvar Tavan	Kırmızı, mavi, bordo, siyah, mor	Parlak, Kaygan, Pürüzsüz, Transparan	Mistik, karanlık, aydınlık, varoluş, olağanüstülük gibi kavramlarını yansıtmak istemiştir.
Christo & Jeanne Claude	Poliamid, Poliilen, Polipropilen, Sentetik Kumaş	Zemin Duvar Tavan	Beyaz, turuncu, sarı, pembe	Parlak, Kaygan, Pürüzsüz, Yarı Transparan	Yenilenme, canlılık ve güzellik gibi kavramlarını aktarmışlardır.
Do Ho Suh	Polyester, Sentetik, İpek Kumaş	Zemin Duvar Tavan	Yeşil, sarı, pembe, mavi, turuncu	Parlak, Kaygan, Pürüzsüz, Transparan	Çocukluk anılarını, yaşamın parçalarını, doğu ve batı kültürünü birbirine entegre ederek taşınabilir ev teması işlemiştir.
Ernesto Neto	Poliamid Kumaş, Tığ ile örülmüş ip ağ tekstil	Zemin Duvar Tavan	Yeşil, sarı, pembe, mavi, turuncu, kırmızı	Esnek, Yan Transparan, Pürüzlü, Delikli	Yaşamın getirdiği stres ve gerginliğin tekstil ve aromatik kokularla, meditasyon ortamı yaratarak tüm duyulara hitap etmesi amaçlamıştır.

Tablo 3. Seçilen Enstalasyon Sanatçıları Tekstil Malzemesi Kullanım Analizi

Tablo 3'e göre sanatçılarının tekstil malzeme seçimleri görülmektedir. Anish Kapoor; PVC membran ve polyester kumaşı sıcak ve koyu renkler kullanarak tercih etmiştir. Böylece tercih ettiği renklerle; mistik, varoluş ve olağanüstülük gibi çalıştığı kavramlarla da bütünlük sağlamaktadır. Christo & Jeanne Claude; polipropilen, polietilen, poliamid gibi sentetik kumaş çeşitleri seçmiş ve renk olarak ise beyaz turuncu, sarı gibi açık ve pembe gibi canlı renkler seçtiği görülmektedir. Dolayısı ile yenilenme, canlılık ve güzellik gibi kavramları renk ile uygun bir şekilde temsil etmiştir. Do Ho Suh; ipekli, polyester ve sentetik kumaş cinsleri kullanmaktadır. Yeşil, sarı, pembe, mavi, turuncu renkleri yumuşak tonlarda tercih etmiş ve çocukluk anıları, yaşamın parçaları ayrıca doğu ve batı kültürünü birbirine entegre ederek taşınabilir ev temasını işlemiştir. Ernesto Neto ise; poliamid kumaş, ağ ve ip benzeri tekstil malzemelerini eserlerinde kullanmışlardır. Neto; yeşil, sarı, pembe, mavi, turuncu ve kırmızı gibi farklı türlerde renkler seçerek, yaşamın getirdiği stres ve gerginliği görsel olarak aktarmıştır. Ayrıca çalışmalarında koku alma duyusuna da hitap ederek aromatik kokularla birlikte meditasyon ortamı yaratarak, tüm duyulara hitap etmeyi amaçlamıştır. Araştırma kapsamında ele alınan sanatçıların, kullandıkları tekstil malzemelerinin genelde kimyasal tekniklerden geçmiş, dayanıklı kumaş yüzeyleri olduğu görülmektedir.

Yine Tablo 3'e göre ele alınan tüm sanatçıların tekstil malzemesini zemin, duvar ve tavan olarak tüm yüzeylerde kullandıkları görülmektedir. Ayrıca doku başlığı altında bu sanatçıların; parlak, transparan, yarı transparan ve kaygan dokular tercih ettiği saptanmıştır. Ernesto Neto dışındaki sanatçıların pürüzsüz yüzeyli tekstil ürünleri seçtikleri görülmüştür.

Araştırma kapsamında seçilen sanatçıların, mekân-enstalasyon-sanat kavramlarını farklı bir bakış açısıyla ele almış oldukları görülmektedir. Sanatçılar geleneksel sanatın dışına çıkarak izleyiciyi içine dahil eden enstalasyon sanat türünü uygulamışlardır. Dış ve iç mekâna yerleştirilen sanat eserleri katılımcıların duyularına hitap ederek deneyimletilmektedir. Bu sanat türünde tekstil malzemesinin kullanımı ve işlenişi irdelenmiştir. Mekân içinde mekân kavramından yola çıkarak tercih ettikleri tekstilleri, sıra dışı bakış açıları ve farklı formlarla birlikte kullanmışlardır.

SONUÇ

Bu çalışmada; mekân-tekstil, tekstil-sanat, sanat-mekân kavramlarının ilişkileri incelenmiştir. Enstalasyon çalışmaları, mekânın tekstil malzemesi kullanılarak sanatlaştırması dolayısıyla izleyiciyi, gözlemci ve katılımcı konumuna sokarak deneyim yaşatılmasıyla birlikte mekân algısını farklı boyuta taşımaktadır. Geniş kullanım alanına sahip tekstil malzemesi; sanat türü olan enstalasyon sanatı içinde de yerini bulmuştur.

Bu çalışmada, mekânın enstalasyon sanatı ile ilişkisi ele alınırken, tekstil malzemesini kullanımı göz önünde tutulmuştur. Enstalasyon sanatında; çeşitli kumaş yüzeylerinden oluşmuş eserler mekâna yerleştirilen ya da sanat eseri mekânın kendisi de olabilmektedir. Mekân içinde mekân olarak yorumlanan bu eserler kumaş malzemesi ile tasarlanmış sıra dışı forma sahip yaratımlar olabilmektedir. Enstalasyon sanatının diğer sanat dallarından en önemli ayrıcalığı; katılımcıların algısal beş duyusuna hitap etme aracılığına sahip olmasıdır. Böylece izleyici yerleşme mekânı; bakarak, dinleyerek, dokunarak veya koklayarak kısaca mekânı dolaşım-yaşayarak deneyimlemektedir. Bu doğrultuda, oluşan mekânı farklı boyuta taşıyarak, kişilerin algısını değiştirmektedir. Tekstil malzemesinin önemi ile birlikte; üretim çeşitliliği, istenilen şekli alabilmesi, neme sıcaklığa dayanıklılığı, birçok tekniğin uygulanabilmesi ile birlikte esnek ve sürdürülebilir olmasıdır.

Kavramsal sanat; enstalasyon sanatını doğurmuş, soyut anlamlar yüklü, politik, kültürel, mistik vb. gibi göndermeler yapan, tasarımının sınırsız olduğu bir sanat dili olmuştur. Mekân ile bütün olarak ele alınan enstalasyon sanatında; hazır-atık malzemeler, ışık, ses, video ve görseller gibi çeşitli ürünler kullanılmaktadır. Enstalasyon çalışmaları, nesne-mekân ile bağımlı ya da bağımsız olarak konumlandırılabilir. Bu çalışma ile araştırma kapsamında ele alınan dört sanatçının, farklı kültürlerden gelmiş oldukları ve dolayısı ile kavramsal bakış açılarının da kültürlerine yönelik farklı geliştiği görülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan sanatçıların heykeltıraş kimliğine sahip olmalarının; tekstil malzemesine farklı ve özgün form kazandırma ve bunu mekân bütünlüğü içerisine aktarmalarına katkı sağladığı görülmektedir. Bu araştırma sonucunda tekstil malzemesinin; dokunsal etkileri (parlak-mat, pürüzlü-pürüzsüz, saydam-yarı saydam vb. gibi), renk seçenekleri, mekân kullanımlarında (iç-dış) dayanıklı ve hafif olması, ayrıca ulaşılabilir ve her yüzeye kolay uygulanabilir olması sebebi ile enstalasyon sanatının ifadesinde esnek ve tercih edilebilen bir malzeme olduğu söylenebilmektedir. Kullanan tekstil malzemelerinin genelde kimyasal tekniklerden geçmiş, dayanıklı kumaş yüzeyleri olduğu görülmektedir. Ayrıca kavramsal alt yapısı olan enstalasyon sanatında; izleyicilerin, katılımcı ve deneyimleyen olduğu soyut mekân tanımlamaları oluşturmalarına katkı sağladığı görülmüştür. Böylece bu çalışma ile enstalasyon sanatının mekân algısındaki yeri ve önemi tartışılabilir.

KAYNAKÇA

Akar, M. (2011). Anish Kapoor ve Leviathan. Art Unlimited Dergisi, İstanbul: Akbank Yayınları.

Akbostancı, İ. (1999). Plastik Sanatlarda Tekstilin Yeri. Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Akdemir, N. (2016). Tekstil Sanatında Gelenekselden Çağdaşa Biçimsel Değişim, SDÜ ART-E, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi Mayıs/Haziran, 9 (17), 221-232.

Ay, B. (2018). Sanat Objesi Olarak Tekstil. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Collins, J. (2007). Sculpture Today, London: Phaidon Press.

Danto, A.C. (2010). Sanatın Sonundan Sonra, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gezer, H. (2008). Üretim Alanında Tekstil ve Mimari Arasındaki Etkileşim. İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi, 7(13), 21-49.

Gürani, F., Koşar, A., Sevim, T. (2018). Do Ho Suh Eserlerinde Tekstil Malzemesinin Mimari Ögelerde Semiyotik Bağlamda Değerlendirilmesi. İdil Dergisi, 7(52), 1489-1498.

He, H., Wu, M., Gyergyak, J. (2021). Intervention and Renewal – Interpretation of Installation Art in Urban Public Space. Pollack Periodica, 16 (3). 139-145. <https://doi.org/10.1556/606.2021.00362>

Kapar, S. (2018). İç Mekân Enstalasyonlarının Oluşum Koşulları ve Sanat İzleyicisinin Çalışmanın Varlığına Olan Katkısı, Social Sciences Studies Journal, 4(19). 2324-2338.

Kilimci, P. (2018). Anish Kapoor'un Leviathan Adlı Eserinde Yücelik, Bellek ve Aşkılık Kavramları Üzerine. International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, 3(4), 153-166. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/642764>

Loos, A. (1898). The Principle of Cladding, Spoken into The void: Collected Essays (1897-1900), Cambridge, England: NeueFreie Presse, September 4, The MIT Press. https://bpb-us.w2.wpmucdn.com/sites.wustl.edu/dist/3/1128/files/2018/12/Vale_212_SP19_Loos-Adolf_The-Principle-of-Cladding-1koiox3.pdf

Özayten, N. (1997). Yerleştirme, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (3. Cilt), İstanbul: YEM Yayın, 1939-1940.

Özçam, I., Kayan, H. (2022). Learning from Experience: Installation Art in Design Education. Online Journal of Art and Design, 10(3). 150-165.

Pelowski, M., Leder H., Mitschke. V., Specker, E., Gerger, G., Tinio, P. P. L., Vaporova, E., Bieg, T., Husslein-Arco, A. (2018). Capturing Aesthetic Experiences with Installation Art: An Empirical Assessment of Emotion, Evaluations, and Mobile Eye Tracking in Olafur Eliasson's "Baroque, Baroque!". *Frontiers in Psychology*, 9 (1255), 1-22. <https://10.3389/fpsyg.2018.01255>

Sarıkartal, Z. (2007). Sanat Alanının Küresel Kurumsallaşması ve Yerleştirmenin (Enstalasyon) Gelişimi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları 16 (Bahar).

Taştan, R. T. (2018). Türkiye' de Çağdaş Sanatta Yerleştirme (Enstalasyon) ve Kültür, Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Ankara.

Türk Dil Kurumu, TDK, <https://sozluk.gov.tr/>

Tok Dereci, V. (2014). 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi Üzerinden Tekstil Sanatında Mekân, Malzeme, Biçim İlişkisi, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Yaz (12), 53-63. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203752>

Toluyağ, D. (2020). Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekân, Nesne ve Sanatçı Örnekleri.

Akademik Sanat Dergisi, 5(11), 101-114. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1301647>

Usluca, Ö. E. (2019). Sanatsal bir İfade Aracı Olarak Tekstil. *İdil Dergisi*, 8(54), 263-273.

<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1551042087.pdf>.

Ulus Uraz, T. (1993). Tasarlama Düşünme Biçimlendirme, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Uysal, M, A. (2009). Sanatta Mekân Algısı (Mekânla Oynamak), Sanatta Yeterlik Eseri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Whitham, G.,Pooke, G. (2013). Çağdaş Sanatı Anlamak, İstanbul: Optimist Kitap.

Çağdaş Sanatta Bir Tema Olarak “Merdiven” Kavramı Üzerine Bireysel Söylemler

Naile Çevik¹

Makale Geliş Tarihi: 27.03.2022
Yayıma Kabul Tarihi: 30.10.2023

Öz

Antik çağlarda bir temel ihtiyaç olarak ortaya çıkan merdiven kullanımı, insanların barınmak için yaptıkları mekânları zeminden yükseğe taşıma ana amacına hizmet ediyordu. Daha sonraki dönemlerde merdivenler, bu somut anlamının yanı sıra soyut ve ilahi anlamlarda kazanmıştır. Günümüzde ise merdivenler bulunduğu mekâna ve bağlama göre bazen işlevsel bazen de işlevini yitirerek yalın bir heykelsi form olarak mekâna yeni anlamlar kazandırmaktadır. Bir kullanım nesnesine dair yaşanan değişimlerin sanatta da bir karşılığı olmuştur. Bu çalışma kapsamında; merdiveni sanatsal üretimlerinin odağına alan Marcel Duchamp, Harold Davis, Ivan Navarro, Mutlu Başkaya, Martin Puryear, Ferit Cihat Sertkaya, M.C. Escher, Olafur Eliasson, Jonathan Borofsky, Massimo Uberti, Rachel Whiteread, Do Ho Suh ve Hasan Pekmezci gibi sanatçıların eserleri incelenmektedir. Sonrasında ulaşma ve erişme sorunsalını merdiven teması ile birleştiren Naile Çevik'in bireysel seramik form üretimleri üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Çağdaş Sanat, Seramik, Merdiven.

THE CONCEPT OF “LADDER” AS A THEME IN CONTEMPORARY ART INDIVIDUAL DISCLAIMERS ON

Abstract

The use of stairs, which merged as a basic need in ancient times, served the main purpose of carrying the places that people built for shelter above the ground. In the later periods, stairs gained not only this concrete meaning but also abstract and divine meanings. Today, the stairs give new meanings to the space as a simple sculptural form, sometimes losing their functionality and sometimes losing their function, depending on the space and context. Changes in an object of use have also had a counterpart in art. This scope of work; Marcel Duchamp, Harold Davis, Ivan Navarro, Mutlu Başkaya, Martin Puryear, Ferit Cihat Sertkaya, M.C. Escher, Olafur Eliasson, Jonathan Borofsky, Massimo Uberti, Rachel Whiteread, Do Ho Suh and Hasan Pekmezci are examined. Afterwards, evaluations were made on the individual ceramic form productions of Naile Çevik, who combined the problem of reaching and accessing with the theme of stairs.

Keywords: Art, Contemporary Art, Ceramics, Stairs.

¹Prof. Dr. Naile Çevik, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü.
E-posta: nailesalman@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6448-1534.

Merdiven Kavramı Üzerine

Genel bir değerlendirme ile merdiven kavramı daha yükseğe ulaşabilmenin bir yolu olarak değerlendirilmiş ve bu bağlamda insanların yaşamında önemli bir yer edinmiştir. Tarihsel süreç içerisinde değerlendirildiğinde öncelikle antik dönemlerden günümüze kadar az ya da çok boyutlarda önemini korumuştur. Ancak merdivenlerin her dönem işlevsel, yapısal ve biçimsel olarak gelişim ve dönüşüme uğramış olması açıktır. Merdivenin görsellik olarak mekânsal tamamlayıcılığı öne çıktıkça, buna paralel olarak önemi, karakteri, yapısal ve psikolojik değeridaha önem kazanmıştır. Merdivenin kazandığı bu önem genel anlamda yapıdaki unsurlar açısından özel bir konuma sahiptir. Çünkü merdiven tamamen işlevsel olmasının yanı sıra heykelsi, anıtsal, sembolik ve sanatsal değerler katarak mekândaki önemli obje olması durumu kabul edilebilmektedir (Arık, 2019: 1). Tarihin ve medeniyetlerin farklı dönemlerinde aralarında oldukça büyük coğrafi mesafeler bulunmasına rağmen hatta birbirlerinden tümüyle izole durumda olmalarına rağmen merdiven kavramı benzer şekilde yükseğe erişme ihtiyacını karşıladığı görülmüştür (Arslan, 2019: 9).

İlk merdiven örnekleri Babil'de M.Ö. 6000'li yıllara değin uzanmaktadır ve iyi tasarlanmış merdivenlerin en azından yaklaşık bu yıllarda yapıldığı bilinmektedir. İlk başlangıç itibarı ile merdiven çözümleri ve onların uygulamaları, insanların barınmak için kendilerine uygun mekânlar oluşturması ile birlikte başladığı düşünülmektedir. Bu dönem insanları mevsimsel ve çevresel etkenler karşısında gerekli konfor alanlarını oluşturmak ve dış dünyadan kendilerini korumak amacı ile barınma mekânlarını yüksek seviyede planlamaya başlamışlardır. Merdiveni günlük yaşamlarında kullanan bu insanlar ilk dönemlerde kayalar üzerindeki doğal girinti/çukurlukları ve ağaç gövdeleri üzerindeki dalları basamak olarak kullanmışlardır. O dönem yaşayan insanlar özellikle mağara ve ağaç evlerine bu şekilde ulaşmıştır. Endüstri döneminden sonraki dönemde ise mekân oluşturmada eğri çizgilerin, organik kabukların kullanımıyla düşey sirkülasyonda merdiven dairelerin oluşturulmasında olanak veren betonarme ve çeliğin yapı malzemesi olarak kullanımının gelişmesi merdiven tasarımını etkilemiştir. Günümüzde merdiven yapımında, birçok malzeme kullanılabilen olup basamakların ve rıhtların¹ yapımlarında olanaklar ölçüsünde, malzeme uygunluğu, renk ve doku arayışları özenle seçilmektedir (Eren, 2017: 241).

Merdivenlerin biçimsel tasarım ve uygulamaları onların kullanım şekline, merdiveni çevreleyen alana ve yapı içindeki yönlendirmesine bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Merdivenler; projelendirme, yapının kullanım amacı gibi birçok değişken parametreye sahip olmalıdır. Bu sebeple çok fazla türde şekillerine ve konstrüksiyonlarına göre sınıflandırmak mümkündür. Biçimleri-

¹ Rıht: Merdivende iki basamak arasında kalan düşey yapıdır. En genel ve olması gereken tanımı dikey basamak yüksekliğidir (Seyrek, 2020).

ne göre merdivenler düz çıkışlı, L-şekilli, U-şekilli ve dönel merdiven olarak dörde ana gruba ayrılmıştır (Arık, 2019:13).

Ayrıca merdivenin birincil ve nesnel yükseğe erişme ihtiyacını karşılamasının yanı sıra yan veya soyut anlamları da söz konusudur. Bu anlamlar bakımından değerlendirildiğinde, kişiyi belli bir konumdan diğerine taşıyan araç olması dikkat çekicidir. Bu konum, aşağıdan yukarı olabildiği gibi yukarıdan aşağı da olabilir. Gündelik hayatın basit ve temel ihtiyaçlarını karşılayan merdiven, mitoslarda ve bazı inançlarda önemli bir simge olarak da değerlendirilir. Örneğin; şamanın ayin yaparken ağaca tırmanmasını sağlayan bir yükseliş aracı olan merdiven, bazen de mitoslarda Tanrıların dünya ile iletişim kurmak amacıyla yeryüzüne inmek için kullandığı bir vasıta. Bazı dinlerde ise merdiven, Peygamberlerin rüyasında üzerinde meleklerin dolaştığını gördüğü bir iniş çıkış simgesi olarak değerlendirilir. Birçok amaçla kullanılan merdiven soyut ve somut anlamları bakımından değerlendirildiğinde, genellikle bir yükseliş simgesi olarak anlam kazanmıştır (Sümer, 2018: 257). Tanrısal, dinsel ve mitolojik yükselişin sembolü olan merdivenin basamak sayıları birçok medeniyet tarafından farklı şekillerde anlam kazanmıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, merdiven üzerinde kademeli olarak yapılan inip çıkma hareketi basamak sayılarıyla sembolik olarak dayorumlanmıştır (Arık, 2019:1).

Sanat tarihi boyunca merdivenin gerek günlük kullanım nesnesi olarak gerekse soyut anlamları ile sanatçıları etkilediği ve sanat eserlerine konu olduğunu görmekteyiz. Özellikle çağdaş sanat özelinde gelişen teknoloji ve sanat anlayışları ile merdivenin kavramsal boyutunun sanatçılar tarafından sıklıkla kullanıldığını görmek mümkündür.

Çağdaş Sanatta Kavramsal Süreç ve Merdiven Teması

Kavramsal sanat, sanat pratiklerinin değişip dönüştüğü ve sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya açıldığı bir felsefi tavrı da beraberinde getirir. Dolayısıyla kavramsal sanatçılar, yapıtın maddi varlığına değil kavramsal varlığına önem vermektedirler. Sanatsal üretimlerde özellikle nesnenin el becerisine ve yeteneğe dayalı olan plastik biçiminin yerini kavramsallaştırma ve düşünsel deneyim kavramları almaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde kavramsal sanat, 1960 sonrası sanat dallarında hızla yaygınlaşmış ve ortaya çıkan tüm sanat hareketlerinde etkisini geniş bir yelpaze de göstermiştir (Cestel, 2020: 5).

Arık'a göre geçmişten günümüze her medeniyette, kültürde ve toplumda merdivenin sembolik değeri mevcuttur. Ayrıca edebiyat, sinema, resim gibi birçok sanat alanında anlatılmak istenen duygular ve düşünceler merdivenin sembolik anlamından faydalanılarak ifade edilmiştir (Arık, 2019:1).Merdiven temasının sanat alanında kullanımı oldukça yaygın olmasına rağmen sanatçıla-

rın kavramsal boyutta merdivene yüklediği soyut veya somut anlamlar onların sanatsal ifadelerine göre değişkenlik göstermektedir. Bu çalışma kapsamında merdiveni sanatsal üretimlerinin odağına alan Marcel Duchamp, Harold Davis, Ivan Navarro, Mutlu Başkaya, Martin Puryear, Ferit Cihat Sertkaya, M. C. Escher, Olafur Eliasson, Jonathan Borofsky, Massimo Uberti, Rachel Whiteread, Do HoSuh ve Hasan Pekmezci'nin üretimleri incelenmektedir.

Merdiveni sanatsal üretimlerinin odağına alan Marcel Duchamp 1910 yılında, Kübizm'e ve kısa bir süre sonra da eserlerinde Fütürist anlayışa yaklaşmış daha sonra Kübizm ile Fütürizm birleştirilerek birçok özgün çalışmayı ortaya çıkarmıştır. Duchamp'ın Kübizm ve Fütürizm unsurlarını birleştirdiği *Nude Descending a Staircase, No.2/Merdivenden İnen Nü* çalışmasında, dar bir merdivenden aşağı inen hareket halindeki bir vücudu tasvir eder. Modernist bir yapıt niteliği taşıyan tuval üzerine yağlı boya bu çalışmada merdivenden inen çıplak bir figür hareket halinde betimlenmektedir. Bu eserde, figür parçalanmıştır ve hareketin aşamalarını tasvir etmek için bir araya gelen soyut, geometrik parçalardan oluşan figür göz aracılığıyla biçimsel olarak anlaşılır. Arka planda ise daha koyu renklerle tasvir edilen merdiven dikkat çekmektedir (Cançat, 2019:185).



Görsel 1. Marcel Duchamp, *No.2/Merdivenden İnen Nü*, 1912, TüYB, 147x89.2 cm.



Görsel 2. Harold Davis, *Merdivenden İnen Nü*, 2016.

Günümüz fotoğraf ve dijital sanatçısı Harold Davis, Duchamp'dan sonra Merdivenden İnen Nü konusunu kendine özgü bir dille ve farklı bir biçimde değerlendirmiştir. Sanatçı, kamera ve fotoğraf makinası ile yaptığı çalışmasında resim sanatı ile disiplinlerarası bağlamda özgün üretimlerde bulunmuştur. Dijital teknikle ve resim sanatını birleştirerek ürettiği bu çalışmalarında Davis, pek çok eşzamanlı betimleme eserler de ortaya koymuştur. Sanatçı teknolojileri

kullanmasının yanı sıra tarihsel sanat geleneklerine bağlı kalır. Sanatçı, modernist-klasik olan bu tarzıyla ilgi çekici bir noktaya gelmiştir (Cançat, 2019:187).

Heykelleri çok sayıda galeri sergisinde ve dünya çapında müze koleksiyonlarında yer alan Ivan Navarro, mahallelerdeki tarihi çadırlarda bulunan neonlara ve San Francisco'nun eski yangın merdivenlerine atıfta bulunarak The Ladder/Merdiven isimli çalışmasını gerçekleştirmiştir. Bu çalışma, işlevsel bir yangın merdivenini andıran on katlı neon ve çelik bir merdivenden oluşmaktadır. Ayrıca on katlı zikzak çizerek yükselen bu devasa neon merdivenine bakan izleyiciler, kentsel sokak yaşamının maddeselliğinden ve sıradanlığından uzaklaşarak bir gizem hissi ile geleneksel kent sokak hayatından beklenmedik bir deneyime taşınmaktadır (Navarro, 2020).



Görsel 3. Ivan Navarro, *TheLadder/Merdiven*, Neon Işıklandırma.

Görsel 4. Mutlu Başkaya, *Umud Serisi*, Serbest Şekillendirme, Raku Pişirimi, 80x80x15cm.

Akademisyen/sanatçı Mutlu Başkaya'nın eserlerindeki mekân, hem işin bir parçası niteliğinde hem de işle bütünleşen bir şekle getirmiştir. Başkaya'nın yeni işlerine baktığımızda 2007 yılından beri uyguladığı farklı malzeme tercihini (merdiven), seramikle yeni bir boyuta taşıdığını görmekteyiz. Sanatçı bu üretimlerinde aklın sınırlarını (matematik düzen) diğer bir deyişle kural ve kuramın estetik hazzı toprağın doğasıyla birleşen küçük ölçekli mimari tasarımlara dönüşmüştür (Karaaziz Şener, 2016: 68-69). Merdivenler, sanatçının bazı eserlerinde biçimin çevresinde bulunurken bazı eserlerinde de gözden kaybolmaktadır. Başı ya da sonu tanımlı olmayan merdivenler Başkaya için umudun bir ifadesidir (Kanışkan, 2020: 265,266-268). Başkaya, merdivenle çıkılabilecek dünyalar hayal etmektedir. Onun iyiye yönelik dünyası psikolojik, toplumsal ya da sosyal sorunların çözümlerine yönelik önerileri de içinde barındırır. Sanatçının merdivenleri umutsuzluk-umut ikilemi yönünde umuda yönelen çizimlerdir.

Umudun metaforları olan bu merdivenler izleyiciyi aşağı ya da yukarıya yönlendirirken aslında zaman kapsülünde gezdirmekte ve alımlayıcı için sorgulayıcı bir süreç başlatmaktadır (Bingöl ve Çevik, 2020:318).

Bülent Tatlıcan, *Seramik Türkiye Bilim Sanat ve Endüstri Dergisi*'nde "Mutlu Başkaya İle Sanat ve Akademik Yaşamı Hakkında Söyleşi" başlığı kapsamında sanatçı ile yaptığı görüşmesinde çalışmalarında merdiven temasını kullanımını şu şekilde açıklamaktadır;

Bu merdivenlerin nereye indiği, nereden çıktığı, nereye ulaşmaya/ ulaştırmaya çalıştığı belirsiz. İzleyenin nasıl gördüğüyle ilgili, izleyene bağlı bir durum yani...Bazı çalışmalarda merdivenler formun çevresine sarılıyor, bazısında bir noktada sınırlanıyor. Her iki durumda da başı sonu tanımsız... Umut da olabilir umutsuzluk da ama benim için Umut (Tatlıcan, 2016:71).

Gençliğinde el sanatları okuyan ve aynı zamanda heykel alanında yüksek lisans derecesine sahip olan sanatçı Martin Puryear, ahşap, taş, katran ve tel gibi farklı malzemelerden oluşan üretimlerinde minimalist bir yaklaşıma odaklanmaktadır. Sanatçı *Ladder for Booker T. Washington* adlı üretimini eklemli dişbudak ağacından cılız ve kıvrımlı bir merdiven olarak inşa etmiştir. Bu merdiven tepeye doğru yükseldikçe daralmaktadır ve izleyici için ulaşılamaz veya yanıltıcı bir hedefi çağırıştırır. Ayrıca bu çalışma, çarpık bir perspektif duygusu yaratarak merdivenin havada yüzüyormuş gibi algılanması ile bir yanılsamaya da neden olur. Aşağıdan yukarıya bakıldığında merdiven gökyüzünde kayboluyormuş gibi gözükmektedir. Sanatçının ifadesine göre; "Merdivenin eğriliği yol boyunca yaşanacak zorlu görevi temsil etmektedir. Ayrıca ahşabın kırılabilirliği de zirveye yapılan bu yolculuğun dengesiz olacağını ifade etmek için kullanmıştır"(Puryear, t.y.).



Görsel 5. Martin Puryear, *Ladder for Booker T. Washington*, 1996.



Görsel 6. Ferit Cihat Sertkaya, *Form 1, Raku Pişirimi*, 26x20x24 cm.

Ferit Cihat Sertkaya, Anadolu'daki Neolitik Dönem yerleşim merkezlerinin dikdörtgen planlı mimari yapılarından esinlenerek oluşturduğu seramik çalışmalarını ile dikkat çekmektedir. Sanatçı, üretimlerinde plaka ve çimdikleme yöntemlerini kullanarak üç boyutlu çağdaş seramik formlar tasarlamaktadır. *Form I* isimli çalışması plaka yöntemi ile şekillendirilmiştir ve dikdörtgen form üzerinde düzenlenmiş olan geometrik yapılar Çatalhöyük mimarisinden esinlenerek şekillendirilmiştir. Bu çalışmada dönemin mimari yapı ögesi olan ve bitişik nizam evlere girişi damlardan (çatılardan) sağlayan merdivenler metal malzeme kullanılarak şekillendirilmiştir (Sertkaya, 2019: 72-73). Sanatçının bu çalışması Antik Dönem günlük kullanım nesnesi olan merdivenin çağdaş dönem sanatına yansması olarak görmek mümkündür.

Hollandalı ünlü ressam ve grafik sanatçısı M.C. Escher'in çalışmalarında kullandığı merdivenleri de resim sanatında en etkili eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. Escher'in *Görelilik* adlı eseri sanatçı tarafından ilk kez Aralık 1953'te yapılmış bir litografi baskıdır. Bu çalışma, matematiksel paradokslar, göz yanılsamaları ve illüzyon, yönü belli olmayan merdivenler ile resmedilmiştir. Kompozisyon bakımından yarattığı imkânsız figürler sürekli yukarı ya da aşağı hareket etmesine rağmen yine başladığı noktaya geri dönmektedir. Escher'in bu çalışmasında gerçek ve gerçek olmayan arasında insan beyni ikilemede kalmaktadır. Ayrıca bu resimde merdivenlerden ne çıkılabilmek ne de inilebilmek mümkün görünmemektedir ve bu merdivenler sonsuz bir döngü halindedir ve normal yerçekimi yasalarının geçerli olmadığı bir dünyayı tasvir eder (Hofstadter, 2011'den Aktr. Arık, 2019:53).



Görsel 7.M. C. Escher, *Relativity/Görelilik*, 1953, Litografi Baskı.
Görsel 8.Olafur Eliasson, *Umschreibung/Yeniden Yazma*, 2004.



Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson tarafından tasarlanan *Umschreibung/Yeniden Yazma* isimli yerleştirme çalışması fonksiyonel bir merdivenden ziyade sanatsal bir manifesto niteliği taşımaktadır. Almanca'da "yeniden yazmak" anlamına gelen *Umschreibung*, Münih'te kurumsal bir şirketin ofis binasının av-

lusunda 2004 yılından beri daimi olarak sergilenmektedir. Büyük ölçekli işler üreten ve izleyici deneyimi odaklı eserleriyle tanınan Olafur Eliasson'un birbirine bağlanan iki merdivenden oluşan bu çalışması, kendi içerisinde sonsuz bir döngü oluşturmaktadır. Mekânı duvarlar aracılığıyla değil, hareket aracılığıyla tanımlayan sanatçı, merdiveni bir yere ulaştırma işlevinden kopararak elde ettiği döngü ile sonsuz bir yolcuğu da sorgulamaktadır (Demir, 2019:60). Her bireyin rahatlıkla ulaşabildiği, düşüncelerin/davranışların paylaşılabilirdiği, iletişimin süreklilik gösterdiği, etkileşimli, devingen, yalnızlıktan uzak, toplu yaşamayı teşvik eden, dengeli, farklılıkların bulunduğu mekânlar kamusal alanın genel özelliklerini oluşturur. Kamusal alanlar, bir kenti tanımlayan önemli öğeleri/elemanları içerir. Bu elemanların en ilgi çekici olanı ise sanat yapıtlarıdır. Kamusal alana ait bir sanat eseri, o kentin en belirleyici ve ona kimlik kazandıran unsurlarından birini oluşturur (Çevik ve Bingöl: 2021: 148). Bu anlamda Eliasson'un yerleştirmesi izleyicilerle sürekli iç içe olan ve kamunun sürekli deneyimleyebileceği adeta yeni bir yaşam biçimine dönüşen etkileşimli bir sanat yapıtı olarak dikkat çekmektedir.



Görsel 9. Jonathan Borofsky, *Walking to the Sky*, 2004.

Görsel 10. Massimo Uberti, *Bir Atölye*, 2003, Neon ve Çelik Tel, 360 x 500 x 500 cm.

Görsel 9'da sanatçı Jonathan Borofsky üzerindeki insanların gökyüzüne doğru yürümesini yorumladığı bir heykel tasarlamıştır. Bu çalışma 2004 yılından günümüze kadar Dallas'tan Pittsburgh ve Seul gibi farklı şehirlerde izleyici ile buluşmuştur. Bu heykelin ana yapısı gökyüzüne bakan 100 metrelik paslanmaz çelik bir direkten oluşmaktadır. Sanatçı, küçük bir kız da dahil olmak üzere gerçekçi bir şekil ve boyutta tasarlanmış beş figürün yukarı doğru yürüdüğü eserini; "Kim olduğumuzu ve nereye gitmemiz gerektiğini keşfetmek için insan potansiyelinin bir kutlaması" olarak tanımlamaktadır (Jungbauer, t.y.). Ancak bu üretimlerde mekan bağlamında sahip olunan boşluk aracılığı ile kesin sınırlar

çizmek mümkün değildir. Kısacası bu tür üretimler disiplinlerarası boyutta da hem pratik hem de kavramsal anlamda zenginleşmelere yol açmaktadır (Özkul, 2020a:1917).

Sanatçı Massimo Uberti, sanatsal ifade biçimi olarak özellikle ev yapıları, stüdyolar, masalar, şantiyeler ve yerçekimine meydan okuyan ışık halelerini enstasyonlarında tercih etmektedir. Ayrıca neon ışıklarından başka bir şey kullanmadan her nesnenin ve alanın temel öğelerini yeniden yaratan ve vurgulayan Uberti, bunu minimal bir üslupla anlamlı kılmaktadır (Andrade, t.y.). Süreç içerisinde insanoğlu 21. yüzyılda, ivme kazanan teknolojik ilerleme karşısında ve aynı hızla değişen dünya görüşü ile aynı zamanda bir anlamda kendi kaosunu da yaratır. Bu durumun bir yansıması ve sonucu olarak sanatın bu kaosun içinden sıyrılmak, ayrıntılarından kurtulmak ya da uzaklaşmak için sadeleşme yoluna gittiği gözlenir (Özkul, 2020b:21). Bu durum minimal üslup bakımından değerlendirildiğinde, Uberti'nin neon ışıkları ile yapılan heykellerinde ışık gerçek alana hâkimdir ve sanatçı artık boyanın renk değerleri ile bir atmosfer yaratmak zorunda değildir. Sanatçı mekân içine sandalye, masa, merdiven, dış duvarları ile yeni bir mekân çizer/oluşturur. Neon ışıkları ve transformatörleri kullanarak, onun çizdiği minimal alana giriş için bir kapı, bu yaratılmış alandan reel mekâna açılan penceresi ile çizilen yapı, içinde herkesin evinde bulunabilecek gündelik nesnelere de zaman zaman barındırır (Girgin, 2018:2322). Hızla gelişen ve tüm dünyaya yayılan bilimsel gelişmeler, dolaylı olarak ya da doğrudan sanatçıları da etkisi altına almakta ve sanatçılar bu bilgiler ışığında eserler ortaya koymaktadırlar (Bingöl ve Bingöl, 2018: 111). Sanatçılar kavramlara yönelik söylemlerini kimi zaman fiziğin temelinden kimi zaman matematik biliminden yola çıkarak özgünlüğe ulaşabilmektedirler. Merdiven kavramına yönelik yorumlarını neon ışıkları kullanarak gerçekleştiren Uberti, sanatın geleneksel yöntemlerinden uzaklaşarak farklı alanların materyallerini sanatsal dil olarak oldukça etkili görsellikte vurgulamaktadır.

Çağdaş İngiliz heykeltıraş Rachel Whiteread, genellikle insanlar ve yaşadıkları yerler arasındaki negatif boşlukla ilgilenmektedir. Whiteread'in heykel ve çizimlerinde gündelik ortamlar, nesnelere ve yüzeyler ürkütücü derecede tanıdık hayaletimsi kopyalara dönüşür. Sanatçı, döküm yoluyla, konusunu yataklardan, masalardan, kutulardan, su kulelerine ve hatta tüm ev yapısına kadar günlük kullanımdan arındırarak oluşturduğu yeni bir kalıcılık önerir (Whiteread, t.y.). Rachel Whiteread kullanacağı nesnelere kalıbını alarak onların içeride kalan, etrafını kuşatan, yani içerisinde ve çevresinde bulunan boşlukları birer kütle haline dönüştürür. Böylece ortaya çıkan, adeta mevcut nesnenin hacimsel bir negatiftir. Sanatçının Untitled (Stairs) adlı yapıtı bu durum için yerinde bir örnek olur. Bu çalışmada boşluk ve doluluk durumları anlamsal ve işlevsel olarak yer değiştirmiştir: Gerçek yapıda dolu olan basamaklar bu yapıda ortadan

kalkmış, basamakların altında ve aralarında bulunan boşluklar birer kütleye dönüşmüştür (Keyvanklı, 2011: 84-85).



Görsel 11. Rachel Whiteread, *Untitled (Stairs)*, 2001.

Görsel 12. Do Ho Suh, *Merdiven III*, 2010, Polyester ve Paslanmaz Çelik.

Koreli heykeltıraş ve enstalasyon sanatçısı Do Ho Suh'un çalışmalarına bakıldığında, kişiselleştirdiği mekânları belli nesnelere tanımlayarak yeniden ürettiği görülmektedir. Bu üretim Suh'un çalışmalarında sıradan ya da rastgele bir nesne/mekân değil önemli görülen mekânlar olarak kullanılmıştır. Bellek ve hafıza ile sıkı bağlar kuran bu yaklaşım her ne kadar orijinal mekânın yerini tutmasa da seyircide yeni bir bağlam kurma ihtiyacına da neden olmaktadır (Aslan, 2019: 26). Do Ho Suh'un dikey sirkülasyon elemanı olan merdiveni tercih etmesi ve zıtlık yaratarak tekstil malzemesi ile izleyiciye sunması durumu izleyicide yeni bir algısal sürece işaret etmektedir. Özellikle sanatçı sergilemelerini yaptığı mekânları birebir ölçekte uygulaması sonucu izleyici üzerinde gerçeklik duygusunu kuvvetlendirmektedir. Sanatçı izleyici ile fiziksel yerler ve algı arasında önemli bağlantılar kurmaktadır (Demir, 2019:40). Do Ho Suh'un *Merdiven III* isimli çalışması yatay bir tavana asılan yarı saydam kırmızı polyester merdivenden oluşan oda boyutunda bir kurulumdur. Merdiven, sanatçının dairesinde yer alan merdivenin ölçekli bir kopyasıdır. Bu merdiven kumaş tavanın ortasından sarkar ancak aşağıdaki kata ulaşamaz. Suh, genellikle daha katı malzemelerle inşa edilen büyük ölçekli mimari ortamlar yaratmak için esnek, gözenekli ve yarı saydam kumaşlar kullanmaktadır. Suh, çalışmalarında mekânsal ve psikolojik yer değiştirme deneyimini abartmak için merdivenler, koridorlar ve kapılar gibi geçiş alanlarını özellikle kullanmaktadır (Gowman, 2017).



Görsel 13. Hasan Pekmezci, *Doğa*, 2006, D.Ü.Y.B., 50x35 cm.



Görsel 14. Hasan Pekmezci, *İnsanlarımız*, 2011, T.Ü.Y.B., 110x110 cm.

Çağdaş Türk Sanat ve eğitimi açısından bir duayen olan Hasan Pekmezci bireysel üretimlerinde de yaşamı, doğayı, insanları, memleket manzaralarını resimlerinde tekrar tekrar yorumlamıştır. Sanatçının, *Doğa* isimli çalışmasını Kayahan'ın değerlendirmesine göre;

Mavi gökyüzü tanıdık gelir. Yer ve gökyüzü ayrımındaki diyagonal merdiven sizi bir yolculuğa çağırır ve izleyicide bilindik bir manzara duygusu yaratır. Diğer bir taraftan bilmediğiniz bir dünyayı tecrübe ediyormuşsunuz duygusu sizi sarmalar. Bu durum, Pekmezci'nin yaratmış olduğu "kendi doğa" sına izleyiciyi davet etme yoludur. Sanatçının insan yığınlarını farklı bir şekilde ele aldığı diğer bir resim 2011 yılında yapmış olduğu *İnsanlarımız* isimli çalışmasıdır. Burada dikkat resmin merkezine çekilmektedir. Tam ortada yukarı doğru uzanan sarı merdiven bu merkezi bakışı güçlendirmektedir. Gri ve tonlarının baskın olduğu çalışmada iki ana renk (kırmızı ve mavi) birbirine bağlama görevi insan yığınları ile sağlanmaktadır (Kayahan, 2018: 51 ve 53-54).

Doğa-insan arasında iletişim ve etkileşimin karşılıklı devingen yapısı sanatçıları üretimlerinde geçmişten günümüze kadar etkilemiştir/etkileyecektir (Çevik ve Bingöl, 2019: 53). Pekmezci doğayı yorumlarken kendine ait yeni doğasında merdiven kavramında insanların doğadaki varlıklarının sürekli yükselmeye ileriye gitmeye yönelik olduğu vurgusu önem taşımaktadır. Belirli bir yaşa kadar merdiven tırmanmaya devam eden insan doğa içerisinde belirli bir zaman diliminden sonra merdivenleri inmeye başlayacaktır. Tüm bu süreçler doğanın kaçınılmaz döngüsü olarak belirmektedir.

Pekmezci'nin resimlerinde gördüğümüz merdivenler sanatçının hayatında yer alan önemli anılardan yansıyan bir nesnedir. Bu nesne, sanatçı için özetle bir insanın zorluklar ve mücadele içinde tırmandığı yaşam merdivenin öyküsüdür.

Pekmezci, merdiven temasını kendisinin hedeflerine ulaşmak, hayata tutunmak, ulaştığı yerde kalabilmek ve emekle, çabayla basamakları tek tek tırmanması öyküsü olarak yorumlamaktadır (Erman, 2018: 41).

Merdiven Teması veBireyselSeramik Form Uygulamaları

Antik dönemden günümüze kadar kesintisiz olarak kullanılan kil/seramik ve onun şekillendirilmesinin insanlık tarihi açısından önemi tartışmasız olarak değerlendirilmektedir. Özellikle kilin/seramiğin doğada her zaman ulaşılabilir olması ve şekillendirilebilmesi durumu nedeni ile insanlığın hem günlük ihtiyaçlarını karşılanması hem de kültürün taşınması bağlamında önemli bir unsur olmuştur. Bu duruma sanatsal açıdan bakıldığında Uğur'a (2020) göre seramik malzemenin karakteristik özellikleri ve kültürel değerlerini incelediğimizde kendisini tercih eden sanatçıya çok çeşitli ifade olanakları sunduğu görülmektedir. Her bir sanatçı kendi kültürü, öznel yaşantısı ve malzeme ile kurduğu diyalog sonucunda onun farklı niteliklerinden faydalanan kişisel üsluplarını geliştirmişlerdir (Uğur, 2020: 46).



Görsel 15. Naile Çevik, *Düşünsel Merdivenler I*, Seramik Form, Kalıpla ve Elle Şekillendirme, Lüster Pişirimi, h: 30 cm.

Görsel 16. Naile Çevik, *Düşünsel Merdivenler II*, Seramik Form, Kalıpla ve Elle Şekillendirme, Lüster Pişirimi, h: 45 cm.

Arık'a (2019) göre; "Farklı yükseklikleri birbirine bağlayan merdiven temel yapısal bir unsurdur. Merdiven; üzerinde durma ve hareket etme eylemlerinin birlikte var olduğu üç boyutlu bir yapı elemanı olarak tarih öncesi çağlardan günümüze kadar insan hayatının içerisinde var olmuştur. İnsanın düşey ulaşım aracı olan merdiven, insanı yükseğe taşıyarak gerek doğal felaketlerden korunmuş gerekse farklı kotlara erişmesini sağlamıştır. Bu özelliği ile her zaman mekânın önemli bir parçası olmuştur" (Arık, 2019:4). Merdivenin bu temel

anlamalarını seramik uygulamaları ile yeniden yorumlayan Naile Çevik'in "Düşünsel Merdivenler" serisi kavramsal boyutta bir ulaşma/erişme anlamlarına gönderme yapmaktadır.



Görsel 17. Naile Çevik, Düşünsel Merdivenler III, Seramik Form, Kalıpla ve Elle Şekillendirme, Lüster Pişirimi, h: 45 cm.

Görsel 18. Naile Çevik, Düşünsel Merdivenler IV, Seramik Form, Kalıpla ve Elle Şekillendirme, Lüster Pişirimi, h: 45 cm.

"Düşünsel Merdivenler" serisi ana başlığı altında oluşturulan seramik formlarda düş ve düşünce arasında bir ulaşma/erişme durumu sağlayan merdivenler ütopik bir an yada mekan yaratmaktadır. Yeniden kurgulanan bu an veya mekân, Çevik'in kompozisyonlarında kullandığı soyut merdivenler aracılığı ile ortaya konulmuştur. Merdivenlerin elle şekillendirilmesi bir anlamda şekillendirilen geçmiş, bugün ve gelecek olarak da düşünülebilir.

Görsel 15 ve 16'da merdiven kırmızı sırla, Görsel 17'de ise sarı renkle sırlanmış ve busoyut merdiven formlarında serbestşekillendirme yöntemi kullanılmıştır. Görsel 18'de ise mavi sırla ifade edilen merdiven elle şekillendirilmesine rağmen daha keskin sınırlara sahiptir. Bu keskin sınırlar kompozisyonun elle şekillendirilen diğer öğeleri bakımından bir zıtlık olarak da değerlendirilebilir. Görsel 15-16-17-18'de yer alan seramik üretimlerinde kullanılan tüm merdiven teması, içinde bulunulan ya da bulunulmayan alternatif kurgusal bir duruma/duyguya erişmeye gönderme yapmaktadır. Çevik bu çalışmalarında mavi, siyah, kırmızı ve sarı sır renklerini tercih etmektedir. Bu seramik üretimler, form bağlamında değerlendirildiğinde her bir çalışma için hem bir kaide hem bir zemin anlamı taşıyan kare ve yarım daire olan seramik bünyeler kalıpla şekillendirilmiştir. Bu şekillendirme yönteminin tercih edilmesinin sebebi, öncelikle seramik bünyede keskin sınırlara ulaşma isteğidir. Keskin sınırların üzerinde elle şekillendirme ile daha serbest kenarlara sahip olan merdiven kavramı dikkat çekmektedir. Bu seride yer alan seramik formlarda sade ve du-

rağan gövde formunun aksine nispeten hareketli deneysel dokunuşlarla özgün kompozisyonlar oluşturulmuştur. Bu seride yer alan tüm formlarda kullanılan merdiven teması tesadüfi yerleştirmenin bir anlamsal ifadesi olarak başı veya sonu belli olmayan durumları da ifade etmektedir.

Merdivenlerin nesnel anlamları açısından değerlendirildiğinde geçmişten günümüze günlük yaşamdaki sorunları çözerek, mekânların önemli bir parçası olması hali Çevik'in üretimlerinde düşlerde, rüyalarda yani soyut bir dünyada oluşturulan öngörülemeyen tasarımlara ulaşmak için bir basamak olarak da değerlendirmek mümkündür. Özellikle merdivenin ritmik yapısından faydalanarak tasarlanan bu seramik uygulamalarda deneysel kompozisyonlar oluşturulmuştur. Merdiven basamakları gibi istiflenerek oluşturulan seramik parçalarda sürekli kullanıldığı için alışkanlık olarak otomatik olarak inilip çıkılan merdivenlerin yerine düşünsel boyutta hareketli ve değişken yapıya sahip olan kompozisyonlar oluşturulmuştur. Hayatın, geleceğin, an'ın veya insanın bilinmezliğine ulaşmaya/erişmeye odaklanan bu seramik merdivenler değişkenlikleri ve öngörülemez biçimleri ile kendi kurgusal mekânlarını oluşturmaktadırlar.

Sonuç ve Değerlendirmeler

Kavramsal boyutta değerlendirilen merdiven teması geçmişin, bugünün ve geleceğin içinde var olan zamansız bir kavramı da tanımlamaktadır. Yapılan tüm tanımlar sanatın her alanında sanatçı ile öznel bir bakış açısını da beraberinde sunmaktadır. Bu makale; Çağdaş sanatçıların, merdiven kavramını değerlendirmeleri üzerine odaklanmaktadır. Genel bir ifade ile merdiven temasının çağdaş sanat bağlamında değerlendirilmesinde fiziksel ve nesnel işlevlerinin ötesine geçerek “merdiven” iyeniden yorumlandıkları gözlenmektedir. Merdiven temasının sanatçılar tarafından yeniden yorumlanma hali mekan oluşturmanın veya mekana dahil olmanın çok ötesine geçerek var olan fiziksel ve psikolojik durumlarla yeni bir gerçeklik bağı kurulması olarak da değerlendirilebilir.

Çağdaş Sanatta Bir Tema Olarak Merdiven Kavramı Üzerine Bireysel Söylemler başlıklı araştırma kapsamında incelenen sanatsal üretimlerin ortak noktası sanatçıların merdiven temasını kullanmalarıdır. Bu çalışma kapsamında merdivenlerin mekân, izleyici ve çevre ile olan ilişkilerinin yanı sıra merdivenlerin sadece düşey sirkülasyon elemanı olmaması durumu Marcel Duchamp, Harold Davis, Ivan Navarro, Mutlu Başkaya, Martin Puryear, Ferit Cihat Sertkaya, M. C. Escher, Olafur Eliasson, Jonathan Borofsky, Massimo Uberti, Rachel Whiteread, Do Ho Suh ve Hasan Pekmezci'nin sanatsal üretimleri bağlamında incelenmiştir. Bu sanatçılar, ilk tanımlaması ile kullanıcıların her bir adımında farklı bir somut mekâna ve algıya ulaştığı merdiven temasını soyut bir deneyim alanı olarak farklı malzeme, teknik ve sergileme pratikleri ile yeniden yorumlamaktadır.

Merdiven temasının özgün seramik form ve biçim uygulamaları kapsamında incelenen Naile Çevik'in çalışmaları, kullanılan renk ve biçim özellikleri ile merdiven temasına yeni ve farklı bir öneri getirmektedir. Çevik'in *Düşünsel Merdivenler* serisi bir grup özgün seramik formu içermektedir. Sanatçının seramik formlarına baktığımızda durağan gövde üzerine hareketli merdiven basamaklarının ritmik yerleşimi bir yandan biçim bozarken diğer yandan merdiven kavramının anlamına dair değişimleri de öznel biçimde ortaya koymaktadır. Bu seramik üretimler bağlamında değerlendirildiğinde, üst üste yığılan basamaklar düşüncede ütöpik bir mekanı da işaret etmektedir.

Makale kapsamında incelenen çağdaş sanat eserlerine baktığımızda, birbirinden farklı teknik ve anlayışlar ile üretilmelerinin yanı sıra sanatçıların sınırsız düşüncelerinin merdiven özelinde somut yansımalarını görmekteyiz. Bu yansımaların sanatçıların merdivene yüklediği anlamlar ile farklılaştığı bazen sanatçıların ütöpik bir dünya yarattığı bazen de kendi öznel yaşantısı ile özdeşleştirdiği merdiven anlamlarının peşinden gittiği görülmektedir. Bu doğrultuda merdiven teması çağdaş sanatçılar için ilham verici olmaktadır/olacaktır.

KAYNAKÇA

- Arık, E. S. (2019). Düşey Sirkülasyon Elemanı Olmanın Ötesine Geçen Merdivenler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Arslan, M. (2019). Antropometrik Analizlerle Merdivenlerde İnsan Hareketlerinin Kullanıcı Memnuniyeti Üzerinden Değerlendirilmesine Yönelik Bir Model, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Isparta.
- Aslan, A. (2019). “Kendileme Kavramıyla Sanat Nesnesinin Yeniden Üretim Olgusu”, Akdeniz Sanat Dergisi, 13 (24), 11-28.
- Bingöl, M. ve Çevik, N. (2020). “Çağdaş Sanatta Öznel Bir Deneyim; Ütopaların Bireysel Yansımaları”, Sanat ve Tasarım Dergisi, 26,309-329.
- Bingöl, M. ve Bingöl, F. (2018). “Bilimsel ve Teknolojik Gelişmelerden İlham Alan Sanatlar”, Asos Journal-Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6 (84), 106-127.
- Cançat, A. (2019). “Eşzamanlı Betimlemenin Dünü Bugünü”, Sanat Dergisi, 34, 183-190.
- Cestel, T. (2020). Mimarlığın Genişletilmiş Sahası: 1960 Sonrasında Sanatın İkonik Mimarlığa Etkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Çevik, N. ve Bingöl, M. (2021). “Kamusal Alan Bağlamında Çağdaş Sanat Söylemleri”, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 7 (1), 147-161.
- Çevik, N. ve Bingöl, M. (2019). “Çağdaş Sanatta Gökyüzü Suretlerinin Kozmik Yansımaları”, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 23, 33-58.
- Demir, H. (2019). Yerleştirme Sanatı ve Mekân: İç Mimari Tasarım Örnekleri Üzerinden Değerlendirme, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Eren, M. E. (2017). “Merdiven Estetiğinin Mimarlık Sanatındaki Yeri”, 2. Uluslararası Sanat Sempozyumu (s.239-257), Bodrum.
- Erman, D. O. (2018). “Prof. Hasan Pekmezci’nin Eğitimci Kişiliği, Sanatı ve Hayatı Üzerine”, Sanat ve Tasarım Dergisi, 21, 31-47.
- Girgin, F. (2018). “Sanatta Neon Işıkları”, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 11(3), 2315-2329.

Hofstadter, D. R. (2011). Gödel Escher Bach(çev.H. Koyukan ve E. Akça). Pinhan Yayıncılık.

Kanışkan, E. (2020). “Çağdaş Seramik Sanatçısı Mutlu Başkaya'nın Umuda Yolculuğu”,Ulakbilge, 46, 260-268.

Karaaziz şener, D. (2016). “Form ve Kavram Birliğinde Toplumsal Dinamiklere Eleştirel Bakış”, Seramik Türkiye, Bilim, Sanat, Teknik ve Endüstri Dergisi, 49, 68-69.

Kayahan, Z. (2018). “Hasan Pekmezci ve Sanatı Üzerine”, Sanat ve Tasarım Dergisi, 21, 49-57.

Keyvanklı, D. D. (2011). 20. Yüzyıldan Günümüze Sanatta Boşluk Kavramı İle Üç Boyut İlişkisi, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Özkul, D. T. (2020a). “Heykel Sanatına Disiplinler Arası Bir Yaklaşım”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 24 (4),1905-1919.

Özkul, D. T. (2020b). “Primitif/İlkel Sanatın Çağdaş Heykel Sanatına Yansımaları”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 24 (1), 21-40.

Sertkaya, F. C. (2019). Anadolu Neolitiğinde Görölen Mimari Öğelerin Seramik Form ve Yüzeylerdeki İzdüşümleri,Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Sümer, N. (2018). “Mitolojik ve Dinsel Bir Yükseliş Simgesi Olarak Merdiven Motifi”,Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 18 (1),257-269.

Tatlıcan, B. (2016). “Mutlu Başkaya İle Sanat ve Akademik Yaşamı Hakkında Söyleşi”,Seramik Türkiye Bilim Sanat ve Endüstri Dergisi, 50, 68-75.

Uğur, A. (2020). Sanatta İfade Aracı Olarak Seramik Malzeme, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet: Serek, R. (Kasım, 2020). Riht Nedir?, Web: <https://archi101.com/terimler/riht-nedir/> adresinden 14.02.2022'de alınmıştır.

İnternet: Navarro, I. (Ekim, 2020). The Ladder. Web: <https://50jones.com/the-ladder-by-ivan-navarro/>, adresinden 14.02.2022'de alınmıştır.

İnternet: Puryear, M. (t.y.).Martin Puryear. Web: <https://art21.org/artist/martin-puryear/>, adresinden 16.02.2022'de alınmıştır.

İnternet: Jungbauer, J. (Temmuz, 2015). Walking to the Sky by Jonathan Borofsky. Web: <https://www.ignant.com/2015/07/17/walking-to-the-sky-by-jonathan-borofsky/>, adresinden 14.02.2022’de alınmıştır.

İnternet: Andrade, M. (t.y.). Light in stallations By Massimo Uberti. Web: <https://trendland.com/light-installations-by-massimo-uberti/>, adresinden 15.02.2022 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Whiteread, R. (t.y.). Rachel Whiteread. Web: <http://www.artnet.com/artists/rachel-whiteread/>, adresinden 15.02.2022’de alınmıştır.

İnternet: Gowman, P. (Kasın, 2017). TateacquiresSuh Do-hoStaircase. Web: <https://london.koreanlinks.net/2011/10/31/tate-acquires-suh-do-ho-staircase/>, adresinden 13.02.2022’de alınmıştır.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1-2:Cançat, A. (2019). “Eşzamanlı Betimlemenin Dünü Bugünü”, Sanat Dergisi, 34, 183-190.

Görsel 3:<https://50jones.com/the-ladder-by-ivan-navarro/> (Erişim Tarihi: 14.02.2022).

Görsel 4:Kanişkan, E. (2020). “Çağdaş Seramik Sanatçısı Mutlu Başkaya’nın Umuda Yolculuğu”, Ulakbilge, 46, 260-268.

Görsel 5:<https://amlitidentity.wordpress.com/2017/04/20/artwork-blog-post-3/> (Erişim Tarihi: 14.02.2022).

Görsel 6:Sertkaya, F. C. (2019). Anadolu Neolitiğinde Görülen Mimari Öğelerin Seramik Form ve Yüzeylerdeki İzdüşümleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Görsel 7:<http://www.nowhereoffice.it/m-c-escher-relativity-1953/> (Erişim Tarihi: 16.02.2022).

Görsel 8: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100857/umschreibung#slideshow> (Erişim Tarihi: 16.02.2022).

Görsel 9:<https://www.ignant.com/2015/07/17/walking-to-the-sky-by-jonathan-borofsky/>, (Erişim Tarihi: 14.02.2022).

Görsel 10:<https://www.massimouberti.it/portfolio/uno-studio-2003/>, (Erişim Tarihi: 15.02.2022).

Görsel 11:<https://www.consuelosimpson.com/blog/2017/11/11/rachel-whiteread-at-tate-britain> (Erişim Tarihi: 15.02.2022).

Görsel 12:<https://londonkoreanlinks.net/2011/10/31/tate-acquires-suh-do-ho-staircase/> (Erişim Tarihi: 15.02.2022).

Görsel 13-14:Kayahan, Z. (2018). “Hasan Pekmezci ve Sanatı Üzerine”, Sanat ve Tasarım Dergisi, 21, 49-57.

Görsel 15-16-17-18: Naile Çevik Kişisel Arşivi

Art Deco Sanat Akımı ile “Bulut” ve “Çintemani” Motiflerinin Yeni Tasarımlarda Kullanımı

Ebru Çoruh¹
Dilara Nur Atalan²

Makale Geliş Tarihi: 15.04.2022
Yayıma Kabul Tarihi: 08.11.2023

Öz

Her kültürün kendine ait motifleri, desenleri, sembol ve simgeleri bulunmaktadır. Bu motifler ait oldukları medeniyetin kültürü, inanışları, efsane ve mitleri hakkında bilgiler verir. Uzun yıllardır aktarılarak günümüze gelen motiflerden bir kısmı tek bir millet ile özdeşleşmiş, bir kısmı da birçok milletin ortak noktası haline gelmiştir.

Farklı inançlar ve farklı zevk unsurları sebebi ile motiflerin birçoğu zaman içerisinde, kültürlerarası etkileşim sonucunda değişikliğe uğramıştır. Birbirlerinden etkilenecek farklı tarz ve üsluplar ile yorumlanan motifler günümüzde pek çok alanda tercih edilmekte ve tasarımcılara ilham kaynağı olmaktadır. Bu çalışma kapsamında “çintemani” ve “bulut” motifleri ele alınarak ejderha motifi ve art deco sanat akımı eşliğinde yorumlanmıştır. Bu motifler geleneksel Türk sanatları ve Uzak Doğu sanatlarında uzun yıllardır kullanılmaktadır. Farklı iki kültürün ortak motiflerinden biri olarak, minyatür ve çini sanatlarında en çok tercih edilen motiflerin başında gelmektedir. Bu çalışmada yeni ve özgün bir tasarım ortaya çıkarılarak, eskiz çalışması, dijital renklendirmesi ve dijital olarak ürün üzerinde sunumu gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Çini, Art Deco, Bulut, Çintemani.

USE OF “CLOUD” AND “CINTEMANI” MOTIFTS WITH THE ART DECO ART MOVEMENT IN NEW DESIGNS

Abstract

Every culture has its own motifs, patterns, symbols and symbols. These motifs give information about the culture, beliefs, legends and myths of the civilization they belong to. Some of the motifs that have been transmitted for many years have been identified with a single nation, and some have become the common point of many nations.

Due to different beliefs and different pleasure elements, many of the motifs have changed over time as a result of intercultural interaction. Motifs, which are influenced by each other and interpreted with different styles and styles, are preferred in many areas today and are a source of inspiration for designers. Within the scope of this study, “çintemani” and “cloud” motifs were discussed and interpreted with the dragon motif and art deco art movement. These motifs have been used for many years in Traditional Turkish Arts and Far East arts. As one of the common motifs of two different cultures, it is one of the most preferred motifs in miniature and tile arts. In this study, a new and original design was revealed, and sketching, digital coloring and digital presentation on the product were demonstrated.

Keywords: Miniature, Tile, Art Deco, Cloud, Çintemani.

¹Prof. Dr. Ebru Çoruh, Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı.
E posta: ecoruh@gantep.edu.tr. ORCID: 0000-0001-8039-828X.

² Dilara Nur Atalan, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Tezli Yüksek Lisans Programı. E posta: dilaranuratalan@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2963-2311.

I. Giriş

Tarih boyunca pek çok alanda kullanılan ve günümüz sanat anlayışında önemli bir yere sahip olan geleneksel sanatlar, motif ve desen yönünden oldukça zengindir. Minyatür sanatı, geçmişten günümüze kadar gelen başlıca sanatlar arasında yer almaktadır.

Geleneksel Türk sanatlarından minyatür sanatı eserleri üretimi II. Murat Döneminde başlamıştır. Oldukça köklü bir geçmişe sahiptir (Sever, 2020:153).

15. yüzyıl'da Fatih Sultan Mehmet dönemindeki yazılı eserler ilk örnekler olarak günümüze ulaşmıştır (Sever, 2020:153-154). İlk eserler 15.yüzyılda başkent Edirne olduğu dönemlere aittir (Kılıç, 2020:97). Doğu'da ilk örnekleri oluşturulmuş ve zaman içerisinde Batı'ya yayılmıştır. Minyatür 15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet geleneklerine bağlı kalarak ilerlemiştir. 16. Ve 17. yüzyılda gelişmeye devam etmiştir. 18. Yüzyılda ise Sultan Ahmet devri ile devam etmiştir (Kurtoğlu & Akengin, 2023:605).

İslamiyet öncesinde Budizm, Şamanizm, Hristiyanlık inanışları, minyatür sanatını etkilemiştir (Kahraman ve Önal, 2020:21). Farklı kültürlerden, dini inanışlardan ve olaylardan etkilenmiştir. Antik çağ dönemlerine kadar uzanan minyatür sanatı 8. ve 9. Yüzyılda Budist ve Manihaist duvarlarında görülmüştür. Uygurlar dönemine kadar uzanmaktadır ve Uygurlar ile gelişmiştir (Demir, 2022:75).

Fransızca “miniature” eskiden kitaplarda kullanılan resim ve süslemeler, sözcüğünden alıntıdır¹. Türkçe’de minyatür kelime anlamı olarak “nakış” demektir. Minyatür ustaları da nakış işleyen kişiler olarak “nakkaş” olarak adlandırılmaktadır. Resmetmek, tasavvur etmek anlamlarına gelmektedir. Düğünler, savaşılar, toplantılar, oyunlar ve daha pek çok olay minyatür ustaları tarafından resmedilirdi.

Nakkaşlar ellerinde kağıtları ve boyaları ile meydanlarda hazır bulunarak ve olan olayları resmetmiştir (Kahraman ve Önal, 2020:242-243). Camiler, kubbeler, meydanlar, dükkânlar, saray çevresi, saray içi ve çarşı gibi mekânlar ayrıntıları ile betimlenmiş, sadece saray mensupları değil halktan kişiler de resmedilirdi. Minyatürler eski dönemlerde yaşanan önemli olayları daha iyi anlayabilmemiz konusunda da rehberlik etmektedir.

Minyatür sanatının kendine özgü teknikleri vardır. Bu tekniklerden en önemlisi ve en dikkat çeken, figürlerin büyüklüğünün itibarında büyüklüğünü simgeler nitelikte olmasıdır. Minyatürde oran-orantı, perspektif, ışık-gölge uygulanmaz, hacim kullanılmaz, önemli kişiler kompozisyonda daha büyük ve ön planda çizilir. Önemli kişiler, padişahlar daha ayrıntılı ve işçilik oldukça ince verilir. Minyatür sanatı bir kitap sanatı olduğu için betimleme sayfa düzeni doğrultusunda oluşturulur.

¹Ak Sözlük. (2022, Mart 12). Etimolojik Açıdan Ak Sözlük: <http://aksozluk.org/minyatür>

Günümüzde gelişen ve değişen teknoloji, kültür, dil, din, ırk ve farklılaşan sanat anlayışı ile geleneksel minyatür sanatı da diğer sanatlar gibi etkilenmektedir. Geleneksel Türk sanatları alanında minyatür kadar büyük bir öneme ve köklü bir geçmişe sahip olan çini sanatı, minyatür sanatı ile iç içedir. “Bulut” motifinin vatanı Çin olarak bilinmektedir. Bazı kaynaklarda “Çin Bulutu” olarak adı geçmektedir. Türk Sanatında bulut motifi, yığma(küme) ve dolantı olarak yerini almıştır (Balkanal & Sökmen, 2021, s. 4652).

Çin ve İran kültürlerinde çini ve minyatür sanatlarında ele alınan konular genellikle efsaneler ile bağlantılıdır. Kuşun gagasının ve pençelerinin çakmak taşından olduğu ve uçarken etrafa kıvılcımlar saçtığına inanılmaktadır. Bu efsanelerden rivayetle, farklı inanışlarda bulut motifi ejderha ve simurg kuşunun burunlarından çıkan duman-ateş olarak bilinmektedir. Hırs ve gazap duyguları, güç sembolü olan ejderha ile birlikte ele alınmaktadır. Ejderhanın bir hayvan olarak Çin kültüründe göklerin koruyucusu olduğuna inanılmaktadır (Bayrakdarlar, 2022, s. 535). Bu sebeple Çin sanatında bulut ve ejderha motifleri oldukça sık görülmektedir.

Çin Bulutu olarak anılan bulut motifinin geleneksel Türk sanatları içerisine dâhil olması II. Beyazıt Döneminde gerçekleşmiştir. 15-16. Yüzyıl bulut motifinin süsleme, dekoratif ve mimari alanında en çok kullanıldığı dönemlerdir (T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, 2007:3-5). İlerleyen zamanlarda Osmanlı’da yaşayan sanatçılar kendi tavır ve üslupları ile Türklere özgü bir bulut motifi ortaya çıkarmışlardır. Yığma ve dolantı bulutlar en çok tercih edilen stilize bulutlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Minyatür eserler başta olmak üzere çini eserlerinde de bu motifler sıkça kullanılmaktadır.

Çini en genel tanımı ile iki boyutlu çalışılan, geleneksel motiflerin kullanıldığı ve geleneksel renklerde boyama yapılan tarihi çok eski zamanlara dayanan, günümüzde de devam eden sanat dalıdır (Okutur, 2017:486).

Çini sanatının ilk olarak Uygur Türkleri tarafından ortaya çıktığı düşünülmektedir. Çini ve seramik 1071 yılında Türklerin Anadolu’da hakimiyeti kazanması sonucunda gelişmeye başlamıştır. Anadolu Selçuklu döneminde yoğun olarak görülmüştür (Atırcıoğlu, 2012:3). 12.yüzyıldan sonra büyük bir gelişim göstermiştir. 16. yüzyılda İznik başta olmak üzere Kütahya’da da yaygınlaşmıştır. Çini atölyeleri açılmıştır ve Osmanlı çini sanatının icra merkezi haline gelmiştir.

Türk Sanat tarihinde oldukça önemli ve geniş bir yere sahiptir. Mimari, dekoratif süslemeler ve camiler gibi pek çok alanda çini motifleri kullanılmaktadır. Bu motiflerden en çok dikkat çeken ve farklı birçok kültüre ulaşan “çintemani” motiftir. Çintemani, çini, tezhip, minyatür, tekstil gibi birçok alanda kullanılan bir motiftir.

Zaman içerisinde Uzakdoğu kültürlerinde kutsal bir motif haline gelmiştir. Osmanlı'da süsleme, işleme, nakış gibi pek çok alanda kullanılmıştır. Bereket, güç, koruyuculuk mesajını veren üç tane yuvarlak sembolün iç içe ve yan yana gelmesi ile oluşmaktadır (Hayırsever, 2020:10). Üçlü yuvarlakların yanına dalgalı çizginin gelmesi ile desen tamamlanmaktadır. Bu motifler, kaplan postuna ve postlarda ki beneklere benzetildiği için padişah ve şehzadeler tarafından kaffanlarda desen olarak sıkça tercih edilmiştir.

Japonya ve İran dâhil olmak üzere pek çok coğrafyada benzer örnekleri bulunmaktadır (Geçkalan, 2014:1-2). Japon kimonoları üzerindeki desenler arasında çintemani motifini andıran motifler bulunmaktadır. Dekoratif ürünlerde ve sanat eserlerinde de bu motiflerin benzerlerine rastlanmaktadır.

Günümüzde farklı teknikler ve farklı tarzlar ile icra edilmeye devam etmektedir. Çini sanatında kullanılan motifler halı, tekstil, seramik, fayans, tezhip ve ahşap oymacılığı gibi sanat alanlarında da oldukça sık tercih edilmektedir.

Gelişen teknoloji ve değişen tarzlar ile eski sanat anlayışları yerini yeni ve modern üsluplara bırakmıştır. Böylece birçok yeni sanat akımı ortaya çıkmıştır. Yeni sanat akımları mimari, mobilya ve sanat alanında ki tasarımları etkilemiştir (Çiftçi ve Demirarslan, 2021:1607-1613). Bu akımların başında "Art Deco" gelmektedir. Art Deco geleneksel sanatlar ve günümüz modern sanat ilişkisi ele alındığında adından bahsettiren bir sanat akımıdır.

Art Deco en genel tanımı ile gösterişli, göz alıcı, pahalı ve lüks tasarımların ortaya çıktığı sanat akımıdır. Paris'te ortaya çıkan akım zamanla tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Kübizm, dışavurumculuk, fütürizm, fovizm ve pürizm gibi sanat akımlarından etkilenmiştir (Üstüner, 2017:51-52). Simetrik bir düzen, örüntü ve hareketli çizgilerden meydana gelmektedir. En yaygın görülen renk altın varak, lacivert ve siyahtır. Gösterişli malzemeler kullanılarak parlak ve göz alıcı renkler ile ortaya çıkarılan tasarımlarda işlevsellik yerine görsellik ön plana çıkarılmıştır.

Mimari tasarımlar başta olmak üzere mobilya sektöründe de kullanılmaktadır. Günümüzde kumaş deseni olarak oldukça sık tercih edilmektedir. Bunun yanı sıra dekoratif ürünler, halı, aksesuar, seramik, fayans ve perde gibi pek çok üründe Art Deco desenleri görülmektedir.

Bu çalışmada geleneksel Türk sanatları arasında yaygın olarak kullanılan bulut motifini ile çini sanatının sembolü haline gelen çintemani motifini, art deco sanat akımı ile çerçevesinde uygulanmaya çalışılmıştır. Uzakdoğu kültürlerinde efsane ve mitlere konu olan kutsal olarak görülen, gökyüzünün koruyucusu olduğuna inanılan, su ve yağmuru temsil eden ejderhalar ile birlikte kullanılarak

yeni ve özgün bir tasarım ortaya çıkarılmıştır. Korunarak yıllar boyu aktarılması gereken sanat dallarının ve motiflerinin önemine dikkat çekilerek, farklı kültürleri barındıran, günümüz modasına uygun modern bir tasarım oluşturularak bu değerlerin hatırlanmasına katkıda bulunulmuştur.

Tasarımın eskizi çizildikten sonra dijital ortama aktarılmıştır. “Adobe Photoshop” ve “Adobe Illustrator” programları aracılığı ile Art Deco sanat akımının en çok kullanılan renklerinden lacivert ve altın varak ağırlıklı olacak şekilde renklendirilmiştir. Ejderhanın burnundan çıkan ve gazap olarak tasvir edilen dumanlar ise alev görünümü oluşturacak şekilde kırmızı ve turuncu tonları ile tercih edilmiştir.

2. Tasarımda Kullanılan Motifler

Geleneksel Türk süsleme motiflerinde olan bulut ve çintemani motifleri Art Deco sanat akımı doğrultusunda yeni motifler üretilmeye çalışılmıştır. Bu aşamada seçilen bulut, ejderha ve çintemani motifleri hakkında bilgiler verilmiştir.

2.1. Bulut Motifi

Doğada var olan her şey modern bir bakış açısı ile stilize edilerek her geçen gün değişmektedir. Bulut motifi de gökyüzünün sembolü olan bulutların stilize edilmesi sonucunda farklı sanat üslupları ile birleştirilmiştir.

Başlangıç tarihi olarak II. Bayezid Devri kabul edilmektedir. İlk örnekleri Kur’an da yapılan tezhiplerde görülmektedir (Detseli ve Baysal, 2019:443). Günümüzde müzelerde sergilenen eski el yazması Kur’anlar da bulut motifinin bulunduğu desenlere rastlanmaktadır. 15 ve 16. yüzyıl bulut motifinin en yaygın olarak kullanıldığı dönemdir (T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, 2007:4). Bulut motifi hem minyatür hem de tezhip sanatında sıkça kullanılan, tarihi çok eskilere dayanan bir motiftir.

Osmanlı da kitap ciltlerini süslemek için kullanılan “şemse” birçok motif ile birlikte kullanılmıştır (Boydak, 2015:127). Bu motiflerin başında bulut motifi gelmektedir. Ciltlerde şemse, köşebent ve kenar bordürlerin süslemesinde, bezenmesinde en sık tercih edilen motiftir (Alparlan, 2005:665). Oldukça zarif ve süslü bir görünüme sahip olan bulut motifi kullanıldığı eserlere görsel zenginlik katmaktadır. Pek çok kitap ciltlerinde, tezhip süslemelerinde ve minyatür eserlerinde bulut motifine rastlanmaktadır.



Görsel 1. Yğma Bulut, 2022, Dijital Çizim, 15x15 cm.

Bulut motifinin kökeni ejderha ile bağlantılıdır. Çin ve Türk mitolojisinde güç, koruyuculuk, su ve bolluk gibi unsurların temsilcisi olan ejder motifi iki farklı kültürü ortak paydada birleştirmektedir. Efsanevi bir yaratık olan ejderlerin ilkbaharda yer altından gökyüzüne kadar eriştiği ve bulutların arasında gezdiği rivayet olunmaktadır (Boydak F, 2017:3).

Bulut motifinin temel iki modeli vardır. Bunlardan birisi gökyüzünde ki bulutları tasvir etmek için kullanılan yağma olarak adlandırılan bulutlardır. İkincisi ise bir motifin yanında kullanılan, boşlukları doldurmak için tercih edilen, iki farklı motifi birbirine bağlamak için kullanılan dolantı bulut motifleridir. Bu temel iki bulut motifinin ayırma dolantı, ortabağ, tepelik, hurde ve bu çalışma kapsamında kullanılan serbest dolantı bulutlar olmak üzere çeşitleri mevcuttur (Boydak, 2015:131). Serbest dolantı bulutlar yatay veya dikey olarak konumlandırılmaktadır. Bir sarmal oluşturacak şekilde kıvrımlı formlarda kullanılmaktadır.

Osmanlı döneminde İznik ve çevresinde yaygınlaşan çini sanatında bulut motifleri tercih edilmiştir (Doğanay, 1999:234). Pek çok sanat alanında kullanılan ortak bir motif haline gelen bulut, tezhip, çini, minyatür gibi geleneksel sanatların yanı sıra resim alanında da uzun yıllardır kullanılmaktadır.

Osmanlıda nakkaşların ve müzehhiplerin kendi tavır ve üsluplarını katarak oluşturduğu bulut motifi ile yeni bir tarz ortaya çıkmıştır. İlerleyen zamanlarda tasarımcıların kendi üslupları ile yeniden oluşturdukları bulut motifi günümüze kadar gelmiştir.

Bu çalışmada serbest dolantı bulut motifi seçilmiştir ve farklı formlarda kullanılarak ejderha formunda hazırlanan tasarımın kenarlarına bezenmiştir. Motif ejderha formuna getirilerek stilize edilmiştir.

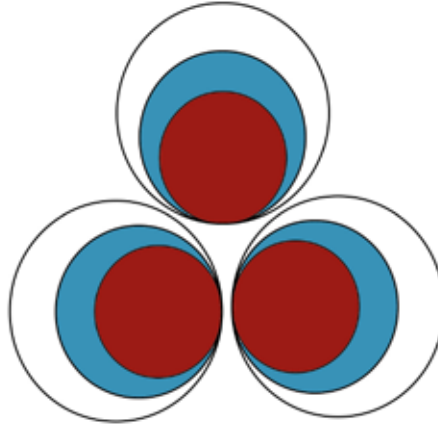
2.2. Çintemani Motifi

1071 yılında Anadolu'da hakimiyetin ele alınması ile geleneksel Türk sanatları alanında gelişmeler meydana gelmiştir. 15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın başı çini sanatının yeni bir döneme girmesine neden olmuştur (Atırcıoğlu, 2012:3). İlk

örnekleri Fatih Sultan Mehmet döneminde 1472 tarihinde görülmüştür (Öztürk, 2010:235). 16. yüzyılda süslemelerde sıkça kullanılmıştır.

Osmanlıda en yaygın kullanılan motiflerden biri olmuştur (Geçkalan, 2014:194). Padişah ve şehzadelerin kaftan ve kavuklarında, aksesuarlarında sıkça kullanılmaktadır.

Osmanlı'da çintemani motifi inciye benzetilmektedir. İnci, Budizm inancına göre de kutsal sayılmaktadır (Öney, 2008:59). Uzak Doğu kültüründe uğurlu, şanslı olarak bilinmektedir. Budizm felsefesinde çintemani motifi, "arzuları gerçekleştiren cevher" anlamında kullanılmaktadır (Geçkalan, 2014, s. 10). Başka görüşlere göre çintemani motifi, Çinli ve Japonlarda Buda sembolü olarak kabul edilmiştir (Geçkalan, 2014, s. 10). Çin ve Japon kültürlerinde kutsal sayılan Buda'nın sembolü olarak çintemani motifi kullanılmıştır. Böylece çintemani farklı kültürler arasında popüler olan bir motif haline gelmiştir.



Görsel 2. Çintemani Motif, 2022, Dijital Çizim, 15x15 cm.

Kumaş desenlerinde ve çini eserlerinde farklı tarz ve üsluplar ile yorumlanarak aktarılmıştır. Her ne kadar her kültür ve tasarımcı kendi yorumunu katmış olsa da motif genel formunu korumuştur ve günümüze kadar gelmiştir.

Çintemani motifinin bilinen diğer adı Kaplan Gözü veya Leopar Beneği olarak geçmektedir (Hayırsever, 2020:11). Güç, kuvvet, asalet ve koruyuculuk anlamlarına gelen üç yuvarlağın yan yana ve iç içe kademeli olarak konumlandırılması sonucu oluşmaktadır.

Her benekte farklı bir renk tercih edilmektedir. En çok kullanılan renkler geleneksel sanatlarda da sıkça tercih edilen lacivert, kırmızı ve beyazdır. Zeminde turkuaz renginin de kullanıldığı görülmektedir.

3. Yöntem

Minyatür ve çini sanatı, bulut ve çintemani motifi ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Elde edilen bilgiler metin çözümlemesi tekniği ile yorum ve bilgi katılarak aktarılmıştır.

Bu çalışma kapsamında geleneksel Türk sanatları alanında önemli bir yere sahip olan bulut motifi ve çini sanatının sembolü olan çintemani motifi birlikte kullanılarak, ejderha formunda motif ortaya çıkarılmıştır. Yeni oluşturulan motifin tasarımında ve renklendirilmesinde “art deco” sanat akımından etkilenilmiştir. Böylece birbirinden farklı sanatsal unsurlar bir arada kullanılarak farklı bir tasarım ortaya çıkartılmıştır.

Tasarımın eskiz çalışması 35x50 cm boylarında resim kâğıdı üzerine resim kalem ile yapılmıştır. Ejderhanın gövdesinde altın varak tercih edilmiştir. Arap zamkı ile ezilen altın tozu sulandırılarak kullanılmıştır. Elde boyaması yapılan altın varak kısımları fotoğraflanmıştır.

Dijital ortama aktarılan tasarım “Adobe Photoshop” ve “Adobe Illustrator” programları yardımı ile renklendirilmiştir. Geleneksel Türk Sanatları ve Uzak Doğu kültüründe sıkça kullanılan altın varak, lacivert ve kırmızı renkleri tercih edilmiştir. Renklendirilmesi yapılan motifin tasarım aşamaları fotoğraflar ile aktarılarak açıklanmıştır.

4. Giysi Tasarım Aşamaları

Bu çalışma kapsamında uzun yıllardır simge haline gelen 2 motif seçilerek “art deco” sanat akımı aracılığı ile yeni ve özgün bir motif tasarımı ortaya çıkarılmıştır.

Çalışmanın uygulama aşamaları aşağıda maddeler halinde verilmiştir.

1. Minyatür ve Çini sanatları hakkında literatür taraması
2. Bulut ve çintemani motiflerinin seçilmesi
3. Seçilen motiflerin ejderha formuna dönüştürülmesi ve eskiz çizimi
4. Hikâye panosu ve renk panosu
5. Eskiz çiziminin, Art Deco sanat akımı doğrultusunda renklendirilmesi
6. Tasarımın dijital olarak ürünler üzerinde sunulması

5. Eskiz Çizimleri

Farklı tarzlarda birkaç bulut motifi ele alınmıştır. Siluet olarak hazırlanan ejderha formunun kenarlarına, bulut motifi bezenmiştir. Çizim 35x50 cm resim kâğıdına uygulanmıştır.



Görsel 3. Eskiz Çizimi, 2022, Karakalem, 35x50 cm.

Taslak olarak hazırlanan ejderha formunun kuyruk bölgesi, bulut formuna uygun olarak kıvrımlı şekilde çizilmiştir. Ejderha formunun kenarlarına çeşitli tarzlarda bulut motifleri yerleştirilmiştir. Boynuzlarına yerleştirilen bulut motifleri ile tasarımda bir bütünlük elde edilmiştir. Ejderhanın burnundan ve ağzından çıkan dumanı, gazabı temsil eden bulut motifi alev şeklinde tasvir edilerek ejderhanın burun deliklerinden çıkarılmıştır. Ejderha yumurtası çizilerek üzerine çintemani motifi eklenmiştir.

6. Hikâye Panosu ve Renk Panosu

Tasarım ortaya çıkarılırken esinlenen görsel unsurlar ve semboller bir araya getirilerek, estetik ve modern bir hikâye panosu oluşturulmuştur. Hikâye panosu, tasarım hakkında ön bilgiler vermekte olup tasarıma ait mesajlar içermektedir.



Görsel 4. Hikâye Panosu ve Renk Panosu, 2022, Kolaj Tekniği, 35x50cm.

Web taraması sonucunda elde edilen görseller “Adobe Photoshop” programında bir araya getirilmiştir. Renk uyumu, görsel düzen gibi unsurlar dikkate alınarak pano tamamlanmıştır. Tasarımda kullanılan renkler, renk panosu halinde sunulmuştur.

7. Tasarımın Dijital Olarak Renklendirilmesi

Eskiz çizimi hazırlanan ve hikâye panosu yapılan tasarımın, altın rengine boyanacak olan yerleri toz altının, Arap zıncı ile ezilmesi ve su ile karıştırılması sonucunda fırça yardımı ile elde boyanmıştır. Tarama sonucu dijital ortama aktarılan eskiz “Adobe Photoshop” programı ile renklendirilmiştir.



Görsel 5. Tasarımın Renklendirilmiş Hali, 2022, Dijital Tasarım, 35x50 cm.

Uzak doğu, geleneksel Türk sanatları ve Art deco alanında en çok tercih edilen lacivert, altın varak ve kırmızı renkleri tercih edilmiştir. Ejderhanın kabuklu ve pullu bir yapıya sahip olan derisinin görünümünü vermek için zemin boyaması yapıldıktan sonra doku çalışması yapılmıştır. Işık, gölge ve üç boyut unsurları dikkate alınarak tasarımın renklendirilmesi tamamlanmıştır.

8. Tasarımın Dijital Olarak Ürünler Üzerinde Sunulması

Renklendirme işlemi biten tasarım, Uzakdoğu kültürlerinde oldukça yaygın olarak kullanılan ve bu kültürlerin sembolü haline gelmiş olan erkek kimonosu üzerinde gösterilmiştir. Böylece hazırlanan motif, ürün üzerinde dijital olarak sunulmuştur.



Görsel 6. Erkek Kimonosu Üzerinde Tasarımın Sunulması, 2022, Dijital Çizim, 35x50 cm.

“Adobe Photoshop” aracılığı ile lacivert renkte erkek kimonosunun sırt bölgesine konumlandırılan motif, gölgelendirme işlemi tamamlanarak hazırlanmıştır. Kol ağzlarında ve yaka kısmında bir kalın bir ince olacak şekilde iki adet bant çizilmiştir. Bantlar altın varak ve kırmızı renklerine boyanmıştır (Görsel 6.).



Görsel 7. Elbise Üzerinde Tasarımın Sunulması, 2023, Dijital Çizim, 35x50 cm.

Japon kültüründe yaygın olan kadın kıyafetlerine benzer tarzda lacivert bir elbise üzerine, “Adobe Photoshop” programı aracılığı ile desen fırçası ile kırmızı renk verilmiştir. Tasarımı yapılan motif, bel kısmından dolanarak vücudu sarıyormuş gibi konumlandırılarak elbise üzerine yerleştirilmiştir (Görsel 7.).



Görsel 8. Kot Pantolon Üzerinde Tasarımın Sunulması, 2023, Dijital Çizim, 35x50 cm.

Kot pantolon görseli üzerine “Adobe Photoshop” programında ışık fırçası ile efekt uygulanmıştır. Tasarımı yapılan motif, bütün pantolonu kapsayacak şekilde boyutlandırılmıştır ve konumlandırılmıştır (Görsel 8.).



Görsel 9. Düz Dar Etek Üzerinde Tasarımın Sunulması, 2023, Dijital Çizim, 35x50 cm.

Son olarak, düz dar lacivert etek görseli üzerine “Adobe Photoshop” programında ışık fırçası ile kırmızı renkte efekt verilmiştir. Yapılan tasarımın bir kısmı sol taraftan diğer kısmı sağ taraftan devam ediyormuş gibi konumlandırılmıştır (Görsel 9.).

Böylece mini bir koleksiyon oluşturulmuştur ve toplamda 4 adet farklı tarzda kıyafet üzerinde sunum yapılmıştır.

9. Sonuç

Geleneksel Türk Sanatları alanında oldukça önemli olan ve minyatür ve çini sanatı uzun yıllardır icra edilmektedir. Günümüzde gelişmekte ve yeni teknikler ile farklı materyaller üzerine uygulanmaktadır. Bulut, çintemani ve ejderha motiflerine Uzakdoğu kültürlerinde sıkça rastlanmaktadır. Böylece farklı kültürlerin, kültürel öğeleri, motifleri ve sembollerinin birbirinden etkilenerek o kültürün beğeni ve zevk unsurlarına göre şekillendiği görülmektedir.

Dünyaca ünlü markalar, kıyafetlerinde geleneksel motifleri desen olarak kullanarak defileler aracılığı ile insanlara sunmaktadır. Geleneksel motifler günümüzde oldukça yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Çanta, perde, ev aksesuarı, kaban, mimari, fayans, seramik ürünler, nevresim, halı ve birçok alanda tercih edilmektedir. Pek çok topluma ve kültüre hitap eden motifler, örf-adet ve geleneklere göre yeni tarzlar eşliğinde yorumlanmaktadır. Böylece sürekli olarak değişen ve yıllar içerisinde aktarılarak günümüze kadar gelerek varlıklarını korumaktadır.

Bu çalışma kapsamında bulut ve çintemani motifleri ele alınarak, art deco sanat akımı aracılığı ile yeni bir tasarım ortaya çıkarılmıştır. Eskiz çizimleri yapılan tasarımın hikâye panosu oluşturulmuştur. Dijital ortamda renklendirildikten sonra, ürünler üzerinde gösterilerek dijital sunuma hazır hale getirilmiştir. İki farklı motif ve bir sanat akımının bir araya gelmesi sonucunda yeni ve özgün bir motif tasarımı elde edilmiştir. Çalışmanın minyatür ve çini alanında bulut ve çintemani motifleri hakkında araştırma ve tasarım yapacak kişilere yardımcı olacağı öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

Ak Sözlük. (2022, Mart 12). Etimolojik Açıdan Ak Sözlük: <http://aksozluk.org/> minyatür adresinden alındı

Alparslan, E. (2005). Geleneksel Süsleme Motiflerinden “Bulut Motifi” ve El Yazması Eser Ciltlerinde Bulunan “Bulut Şemseler”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(41), 665-674.

Atırcıoğlu, E. (2012). 16.Yy Çini Kandillerinin Form, Desen Özellikleri ve Yeni Kandil Formu Önerileri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi , Dokuz Eylül Üniversitesi , Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir.

Balkanal, D. D., & Sökmen, D. Ö. (2021). Bulut Motifinin Tipolojik İncelenmesi Ve Halılarda Bulut Motifi. *International Social Sciences Studies Journal* , 7(89), 4650-4671.

Bayrakdarlar, T. (2022). Türkmen ve Azerbaycan Masallarında Mitolojik Kuş Motifi :Simurg/Zümrüd. *Söylem Filoloji Dergisi*, 2(7), 533-552.

Binark, İ. (1978, Haziran 1). Türkler’deResim ve Minyatür Sanatı . *Vakıflar Dergisi*, 12(12), 271-290.

Boydak, F. (2017). Bulut Motifinin Köken İtibariyle Ejderle Bağlantısı Üzerine. VIII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi.

Boydak, F. Ş. (2015). Osmanlı Kitap Kabı Şemselerindeki Serbest Dolantı Bulut Motifi Örnekleri . *İSTEM* (29), 125-142.

Çiftçi, S., & Demirarslan, D. (2021, Temmuz). 20.Yüzyılda Mobilya Tasarımı Akımlarına Genel Bir Bakış . *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* , 20(79), 1607-1627.

Demir, S. S. (2022). Minyatür Metni Nasıl Anlatır: İngiliz Kütüphanesi (British Library) Nizâmî-Yi Gencevî İskendername Örneği. 2.Uluslararası Kültür,Sanat ve Toplum Sempozyumu, (s. 72-91). Malatya.

Detseli, N., & Baysal, A. (2019). Rodos’ta 1455 Tarihli Bir Mushafın Tezhipleri ve Bulut Motifi . *Sanat Tarihi Dergisi* , 437-453.

Doğanay, A. (1999). Bulut Motifi ve Osmanlı Sanatındaki İlk Örnekleri. *Divan: Disiplinler Arası Çalışma Dergisi* (6), 225-234.

Etimoloji-Türkçe. (tarih yok). 2023 tarihinde <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/minyat%C3%BCr> adresinden alındı

Geçkalan, L. (2014). 1980’lerden Sonra Türk Görsel Kültürü’nde Çintemani. *Trakye Üniversitesi, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı*. Edirne: Trakya Üniversitesi.

Geçkalan, L. (2014, Ekim). 1980'lerden Sonra Türk Görsel Kültüründe Çintemani (Historiyografik Bir Model). Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Edirne.

Hayırsever, B. (2020). Geleneksel El Sanatlarında Kullanılan Çintemani Motifi ve Seramik Sanatına Yansımaları. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3, 9-22.

Hayırsever, B. (2020). Geleneksel El Sanatlarında Kullanılan Çintemani Motifi ve Seramik Sanatına Yansımaları. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi , 9-22.

Kahraman, D. M., & Önal, H. (2020). Minyatür Sanatının Evrimi. Pearson Journal Of Social Sciences Humanities, 5(9), 19-25.

Kahraman, D. M., & Önal, H. (2020). Modern Dünyada Minyatür Sanatı. Pearson Journal Of Social Sciences Humanities, 5(8), 240-245.

Kılıç, H. (2020). Osmanlı Minyatürlerinde Padişah Portreleri. Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi , 1(1), 96-104.

Kurtoğlu, S., & Akengin, G. (2023). 15.16. yüzyıl Osmanlı Minyatür Sanatının İncelenmesi ve Disiplinler Arası Yaklaşımlarla Güncel Sanat Pratiklerinde Yorumlamaları. 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, 11(23), 601-619.

Okutur, F. (2017). Çağdaş Türk Seramik Karolarında Tarihselci Yaklaşım Üzerine Bir Değerlendirme. Art-Sanat(8), 486-498.

Öney, G. (2008, Nisan). Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın. Sanat Tarihi Dergisi, 1(17), 55-75.

Öztürk, R. Z. (2010). 16. ve 17. Yüzyıl Osmanlı Kaftanları . Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi , Tekstil ve Moda Tasarımı Ana Sanat Dalı, İstanbul.

Sayın, A. (2020). Tezhip Sanatında Bulut (Eser Metni). Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul.

Sever, S. (2020). 15. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (35), 153-166.

Sever, S. (2020). 15.Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme. Sanat Dergisi(35), 153,166.

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı. (2007). Seramik ve Cam Teknolojisi . Ankara, Türkiye.

Üstüner, S. G. (2017). Tekstil Tasarım Tarihine Genel Bir Bakış . Sanat-Tasarım Dergisi(8), 49-58.

Yılmaz, E., & Şimşek , R. (2019). Tezhipte Kullanılan Motif ve Teknikler. Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8(2), 621-630.

Sürrealist Bakış Açısından İdeal Mekân ve İmgenin Rolü

Ayşe Gülçin Ural¹

Makale Geliş Tarihi: 13.02.2023
Yayıma Kabul Tarihi: 31.03.2023

Öz

Mimarlık ve sürrealizm, gerek mimarlığın gerekse sürrealizmin doğasından kaynaklı çoğu zaman birlikte düşünülmeli tartışmalı alanlar olmuştur. Ancak sürrealistlerin mekândan beklentileri; Lefebvre'in tanımladığı üçlü mekân diyalektiğindeki başlıklarından biri olan tasarlanan mekânı sorgulatmak ve değiştirmektir. Amaçları sıra dışı veya hayali bir mekân yaratmak değil, rasyonel mekânı yıkmak veya sarsmak yoluyla düşündürülen derinliğe, hayal gücüne alan açmaktır. Bu noktadan yola çıkıldığında, Lefebvre'in üçlü mekân diyalektiğinde tanımlanan yaşanan mekânın, sürrealistlerin arayışında oldukları mekân tipi ile benzer olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada, sürrealistlerin ideal mimarlık anlayışı irdelenmiş ve mekânı tasarlarken imgelere verdikleri rol üzerinden sürrealizm ve mimarlığın ilişkisi tespit edilmeye çalışılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli kullanılarak elde edilen bulgularla, sürrealizmin öncü düşünürlerinin görüşlerine ve mekân tasarımlarına ulaşılmıştır. Edinilen bulgular hermönetik yöntemle değerlendirilerek çalışmanın hipotezi tartışılmıştır. Araştırmada, sürrealizm ve mimarinin ilişkisinin kaygan bir zeminde olmadığını; aksine çeşitli mimari kuramlarla örtüşen bir bakış açısına sahip olduğunu desteklemek ve mekânı kavramsal yönüyle sürrealist bakış açısından değerlendirmek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Sürrealizm, İmge, Henri Lefebvre, Kavramsal Mekân

IDEAL SPACE FROM SURREALIST PERSPECTIVE AND THE ROLE OF IMAGE

Abstract

Architecture and surrealism, considering the nature of both architecture and surrealism side by side. However, the expectations of the surrealists from the space were to question and change the designed space, which is one of the titles in the triple dialectic defined by Lefebvre. Their aim is not to create extraordinary or imaginary space. In this study, the ideal architectural understanding of the surrealists was examined and the relationship between surrealism and architecture was tried to be determined through the role they gave to the images while designing the space. With the data obtained by using the general scanning model, one of the qualitative research methods, the views and space designs of the leading thinkers of surrealism were reached. The findings obtained were evaluated with the hermeneutic method and the hypothesis of the study was discussed.

Keywords: Space, Surrealism, Image, Henri Lefebvre, Conceptual Space.

¹Dr. Öğretim Üyesi Ayşe Gülçin Ural, Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü. E-posta: gulcinn.ural@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9763-8128

GİRİŞ

Kavramsal olarak pek çok tartışmaya konu olan 'mekân', Platonculuğun kategoriler doktrinine karşı 'zihinsel bir şey' olarak modern epistemolojide yer edinmiştir. Henri Lefebvre ise zihinsel bir yer olarak mekânın toplumsal bir üretim olduğunu iddia etmiştir. Çoğu filozof, yazar ve dilbilimci tarafından büyüleyici bulunan; mekânı kümeler teorisi ile incelemek ve kategorize etmek fikri Lefebvre tarafından mekân üçlüsü (spatial triad) olarak adlandırılır. Bu mekân üçlemesi algılanan mekân, tasarlanan mekân ve yaşanan mekândır (Lefebvre, 2014: 35).

Sosyolog ve filozof olan Lefebvre mekânın stratejik olduğu düşüncesindedir. Mekân toplumsal olarak üretilir ve bu üretim sonucunda toplumla üretildiği amaç doğrultusunda ilişki kurar(Avar, 2009: 11). Lefebvre mekânı, mekânsal pratikler, mekân temsilleri ve temsil mekânları olarak üçe ayırmaktadır. Mekânsal pratikler doğrudan algılanan mekân ile bağlantılıdır. Gündelik pratiğimizi kapsayan, iş, özel hayat sosyal hayat gibi alanların yuvasıdır. Mekân temsilleri, tasarlanan mekân ile bağlantılıdır. İdeolojiler doğrultusunda stratejik olarak organize edilirler. Soyut mekânlardır. Son olarak temsil mekânları ise yaşanan mekân ile ilişkilidir. Hakim ilişkilene biçimlerine karşıt bir şekilde oluşmuşlardır. Kişilerin eylem ve tutkularının, giz ve rüyalarının ortaya çıktığı, semboller ve imgelerle donatılmış mekân tipleridir (Avar, 2009: 11).

Algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân olarak oluşturulan mekânsal üçlü, zihinsel yer olarak mekânın statüsüne, üretim amacına ve günün sonunda özneye nasıl ilişkilendiğine dair kümeler oluşturmaktadır. Lefebvre'in mekânı kategorize ettiği üçlü diyalektik, bu kategoriler üzerinden şekillendirmiş daha eski tarihlerde ortaya çıkan akımların toplumsal mekân okumalarına yardımcı olmaktadır. Sürrealizm akımının mekân okuması ve ideal mekân anlayışına dair yapılan bu araştırmada da Lefebvre'in üçlü mekân diyalektiğinden faydalanılmıştır.

Çalışmada yöntem olarak; nitel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli kullanılarak, sürrealist düşünür ve sanatçıların eserleri incelenmiştir. Sürrealistlerin idealindeki mekânın; Lefebvre'in üçlü diyalektiğinde bulunan yaşanan mekân kategorisi ile benzerlik kurduğu düşünülerek, sürrealist mekânı temellendirmek için yaşanan mekân kavramı araştırılmıştır. Yaşanan mekân, temsil mekânları ile örtüşmektedir. Temsil mekânlarının kullanıcı olan özne üzerinde yarattığı etki ile sürrealistlerin mekândan beklentilerinin benzer olduğu düşünülmektedir. Mekân en derin deneyimlerimize, tutkularımıza ev sahipliği yapmakta, yenilerini oluşurken ise göz ardı edilemez bir rol oynamaktadır. Leland M. Roth 'Mimarlığın Öyküsü' kitabında mimarlığı şöyle yorumlamaktadır: "Pevsner'in belirttiği gibi, ressam ve heykeltıraşlar, ışık ve renkleri ustaca

kullanarak şekiller arasındaki orantısal ilişkilerde ve örüntülerde yaptıkları değişikliklerle duyarımızı etkilerler, ama yalnızca mimarlık içinde yaşadığımız ve devindiğimiz mekânı şekillendirir” (Roth, 2000: 75).

İçinde yaşadığımız mekân kullanıcıya hareket imkânı sağlamakta ve hareket ile hafızamızda yer edinen yeni deneyimlere de şekil vermektedir. Deneyimlerimiz düşüncelerimize, düşüncelerimiz sonraki zaman dilimlerinde davranışımıza yansımaktadır. Yeniden üretilen mekân algımıza ve dolaylı olarak sonraki davranışlarımıza uzun vadede olsa da şekil verebilme gücüne sahiptir. Sürrealistlerin ilgilendiği mekân üretimi çalışmaları ise mekânın bu gücü üzerinde durmaktadır. Roth’un da söylediği gibi: “Mimarlık bizi kuşatan, içinde dolaştığımız sanattır” (Roth, 2000: 75). Bu bakış açısıyla sürrealistler; mimari semboller, imgeler, formlar üzerine yapmış oldukları çalışmalar ile eleştirdikleri ya da olumladıkları mimari örnekler ortaya çıkmıştır. Savundukları akım doğrultusunda ürettikleri iç mekân çalışmaları ile mekân ve kullanıcıyı buluşturmuşlardır. Yaşanan mekânda olduğu gibi mekânın direnç merkezi olmasını ummuş, kişilerin belli kalıplardan çıkmasını, öğretilmiş kodlardan kendini arındırmasını sağlayabilecek bir çıkış noktası olabileceğine inanmışlardır. Avar’a göre:

Örneğin, Dadaist ve Gerçeküstülerin sanat eserleri, başka türlü mekânların da mümkün olacağını gösterir. Diğer yandan, dışlanan farklılıkların mekânları, yeraltı ve gizli, “illegal” mekânsal pratikler de temsil mekânlarıdır. Yerleşik mekân temsillerine karşı ve sermaye ve iktidar tarafından baskılanan mekânların, onlardan geri alınıp, tekrar kullanılmasına dönük pratiklerdir bunlar. Burada mekânın değişim değeri değil, kullanım değeri önceliklidir (Avar, 2009: 13).

Sürrealizm ile mimarlık ilişkisi çeşitli sorular doğursa da sürrealistlerin arayışında olduğu ideal mekân daha farklıdır. Sürrealistler gerçek dışı mekânı aramakta değillerdir, formel mekânı eleştirmektedirler. Eleştiri yaptıktan sonra öneri getirmeyi reddetmemişler, mekân eleştirilerinin devamında özellikle ikinci sürrealist manifestoda alternatifler geliştirmişlerdir. Dadaistlerin eleştiri odaklı yaklaşımlarından farklı olarak, konu hakkında alternatifler üretmek üzere çeşitli çalışmalar yapmışlardır.

Araştırmanın, sürrealizm ve mimarlık arasındaki bağların kavramsal mekân sorgulamaları açısından farklı bir bakış açısı geliştirdiğini göstermek açısından önem arz edebileceği düşünülmüştür. Sürrealistlerin mekândan beklentileri literatür taraması doğrultusunda belirlenerek, idealize ettikleri mekânın özellikleri tespit edilmiş; ideal mekânda imgelerden nasıl faydalandıkları ve ideal mekânın kullanıcı ile buluşmasından beklentileri aktarılmıştır. Bununla birlikte sürrealizmin yeni tasarımcıların ya da araştırmacıların toplumsal mekân okumasına imkan sağlayan bir akım olduğu aktarılmak istenmiştir.

I. Mekân Sembolleri ve Kullanıcı Algısı

Mekân sembolleri ve imgeler kullanıcı tarafından tek bir merkezden algılanmaktadır. Kullanıcının bu anda mekânı algıladığı tek merkez, insan zihnidir. İnsanlar zihni çevresinde bulunan imgeleri ve sembolleri istekleri ya da geçmiş tanışıklıkları ile algılamaktadırlar. Yani hafıza ve geçmiş deneyimler bu noktada devreye girmektedir. Ancak bu durum öznenin tanımadığı imgeyi mutlaka gözden kaçıracağı anlamına gelmemekte; seçerken daha farklı bir farkındalık süzgecinden geçireceği ve bazı zamanlar gözden kaçırabileceği anlamına gelmektedir. David Lynch'e göre:

Çevresel imgeler, gözlemciyle çevresi arasındaki iki yönlü bir işlemin sonucudur. Çevre, birtakım farklılıklar ve bağlantılar sunar, gözlemci de -büyük bir yumuşaklıkla ve kendi amaçlarının ışığında- gördüklerini seçer, düzenler ve bunlara anlam verir. Bu biçimde oluşturulan imge, görülen şeyi sınırlar ve vurgularken, kendisi de sürgit etkileşimli bir işlem çerçevesinde süzgeçten geçirilen algısal bilgiye karşı sınıır (Lynch, 1996: 156).

Karşılaşılan imgelere ve sembolere dair deneyim sahibi olmayan kişi edindiği stereotipler ile de bu farkındalığı edinerek hafıza deposuna yeni deneyimler ekleyebilmektedir. Hafıza deposunda zaten var olan imgeler ise çağrışım yoluyla hatırlanmakta ve yanına yenileri eklenmektedir. Roland Barthes'e göre: "Yananamlı dizgenin kodu büyük bir olasılıkla ya evrensel bir simge düzeni ya da çağın bir retorığı tarafından, kısaca bir stereotipler (şemalar, renkler, grafizm, jestler, ifadeler, öğelerin gruplanması) öbeği tarafından oluşturulur" (Barthes, 2014:11).

Théodule Ribot ise imgeleri seçme anımızı üç ayrı maddede şu şekilde kategorize etmektedir: eylemler doğrultusunda yapılan seçimler, duyumsal nedenlerle dikkat çeken seçimler, asgari çaba yasası nedeniyle yapılan seçimler (Aktaran: Sartre, 2017: 38). Gözlemci ya da kullanıcının stereotipler veya çağrışımlar yoluyla edindiği deneyim hafızasına, hafızasındaki bilgiler düşüncesine, düşünceleri ise davranışlarına sirayet edecek şekilde akış içindedir. Tasarımcılar bazen bilinçli olarak, bazen tesadüfen mekândaki imge ve sembolleri bilinçli olarak yerleştirir yani ortaya çıkan tasarımın kullanıcı ile bulunduğu ana müdahale ederler. Mimar ya da tasarımcı bu şekilde kullanıcıyı belirli bir duygu ve düşünce durumuna sokmak ister ya da tamamen duygu ve düşünce akışında özgürleştirmek ister. Fakat ikinci alternatif söz konusu olsa da kullanıcının düşünce akışına müdahale etmiş olur yani düşünsel bir yerleştirme mevcuttur. Dolayısıyla mekân yalnızca geometrik olarak yorumlayabileceğimiz bir şeyden çok öte, kullanıcı ile arasında bir bağ kuran, zihinsel bir şeydir. Duvarlar ve

döşemelerden fazlasıdır. Roth'a göre; algılanan ya da algılanabilen mekân cam duvarlı bir yapıda olduğu gibi, nicelleştirilemeyecek kadar kapsamlı olabilir. Bu şekliyle mekân algısı, zihinsel haritalarda yer edinen bir kılavuz haline gelir ve ihtiyaç olduğunda bu bilgilere başvurulur (Roth, 2000: 75).

Mekânda bulunan programatik bölümler; örneğin tavanlar, duvar kaplamaları, sirkülasyon elemanları, şömine, küvet vb. pek çok mimari öge ve mobilya kullanıcı üzerinde etki yaratmaktadır. Aynı şekilde mekânda maruz kaldıkları iyi ya da kötü anlamda koku, sıcaklık derecesi vb. pek çok etken kullanıcının hafıza deposunda yer edinmekte, bir zaman akla gelmese de zamanı gelince tekrar gün yüzüne çıkacak şekilde depolanmaktadır. Aynı şekilde renkler, dokular, formlar kullanıcının hafızasında, kullanım şekilleri ve nedenleri ile beraber deneyimlerin tetikleyicisi olarak saklanmaktadır.

Mekânı deneyimlerken yapılan bu gözlemler sayesinde mekânla kullanıcı arasında bütüncül bir ilişki kurulmaktadır. Gerek hafızamıza kaydedilen deneyimler gerek ilk kez karşılaşılan deneyimler olsun, her iki ihtimalde de gözlemcinin imgeler evreni genişlemekte, ileride karşılaşıacağı imgeler için yeni altlıklar oluşmaktadır. Jean-Paul Sartre imge ve gözlemci arasındaki bağı şu sözlerle ifade etmektedir:

İmgeler arasında, kendini bir bellek olarak tanımlayan bir tinin bulunduğunu varsaymak gerekir. İşte bu tin de, derlediği imgeler arasında karşılaştırmalar, birleşimler yapar, kendi bedenini çevresindeki öteki imgelerden ayıran da odur. Gerçekten de imgeler algılanır algılanmaz bellekte saptanır ve sıralanırlar (Sartre, 2017: 45).

Tasarımcı açısından tamamen öngörülmesi imkansız bir süreçten bahsediliyor gibi görünse de kullanıcının yaşamsal deneyimi ne şekilde olursa olsun, imgeler çoğu kullanıcıda benzer şekilde kaydedilmektedir. Örneğin düşey sirkülasyon elemanı olarak bir merdiven, herkes için farklı anıları çağırırsa da genellikle benzer eylemlere mekân sahipliği yapmaktadır. Ancak mekân programatik olarak doğru düzenlenmiş ve organize edilmiş ise, yüklenen anlamlar değişerek, kullanıcı zihninde yeni anlamlara yer açılmaktadır. Kullanıcıya sunulan bu yeni hareket ve deneyim ile yapı elemanına dair hafızasındaki bilgilere bir yenisi eklenerek, anlamı değiştirilebilmektedir. Buradan yola çıkarak; dayanıklılık, işlevsellik gibi unsurlar ile birlikte mekânın yarattığı anlam ve kullanıcının mekânı nasıl algıladığı unsurları da planlanmalıdır. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü'nde algının tanımı şu şekildedir: "Her tür gerçekliğin duyu organları aracılığıyla alınıp zihinde bilgiye dönüşmesi işlemidir. Başka bir deyişle, algı gerçekliklerin farkına varılıp tanınabilirliğe kavuşturulması sürecidir" (Tanyeli, Sözen, 2015: 22). Dolayısıyla mimari bir organizasyonu yalnızca işlevi açısından

değerlendirmek değil, aynı zamanda özneye oluşturduğu anlam ve haz ile de değerlendirmek gerekmektedir.

Haz ise en karmaşık ve problemlili konulardan bir tanesidir. Mimari akımlar incelenecek olursahaz konusunun pek çok mimar ve düşünür açısından hala tartışmalı bir noktada bulunduğu görülecektir. Mekânsal öğelerin kendileri de diğer öğeler ile olan ilişkisi de kullanıcılar açısından farklı yorumlanabilir. Bazı kullanıcılar bir galeri boşluğundan haz alırken, bazı kullanıcılar aynı galeri boşluğunu güzellik yoksunu olarak yorumlayabilir. Haz ya da güzellik mimarlığın en karmaşık konularından biri olmuştur. Çünkü öznel bir deneyime uzanmaktadır.

“Sir Henry Wotten’ın belirttiği gibi, Vitruvius’un mimarlık betiminde, yararlılık ile sağlam strüktür öğelerini izleyen üçüncü öğe, haz ya da güzelliktir. Bu mimarlığın tüm bileşenlerinin en karışığı ve en çeşitlisidir” (Aktaran: Roth, 2000: 89). Haz ve güzellik konusu pek çok düşünür, sanatçı ve mimar tarafından tartışılmış ve tartışılmaya devam edilmektedir. Ancak ‘haz alınmasını sağlayan nedir, bunun bir parametresi var mıdır, kişiler arasında neye göre fark gösterir’ sorularının tartışılmaya devam ettiği tüm bu dönemlerde de haz arayışı hiç son bulmamıştır.

Roth ise haz almayı ‘insan zihninin anlam aramaya programlı olması’ ile anlamlandırır. Zihinde kayıtlı olan bilgiler ile karşılaşılması, yeni gelen bilginin zihinde anlamlı bir veriye dönüşmesine sebep olmaktadır. Her zaman süreç bu şekilde işletilirse de çoğunlukla insan zihninin anlam araması ve tanıdık olana yönelmesi ‘şeylerin’ güzel olarak tanımlanmasına sebep olabilir. Fakat bazı durumlarda tanıdık olmayan da gözlemciye güzel görünebilir. Bunun belli ölçütleri olmamakla birlikte; kültür, alışkanlıklar, deneyimler vb. parametreler etkili olmaktadır. Yani imgeleri algılamak ve algılamamak kadar, imgelere dair yorum getirmek de yine çoğu zaman hafızamıza kayıtlı bilgiler aracılığıyla olmaktadır. Roth bu durumu şu şekilde aktarmaktadır: “Gelen veri anlamsız olduğunda zihin bunu tanıyamaz. Tamamıyla rastgele görsel ya da işitsel görüngüler verildiğinde bile, zihin daha önce depoladığı değerlendirme bilişisi temelinde bunlara bir ön yorum katar. Böylece, neyi algıladığımız daha önceden neyi bildiğimize dayanır” (Roth, 2000: 91). Böylece bu bilgi kullanılarak gözlemcinin yeni bireysel deneyimi ile karşılaşma süreci başlamış olmaktadır. Lefebvre’in bahsetmiş olduğu mekân üçlüsü aslında tam bu aşamayı hedef almaktadır. Toplumsal olarak üretilen mekân, bu noktada özneye müdahale edebilir ve onun deneyimine, hafızasına, davranışına yön verebilir. Mekânın üçlü diyalektiğinde aktarılan tasarlanan mekânın tasarlayıcıları, kendi idealleri doğrultusunda mekândaki kullanıcıyı yönlendirmek amacındadır. Ancak yaşanan mekân; tüm bu organizasyonun dışında kalan, istemsiz duygu durumlarının ya da planlanmadan ortaya çıkan düşüncelerin tetikleyicisi aynı zamanda yuvası olan mekân

olarak tanımlanmaktadır. Duygu ve düşüncelerin herhangi bir ideoloji yönlendirmesiyle değil, kendiliğinden ortaya çıkması yaşanan mekânın olumlanan yönüdür. Anılarımızı biriktirdiğimiz mekânlar hatırlatıcı özelliği ile tekrar anıların hafızadan çağrılmasına sebep olmaktadır. Bu yönü ile mekân, yalnızca bir binanın içinde salınmadığımızı, zihinsel bir şey olarak çok daha kuvvetli bir etkisi olan mekân ile kullanıcının bütünleştiğini göstermektedir.

Gaston Bachelard, iç mekân hakkında şunları söylemektedir:

Kuşkusuz, ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek bir yer bulur; hele de ev biraz karmaşıkta, mahzeni ve tavan arası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımız da niteliği gittikçe belirginleşen sığınaklar edindir. Ömrümüz boyunca kurduğumuz düşlerde dönüp dönüp geliriz buralara (Bachelard, 2014: 38).

Mimarlığın üçüncü boyutundan fazlasını sağlayan da bu çok çeşitli deneyimler ve devingenliktir. Mekân ile bütünleşen ve sürekli bir etkileşim içinde olan öznenin hafızayı canlandırması için zaman tek başına yeterli olmaz. Bilgilerin kaydedilmesi için somut veriler gereklidir ve mekân zihnin aramakta olduğu bu somut verileri sağlamaktadır. Böylece zaman, mekân ve hareketin ortaklaşması ile hafıza depomuza kaydedilen şimdiki zaman, gelecek bir zamanda da yine somut unsurlarla hızlıca ortaya çıkacaktır. Meydana gelen bu algısal süreç, aynı zamanda şimdiki zamana dair edinilen fikirlere ve düşüncelere de karşılık gelmektedir. Bu fikir ve düşünceler öznenin gelecekte oluşacak karşılaşmalarında belirleyici olacaktır. "Pozitif bir mimari deneyim, temelde ikna edici ve konforlu bir şekilde kültürün devamına yerleşen, geçmişini anlamaya ve geleceğe inanmaya olanak tanıyan güçlü bir deneyimdir" (Pallasmaa, 2012: 6).

Mimarinin bu (n)inci boyutu, hem mekânı toplumsal bir üretim olarak gören Lefebvre'in üçlü mekân diyalektiğini desteklemiştir hem de sürrealistlerin mekâna ilgilerinin artmasına sebep olmuştur. Çünkü sürrealistler de mekân çalışmalarında gerçek olmayanı değil sarsıcı olanı arayış içine girmişlerdir.

2. Sürrealizmde İmge ve Sürrealist Nesne

Sürrealizm, 1924 yılında Andre Breton tarafından yazılmış olan birinci sürrealist manifestoda şöyle açıklanmaktadır:

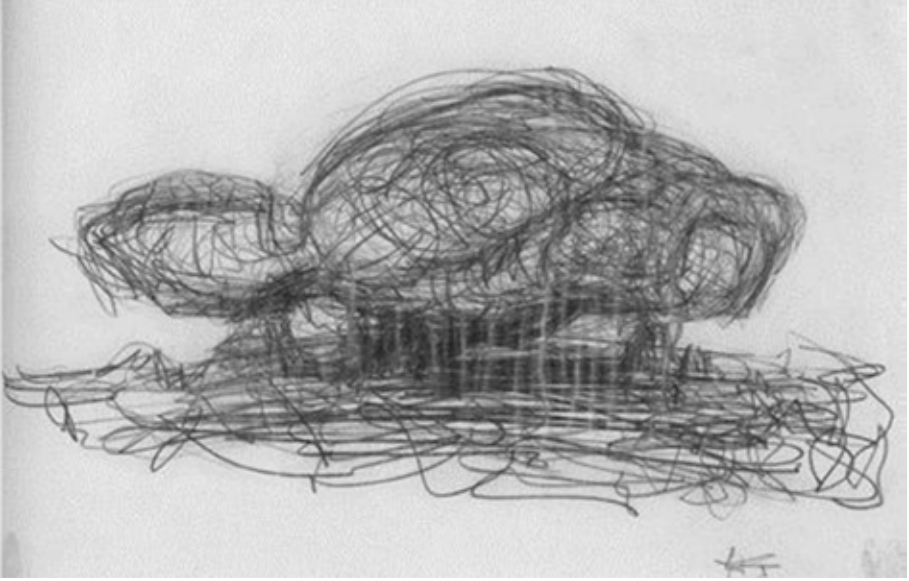
Sürrealizm, (isim). Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm. (felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan

hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem (Breton, 2009: 31).

Sürrealizm akımının arayışı çeşitli zaman dilimlerinde ve çeşitli ideolojiler sebebiyle değişkenlik gösteren yönlendirici kaygıları ekarte ederek, öznenin katıksız otomatizm ile duygu ve düşüncelerine ulaşabilmesidir. Bu arayış gerek toplumsal konularda gerek düşünme biçimlerinde gerekse ortaya çıkacak ürünlerin yaratım süreçlerinde aranmaktadır. Tüm bunların ışığında ortaya çıkan durumların ya da ürünlerin eleştirisinde de aynı bakış açısına sahip olunması beklenmektedir. Akım, Sürrealizm-Sanat ansiklopedisinde Rene Passeron tarafından şu şekilde açıklanmıştır: “Sürrealizm doğası gereği, bizleri sadece meydana getirilen işlerin estetiği açısından değil, aynı zamanda uygulamadaki değişiklikler yönünden de uyanık olmaya zorlar” (Passeron, 1996, 7).

Dadaizm ile önemli benzerlikler gösteren sürrealizm akımının dadaizm ile ayrıldığı en önemli nokta; öne sürdükleri problemleri reddedip sonra yeni öneri geliştirme kısmıdır. Topyekün bir itiraz halinde olan dadaizm reddettiklerinin yerine yeni öneri geliştirmemektedir. Çünkü dadaistlere göre yapılacak her türlü tanım yeni kaygıların ve kalıpların gelişmesine sebep olacaktır. Yeni estetik ve toplumsal kaygıların ise reddettiklerine benzer şekilde yeni sanat yaratımlarında baskı oluşturacağını düşünmektedirler. “Dadaizm, geleneksel sanata karşı olan estetik durumları, rastlantısallık sonucu oluşan olayları, kuralların olmayışını savunan ve var olan sanat, savaş, toplum, gelenek, din ve ahlaki değerleri reddeden ve bunları hafife alan bir akımdır” (Baskıcı, Şölenay, 2013: 37).

Rasyonelliği reddetme konusunda dadaizmle uzlaşma içinde olan sürrealizm akımı, dadaizmden farklı olarak salt reddediş halinde değildir. Mevcut olan yerine yeni bir öneri getirme arayışındadır. Rasyonelin baskısı dışında çıkabilecek katıksız otomatizmin peşinde, bunun kazanılabileceği alternatifleri aramaktadırlar. Görsel 1’de Frederick Kiesler’in ‘sonsuz ev’ isimli yapısının eskiz çalışması bulunmaktadır. Burada da görüleceği gibi, sürrealistlerin saf otomatizm arayışı ‘sonsuz ev’in tasarımında ortaya çıkmış, yapı rasyoneliteden uzak bir çıkış noktası ile tasarlanmaya başlanmıştır. Her ne kadar Kiesler ve kimi mimarlar sürrealist olduklarına dair beyanda bulunmamış olsalar da, sürrealist düşünürler tarafından tasarımları örnek gösterilmiş ve kabul görmüştür. Bu sebeplerle sürrealistlerin ideal mekândan beklentileri hayali bir arayış değil estetik ve ahlaki kaygılardan arınmış bir mekân yaratımı olmuştur.



Görsel 1. Frederick Kiesler, Sonsuz ev eskizi, 1956 (URL 1).

Sürrealist manifestoda bahsedilen bu yeni süreçte öznenin yaratımının mantıksal bir yaratım olmaktan uzaklaşması, imgelerle doğrudan bağlantısı sonucu ortaya çıkacak doğal bir süreç olması gerektiği önermektedirler. Mantıksal ilişkilerle karşılaşılan imgelerin algılanması ve ardından ortaya çıkacak üretimlerin hesaplı ya da zorlama olacağı düşüncesi hakimdir. Gözlemci ve imgelerin bağlantısının dışarıdan gelen hiçbir müdahaleye maruz kalmaması ve ilk yaratım kıvılcımının estetik ve toplumsal hiçbir kaygıya maruz kalmaması kritik önemdedir (Breton, 2009: 44). Breton'un belirttiği gibi rasyonalitenin ya da mantığın buradaki rolü, ortaya çıkan doğal kıvılcımın ne yolla somutlaştırılacağına dair verilecek kararlar olmalıdır. Görsel 2'de 'sonsuz ev'in maket çalışması görülmektedir. Sürrealistlerin önerdiği çok benzer bir süreçle Kiesler ilk eskizini yapmış ve bu noktada mantığa çok yer vermemiştir. Ardından taşıyıcı, sağır duvar ihtiyacı ya da açıklıklarla alakalı mantıksal kaygılardan faydalanarak tasarımı uygulanabilir hale getirmiştir. Breton birinci manifestoda bu akışı şöyle aktarmaktadır:

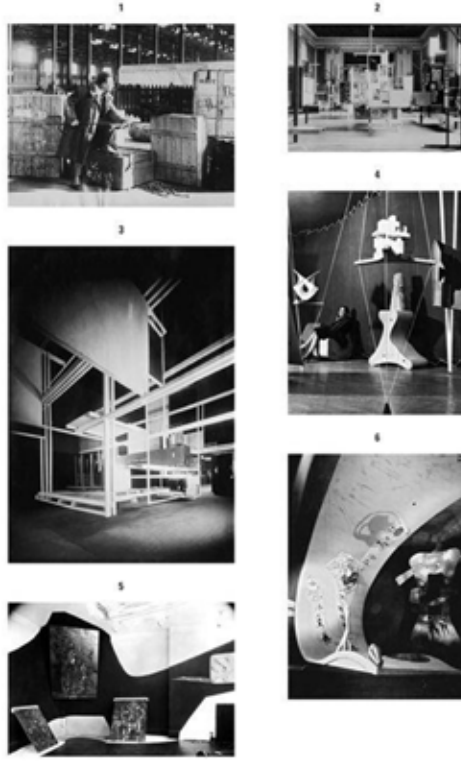
Bu yüzden, zihnin kıvılcımı yaratmak gibi belirli bir amaç doğrultusunda imgenin iki halini birbirlerinden çıkarsama yoluyla oluşturmadığını, bunların Sürrealist olarak adlandırdığım faaliyetin kendiliğinden ortaya çıkan ürünleri olduğunu, mantığın rolünün ise ışıklar saçan olgunun notlarını almak ve onu kavramakla sınırlandırıldığını kabul etmek mecburiyetindeyiz (Breton, 2009: 44).



Görsel 2. Frederick Kiesler, Sonsuz ev maketi, 1958 (URL 1).

Gözlemci ve imgenin karşılaşma anında mantığın ya da başka bir deyişle rasyonelitenin baskısı altında kalmak sürrealistlere göre batı düşüncesinin özneyi kontrol etme biçimi ve yönlendirme fırsatıdır. Halbuki insan doğası akış içindedir, duygu ve düşünceler devamlı prensipler ve disiplinler ile ortaya çıkmaz. Yahut daha olumsuz bir haliyle, prensipler ve disiplinlerin uygulanması için yaratılmaz. Ancak manifestonun yazıldığı tarihte sürrealistler tarafından batı düşüncesi olarak aktarılan fakat aslında genel dünya ideolojilerinin yaklaşımı olarak vuku bulan bu kontrolcü ve disiplinler tasarımı anlayışınadır sürrealistlerin eleştirileri. Sürrealist manifestoda batı düşüncesi ve gerçeğin olumsuzlaması için şu sözlerin yazıldığı görülmektedir: "...batı düşüncesinin alçaklığını damgalamaya yetecek kelimeler bulamıyorsak, mantığa karşı silahlanmaktan korkmuyorsak... bizden, ne çeşit olursa olsun bir sosyal koruma aygıtına şefkat göstermemizi, hatta hoşgörülü olmamızı nasıl beklersiniz" (Breton, 2009: 67).

Görsel 3'te sürrealistler tarafından düzenlenen bir sergi görülmektedir. Serginin gerek iç mekân tasarımında gerek mobilyalarında teorik olarak ortaya koydukları ideal mekânı uygulamaya koyma girişimleri görülmektedir. Açmış oldukları bu ve benzeri sergiler ile kullanıcı ile ideallerindeki mekânı birleştirme çabasına girmişlerdir.



Görsel 3. *Exposition Internationale Du Surréalisme, Hurafeler Salonu, 1947 (URL 2).*

Burada bahsedilen batı düşüncesi modernizmi de kapsamaktadır. Kusursuzluk arayışı, düzen ve disiplin tutkusu sürrealistlerin nefretini kazansa da yalnızca disipline etme ve yönlendirme baskısının değil estetik kaygıların yarattığı baskıların da aynı derecede sorunlu bulunduğu görülmektedir. Hal Foster Tasarım ve Suç kitabında: “1920’lerde sanatçılar ve eleştirmenler bu özerklik estetiğine meydan okumak için fetişe sahip çıktılar: Marx fetişizmi ‘duyusal arzu dini’ olarak tanımlamıyor muydu, işte sürrealizm de sanatta böylesi bir din olmak istiyordu.” diyerek sürrealistlerin estetiğe bakış açısını ifade etmektedir (Foster, 2002:134).

Sürrealizm akımının bu arayışı edebiyatla, resim ve heykel sanatlarıyla çok daha hızlı buluşmuşken mekân yaratma sanatı olan mimarlık ile daha çelişkili bir noktada kalmıştır. Mimarlık disiplininin uygulanma gerekliliği, buna dayalı olarak bir noktada rasyonaliteye mecbur kalması sebebiyle çoğu düşünür ve mimar tarafından bu ortaklık sorgulanmış hatta sürrealistler tarafından da akımın ilk yıllarında tam bir karşılık bulamamıştır. Ancak üzerine yıllarca yaptıkları tartışmalar ve pek çok tasarım denemesinin ardından mimarlık ile bir birliktelik

kurabilmişlerdir. Sürrealistlerin bazı tasarımları uygulanmış bazıları ise mekân tahayyülerini aktarabilir olmasına rağmen pratiğe dökülememiştir. Uygulansın ya da uygulanmasın bu denemeler sürrealizmin mekân okumalarını aktarmakta yeterli olmuş aynı zamanda mimarlığa dair farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Sürrealistler mimari tasarımdan, mekân içinde olacak karşıtlıkların kurgulanmasını ve buradan hareketle şok edici etkiler yaratılmasını beklemektedir. Tasarım kurgusunun doğal yollarla çıkabileceğini savundukları gibi kurgulanmış mekânı deneyimleyen kullanıcının da şok etkisi ile doğal duygu ve düşünce akışı içine girmesini istemektedirler. Mekân tasarımlarını çoğunlukla sergiler ve konutlar üzerinden ilerleten sürrealistler, zıtlıklar, karşıtlıklar ve şaşırtıcı sembollerin kullanımını bu mekân tipleri üzerinde deneyimlemiştir. Zıtlıklarından doğan kıvılcımı aradıkları mekân tasarımlarından, bekledikleri karşılığı da almışlardır. Artun şöyle aktarmaktadır:

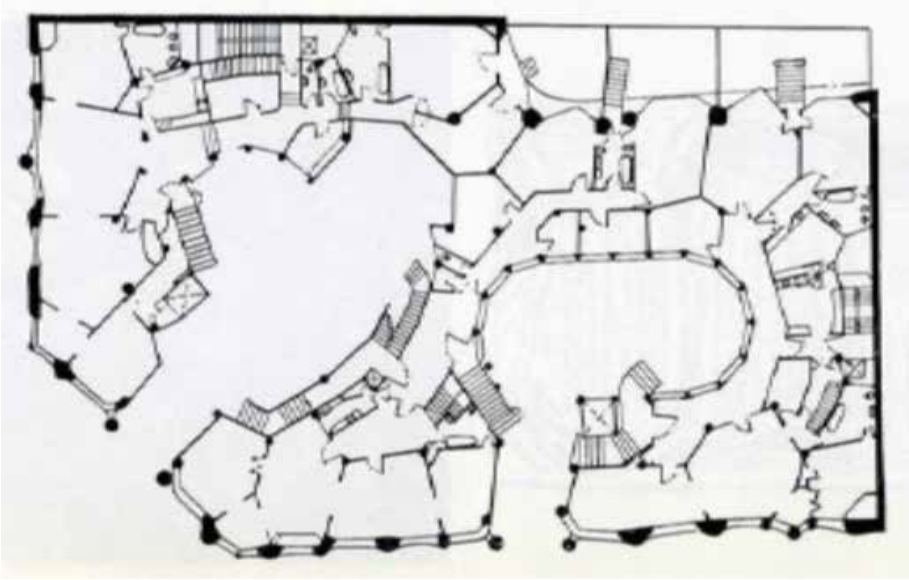
Sergi tasarımlarıyla sürrealistler, nevrozun tırmandırılacağı, bastırılmış arzuların serbest bırakılacağı soyut 'Öteki' mekânlar yaratma imkânlarının peşine düştüler. Öyle ki, izleyici arzu yoluyla gerçekliği farklı bir biçimde kavramakla kalmayacak, yaşamakta olduğu dünyanın toplumsal ve siyasal dayanaklarını sorgulamak için esinlenecekti (Artun, 2014: 298).

Sürrealistler sergi iç mekânları ile ziyaretçileri şaşırtmayı başarmış ve hatta bazen dehşet yaratmışlardır. Kimi sergileri yasaklanmış ancak günün sonunda istedikleri etkiyi almışlardır.

Sergi iç mekân tasarımlarının yanı sıra konut iç mekân tasarımları üzerinde de durmuşlardır. Kişilerin en özgür ve kontrolsüz yer olması sebebiyle konutlar sürrealistlerin özünde oluşmasını bekledikleri etkiyi en kolay yakalayabilecekleri yerdir. İnsanlar evlerinde beğenilmek, uygun bulunmak, kendini kanıtlamak vb. kaygılardan uzaklaşmaktadırlar. Dolayısıyla katıksız otomatizme en hızlı ulaşılacak mekân olarak konutlar görülmektedir.

Kiesler'de olduğu gibi Salvador Dali'de sürrealist olduğunu beyan etmemesine rağmen, sürrealistler tarafından yapıları örnek gösterilen bir mimar olmuştur. Gaudi'nin 'casa mila' isimli yapısı sürrealistlerin ideal mekândan bekledikleri amorf yapıyı vermekte aynı zamanda şaşırtıcı sembolere sahip bir yapı olarak kullanıcılarında beklenen şok edici etkiyi yaratmaktadır. (Görsel 4)

Bachelard da sürrealistler ile çok benzer bir şekilde anıların yuvası olan bu mekân tipi için: "Ev bize hem dağınık hayaller hem de bir hayaller bütünü sunar" yorumunu yapmaktadır (Bachelard, 2014: 33). Dış ile temasımızı kesen bu duvarlar sürrealist düşünür ve tasarımcılar için önemli bir noktada durmaktadır.



Görsel 4. Antoni Gaudi, Casa Mila planı (URL 3).

Mimari deneyimleri ile tasarımların düş ve arzu ile ortaya çıkabileceğini kanıtlamak istemiş ve kanıtlamışlardır. Mekânın düşlerin, anıların ve arzuların yuvası olduğuna, ruhsuz geometrik uzamdan fazlası olduğuna inanmaktadırlar. Bachelard benzer bir düşünceyi Mekânın Poetikası isimli kitabında: “Kuşkusuz, ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek bir yer bulur; hele de ev biraz karmaşıkta, mahzeni ve tavan arası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımız da niteliği gittikçe belirginleşen sığınaklar edinir. Ömrümüz boyunca kurduğumuz düşlerde dönüp dönüp geliriz buralara” cümleleri ile aktarmaktadır (Bachelard, 2014:38).

Bachelard’ın aktardığı gibi anılarımızın, düşlerimizin, deneyimlerimizin somutlaştığı yerdir mekân. Sürrealistler bunu fark etmişlerdir ve bu nedenle mimarlığa dair umutlarını yüksek tutmuşlardır. Mekânın insan zihni ile olan ilişkisine güvenmişlerdir. Yıllarca yaptıkları tartışmalar ve denemeler ile yalnızca mekân organizasyonu değil, ikinci manifestoda bahsettikleri ‘sürrealist nesne’ ile de aradıklarına ulaşabileceklerini düşünmüşlerdir. Tüm bu çalışmalar ışığında mimarlıktan beklentilerine ve bunların ne şekilde tasarıma eklenebileceğine dair belirli unsurlar ortaya çıkmıştır. Bu unsurlar bir sonraki bölümün konusunu oluşturmaktadır.

3. Sürrealizmin İdeal Mimarlığı

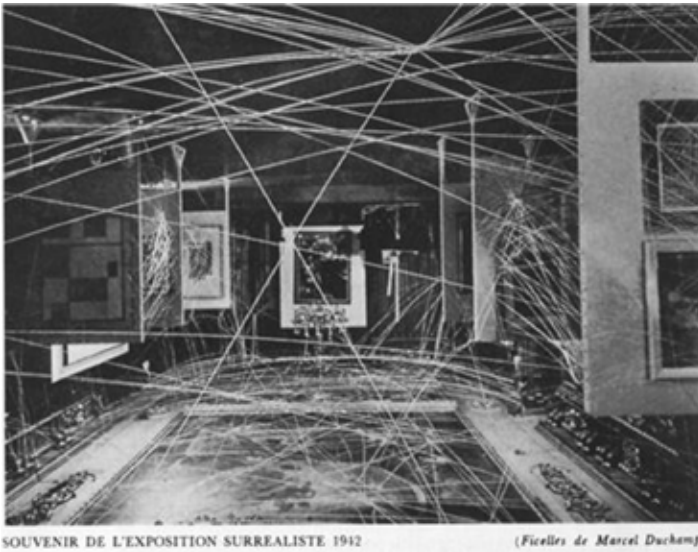
Sürrealizm ve mimarlığın ortaklaşmasının bu kadar gecikmesi, mimarlığın rasyonalite ile kopması imkansız olan kimi bağlarından kaynaklanmaktadır. Statik,

mekanik, malzeme kapasitesi vb özellikler mimarinin ayrılması güç parçalarıdır.

İkinci manifestoda yapmış oldukları sürrealist nesne tanımı sayesinde mimarlık ile sürrealizm arasında önemli bir köprü kurmuşlar ve mekân tahayyüllerini somutlaştırmanın yolunu bulmuşlardır. Mekân organizasyonuna ilave olarak sürrealist nesnenin sergi mekânları, konutlar, pasajlar, terkedilmiş mekânlar ve sokaklar gibi çeşitli mahallere yerleştirilerek öznenin iç dünyasına ulaşabileceklerine inanmışlardır (Görsel 5). Walter Benjamin sürrealistlerin mekâna bakış açısındaki farkındalık ile ilgili şunları aktarmıştır:

“Gözden düşmüş şeylerde, ilk demir yapılarda, fabrika binalarında, eski fotoğraflarda, modası geçmiş lokallerdeki devrimci nihilizmi ilk fark edenler (burada Andre Breton) onlardı” (Benjamin, 2001:159).

1930’lu yıllarda çeşitli sergi kurgularında sürrealist nesne yerleştirmeleri görülmektedir. Bazı konut çalışmalarında da sürrealist nesne yerleştirmelerine rastlanmaktadır. Ancak konut iç mekânlarını yerleştirmenin ötesinde form, malzeme, işlevlendirme vb. pek çok alanda tartışmaya dahil etmişlerdir. Çünkü konut iç mekânları sürrealistlerin aradığı pek çok şeye karşılık gelmektedir. Dış baskılardan ve belki kendimize yaptığımız baskılardan da bir nebze uzaklaşabilen yerdir konut. Dolayısıyla özne bu mekân tipinde duygu ve düşünce dünyasıyla baş başa kalabilmektedir. Özellikle konut içi ve dışı konusunda kesin bir karşıtlık tanımlamaktadırlar. İç mekân öznenin iç dünyası ile özdeşleşirken, dış mekân mantık ile özdeşleşmektedir. Bu çerçevede iç mekân sürrealistler için, hedeflerine ulaşabilecekleri önemli bir başlık halini almaktadır (Gönül, 2014: 102).



Görsel 5. *First Papers of Surrealism*, VVV’de yayınlanan baş aşağı sergilenen fotoğraf (URL 1).

Bununla birlikte sürrealistlerin mimari anlamda üzerinde durdukları bir diğer konu form olmuştur. Mimari formların katı, didaktik ve keskin hatlarının tam da karşı durdukları modernist mimari anlayışa sebep olduğunu ileri sürmüşlerdir. Akımın temellerini oluşturan katıksız otomatizm arayışı gereği; yuvarlak hatların ve akışkan formların doğaya uygun olduğu düşüncesi ile mekân tasarımlarında dik açılardan kaçınmışlardır.

Yunan düşünürü Heraklitus'un 'Her şey akar' söylemi sürrealist mekân tasarımlarında görülmektedir. "Heraklitus'un felsefesine göre her şey her zaman akış halindedir, en ünlü söylemi 'Panta rhei', yani 'Herşey akar'dır. Dahası değişimi sanki doğanın içinde, ona içkin bir durum gibi görmüştür, sabitlik sadece bir yanılsamadır (Gönül, 2014: 88).

Sabitlik yanılsaması dik açıları doğurmakta, kişileri disipline etmektedir. Bahsedilen disiplin ise öznenin uygulamayı seçtiği bir disiplin değil, Lefebvre'in tasarlanan mekân olarak tanımladığı, ideolojik kaygılarla kişilere dayatılan mekânlarda ortaya çıkan disiplindir. Mekânların düzenli olması, yaşantının düzenli olmasını, yaşantının sürekli düzeni ise düşüncenin sürekli düzenli olmasını yani sürprizsizliği getirmektedir. Hâlbuki sürrealizmde beklenen zaman zaman mantıktan ayrılıp sürprizli bir ruhsal yola sapmaktır. Disipline etmek istenci kaos oluşması kaygısından doğmakta ve tasarlanan mekânın üretimine sebep olmaktadır. Fakat sürrealistler, kaosu tehlike olarak görmezler. Aksine mekânın kaosunun özneyi serbest kılacağına ya da bunun için tetikleyici olacağına inanmaktadırlar (Görsel 6).



Görsel 6. Exposition Internationale Du Surréalisme, Sergi salonu, 1938 (URL 1).

Bu koşulların sağlanması için mekân tasarımıları akışkanlık ve değişken olmalıdır. Formların değişkenliği itkisi ile hizadan çıkan özne, arzuları ile buluşabilecek ve ruhsal otomatizme ulaşacaktır. Mekânsal geçiş ve tekinsizlik özelliklerini kazanan sürrealist mekân, kullanıcısı üzerinde belki şok, belki korku etkisi yaratarak düşünsel süreci üzerinde etkili olacaktır. Lefebvre'in bahsetmiş olduğu tasarlanan mekân ise sürrealistlerin tam tersi bir arzuyla tasarlanmış olan, kişileri kurgulamak için organize edilen mekânlardır. Pek çok ideoloji mimari tasarımlarda ya da kentsel planlamalarda mekânın kişileri düzene sokma gücünden faydalanmaktadır. Psikolojik uzamlar olarak mekânın, deneyimleri ve algıyı yönlendirme özelliğini kullanılmaktadırlar (Görsel 7). Sürrealistlerin modern mimariye itiraz sebepleri de buradan doğmaktadır. Batı düşüncesi olarak tanımlayarak karşı çıktıkları düzen tutkusunun mimarideki karşılığını modern mimari olarak görmektedirler. Tristan Tzara'da (1933) benzer şekilde modern mimariye bakış açısını şu sözleri ile ifade etmiştir:

“Ne kadar temiz, süsten ne kadar uzak görünmek isterse istesin, “modern” mimarinin hayatta kalma şansı yok. Sadece sürüne sürüne var olmaya devam edecek, o da bir kuşağın, kimbilir kaç bilindişi suç yüzünden (belki de kapitalist zulmün sonucu olan vicdan azabından) kendini cezalandırırken, bir yandan da ifade etme hakkına sahip olduğunu düşündüğü geçici sapkınlıklar sayesinde” (Aktaran: Artun, 2013:116).

Srrealistlere göre; modern mimaride sıklıkla karşılaşılan sert, dik açılı, didaktik formlar öznenin ruh dünyasını yansıtılmamaktadır ve doğanın akışına uygun değildir. Bu formdaki yapılar çoğunlukla kullanıcı olan öznenin yaşam alanlarını sınırlamakta ve kişileri disipline sokmak üzere tasarlanmışlardır. Bu şekilde kaos nlenecek, öznenin hesaplanamayacak davranışları kontrol altına alınacaktır.



Görsel 7. Exposition Internationale Du Surréalisme (É.R.O.S.), 1959 (URL 1).

Fakat kontrol etme tutkusu birbirine benzeyen kişilikleri doğurur ve aynı makineden çıkan ürünler gibi, özneler de birbirine benzeyen birer üretim haline gelmeye başlar. Sürrealistlere göre ‘batının ikiyüzlülüğü’ olarak görülen modernizmin mimarisi de reddedilmelidir. Kullanıcı eğrisel hatlarla karşılaşmalı, yolunu kendisi bulmalıdır (Breton, 2009: 80). Mekân sayesinde hareketi özgürleştirmek, düşünsel sürecin de özgürleşmesine sebep olacaktır. Böylece sürrealistlerin istediği gibi yaşam pratikleri sorgulanabilir hale gelecek ve ezberler yıkılacaktır. Eğrisel formlar ve şaşırtıcı mekânların ideal mekân anlayışı için olumlu özelliklerdir. “Örneğin Virilio eğimli yüzeylere toplumsal dengeyi bozabilecek bir karakter atfederek, bu tip yüzeylerde, ‘eğim işlevi (oblique function)’ adını verdiği toplumsal değişimi tetikleyici bir potansiyel tanımlar” (Gönül, 2014: 121).

Sürrealizm ve mimarlığın uzlaşamayacağına dair olan varsayımın en büyük sebebi, mimarinin taşıyıcı sisteminden ayrı düşünülmemesidir. Ancak sürrealistler form önerileri ile birlikte aynı zamanda taşıyıcı sistemi göz ardı etmediklerini de kanıtlamışlardır. Kabuk taşıyıcılar ya da daha farklı şekilde sunulmuş kolonlara öneriler getirmiş, çoğu kişinin iddia ettiği gibi, hayali bir arayış içinde olmadıklarını göstermişlerdir. Eleştiri getirdikleri konunun konstrüksiyon değil form olduğunu aktarmışlardır (Görsel 8). Sürrealistler için ideal mekânın üretimi hayal ile gerçeğin uzlaşması yoluyla olmalı ve kullanıcının zihninde de hayal ile gerçeği uzlaştırmalıdır.



Görsel 8. Frederick Kiesler, Sonsuz ev maketinin içi, 1960 (URL 1).

Tekinsiz mekân arayışlarını yalnızca form çeşitliliğinde aramayan sürrealistler aynı zamanda terkedilmiş mekânlarda da tekinsiz mekânların enerjisini yakalamışlardır. Pasajlar, işlevini kaybetmiş endüstri mirasları gibi terkedilmiş yapılar da sürrealistlerin ilgisini çekmiştir. Modernizm tarafından terkedilen bu tür mekânlar, tekinsiz yani izbe ve güven vermeyen mekânlar olarak bastırılmış bir enerji açığa çıkarmaktadırlar. Belli ki yeni düzene uygun olmayan terkedilmiş mekânlar, tasarlanan mekân olarak tanımlanan mekânların ve tasarımcılarının sürrealistlere göre kirli olan yüzünü açığa çıkarmaktadır. Çünkü bu tip mekânlar tüketilmiş ve sonrasında gözden çıkarılmış yönleriyle deşifre etme özelliğine sahiptirler.

Benjamin'e (2009) göre: Yenilenmiş bir mecranın malzemesi, böyle tuhaf nesnelerin tanzimi değildir; tersine sürrealist projenin bir parçası da, kültürel nesnelerin uyuşumsuz kategorilerini 'patlatmak'tır. Bu yolla sanatsal mecraların şeyleşmiş sınıflamasını yıkma amacı taşır (Aktaran: Foster, 2002: 174).

Yıkıntılardan çıkan mekânsal enerji, deşifre yöntemiyle gözlemcinin farkındalığını besleyecek ardından düş dünyasını harekete geçirecektir. Bu nedenle özellikle terkedilmiş mekânları görünür kılmak, üstlerinde fikir yürütmek ya da bu mekânları deneyimlemek sürrealistler için cezbedici olmuştur.

İlk kez sürrealistler onları serbestçe gözler önüne serer. Üretici güçlerin gelişmesi, geçen yüzyılın düşlerinin simgelerini, daha onları temsil eden anıtlar bile çökmeden birer yıkıntı haline getirmiştir.' Buradaki 'düş simgeleri', burjuvazinin özgüveninin doruğunda olduğu 19. Yüzyılın kapitalist harikalarıdır: 'Pasajlar ve iç mekânlar, fuarlar ve panoramalar' gibi. Bu yapılar sürrealistleri yaklaşık bir yüzyıl sonra büyülemeye başlamıştır - kapitalist gelişmenin ileri aşamaları sonucunda 'bir hayal dünyası'nın kalıntıları haline gelmelerinden, 'onları temsil eden anıtlar bile çökmeden birer yıkıntı haline gelmelerinden' sonra (Foster, 2002: 174).

Belleksel boyutuyla geçmiş hatırlatıp, bugünü eleştirmeye imkân tanıyan bu mekân tipleri, gözlemciyi zaman akışında sarsıntıya uğratar. Her şeyin değişme ve geçici olma olasılığının yarattığı tekinsizlik şaşırtıcıdır ve şaşırtıcılık düşünsel sürece teşvik edicidir (Görsel 9). Freud 1919 tarihli "Uncanny (Unheimlich)" makalesinde tekinsizi şöyle tanımlar, "... yeni ya da yabancı bir şey değil, baskı sürecinde yabancılaşmış, tanıdık ve zihinde eskiden beri müesses bir şey" (Aktaran: Gönül, 2014: 120). Sürrealistler Freud'un tekinsiz tanımı ile konut arasında da benzerlik kurmaktadır. En saklı yönlerin ortaya çıkabildiği, keyifli ya da utanç verici anıların depolandığı, büyük gizlerin korunduğu yer 'ev'dir. Her tür mekân anıları depolarken zaman zaman gizleri de depolamaktadır ancak ev, bu saklı deneyimleri her daim taşımaktadır. "Bu yüzden de bilinçaltını ve hayalleri çoğaltan mekânları ile Sürrealizm, sürekli olarak kişinin, evinin kapısına hem fevkeladeye açılan bir eşik hem de evi terk etmek için bir davetiye gibi davranması teşebbüsü olarak görülebilir" (Gönül, 2014: 121).



Görsel 9. Exposition Internationale du Surréalisme Paris (URL 4).

Zihnin eşikte kalması ya da eşiği her an geçebilir olması gerekliliği sürrealistlerin zihinleri özgür bırakma yöntemidir, denilebilir. Onlar için mekân düzenleyen değil sorgulatan olmalıdır. Dolayısıyla sürrealizm akımının arayışı gereği baskıdan arınmış zihinlere dair mekân üzerinden kurgulananlar, kavramsal mekân üzerinden olmuştur. Düş ile gerçeğini uzlaşmasını aradıkları gibi, mimaride de strüktür gerekliliği ile kavramsal mekân arasından uzlaşma kurmaya çalışmışlardır. İmge ve düşünceyi ayırmadan, strüktür ile bu düşünsel akışı çözmeye çalışmışlardır. Biçimsel tasarlamayı özgürleştirmek, sürrealist nesnelere ile şaşırtmak, mecburi olanı farklı şekilde sunmak gibi yöntemler geliştirmiş ve kendileri de bu doğrultuda deneysel tasarımlar üretmişlerdir.

Sürrealistlerin gerek uygulamaya geçmeyen gerek uygulanan mekân tasarımları ile istedikleri tepkiyi aldıkları da görülmektedir. Sergi mekânlarında ziyaretçi tepkileri, konut iç mekân denemelerinde kullanıcı tepkileri ya da kâğıt üzerinde kalan tasarımlara dair yorumlar çoğunlukla bekledikleri gibi olmuştur. Kullanıcı ya da ziyaretçiden aldıkları tepkiler ve yorumlar ile öznenin edilgen konumdan çıkıp etken konuma geçmesinden memnun kalmışlardır. Çünkü sürrealistlerin eleştirdiği tasarım tipinde kullanıcı ne kadar edilgen, önerdikleri tasarım tipinde kullanıcı bir o kadar etkindir. Övgü almak değil yalnızca düşünsel olarak bile olsa etken bir kullanıcı arayışındadırlar. Böylece etken durumda olan kullanıcı hem hareket olarak hem düşünsel olarak tetiklenmiştir ve sürrealistlerin mekândan umdukları noktaya gelmişlerdir. Bu amacı sağlayan sürrealistlerin ideal mekân olarak tanımladıkları mimari öğelerdir. Bölüm boyunca bahsedilen gerek imgeler gerek semboller gerek tekinsizlik gerek mekânın geometrik formları gerek taşıyıcı sisteme dair aktarılan mekânsal özellikler sürrealistlerin ideal mekânını tanımlamaya yardımcı olmaktadır.

SONUÇ

Strüktür, malzeme veya işlevsellik olarak çoğunlukla sürrealizm ile uzlaşamayacağı düşünülen mimarlık sanatı, pek çok tartışmaya konu olmuştur. Yalnızca farklı akımların destekleyicileri değil, sürrealistler tarafından da soru işareti yaratan mimarlık alanı, ikinci manifestoda açıklanabilir hale gelmiş ve hatta önemli bir noktaya yerleştirilmiştir. Andre Breton tarafından 'katıksız otomatizm' olarak açıklanan sürrealizm arayışında mekân ve gözlemcinin buluşma noktasından faydalanarak gözlemcinin bilinçdışına ulaşmak sürrealistler için cezbedici olmuştur. Mimariye dair tartışmaya başlamaları diğer sanat dallarına göre gecikse de mekânın gündelik gerçekliğimizle doğrudan etkileşim içinde olması, mekân okumalarını yıkıp yeniden oluşturmaya değer görülmüştür. Çeşitli mekân tasarımcıları ve mimarlar tarafından denemeler yapılmış, uzlaşma için yöntemler geliştirilmiştir.

Bakış açıları temelde topyekün mimari gerekliliklere itiraz etmek değil, mimarlığın onları cezbeden yönünden faydalanmaktır. Strüktürel gerekliliklere,

ihtiyaca göre mekân organizasyonuna ya da malzeme seçimlerine dair bir itiraz söz konusu olmamıştır. Karşı çıktıkları şey tüm bu gereklilikleri bahane ederek mekânın özneye şekil verme gücünden faydalanılması olmuştur. Modernizmin disipline etme ve kontrol etme tavrını eleştirmişler, yerine öznenin serbest düşünsel sürece girmesini sağlayacak mimari yöntemler geliştirmişlerdir.

Bulgular incelendiğinde, sürrealistlerin Lefebvre'in 'Mekânın Üretimi'nde aktardığı üçlü mekân diyalektiğiyle benzer tanımlar kullanmış oldukları görülmektedir. İtiraz ettikleri; Lefebvre'in tasarlanan mekân olarak tanımladığı mekân üretiminin sonuçlarıdır. Bu mekân tipinin faydacı ve zihinsel olarak yağmalayıcı olması sürrealistleri de rahatsız etmiştir. Günün sonunda mekândan istedikleri etki ise Lefebvre'in yaşanan mekân tanımı ile benzeşmektedir. Yaşanan mekânın özne ile buluşmasındaki doğallık ve sonrasında ortaya çıkan doğal duygu ve düşünce akışı; sürrealistlerin de ulaşmak istediği noktaya çok yakındır. Sürrealistler de mekânın toplumsal rolü ile ilgilenerek, Lefebvre'in mekânın üretiminde üzerinde durduğu toplumsal ilişkileri şekillendirmek istemişlerdir. Tam buradan hareketle mekân onları büyülemiş, özellikle ikinci manifestoda tartışmalarına dahil olmuştur.

Sürrealistler, sürrealist nesne tanımları sayesinde mekân tasarımı ile köprü kurmayı başarabilmiş, zihinsel kısımları somutlaştırmak için mantığın yoluna burada başvurmuşlardır. Kolonların yerine kabuk önerisi getiren Kiesler ile ya da kolonları farklı sunuş şekilleri olan (imgeler ve semboller ilavesiyle) Art Nouveau sanatı ile bağ kurmuşlardır. Terk edilmişin ya da tekinsizin deşifre ettiği toplumsal şeylere övgüde bulunmuşlardır. Kişilerin en derin arzularına ve gizlerine özgürce ulaşabilmeleri için mekânsal sembolleri şaşırtıcı bir şekilde kullanmayı denemişlerdir. Akışkanlık ve değişkenlik üzerinde özellikle durmuşlar, doğal olana yaklaşmak için öncelikle doğanın işleyişine uygun davranmak gerekliliğini savunmuşlardır. İdeal mekânı imgelerin kuvvetli ve doğru kullanımında bulmuşlar, bununla birlikte dik açılardan, birbirini takip eden akslardan kaçınmışlardır.

Tüm bunlar neticesinde mekânın toplumsal yönüyle ilgilenmişler ve uygulanmaya açık yöntemler geliştirmişlerdir. Bazılarını denemiş ve çoğunlukla belediklerine yakın tepkiler almışlardır. Uygulansın ya da uygulanmasın sürrealizm ve mimarlık ilişkisinin gerek mimarlık okumalarında gerek mimari uygulamalarda yeni bir düşünsel pencere açtığı görülmektedir. Dolayısıyla bu ilişki, üzerinde düşünmeyi hak eden bir yerde durmaktadır ve nasıl ki sürrealizm salt hayalcilik değilse; mimarlık ve sürrealizm arasındaki ilişki de yalnızca bir hayal değildir.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2013). Sanat Manifestoları. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, N. A. (2014). Sürrealizm / Mimarlık. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Avar, A. A. (2009). "Lefebvre'in üçlü- Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân Diyalektiği", Mimarlık ve Mekân Algısı, 17, 7-16.
- Bachelard, G. (2014). Mekânın Poetikası. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baskıcı, Z. ve Şölenay, E. (2013). "Dadaizm Sanat Akımı ve Seramik Sanatına Etkisi", Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 29, 35-47.
- Benjamin, W. (2001). Son Bakışta Aşk, Haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis.
- Breton, A. (2009). Sürrealist Manifestolar. İstanbul: Altı Kırk Beş Yayın.
- Foster, H. (2002). Tasarım ve Suç. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gönül, H. (2014). Mimarlıkta Formsuzluk Kavramı Üzerine Bir Araştırma, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Lefebvre, H. (2014). Mekânın Üretimi. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lynch, K. (1996). "Çevrenin İmgesi", Cogito, Yaz 96, 153-161.
- Pallasmaa, J. (2012). "The Existential Image: Lived Space in Architecture and Cinema", Phainomenon, 1(25), 157-174.
- Passeron, R. (1996). Sürrealizm Sanat Ansiklopesi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Barthes, R. (2014). Görüntünün etoriği, sanat ve müzik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Roth, L. M. (2000). Mimarlığın Öyküsü. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sartre, J.-P. (2017). İmgelem. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2015). Sanat kavram ve terimleri özlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1-2, 5-6-7-8: <https://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-mimarligi-bastan-cikarmak/1930> adresinden 22.11.2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3: <http://www.acfny.org/event/display-of-the-centuries-frederick-kiesler-and-contemporary-art-1/> adresinden 18.05.2018 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4: <http://historyofarchitecture.weebly.com/art-nouveau.html> adresinden 22.11.2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 9: <https://tr.pinterest.com/pin/368802656962492729/> adresinden 22.11.2022 tarihinde alınmıştır.

Tema Vakfı Afişlerinin Çok Modlu Kaynaklar Açısından İncelenmesi

Cengiz Şahin¹

Makale Geliş Tarihi: 30.10.2023
Yayıma Kabul Tarihi: 27.11.2023

Öz

Bu çalışma, çok modlu kaynakların çevre koruma afişlerinin tasarımında ve iletişiminde oynadığı rolü vurgulamaktadır. TEMA Vakfı tarafından doğanın korunmasına yönelik farkındalık oluşturmak amacıyla tasarlatılan dört afiş incelenmiştir. Afişlerin görsel bileşenleri, sembollerin kullanımı, yazılı metinlerin konumu ve renk paleti gibi unsurlar değerlendirilmiştir. Ardından yazılı metinlerin görsel unsurlarla etkileşimi ve sembolizmin semiyotik analizi yapılmıştır. Analiz sonuçları, her afişin toprak kaybının çevresel ve insan yaşamına olan etkilerini vurgulayarak izleyicilere çevresel sorumluluklarını hatırlattığını göstermektedir. Görsel unsurlar, özellikle semboller ve renk kullanımı, izleyicilerin mesajları hızlı bir şekilde anlamasına yardımcı olurken tipografi iletişime net bir katkıda bulunmuştur. Afişler, izleyicilere çevre koruma faaliyetlerine katılım çağrısında bulunurken özgün bir tarz ve samimiyet dili benimsemiş ve çevre bilincinin artırılmasına, çevre sorunlarına duyarlılığın geliştirilmesine katkıda bulunmuştur. Sonuç olarak, TEMA Vakfı'nın afişleri, görsel ve sözel olarak çevre bilincini teşvik etmek için etkili bir iletişim aracıdır. Afişler, izleyicilere toprak koruma sorumluluğunu hatırlatmanın yanı sıra doğanın canlılığına ve biyolojik çeşitliliğin korunmasına dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Afiş, Çok Modlu Kaynaklar, Görsel Temsil, Semiyotik Analiz, Görsel İletişim

ANALYSIS OF TEMA FOUNDATION POSTERS IN TERMS OF MULTIMODAL RESOURCES

Abstract

This study highlights the role of multimodal resources in the design and communication of environmental posters. Four nature conservation posters designed by the TEMA Foundation were analyzed. Elements such as the visual components of the posters, the use of symbols, the positioning of written text, and the color palette are examined. Then, the interaction of written texts with visual elements and the semiotic analysis of symbolism were conducted. The results of the analysis show that each poster reminds viewers of their environmental responsibility by emphasizing the effects of soil loss on the environment and human life. Visual elements, especially the use of symbols and color, helped viewers quickly understand the messages, while typography made a clear contribution to the communication. The posters adopted a unique style and sincerity in calling viewers to participate in environmental protection activities, and contributed to raising environmental awareness and sensitivity to environmental problems. In conclusion, TEMA Foundation's posters are an effective communication tool to promote environmental awareness visually and verbally. In addition to reminding viewers of their responsibility to protect the soil, the posters draw attention to the vitality of nature and the protection of biodiversity.

Keywords: Poster, Multimodal Sources, Visual Representation, Semiotic Analysis, Visual Communication.

¹Dr. Öğretim Üyesi Cengiz Şahin, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü. E-posta: cengizsahin18@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8348-0913.

Giriş

Dünya, modern yaşam tarzının ve sanayileşmenin bir dizi olumsuz çevresel etkileriyle karşı karşıya kalmıştır. Biyoçeşitlilik kaybı, hava kirliliği ve küresel ısınma gibi çevresel tehditler, tüm canlıların varlıklarını tehdit etmektedir. Bu olumsuzluklardan kaynaklanan zararların engellenmesi ve doğanın korunması sadece hükümetlerin ve yerel yönetimlerin sorumluluğunda olan bir durum değildir (Munier, 2005: 116). Artan nüfus ve üretimin, küresel ısınmanın ve kentleşmenin olumsuz etkilerini azaltmak için mevcut kaynakların verimli kullanılması ve doğanın korunması yaşamın her alanında uygulanması gereken önemli bir yaklaşımdır (Keskin vd., 2020). Toplumı oluşturan bireylerin de bütün paydaşlar gibi çevrenin korunması için girişimlerde bulunması gerekmektedir. Bu sebeple günlük hayatta doğanın korunmasına yönelik düşünmek ve bu doğrultuda bireylerin bilinçlendirilmesi çevre koruma faaliyetlerinde büyük önem arz etmektedir.

Çevresel sorunlarla başa çıkmak ve çevre bilincini artırmak amacıyla dünya genelinde birçok kampanya düzenlenmektedir. Bu kampanyalar genel olarak doğal kaynakların korunmasını, çevresel sürdürülebilirliği ve mevcut kaynakların gelecek nesillere de aktarılmasına yönelik teşvik etmektedir. Çevre koruma ve bilinçlendirme kampanyaları, elektronik, basılı veya çevrimiçi medya aracılığıyla ve bu tür kampanyalarda kullanılan en etkili araçlardan biri olan afiş çalışmalarıyla yürütülmektedir.

Afişler, metin ve görselleri etkili bir şekilde birleştirerek bilinç oluşumunu sağlamaktadır. Bu sayede verilmek istenen mesajlar etkili bir şekilde iletilmektedir. Bu çoklu ortam dilinin gelişimi, teknolojinin hızlı ilerlemesinin bir sonucudur (Wang, 2015: 23). İmgeler, sözlü metinlerle ilişkilendirildiği bağlamda anlam taşıyan dekoratif veya destekleyici öğeler olarak işlev görmektedir. İmgelerin çeşitli olası anlamları taşıması nedeniyle “sabitleme” veya “dengeleme” işlevi görebilirler (Barthes, 1967:27).

Bu çalışmada, Türkiye’de doğayı koruma amacıyla tasarlanan afişlerin semiyotik kaynakların etkileşimli anlamlarını keşfetme amacı güdülmektedir. Ayrıca, gelecek nesiller için çevreyi korumanın önemini vurgulamak amacıyla görsel ve yazılı kaynakların katkısı incelenmektedir. Bu çalışma, ele alınan afişlerin çevresel mesajları temsil etme ve iletimde çoklu kaynakların önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

Çevre Konulu Tasarımlarda Afiş

Son yıllarda, sık sık gündeme gelen çevresel sorunlar nedeniyle toplumun dikkati bu konuya çekilmiştir. Çevresel sorunların belirgin bir şekilde artış göstermesi ile devletler, şirketler ve sivil toplum kuruluşları doğal çevreyi korumak

amacıyla sosyal sorumluluk projelerine katılmaktadır. Bu bir bakıma toplumsal bir erdem halini almıştır (Vallero ve Brasier, 2008:225). Tasarım alanında faaliyet gösteren profesyonellerin toplumun beklentilerine ve sosyal bilinç durumlarına uygun olarak hareket ettikleri düşünüldüğünde bu kaygıların tasarım alanında da görülmesi kaçınılmazdır (McDonough, 2010:101). Bu durum da geçmiş yılların aksine son dönemlerde çevre temalı tasarımların yaygın bir şekilde kullanılmasını sağlamaktadır.

Çevre temalı afişler, toplumu bilinçlendirmek ve gelecekte doğal kaynakların kaybedilme riskini anlatmak amacıyla toplumda farkındalık oluşturmayı hedeflemektedir. Bu nedenle çevre duyarlılığı, doğayı koruma, çevre bilinci gibi konular sıklıkla afişlerde iletilen konular arasında yer almaktadır. Çevresel temalı tasarlanan afişler kullanılan resimler, fotoğraflar ve görseller ile çevresel sorunların görünür hale getirilmesinde etkili bir iletişim aracı olarak kullanılır. Ayrıca, tipografik ve sembolik unsurlar da mesajın güçlü bir şekilde iletilmesine yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda, afişler, toplumda çevre bilincinin oluşturulmasında, çevresel sorunlara karşı daha duyarlı hale getirilmesinde ve bu sayede doğanın korunması çabalarına destek olması bakımından etkilidir.

Kuramsal Çerçeve

Afişlerde metin ve görsel öğelerin kullanımı bilginin yaygınlaştırılması konusunda vazgeçilmez bir araç haline gelmiştir. Sipe (1998), metinlerin resimlerle bir araya gelerek anlatının anlamını nasıl oluşturduğunu incelemiş ve mesajların iletilmesinde medya açısından sözlü ve görsel metinlerin ortaya çıkardığı sinerjinin iletişimdeki önemine odaklanmıştır. Mavers (2004), görsel temsillerin semiyotik kaynaklarını ve anlam taşıma şekillerini inceleyerek çoklu kaynakların nasıl anlaşılacağını araştırmıştır. Torr (2004) ve Tulk (2005), çoklu kaynakların kullanımının çocukların okuryazarlık becerilerini geliştirdiği sonucuna varmıştır. Howe (2009), doğal çevreyi korumanın ve sürdürülebilir kalkınmanın eğitimdeki rolünü incelemiştir. Williams (2017), lise öğrencilerinin çevre bilincini değerlendirmiş ve bu bilinci etkileyen faktörleri araştırmıştır. Bedi (2019), bir film afişinin çokluğunun bir filmi tanıtmak ve halkı bilgilendirmek için kritik bir strateji olarak nasıl kullanıldığını araştırmıştır.

Afişlerdeki dil kullanımı dilin işlevsel bir yaklaşımla incelenmesine öncülük eden, dilin yapısal öğeleriyle birlikte dilin toplumsal ve işlevsel yönlerine de odaklanan Halliday tarafından geçişlilik analizi önerilmektedir (Halliday, 1994:162). Geçişlilik analizi, yazılı veya sözlü metinlerde bağlantı kurma, anlamın aktarılması ve metnin akıcılığının incelenmesine dayanan bir yöntemdir. Bu çalışmada, Halliday'ın dil işlevleri ve metinler arasındaki bağlantıları açıklamak için geliştirdiği model, afişlerdeki dilin nasıl kullanıldığını anlamak için temel bir analitik araç olarak kullanılmıştır.

Görsel iletişimin analizinde sosyal semiyotik, görsel imgelerin toplumsal ve kültürel bağlamda nasıl anlamlandırıldığını anlamak için kullanılan bir yöntemdir. Bir görsel imgenin anlamını sadece o nesnenin kendisiyle değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamla birlikte değerlendirir ve sembollerin insanlar arasında nasıl anlamlandırıldığını anlamak için kullanılır.

İmge okuma yöntemi, görsel imgelerin sembolik, ikonik ve indeksikal özelliklerini inceleyen ve bu özelliklerin görsel iletişimde nasıl kullanıldığını anlamaya yönelik bir yaklaşım sergiler. Bu yöntem görsel imgelerin içerdikleri sembolizm, anlam ve iletişim biçimlerini açıklamak üzere geliştirilmiştir. Bu yöntem görsel imgeleri anlamlandırmak için semiyotik ve semantik yaklaşımları bir araya getirmektedir. İzleyicilerin görselleri nasıl algıladığını ve bu algıların kültürel, toplumsal ve tarihsel açıdan nasıl değiştiğini analiz eder. Bu sayede görsel ile iletilmek istenen mesajlar derinlemesine anlaşılabilir.

Sosyal göstergebilim, görsel ve sözel ifadelerin sosyal anlam oluşturma pratiğine odaklanmaktadır. Nitel bir metodoloji kullanılarak, görsel ve metinsel unsurlar arasındaki ilişkiler her bir afiş için temalar, sosyal mesafe ve tutum olmak üzere üç temel görsel mod dikkate alınarak belirlenmiştir. Metin ve imge arasındaki bu ilişkinin anlaşılması, bireysel düşünceden toplumsal değişime doğru bir paradigma değişiminin başlatılmasında önemli bir adımdır. Bireysel düşünce sistemleri bağlamsal konular tarafından yönlendirilebilir, bu nedenle analiz, çevre eğitimiyle ilgili mesajları temsil etmek için kullanılan çoklu kaynakların potansiyel etkisini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Çevresel mesajları temsil etmek ve iletmek için görsel ve metinsel unsurlar arasındaki mantıksal ve anlamsal ilişkileri incelemek üzere göstergebilimin analitik yaklaşımları büyük önem taşımaktadır (Martinec ve Salway, 2005:351). Göstergebilim ve çokmodlu iletişim konusunda önemli araştırmaları olan Martinec ve Salway görsel ve metinsel unsurlar arasındaki ilişkiyi incelemişlerdir. Görsel ve metinsel unsurlar arasındaki mantıksal ve anlamsal ilişkileri ortaya çıkarmak üzere geliştirilmiştir. Bu bağlamda özellikle metinlerin ve görsellerin nasıl bir araya geldiğini, bir anlam oluşturmak için birbirlerini nasıl tamamladıklarını veya desteklediklerini anlamayı sağlamaktadır.

Literatür değerlendirildiğinde genellikle metinsel ve görsel kaynakların eğitim, iletişim ve görsel tasarım alanlarında kullanımı ile ilgili yapılan araştırmalarda veri, amaç ve yöntemler arasındaki farklılıkların vurgulandığı tespit edilmiştir. Bu nedenle, eğitim afişlerindeki çoklu medya temsillerinin pedagoji, müfredat politikası, mesleki gelişim ve araştırma topluluğu için önemli etkilere sahip olduğu görülmektedir. Ancak, çevre koruma ve doğal dengenin sağlanması açısından metinlerin ve görsellerin kullanımına yönelik araştırmalar sınırlıdır.

Yöntem

Bu çalışma, Türkiye Erozyonla Mücadele, Ağaçlandırma ve Doğal Varlıkları Koruma Vakfı (TEMA) tarafından Türkiye’de çevre koruma amaçlı yayınlanan dört afişe odaklanmaktadır. TEMA Vakfı’nın çevre koruma alanında önemli faaliyetler yürüten bir kuruluş olarak görülmesi çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Çalışmanın temel sınırlılığı, çevre koruma amacıyla kullanılan afişlerden sadece dördünün örneklem olarak seçilmiş olmasıdır.

Bu çalışmada sadece metinsel unsurlara değil, aynı zamanda görsel temsillerin çevresel mesajları iletmek için nasıl kullanıldığı analiz edilmiştir. Günümüzde çevresel mesajlar sadece sözlü iletişim yoluyla değil görsel temsiller yoluyla da iletilmektedir. Bu nedenle görsel analiz büyük önem taşımaktadır. Görsel temsiller, mesajları güçlendirmek ve vurgulamak için sözlü iletişimi destekleyici bir rol oynamaktadır.

Bu çalışmada, sosyal semiyotik ve imge okuma yöntemi kullanılarak afişlerin görsel unsurlarının çözümlenmesi ve çevresel mesajların nasıl iletmeye çalışıldığına anlaşılması amaçlanmıştır. Afişler görsel semiyotik konusunda önde gelen isimlerden olan Bezemer ve Kress’ in çeşitli semboller ve işaretler aracılığıyla iletişim ve anlam oluşturma süreçlerini inceleyen yaklaşımına göre değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, dil ve metinlerin yanı sıra görsel imgeler, jestler ve mekansal düzenlemeler gibi bir dizi ‘mod’un bir arada işlevselleştiğini ve birlikte nasıl anlam oluşturduğunu incelemektedir. Ayrıca Kress ve Van Leeuwen’in görsel tasarımın ve iletişimin çeşitli seviyelerini ve etkileşimlerini anlamak için kullanılan imge okuma yöntemi de analizlerde kullanılmıştır.

Bulgular

Çalışmada kullanılan afişlerin her birinde verilen mesajlar Halliday’ın dil işlevleri ve metinler arasındaki bağları açıklamak için geliştirdiği modeli kullanılarak hem dil hem de görsel unsurların anlaşılması için kullanılmıştır. Bu perspektifle bakıldığında Şekil 1’de incelenen afişe ilk bakıldığında görselliğin ön planda olduğu görülmektedir. Görsel ve sözel unsurların birleşimiyle de iletilen mesajın netliği dikkat çekmektedir. Zeminde kurumuş ve çatlamış bir insan yüzünü yakın plan tasvir eden görsel nesne “Toprak Kurumasın Hayat Durmasın” yazılı ifadesi ile desteklenmektedir. Görüntü analiz edildiğinde, odağının net bir şekilde belirlendiği ve verilmek istenen mesajın anlaşılması semboller kullandığı görülmektedir. Bu sayede izleyiciler farklı bir referansa başvuru yapma ihtiyacı hissetmemektedir.



Görsel 1. TEMA Vakfı'nın "2018 Yılı Toprak Bayramı" basın bülteninde kullanmış olduğu afiş örneği.
(Kaynak: <https://www.tema.org.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/topragi-korumak-yasami-kazanmaktir>, 09.10.2023)

Görsel afişin yaklaşık olarak 2/3 üne yerleştirilerek afişin odak noktası olmayı başarmış ve hemen her insanın sahip olduğu yetersiz su tüketimi yapıldığında insan cildinde oluşacak kırıksıklıklar, çatlaklar ve cilt kuruluğu bilgisinden yola çıkılarak toprağın susuz kaldığı zaman oluşacak dramatik sonuç ön plana çıkarılmaktadır. Bu sayede erozyon ve çölleşmenin etkileri görünür kılınarak insanın doğaya etkisi vurgulanmıştır.

Afişteki fontların tırnaksız ve büyük fontla yazılmış olması dikkat çekici, okunaklılığı kolaylaştıran unsurlar olarak ön plana çıkmaktadır. Yazıların turuncu zemin üzerinde beyaz renkli kullanımı yüksek kontrastlık sağlayarak yazıların belirgin olması ve verilmek istenen mesajın daha iyi anlaşılmasını sağlamakta ve aynı zamanda görselde kullanılan renkle uyumu sayesinde de bütünlüğü sağlamaktadır. Bu da Halliday'ın geçişlilik analizine paralel olarak mesajın odak noktasını netleştirdiğini ve yüksek kontrastlı renklerin kullanımıyla mesajın anlaşılabilirliğini artırdığını göstermektedir.

Yapılan analizde bu afişin Bezemer ve Kress'in sosyal semiyotik ve göstergebilim perspektifinden de desteklenerek afişin dil ve görsel unsurlarının bir araya

gelerek izleyicide doğaya olan etkinin önemini anlamlandırdığı ve mesaj bütünlüğünün sağlandığı ortaya konmaktadır.

Şekil 2’de yer alan afişte dijital bir illüstrasyon oluşturulmuştur. “Toprak İklimi de biyolojik çeşitliliği de korur. Toprak giderse, her şey biter” yazılı mesajı da illüstrasyonun verdiği mesajı desteklemektedir.



Görsel 2. TEMA Vakfı'nın "2021 Erozyonla Mücadele Haftası" için tasarlanan afişi örneği.

Kaynak: <https://www.enerjiekonomisi.com/cevre-erozyonla-mucadele-haftasi/19639/>, 09.10.2023)

Afiş, Halliday'ın dil işlevleri ve metinler arasındaki ilişkileri açıklamak için önerdiği modele paralel olarak, görsel ve yazılı ifadeleri bir araya getiririp toprağın ve doğanın önemine odaklanmıştır. Yazılı metinde kullanılan yeşil ve kahverengi ile konu bütünlüğü sağlanmış ve ikisi arasındaki ilişkiye vurgu yapılmıştır. Yazının yeşil ile yazılan bölümü ile doğanın korunması gerektiği ve doğanın yaşamın temeli olduğu vurgusu, kahverengi bölümü ile de toprağın önemi ve dayanıklılığı vurgusu yapılmıştır. Sonsuzluk işareti ile afişin merkezinde ve toplam alanın 2/3 ünde oluşturulan illüstrasyondaki renk çeşitliliği ile hayatın canlılığı vurgulanmıştır. Sonsuzluk işareti doğanın sürekliliği ve korunmasını temsil etmektedir. Bu sayede doğanın sonsuz bir kaynak olduğu vurgusu yapılmıştır.

Afişteki görsel unsurlar, göstergebilim ve semiyotik yaklaşımlarla ele alındığında, yine sonsuzluk sembolünün üzerinde yer alan ağaç, kuş, balık, kelebek ve çiçek gibi farklı hayvanlar ve bitkilerin yer aldığı tasvirlerle metinde yer alan "biyolojik çeşitlilik" ifadesine göndermede bulunularak görsel ve tipografik unsur arasındaki mesaj bütünlüğü sağlanmıştır. Afişte kullanılan görsel algılanması basit olduğu kadar derin anlamlar taşıması bakımından da çeşitlilik içermekte-

dir. Görselde ekosistemde var olan birçok canlının yer alması toprağın sadece insanlara değil, aynı zamanda diğer canlılara da ait olduğunu vurgulamaktadır. Yine sonsuzluk sembolünde yer alan renkler ve yapraklar ile mevsimler ve mevsimlerin dönüşümüne atıf yapılmış olup toprağın korunması ile iklim değişikliklerinin de olumsuz etkilenmeyeceği anlatılmıştır.

Görsel iletişimin incelenmesinde kullanılan semiyotik ve göstergebilimsel yaklaşımlara göre afişin derin anlamlar taşıyan, basit algılanabilen unsurlarla zenginleştirildiğini göstermektedir. Yapılan analiz genel olarak değerlendirildiğinde afişteki görsel ve yazılı unsurların bir araya gelerek doğanın zenginliğinin ve korunmasının önemini vurguladığını göstermektedir.

Şekil 3'te sunulan afiş TEMA Vakfı'nın sosyal medya platformu üzerinden yapmış olduğu paylaşımda kullanılmıştır. Bu afişte görsel unsurlar özellikle göstergebilim ve semiyotik açıdan incelenerek, afişin içerdiği derin sembolizm değerlendirilmiştir. Afiş analiz edildiğinde, görselin çalışmada çarpıcı bir şekilde odak ve ilgi noktası olduğu görülmektedir. Gerçekçi bir görüntü ile oldukça net bir mesaj iletmektedir. Kurak bir alan üzerinde yeşil bir ağaç ve ağacın altında oturan çocuk ile gelecek ve yaşama vurgu yapılmıştır. Ağaç burada yaşamın sembolü olarak doğayı temsil etmektedir. Ağacın altında oturan kişi insan faaliyetlerinin doğa üzerindeki etkisini sembolize etmektedir. Uçurum, tehlikeli ve belirsiz bir durumu temsil ederken toprak kaybının olumsuz sonuçlarını yansıtmaktadır.



Görsel 3. TEMA Vakfı 2018 Yılı Sosyal Medya Paylaşımı

Kaynak: <https://twitter.com/temavakfi/status/1024967901722435584> , 09.10.2023

Göstergebilim perspektifinden, ağaç doğal yaşamın sembolü olarak kullanılarak doğanın insanla uyumlu bir şekilde var olması vurgulanmaktadır. Ağacın altındaki insan figürü, insan etkisinin doğa üzerindeki etkisini sembolize ederken, toprağın kaybının olumsuz etkilerini görsel olarak yansıtıyor. Toprağın üzerinde yer alan diğer görüntü yaşamdan yoksun bir arazi parçasını ve hayatın yok oluşunu anlatmaktadır. Böylece toprağın önemine vurgu yapılarak toprak kaybının doğal yaşam için ne denli zararlı olduğu mesajı iletilmektedir. Arka planda görülen karanlık gökyüzü ve bulutlar ile hayatın yok olmaya yüz tutmuş olmasının korkusu tasvir edilmiştir ve olası çevresel felaketlerine işaret etmektedir. Tipografik unsurlarla verilen “Toprak Kaybetmek Hayat Kaybetmektir” mesajı ile görselde verilmek istenen mesaj pekiştirilmiştir. Bu analiz, incelenen afiş çalışmasında görsel ve tipografik unsurların bir araya gelerek geleceğe dair doğru adımlar atma teşviki sunan bir mesajı pekiştirdiğini ortaya koymaktadır. Görsel iletişimin derinliklerine inerek, sembolizmin ve görsel unsurların birleştirilerek etkili bir mesajın nasıl iletebildiğini açıklamaktadır.

Şekil 4 ile sunulan dördüncü afiş “Toprak İçin El Ele!” sloganıyla izleyicilere görsel semboller aracılığıyla toprak koruma ve çevre bilinci çağrısında bulunmaktadır. Görsel semboller aracılığıyla iletilen mesajlar, özellikle sosyal semiyotik ve göstergebilim açısından değerlendirilmiştir. Bu bağlamda ağaç ve toprak gibi semboller sosyal semiyotik açıdan incelendiğinde insanlar arasında ortak anlamlar taşıdığı için, bu afişte kullanılan görsellerin toplumun kolayca anlayabileceği ve paylaşabileceği semboller olarak seçildiği görülmektedir.



Görsel 4. TEMA Vakfı 2019 yılı “Toprağımız için El Ele” isimli basın bülteninde kullanılan görsel, Kaynak: <https://www.tema.org.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/topragimiz-icin-elele> , 09.10.2023

Ağaç ve toprak arasındaki kontrast, Halliday'in dilin işlevleri ve semboller arasındaki bağları açıklamak için geliştirdiği modellerle ilişkilendirilebilir. Ağaç, doğal yaşamın sembolü olarak doğayı temsil ederken, kurumuş toprak ise çevresel sorunların göstergesi olarak dikkat çekmektedir. Bu semboller, iletmek istenen mesajın güçlü bir parçası olarak, toprağın korunması ve çölleşmeyle mücadelenin önemini vurgulamak üzere birleştirilmiştir. Ağaç ve kurumuş toprak arasındaki karşıtlık, dilin yapısal öğeleri ve görsel sembollerin iletişimdeki rolünü vurgulamaktadır. Kahverengi çatlamış toprak zemin üzerine küçük yeşil yaprakların bir araya gelmesiyle resmedilen ağaç görselinde kahverengi ve yeşil renkler, toprak ve bitki örtüsünün sembolik renkleri olarak kullanılmıştır.

Göstergebilim ve sembolizm perspektifinden değerlendirildiğinde yeşil yapraklı ağaç, umudu ve doğanın canlanma potansiyelini simgelerken, kurumuş toprak çölleşme ve toprak erozyonunun olumsuz sonuçlarını temsil etmektedir. Bu karşıtlık, insanların eylemsizliği durumunda doğal felaketlerin kaçınılmazlığını vurgulamak ve izleyicide farkındalık oluşturmak için kullanılmaktadır.

Bu afişteki görsel semboller, yani ağaç ve toprak, insanlar arasında ortak anlamlar taşıyan göstergelerdir. Yeşil yapraklı ağaç ile doğanın canlanması için henüz geç kalınmadığını ve hala bir umudun var olduğu mesajı verilmektedir. Aynı zamanda toprak sorunlarına ve çölleşmeye karşı en etkili çözüm yollarından birinin ağaçlandırma olduğu vurgusu yapılmaktadır. Yapraklarla yaşamın devam etmesi için toprağın canlanması gerektiği aktarılmaktadır. Çatlamış ve kurumuş toprak ise harekete geçilmediği takdirde kuraklık ve çölleşme gibi doğal afetlerin kaçınılmaz olduğunu vurgulanmaktadır.

Afişin üzerindeki "Toprak İçin El Ele" yazı da insanları toprağı korumaya ve çölleşmeyle mücadele etmeye çağırarak sosyal göstergebilim bağlamında, sözel ve görsel ifadelerin toplumsal anlam oluşturma pratiğine odaklandığını ortaya koymaktadır. Bu şekilde görsel ile iletmek istenen mesaj ve davet çağrısı pekiştirilmektedir.

Sonuç olarak görsel sembollerin gücü, insanları duygusal ve mantıksal olarak etkileyerek eyleme geçmeye teşvik etme potansiyeline sahiptir. Bu görsel toplumda çevre bilincinin oluşturulması ve toprak koruma konusunda harekete geçmeyi teşvik etmeyi amaçlamaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Çevre koruma bilinci, günümüzde toplumların ve bireylerin öncelikli gündem maddelerinden biridir. Bu bilincin artırılması ve çevrenin korunması için yapılan çeşitli çalışmaların önemi giderek daha fazla anlaşılmaktadır. Bu çalışmada, TEMA Vakfı tarafından Türkiye'de doğanın korunması ve toprak erozyonunun

engellenmesi amacıyla hazırlanan dört farklı afişin sosyal semiyotik ve göstergebilimsel açılardan incelenmesi yapılmıştır.

İncelenen afişler, toprak koruma ve çevre bilincinin önemine dikkat çekmek amacıyla tasarlanmıştır. Afişler, görsel ve metinsel unsurların etkili bir şekilde bir araya gelmesiyle çevre koruma ve doğal denge konusundaki mesajları iletmektedir. Görsel unsurlar, sembolizm ve anlam yüklemeleriyle doğanın önemini ve korunmasını vurgulamakta, aynı zamanda insanın doğa üzerindeki olumsuz etkilerini göstermektedir. Metinlerde kullanılan sloganlar ve yazılar, görsel unsurlarla bütünleşerek topluma çevre bilinci ve toprak koruma konusunda çağrıda bulunmaktadır.

İncelenen dört afişin her birinin, toprak koruma konusundaki önemli mesajları hem görsel hem de sözlü yollarla etkili bir şekilde ilettiklerini göstermektedir. Afişlerin görsel öğeleri, özellikle semboller ve renk kullanımı, izleyicinin mesajları hızlı bir şekilde anlamasına yardımcı olmaktadır. İncelenen çalışmalarda farklı bir referansa ihtiyaç duyulmadan toprak koruma konusundaki bilinç izleyiciye aktarılmaktadır.

Her bir afiş, toprak kaybının çevresel etkilerini ve insan yaşamına olan olumsuz etkilerini vurgulamış ve izleyicilere toprak koruma konusundaki sorumluluğunu hatırlatmıştır. Ayrıca, doğanın canlılığı ve biyolojik çeşitliliğin korunmasına dikkat çekilmiş ve toprak kaybının bu değerlere olan tehdidini işaret etmiştir. Afişler, genellikle yakın plan ve orta çekimlerle sunulmuştur. Bu, günlük etkileşimde fiziksel yakınlık ilişkisini yansıtmıştır.

Doğayı koruma temalı bu afişler, kişisel bir tarz ve samimiyet dilini benimsemektedir. Sözcüklerin kısıtlı bir alan içinde verildiği bu afişler, özgün bir şekilde mesajlarını kısa ve öz bir biçimde ileterek okuyucularını düşünmeye teşvik etmekte, sorumluluk bilinci oluşturmaktadır.

Yapılan analizler, incelenen dört afişin de özgün yorumları içeren belirli kalıplara sahip olduğunu göstermektedir. Sözlü temsil açısından, maddi sürecin yoğun kullanımının bu afişlerde hâkim olduğu gözlemlenmiştir. Afişlerde kullanılan tipografik öğeler, mesajların net bir şekilde iletilmesine katkı sağlamıştır. Büyük ve okunaklı fontlar, izleyicilerin mesajları daha iyi anlamalarını kolaylaştırmıştır. Renk kullanımı, mesajların vurgulanmasına ve bütünlüğün sağlanmasına katkıda bulunmuştur.

İncelemeye alınan TEMA Vakfı afişlerinde, okuyucuların çevre koruma faaliyetlerine aktif bir şekilde katılması özellikle öne çıkmaktadır. Bu afişler, okuyucuları ilgili konularda bilinçlendirme misyonu taşımaktadır. Görsel temsil ile okuyucu yorumu arasındaki etkileşim, doğal çevrenin korunması amacıyla kritik bir rol oynamaktadır.

Bu analizlerden elde edilen bulgular, afişlerin çevre koruma bilincinin artırılmasında önemli bir araç olduğunu ve çevresel konulardaki farkındalığı artırma potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir. Afişler, çoklu kaynakların bir araya gelmesiyle etkili bir şekilde çevre bilincini artırmakta ve toplumsal farkındalık oluşturmaktadır. Görsel ve metinsel unsurların bir araya gelerek derin anlamlar taşıyan mesajlar ilettiği görülmektedir. Görsel ve yazılı unsurların birlikte kullanılmasıyla iletilen mesajın netliği ve etkisi artarken, toplumsal farkındalığın oluşturulması açısından afişlerin önemli bir araç olduğu sonucunu ortaya koymaktadır. Bu çalışma, çevre bilincinin artırılması ve doğal dengeye olan duyarlılığın yükseltilmesi için afişlerin önemli bir iletişim aracı olduğunu vurgulamaktadır.

Yapılan analizler, çoklu kaynakların çevre koruma afişleri üzerinde potansiyel anlamlar taşıdığını göstermektedir. Bu bakış açısıyla tasarlanan afişler, bireylerin çevre eğitimine önemli katkılarda bulunabilir. Bu bağlamda, afişler, bireylerin ve toplumun çevresel sürdürülebilirlik konusunda eğitilmesini teşvik etmek için temel bir araç olarak önem taşımaktadır. Afişler, kişisel sosyal mesafeyi kullanarak çoklu kaynaklardan faydalanma yoluyla bireylerin düşünce sistemlerini harekete geçirebilir ve bu yaklaşım sayesinde toplumsal bir değişim mümkün olabilir. Çoklu kaynakların sembolik vurguları, bireylerin bu kaynakları göz önünde bulundurarak amaçlanan mesajları keşfetmelerini ve kaynakların önerdiği şekilde davranmalarını destekleyebilir. Bu bağlamda, çoklu kaynaklar, bireylerin çevre sorunlarına duyarlılık kazanma ve karakter oluşturma süreçlerini etkin bir şekilde tetikleyebilir.

Bu tür çalışmaların devam etmesi ve çevre bilincinin artırılması için çeşitli iletişim araçlarının etkin bir şekilde kullanılması önemlidir. Afişler gibi görsel iletişim araçları, insanların duygusal ve zihinsel olarak etkilenmesini sağlayarak çevre koruma bilincinin yayılmasına katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda, çevre koruma amaçlı afişlerin tasarımında görsel ve metinsel unsurların dikkatlice seçilmesi ve bir araya getirilmesi büyük önem taşımaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma, çok modlu kaynakların etkili bir şekilde kullanılmasıyla toprak koruma ve çevre bilincinin nasıl iletebileceğini göstermektedir. İncelenen afişler, izleyicilere toprak kaybının ciddiyetini ve çevresel sorumluluğu hatırlatmada etkili bir iletişim aracı olarak hizmet etmektedir. Bu sonuçlar, benzer kampanyaların tasarımında ve hedef kitleyle iletişimde fayda sağlayacaktır ve toprak koruma konusundaki bilincin artırılmasına katkıda bulunacaktır.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (1967). *Elements of semiology*. New York: Hill & Wang, 27.
- Bedi, N. K. (2019). Analysing the poster of the reader: A multimodal perspective *Language in India*, 19(1), 159-167. doi: 10.17509/ijal.v9i2.20245
- Bezemer, J. ve Kress, G. (2008). Writing in multimodal texts: A social semiotic account of design for learning. *Written Communication*, 25(1), 166-175. doi: 10.1177/0741088307313177.
- Halliday, M. A. K. (1994). *An introduction to functional grammar* (2nd ed.). London: Edward Arnold.
- Howe, C. (2009). *The role of education as a tool for environmental conservation and sustainable development*. Imperial College London.
- Keskin, B., Altay, B. N., Kurt, A. ve Fleming, P. D. (2020). "Sustainability in paper-based Packaging", *Gazi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, c. 6, sayı. 2, ss. 129-137.
- McDonough, W. (2010). *The Choice for Sustainability*. T. Russ (Editor) *Sustainability and design ethics*. London. CRC Press Taylor and Francis Group s. 101.
- Martinec, R. ve Salway, A. (2005). A system for image-text relations in new (and old) media. *Visual Communication*, 4(3), 337-371. doi: 10.1177/1470357205055928.
- Mavers, D. E. (2004). *Multimodal design: the semiotic resources of children's graphic representation*. Institute of Education, University of London, London, UK.
- Munier, N. (2005). *Introduction to sustainability*, Springer, Netherlands.
- Sipe, R. L. (1998). How picture books work: A semiotically framed theory of text-picture relation. *Children's Literature in Education*, 29(2), 97-108. <https://unlvkidlit.pbworks.com/f/how+picture+books+work.pdf>
- Torr, J. (2004). Talking about picture books: The influence of maternal education on four-year-old children's talk with mothers and pre-school teachers. *Journal of Early Childhood Literacy*, 4(2), 181-210. doi: 10.1177/1468798404044515.
- Tulk, S. (2005). Reading picture books is serious fun. *English Teaching: Practice and Critique*, 4(2), 89-95. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ847256.pdf>
- Vallero, D. and Brasier, C. (2008). *Sustainable design the science of sustainability and green engineering*, s. 225. USA: Wiley
- Wang, Q. (2015). A case study on college English teacher's non-verbal behaviours under the setting of multimodality. *International Journal of English Language Teaching*. 43(3), 21-31. doi:10.13189/ujer.2015.030801.

Williams, R. D. (2017). An assessment of environmental literacy among Oklahoma Public High School students and the factors affecting students' environmental literacy. Harvard University, Massachusetts, US.

Çağlar Boyunca Erkeğin Asla Vazgeçemediği Düşü: Bir Kadın Yaratmak

Semih Çınar¹
Özkan Köse²

Makale Geliş Tarihi: 18.10.2023
Yayıma Kabul Tarihi: 21.11.2023

Öz

Kültürel tarihte çoğunlukla yaratıcılarımızın erkeğin tarafını tuttuğu görülmektedir. Türlerden birinin diğerine üstün sayıldığı ve haklı bulunduğu bir yapı inşa edilmiştir. Erkeğin ihtiyaçlarını karşılaması için "yaratılan" kadın beklenildiği kadar itaatkâr olamayınca sorunu çözmek amacıyla ilahi bir kudrete ihtiyaç duyar. Erkeğin yaşadığı düş kırıklığının kimi örnekte doğrudan yaratıcısının, bazen de yaratıcının başka bir faniyi aracı kılarak oluşturulan öykülerin birer anlatı olarak değerlendirilmesi, toplumların bir türlü çözemediği cinsiyet eşitsizliği sorununu örten bir sis perdesi yaratmaktadır. Bu çalışmanın amacı benzerlerine tarih boyunca pek çok kültür ürününde rastladığımız phallocentric anlayışın örnekler üzerinden tartışılmasıdır. Bu bağlamda metin, ilk emarelerine mitolojik söylencelerde rastladığımız, başlangıçta ilahi güçlerin iradesiyle, sonrasında aklın ve bilimin araçsallaştırılmasıyla sürdürülen, kadın erkek eşitsizliği olgusunun değişen zamana ve koşullara karşın var olageldiği gerçeğini gözler önüne sermektedir.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Mitoloji, İnanç, Tarih, Kültür.

THE DREAM THAT MAN NEVER GIVEN THROUGH THE AGES: TO CREATE A WOMAN

Abstract

In cultural history, it is often seen that our creators sided with men. A structure is built in which one of the species is considered superior to the other and is justified. When the woman "created" to meet the needs of the man cannot be as obedient as expected, she needs divine power to solve the problem. The fact that the stories created by the man's disillusionment, in some cases directly by the creator, and sometimes by the creator's using another mortal as a tool, are considered as narratives creates a smoke screen that covers the gender inequality problem that societies cannot solve. The aim of this study is to discuss the phallocentric understanding, which we have encountered in many cultural products throughout history, through examples. In this context, the text reveals the fact that the phenomenon of inequality between men and women, the first signs of which we encounter in mythological legends, which was maintained initially by the will of divine powers and then by the instrumentalization of reason and science, has existed despite changing times and conditions.

Keywords: Woman, Mythology, Belief, History, Culture.

¹Dr. Öğr. Üyesi Semih Çınar, Adıyaman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim.

E-posta: scinar@adiyaman.edu.tr. ORCID: 0000-0001-5942-3241.

²Doç. Özkan Köse, Munzur Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim.

E-posta: ozkankose@munzur.edu.tr. ORCID: 0000-0002-9353-9149.

Giriş

İnsanlık tarihi aynı zamanda haksızlığın ve adaletsizliğin tarihidir. Din savaşları, etnik ve mezhepsel çatışmalar tarih boyunca ardında adını kimsenin hatırlamadığı, varlığından bile haberdar olunmamış geniş kitlelere yönelik işlenmiş yağma, talan ve toplu katliamlarla kendini gösterirken; sık sık gözden kaçan ayrıntılı tarafların din, ırk ya da kültürel aidiyetinden çok, cinsiyetine göre ayrılmasının gerektiğidir. Eğer çatışmaların nedenleri Katolik-Protestan, Müslüman-Hristiyan ayrılığı gibi tali meselelerde değil de kadın-erkek karşıtlığında aranması en başta akıl edilebilseydi, muhtemeldir ki türümüz dünya üzerinde çok daha az acıya sebep olabilirdi. Erkeğin rekabete dayalı ilerleme modelinin neden olduğu güç için mücadele ve beraberinde getirdiği yıkım ile kadının korumak ve yaşatmak üzerine temellenen özelliklerine bir de erkeğe kıyasla dezavantajlı olduğu durumlar (doğum yapması ve çocuklarına uzunca bir süre bakıp gözetmesi) eklendiğinde, binlerce yıllık ataerkil kültürün bu denli sarsılmaz bir yapıda olması ve hızla değişen zamana karşın çok az miktarda aşınması şaşırtıcı görünmeyecektir. İlginç olan husus, uzunca bir süre kadınların, erkeklerin savaşlarının ve güç mücadelelerinin nesnesi olmaya karşın etkin bir direniş göstermemiş olmalarıdır. Hangi toplumda olursa olsun, erkek egemenliğinin en büyük başarısı kendilerinin başlatmadığı savaşlarda kadınları mücadelenin etnik, dinsel ya da son iki asırda olduğu gibi sınıfsal olduğuna inandırmayı başarak müsebbibi olmadıkları eylemlerin sonuçlarına katlanmaya ikna edebilmiş olmalarıdır. Yine de erkekler açısından her şeyin yolunda gittiği düşünülmemelidir. Kanlı savaşlarda kazanılan zaferlerin görece daha küçük başarıları garantilediği yanılığısı erkeğin on binlerce yıldır uğradığı hüsranın temel nedenidir. Şehirleri, ülkeleri fetheden, imparatorluklar kurarak hükmeden erkek, kadının koşulsuz sevgisi, bağlılığı ve sadakati konusunda umduğunu bir türlü bulamaz. Bilinen en eski metinlerde bu sorun dile getirilmiş, başvuru çözümlerin başka dertlere yol açarak problemi derinleştirdiği şaşırtıcı olmakla birlikte yine aynı metinlerde aktarılmaktadır. *Pandora, Lilith, Havva...* Hemen her toplumun kültür hazineleri, bu isimler ve daha nicelerinin ya söz dinlemezlikleri ya da meraklı tabiatları yüzünden aklını çeldikleri erkeklerin başına türlü dertler açarak büyük trajedilerle sonuçlanan ibret verici hikâyelerle doludur. Bir türlü istediği gibi bir eşe sahip olamayan erkeğin zaman içerisinde kadının hangi özelliklere sahip olması gerektiği; sosyal hayattaki rolü, görev ve sorumluluklarını belirlemek ama büyük ölçüde sınırlar çizmek için kolları sıvdiğini görmekteyiz. Erkeğin ideal eş arayışının kadınları belirli özelliklere göre sınıflandırmasının başlıca nedeni olduğunu iddia etmek mümkündür. Öncelikle kadının çalışkan, üretken, itaatkâr, sadık ve fedakâr olması koşulları aranmıştır. Yalnız en az bu özellikler kadar önemli bir diğer vasfı daha taşımalıdır: Tüm bunlar için bir karşılık beklememelidir. Sadakatinin karşılığı kendisine sadık bir koca olmadığı gibi özveride bulunmak da karşılık beklemeden kadın olmanın

getirdiği doğasının bir parçası, takdir ya da ödül gerektirmeyen temel ödevlerinden biri olarak görülmüştür.

Erkeğin tüm bu karşılanması güç beklentileri nesiller boyunca kadının hayatını zorlaştırmış; kimi istisnalar dışında kamusal alanın dışına itilmiş ve görünmez olduğu ölçüde daha az sorunla karşılaşacağına zorla ikna edilmiş; özgürlüğü ve konforu arasında her zaman ikincisini seçmek durumunda kaldığı bir ikilemi adeta kuşaktan kuşağa aktarmıştır. Erkeklerin kadınları sınıflandırmak için seçtiği belirli stereo tipler sanatçıların her alandaki yaratıcı süreçlerine yansımış olduğundan bunları belirli başlıklar altında ele almak mümkündür. *Bakire*, *Femme Fatal*, *Kurban* ve son olarak erkek tarafından yaratılan ideal eş olarak gruplandırabileceğimiz bu şablonlara ilişkin plastik sanatlar, edebiyat ve sahne sanatlarından örnekler üzerinden konu ana hatlarıyla gösterilmeye çalışılacaktır.

Bakire

Bakire teması, *Kutsal Bakire*, *Bakire Meryem*, *Kutsal Aile* gibi farklı varyasyonlarıyla özellikle Orta çağ Avrupa'sında ve sonraki dönemlerde oldukça popüler hale gelmiştir. Bunun belli başlı sebepleri arasında kadının toplum hayatındaki baskılanmış, ötekileştirilmiş konumunda bir parça da olsa iyileştirme yapma zorunluluğudur (Honour & Fleming, 2020: 317-318). Sürekli meraklı tabiatına yenik düşen, erkeğin başına olmaz dertler açan; bu sebeple asla başıboş bırakılmaması gereken kadına nelerin yapılmaması gerektiği hatırlatılırken bir yandan da kralın, derebeyinin, kilisenin, köyün papazının, evdeki eşin, kısacası tüm erkeklerin onaylayacağı, örnek teşkil edebilecek bir kadın modeli sunmak kaçınılmaz bir gereklilik olarak belirmiş olmalıdır. Bakire motifi bütün kadınlara iffetli olmayı, günden sakınmayı ve itaat etmeyi öğretecek kadar saf ve lekesizdir. Öyle ki, dünyaya çocuk getirmek için sarsılmaz inancı, masumiyeti ve adanmışlığı yeterli olabilmekte, biyolojik olarak karşı cinsten birine bile – Tanrıyı saymazsak- ihtiyaç duymamaktadır. Gerçi bu bakire ve çocuk motifinin Hıristiyanlığın özgün buluşu olmadığını belirtmekte yarar var. Yeni öğretinin iktidarının tesis edebilmesi için bir uzlaşma sağlamanın gerekliliği eski İsis kültürünün, yeni *Bakire Meryem* kültüne evrilmesiyle Roma kilisesi eskiden beri bilinen bir figüre güvenilirliği ve tanınırlığı üzerine yeni misyonlar yüklemeyi amaçlamıştır.¹ Kadının bekâreti iffetinin ve saflığının da ölçütü olarak görüldüğü için olsa gerek, tarih boyunca pek çok uygarlık bu konuda toplumsal hayatı düzenleyen kurallara yer vererek yasalar yapmıştır. “Sümer’de bekâret konusu toplumda önemli bir yer edinmektedir. (...) Okunabilen iki madde bunları kanıtlar. Bunlardan birinde, zorla bir kölenin birkini bozan 5 şekel gümüş vermek zorunda. Diğerinde dul olarak evlenen bir kadın, kocasından boşandığında kız olarak evlenen bir kadından daha düşük tazminat alıyor” (Çığ, 2005: 21). Bütün Ortadoğu’da ve tüm dünyada uygarlığın temel taşlarını döşemiş bir kül-

¹ Baker, <http://www.columbia.edu/~sf2220/Thing/web content/Pages/meg2.html> | 6/08/2023 tarihinde alınmıştır.

türün kadın ve bekâret meselelerine yaklaşımındaki mülkiyetçi tutum bizlere gayri insani görünse de bakire temasının Sümerleri izleyen Babil, Mısır, Yunan kültürleri üzerindeki etkilerine ilişkin fikir vermesi bakımından çarpıcı olduğu gerçeği gözden kaçırılmamalıdır. Örneğin, Kıskaç, hırçın, inatçı, kavgacı kadın örneğini temsil eder Hera. Ciddi, olgun ve namuslu bir güzelliğe sahiptir ve güzelliğine çok önem verir. Bunun için de her yıl Kanathos ırmağına yıkanmaya gider. Kaynağın büyümlü suları, ona her yıl bakireliğini geri verir (Cömert, 1999: 27).Yalnızca Yahudi-Hristiyan geleneğiyle sınırlı kalmayarak öncesindeki medeniyetler için de kadının iffeti meselesi geniş bir yer işgal etmesine karşın en zengin görsel kültüre sahip olması bakımından Batı sanatında da pek çok örnekle karşımıza çıkmaktadır. *Bakire Meryem* ve *Çocuk İsa* teması Hristiyanlıktan çok daha önce var olan, Antik Mısır ile benzeşen *İsis* ve *Horus* ikilisinin bir başka tezahürü olarak Orta çağ kabartmalarından 20. Yüzyıl modern sanatta sayısız temsille Batı sanatı geleneğinin en sık ele alınan temalarının başında gelmektedir.

Femme Fatal

Femme Fatal, bir diğer deyişle Öldüren Kadın, cazibesıyla erkekleri büyüleyen, onları türlü ahlaki düşkünlüklere tevessül etmeye sevk eden bir stereotip olarak karşımıza çıkmaktadır. Hemen hemen her kültürde görülmekle birlikte özellikle semavi inanç sistemlerinin geniş kitlelerce benimsenmesinin ardından eskiden beri bilinen kimi Tanrıça kültürlerinin dönüştürülerek *Femme Fatal* karakterler olarak ortaya çıkmaları şaşırtıcıdır. Bunların başında *Lilith* (Görsel 1) karakteri gelmektedir. Kimi dini kaynaklarda *Adem*'in ilk eşi olarak bahsi geçen *Lilith*, erkeğe itaat etmeyen ve bu yüzden cenneti terk ederek yeryüzünde *Adem* ve *Havva*'nın soyundan gelen insanlığı yoldan çıkararak, akıllarını günah işlemeleri için çelen bir figür olarak bilinmektedir. İlk *Femme Fatal* karakter olan *Lilith*'in itaatsizlik, başına buyruk hareket etme, aldatma ve erkeklerin karşı koyamadığı çekiciliği gibi özelliklerinin stereotipin ana hatlarını oluşturduğu söylenebilir. *Femme Fatal* öyle bir güce sahiptir ki; erdemli, topluma ve ailesine bağlı, sorumluluklarının bilincinde erkekleri etkisi altına alarak onları her bakımdan tüketir. Ailesi, saygınlığı ve parasından arzuları pahasına vazgeçen erkekse artık verecek bir şeyi kalmadığında ölümcül kadın için değersizdir. Yeni kurbanları ağına düşürmek üzere yoluna devam eden *Femme Fatal* yarıttığı tahribatla ya da mahvettiği hayatlarla ilgili pişmanlık duymaz. Sergilediği tüm bu özellikler *Femme Fatal*'i Bakire'nin tam zıttı, onun negatifi yapmaktadır. Bakirenin aksine sadakat, özveri, dürüstlük, kanaatkârlık başta olmak üzere hiçbir erdem sergilemez. Tam aksine, insanın gem vurması gereken tüm gizli arzuları, kendine dahi itiraf edemediği bastırıldığı; tanrının ve insanların yasalarına aykırı ne varsa *Femme Fatal*'in baştan çıkarıcılığıyla ortaya dökülecektir.



Görsel 1. John Collier, *Lilith/Lilith*, 1892, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 194 X104 cm.

Kurban

Kurban (Görsel 2) teması tarih boyunca plastik sanatlarda kadının nesne olarak yer aldığı pek çok konudan yalnızca biri olmasına karşın temsilin niteliği meseleyi bir kat daha dikkat çekici kılmaktadır. Hıristiyan mistisizminin en önemli anlatıları kurban üzerine olanlardır. En başta da hiç şüphesiz İsa'nın bütün inanlar uğruna feda edilmesi gelmektedir. Böylece kahramanlık şehitlikle taçlandırılarak çok daha geniş kitleler İsa'nın öğretisini benimseyecek ve O'nun yolundan gidecektir. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etmeyi göze alarak Tanrı'ya duyduğu inanç ve bağlılığı göstermesi, bir başka ifadeyle en sevilenden yaratıcı uğruna vazgeçmenin başka bir örneğini teşkil etmesine karşın kadınların tanrıları ya da onların öfkesini sembolize eden korkunç yaratıkları yatıştırmak uğruna kurban verilmesi arasında önemli farklılıklar içermektedir. "Port Lligat'a geldiğimizde, Gala'nın omuzlarında iki tane çiğ kuzu pırzolasının dengede durduğu bir portresini yaptım. (...) Bu pırzolar gerçekten de başarısız kurban eyleminin kefaret kurbanı oluyorlar, tıpkı İbrahim'in koyun yemeyi tercih etmesi ve Wilhelm Tell'in elmaya nişan alması gibi" (Genzmer, 2000: 79). Yukarıdaki alıntıda Dali'nin sezgisel olarak kavrayıp ifade ettiği kurban verme eylemi kendi içinde son derece karmaşık görünmekle birlikte bir ikame etme hali barındırmaktadır. Ne de olsa biri ya da bir şey başkasının/başkalarının günahlarının

kefarecini ödemek adına kurban verilir (Eagleton, 2019:17-19). Buradaki asıl önemli ayrım kişi-erkek- kendi rızasıyla hayatından vaz geçiyorsa bu fedakârlık şehitlik olarak değerlendirilirken kefaretin bedeli bir kadının hayatı ise kişinin rızasının bir önemi kalmaz ve o kişi kurban statüsünde değerlendirilir. *Kral Agamemnon*'un kızı *Iphgenia*'yı tanrılara kurban etmesi ya da *Aithiopia Kralı Kepheus*'un şehri ve krallığını kurtarmak için kızı *Andromeda*'dan vazgeçebilmiş olması Yunan Mitolojisinden belli başlı örnekler arasında yer almaktadır (Erhat, 2007: 38,160). Bahsi geçen hikâyelerde kurban edilmek için seçilenlerin genç bakireler olması bir tesadüf değildir. Böylece kurban ayinlerinde kadının rızasının aranmaması bir yana, cinsel birliktelik yaşamamış genç kadınların hayatlarının sonlandırılması ölümsüzlerin öfkelerini yatıştırmak için çok daha etkili bir yol olarak görülmüştür. Kadın ve erkek fedakârlığına yönelik sergilenen bu eşitlikten uzak tutum toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin uzun geçmişi konusunda bizlere fikir vermektedir.



Görsel 2. Josefa de Obidos, Kurbanlık Kuzu/The Sacrificial Lamb, 1670-1684, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55.5 x 78.7 cm.

Bir Kadın Yaratmak: Pygmalion Efsanesi ve Benzer Motifler

Erkeğin kendisini düş kırıklığına uğratmayacak bir kadın bulmasının imkânsız olduğunu düşündüğü anda kendi elleriyle idealindeki kadını yaratma fikri şaşırtıcı derecede eskidir. *Pygmalion efsanesi*(görsel 3) muhtemelen bu tür hikâyelerin kronolojik olarak ilklerindedir. Yunan mitleri arasında güncelliğini en fazla koruyan motiflerin başında gelen bu öykü, kadınlar konusunda talihin bir türlü yüzüne gülmediği erdemli bir adamın, aşktan umudunu keserek hayalindeki kadını mermerden yontmaya karar vermesiyle başlar. Yetenekli bir heykeltıraş olan *Pygmalion* o güne değin yapılmış en güzel kadın heykelini or-

taya çıkarır. Kendi yarattığı heykele tutkulu olan adam *Aşk Tanrıçası Venüs*'e kendi yontusuna benzeyen bir kadını karşısına çıkarması için yakarır. Adamın dualarını karşılıksız bırakmayan *Venüs* heykele hayat verir. Erkeğin arzusuna kavuştuğu öyküye göre *Pygmalion Galatea* adlı sevgilisiyle mutlu bir yaşam sürmüştür (Can,2009:129). 14. Yüzyıl Orta çağ Avrupası'na ait minyatürlerden tiyatro oyunlarına, Brodway müzikallerinden 90'lı yılların gişe filmlerine pek çok örnekte *Pygmalion efsanesi* güncelliğini koruyan bir motif olarak kendinden sonra gelen sanatçıları ve edebiyatçıları etkilemiş ve varlığını günümüze değin sürdürmüştür. Bu durumun başlıca sebebi görsel kültürün sanatta köklü bir gelenekçi çizgiyi izleme ısrarında aranabilir. *Pygmalion* konusu Avrupa resim sanatının en çok işlenen temalarından biridir. 16. Yüzyıldan sonra özellikle dünyevileşme eğilimlerinin artması ve Barok'un etkisiyle sanatçıların alegorik temalar için Yunan ve Roma mitolojilerine bir kaynak olarak sıkça başvurmaları *Pygmalion*'u konu olarak her dönem popüler kılmıştır. Bilhassa Barok, Romantik ve Neoklasik gibi dönemlerde eser veren sanatçıların çok sayıda *Pygmalion* temalı resimlerigörülmektedir. 20. Yüzyılda plastik sanatlar alanında konu güncelliğini yitirmemiş olsa da İngiliz tiyatro yazarı *George Bernard Shaw*'un aynı adlı eseri (1913) hikâyeyi başka bir mecraya taşımıştır. İlk tiyatro oyunu olarak sahnelenmiş, ardından Brodway'de müzikal olarak seyirci karşısına çıkmış (1956) ve elde edilen başarı Hollywood'un öyküye kayıtsız kalmayarak *My Fair Lady* (1964) adıyla sinemaya uyarlanmasıyla devam etmiştir. 1990 Yılında *Pretty Woman* adlı yapımın ticari başarısının yanında *Bernard Shaw*'ın oyunda *Eliza Doolittle* karakterinin mesleği üzerinden 20.yüzyıl başında İngiliz toplumunun tutuculuğu dikkate alındığında son derece mantıklı bir tercihtir- ancak ima ettiği hassas konunun filmde Vivian Ward karakterinin seks işçisi olarak seyirci karşısına çıkarılmasıyla açık edilmesidir.² Shaw, Galatea'yı Londra'nın kenar mahallerinden alelade bir çiçekçi kız olan Eliza Dolittle'a, heykeltıraş *Pygmalion*'u ise uzmanlığı dilbilim olan Henry Higgins'e dönüştürerek mitolojik bir hikayeyi dönemin modern Londra toplumuna uyarlamayı başarmıştır (Shaw, 1982: 137-212).

2 <https://www.youtube.com/watch?v=7MXQmhlOmXU&t=683s> 18/08/2023 tarihinde alınmıştır.



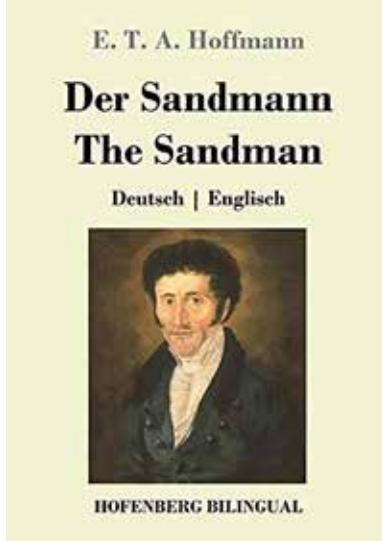
Görsel 3. Jean-Baptiste Regnault, *Heykelin Kökeni ya da Yaptığı Heykele Aşık Olan Pygmalion/Pygmalion Praying Venus to Animate His Statue*, 1786, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x 140 cm.

Mitolojik hikayelerde ve dinsel metinlerde benzeri başka öykülere rastlamak, örneklerin sayısını arttırmak mümkündür. Akla gelen bir diğer öykü Âdem ve *Hava*'nın yaratılışı ile ilgilidir. Semavi dinlerin hepsinin metinlerinde üzerinde anlaştıkları konuların başında *Hava*'nın Âdem'in ilk eşi olmadığı hususudur. Öncesine cennette Adem'e eş olarak *Lilith* adlı bir kadın Tanrı tarafından yaratılmış; ne var ki, Âdem *Lilith*'e kendisinin dengi olmadığını hissettirdiği için ilk eşi tarafından terk edilmiştir. Adem'in Tanrı'dan *Lilith*'i geri getirmesini istemesi sonuç vermemiş *Lilith*'in bu isteği reddetmesinden ötürü Adem'e her bakımdan tabi olacak eşi yaratmak için ilk erkeğin kaburgası kullanılmıştır. Yukarıda, *Femme Fatal* başlığı altında değindiğimiz *Lilith* üç büyük semavi inancın gayrı-resmi anlatılarında sistematik bir biçimde şeytanlaştırılarak da olsa günümüze değin varlığını sürdürmüştür.

Bir diğer yaratılış öyküsü yine Yunan mitlerinde karşımıza çıkan *Pandora*'dır. Titanlar soyundan gelen *Prometheus* Olympos Tanrılarına olan kini nedeniyle çamurdan ilk insanları yaratır ve onlara ateşi verir. Yalnız Zeus zamanla kendilerini Tanrılara denk görme hatasına düşen bu kibirli zavallı yaratıklardan tiksindir ve o güne kadar yalnızca erkeklerin var olduğu yeryüzüne *Tanrıça Afrodite*'i model alarak oğlu *Hephaistos*'a tasarlattığı *Pandora* adını verdiği kadını gönderir. Zeus eline bir kutu tutuşturduğu *Pandora*'yı kutuyu asla açmaması gerektiği, aksi takdirde dünyaya türlü kötülüklerin salınacağı yönünde uyarır. *Pandora* kendisine yapılan uyarıya rağmen merakına yenik düşerek kutuyu açar ve salgın hastalıklar, savaşlar ve türlü felaketler açık kutudan yeryüzüne saçılır. *Pandora* kutuyu kapattığında geriye insanın en büyük düşmanı olan umut kalır

(Can, 2011: 32-34). Hikâye pek çok bakımdan *Âdem ve Havva*'nın cennetten kovulmasında *Havva*'nın oynadığı rolü hatırlatmaktadır. Bilgiyi insanlara sunan yasak meyve motifiyle kutunun içinden çeşitli kötülüklerin dünyaya yayılması motifi arasında, kadının söz dinlemediği, dizginlenemez bir merakı olduğu ve bu özelliğin tüm insanlığın trajik bir yazgıyı paylaşmasına neden olduğu fikri nesilden nesle zihinlere nakşedilmiştir. Her iki hikâye de *Pandora* ve *Havva*'dan sonra gelen tüm kadınları işlemedikleri bir suçu miras devralan potansiyel failer olarak damgalamak üzere kurgulanmış gibidir.

Buraya kadar erkeklerin kadınlar üzerinde mutlak hâkimiyet kurmak adına başvurduğu dar cinsiyetçi politikaların kültürdeki yansımaları olan stereotiplerden kısaca bahsettik. Erkeğin mitolojik anlatılar üzerinden mükemmel eş için kendisine meşru bir zemin yaratma teşebbüslerinin; sanayi devrimiyle birlikte şehirleşmenin arttığı, kadın ve erkeğin işgücüne birlikte katılıp, kamusal alanları daha fazla paylaşmak durumunda kaldığı 19. Yüzyılda farklı bir evreye geçtiğini görmekteyiz. Bugünkü manada şehirli orta sınıfın temellerinin atıldığı 19. Yüzyıl, plastik sanatlar ve edebiyat alanlarında kendine has yeni türler ve ifade olanaklarının ortaya çıkması bakımından kayda değer bir dönemdir. Bu türlerin başında hiç kuşkusuz bilimkurgu romanları gelmektedir. İronik olan, bilimkurgu alanında karşılaşılan ilk örnekler, imalathanelerden fabrikalara dönüşen üretim biçimleriyle toplumların yaşantısını kökünden değiştiren seri üretim teknikleri ve bilimsel ilerlemelere duyulan güven ve merak nedeniyle değil, tam tersi bu hızlı değişime karşı duyulan birtakım kaygılar ve güvensizlik sonucunda ortaya çıkmıştır. *Mary Shelly*'nin *Frankenstein* ya da *Modern Prometheus* (1818) adlı gotik romanı bilimin kontrolsüz bir şekilde ve hızla ilerlemesinin yarattığı kaygıların dile getirilmesi bakımından kült bir eser olarak bugün de önemini korumaktadır. Bu minvalde bahsedilmesi gereken bir başka edebiyat eseri Alman yazar ve hikayeci *E.T.A. Hoffmann*'a ait olan *Der Sandman* (Kum Adam, 1818) (Görsel 4) adlı hikayedir. Hikâyede *Nathanyel* adlı genç bir adam bir bilim adamının kızına âşık olur. Duyduğu aşk *Nathanyel*'i *Olympia*'ya karşı beslediği hisleri itiraf etmek ve evlenme teklifinde bulunmak için cesaretlendirse de finalde genç adamı büyük bir trajedi beklemektedir. Ne *Olympia* gerçek bir kadındır ne de yaşlı profesör onun babasıdır. *Olympia*'nın bir otomat olduğu gerçeğini büyük bir hayal kırıklığıyla öğrenmesi *Nathanyel*'in ruhsal durumunda büyük bir sarsıntıya sebep olur (Hoffmann, 2008: 97-138). Hikâye kendi içinde öyle ilgi çekici unsurlar barındırmaktadır ki, *Sigmund Freud*'un *Tekinsiz* (1919) başlıklı psikanaliz alanındaki kitabı için ilham kaynağı olmuştur. "Tekinsiz, irkilme ve dehşet duygusu uyandıran korku dünyasının bir parçası olduğuna dair hiçbir şüphe yoktur" (Freud, 2003: 123).



Görsel 4. E.T.A. Hoffmann, Kum Adam/The Sandman, 1816, Kitap Kapağı.

Son olarak, erkeğin ideal eşi bulmaktan umudu kestiği anlardan birinde bilimin imdada yetiştiği bir hikâye olan *L'Eve Future* (*Yarının Havvası 1886*) adlı yapıtın bahsetmek yerine olacaktır. Fransız simbolist yazar *Agust Villiers de l'Isle Adam*'ın kaleme aldığı eser ilk bilimkurgu romanlarının başında gelmektedir. Romana konu edilen olaylar, kurgusal bir karakter olarak *Edison*'un, kadınlardan yana şanslı gülmeyen soylu arkadaşı *Lord Ewald* için bir android tasarlaması üzerine inşa edilmiştir. Tam bir centilmen olan *Lord Ewald Alicia* adlı bir aktrisle nişanlıdır, ancak kadın dış görünüşünün kusursuzluğuyla çelişir bir biçimde fikren ve ahlaken son derece kusurludur. Bu noktada *Edison* karakteri devreye girer ve pek sevdiği dostunun saygınlığı ve yaşama sevincini canlı tutması için ona uygun bir eş tasarlar. *Hadaly* adlı bu android kadın *Edison* tarafından imal edilirken model aldığı kişi *Alicia*'dan başkası değildir (Orbaugh, 2008: 150-169). Fiziksel görüntüsü ve sesiyle *Alicia*'a benzeyen androidin ruhu ise *Edison*'un asistanı *Sowana*'ya aittir. Hayatın hemen her alanında bilimselliğin hâkim olduğu 19. Yüzyıl Avrupası'nda bile yazar ve sanatçıların açıklamakta zorlandıkları alanları mistisizmle doldurmalarının yalnızca kolaylıktan ileri geldiği düşünülmemelidir. İnsanlığın ortak belleğinde yer eden binlerce yıllık tanrılar yaratma gereksiniminin birkaç on yıllık bilim ve teknolojik atılımla bir kenara atılamayacak denli güçlü köklere sahip olması kuvvetle muhtemeldir.

Sonuç

Tarih, ondan ders almayanlar için gerçekten tekerrür etmektedir. Geçmişe baktığımızda insanlığın büyük bir bölümünün kendilerinden önce yapılmış bütün hataları tekrarlayarak deneyimlemek konusunda son derece ısrarlı davran-

dığını görmekteyiz. İlerlemenin, gelişmenin önündeki en büyük engel böylesi bir ısrarcılıktır. V. Yüzyılda İskenderiye’de yaşamış *Hypatia*’nın sarsıcı öyküsü içerdiği büyük trajedi ve tüm insanlığı etkileyen sonuçları bakımından böylesi bir duruma örnek teşkil etmektedir (European Commissions, 2009:9). Kadını toplumsal hayattan sistemli bir biçimde psikolojik ve fiziksel şiddet uygulayarak dışlamanın ağır sonuçları olabileceğini hatırlatır. *Newton*’un buluşlarının yolunu insanlığa çok daha erken dönemlerde açabilecek potansiyele sahip *Hypatia*’ya ait çalışmaların on iki asır boyunca unutulması bu durum için çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir.³ Geçmiş bugünümüzü belirlediği, düşünme ve eyleme geçme alışkanlıklarımızı etkilediği, biçimlendirdiği için kıymetlidir. Yazılı tarih geleneğinin başlamasından çok önce sözlü aktarım yoluyla günümüze kadar ulaşmış öyküler, efsaneler ise ortak geçmişimize ışık tutması bakımından paha biçilemez bir öneme sahip. Ne var ki, bütün öyküler mutlu sonla bitmiyor. Geçmişte büyük bir bölümünü erkeklerin yazdığı, derlediği, geliştirdiği hikâyelerin, günümüz insanın tamamını kabullenmek isteyeceği bir kültürel mirasın kalıntıları olduğu tartışmalı görünmekte. Tarım devrimiyle yerleşik hayata geçen insanlığın son on-on iki bin yılında karşılaştığımız tablo kadın-erkek ilişkilerinde eşitliğin oldukça uzağında görünüyor. Skorun bu denli uzun bir süre erkeğin lehine bozulmadan sürdürebilmesi ancak karşı tarafı değişimin imkânsızlığına inandırdığı ölçüde mümkün olabilirdi. Cadılar, şehvet düşkünü ahlaksız kadınlar, savaşçı kadınlar tarafından kurulan uygarlıklara dair hikâyeler... Her biri ataerkil toplumların politikalarını belirleyen erklere kadınların aslında neler başarabileceğini ve onlara karşı izlenmekte olan katı tutumun bir an olsun gevşetilmesinin olası sonuçlarını hatırlatan dersler niteliğindedir. Bu derslerden çıkarılacak ana fikir öylesine yalın ve o ölçüde güçlüdür ki; bütün bir toplumun ortak belleğinde derin izler bırakabilmiştir. Bizlerin bu izleri *Pandora* ve *Pygmalion*’dan *Lilith* ve *Adem*’e, *Eliza Dolittle*’dan *Vivien Ward*’a değin günümüze ulaşan neredeyse kesintisiz bir çizgi üzerinde takip edebiliyor olmamızın temel nedeni kültürün tutucu yüzü olan gelenekselliğin aktarımları sayesinde kendini koruyabilmiş olmasıdır.

3 <https://www.kozmikanafor.com/iskenderiyeli-hypatia/> 10/08/2023 tarihinde alınmıştır.

KAYNAKÇA

- Can, Şefik. (2009). Klasik Yunan Mitolojisi. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Can,Şefik. (2011). Klasik Yunan Mitolojisi.İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Cömert, Bedrettin (1999). Mitoloji ve İkonografi. Ankara: Ayraç Yayınevi
- Çiğ, Muazzez İlmiye. (2005). Kur'an, İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki Kökeni. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Erhat, Azra. (2007). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eagleton, Terry. (2017). Kurban. (çev. A. Önel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- European Commission. (2009). Women In Science. Brussels: Directorate L - Science, economy and society
- Freud, Sigmund. (2003). The Uncanny. London: Penguin Books.
- Genzmer, Harald. (2000). Dali-Gala. (çev. A. Dirim). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Honour Hugh, Fleming John. (2020). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. (2008). Seçme Hikâyeler. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Orbaugh, Sharalyn. (2008). Emotional Infectivity: Cyborg Affect and the Limits of the Human. Mineapolis: University of Minnesota Press Volume 3.
- Shaw, George Bernard. (1982). Seçilmiş Oyunlar I Pygmalion-Kırğınlar Evi- Jean D'Arch. (çev. S. Sanlı). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Barker, M. Isis and the Virgin Mary: A pagan Conversation.<http://www.columbia.edu/~sf2220/Thing/web content/Pages/meg2.html> 16/08/2023 tarihinde alınmıştır.
- Erdemir, Sena Betül. (February, 2017). İskenderiyeli Hypatia. <https://www.kozmikanafor.com/iskenderiyeli-hypatia/> 10/08/2023 tarihinde alınmıştır.
- Ozan, Vedat. (July, 2021). Vedat Ozan ile Ufkun 2 Katı- (19) Londra'nın Çiçekçi Kızları. <https://www.youtube.com/watch?v=7MXQmhIOmXU&t=683s> 18/08/2023 tarihinde alınmıştır.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Lilith_%28John_Collier_painting](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Lilith_%28John_Collier_painting%29FXD.jpg)

%29FXD.jpg adresinden 9 Temmuz 2023'de alınmıştır.

Görsel 2: <https://useum.org/artwork/The-Sacrificial-Lamb-Josefa-de-Obidos> adresinden 7 Temmuz 2023'de alınmıştır.

Görsel 3: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pygmalion_%28Regnault%29.jpg adresinden 8 Ağustos 2023'de alınmıştır.

Görsel 4. <https://www.amazon.com.tr/Sandmann-Sandman-T-Hoffmann/dp/3743724758> adresinden 12 Ağustos 2023'de alınmıştır.

Aktif Öğrenme Etkinliği ile Özel Yetenekli Öğrencilere Sürdürülebilir Moda Kavramlarının Öğretimi *

Şükran Çakmak¹

Cantürk Öz²

Neşe Yaşar Çeğindir³

Makale Geliş Tarihi: 18.09.2022

Yayıma Kabul Tarihi: 14.06.2023

Öz

Araştırmada, aktif öğrenme etkinliği ile özel yetenekli öğrencilere sürdürülebilir moda kavramlarının öğretimi amaçlanmıştır. Böylece dünyanın geleceği için büyük değer ve potansiyel güç olarak görülen özel yetenekli öğrencilerin, modanın hammadde kaynaklarını tanımaları, gelecekte farklı alanlarda sürdürülebilirliği destekleyecek multidisipliner çalışmaları için sürdürülebilir moda kavramları farkındalığı oluşturmaları hedeflenmiştir. Araştırmanın örneklemini, 12-17 yaş özel yetenekli 30 öğrenci oluşturmaktadır. Deneysel araştırma yöntemlerinden ön-son test yarı deneysel tasarım yaklaşımı kullanılmıştır. Çalışmada kavram bilgisinin farkındalık oluşturmadaki önemi; Genlerin Modası Kavram Bilgisi Eğitimi kapsamında uygulanmıştır. Eğitimin, öğrencilerin kavram farkındalığını arttırmada istatistiksel olarak ($p:.000$) anlamlı bir etkisi olduğu, kavram bilgi düzeylerinde önemli derecede ($x:2.41-3.00$) artışa sebep olduğu tespit edilmiştir. Sonuç olarak sürdürülebilir moda kavramları eğitiminin; teorik bilginin uygulama ile gerçek hayata aktarılmasında köprü görevi görerek amacına hizmet ettiği ve yaygınlaştırılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aktif Öğrenme, Özel Yetenekli Öğrenciler, Sürdürülebilir Moda, Kavram Farkındalığı

TEACHING SUSTAINABLE FASHION CONCEPTS TO GIFTED STUDENTS WITH ACTIVE LEARNING PRACTICE

Abstract

In there search, it was aimed to teach sustainable fashion concepts to gifted students with active learning practice. Thus, it that gifted students, who are seen as a great value and potential power for the future of the world, to know the raw material sources of fashion and create awareness for sustainable fashion concepts that can be supporting future multidisciplinary studies in the different fields. The sample of the study consists of 30 gifted students ages between 12- 17. Pre-and post-test, part-experimental design approach, which is one of the experimental research methods, was used. The importance of conceptual knowledge in creating awareness in the study; the Fashion of Genes Concept Knowledge Training. It has been determined that education has a statistically ($p:.000$) significant effect on increasing students' concept awareness and causes a significant ($x:2.41-3.00$) increase in theoretical knowledge levels. As a result, it has been concluded that sustainable fashion concept education; serves its purpose by acting as a bridge in transferring the oretical knowledge to real-life with active learning and that it should be spread.

Keywords: Active Learning, Gifted Students, Sustainable Fashion, Concept Awareness

¹Dr. Öğretim Üyesi Şükran Çakmak, Bursa Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü. E-posta: sukrancaakmak@uludag.edu.tr ORCID: 0000-0001-5856-2143

²Dr. Öğretim Üyesi Cantürk Öz, Nişantaşı Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, E-posta:canturk.oz@nisantasi.edu.tr, ORCID:0000-0002-5369-5083

³ Prof. Dr. Neşe Yaşar Çeğindir, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, E-posta: nese.cegindir@hbv.edu.tr, ORCID:0000-0002-8538-9224

* Çakmak, Ş., Öz, C., Çeğindir, N., Y., Aktif Öğrenme Etkinliği ile Özel Yetenekli Öğrencilere Sürdürülebilir Moda Kavramların Öğretimi. Sanat ve Tasarım Dergisi, (32), 193-208.

* Araştırma TÜBİTAK 4004 Doğa ve Bilim Okulları "Tarımsal Gen Kaynaklarını Teknoloji İle Modelliyoruz" 119B767 nolu projesi kapsamında, "Genlerin Modası" isimli eğitim programı çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

Giriş

En bilindik tanımıyla kitleler tarafından belirli bir süre benimsenmiş geçici yeniliği belirten moda; giyim, aksesuar ve ev tekstili gibi birçok alana yönelik kapsayıcılığı ile tüketim zincirinin başlıca aktörüdür. Moda, özellikle giyim sektöründe sezonluk kitle üretimiyle kaynak kullanımı ve çevre kirliliğine sebep olmaktadır. Kişilerin hayatı kadar dünya ve genel yaşantı için de önemli etkileri olan bu kavram hakkında bilinçlenmek önemlidir.

Sanayileşme ve tüketimin ekosistemi tehdit ettiği günümüzde kaynakların ekonomik kullanılması, kirliliğin kaynağında önlenmesi ve azaltılması için hükümetler, şirketler ve toplumlar hem israfı ortadan kaldırmak hem de atıkların toplum üzerindeki olumsuz etkilerini azaltmanın yolunu dögüsel ekonomide aramaktadırlar. Dögüsel ekonomide üç ana konu başlığından biri olan tasarımla; enerji verimliliği, kaynak, zaman ve hatta maliyet tasarrufu hedeflenmektedir (Balbay, vd., 2021).

Bu kapsamda ürünlerin onarımı, dayanıklılığı ve geri dönüşümüne odaklanılmaktadır. “Dünyada ve Türkiye’de bilinçli tüketim, kaynakların doğru kullanımı, sorumlu üretim ve tüketim için sürdürülebilirlik konusunda insanların karşı karşıya kaldığı ana sorunların çözümünü hedefleyen BM 2030 Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları ortaya konmuştur”¹ “Avrupa Birliği, 2030’a kadar sera gazı emisyonlarını %55 oranında azaltma, 2050’de yeşil mutabakat çerçevesinde, üye ülkelerin karbon ayak izini en aza indirmek için ilave tedbirler geliştirmektedir”.² Bu gelişmeler ışığında, Türkiye ekonomisi ve sanayisinin yeşil dönüşümü kapsayıcı ve sürdürülebilir bir büyümenin tesis edilmesinin yanı sıra, rekabetin korunması ve güçlendirilmesi için elzem görülmektedir. Bu alanda atılacak adımlar aynı zamanda ülkenin küresel değer zincirlerine entegrasyonunun geliştirilmesi ve uluslararası yatırımlardan alacağı payın artırılması bakımından önem teşkil etmektedir³. Bu hedefler çerçevesinde sürdürülebilir moda çatısı altında, karbon ayak izi, ekolojik ayak izi, biyobozunurluk, hızlı moda, yavaş moda, ekolojik moda, etik moda, atık yönetimi, doğal ürün, organik ürün, yapay ürün, ileri dönüşüm, azaltma, geri dönüşüm, yeniden kullanım gibi yeni kavramlar ortaya konmaktadır.

Kavram öğretimi, “öğrencinin bilgiyi yapılandırmasını ve anlam oluşturmasını sağlayan önemli bir stratejidir” (Bolat ve Dolapçioğlu, 2020). Erickson’a göre; kavram temelli bir eğitim programı tasarlanırken, bilme ve yapmaya odaklanılmalı, iki boyutlu tasarım yerine bilme, anlama ve yapmayı temel alan üç boyutlu tasarımlar yapılmalıdır. Bu nedenle kavram temelli eğitim programı ve öğretim tasarımları üç boyutludur, öğrencilerin bilme (olgusal), anlama (kavramsal)

1 <https://turkey.un.org/tr/sdgs>

2 https://wwftr.awsassets.panda.org/downloads/ab_yeil_mutabakat_duru_metni.pdf

3 <https://ticaret.gov.tr/data/60f1200013b876eb28421b23/MUTABAKAT%20YE%CS%9E%C4%B0L.pdf>

ve ne yapabileceklerine (beceriye) odaklanır (Erickson, 2007: 7). Bu anlamda kavram öğretim sürecini çok boyutlu desteklemek için yapılan proje çalışmaları, okul ve sınıf içi uygulamalara doğrudan katkı sağlayarak teori ve uygulama arasında köprü görevi görmektedir. Ayrıca öğrencilerin okulda öğrendikleri bilgileri güncel hayata taşımalarında bütüncül bakış açısı sunmaktadır.

TÜBİTAK 4004 Doğa Eğitimi ve Bilim Okulları Çağrısı da “bilginin topluma anlaşılır bir biçimde aktarılmasını, bunu yaparken de bilginin mümkün olduğunca görselleştirilerek, etkileşimli uygulamalarla desteklenmesini amaçlamaktadır. Projelerde katılımcılara fazla bilgi aktarılması yerine basit bilimsel olguları fark etmeleri sağlanarak, merak duygularının, araştırma, sorgulama ve öğrenme isteklerinin tetiklenmesi önemsenmektedir”⁵. TÜBİTAK 4004 Doğa ve Bilim Okulları “Tarımsal Gen Kaynaklarını Teknoloji ile Modelliyoruz” projesi kapsamında gerçekleştirilen bu çalışmada da “Genlerin Modası” aktif öğrenme etkinliği ile üstün yetenekli öğrencilerin, sürdürülebilir modayla ilişkili temel kavramları öğrenmeleri ve böylece bütüncül bir bakış açısı ile sürdürülebilirliği destekleyecek çok disiplinli çalışmalar için deneyim kazanmaları amaçlanmıştır.

Bir süreç olarak *Aktif Öğrenme*; öğrencilerin hem bilgi ve beceri kazanması sağlanırken hem de bireysel sorumluluk olarak etkinliklere dâhil olmaları sağlanır. Öğrenci merkezli ve etkinlik temelli bir süreçtir (İlhan ve ÇM, 2023: 91). Öğrenci öğrenme sürecinde karar alma, öz düzenleme yapma, farklı ve karışık etkinliklerle becerilerini kullanmaya zorlanır (Açıkgöz, 2003: 7).

Öğrenme süreçlerindeki kişisel farklılıklar ve hazır bulunuşluk seviyesi öğrenmenin önemli bir basamağıdır. Bu nedenle çalışmanın özel yetenekli öğrenciler ile gerçekleştirilmesi ayrı bir öneme sahip olmaktadır. Özel Yetenekli Bireyler Strateji ve Uygulama Planı 2013-2014’te yer alan bu kavram, genel zihinsel yetenek, özel akademik yetenek, dil, matematik, fen bilimleri, sosyal bilimler, liderlik, yaratıcılık, görsel ve işitsel sanatlar ve psikomotor becerileri kapsamaktadır.⁶

Literatürde “Üstün Yetenek” kavramı kullanılmasına rağmen, Bilim ve Teknoloji Yüksek Kurulunca yayınlanan Strateji ve uygulama planında aynı kavrama karşılık daha az kategorize edici olarak “Özel Yetenek” kavramının kullanıldığını görmekteyiz.⁶ Özel yetenekli birey kavramı, ilk defa Millî Eğitim Bakanlığı’na (MEB) 2013 yılında yayımlanan strateji ve uygulama planı⁷, 2018 özel

4 <https://www.tubitak.gov.tr/tr/duyuru/4004-doga-egitimi-ve-bilim-okullari-cagrisi-acildi-0>.

5 https://orgm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2013_11/25034903_zelyeteneklibireylerineitimidstratejiveuygulamaklavuzu.pdf

6 https://orgm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2013_11/25034903_zelyeteneklibireylerineitimidstratejiveuygulamaklavuzu.pdf

7 https://orgm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2013_10/25043741_zelyeteneklibireylerstratejiveuygulama-plan20132017.pdf

eğitim hizmetleri yönetmeliđi⁸ ile 2015⁹ ve 2016¹⁰ yılı bilim ve sanat merkezleri (BİLSEM) yönergelerinde kullanıldığı görölmektedir.

Bu kapsamda; araştırmanın ana problemi, *Genlerin Modası Aktif Öğrenme Etkinliği* ile üstün yetenekli öğrencilere sürdürülebilir moda kavramı kazandırılabilir mi?

Bu amaçla cevapları aranan alt problemler şunlardır:

1. Öğrencilerin giysi satın alma tercihlerindeki önem sırası nedir?
2. Öğrencilerin ürün satın alma ve kullanılmış ürünü değerlendirmeye ilişkin ön test-son test puanları arasında fark var mıdır?
3. Öğrencilerin sürdürülebilir modakavramlarına ilişkin ön ve son test sonuçları arasında fark var mıdır?

Önem

Sürdürülebilirlik kavram öğretimi konusundaki araştırmalar genellikle tasarımcı ve üreticiler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Tüketicilere yönelik yapılanların büyük kısmı üniversite öğrencilerine ve hayat boyu öğrenme programları kapsamındaki yetişkinlere dönük olduğu gözlenmektedir. Çocuk ve gençlere (ergen ve ön ergen) yönelik çalışmaların, ürün kategorilerine yaklaşım, ürün sembollerini tanıma, ailenin satın alma kararlarını etkileme, marka bağımlılığı, giysi uyumu ve ölçü standardı oluşturma gibi konularda olduğu görölmektedir (Çeğindir, 2008: 30). Ancak çocuk ve genç (ergen ve ön ergen) tüketiciler tarafından moda kavramlarının bilinirliği ve sürdürülebilirlik konusundaki farkındalığa yönelik bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu araştırma diğer araştırmalardan farklı olarak; moda tüketici zincirinin önemli bir halkası olan çocuk ve genç öğrencilere sürdürülebilir moda kavramları kazandırmaya yöneliktir. Bu yolla öğrencilerin sürdürülebilirlik için farkındalık kazanmaları, böylece döngüsel ekonomiye katkı sağlamak hedeflenmektedir.

Çalışma örneklem grubunun özel yetenekli öğrencilerden oluşması bakımından da diğer çalışmalardan farklıdır. Işık ve Güneş'in (2017)'de belirttiği gibi; "Doğada bazı cevherler vardır ki diğerlerine göre hem az bulunurlar hem de çok değerlidirler.... Bu nedenle bu müstesna insanların layıkıyla işlenmesi, yaşadığı dünyada ihtiyaç hissettiği değerin ortaya konulması ve bunlardan yeteri kadar istifade edilmesi yoluna gidilmesi kaçınılmaz bir zorunluluktur". MEB'in, özel yetenekli bireylerin eğitimi strateji ve uygulama kılavuzuna göre¹¹ bu öğrencilerin;

8 <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2018/07/20180707-8.html>

9 https://orgm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2015_08/27014859_bilsemynerge.pdf

10 https://orgm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2016_10/07031350_bilsem_yonergesi.pdf

11 https://orgm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2013_11/25034903_zelyeteneklibireylerineitimstrateji-veyugulamaklavuzu.pdf

- Çok hızlı öğrenme,
- Güçlü bellek,
- Özgün ifade biçimlerine sahip olma,
- Neden-sonuç ilişkisi kurma,
- Genelleme yapma, ilişkileri görme ve bilgilerin transferinde yaşlılarından ileri düzeyde olması gibi,

Bilişsel özellikleri de bu araştırmanın gerekliliği ve önemini ortaya koymaktadır.

Özel yeteneklilere yönelik yapılan çalışmalar incelendiğinde;

Bireysel yeteneklere yönelik eğitim etkinlikleri ön plana çıkmaktadır. Fakat genel bir perspektiften bakış açısı kazandırılarak farklı alanlar ile kendi yeteneklerini birleştirebileceklerini fark ettirecek çalışmaların yetersiz olduğu görülmektedir. 2010-2020 yılları arasında uluslararası doktora tezlerinin analizinin yapıldığı bir çalışmada, yarı deneysel araştırmaların oranının sadece %2,68 olduğu belirtilmiş, alan yazına katkı sağlayacağı düşüncesi ile Türkiye’de özel yetenekli bireyler ile nitel ve karma araştırma yöntemleri kullanılarak araştırma yapılması önerilmiştir (Bulgurcu, 2021: 150). Çalışma kapsamında kullanılan aktif öğrenme yöntemi, bu tür ihtiyaçların karşılanması, toplumsal fayda odaklı multidisipliner geniş bir bakış açısı kazandırılması yönünden ayırt edicidir.

Bu nedenle genlerin modası eğitimi, özel yetenekli öğrencilerin tarımsal gen kaynaklarının farkında olmaları, doğal kaynaklardan kullanılan giysi malzemelerinin içerikleri, bunların üretim süreçlerinde çevreye etkilerini anlamalarına ve bu etkiyi azaltmak için farkındalık oluşturmaya yardımcı olmak bakımından önemli bulunmaktadır.

Yöntem

Araştırma TÜBİTAK 4004 Doğa ve Bilim Okulları “Tarımsal Gen Kaynaklarını Teknoloji ile Modelliyoruz” 119B767 nolu projesi kapsamında, “Genlerin Modası” isimli eğitim programı çerçevesinde Ankara İli, Mamak İlçesi Bilim ve Sanat Merkezinde gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın örneklemi, Bilsen (Bilim ve Sanat Eğitim Merkezleri) tarafından seçilmiş farklı ilgi alanlarına sahip, 12-17 yaşları arasından farklı okullarda eğitim alan özel yetenekli 15 kız, 15 erkek olmak üzere toplam 30 öğrenciden oluşturmaktadır. Öğrenciler, proje kapsamında gerçekleştirilen “Genlerin Modası” eğitim etkinliğinin gönüllü katılımcıdır. Katılımcıların yaş ve eğitim gördükleri kurumlarına ilişkin bilgileri Tablo 1’de verilmiştir.

Demografik Özellikler		n	%
Yaş	12-13	4	13,3
	14-15	21	70,0
	16-17	5	16,6
	Toplam	30	100,0
Eğitim Görülen Kurum	Anadolu Lisesi	10	33,3
	Fen Lisesi	9	30,0
	Güzel Sanatlar Lisesi	1	3,3
	Kolej	7	23,3
	Diğer ¹²	3	10,0
	Toplam	30	100,0

Tablo 1: Çalışma Grubuna İlişkin Yaş ve Okul Dağılımı

Araştırmanın çalışma grubunu oluşturan 30 öğrencinin yaş dağılımı 14-15 yaşlarında yoğunlaşmaktadır (%70,0). Random yöntemle iki gruba ayrılan öğrencilere, birbirlerinden bağımsız olarak iki aşamalı sürdürülebilir moda kavramları öğretimi, sürdürülebilir ürün kullanımı konusunda tutum geliştirme eğitimi verilmiştir. Bu makale projenin ilk kısmı olan kavram bilgisi kazanımına ilişkin veriler sunulmuştur. Eğitim süreci, “öğrenmede deneyimi temele alan Dewey’in, öğrenme sürecinde bireylerin etkinliğinin önemini vurgulayan Lewin ve zekâyı sadece doğuştan gelen bir özellik olarak görmeyip kişi ve çevre arasındaki etkileşimin sonucu biçiminde nitelendiren Piaget’in çalışmalarına dayanan Deneyimsel Öğrenme Kuramına” dayandırılmıştır¹³.

Böylece öğrencilerin;

- Bilim ve sanatı kapsayan moda tasarımında sürdürülebilirlik kavram bilgisini, beceriyle birleştirerek kavramaları,
- Bireysel ve grup etkileşimli aktif öğrenme ile malzeme içeriklerini doğal, yapay, sert, yumuşak gibi özelliklerini dokunarak ve gözlemleyerek deneyimleyip ayırt etmeleri,
- Grup etkileşimli deneyimleme ile öğrendikleri bilgiyi uygulayarak kalıcı öğrenme kazanımları hedeflenmiştir.

Kavram kazanımında deneyimlemeyle aktif öğrenme uygulaması aşağıda detayları verilen iki aşamalı etkinlik ile (Bonwell ve Eison, 1991) yürütülmüştür.

¹² Henüz liseye kayıt yaptırmamış öğrenciler.

¹³ <https://www.deneyimselogrenme.com/deneyimsel-ogrenme/>

Süreç, Şekil 1’de verildiği gibi “araştırma-inceleme-deney, gözlem, uygulama, problem çözme” (Köksal,Göğsu ve Akkaya, 2017) gibi öğrenciyi aktif kılan öğrenci merkezli öğretim yolları ile yürütülmüştür.



Şekil 1: Araştırma İş Akış Süreci

Ön Test: Öğrencilerin eğitime hazır bulunuşluklarını ölçmek için her iki gruba eğitim öncesi ön test uygulanmıştır.

Birinci Aşama-Kavramlar Bilgisi Eğitimi: Testin ardından, soru-cevap tekniği ile öğrencilerin konuya dikkatleri çekilerek motivasyonları sağlanmıştır. İkili gruplara ayrılan öğrencilere, eğitmen denetiminde internet üzerinden konuyla ilgili araştırma yapmaları için 15’ler dakikalık süreler verilmiştir. Hem internet üzerinden yapılan araştırmalar hem de kavramların güncel yaşamda kullanımlarına ilişkin örneklerin sunulması ile konunun kavranması sağlanmıştır.

Sürdürülebilir Moda Tasarımına İlişkin Ele Alınan Kavramlar Şunlardır: Sürdürülebilirlik ve sürdürülebilir tasarım, eko tasarım ve eko moda, yavaş moda, kumaş türleri, sürdürülebilir tasarım örnekleri, kolaj çalışması hakkında bilgilendirme. Dersin sonunda grupla beraber değerlendirme ile nelerin kazanıldığı özetlenmiştir.

İkinci Aşama-Yaratıcı Uygulama Etkinliği: Eğitimin ikinci aşamasında yine soru cevap tekniği ile konu hatırlatılmıştır. Kavramsal bilginin somutlaştırılması için 2-3 kişilik küçük gruplara ayrılan öğrencilerin, projenin amaçlarına uygun seçilen gerçek bitkisel, hayvansal ve sentetik kökenli lifler, kumaşlar ve yardımcı malzemeleri birebir deneyimlemesi sağlanmıştır. Böylece bilginin hem bilişsel hem de görsel ve duysal yönlü öğrenimi desteklenmiştir. Öğretim elemanları gözetimi ve desteğinde, her bir öğrenci seviyelerine uygun hazırlanan silüetlerin üzerine moda kolajı yapmışlardır. Silüetlerin seçimi, malzeme, form, şekil, süsleme konularında öğrenciler serbest bırakılmıştır. Her grup kendi yaratıcılıkları ve ilgilerine göre malzemeleri kendileri seçmiştir. Renk, doku gibi tasarım unsurlarının kullanımı sürecinde sınırlı derecede destek verilmiştir. Bu sayede, soyut kavramların somut malzemelerle yaparak-yaşayarak tasarıma dönüştürülmesi sağlanmıştır. Bu şekilde bir ürün tasarımına verilen zaman ve emeğin bilgisi; ürün kullanım süresinin uzatılmasının çevreye, üretim emeğine saygı olacağına vurgu yapılmıştır. Öte yandan herkesin elindeki malzemeyle

yaratıcılığını kullanarak tasarım becerisi kazanabileceğine dikkat çekilmiştir. Öğrenci kolajları, projenin online etkinlik sayfasında yayınlanmıştır¹⁴. Dersin sonunda grupla beraber değerlendirme ile kazanımlar özetlenmiştir. Etkinlik sonunda eğitimin etkisini ölçmek için öğrencilere son test uygulanmıştır.

Veri Toplama Araçları

Ön test ve son testten alınan verilerin istatistiksel çözümlenmeleri SPSS programı ile Wilcoxon Sıra Sayıları Testi ile yapılmıştır. Parametrik olmayan puanların karşılaştırılmasında Wilcoxon İşaretleli Sıralar Testi bir yığına ait iki ölçümün farklılığının test edilmesinde kullanılan en popüler testtir (Semiz, vd., 2008: 93-96). Parametrik olmayan testler, dağılımın normalliği ilkesini şart koşmaz ve küçük örneklerde kullanılır. Bu testlere “dağılım serbest” testler de denir (Büyüköztürk, 2019: 139). Bu çalışmada örneklem küçüklüğü sebebiyle parametrik olmayan bu testler uygulanmıştır. Testlerde anlamlılık düzeyi $p=0,05$ olarak kabul edilmiştir.

Likert türünde üçlü dereceleme ölçeğine göre hazırlanan anketlerin puan aralıkları, ölçeğin aralık genişliği (dizi genişliği/yapılacak grup sayısı) Tekin'in önerdiği formül ile hesaplanmıştır (Tekin, 2010: 262). Aralık genişliği hesaplama işlemi, en büyük puan ve en küçük puan farkının $(3-1=2)$, toplam aralığa bölünmesi $(2/3= 0,66)$ ve bulunan sonucun 1'e eklenilerek kademeli olarak değer karşılıklarının bulunmasıdır. Puan aralığına göre 2,60 ve yukarısı olumlu katılım olarak kabul edilmiştir. İfadeler şu şekilde kodlanmıştır (Tekin, 2010: 262).

- İlk kez duyuyorum : 1.00-1.66
- Daha önce duydum ama ne olduğunu bilmiyorum : 1,67.-2,33
- Fikir sahibiyim : 2,34-3.00

Elde edilen sonuçlar tablolarda sunulmuş ve yorumlanmıştır.

Bulgular

1. Öğrencilerin Giysi Satın Alma Tercihlerindeki Önem Sırasına Yönelik Bulgular:

Alınan eğitim etkinliği sonucunda öğrencilerin sürdürülebilirlik konusundaki farkındalık düzeyi ön ve son test puanları arasındaki farka yönelik bulguları Tablo 2 de sunulmuştur.

14 <https://www.youtube.com/watch?v=GrfBtf2zSDY>



Tablo 2: Öğrencilerin Giysi Satın Alma Tercihlerindeki Önem Sırasına İlişkin Ön Test-Son Test Puanları

Tablo 2 incelendiğinde; eğitim etkinliği öncesi uygulanan ön teste göre; öğrencilerin giysi tercihlerinde önemsedikleri ilk beş özellik sırasıyla: rahatlık, kalite, stil, renk ve fiyattır. Etkinlik sonrası uygulanan son testte verilen cevaplar da; ürünün yapıldığı malzeme içeriği renk ve fiyat seçeneğinin önüne geçerek dördüncü sıraya yükselmiştir. Benzer şekilde ön testte onuncu sıraya yerleştirilen ürünün üretim yeri son testte sekizinci sıraya yükselerek marka ve moda kavramlarının önüne geçmiştir. Bulgular öğrencilere verilen sürdürülebilirlik konusundaki farkındalık eğitiminin amacına ulaştığını göstermektedir.

2. Öğrencilerin Ürün Satın Alma ve Kullanılmış Ürünü Değerlendirme Ön Test-Son Test Puanlarına İlişkin Bulgular:

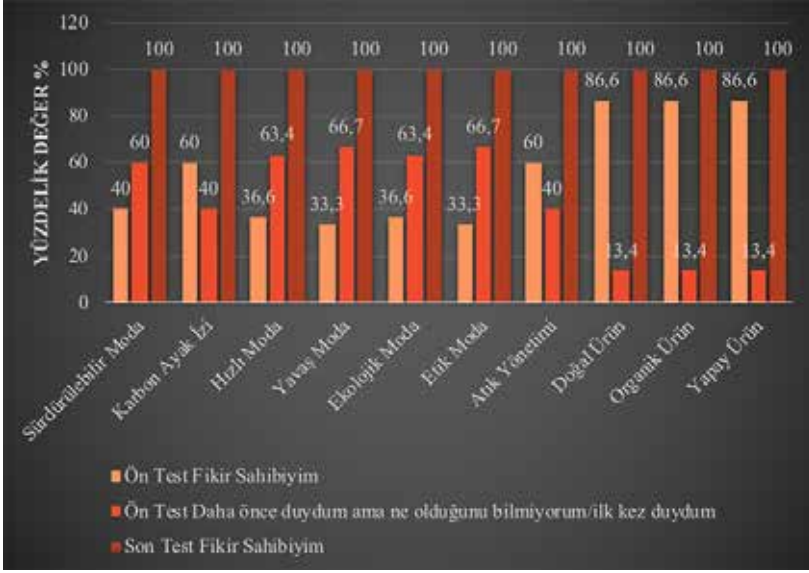
Tablo 3'teki veriler alınan eğitimin, öğrencilere bir ürünü ihtiyaca göre satın alma farkındalığı kazandırılmasında anlamlı ($p=,020$) bir etki yarattığına dikkat çekmektedir. Öte yandan kullanılmış ürünleri değerlendirme konusunda eğitim öncesi ve sonrası test puanları arasında anlamlı bir farklılık görülmemektedir ($p=,786$).

	Sayılar	S	SO	S.T	z	p	Ön/Son Test \bar{x}
Ürün Satın Alma	Negatif	2	6,00	12,00	-2,324 ^b	,020	2,03
	Pozitif	10	6,60	66,00			
	Eşit	18					1,73
	Toplam	30					
Kullanılmış Ürün Değerlendirme	Negatif	2	3,25	6,50	-,271 ^b	,786	1,93
	Pozitif	3	2,83	8,50			
	Eşit	25					1,93
	Toplam	30					

Tablo 3: Ürün Satın Alma ve Kullanılmış Ürünü Değerlendirmeye İlişkin Ön Test-Son Test Puanlarının Karşılaştırılması

3. Öğrencilerin Sürdürülebilir Moda Kavram Bilgisi Ön ve Son Test Sonuçlarına İlişkin Bulgular:

Tablo 4'te öğrencilerin sürdürülebilir moda kavram bilgisi ön ve son test sonuçlarına ilişkin bulgular yer almaktadır.



Tablo 4: Sürdürülebilir Moda Kavram Bilgisi

Tablo 4'e göre eğitim öncesi öğrencilerin %66,7'sinin yavaş moda ve etik moda, % 63,4'ünün hızlı moda ve ekolojik moda, %60'ının sürdürülebilir moda, % 40'ının atık yönetimi ve karbon ayak izi, %13,4'ünün doğal ürün, organik ürün ve yapay ürün kavramlarını ilk kez duyduğu veya daha önce duymasına rağmen ne olduğunu bilmediği görülmektedir. Eğitim sonrası öğrencilerin, %100'ünün kavramlar hakkında fikir sahibi olduğu görülmektedir. Eğitim öncesi ve sonrasında sürdürülebilir moda kavramlarına ilişkin bilgi düzeylerini gösteren ön test-son test puanlarına ilişkin bulgular Tablo 5'te sunulmuştur.

Tablo 5'te verilen ön test-son test puanlarının karşılaştırılmasında; sürdürülebilir moda (p: ,000), karbon ayak izi (p: ,002), hızlı moda (p: ,000), yavaş moda (p: ,000), ekolojik moda (p: ,000), etik moda (p: ,000) ve atık yönetimi (p: ,002) kavramlarında son test lehine pozitif yönde anlamlı farklılıklar olduğu görülmektedir. Tablonun genelindeki ön ve son test sonuçları karşılaştırıldığında öğrencilerin ön testte; kavramlara verdikleri fikir sahibiyim şeklindeki cevapların puan ortalaması (x: 2,41), son testte pozitif yönlü bir şekilde yükselmiştir (x: 3,00); p: ,000).

Kavramlar	Tanımlamalar	S	S.O	S.T	z	p	On/Son Test ı
Sürdürülebilir Moda	Negatif	0	,00	,00	-3,874 ^b	,000	2,00
	Pozitif	18	9,50	171,00			3,00
	Eşit	12					
	Toplam	30					
Karbon Ayak İzi	Negatif	0	,00	,00	-3,145 ^b	,002	2,40
	Pozitif	12	12,50	78,00			3,00
	Eşit	18					
	Toplam	30					
Hızlı Moda	Negatif	0	,00	,00	-4,021 ^b	,000	2,20
	Pozitif	19	13,00	190,00			3,00
	Eşit	11					
	Toplam	30					
Yavaş Moda	Negatif	0	,00	,00	-4,234 ^b	,000	2,23
	Pozitif	20	10,50	210,00			3,00
	Eşit	10					
	Toplam	30					
Ekolojik Moda	Negatif	0	,00	,00	-4,001 ^b	,000	2,30
	Pozitif	18	14,00	171,00			3,00
	Eşit	12					
	Toplam	30					
Etik Moda	Negatif	0	,00	,00	-4,099 ^b	,000	2,13
	Pozitif	20	12,50	210,00			3,00
	Eşit	10					
	Toplam	30					
Atık Yönetimi	Negatif	0	,00	,00	-3,153 ^b	,002	2,36
	Pozitif	12	12,00	78,00			3,00
	Eşit	18					
	Toplam	30					
Doğal Ürün	Negatif	0	,00	,00	-1,857 ^b	,063	2,80
	Pozitif	4	2,50	10,00			3,00
	Eşit	26					
	Toplam	30					
Organik Ürün	Negatif	0	,00	,00	-1,890 ^b	,059	2,83
	Pozitif	4	2,50	10,00			3,00
	Eşit	26					
	Toplam	30					
Yapay Ürün	Negatif	0	,00	,00	-1,890 ^b	,059	2,83
	Pozitif	4	2,50	10,00			3,00
	Eşit	26					
	Toplam	30					
Toplam	Negatif	0	,00	,00	-4,206 ^b	,000	2,41
	Pozitif	23	12,00	276,00			3,00
	Eşit	7					
	Toplam	30					

Tablo 5: Öğrencilerin Sürdürülebilir Moda Kavram Bilgi Düzeylerini Gösteren Ön Test-Son Test Puanlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Bulgular

Sonuç ve Öneriler

Çalışmada Genlerin Modası isimli eğitim ile özel yetenekli öğrencilere moda tasarımına ilişkin temel kavramların öğretilmesi aktif öğrenme etkinliği kapsamında yaparak yaşayarak uygulamalı eğitim çalışmaları ile gerçekleştirilmiştir. Böylece öğrencilerin modanın hammadde kaynaklarını tanımaları, gelecekte farklı alanlarındaki uygulamalarla sürdürülebilirliği destekleyecek multidisipliner çalışmalar için farkındalığın oluşturulması amaçlanmıştır. Elde edilen sonuçlar, araştırma problemlerine yönelik başlıklar halinde aşağıdaki şekildedir.

1. Öğrencilerin Giysi Satın Alma Tercihlerindeki Önem Sırasına Yönelik Sonuçlar:

Öğrencilerin giysi satın alma tercihlerindeki önem sırasına ilişkin ön test-son test puanlarının ortalamaları incelendiğinde; eğitim öncesine oranla eğitim sonrası ürünün yapıldığı malzeme içeriği, renk ve fiyat seçeneklerinin önüne geçerken üretim yeri; moda ve marka seçeneklerinin önüne geçmiştir.

Yapılan araştırmalarda, eğitim alan yaş grubundan kaynaklı olarak giysi satın almada tercih edilen ilk özellikler moda ve marka (Üstün ve Çeğindir, 2009; Sönmez, 2010) olarak gözlenmektedir. Buna rağmen, bu araştırmada Tablo 2'de de görüldüğü gibi üstün yetenekli çocuklarda eğitim öncesi ve eğitim sonrası belirtilen durumun aksine eğitim sonrası sürdürülebilirlik kavramına ilişkin bilgilerinin artması ile moda ve marka satın alma tercihleri son sıraya yerleşmiştir. Gelinek nokta, yüzyılın sorunu olan ve günümüzde sosyo-ekonomik, kültürel ve toplumsal hayatta gerek uluslararası gerekse ulusal boyutta önemsenen doğal kaynak kullanımı ve çevrenin korunması konularına dikkat çekilmesi için bu tür eğitim etkinliğini almaları gerektiğini doğrulamaktadır.

2. Öğrencilerin Ürün Satın Alma ve Kullanılmış Ürünü Değerlendirmesine İlişkin Ön Test-Son Test Sonuçları:

Aldıkları eğitim, öğrencilere bir ürünü ihtiyaca göre satın alma farkındalığı kazandırılmasında pozitif yönde anlamlı ($p=,020$) bir etki yaratırken kullanılmış ürünleri değerlendirme konusunda eğitim öncesi ve sonrası anlamlı bir fark oluşmamıştır ($p=,786$). Bu sonuçta, gençlerin kullanılmış ürünleri değerlendirme konusunda yeterli bilgi-beceri ve deneyime sahip olmamalarına bağlanmıştır.

3. Öğrencilerin Sürdürülebilir Moda Kavram Bilgisine İlişkin Ön ve Son Test Sonuçları:

Eğitim sonrası öğrencilerin tamamının sürdürülebilir moda, hızlı moda, yavaş moda, ekolojik moda, etik moda, atık yönetimi ve karbon ayak izi kavramları hakkında fikir sahibi olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak, aktif bir şekilde yaparak-yaşayarak/deneyimlemeyi destekleyen bu tür projelerin özellikle genç yaşlardaki bireylerin eğlenerek, bireysel ve grup ile beraber bilimsel bilgiye yönelik bakış açısına olumlu bir katkı sağladığı söylenebilir. Aktif öğrenme yöntemlerinin kullanıldığı eğitim programları ile öğrencilerin anlamlı bir öğrenme gerçekleştirilmesine destek verilebilir.

Modanın dünyadaki kaynak tüketimi ve karbon ayak izinde önemli bir aktör olması sebebiyle sürdürülebilirlikle ilgili bilginin, bu tür etkinliklerle erken yaşlarda ve doğru şekilde verilmesinin gerekliliği gözlenmektedir. Öğrencilerin bireysel, eğitsel ve sosyal gelişimlerine etki edebilecek bu tür çalışmalar daha geniş gruplarla ve periyodik olarak yapılmalıdır. Ayrıca sürdürülebilirliğin her alanda etkili bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için aktif öğrenme yöntemlerinin kullanıldığı eğitim-öğretim programları ile farklı seviyelerde ve özelliklerdeki öğrenci gruplarında yapılacak çalışmalar ile desteklenmelidir.

Bu araştırma sonuçları göstermektedir ki; Geleceğimiz için hayati öneme sahip olan sürdürülebilirlik kavramının başta özel yetenekli bireyler olmak üzere tüm kademelerdeki bireyler tarafından özümsemesi ve uygulamaya geçirilebilmesi için aktif öğrenme temelli eğitim programları yaygınlaştırılmalıdır. Millî Eğitim XVII. Ve XVIII. Şûralarında alınan ve henüz uygulamaya geçirilemeyen “Üstün yetenekli ve/veya üstün zekâlı çocuklarımızın yetenek ve istidatlarına göre programlanmış ve planlanmış özel eğitim okulları açılmalıdır” (Bilgiç & Ataman, 2020) gibi kararların uygulamaya geçirilebilmesi için de bireylerin yeteneklerini ve ilgilerini daha doğru keşfetmelerine yardımcı olacak bu tür araştırmalar önem arz etmektedir.

Etik Beyan

Bu araştırmanın etik izin onayı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Etik komisyonundan 2020/75 kodlu 1054618-302.08,01 sayı ile alınmıştır.

Teşekkür

Ankara Mamak BİLSEM “Tarımsal Gen Kaynaklarını Teknoloji ile Modelliyoruz” proje yürütücüsü Şenol ERTEN başta olmak üzere tüm proje ekibine teşekkür ederiz.

KAYNAKÇA

Açıkgöz, K. (2003). Aktif Öğrenme. İzmir: Eğitim Dünyası Yayınları.

Balbay, Ş., Sarıhan, A., ve Avcı, E. (2021). "Dünyada ve Türkiye'de Döngüsel Ekonomi/Endüstriyel Sürdürülebilirlik Yaklaşımı". Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi, (27), 557-569.

Bilgiç, N.& Ataman, A. (2020). "Millî Eğitim Şûra Kararlarında Üstün Zekâlı ve Yetenekli (Özel Yetenekli) Bireylerin Eğitimi Üzerine Bir Değerlendirme". TALENT, 10(1), 62-78.

Bolat, Y ve Dolapçioğlu, S. (2020). "Kavram öğretimi sürecinin "bil, anla, yap" boyutları bağlamında değerlendirilmesi". Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 20 (1), 61-80.

Bonwell, C. C., &Eison, J. A. (1991). Active Learning: Creating Excitement in the Classroom. 1991 ASHE-ERIC Higher Education Reports. School of Education and Human Development The George Washington University

Bulgurcu, S. (2021). "Özel Yetenekliler Alanında Uluslararası Doktora Tezlerinin Analizi (2010-2020)". Üniversite Araştırmaları Dergisi, 4(2), 137-153.

Büyüköztürk, Ş. (2019). Sosyal Bilimler için Veri Analizi El Kitabı (26. baskı).Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Çeğindir, N. Y., (2008). "Farklı Metotlardaki Ön Ergen Kız Pantolon Kalıplarının Vücuda Uygunluğunun İncelenmesi", Tekstil Maraton, 99, 25-31

Erickson, H. L. (Ed.). (2007). Concept-based Curriculum and Instruction for theThinking Classroom. CorwinPress.

Işık, A. ve Güneş, E. (2017). "Türk Tarihinde Özel Yeteneklilerin Eğitimi: Osmanlı Enderun Mektebi". Journal of Gifted Education and Creativity, 4(3), 1-13.

İlhan, E. ve Çam, Ş. S. (2023). "Öğretim Elemanları için Aktif Öğrenme Uygulamaları Ölçeğinin Geliştirilmesi". Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 25 (1), 91-107.

Köksal, M. S., Göğsu, D. Ve Akkaya, G. (2017). "Türkiye'de Özel Yeteneklilere Neyi, Nasıl Öğretmeyi ve Öğrenmeyi Nasıl Değerlendirmeli? Bir Paydaşlar Görüşü Çalışması". Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, 2017(9), 190-203.

Semiz, M., Ocak, B. ve Aydıner, O. (2008). Bilgisayarda İstatistik Uygulamaları: SPSS. Konya: Dizgi Ofset Matbaacılık.

Sönmez, E. (2010). "Giyimde Marka Bağımlılığı ve Marka Duyarlılığı: Gençler Üzerine Bir Araştırma". Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(28), 67-91.

Tekin, H. (2010). Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme. (20. Baskı). Ankara: Yargı Yayınevi.

Üstün, G., ve Çeğindir, N. (2009). "Ön Ergen Çocukların Marka Tercihlerinin İncelenmesi". Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-dergi 1304-2823.

İNTERNET KAYNAĞI

İnternet: World Wildlife Fund, "WWF", (2021). AB Yeşil Mutabakat Duyuru Metni. Web:https://wwftr.awsassets.panda.org/downloads/ab_yeil_mutabakat__duru_metni.pdf adresinden 18.05.2021 tarihinde alınmıştır.

İnternet: TÜBİTAK, Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu. (Erişim, 2021). 4004 Doğa Eğitimi ve Bilim Okulları Çağrısı. Web:<https://www.tubitak.gov.tr/tr/duyuru/4004-doga-egitimi-ve-bilim-okullari-cagrisi-acildi-0>. adresinden 18.11.2021 tarihinde alınmıştır.

İnternet: TC. Ticaret Bakanlığı, (2021). Yeşil Mutabakat Eylem Planı 202. Web:<https://ticaret.gov.tr/data/60f1200013b876eb28421b23/MUTABAKAT%20YE%C5%9E%C4%B0L.pdf> adresinden 18.05.2021 tarihinde alınmıştır.

İnternet: MEB (2013). Üstün (Özel) yetenekli bireyler strateji ve uygulama planı 2013-2017. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı. Web: https://orgm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2013_11/25034903_zelyeteneklibireylerineitimizestratejiveuygulamaklavuzu.pdf adresinden 25.11.2023 tarihinde alınmıştır.

İnternet: MEB (2015). Millî eğitim bakanlığı bilim ve sanat merkezleri yönergesi. Web:file:///C:/Users/FBI/Downloads/2698_Kasim%202015.pdf adresinden 25.11.2023 tarihinde alınmıştır.

İnternet: MEB (2016). Millî eğitim bakanlığı bilim ve sanat merkezleri yönergesi. Web:file:///C:/Users/FBI/Downloads/2710_Kasim_2016.pdf adresinden 25.11.2023 tarihinde alınmıştır.

İnternet: MEB (2018). Millî eğitim bakanlığı özel eğitim hizmetleri yönetmeliği. Web:<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2018/07/20180707-8.htm> adresinden 25.11.2023 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Genlerin Modası 1 (2020). Tarımsal Gen Kaynaklarını Teknoloji ile Modelliyoruz 4004 Projesi. Genlerin Modası Eğitimi. Proje Günlükleri 1. Web:<https://www.youtube.com/watch?v=fOGGwFCE6vk> adresinden 20.09.2022 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Genlerin Modası 2 (2020). Tarımsal Gen Kaynaklarını Teknoloji ile Modelliyoruz 4004 Projesi. Genlerin Modası Eğitimi. Proje Günlükleri 6. Web:<https://www.youtube.com/watch?v=GrfBtf2zSDY> adresinden 20.09.2022 tarihinde alınmıştır.

İnternet: DeM, (Erişim: 2021). Deneyimsel Öğrenme. Web:<https://www.deneyimselogrenme.com/deneyimsel-ogrenme/> adresinden 12.03.2021 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Bilgiç, N., Taştan, A. Kurukaya, G., Kaya, K., Avanoğlu, O. ve Topal T. (Erişim 2022). Özel Yetenekli Bireylerin Eğitimi Strateji ve Uygulama Kılavuzu. TC. Milli Eğitim Bakanlığı, Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü. Web:https://orgm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2013_11/25034903_zelyeteneklibireylerineitimitrastejiveuygulamaklavuzu.pdf adresinden 5.11.2022 tarihinde alınmıştır.

İnternet: BM, (Erişim: 2021). Türkiye Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları. Web:<https://turkey.un.org/tr/sdgs> adresinden 7.09.2021 tarihinde alınmıştır.

Bir Halkla İlişkiler Faaliyeti Olarak Resimde Galeri Tasvirleri

Nesli Tuğban YABAN¹

Makale Geliş Tarihi: 02.10.2023
Yayıma Kabul Tarihi: 26.10.2023

Öz

Tarihi boyunca sanat, insanlığın geçirdiği değişim ve dönüşümlere bağlı olarak adeta evrim geçirmiş, sanat eserlerinde ya da sanatsal üretimlerde kimi dönem estetik kaygı ön plana çıkarken kimi zaman bir kavram sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Bu süreçte sanatın ve sanatçının varlığını sürdürülebilmesi için sanatsal üretimlerin ekonomik döngü içine girmesi şüphesiz kaçınılmaz olmuştur. Bu çalışmanın amacı, sanatseverlerin, koleksiyonerlerin ya da sanatsal pazarlama faaliyetlerinin yürütüldüğü galerilerin iç mekân görüntülerin yer aldığı resimlerin halkla ilişkiler anlamında işlevsel yönünü ortaya koymaktır. Çalışmada araştırma yöntemi olarak betimsel analiz yönteminden faydalanılacaktır. Çalışmanın bulguları, araştırmaya konu olan resimlerin sanat alanının yanı sıra birer halkla ilişkiler faaliyeti olarak araçsallaştırıldıklarına işaret etmekte ve doğrudan bir iletişim ve halkla ilişkiler faaliyeti olduklarını ortaya koymaktadır. Araştırma aynı zamanda dolap resimleme örneklerini içermesi açısından da önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Halkla İlişkiler, Resim, Galeri, Sanat Odası, Dolap Resimleme

GALLERY DESCRIPTIONS IN PAINTING AS A PUBLIC RELATIONS ACTIVITY

Abstract

Throughout its history, art has almost evolved depending on the changes and transformations that humanity has undergone. During these transformations, aesthetic concerns or a concept have been sources of inspiration for artists. In this process, it has undoubtedly been inevitable for artistic productions to enter into an economic cycle to survive for art and the artist. The aim of this study is to reveal the functional aspect of the paintings in the sense of public relations which include interior images of art lovers, collectors or galleries where artistic marketing activities are carried out. In the study, descriptive analysis method will be used as a research method. The findings of the study indicate that the paintings subject to the research are instrumentalized as PR activities as well as in the field of art and reveal that they are directly communication and PR activities. The research is also important in that it includes cabinet painting examples.

Keywords: Public Relations, Painting, Gallery, Art Room, Cabinet Painting

¹Dr. Öğretim Üyesi Nesli Tuğban YABAN, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü. E-posta: nesli.yaban@hbv.edu.tr. ORCID: 0000-0002-2029-6481

Giriş

Binlerce yıldır hayatın içinde farklı uygulamalarla var olan sanat, insanlık tarihi ile birlikte hayat bulmuş ve insanlığın kendini ifade ediş biçimi olarak her dönemde farklı üretimlerle kabul görmüştür. İnsanı, insan ilişkilerini, yaşamı, günlük yaşam pratiklerini, önemli kişi ve olayları ya da bir kavram veya ideayı konu alan sanatçılar, içerisinde buldukları tarihsel dönemin ve kültür-sanat ortamının dinamiklerinin de etkisiyle sanatlarına yön vererek günümüze kadarki sanat tarihini meydana getirmişlerdir. Sanat tarihi boyunca her ne kadar çok sayıda farklı sanat dalı bulunsa da sanat denildiğinde çoğunlukla akla ilk olarak plastik sanatlar ve sahne sanatları gelmektedir. Resim, heykel, tiyatro ve müziğin, insan zihninde ve sanat algısında yer alan ilk öğeler olmaları, belki de söz konusu sanat dallarının günlük yaşamdaki varlığı ve okul çağlarında alınan eğitimlerle pekişmesine bağlıdır. Ancak sanatla kurulan ilişkinin doğrudan bir iletişim süreci olduğu, özellikle bir kitle iletişim aracı olarak sanatın bizzat kendisinin kullanılabilir olması alışagelinen sanatla sanatsever ya da sanat izleyicisi arasındaki ilişkiden biraz farklı bir noktada durmaktadır. Bu nüanstan hareketle resim sanatında 17. yüzyılda Flandra'da bir tür olarak ortaya çıkan, özellikle Anvers² şehrinde popüler bir konu olan ve işlevsel bir sorumluluk üstlenen galeri iç mekânı veya sanat odası/salonu resimler araştırma kapsamında değerlendirilmiştir. Söz konusu resimler, konuları itibarıyla resim, heykel gibi plastik sanat eserlerinin sergilendiği ya da satışının yapıldığı mekânları, günlük rutininde, sanatseverlerle ya da alıcılarla hatta bu kişilerin evcil hayvanlarıyla birlikte konu almaktadır. Eserlere, uluslararası sanat portallarından; 'sanat galerisi', 'koleksiyoner', 'sanatsever' anahtar sözcüklerinden yararlanılarak ulaşılmış, böylelikle araştırmanın veri havuzu oluşturulmuştur. Bu çalışmanın kapsamı, konuyla ilgili en geniş sanat koleksiyonunun da sahibi olan Flandra Valisi, Avusturya Arşidükü Leopold Wilhelm'in (1614-1662) sanat galerisini konu alan ve Genç David Teniers ya da II. David Teniers (1610-1690) tarafından üretilen resimler dışında kalan ve anahtar sözcüklerle sanat portallarından ulaşılabilen resimleri kapsamaktadır. Şüphesiz araştırma konusunda çok sayıda resim bulunmaktadır. Ancak makalede yer alan eserler sayılarının sınırlandırılması açısından yargısal örnekleme tekniği ile seçilmiştir. Genç David Teniers tarafından bir seri şeklinde üretilen ve Flanders Valisi, Avusturya Arşidükü Leopold Wilhelm için yapılan resimler ise, başlı başına bir makale konusu olup, bu çalışmaya kapsamına alınmamıştır.

Sanat galerilerinin iç mekânlarına yer veren bu resimlerin, 17. yüzyılda yoğun şekilde üretilmeleri, gerek o dönemin sosyal, ekonomik, siyasi dinamikleri ge-

1 Flandra: Tarihte 9-15. yüzyıllar arasında Kuzey Denizi kıyılarında varlık göstermiş olan Flandra Kontluğu'nun bulunduğu Flaman bölgesidir. Günümüzde Hollanda, Belçika ve kuzey Fransa'nın bir bölümü olarak ifade edilebilir.

2 Anvers (Antwerp/Antwerpen): Günümüzde Belçika'da bulunan bir kent.

rekse kültür ve sanat ortamlarının doğal bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu dönem resimlerinde galeri iç mekânları, koleksiyonlar, aristokratların sahip oldukları özel koleksiyonlar gibi konular resimlere sıkça konu olmuş, sanat-severler adeta sahip oldukları resim, heykel vb. sanat eserlerini yine bir sanat eseri olan resimler aracılığıyla adeta belgeleme amacı gütmüşlerdir. Bu durumun uzun yıllar boyunca seçkin sınıfın elinde olan sanat ortamının cazip bir yatırım ve pazarlama aracı olmasının ve aristokrat kişi ve ailelerin sanat eserleri üzerinden kendi halkla ilişkiler çalışmalarını yapmalarının bir göstergesi olduğu düşünülmektedir. Öyle ki sanatseverler, sanat koleksiyonerleri, galeri sahipleri ya da sanat yatırımcıları, sahip oldukları sanatsal sermayelerinin sanata konu olmasını talep ederek yeni siparişler oluşturmuşlar ve böylelikle sanatsal, ekonomik ve iletişimsel açıdan çok yönlü bir dizi faaliyeti hayata getirmişlerdir.

İletişim ve Halkla İlişkiler

İletişim, insanlık tarihiyle birlikte başlayan ve günümüze kadar birbirinden farklı yöntem ve araçlarla değişip dönüşmesine rağmen amacı itibarıyla hep aynı kalan bir alışveriş ya da etkileşim olarak tanımlanabilir. Kişiler ve toplumlar arasında birbirlerini anlamayı ve anlaşmayı sağlayan iletişim, bilgi ve haberlerin karşılıklı bir değişimidir. İletişim bir edimdir (Crowley ve Heyer, 2011: 18). Kendi yaşam koşullarını iyileştirmeye yönelik olarak doğayı çok yavaş da olsa değiştirebilmeyi başaran insan, süreç içerisinde bir başka çelişki daha yarattı: insan-insan çelişkisi. Böylece insanlar, yaşamlarını kolaylaştırmak adına artık sadece doğayla değil birbirleriyle de mücadele etmek durumundaydılar ve bu durum, yöneten-yönetilen, üreten-tüketen, satan-satın alan gibi çeşitli farklılaşmaların ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Biber, 2004: 19). İletişimin söz konusu girift ilişkiler bağlamında çeşitlenmesi, farklı iletişim türlerinin ortaya çıkması ve iletişim araçlarının ortaya çıkarak yayılması bu mücadelenin bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. İletişim türlerinin, değişen zamanla birlikte farklı iletişim faaliyetlerinin oluşmasına zemin hazırlaması şüphesiz toplumsal dönüşümlerin etkisiyle gerçekleşmiştir. Çünkü iletişim, tarih boyunca insanların ya da toplumların yalnızca kendilerini anlatmaları ya da ifade etmelerinin yetersiz kaldığı, rekabetin her geçen gün hızla arttığı bir ortamın merkezinde yer almaktadır. Halkla ilişkiler de iletişim yöntemlerinin her geçen gün çeşitlendiği tarih boyunca farklı uygulamalarla başvurulan bir iletişim faaliyetidir.

Dilimize halkla ilişkiler olarak çevrilen PR (Public Relations), belli bir kamuyu ya da hedef kitleyi etkilemeye, onların güven ve iyi niyetlerini kazanmaya yönelik gerçekleştirilen iletişim faaliyetlerini ifade etmektedir. Tortop (1993), halkla ilişkileri, halkı belirli bir tutumu ya da uygulamayı kabul etmeye inandırma sanatı olarak tanımlamıştır. Asna (2012)'ya göre ise halkla ilişkiler, bir insanın, derneğin, özel ya da kamu kuruluşunun karşılıklı iş yaptığı gruplarla

ilişkiler kurması, varsa ilişkilerini geliştirmesi için gösterilecek çabalarıdır. PR'ın Türkçeye çevrilmiş şekli olan halkla ilişkilerdeki halk kavramı, kamuyla ilgili, kamusal anlamına gelen 'public' kavramıyla çok fazla örtüşmemektedir. Halk kavramıyla çok daha geniş kitleler ifade edilirken, kamu kavramıyla belli bir konuda ortak tavır alan, ortak çıkarlara sahip daha dar bir kitle kastedilmektedir (Biber, 2004: 21). Halkla ilişkiler geleneksel yaklaşımla üç fonksiyona sahiptir. Bu fonksiyonların ilki, kamuları ihtiyaçları ve istekleri doğrultusunda etkilemek ve onları kontrol etmektir. Halkla ilişkilerin ikinci fonksiyonu, kamuları geliştirmeler, sorunlar ve diğerlerinin girişimleri konusunda bilgilendirmektir. Üçüncü fonksiyon ise kamular ve paydaşlar arasındaki ilişkileri geliştirmek ve ortak çıkarlar elde etmektir (Newsom, Turk ve Kruckeberg, 2000: 16). Bugünkü anlamda halkla ilişkiler kavramı ilk kez 19. yüzyılda ABD Başkanı Thomas Jefferson tarafından kullanılmıştır. Halkla ilişkilerin benimsenmesi ve bir meslek olarak yaygınlaşması ise 20. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu dönemin iletişim alanındaki gelişmeleri, halkla ilişkileri örgütlerin başvurmak durumunda kaldıkları zorunlu bir iletişim alanı haline getirmiştir. Bu gelişmeler paralelinde dünyanın çeşitli yerlerinde çeşitli halkla ilişkiler dernekleri kurulmuş ve halkla ilişkiler bir iletişim alanı ve meslek olarak resmîyet kazanmıştır.

Alman Halkla İlişkiler Derneği (Deutsche Public Relations Gesellschaft - DPRG), halkla ilişkileri herhangi bir kurum, kuruluş, işletme ya da daha kapsamlı bir ifadeyle örgüt ile çevresi arasında güvene, onaya, rızaya dayalı ilişkiler kurmak ve sürdürmek için yapılan bilinçli, planlı ve sürekliliği olan çalışmalar olarak tanımlamıştır (Biber, 2003: 32). İngiliz Halkla İlişkiler Enstitüsü (Institute of Public Relations - IPR) ise halkla ilişkileri 'ün yönetimi' olarak değerlendirmiş ve 'ne yaptığının, ne söylediğinin ve diğerlerinin sizinle ilgili ne söylediğinin sonucudur' olarak ifade etmiştir (Newsom vd., 2000: 2). Araştırma kapsamında değerlendirilen resim sanatına ait eserlerin de tam anlamıyla halkla ilişkilerin tanımlarıyla ve nitel açıdan halkla ilişkiler faaliyetleriyle örtüştüğü söylenebilir.

Resim Sanatının İletişim ve Halkla İlişkiler Faaliyetleri Olarak Araçsallaşması

İnsanın doğada gördüğünü taklit ederek üretmeye başladığı düşünülen ilk imgeler, görsel iletişimin, resim sanatının ve sanat tarihinin ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Eser yaratma süreci, kavramlardan yapılar (imgeler) oluşturma sürecidir. Bir dönemde bir imgenin ele alınışı o dönemin temsil kuralları ile belirlenir (Bayav, 2009: 111). İmgeler kültürel etkinliğin yan ürünleri değildir. İnsanların kendilerini görselleştirme ve bunların sonuçlarını nakletme yollarıdır imgeler. İnsan doğasına ve insanların yarattığı kültürel ve sosyal biçimlenimlere dair tutarlı ve tarihsel olarak şeklenmiş bütün tanımların tam merkezinde yer alırlar (Burnett, 2012: 38). İmgelerin sahip olduğu bu güçlü anlatım dilinin, görsel iletişimin retorik edimini olduğu kadar resim sanatının estetik yönünü

de kuvvetlendirdiği söylenebilir. İmgelerin temelini oluşturduğu resim sanatı, estetik bir etki yaratmak amacıyla düzlemler üzerine iki boyutlu betileri yerleştirerek kompozisyon oluşturma etkinliği olarak tanımlanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2010: 257).

Sanat tarihi boyunca resim sanatı, insanları, doğayı ve doğadaki tüm canlıları, günlük yaşam sahnelerini, bir kavramı ya da bir ideayı, resmin üretildiği dönemde güncel olan konular başta olmak üzere çok sayıda farklı unsuru figüratif ya da soyut olarak sanat izleyicisi ile buluşturmuştur. Şüphesiz sınırsız sayıdaki konuyu tasvir eden tüm bu eserler bir amaç doğrultusunda üretilmişlerdir. Sanat eserlerinin, estetik kaygıyla sanatseverler için, bir kişi, olay ya da durumu -belki de sadece anı olarak- belgelemek için veya bir mesaj vermek için üretildikleri söylenebilir. Araştırma kapsamı yalnızca resim sanatına ait eserlere odaklandığı için şüphesiz, her bir resmin başlı başına bir sanat eseri, bir belge ve bir görsel iletişim aracı olduğu ifade edilebilir. İletişim tarihi, sanat tarihine benzer biçimde, büyük ölçüde alandaki değişimler paralelinde iletişim araçlarının buluşları ve kullanımlarının yaygınlaştığı dönemlere bağlı olarak yazılmıştır. Araştırma kapsamında ele alınan resimler, sanat perspektifinden birer eserken, iletişim perspektifinden görsel iletişim araçlarıdır. Aynı zamanda üretildikleri tarihsel dönem itibarıyla söz konusu eserlerin birer kitle iletişim aracı oldukları ve ilettikleri mesajlarla birer halkla ilişkiler faaliyeti yürüttükleri söylenebilir.

Flaman sanatında 17. yüzyıl, tür resimlerinin (janr painting) ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde sanat alanındaki yeni yaklaşımlar ve tercih edilen konular şüphesiz yaşanan toplumsal değişim ve dönüşümlere bağlı olarak şekillenmiştir. 17. yüzyılda Avrupa'da feodalizm çözülmeye başlamış, İngiltere'de ilk burjuva devrimiyle iktidar Orta Çağ'ı kapatacak biçimde el değiştirmiş, bilimsel devrimler gündemi işgal etmeye başlamıştır (Acar'dan aktaran Aldoğan, 2021: 352). Bu durum Flandra'da da Avrupa'nın genelinden daha farklı ve daha üst düzey kabul edilebilecek bir yaşam biçiminin benimsenmesine zemin hazırlamıştır. Flandra (Hollanda)'daki 17. yüzyıl yaşam koşulları şöyle özetlenebilir:

17. yüzyılda Hollanda her şeyin "en sözcüğüyle" tanımlandığı bir ülkeydi: yılda 70.000 resim yapılıyor, 110.000 parça kumaş dokunuyordu, gayri safi millî gelir 200 milyon guldendi. Hollandalılar Avrupa'nın en kentleşmiş toplumu ve ülke en yüksek okur-yazar oranına sahipti; evinde sanat eseri bulunan kişi sayısı ortalamanın çok üstündeydi, toplumsal altyapı sağlamdı ve farklı dinî inançlara tolerans gösterilirdi. Bunlar, Hollanda'yı 17. yüzyılda öylesine eşsiz kılan özelliklerden yalnızca bazılarıydı (North, 2014: 11).

Flandra toplumunun sahip olduğu ve benimsediği bu yaşam biçimi, bir tür olarak galeri tasvirlerinin yoğun olarak konu edilmesini de açıklamaktadır. Bu dönemde gerçek ya da hayali çok sayıda galeri iç mekânının ve sanat odalarının tuval, panel ya da 'kuntskammer'³ olarak anılan ahşap sanat/merak dolapları üzerine tasvir edildiği görülmektedir. Söz konusu tasvirler çoğunlukla sanatsever ya da sanat alıcılarının bulunduğu kalabalık kompozisyonlardan ya da grup portrelerinden oluşmaktadır.



Görsel 1: Williem van Haecht, Cornelis van der Geest'in Galerisi, 1628, Panele Yağlıboya, 100x130 cm

Williem van Haecht tarafından yapılan, Cornelis van der Geest'in Galerisi adlı eser, dönemin İspanya Arşidükü ve Arşidüyesi'nin Flandra'nın Anvers şehrinin zengin bir tüccarı olan Cornelis van der Geest'in nehir kenarında bulunan konağına yaptığı ziyareti konu almaktadır. Aynı zamanda ressamın da işvereni olan bu zengin tüccarın evinde, oldukça büyük bir salonda toplanan önemli sanat eserlerini hayranlıkla izleyen bir topluluk yer almaktadır. Toplanan konukların bir kısmı o gün orada olmasa ve sanat eserlerinin tamamı sadece resimde görülen odada sergilenmemiş olsa bile, resim Giorgio Vasari'nin yayımladığı ve sanatçıların biyografilerinin eserleriyle birlikte yer aldığı yayın ışığında doğru gibi görünmektedir. Resimde yer alan kapsamlı koleksiyonun, ünlü antik heykellerin kopyalarından, Rubens'in çağdaş tablolarına kadar her şeyi kapsadığı görülmektedir. Cornelis van der Geest'in sahip olduğu sanat koleksiyonu, sanat anlamında Flandra'daki tarihsel bilinci ortaya koymaktadır⁴. Eserin adından da anlaşılacağı üzere, Cornelis van der Geest'in galerisini izleyici ile buluşturan

3 Kuntskammer: Nadir bulunan şeyler anlamındaki Flemenkçe sözcük. Sanat eserlerinin ve nadir bulunan koleksiyon parçalarının içinde saklandığı ahşap dolaplar ya da sanat odaları anlamında kullanılır.

4 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 19.09.2023)

bu resim, içinde Albrecht Dürer ve Jan Van Eyck gibi sanatçıların eserlerini bulundurması sebebiyle, gerek koleksiyonerin gerekse ressamın sanat bilgisini ortaya koymaktadır. Resim, Cornelis van der Geest'in eserlerini belgelerken aslında doğrudan koleksiyonerin itibar ve imaj çalışmasını da yürütmektedir. Resimde görülen salonun koleksiyonerin evine ait olması, kendisi için üretim yapan bir ressamın işvereni olması ve resimde görülen tüm sanat eserlerine sahip olması şüphesiz koleksiyoner ve yaşam koşulları hakkında bilgi vermektedir. Bu noktada en önemli soru, evinin bir bölümünde bulunan sanat galerisini belgelemek ve bu belgeyi hedef kitleyle paylaşmak isteyen koleksiyonerin bu resmi neden sipariş ettiğiidir. Resmin iletişimsel boyutu ve bir halkla ilişkiler faaliyeti olarak kullanılma amacı ile bu sorunun cevabı aynıdır. Koleksiyonerin sipariş ettiği resimde sahip olduğu sanat eserlerinin ve evinin yer alması, kendisini konumlandığı ekonomik ve kültürel statüyü ifade etmektedir. Ancak şahsi konutuna İspanya Arşidükü ve Arşidüşesinin ziyarette bulunması ve bunu gerek belgelemek, gerekse kitlelere duyurmak için tasvir ettirmesi, doğrudan sosyal statüsünü gösterme çabası olarak değerlendirilebilir. Yapısalcı teori, halkla ilişkilerin gerçeğin nesnel biçimde yansıtılması değil, aksine bir imaj ve gerçeklik kurgulama süreci olduğu düşüncesine götürmektedir. İletişim sistemleri ve medya vasıtasıyla toplum üzerinde imaj üretme ve kurgulama faaliyetleri halkla ilişkiler çalışmalarının temeli kabul edilmektedir (Can, 2012: 79). Resimler, üretildikleri tarihsel dönem her ne zaman olursa olsun öncelikle birer sanat eseri, aynı zamanda birer görsel iletişim aracıdır. Bu resim de kendi imaj çalışmasını kurgulayan koleksiyonerin, yaşadığı toplumda itibar kazanmak için kullandığı bir halkla ilişkiler faaliyeti olarak nitelendirilebilir.



Görsel 2: Williem van Haecht, Apelles⁵ Campaspe'yi⁶ Resmediyor, 1630, Tuvale Yağlıboya, 105x149 cm.

5 Apelles: M.Ö. 4. yüzyılda yaşamış olan Helenistik dönem ressamı.

6 Campaspe: Büyük İskender'in sözde metresidir. Büyük İskender'in hayatını anlatan hiçbir kaynakta adı geçmediği için hayali bir kişi olduğu düşünülmektedir.

Aynı sanatçıya ait Apelles Campaspe'yi Resmediyor adlı resimde de bir sanat odası görülmektedir. Resme adını veren hikâye ise sol alt köşede yer almaktadır ve Antik Çağ'dan günümüze ulaşan bir rivayeti konu almaktadır. Hikâyeye göre, Büyük İskender'in güzel metreslerinden biri olan Campaspe'nin portresini yapması için Apelles'i görevlendirilmiştir. Ancak Apelles resmini yaparken Campaspe'ye âşık olmuştur. Büyük İskender, ressamın çalışmalarını beğendiğinin bir göstergesi olarak sevgilisini Apelles'e hediye etmiştir. Resim, içerisinde yer alan Antik Çağ hikâyesinin yanı sıra Flaman, Alman ve İtalyan ressamların resimlerini ve iyi bilinen klasik heykelleri barındırmaktadır.

Williem van Haecht'e ait her iki resimde de galeri tasvirlerinin yer aldığı görülmektedir. İlk resim gerçek bir olayı ve gerçek kişileri konu alsa da ikinci resim gerçekte olmayan bir hikâyeyi konu aldığı için büyük olasılıkla hayali bir tasvirdir. Bu mekânlar ister koleksiyoner ister sanat simsarları isterse sanatçının hayal gücüne ait olsun, her bir resim, içeriğindeki eserleri gösteren, tanıtan ve adeta onları izleyiciyle buluşturan bir medya niteliği taşımaktadır. Özellikle ikinci resmin, içinde yer alan resim ve heykelleri tanıttığı böylece tam anlamıyla Flandra'nın kültür ve sanat ortamının ya da sanat simsarlarının yani galerilerin imaj çalışmalarını gerçekleştirdiği söylenebilir. Dönemin sanat ortamı düşünüldüğünde, gündelik yaşamın bir parçası olan söz konu resimlerin neden bir tür olarak ortaya çıktığı ve bu resimlerin içerisinde yer alan diğer resimlerin ve eserlerin de işlevsel boyutu anlam kazanmaktadır. Çünkü:

Hollanda'nın toplumsal yapısından da bir şeyler bulunabilecek bu resimleri duvarına asan alıcılar kendilerine olan güvenini tazelerken, kendi dünya görüşünü de aktarma fırsatı bulmuştur. O zamana değin resim satın almak aristokrasiye özgü bir işken, kendi özel alanını resimle süslemek isteyen zenginlerin sayıca artması hem sanatçıların repertuarını genişletmiş hem de sanat pazarını temelden değiştirmiştir (Karaalioğlu, 2018: 912-913).

Böylelikle, galeri içi tasvirleri içeren resimler, hareketlenen sanat ortamında kendi hedef kitlelerinin sanat galerilerine karşı bir sempati duymalarını sağlayacak ve sanat satıcısı ile alıcısı arasında rızaya dayalı bir güven ortamı oluşacaktır ki bu iletişimsel girişimin uzun vadede pazarlama amaçlı bir halkla ilişkiler faaliyetine zemin hazırladığı ifade edilebilir.

Söz konusu imaj çalışmalarının yalnızca panel ya da tuvaler üzerinde değil aynı zamanda dolap resimlemelerinde de bulunduğu görülmektedir. Dolap resimleme, genellikle titizlikle tamamlanan ve özel koleksiyoncuların beğenisine sunulan bir tür küçük resimdir. Adı, bu tür eserlerin sergileneceği küçük odalardan veya dolaplardan gelen bu tasvir anlayışı, sanat piyasasının, İtalyan

Rönesans'ının antika dolaplarındaki koleksiyonculuğun kökenine kadar uzanmaktadır. Kimi zaman koleksiyonerlerin merak duyduğu nesnelere biriktirdikleri dolapları da kapsadığı için adı merak dolabı olan bu küçük dolap ya da odacıklar, aristokrasinin neden nadir nesnelere toplamaktan hoşlandığını anlamak ve oynadığı sosyal rolü kavramak açısından önemlidir. Tarih boyunca değerli nesnelere toplanması seçkin sınıf arasında uzun süredir devam eden bir gelenektir, bu nedenle ilk antika dolapları düzenli olarak sosyal statü sembolleri olarak işlev görüyordu. Domenico Remps'e ait *Merak Dolabı* adlı tablo bize koleksiyonculuğun yüzyıllardır Batı uygarlığı tarihinde oynadığı önemli rolü hatırlatmakta kişisel nesne koleksiyonlarının günümüzün ünlü müzelerinin temellerini ne kadar büyük ölçüde oluşturduğunu göstermektedir⁷. Bu noktada, sanat odalarının ya da sanat/merak dolaplarının yalnızca sanatsal çekiciliğe sahip eserler olarak değil, aynı zamanda kültürel birer üretim nesnesi olarak algılandığı söylenebilir. Kültür yalnızca ona uygun olarak yaşadığımız şey değildir. Aynı zamanda, büyük ölçüde uğruna yaşadığımız şeydir (Eagleton, 2016: 164). 17. yüzyılda üzerinde galeri tasvirlerinin yer aldığı bu mobilyalar da sahiplerine, sağlamak istedikleri prestij için buldukları sosyal konumları üzerinden kendilerini tanımlayabilecekleri kültürel bir arzu nesnesi olarak değerlendirilebilir. İçine tuvalet eşyaları, yazı yazmak için gerekenler, oyun kâğıtları, mücevherlerin yerleştirildiği çekmeceli ve bölmeli bir mobilya olan *cabinet* bu durumu oldukça iyi bir şekilde göstermektedir (Braudel, 2017: 278).



Görsel 3: Domenico Remps, *Merak Dolabı*, 1690'lar, Tuvale Yağlıboya, 99x137 cm.

7 <https://www.sothebysinstitute.com/news-and-events/news/cabinets-of-curiosities-and-the-origin-of-collecting> (Erişim Tarihi: 20.09.2023)

Dolap parçalarının boyalı koleksiyonlarının ilk türleri, 17. yüzyılın başlarında II. Frans Francken tarafından geliştirilmiştir. Ancak zamanla III. Hans Jordaens ve Cornelis de Bailleur bu alanda onun yerini almışlardır. Sanat/merak dolaplarının tasvirleri, tanınmış koleksiyonerlerin sahip olduğu galerileri gösterir, ancak sahipleri genellikle isimsiz veya hayalidir. Sanat odaları ya da sanat/merak dolapları küçük boyutlu oldukları için, galeri tasvirlerini konu alan resimlerin sanatçılar tarafından bir işbölümüyle üretildikleri de görülmektedir. Galeri tasvirlerinin bir bölümünde de görülen bu durumda bir sanatçı galeri içerisindeki eserleri, diğer sanatçı ise iç mekândaki figürleri resmetmiştir. Eserlerin tamamında eserlerin, koleksiyon parçalarının, ziyaretçilerin ve evcil hayvanlarının oldukça detaylı olarak tasvir edilmeleri Flaman resim geleneğindeki detay gerçekliğinden kaynaklanmaktadır.

Hem gerçek hem de kurgusal galeri tasvirlerinin 17. yüzyılın ilk yarısında oldukça popüler olduğu bilinmektedir. *Tablolara Hayran Ustaların Olduğu Bir Resim Galerisinin İçi* adlı resim, Flandra'daki bir koleksiyoncu dolabının hayali bir canlandırmasıdır. Oda, koleksiyoncunun eklektik ve dünyevi zevkini gösteren çok sayıda nesneyle doludur. Hem tanınabilir hem de çağdaş Flaman sanatçıların genel tarzına sahip çeşitli sanat objelerinin, mücevherlerin, deniz kabuklarının, çiçeklerin ve çeşitli tabloların odayı doldurduğu görülmektedir.



Görsel 4: II. Frans Francken, *Tablolara Hayran Ustaların Olduğu Bir Resim Galerisinin İçi*, Tarih Bilinmiyor, Panele Yağlıboya, 71x104 cm.

Benzer koleksiyon detayları sanatçının *Sanat ve Merak Odası* adlı eserinde daha belirgin ve izleyiciye yakın bir kompozisyonda tasvir edilmiştir. Bu eserde sanat odasında bulunan, sanatsevreye ya da koleksiyonere ait tüm parçalar çok

net biçimde görülmektedir. Sanat odası tasvirleri aracılığıyla yalnızca dönemin sanat koleksiyonerliği değil genel koleksiyonerlik anlayışıyla ve koleksiyon malzemeleriyle ilgili bulgulara da ulaşmak mümkün olmaktadır. Eserlerde yer alan bu görsel veriler ışığında, Flandra'nın 17. yüzyıl sanat simsarlığı, sanat eserleri koleksiyonerliği ya da genel anlamda koleksiyonerlik anlayışına ilişkin ulaşılan bilgilerin yanı sıra, bu bilgilerden hareketle söz konusu dönemin sosyal, kültürel, ekonomik durumuyla ilgili de çıkarım yapmak zor olmamaktadır. Şüphesiz sınırlı sayıda eser üzerinden genelleme yapmak doğru olmayacaktır ancak eserlerin izleyicilerine, eser sahiplerinin genel yaşam pratikleri ve sahip oldukları imkânlarla ilgili verdiği bilgiler de yanlış değildir. Tarihsel bağlam göz önünde bulundurulduğunda, özellikle Avrupa'nın kuzeyinde dinî reformun yaşandığı ve bu köklü değişikliğin toplumsal yaşamı doğrudan etkilediği bilinmektedir. Söz konusu etkilerin Flandra (Hollanda) sanat ortamına yansımaları şöyle özetlenebilir:

Calvinci⁸ öğreti kiliselerde her türden imgeyi yasaklamıştır. Böylece sanatsal üretimin tek alıcısını, şehirli burjuva sınıfı oluşturmaktadır. Bu burjuvalar kendi toplumsal statülerinin birer emaresi olarak sanatsal ürünlere ve her şeyden önce de tablolara büyük yatırım yapmaya başlarlar. Diğer Avrupa ülkelerinde tabloları satın alabilecek olanlar sadece kilise ve soylularken, Hollandalı zengin burjuvalar resim sanatına gittikçe daha fazla yatırım yapmaya başlarlar. 1660'da Hollanda'daki evlerde toplam 3 milyon tablo bulunduğu bilinmektedir (Vries'den aktaran Çeler, 2012: 75).



Görsel 5: II. Frans Francken, *Sanat ve Merak Odası*, 1636, Panele Yağlıboya, 74x78 cm.

8 Calvincilik/Kalvinizm: Adını Fransız reformist John Calvin'den (1509-1564) alan, 16. yüzyılda özellikle Avrupa'nın kuzeyinde benimsenen Protestan anlayışa sahip Hristiyanlık dini mezheplerinden biridir.

Sanat/merak dolaplarına sahip olmak, sanata yatırım yapmak, bu ilgi ve yatırımları belgelemek için yine sanata başvurmak şüphesiz galeri sahipleri ya da koleksiyonerler için bir tanıtım faaliyetidir. Bu yönetim biçiminin yüz yıllardır sanat anlayışlarında detaycı bir gerçeklik ortamı sunan Flaman sanatçılar içinde yeni bir tür geliştirmeleri açısından uygun bir zemin hazırladığı anlaşılmaktadır. Bu karşılıklı alışveriş ortamı, dönemin ekonomik ve sosyal ortamı bağlamında doğrudan bir iletişim faaliyetine yani halkla ilişkilere karşılık gelmektedir. Halkla ilişkiler, özel ya da tüzel kişilerin belirtilmiş kitlelerle dürüst ve sağlam bağlar kurup geliştirerek onları olumlu inanç ve eylemlere yönelmesi, tepkileri değerlendirerek tutumuna yön vermesi, böylece karşılıklı yarar sağlayan ilişkiler sürdürme yolundaki planlı çabaları kapsayan bir yöneticilik sanatıdır (Asna'dan aktaran Asna, 2012: 23). Yönetim sürecinde halkla ilişkiler faaliyetlerinin kitlelere ulaşmak için zorunlu olarak başvuracağı araçlara ihtiyacı bulunmaktadır. Dönemin Flandra evlerinde ve koleksiyonerlerinde bulunan eser sayıları göz önünde bulundurulduğunda, o dönemin kitle iletişim araçlarının sanat eserleri olduğu açıktır. Üstelik eser sahipleri de bu resimlerin birer iletişim aracı olduğunun farkındadır ve eserleri araçsallaştırarak tanıtım amaçlı kullanmak ve sanat ortamında etkileşim yaratmak için etkin biçimde faydalandıkları görülmektedir.

Galeri tasvirlerinin içerisinde yer alan eserlerle birlikte üretilmeleri, sanatçıların bir eserin içinde onlarca farklı eseri de resmetmelerini gerektiren ve yoğun bir çabayı ifade eden bir süreçtir. Bu nedenle galeri tasvirlerinin yer aldığı eserlerin bazılarının sanatçıların işbirliği ile üretildikleri görülmektedir. İçerisinde yer alan eserleriyle birlikte galeri tasvirlerinin III. Hans Jordaens tarafından yapıldığı, figür tasvirlerinin ise Cornelis de Baellieur'a ait olduğu *Sanat ve Merak Dolabı* adlı resim ile *Koleksiyoner Galerisi* adlı resim, galeri tasvirlerinin, sanat odalarının ve sanat/merak dolaplarının konu edildiği tür resimlerinin farklı sanatçıların işbirliğiyle üretildiği örneklerdir. Gerek bu resimler gerekse söz konusu resimlere kompozisyon olarak çok benzeyen ancak sanatçıların bireysel üretimleri olan, Cornelis de Baellieur'a ait *Koleksiyoner Galerisi İçindeki Resimler* ve *Sanat Objeleri, Geniş Bir Giriş Salonu* ve III. Hans Jordaens'a ait *Merak Dolabı* adlı eserlerin doğrudan sanat piyasasını hedef kitle olarak belirledikleri görülmektedir. Resimlerin içerisinde yer alan eserler ve koleksiyon nesnelere göz önünde bulundurulduğunda sanatçılar tarafından tasarlanan imgesel gerçekliğin sübjektif unsurlar barındırdığı ve sanat sektörünü hedef alarak tasarlandıkları görülmektedir. Şüphesiz sanatçıların eserlerini üretirken nesnel olmaları beklenemez. Her ressam kendi idealini, kendi kreasyonunu anlamamız için bize bir kılavuz gibi sunar. Fakat bu kılavuz kendi kendini sınırlayan bir kılavuzdur (Venturi, 1954: 235). Buradan eserlerin yalnızca sanatsal amaçla değil, iletişimsel açıdan sanatseverler, sanat yatırımcıları, koleksiyonerler ve galeri sahipleri üzerinde ticari bir güdü yaratılmak istendiği anlaşılmak-

tadır. Dolayısıyla ele alınan eserlerin, sanatsal bağlarının yanı sıra, sınırları sanatçıların ticari kaygıları ekseninde belirlenen birer iletişim, halkla ilişkiler ya da pazarlama amaçlı halkla ilişkiler faaliyeti niteliği taşıdıkları söylenebilir.



Görsel 6: III. Hans Jordaens ve Cornelis de Baellieur, Sanat ve Merak Dolabı, 1630'lar, Ahşaba Yağlıboya, 86x120 cm.



Görsel 7: III. Hans Jordaens ve Cornelis de Baellieur, Koleksiyoner Galerisi, 1635, Ahşaba Yağlıboya, 115x148 cm.

Birbirlerine oldukça benzeyen III. Hans Jordaens ve Cornelis de Baellieur'a ait eserlerin düşünsel çağrışımları, eserlerin hayal ürünü olarak tasvir edildiğini işaret etse de Cornelis de Baellieur için doğrudan aşına olduğu sanat piyasasıyla ilgilidir. Çünkü sanatçının babası ve amcası sanat simsarlarıdır. *Geniş Bir Giriş Salonu* ve *Koleksiyoner Galerisi İçindeki Resimler ve Sanat Objeleri* adlı iki resminde de sanatçı, büyük bir oda içerisindeki sanat eserlerini tasvir etmiştir.



Görsel 8: Cornelis de Baellieur, *Geniş Bir Giriş Salonu*, 1616, Panele Yağlıboya, 93.4x123.2 cm.



Görsel 9: Cornelis de Baellieur, *Koleksiyoner Galerisi İçindeki Resimler ve Sanat Objeleri*, 1637, Ahşaba Yağlıboya, 93x123 cm.

Resimlerin her ikisinde de sol tarafta yer alan bir masanın üzerinde heykelcikler, deniz kabukları, bilimsel aletler, Çin porseleni, dünya küresi, kitap vb. nadir bulunan ya da antika eşyalar yerleştirilmiştir. İtalyan tarzında mitolojik birer tablo ise resmin sağ tarafında, ön planda potansiyel alıcılara bir şövale üzerinde gösterilmektedir. Benzer bir kompozisyon III. Hans Jordaens'e ait *Merak Dolabı* adlı resimde de görülmektedir.



Görsel 10: III. Hans Jordaens, *Merak Dolabı*, 1660, Ahşaba Yağlıboya, 40.5x55.5 cm.



Görsel 11: Cornelis de Baellieur, *Sanat Galerisi*, 1637, Tuvale Yağlıboya, 51x74 cm.

Cornelis de Baellieur'a ait *Sanat Galerisi* adlı eserde ise diğer resimlerdeki kompozisyonlarından farklı olarak daha küçük bir salonda ya da sanat odasında yer alan, farklı bir yerleşim düzeninde figürler, eserler ve koleksiyon parçala-

rının yer aldığı görülmektedir. Ancak hem III. Hans Jordaens hem de Cornelis de Baellieur tarafından sanat galerilerinin iç mekânlarını konu alan, bireysel ya da ortak üretilen eserlerin tamamında birer ticari faaliyet yürütüldüğü dikkati çekmektedir. Bu ticari faaliyet oldukça gerçekçi ve detaylı bir biçimde satıcı ve alıcıları göstermektedir. Eserlerde yer alan koleksiyoner galerilerinde eserlere alıcı gözle bakan ve onları inceleyen müşterilerle, eserleri rahatça görebilmeleri ve inceleyebilmeleri için alıcılara bir sandalye ile hizmet sunan satıcılar tasvir edilmiştir. Böylelikle resimler üzerinden hem bir sanat alışverişinin nasıl, nereden ve ne şekilde yapılacağı konusunda bilgi verilmekte hem de sanatseverler ve koleksiyonerler sanat alışverişi yapmaları konusunda yönlendirilmektedir. Bu yönüyle söz konusu eserlerin araştırdığı ve sanat eseri olmanın yanı sıra pazarlama amaçlı halkla ilişkiler faaliyeti olarak işlev kazandıkları söylenebilir. Pazarlama amaçlı halkla ilişkiler, pazarlama hedeflerine hizmet etme amaçlı, satışı ve müşteri tatminini teşvik eden, işletmeyi ve ürünlerini tüketicilerin ilgileri (beklentileri) doğrultusunda geliştirmeyi hedefleyen halkla ilişkiler sürecidir ve halkla ilişkiler tekniklerinin ve yöntemlerinin pazarlamaya uygulanmasıyla ortaya çıkmıştır (Okay ve Okay, 2012: 450). Söz konusu eserlerinde her birinin başlı başına, resim içeriklerinde de tasvir edildiği üzere, sanatseverlerin ve sanat yatırımcılarının ya da koleksiyonerlerin hedef kitle olarak belirlendiği birer pazarlama amaçlı halkla ilişkiler faaliyeti olduğu düşünülmektedir.



Görsel 12: Gillis van Tilborgh, Seçkin Bir Galerî İç Mekânı, 1660'lar, Tuvalde Yağlıboya, 139x210 cm.

Galerî iç mekânlarını konu alan tür resimlerinin grup portresi niteliği taşıyan örneklerini veren Gillis van Tilborgh *Seçkin Bir Galerî İç Mekânı* adlı eserinde, merkezde bir tavla oyunu olan, tablolar ve deri duvar kaplamalarıyla çevrili

bir odada on iki zarif beyefendiyi resmetmiştir. Resmin sol tarafında yer alan masanın üzerinde yiyeceklerin bulunuyor olması, galerinin ziyaretçilerine bir ikramda bulunduğu göstergesidir. Seçkin sınıf olarak da nitelenebilecek aristokratların ve Flandra toplumundaki burjuvaların grup portrelerinde uzmanlaşmış olan sanatçı, eserleriyle 17. yüzyıl Flaman sanat koleksiyonlarına adeta büyüleyici bir pencere açmıştır. Bu eserde görülen yedi resmin neredeyse tamamı tanınabilir niteliktedir ve birçoğu şu anda önde gelen müzelerin koleksiyonlarında bulunmaktadır⁹. Gillis van Tilborgh'a ait bir diğer grup portresi de *Bir Resim Galerisi*'dir. Eserde resim ve heykellerin bulunduğu bir sanat odası tasvir edilmiş olup, aristokrat beyefendilere evcil bir köpeğin eşlik ettiği görülmektedir. Masanın üzerinde bulunan belgeler ve bir adet keman da koleksiyon parçaları olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 13: Gillis van Tilborgh, *Bir Resim Galerisi*, 1660'lar, Tuvalle Yağlıboya, 97x130 cm.

Her iki resimde de aristokrat beyefendilerin ressama poz veriyor olmaları grup portrelerinin temel bir özelliği olsa da, söz konusu figürlerin duruşlarından ve beden dillerinden orada olduklarını, birlikte bir sanat alışverişi yaptıklarını belgelemek istedikleri anlaşılmaktadır. Grup portrelerinde yer alan figürlerin hepsi, o dönemde yaşamış olan gerçek kişilerdir. Bir arada resim yaptırmaya fikri ya da isteği hangisinden ya da hangilerinden çıkarsa çıksın, diğerlerinin de bu duruma uyum sağladıkları anlaşılmaktadır. Çünkü bu tutum seçkin sınıfın kendilerini yaşam standartları, tüketim alışkanlıkları ve günlük yaşam pratikleri çerçevesinde tanımlamalarının bir yöntemi olarak değerlendirilmektedir. Her iki resimde de çok büyük olmayan galerilerin iç mekânları detaylı olarak tasvir edilmiştir. Dolayısıyla resmi gören kişi ya da kişiler, resimde yer alan figürlerin

9 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 20.09.2023).

yanı sıra mekânları da tanıyacaklardır. Bu durum gerek seçkin sınıfa ait kişiler ve çevreleri gerekse sanat izleyicileri için bir mesaj niteliği taşımaktadır. Grup portreleri yapılan kişilerin hepsi, bir araya gelerek ortak ilgi alanları ve sanat zevkleri hakkında olduğu kadar, giyimleri ve saç tuvaletleriyle de hedef kitleleri üzerinde bir imaj oluşturmak ve onları etkilemek için belki de ressama poz vermişler ve model olarak bizzat kendi imaj çalışmalarının içerisinde yer almışlardır. Çünkü resimler bizi etkiler. Bu benimseyiş saflıkla yapılan bir şey değildir. Bu resimleri insan, insan davranışları, yüzler ve kurumlar konusunda kendi gözlemlerimizle karşılaştığı için kabul ederiz (Berger, 1999: 14). Gillis van Tilborgh'un figürlerinin de sosyal yaşamları, sanat alanındaki rafine zevkleri ve kültürel tüketim alışkanlıkları, Flandra toplumundaki dinamikler bağlamında değerlendirildiğinde anlam kazanmaktadır. Böylelikle resimde yer alan beyefendiler üzerinden söz konusu eserlerin retorik boyutunun da oldukça güçlü olduğu ifade edilebilir.

İletişim araştırmalarının amacı, insanların birbirlerine niye ve nasıl ileti gönderdiklerini ve alıcıların bu iletilerden nasıl etkilendiklerini tanımlamaktır (Decoster ve Lichtenstein, 2007: 384). Özellikle hedef kitle olan kamuları etkilemenin birincil yolunun iletişimden ve doğru mesajları doğru kanallardan vermekten geçtiği düşünüldüğünde, Gillis van Tilborgh'un eserlerinin, hedef kitleler üzerinde etki yaratabilen ve eseri sipariş eden kişilerin itibar ve imaj yönetimine katkı sağlayan birer halkla ilişkiler yatırımı oldukları düşünülmektedir.

Sonuç

Flandra'da 17. yüzyılın resim geleneğinde bir tür olarak kendisine yer bulan günlük yaşam sahnelerinin bir bölümü olan galeri iç mekân tasvirleri, sanatsal anlamda olduğu kadar iletişimsel anlamda da tarihe ışık turtan birer belge niteliği taşımaktadır. Araştırmada yer alan her bir resim hedef kitlesini etkilemek, rızaya, güvene ve iyi niyete dayalı bir iletişim süreci sağlamak amacıyla isminin henüz telaffuz edilmediği bir dönemde yönetsel olarak halkla ilişkiler işlevini yerine getirmiştir.

Araştırmada yer alan eserlerden Williem van Haecht tarafından tasvir edilen resimler gerek Flandra'daki genel sanat ortamı gerekse koleksiyonerin kişisel imaj ve itibar çalışmasını ortaya koymaktadır. İmaj, bir kişinin ya da kurumun çevresi tarafından algılanış biçimi ve zihninde canlandığı görüntüsüdür. İtibar da çevre tarafından saygı görme, güvenilir ve değerli bulunma durumudur. İmaj çalışmaları ve itibar yönetimi, doğrudan halkla ilişkilerin faaliyet alanlarıdır. Dolayısıyla Williem van Haecht tarafından üretilen eserlerin aynı zamanda birer halkla ilişkiler çalışması olduğu açıktır.

Domenico Remps'in tasvir ettiği eserin halkla ilişkiler alanıyla doğrudan bir ilgisi bulunmamaktadır. Resim yalnızca bir sanat/merak dolabı imgesinden oluş-

maktadır ve dolap resimleme hakkında görsel bilgi paylaşımı açısından çalışmada yer almıştır. Ancak bir sanat/merak dolabına ya da onun resmine sahip olmak da şüphesiz rafine bir sanat ve koleksiyon anlayışına sahip olunduğunun göstergesidir. Bu yönüyle söz konusu eser de halkla ilişkiler alanıyla ilintili bir iletişim fonksiyonuna sahiptir.

II. Frans Francken'in öncüsü olduğu sanat/merak dolaplarını resimleme anlayışı çerçevesinde üretilen eserler, Flandra'nın sanat ortamını, koleksiyonerlik anlayışını ve galeri yapılarını belgelemektedir. Sanatçının eserlerinin hedef kitlesi doğrudan sanatseverler, sanat yatırımcıları ve koleksiyonerlerdir. Resimler tanıtıcı özelliğe sahip olmaları ve bu amaçla kullanılmaları nedeniyle sanat eseri olmanın yanı sıra birer görsel iletişim aracı ve halkla ilişkiler faaliyetidir.

III. Hans Jordaens ve Cornelis de Baellieur tarafından geliştirilen, sanat/merak dolapları, sanat odaları ve galeri iç mekânlarını gösteren detaylı resimler, tanıtıcı niteliklerinin yanı sıra doğrudan sanat simsarları ile sanat alıcılarına yönelik pazarlama araçları olarak kullanılmışlardır. Hedef kitlesi için galeri mekânlarını tüm çekiciliği ile sanatseverlerin ve koleksiyonerlerin beğenisine sunan bu eserler, tamamında satıcı ve alıcılara yer vermesi ve bir alışveriş sahnesi barındırması sebebiyle pazarlama amaçlı halkla ilişkiler faaliyeti olarak 17. yüzyıl Flaman sanat ortamına katkı vermişlerdir.

Gillis van Tilborgh'un grup portreciliği anlayışı çerçevesinde tasvir ettiği resimler, içerisinde yer alan figürlerin gerçek kişiler olması ve bu kişilerin sahip oldukları sosyal statüyü ve günlük yaşam pratiklerini belgelemesi açısından doğrudan imaj ve itibar yönetimini işaret etmektedir. Grup portresi niteliği taşıyan eserlerin sanatçıya sipariş üzerine yaptırılması, kişilerin bilinçli ve rızaya dayalı bir imaj ve itibar yönetimi yürüttüklerini ortaya koymaktadır. Yukarıda da söz edildiği üzere imaj çalışmaları ve itibar yönetimi halkla ilişkilerin faaliyet alanlarından ve bu eserlere halkla ilişkiler çalışması niteliği kazandırmıştır.

Sonuç olarak çalışmada yer alan tüm resimler, sanat tarihine bir tür olarak geçmiş, yapıldığı dönemden günümüze iz bırakmış çok değerli sanat eserleridir. Bu eserler konuları ve içerikleri bağlamında, üretildikleri dönemin şartları da göz önünde bulundurulduğunda bugünkü anlamda birer görsel iletişim aracı ve halkla ilişkiler faaliyeti olarak değerlendirilmişlerdir. Bu çalışma, iletişim ve sanatın disiplinlerarası bağını ortaya koymakta ve tüm sanat eserlerinin üretildikleri dönem fark etmeksizin, iletişimsel boyutlarının göz ardı edilmeden değerlendirilmeleri gerektiğinin altını çizmektedir.

KAYNAKÇA

- Aldoğan, A. (2021). “17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatından Örneklerle Janr Resmi”. Sanat Dergisi, (38), 343-362.
- Asna, A. (2012). Kuramda ve Uygulamada Halkla İlişkiler. İstanbul: Pozitif Yayınevi
- Bayav, D. (2009). “Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge”, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11 (2), 105-122.
- Berger, J. (1999). Görme Biçimleri (çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Biber, A. (2003). Halkla İlişkilerde Temel Kavramlar. Ankara: Nobel Yayın.
- Biber, A. (2004). Halkla İlişkilerde Teorik Bir Çerçeve. Ankara: Vadi Yayınları.
- Braudel, F. (2017). Maddi Uygarlık: Gündelik Hayatın Yapıları (çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Burnett, R. (2012). İmgeler nasıl düşünür? (çev. G. Pular). İstanbul: Metis Yayınları.
- Can, A. (2012). “Halkla İlişkiler mi Yoksa Olumlu İmaj ve Gerçeklik Mimarlığı mı?”, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 2 (2), 75-84.
- Crowley, D. ve Heyer, P. (2011). İletişim Tarihi (çev. B. Ersöz).Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çeler, Z. (2012). “17. Yüzyıl Hollanda Toplumunu ve Resim Sanatı Üzerine: Bakış, Üslup ve Yorumlama”,Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, (16), 65-84.
- Decoster, J. ve Lichtenstein, B. (2007). İletişim Araştırmalarında Nicel ve Nitel Yöntemleri Bütünleştirme. Ö. Güllüoğlu (Editör), Görsel Metin Çözümleme (çev. Ş. Kılıç). Ankara: Ütopya Yayınevi, s. 383-406.
- Eagleton, T. (2016). Kültür Yorumları (çev. E. Kılıç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Karaalioğlu, O. (2018). “17. ve 18. Yüzyılda Flaman Resim Sanatında Avcılık Natürmortları, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 7(48), 909-918.
- Newsom, D., Türk, J. VS. & Kruckeberg, D. (2000). This is PR: The Realities of Public Relations. USA: Wadsworth.
- North, M. (2014). Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret (çev. Taciser Belge). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Okay, A. ve Okay, A. (2012). Halkla İlişkiler Kavram, Strateji ve Uygulamaları. İstanbul: Der Yayınları.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2010). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tortop, N. (1993). Halkla İlişkiler. Ankara: Yargı Yayınları.

Venturi, L. (1954). Resim, Giotto'dan Chagall'e Kadar Bin Resme Nasıl Bakmalı? (çev. M. Erdem). İstanbul: Doğu Matbaası.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Jordaens_III_-_Kunstkammer_-_O_4609_-_Slovak_National_Gallery.jpg (Erişim tarihi: 30.09.2023)

<https://dprg.de/> (Erişim Tarihi: 19.09.2023)

https://en.wikipedia.org/wiki/Hans_III_Jordaens#/media/File:Hans_III_Jordaens_001a.jpg (Erişim Tarihi: 30.09.2023)

https://www.artnet.com/artists/cornelis-de-baellieur-the-elder/a-spacious-entrance-hall-the-walls-hung-with-mhtq9zGL6I2-Muw8M_gftw2 (Erişim Tarihi: 30.09.2023)

<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Cornelis-de-l-Baellieur/988654/> (Erişim Tarihi: 30.09.2023)

<https://www.sothebysinstitute.com/news-and-events/news/cabinets-of-curiosities-and-the-origin-of-collecting> (Erişim Tarihi: 20.09.2023)

<https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 20.09.2023)

Türkiye’de Giysi - Moda Sergileri Üzerine Bir İnceleme

Nihan Canbakal Ataoğlu¹

Makale Geliş Tarihi: 02.10.2023
Yayıma Kabul Tarihi: 28.11.2023

Öz

Moda sergi ve müzeleri; kültürel, sanatsal mirasın korunması, estetik ve sanatsal değerlere duyarlılığın artması, bir devrin beğenisini yansıtmaları, dönemin tarz ve üsluplarını ifade etmesi, toplum yaşamına sosyal, kültürel, ekonomik boyutlarıyla ayna tutması, araştırma olanaklarıyla, barındırdığı kültürel değerlerle bilgi merkezleri olması açısından önemlidir. Türkiye’de ise zengin Anadolu ve Osmanlı coğrafyasının dokuma, tekstil, giysi ve aksesuar kültürünü sergileyen kapsamlı çağdaş bir moda müzesinden henüz bahsetmek mümkün değildir. Var olan giysi ve aksesuar sergileri daha çok etnografya, arkeoloji, tarih, kültür, kent müzeleri kapsamında yer almaktadır. Çalışmada, Türkiye coğrafyasında henüz çağın ruhunu yansıtan modern müzecilik çerçevesinde kurgulanmış sürekli moda sergilerinin ve moda müzesinin olmaması dolayısıyla konuya dikkat çekilmek, dünyada moda müzelerinin sayılarının ve öneminin gittikçe artmasına istinaden konuya farkındalık oluşturmak istenmiştir. Bu kapsamda, zengin dokuma ve tekstil ülkesi olan Türkiye’de daha çok etnografya ve kültür müzeleri kapsamında yer alan giysi-tekstil sergilerine genel bir çerçeve çizmek, geçici sergilerle teşhir edilen moda sergilerini irdelemek, mevcut durum tespiti yapmak, içeriklerine göre sınıflamak ve tanımlamak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Moda Müzeciliği, Moda, Müze, Sergi, Türkiye

A REVIEW ON CLOTHING-FASHION EXHIBITIONS IN TURKEY

Abstract

With fashion exhibitions and museums, preservation of cultural and artistic heritage, increasing sensitivity to culture and values, glorifying aesthetic and artistic values, reflecting the taste of an era, expressing the styles and genre of the period, mirroring the social, cultural and economic dimensions of social life, with research opportunities, it is crucial in terms of beingin formation centers with the cultural values it contains. InTurkey, on the other hand, it is not possible to talk about a comprehensive contemporary fashion museum that exhibits the weaving, textile, clothing and accessory culture of the rich Anatolian and Ottoman geography. Existing clothing and accessory exhibitions are rather within the cope of ethnography, archeology, history, culture and city museums. The study aims to draw attention to this very issue because of the lack of permanent fashion exhibitions and fashion museums, which are designed with in the framework of modern museology that reflects the spirit of the age, in the geography of Turkey, and to raise awareness on the subject, based on the increasing number and significance of fashion museums in the world. In this context, it is aimed to draw a general framework for the clothing-textile exhibitions, mostly within the scope of ethnography and culture museums in Turkey, a rich weaving and textile country, to examine the fashion exhibitions exhibited with temporary exhibitions, to determine the current situation, to classify and define them according to their contents.

Keywords: Fashion Museology, Fashion, Museum, Exhibition, Turkey

¹Doç. Dr. Nihan Canbakal Ataoğlu, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü. E-posta: nataoglu@ktu.edu.tr. ORCID: 0000-0001-7110-0330

1. GİRİŞ

Kültürel mirasın toplanması, korunması, belgelenmesi, saklanması, sergilenmesi ve günümüze ulaşmasında önemli rol oynayan bilimsel araştırmalara ışık tutan, eğitici faaliyetleriyle ön plana çıkan müzeler, tarihi ve kültürel birikimleri, gelecek nesillere aktarırlar. Müzeler, aynı zamanda toplumun geçmişini yansıtan geleceği şekillendiren eğitim kurumları, ulusal ve uluslararası boyutta tanınırlığı sağlayan kültür vitrinleridir.

Dünyada farklı koleksiyon ve içerikte müze tasarımları çeşitlenirken, güncel bir alan olarak moda-giysi sergileri ve müzelerine önem verilmekte sayıları hızla artmaktadır. Moda sergi ve müzeleri; kültürel, sanatsal mirasın korunması, kültürel değerlere olan duyarlılığın artması, estetik ve sanatsal değerlerin yüceltilmesi, bir devrin beğenisini yansıtmaması, dönemin tarz ve üsluplarını ifade etmesi, toplum yaşamına sosyal, kültürel, ekonomik boyutlarıyla ayna tutması, araştırma olanaklarıyla, barındırdığı kültürel değerlerle bilgi merkezleri olmaları açısından önemlidir. Giysi, tekstil, aksesuar ve moda sergileri, modayla ve giysi tarihiyle ilgilenenler, moda tasarımcıları, öğrenciler, çeşitli meslek insanları için eğitim, araştırma ve arşiv ortamı oluşturmaktadır.

Dünyada, giysi-moda sergileri ve müzeleri, giysi ve moda koleksiyonlarını zenginleştirerek, yenilikçi, dinamik, davetkar, çekici güncel moda sergileriyle, çağdaş moda kültürünün sergilendiği, ulaşılabilir demokratik ortamlara sahne olan mekanlara dönüşmüştür. Bu yaklaşımla çağdaş moda, müzeleri daha cazip hale getirmekte, izleyici çekmektedir. Dünyada moda sergilerinin popüleritesi, izleyici potansiyeli ve moda çalışmalarına duyulan akademik ilgi artmıştır (Melchoir, 2011: 1; Horsley, 2014: 170). Türkiye’de ise zengin Anadolu ve Osmanlı Coğrafyasının dokuma, giysi ve aksesuar kültürünü sergileyen kapsamlı çağdaş bir moda müzesinden henüz bahsetmek mümkün değildir. Var olansıya aksesuar sergileri daha çok etnografya, arkeoloji, tarih, kültür, kent ve belediye müzeleri kapsamında yer almaktadır. Köklü bir dokuma geleneğine, mirasına ve giyim kültürüne sahip olan küresel pazarda tekstil ülkesi olarak etkinlik gösteren Türkiye’de henüz çağdaş moda müzeciliği çerçevesinde tasarlanmış, kalıcı moda sergilerinin ve moda müzesinin olmaması dolayısıyla konuya dikkat çekilmek, dünyada moda müzelerinin sayılarının ve öneminin gittikçe artmasına istinaden, konuya farkındalık oluşturmak istenmiştir. Bu kapsamda çalışmada, zengin bir giyim kültürüne, köklü bir dokuma mirasına ve tekstil üretimine sahip olan Türkiye’de daha çok etnografya ve kültür müzeleri kapsamında yer alan giysi-tekstil sergilerine genel bir çerçeve çizmek, süreli sergilerle teşhir edilen moda sergilerini irdelemek, mevcut durum tespiti yapmak, içeriklerine göre sınıflamak ve tanımlamak amaçlanmıştır.

Moda sergi ve müzeleri uluslararası alanda dikkat çeken güncel bir konudur. Literatürde moda sergi ve müzelerine dair çokça çalışma yer almaktadır. Mel-

choir (2011), Clark ve Hays (2014), Steele (2008), Vanska ve Clark (2018), moda sergileri üzerine yayınlarıyla moda sergilerine görünürlük kazandırmış ve moda sergilerinin önemini fark ettirmiştir. Türkiye’de yer alan moda sergi ve müzelerine dair yayınların literatürde eksikliği hissedilmektedir. Ayrıca, gelecek yıllarda Türkiye’de yer alabilecek bir moda müzesi kurulması aşamasında, çalışmada yapılan betimsel tanımlamalar ve uluslararası literatürdeki giysi-moda müzeciliği terminolojisi farkındalık oluşturmaktadır.

Materyal ve yöntem

Çalışmada betimsel araştırma yöntemi uygulanmıştır. Bu ekseninde çalışma, literatür taraması ve yerinde gözlem olmak üzere iki temel yaklaşım üzerine kurgulanmıştır. İlk aşamada, kısaca giysi-moda sergi ve müzelerinin tarihsel gelişimi ve değişimine değinilmiştir. Moda müzeciliği üzerine yaptığı kapsamlı araştırmalar sonucu Melchoir’in (2011: 1-11), moda müzeciliğinin üç dönemi tanımlanmıştır.

İkinci aşamada tarama modeline bağlı olarak literatürden örneklemeler tespit edilmiştir. Örneklem seçiminde günümüzdeki mevcut durumu yansıtan saygın kurumların düzenlediği, basında yer alan, 21. yüzyıla tarihlenen, güncel literatürde dikkat çeken giysi-moda sergileri ile örnek olay incelemesi yapılmıştır. Ayrıca yazarın, 2013-2023 yılları arasında ulusal müze ve kurumlarda farklı kentlerde, yerinde ziyaretler ile deneyimlediği giysi-sergi müzeleri üzerinden gözlemler yapılmıştır. Literatür taraması ve yazarın yerinde tespit ve gözlemleri ile edinilen veriler, Melchoir’in (2011), giysi-moda müzeciliği dönemleri ve yeni müzecilik kavramları ışığında, analiz edilerek güncel giysi ve moda sergileri sınıflandırılmıştır. Çalışmanın bulgularını oluşturan bu sınıflandırma, çalışmanın özgün yanını oluşturmakta, günümüz ulusal giysi-moda sergi ve müzelerinin uluslararası moda müzeciliği bağlamındaki yerini sorgulamaktadır.

1. 21. Yüzyıl Moda Sergileri- Müzeciliği Anlayışı ve Sınıflandırılması

İnsanlık tarihinin başlarından itibaren insanoğlunun temel ihtiyaçları arasına giren giysi, toplumların kültür ve yaşam biçimlerine ve zamana göre şekillenmiş, aynı zamanda toplumların zevk ve tercihlerini yansıtmış (Yaman, 2018: 11), sahip olduğu değer yargılarının gelenek ve göreneklerinin en doğal göstergelerinden biri olmuştur (Aysal, 2011: 3). İnsanlık tarihi kadar eski olan giyim, moda kavramıyla yakın ilişki içerisindedir.

Moda, hayatımızın kaçınılmaz bir olgusu olarak sosyal, kültürel, ekonomik boyutlarıyla zamanın şaşmaz bir göstergesidir ve yalnızca giysilerin biçimlenmesindeki değişimi ifade etmez (Kawamura, 2016: 15-23). Geçmiş yaşamları, sosyal, kültürel, ekonomik, hiyerarşik boyutlarıyla çok katmanlı kavramak için

modayı anlamak gerekir. “Bu anlamda çok boyutlu bir olgu olarak, sosyolog ve filozoflar tarafından modanın önemi fark edilmiş, moda bilimsel olarak 19. yüzyılın ilk yarılarında ilgi gösterilmiştir. Bu tarihten önce moda sadece, üst sınıfa ait bir kavramdır ve toplumun diğer sınıfları yöresel kıyafetleri giydiğinden bunlar dikkate değmeyecek kadar yavaş değişmektedir” (Üşenmez, 1992: 2). Moda, yalnızca kıyafetlerle ilgili bir olgu değildir, moda bir devrin beğenisini yansıtarak sosyal ve kültürel değerlere ayna tutmaktadır.

Kültürel kimliğin bir parçası olarak giysiler, müzelerde, toplanır, sergilenir, arşivlenir, araştırmaya tabi tutulur. Petrov (2019), “Moda, Tarih, Müzeler” kitabında, 18. yüzyılın sonlarından itibaren tarihi kıyafetlerin çeşitli biçimlerde ve mekanlarda sergilendiğini belirtmektedir. Bununla birlikte, müzelerde moda sergileri, 20. yüzyıl olgusudur (Melchoir, 2011: 3). 19. yüzyılda giysi ve moda koleksiyonları, kültür tarihi, etnografya, sanat ve tasarım müzelerinde sergilenmiştir. Günümüzde ise özelleşmiş moda müzelerinin sayısı ve koleksiyonlarına moda sergilerini ekleyen müzelerin sayısı hızla artmaktadır (Melchoir, 2011: 1-11, Horsley, 2014: 170-172). Giysi ve moda sergilerinin, koleksiyonlarının sayılarının artması üzerine giysileri sergilemek, saklama koşullarını ve standartlarını belirlemek üzere 1962 yılında, ICOM Uluslararası Kostüm Müzeleri ve Koleksiyonları Komitesi kurulmuştur. ICOM Uluslararası Kostüm Müzeleri ve Koleksiyonları Komitesi, dünyanın her yerinden gelen müze profesyonelleri ve kostüm tarihçileri ile giysilerin sergilenmesi, saklama teknikleri, korunması, araştırılması, toplanması ile ilgili çalışmalarını yürütmekte, yönerge oluşturmaktadır.

Kapsamlı araştırmaları sonucu Melchoir (2011: 3), moda müzelerini üç eşiğe ayırarak inceler:

II. Dünya Savaşına kadar olan dönem: Bu dönemde müzeler, giysi koleksiyonlarında çoğunlukla endüstriyel dönemden önce köylüden aristokrasiye, farklı kültürlerde insanların nasıl giyindiğini sergilemiştir. Koleksiyonlar daha çok laboratuvar görevi görmektedir ve tarihsel gerçekliği sergilemektedir. ICOM Kostüm Yönergesinin koruma saklama koşulları belirlenmiştir ve bu esaslarla müzeler hareket etmektedir. Bu dönem giysi/kostüm müzeciliğinden bahsetmek daha uygun görünmektedir.

II. Dünya Savaşından 1990'lara kadar olan dönem: Popüler kültürün etkisiyle güncel moda müzelere girmiştir. Victoria&Albert Müzesinde küratörlüğünü moda fotoğrafçısı Cecil Beaton'un yaptığı Fashion an Anthology sergisi, modern, yenilikçi, haute couture moda tasarım ekseninde kurgulanmıştır (Melchoir, 2011: 4). 1970'li yıllardan itibaren Diana Vreeland, New York Şehir Müzesinde çağdaş giysi koleksiyonlarını derleyen, tematik, monografik, kronolojik sergiler düzenlemiştir (Baudot, 2001: 18). Vreeland, giysilerin kronolojik düzeni ve moda tarihinden çok tasarımcılara ve çağdaş moda odaklanan sergi-

ler düzenlemiştir. Bu dönemde sergiler, ticari moda şovlarından esinlenilerek, atmosfer ve duygu yaratarak tasarlanmıştır. Çağdaş moda sergilerinde, tarihsel gerçekliğin sergilenmesine olan sadakatin yerini, modanın yaratıcılığı almıştır. Teşhirler, butik dekorasyonlarına benzer teknikler ile sergilenmektedir. Bu dönemde, tarihsel dönem sergileri, yerini son derece yaratıcı sahnelerle moda müzeciliğine bırakmıştır (Melchoir, 2011: 4).

1990'dan günümüze kadar olan dönem: Güncel moda, materyal ve biçimin ötesinde ardında yatan kavramlarla teatral sahne şovlarına dönüşerek sergilenmektedir. Bu dönemde, daha çok enstalasyonlarla anlatılar görünmektedir. Özudoğru'nun (2013: 41-43) tespit ettiği gibi, giysiye daha az, görsel bir yaratıma daha çok odaklanan ve ziyaretçinin duygularını harekete geçirecek ve uyuracak bir anlatı, moda müzeciliğinin esasını belirlemektedir .

Modaya olan ilgi arttıkça giysi ve moda koleksiyonlarını sergileme biçimleri, sergileme teknikleri ve mekanları zaman içinde değişim geçirmiş, çeşitlenmiştir. Melchoir'in (2011: 5), tanımladığı şekliyle giysi ve moda teşhirleri, giysi müzeciliği anlayışında, tarihsel perspektif içerisinde kronolojik olarak sergilenmektedir. Giysi (kostüm, tekstil) müzeciliği, ICOM Kostüm Yönergelerine dayanmakta, sergileme tasarımında, giysi ve tekstillerin korunarak, gelecek nesillere kültür mirası olarak aktarılabilmesi için korumaya yönelik tedbirler alınmaktadır. Burada çeşitli engeller, bariyerler, fiziksel şartların gerekliliği, camakanlı bir sergileme anlayışından bahsedilebilir. Moda müzeciliği anlayışıyla birlikte giysiler ve moda, farklı tematik sunumlarla, kavramsal içeriklerle, ziyaretçiyle duysal ve duygusal ilişki kuracak şekilde, farklı temsillerde sergilenmektedir. Sergiler, tasarımcılara sanatsal keşiflerini, yaratıcı süreçlerini sunma imkânı verirken izleyiciyi de modayı, farklı boyutlarıyla çok katmanlı bir okumaya davet etmektedir. Melchoir (2011: 6-8), moda müzeciliği ve müze kurumunu biçimlendiren yeni bir fiziki ortam oluşturan yeni müzecilik anlayışını birbiriyle ilişkili görmektedir.

Müze, tarihsel süreç içerisinde koruma gibi temel işlevlerini sürdürmekle birlikte, yeni müzecilik kavramıyla birlikte pek çok anlam kazanmıştır. Müzeler, toplumla buluşmada yeni roller üstlenen ve toplum yararı için çalışmalarını sürdüren kurumlara dönüşerek eğitim ve iletişim gibi yeni işlevler kazanmıştır. Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) tarafından yapılan müze tanımlarından hareketle müzelerdeki değişimler kolaylıkla izlenebilmektedir. Bu tanımlar, tanımın yapıldığı dönemde müzenin hangi anlamları içerdiğini açıklamakla birlikte müzenin toplum için ne ifade ettiğini de göstermektedir (Nalcioğlu, 2023: 207).

Bu çerçevede değişen kavramlarıyla, yeni müzecilik kapsamında Ağustos 2022'de Prag'da düzenlenen 26. ICOM Genel Konferansında kabul edilen yeni müze tanımı aşağıdaki gibidir:

Müze somut ve somut olmayan mirası araştıran, toplayan, koruyan, yorumlayan ve sergileyen toplumun hizmetinde, kâr amacı gütmeyen, kalıcı bir kurumdur. Kamuya açık, erişilebilir ve kapsayıcı olan müzeler, çeşitliliği ve sürdürülebilirliği teşvik eder. Eğitim, eğlence, düşünme ve bilgi paylaşımı için çeşitli deneyimler sunarak etik profesyonel ve toplum katılımıyla çalışır ve iletişim kurar.

Yeni müzecilik kapsamında Onur (2014: 79-80), toplumla iletişim kuran duyarlı müzenin içeriğini aşağıdaki gibi tanımlamıştır:

- Müzenin ziyaretçi-merkezli olma özelliği
- Müzenin ziyaretçiyle ve potansiyel ziyaretçiyle diyalogu
- Müzenin ulaşılabilirliği
- Müzenin öğrenme-merkezli olması, uygun ve zengin öğrenme çevreleri yaratması
- Sergi, tasarım ve yorum programlarında yenilikçi olması, farklı ziyaretçilerin öğrenme tarzlarının gereksinmelerini karşılayabilmesi
- Öncelikli ziyaretçileri hedef alma ve programlamaya odaklanmış yenilikçilik, özel ziyaretçi gruplarının gereksinmelerini karşılaması
- Bilgi ve iletişim teknolojisini yaratıcı biçimde kullanması
- Sürekli ve değişik fonlar sağlanması
- Profesyonelliği geliştirmesi

Bu içeriklerde de görüldüğü üzere yeni müzecilik çerçevesinde toplumun her kesiminden ziyaretçiyle diyalog kurabilmek, eğitim, öğretim ve iletişim mekânı olabilmek müzeler için önemli olmuştur. Müzeler, yeni küratoryal pratiklerle gelişmiş medya teknolojilerinin müzelerde görünürlük kazanmasıyla, ziyaretçiyi duyuşal ve duygusal olarak kuşatan, çok boyutlu olarak algılanan, deneyimlerle yaşayarak öğrenilen mekanlara dönüştürmüştür. Aykut'a (2021:14) göre

Yenilikçi müzelerin sergi mekanlarının bütün bileşenleri, bilginin iletilmesinde ziyaretçi ile iletişim kurma konusunda etkindir. Ziyaretçi, görerek, dokunarak, duyarak, hissederek kendi birikimine göre tepki gösterir ve öğrenme kişisel ilgi odaklı deneyimleme ile gerçekleşmiş olur. Böylece yenilikçi müzeler, ziyaretçilerini sıkmadan sürükleyici bir sergi ortamında keşif yapmaya yöneltmeyi ve deneyimleyerek öğrenmeyi ilke edinir.

Yeni müzecilik kavramıyla müzeler, yönetsel politikalarında da ziyaretçiyi müzeye çekecek dönüşümler gerçekleştirmiştir. Müzecilik alanında yaşanan eş zamanlı değişimler, moda müzeciliğini de dönüştüren kavramlar olmuşlardır.

Melchoir'in (2011), tanımladığı dönemlere göre, 21. yüzyıl giysi ve moda müzeleri içerik, sergileme biçimleri, mekânsal düzen, küratör pratikleri açısından

irdelendiğinde geniş bir çeşitlilik görünmektedir. Bu çeşitlilik içerisinde Türkiye’de yer alan giysi-moda sergi ve müzeleri, mekânsal, içeriksel, biçimsel, ziyaretçiyle iletişim kurma kanalları, sergileme tasarımları çerçevesinden değerlendirildiğinde, Melchoir’in tanımladığı giysi müzeciliği ve moda müzeciliği kategorisinde sergiler izlenebilmektedir.

Türkiye’de yer alan 21. yüzyıla tarihlenen ulusal giysi ve moda sergileri, Melchoir’in (2011) tanımladığı giysi ve moda müzeciliği kapsamında, aşağıdaki başlıklar altında sınıflanabilir:

- Topkapı Sarayı Müzesi giysi sergisi
- Sadberk Hanım Müzesi giysi sergisi
- Etnografik giysi sergileri
- Çağdaş moda sergileri

Aşağıda açıklanacağı üzere, Topkapı Sarayı Müzesi, Sadberk Hanım Müzesi, etnografik giysi sergileri başlığı altında sınıflanan sergilerde, kıyafet müzeciliği anlayışı olduğu görülmektedir.

Genel olarak giyim tarihi, toplumlar, saray giyimi ve halk giyimi olarak sınıflanmaktadır. İçeriksel ve mekânsal olarak değerlendirildiğinde, saray giyimi örnekleri ile Topkapı Sarayında eşsiz bir koleksiyon sergilenmektedir. Diğer etnografya müzelerinden farklı olarak Sadberk Hanım Müzesi giysi koleksiyonu içeriği, 19. yüzyıl Avrupa modasıyla eş zamanlılık içermekte, kronolojik olarak izlenebilen zengin bir 19. yüzyıl kadın giyim modası koleksiyonu barındırmaktadır. Müze, düzenlediği farklı temalarda moda ve giysi sergileriyle yayınlar yapmaktadır. Etnografya, tarih, kültür, kent, belediye müzeleri gibi geniş bir çerçevede ise halk kültürünün somut nesnesi olan etnografik giysi, aksesuar ve dokuma sergileri sergilenmektedir. Bu müzelerde, sergileme anlayışının, tarihsel zaman dizinleri veya dönemsel özellikleriyle sergilemeye odaklandığı söylenebilir. Teşhir yöntemleri ise giysi müzeciliği anlayışında görülen camlı vitrinlerle korunarak sergileme şeklindedir.

21. yüzyılda, Türkiye’de ulusal moda sergileri, Melchoir’in (2011), betimlediği moda müzeciliğinin küresel trendlerini takip etmeye başlamıştır. Kurumsal moda markaları ve moda tasarımcılarının retrospektif sergileri ve farklı disiplinlerden ilham alan tematik sergiler çağdaş moda müzeciliği çerçevesinde sergilenmektedir. Çağdaş moda sergileri başlığı altında, çalışmanın izleyen bölümlerinde görüldüğü üzere moda müzeciliğinin küresel trendlerini ve yeni müzecilik yaklaşımını takip eden içeriksel ve sunumsal çeşitlilikle biçimlenen sergiler görülmektedir.

Literatürde terminolojik olarak, müzelerde sergilenen giysileri tanımlamak için; elbise, giysi, kıyafet, kostüm, tekstil, moda terimleri kullanılmaktadır.

Modanın değişim hızı ve kavramla ilgili yapılan çalışmalar dikkate alındığında moda, daha çok 19. yüzyılda sanayileşme süreciyle başlayan üretimle ve 20. yüzyıla modernite ile ilgili, bir kavram olarak algılanmaktadır. Bu noktada Melchoir'e (2011: 6-7) göre, müzelerde modanın gelişimini anlamak için, giysi-kostüm-tekstil müzeciliği ile moda müzeciliği kavramı arasında ayırım yapmak gerekmektedir. Bu anlamda etnografik ve tarihsel değeriyle giysi müzeciliği anlayışında sergilenen tarihi kıyafetlerden ve kostümlerden bahsederken, giysi sergileri-müzeleri, terimini kullanmak daha doğru olmaktadır. 19. ve 20. yüzyıldaki endüstriyel süreçlerin bir sonucu olarak tüketim alışkanlıklarıyla değişen moda giysiler ise etnografik değeri olan kıyafetlerden ayrılmaktadır. Bu periyotun temsili olan giysilerden ve sergileme tekniklerinden bahsederken, moda sergileri-moda müzeleri ifadesi daha isabetli olmaktadır.

2. Giysi-Moda Sergileri ve Müzeleri

Türkiye'de ilk müze, 19. yüzyılın ortalarına doğru kurulmuştur. O zamana kadar Osmanlı sanatının değerli eşyaları, Topkapı Sarayında korunmuştur. 1846 yılında Tophane-i Amire Müşiri Ahmed Fethi Paşa, eski silahları toplayarak Aya İrini Kilisesinde ilk müzeyi kurmuştur (nder, 1999: 11). Antik eserlerin sayıca giderek artması sonucunda müzeyi iki bölüm halinde düzenlemek gerekmiştir. Arkeolojik ve askeri koleksiyonlarla birlikte, Elbise-i Atika koleksiyonu kurulmuştur (Gerçek, 1999: 348). Askeri kıyafetlerin teşhiri için Ahmet Fethi Paşanın abasıyla Avusturya'da mankenler yaptırılmıştır. Bu dönemde, Damat İbrahim Paşa Sarayında "Elbise-i Atika" ya da "kıyafethane" adıyla bilinen eski Osmanlı kıyafetlerinin sergilendiği bir müze yer almaktadır. Yeniçeri Müzesi adı verilen bu müzeye ait eserler daha sonra Aya İrini'deki askeri müzeye taşınmıştır (Gerçek, 1999: 349). Müzede sergilenen mankenler yeniçeri ordusundaki belli bir rütbenin, Osmanlı sarayındaki bir görevlinin ya da bir zanaatkarın giysilerini taşıyordu (Shaw, 2015: 55). Daha sonra müze taşınmaları sırasında mankenler kırılıp bozulmuş, kıyafetler uygun koşullarda saklanmadığı için rutubetten zarar görmüş, koleksiyon harap olmuştur (Gerçek, 1999: 349). 20. yüzyıl başlarına ait bir kartpostalda, yeniçeri mankenleri, sergi salonunda görülmektedir (Kök, 2019: 273). (Resim 1)

Osmanlı imparatorluğu, 1851-1917 yılına kadar yurtdışında düzenlenen çok sayıda prestijli sergiye katılmıştır. 1851'de İngiltere'de, Kristal Palas'ta düzenlenen Büyük Londra Sergisinde balmumundan hazırlanan mankenlere yeniçeri elbisesi giydirilerek sergilenmiştir (Arseven, 1983'ten aktaran Erbay, 2011: 63). Edhem Paşa, 1873'te Viyana'da açılan uluslararası sergiye ve Elbise-i Osmaniye isimli eseri göndermiştir (Uzunçarşılı, 2019: 45). "Osmanlı Devleti uluslararası Viyana Sergisine Osman Hamdi Bey başkanlığında bir komisyonla hazırlanmıştır. Metinlerin yazımını ve kitap tasarımını Osman Hamdi Bey ile Marie

de Launay'ın yaptığı, giysilerin fotoğraflarını Pascal Sebah'ın çektiği *Elbise-i Osmaniye*, 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Devleti'ni oluşturan halkların çok ayrıntılı bir panoramasını sunan tarihi ve toplumsal değeri çok yüksek bir kıyafet albümüdür” (Kahraman ve Gülaçtı, 2016: 34). *Elbise-i Osmaniye*'de, imparatorluğun çeşitli bölgelerinden fotoğrafların çekildiği yerel kıyafetler yer almaktadır (Shaw, 2015: 15). Bu dönemde uluslararası sergilere giysiler, sergi malzemesi olarak yollanmış, giysi albümleri hazırlanmış, sergilerdeki sunumlar ve koleksiyon ödül almıştır. “1873 Viyana Dünya Fuarı'nda çekilmiş bir fotoğraf, Osmanlı giysilerinin dinamik bir kültürel portre oluşturma kapasitesini göstermektedir.” (Nolan, 2017). (Resim 1)

Yukarıda tarihsel süreci açıklandığı üzere, Osmanlı İmparatorluğunda, kıyafet müzeleri, yeniçeri kostüm sergileri ile başlamış, sergiler ve kıyafet albümleri uluslararası fuarlarda rağbet görmüş, fakat kostümler korunamadığı için günümüze ulaşamamıştır.



Resim 1. Yeniçeri Müzesinde giysi sergisi (URL-1); 1873 Viyana Dünya Fuarında sergilenen giysiler (URL-2)

Günümüzde ise Tezcan'ın (1988) ve Türkoğlu'nun (2002) ifade ettiği gibi, geleneksel ve folklorik giysiler etnografya müzelerinde dağınık olarak yer almaktadır. Osmanlı saray dokumaları ve giysiler, Topkapı Sarayı Müzesinde, Anadolu halk dokumaları ve giysiler ise Türk İslam Eserleri Müzesi (İstanbul) ve Etnografya Müzesinde (Ankara) olmak üzere, birçok müzede sergilenmektedir (Uğurlu, 2021: 12).

21. yüzyılda, Türkiye'de yer alan ulusal müzelerde, Melchor'in tanımladığı açılıkla kıyafet müzeciliği ve moda müzeciliği kapsamında yer alan giysi, moda sergileri ve müzeleri mekânsal, içeriksel sergileme tasarımları, küratoryal pratikler açısından değerlendirildiğinde aşağıdaki başlıklar altında değerlendirilebilir.

1. Topkapı Sarayı Müzesi Giysi Koleksiyonu

Diğer toplumlarda olduğu gibi Türklerde de şehirlerde ve saraylarda giyilen giysiler ile geleneksel hayattaki giysiler arasında farklar olmuştur (Gürtuna, 1997: 95-96).

Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan padişahların iç ve dış giysileri ve onların ailelerine ait kıyafetler, vefatlarından sonra kime ait olduğu belirtilerek bohça içinde hazineye aktarıldığı için günümüze kadar ulaşabilmiştir. (Altay, 1979: 54; Atasoy, 2004: 786; Görünür, 2010: 35). 2500 parçaya yaklaşan koleksiyonun çoğunu saray için özel dokutturulan en ağır ve en güzel kumaşlarla kadifelerden yapılmış, hilat, kaftan ve şalvarlar oluşturmaktadır (Altay, 1979: 6). Topkapı Sarayında korunarak günümüze gelmiş olan padişah kıyafetleri hem Osmanlı kumaşları hem de tarihsel belgeler olarak son derece önemlidir (Atasoy, 2004: 761) ve saraydaki giyim kültürünü aktarmaktadır (Görünür, 2010: 35).

Bir saray müze olarak imparatorluğun gücünü barındıran, Topkapı Sarayı Müzesinin otantik atmosferiyle, Sefirli Koğuşunda yer alan giysi koleksiyonu mekânı ve teşhirleri, giysilerin tarihsel bağlamını görselleştiren ve destekleyen ek materyaller olan vitrin içi ve mekânsal bilgilendirme grafikleri ile 2023 yılında yeni müzecilik çerçevesinde düzenlenmiştir. Koleksiyonda padişah kaftanları, şehzade kaftanları, tılsımlı gömlekler ve çeşitli aksesuarlar sergilenmektedir. Bu sergileme anlayışında didaktik bir kronoloji çok açıkça izlenemese de tarihsel süreçte, Osmanlı padişahlarının kaftanlarının ve giysilerinin geçirdiği dönemsel değişiklikler bilgilendirme grafiklerinde yer alan metinlerle açıklanmaktadır. Tümöz (2002: 3), Türkiye’de çağdaş tekstilcilerin ve moda tasarımcılarının, tasarımlarında bir kısmının, birincil kaynak olarak Topkapı Sarayı Müzesi Giysi Koleksiyonuna yöneldiğini belirtmektedir. Topkapı Sarayı Müzesinde yer alan giysiler ve belgeler araştırmacılara zengin bir esin ve bilgi kaynağı sunmaktadır. Camlı vitrinlerle korunarak, ICOM Kostüm Yönergesinin ön gördüğü sergileme koşullarına göre teşhir edilen padişah kaftanları Melchoir’in tanımladığı giysi müzeciliği kategorisinde yer almaktadır. (Resim 2)



Resim 2. Topkapı Sarayı Müzesi Giysi Koleksiyonu (Kişisel arşiv, 2023)

2. Sadberk Hanım Müzesi Giysi Koleksiyonu

Sadberk Hanım Müzesi, geleneksel elişleri, dokumalar, takılar, aksesuarlar gibi etnografik eserler, 18. ve 19. yüzyıl Osmanlı dönemi kadın kıyafetleri ve modası konusunda zengin bir birikim içermektedir (Görünür, 2010: 35). Sadberk

Hanım Müzesi giysileri, sanayi devrimi ile ivme kazanan Avrupa modasıyla eş zamanlılık içermektedir. Müzede yer alan giysiler, Osmanlı İmparatorluğunun son dönemine yansıyan Avrupa modasını içeren koleksiyonuyla dönem modasını yansıtmaktadır. “Koleksiyondaki 19. yüzyıl Osmanlı kadın giysileri yüzyılın başından sonuna kadar bu dönemde giyilen hemen her örneği kapsamakta, 19. yüzyıl Osmanlı entarisinin kronolojisini iyi anlatmaktadır” (Görünür, 2010: 35). Zengin kronolojik giysi içeriği, moda araştırmaları, giysi, aksesuar sergileri ve bu sergilerin basılarak yayınlanması konusunda gösterdiği yaklaşımlar, Sadberk Hanım Müzesini diğer etnografya müzelerinden farklı konuma taşınmaktadır. Müzede giysiler kronolojik dönemlerle, etiketlerle bilgilendirme metinleriyle, teşhirlerin bir kısmında ise geleneksel dokumalar, aksesuarlar ve giysiler canlandırma tekniği ile sergilenmektedir. Müzede giysi teşhir tekniklerinde izlenen sergileme düzeni ile giysi müzeciliği anlayışı hakimdir. (Resim 3)



Resim 3. Sadberk Hanım Müzesi Giysi Koleksiyonu (URL-3); (URL-4)

3. Etnografik Giysi Sergileri

Kültürel mirasın sergilendiği etnografya, tarih, kent, yaşayan müzeler, üniversite müzeleri, özel şahıs müzeleri halk kültürünün somut nesnesi olan giysi, aksesuar ve dokuma sergilerini içermektedir. Türkiye, köklü geçmişi ve farklı kültürel kimlikler içermesi dolayısıyla zengin etnografik eserlere ve içeriğinde giysi, dokuma, aksesuar koleksiyonu içeren etnografya müzelerine sahiptir.

Bu bağlamda, Kayaalp'ın (2022: 190-200), tespit ettiği üzere, ziyaretçiyle etkileşim içinde olmak, müzede eğitimi geliştirmek ve yeni teknolojileri yakalamak için Türkiye'de birçok müzede sergiler yenilenmektedir ve bu müzeler pek çok açıdan günceli yakalamaktadır. Bu kapsamda, Kültür Bakanlığına bağlı etnografya, tarih müzeleri teşhirleri, müze sergi mekanları, grafik sunumları, aydınlatma tasarımları ile yeni teknolojiyi yakalamak için çağdaş müzecilik çerçevesinde yenilenmektedir. Geleneksel müzecilik anlayışında vitrin içi giysi teşhirleri, bilgilendirme etiketleriyle sunulurken, çağdaş müzecilik anlayışında giysilerin dönemini ve bağlamını görselleştirmek için bilgilendirme grafikleri ve mekân grafikleri sergilere eklenmektedir. Bu müzelerde, geleneksel kıyafetlerin teşhirinde ve sergilenmesinde izlenen yöntemlerde, Melchoir'in tanımladığı giysi müzeciliği anlayışı hakimdir. (Resim 4)



Resim 4. Türk İslam Eserleri Müzesi EtnografyaGiysi Koleksiyonu (Kişisel arşiv, 2019)

4. Çağdaş Moda Sergileri

Modanın değişim hızı ve kavramla ilgili yapılan çalışmalarla moda, daha çok 19.yüzyılda sanayileşme süreciyle başlayan üretimle ve 20.yüzyılla modernite ile ilgili, bir kavram olarak algılanmaktadır. Melchoir'e (2011: 5) göre, "Modaya olan asıl ilgi ziyaretçileri büyüleyen çağdaş moda tasarımcıları ve 20.yüzyıl moda tarihidir, bu müzeleri daha canlı ve daha göz alıcı hale getirmektedir." Çağdaş moda müzeciliği ile moda sergileri, modanın ardında yatan kavramlarla, tasarımcıların ilham kaynaklarıyla, modanın disiplinler arası ilişkisini vurgulayan tematik konularla, enstalasyonlarla didaktik olmayan sergi düzenleniyor-

le sergilenmektedir. Yukarıda açıklandığı üzere ulusal müzelerde, çoğunlukla giysi müzeciliğinin kurallarının hâkim olduğu giysi sergileri, yer almaktadır. Bu sergiler, giysilerin sanatsal ve zanaatsal yönlerine vurgu yapmakta, dönemsel özellikleriyle kronolojik sergilemeye odaklanmaktadır. 21. yüzyılda ise Türkiye’de ulusal moda sergileri, Melchoir’in betimlediği moda müzeciliğinin küresel trendlerini takip etmeye başlamıştır.

Bu çerçevede, Türkiye’de yer alan çağdaş moda sergileri, Melchoir’in (2011), moda müzeciliğinin genel özelliklerini tespit ettiği ve tanımlandığı nitelikler doğrultusunda, aşağıdaki başlıklar altında sınıflanabilir:

- Tematik sergiler-disiplinler arası etkileşimler
- Dönem özellikleri, bağlamsal sergiler
- Kavramsal sanat, giyilebilir sanat sergileri
- Retrospektif sergiler
- Mağaza müze sergileri
- Sürdürülebilir moda sergileri

Tematik sergiler-disiplinlerarası etkileşimler

Modern dönemlerde moda, değişik sanatsal biçimlere gönderme yapmış, onlardan esinlenmiştir (Aktulum, 2020: 52). Sanat, moda, tasarım ve mimarlık 20.yüzyılın başlarından itibaren sıkı bir birliktelik içindedir. Tasarımcılar ve sanatçılar arasında disiplinlerarası estetik, kavramsal, biçimsel etkileşimler çok daha görünür hale gelmiştir. Moda tasarımcıları, sanatta, özellikle de resim, heykel, mimari ve dans gibi görsel yönelimli sanatlarda ortaya çıkan gelişmeler konusunda son derece bilinçli ve duyarlıdır (Davis, 1992: 146).

Bu bağlamda moda tasarımcıları, disiplinlerarası etkileşimlerle, tasarımlarının esin kaynaklarını hikayelediği tematik moda sergileri düzenlemektedir. Tematik yaklaşımıyla, güncel basında ve uluslararası platformda dikkat çeken, aynı zamanda Victoria & Albert Müzesinde sergilenen ve Jameel Prize ödülünü kazanan “İstanbul Contrast” Sergisi moda müzeciliği kapsamında örneklenebilir.

“İstanbul Contrast” sergisinde yer alan eserlerin tasarımcıları Dice Kayek, koleksiyonun tasarımında, İstanbul’dan ve mimari eserlerden esinlendiklerini belirtmektedir. Koleksiyon, kentin barındırdığı mirası, yansıtmaktadır. Sergi, tasarımcı Arik Levy’nin özel olarak tasarladığı “Log Forest” enstalasyonu ve ses kompozitörü Leon Milo ile gerçekleştirdiği ses efektleri ile dikkat çekmektedir. Dice Kayek’in tasarımları, Levy ve Milo’nun yorumuyla, Yerebatan Sarnıcı’nı yaşatan sesler, gölgeler ve sütunlar eşliğinde teşhir edilmektedir (URL-10). “İstanbul Contrast” sergisinin çoklu duyulara hitap eden teşhirleri, enstalasyonlarla, koleksiyonun temasına özgü tasarlanarak mekân ve tasarımın hikayesi

ile bütünleşmiştir. Sergi tasarımı, kavramsal yaklaşımı, küratoryel pratikleri ile çağdaş moda müzeciliğinin ilkesel özelliklerini göstermektedir. (Resim 5)



Resim 5. İstanbul Contrast, Dice Kayek, İstanbul Modern, 26 Ağustos-19 Eylül 2010, (URL-11)

Dönem özellikleri, bağlamsal sergiler

Modayı oluşturan kolektif ruh ve bu ruhun yansıdığı giysiler, günlük kullanım eşyaları, mimarlık ve sanat eserleri, aynı zamanda bir devrin beğenisi ve sosyo-kültürel değerlerinin aynası olur. Moda sergileri, teşhir edilen giysilerin üretildiği ve giyildiği dönemsel özelliklerle, sanatsal, toplumsal, kültürel, ekonomik konulara odaklanarak bağlamsal yaklaşımla bütüncül bir bakış açısı oluşturmaktadır. Çağın ruhunu yansıtmak amacıyla, moda sergileri farklı disiplinleri bütüncül bir yaklaşımla bir araya getirir.

Bağlamsal yaklaşımla, Cumhuriyet dönemi ve kültür tarihine tanıklık etmiş bir belge niteliğinde olan Sümerbank tekstil desenleri ve dönemin modasını yansıtan giysiler, “Bir Ulusu Giydirmek: 1956-2000 Yılları Arası Sümerbank Desenleri” Sergisiyle, zamanın ekonomik, kültürel, sosyal, sanatsal değerleriyle birlikte sergilenmiştir. “Sergide dönem ruhunu yaşatmak için on yıllık za-

man dilimleri ile 1930'lu yıllardan 2000'li yıllara, dünya kültür ve moda tarihi açısından önemli olaylar ve Türkiye'deki yansımaları kronolojiyle anlatılmıştır. Sümerbank arşivinde yer alan kumaşlarla yeniden dönem giysileri dikilmiştir” (TUDİTA, 2018). Mekân grafikleriyle zengin bir görsel arşiv eşliğinde, Sümerbank desen katalogları ve aksesuarlarla, moda tarihine eğlenceli bir yolculuk sunulan sergide, dönem giysileri ve modası, bağlamsal yaklaşımla Türkiye ve dünya moda tarihinin önemli olaylarına paralel aktarılmıştır. Sergide yalnızca giysilerin dönemsel ve teknik özelliklerine odaklanılmamış bağlamsal yaklaşımla modayla eş zamanlı gelişen sosyal olaylar grafiklerle aktarılmıştır. Bu yaklaşım, serginin mekânsal düzeni ve teşhir yöntemi, sergiyi, moda müzeciliği kategorisine taşımaktadır. (Resim 6)



Resim 6. Bir Ulusu Giydirmek: Sümerbank Sergisi, Ankara Çağdaş Sanatlar Merkezi, (Kişisel arşiv, 2018)

Kavramsal sanat, giyilebilir sanat sergileri

20.yüzyıl geleneksel sanat anlayışını ve üretimlerini sorgulayan içerik ve yöntem konusunda eleştirel ve yenilikçi çok farklı tarzların bir arada olduğu bir dönemdir. Bu anlamda, her türlü malzeme ve üretim tekniği, sanatın konusuna dahil olabilmektedir. Kavramsal sanat, giyilebilir sanat, tekstil ve lif sanatı, sanatsal üretimlerinde giysi, tekstil ve her türlü malzemeyi kullanmaktadır. “Tekstil, endüstriyel bir tasarım ürünü olarak, plastik olanakları ile yeni bir temsil sanatının içinde yer almaya başlamıştır. Disiplinler arası alanda sanatçıların tekstil ve tekniklerini yapıtlarında tercihiyle 1960'lı yıllarda Türkiye'deki tekstil ve lif sanatının temelleri atılmıştır.” (Üstüner, 2018: 1037-1065).

Giyilebilir sanat, kullanılan malzeme ve yaşanan süreçlerde tekstil malzemesinin kullanıldığı bir sanat dalı olarak tanımlanabilir (Leventon, 2005'ten aktaran Günay, 2012: 51). Üretim nesnesi giysi olan bir akım olan giyilebilir sanat kavramına modadan farklı yaklaşmıştır. Giyilebilir sanat, giysi ve heykel, fonksiyonel olan ve olmayan, performans ve statik sanat arasındaki sınırları eriten bir akımdır (Onur, 2020: 235).

“Kavramsal tasarım yaklaşımı, özellikle 1980’li yıllarda, giyim modası alanında etkinliğini arttırmıştır. Çağdaş kavramsal modanın öncü isimlerinden olan Hüseyin Çağlayan, toplumsal kodlara odaklanan moda tasarımlarını, felsefi ve kavramsal fikirlerini, sanatsal anlatımlardan da yararlanarak yorumlamaktadır. Çağlayan ve çağdaşı Issey Miyake, Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo, Maison Martin Margiela, Alexander Mc Queen gibi çağdaş tasarımcılar, kavramsal tasarım yaklaşımları ve radikal sunum yöntemleriyle giyim nesnelerini metafor olarak kullanmış, moda ve giyim alışkanlıklarıyla ilgili değer yargıları klişelerini yıkmışlardır” (Parlak, 2022: 299).

Hüseyin Çağlayan’ın Sakıp Sabancı Müzesinde yer alan “Souffleur” Sergisi yeni medya aracılığıyla beden ve modern antropolojiye odaklanmaktadır. Sanatçının üç eser serisi “Özenme, Sahte Kutlamalar ve Sömürgecilik Sonrası Beden” başlıklarını taşımaktadır. Bir “düşünce tasarımcısı” olarak tanımlanan Çağlayan, sergide, fikirlerini kumaş, beden ve farklı medyalar kullanarak, deneysel videolar ve enstalasyonlarla kurgulamıştır (URL-12). (Resim 7)



Resim 7. Souffleur Sergisi, Sakıp Sabancı Müzesi, 16 Eylül 2022-08 Ocak 2023, (URL-13)

Retrospektif sergiler

Bir sanatçının yaşamı boyunca ya da bir kurumun başlangıcından o güne değin ürettiği yapıtları, tarihsel akış içinde göstermesi retrospektif sergi olarak tanımlanmaktadır (Erbay, 2011: 81). Geniş bir çerçeve çizilebilecek retrospektif sergilerde, kişilerin, sanatçıların, yaşamlarına ışık tutan, belgeler, nesnelere, kullandıkları eşyalar, tarzlarının bir parçası olan giysiler, kostümler yer alabilmektedir. Met Museum, V&A gibi dünyaca ünlü moda müzeleri, aktrist Grace Kelly, Galler Prensesi Diana, Jackie Kennedy gibi stil ikonu olan ünlü kişilerin ve moda tasarımcılarının retrospektif sergisini düzenlemektedir. Bu başlık altında, çağdaş moda müzeciliği kapsamında, moda tasarımcılarının retrospektif sergileri örneklenmiştir.

Bir ülkenin tasarımcılarının kendi moda tarihini tanımasında ve ileriye taşıma noktasında retrospektif sergiler, moda ile ilgilenenler ve moda öğrencileri için ilham verici olmaktadır. Horsley (2013: 170-172), moda tasarımcılarının retrospektif sergilerine artan ilgi nedeniyle, retrospektif sergilerin, kurumsal müzelerde daha fazla yer aldığını ifade etmiştir.

Türkiye’de çağdaş moda tasarımcılarının, haute couture ustalarının retrospektif moda sergileri, henüz uluslararası alanda düzenlendiği sıklıkta, kurumsal müzelerde yer almamaktadır. Bu anlamda retrospektif sergiler, Türkiye’de eksikliği hissedilen bir olgudur.

Çağdaş moda müzeciliği kapsamında örneklemek gerekirse; moda ve çağdaş sanatın temsilcilerinden Hüseyin Çağlayan’ın retrospektif sergisi, tasarımlarının seçkisi niteliğinde, İstanbul Modern’de sergilenmiştir. Londra Tasarım Müzesi ile Tokyo Çağdaş Sanat Müzesi’nde de yer alan sergilerde Hüseyin Çağlayan’ın 1994 ile 2010 yılları arasında ürettiği moda koleksiyonları, enstalasyonları ve filmleri bir araya gelmektedir. Seçkideki çalışmalar mimari, felsefe, bilim, tarih, antropoloji, biyoloji ve teknolojiye esinlenen Hüseyin Çağlayan’ın düşüncelerini yansıtmaktadır. Sergi, giysilerden çok ardında yatan kavramsal düşüncelerin sunumuna odaklanmıştır. Çağlayan farklı disiplinlerden ilham aldığı kavramsal fikirlerini, moda aracılığıyla enstalasyonlarla sunmaktadır (URL-18). (Resim 8)



Resim 8. Hüseyin Çağlayan:1994-2010, İstanbul Modern, (15 Temmuz-24 Ekim 2010) (URL-19)

Fransa'da büyük modaevleri, zaman içerisinde kendi koleksiyonlarının temsil edici parçalarını korumakta, arşivlerini oluşturmaktadırlar. Moda tasarımcısı Christian Dior, özel bir müze yönetmektedir. Yves Saint Laurent, 2001 yılında kendi müzesini açmıştır (Waquet ve Laporte, 2011: 43). Yves Saint Laurent'dan örnek alan bazı büyük moda evleri, kendi tasarım stüdyolarının modellerini arşivlemiştir, böylece müzeden, dokümantasyon merkezine gerçek bir sanat ve moda kültürü filizlenmeye başlamıştır (Baudot, 2001: 18).

Çağdaş moda mirasının önemi, ulusal alanda fark edilmiş, bu alanda yaşanan önemli gelişmeler ise “Yıldırım Mayruk Yaşayan Müze” ve “Zuhal Yorgancıoğlu Moda Tasarım Müzesi” açılması olmuştur. Mersin’de 2022 yılında açılan Yıldırım Mayruk Yaşayan Müzeye, Mayruk, gelecek nesillere emsal ve kültür oluşturması için 250 kıyafet ve arşivini bağışlamıştır. İlk olarak “2023’e Hikayeler Adım Adım Cumhuriyet” defilesinde yer alan elbiselerin sergilendiği galeride, kıyafetler dönüşümlü olarak sergilenecektir.

Bu anlamda, gelecek kuşaklara moda mirası olarak kalacak önemli eserlerden biri Eskişehir’de 2023 yılında açılan Zuhal Yorgancıoğlu Moda Tasarım Müzesidir. Müzede, Yorgancıoğlu’nun 70 yılı aşkın çalışmalarının arşivleri, araştırma ve tasarım süreçlerinin önemli dönüm noktalarını temsil eden 52 adet kıyafet, açıklama notları, atölye tasarım çalışmaları bulunmaktadır. (Resim 9)

Bu sergilerde tematik anlatılar izlenmiş, çağdaş moda müzeciliğinin etkili atmosfer ve sahne yaratımı ile tasarlanan sergiler, görsel bir şova dönüşmüştür. Müzenin mekânı ve sergileme tasarımları çağdaş moda müzeciliğinin sergileme teknikleri çerçevesinde tasarlanmıştır.



Resim 9. Zuhal Yorgancıoğlu Moda Tasarım Müzesi, Eskişehir, 2023

Mağaza müze sergileri

Uluslararası alanda rağbet gören yenilikçi yaklaşımlardan biri mağaza müze-lerdir. Güncel bir yaklaşım olarak, moda tasarımcıları, mağazalarıyla birlikte tasarlanan moda galerilerinde, arşivlerini, güçlü kurumsal kimliklerini ve tarihselliklerini, butik sergilerle birlikte sergilemektedir.

Mağaza müze Gucci Garden, markanın kimliğini ve tarihselliğini sergilemek için, 2011 yılında Floransa'da açılmıştır (URL-20). Gucci markasının geleneksel mirasını, butik mağazasının içerisinde sergilemektedir. İkonik çantalar, seyahat çantaları, eskizler, giysiler moda koleksiyonunun parçalarıdır. Klasik müze anlayışının interaktif bir deneyime evrilmesiyle, mağaza müze, sanat, yemek, moda ve alışverişi bir arada sunmaktadır.

Türkiye'den benzer yaklaşıma örnek vermek gerekirse, Türkiye'nin ilk moda sergisinin yer aldığı mağaza müzesi olma özelliği taşıyan "Hayatım Vakko Müzesi", 2001 yılında Vakko arşivlerinden eserlerle sergilenmiştir. Vakko Beyoğlu Mağazasında bulunan müze, markanın tarihini ve Vakko ile çağdaş Türk modasının yolcuğunu sergilemiştir. Vakko Beyoğlu Mağazası 2006 yılında kapanmıştır (URL-21; URL-22).

Yakın tarihli, güncel ve tematik konseptleri ve etkinlikleriyle, Beymen Zorlu Center mağazası, mini moda sergileride ayrıca bu çerçevede örneklenebilir. Mağaza mekanının, mini galeriye evrilmesi moda sergilerinin dinamizmini göstermektedir. Bu moda sergileri, yeni bir keşif alanı yaratmakta, çağdaş moda'nın etkin olduğu çemberin sınırlarını genişleterek dinamik bir platform yaratmaktadır.

Sürdürülebilir moda sergileri

Modanın temelinde değişime duyulan ihtiyaç, var olan estetiği demode hale getirmek için gerek duyulan özgünlük ve yeniliklerle beslenen hızlı moda döngüsü ve tüketim kültürü artan kaygılara neden olmaktadır. Bu duruma karşılık olarak, 21.yüzyıl, sürdürülebilir modayla anılmaktadır (Fogg, 2014: 14).

“AB Parlamentosu tarafından yapılan bir araştırmada, gereğinden fazla üretilen milyonlarca ton giysinin ekosistemin kirlenmesinde yarattığı etkinin petrokimya endüstrisinden sonra ilk sırada olduğu belirtilmiştir” (Ökten, 2020: 145). Modanın, çevreye ve ekosisteme tahribatı dile getirilmiş (Busch,2017; Kipöz, 2015; Kipöz, 2020),(Hoskins, 2015), “Foya-Modanın Anti-Kapitalist Kitabında” çevreci endişelerle birlikte modanın üçüncü dünya ülkeleri tarafından zorlu koşullarda üretim biçimini eleştirmiştir. Bütün bu endişelerle hızlı moda karşıtı yavaş moda, sürdürülebilir moda hareketi oluşmakta, tasarımcılar enstalasyon ve performanslarla çevre-moda duyarlılığını, geri dönüşüm tasarımlarını, akademik platformlarda, bienallerde müze ve galerilerde sergilemektedir.

SONUÇ

Çalışmada giysi-moda sergilerinin ve moda müzelerinin gittikçe artan bir ilgiyle önemine, tarihsel zaman içinde gelişimine, evrimine çeşitlenen içeriğine, Melchoir'in tanımladığı giysi moda müzeciliğinin gelişiminin eşiklerine değinilmiştir. Türkiye'de yer alan 21. yüzyıla tarihlenen ulusal giysi ve moda sergileri, Melchoir'in tanımladığı giysi ve moda müzeciliği kapsamında, sınıflanmıştır. Bu sınıflamada, Topkapı Sarayı Müzesi, Sadberk Hanım Müzesi, Etnografik giysi sergileri başlığı altında sınıflanan sergilerde, giysi müzeciliği anlayışı olduğu görülmektedir.

21. yüzyılda, Türkiye'de çağdaş moda sergileri, Melchoir'in betimlediği moda müzeciliğinin küresel trendlerini takip etmeye başlamıştır. Çağdaş moda sergileri başlığı altında, görüldüğü üzere moda müzeciliğinin küresel trendlerini ve yeni müzecilik anlayışını takip eden içeriksel ve sunumsal çeşitlilikle biçimlenen sergiler izlenmektedir.

21. yüzyıl ulusal giysi ve moda sergileri, giysi ve moda müzeciliği çerçevesinde, mekânsal, içerik, sergileme biçimleri, ziyaretçiyle iletişim kurma kanalları, kü-

ratör pratikleri açısından irdelendiğinde çeşitlilik göstermektedir.

Giysi-moda sergileri, mekânsal olarak irdelendiğinde, sergiler, etnografya, kent, tarih müzesinden, çağdaş sanat müzesine, saray müzeden, mağaza müzeye çok farklı mekanlarda sergilenmektedir. Topkapı Sarayı Müzesi örneğinde olduğu gibi, giysi müzeciliği ilkeleriyle giysiler, cam bariyerlerle korunarak sergilenmekte, mekan atmosferi ve mekanın otantik, özgün değeri ve giysilerin tarihselliğiyle, sergilerin cezbedici potansiyeli açığa çıkmaktadır. Retrospektif moda sergileri ise, moda müzeciliğinin ilkeleriyle, enstalasyonlarla tasarlanarak sergilenmektedir.

İçeriksel olarak değerlendirildiğinde, halk giyiminden, saray giyimine, çağdaş moda tasarımcılarının retrospektif sergilerinden, çevreci endişelerle, sürdürülebilir moda tasarımlara uzanan çok farklı sergi içerikleri tespit edilmektedir. Sanat ve giyim arasında bir yerde bulunan kavramsal giysiler, yeni sergi içerikleri yaratmaktadır. Etnografya müzelerinde giysi müzeciliği ilkeleri görünmekte, deneysel videolar ve enstalasyonlarla tasarlanan Çağlayan'ın sergilerinde ise moda müzeciliği ilkeleri izlenmektedir.

Sergileme tasarımları, İstanbul Contrast veya Hüseyin Çağlayan sergilerinde görüldüğü üzere, medya teknolojileriyle, işitsel ve görsel, çok boyutlu duyuşsal algılanan sergi mekanları ile etkileyici sahnelere dönüşmüştür. Yeni müzecilik anlayışının dikkat çektiği bu özgün, temalı moda sergilerinin yanında kronolojik etnografya ve moda sergileri de yer almaktadır. Çağdaş moda sergilerinde, camlı vitrinlerle sergileme anlayışı, yerini enstalasyonlarla tasarlanan, deneysel videoların eşlik ettiği yakınlaşılarak deneyimlenebilen, sergileme anlayışına bırakmıştır. Standartlaşmış camlı vitrin teşhirlerinin yerini alan enstalasyonlarla, kronolojik sergileme tasarımından uzaklaşıldığı deneyimlenmektedir.

Ziyaretçiyle iletişim kurma kanalları değerlendirildiğinde, yeni müzecilikte, bilgilendirme etiketleri ve grafikleri, videolarla multimedya, görsel ve işitsel sergileme teknikleri, sergilenen eserlerin bağlamına, hikayesine dair bilgi vermek için kullanılmaktadır. Bu öğeler, ziyaretçinin öğrenmesine yardımcı olmaktadır. İncelenen örneklerde sergi temasını iletmek için farklı yöntemler izlendiği görülmektedir. Sümerbank Sergisinde, giysilerin dönemsal bağlamı bilgilendirme grafikleri ile görselleştirilmektedir. İstanbul Contrast sergisinde ses efektleri ile çoklu duyuşsal atmosfer kurgulanmaktadır.

Küratoryal pratikler açısından bakıldığında işbirlikçi ve disiplinler arası deneyimlere ve yeni okumalara açık deneysel sergi düzenekleri dikkat çekmektedir. Giysilerin yalnızca bir sergi nesnesi olarak görülmediği, ardında yatan tasarımsal, sanatsal, kavramsal fikirlerinin, temaların, dönemin bağlamsal özelliklerinin de ele alınarak sergilendiği disiplinlerarasılığın ön plana çıktığı sergi-

leme tasarımı olmuştur. İstanbul Contrast ve Hüseyin Çağlayan Sergilerinde olduğu gibi kavramlar üzerinden metinler arası okumalarla tasarlanan sergiler, yeni moda müzeciliği çalışmalarıdır.

İncelenen örneklerde görüldüğü üzere, ulusal müze ve kurumlarda yer alan çağdaş moda sergi ve müzelerinde Melchoir'in (2011), betimlediği moda müzeciliğinin küresel trendleri ve yeni müzecilik yaklaşımları izlenmektedir. Ayrıca ulusal müzelerde, giysi müzeciliği ile sunulan sergiler, mekânsal ve görsel iyileştirmelerle yenilenmektedir. Giysi tarihi ve moda, bir milletin kültürel, sosyal ve politik tarihinde, estetik ve sanatsal zevkinin göstergesi, tekniğinin gelişimi noktasında önemli bir değerdir. Bu çabalar, giysi ve moda sergileri aracılığıyla, Türk Giyim Kültürünün ve çağdaş Türk modasının etkinliğini ve görünürliğini artırma noktasında etkili olacaktır.

Sonuç olarak, moda sergi ve müzeleri; kültürel, sanatsal mirasın korunması, kültürel değerlere olan duyarlılığın artması, estetik ve sanatsal değerlerin yükseltilmesi, dönemin tarz ve üsluplarını ifade etmesi, toplum yaşamına sosyal, kültürel, ekonomik boyutlarıyla ayna tutması, araştırma olanaklarıyla bilgi merkezleri olması, giysilerin ve sergilerin estetik ve teknik değerleriyle ilham kaynağı olması açısından önemlidir. Türkiye'de, çağdaş müzecilik çerçevesinde kurgulanmış moda sergileri ve moda müzelerinin açılmaya başlaması, zengin Türk giyim kültürü ve çağdaş modasının görünürlüğü ve tanınırlığı açısından umut vericidir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2020). *Moda ve Metinlerarasılık, Alexander Mcqueen ve Üstgiysellik. Çizgi Kitabevi*, 52.
- Altay, F. (1979). *Kaftanlar. Topkapı Sarayı Müzesi: 3. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetlerinden*, 6, 54.
- Arseven, C. E. (1983). *Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi*.
- Atasoy, N. (2004). *Osmanlı İpekli Kumaşları. H. İnalçık, ve G. Renda. (Editörler). Osmanlı Uygarlığı: Cilt 2, Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 761,786*.
- Aykut, Z. (2021). *Çağdaş Müze Sergileme Mekanları & Etkileşimli Sergi Teknolojileri ve Bu Teknolojilerin Mekandaki Görünürlüğünün Tasarımı. Sergileme Tasarımı Bilim Merkezleri ve Müzeler için Bir Kılavuz. İstanbul: Çizgi Yayınevi*, 14.
- Aysal, N. (2011). "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Giyim ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri", *ÇTTAD, (Bahar X-22): 3-32*.
- Nalcioğlu, Z.F.B. (2023). "Müzeler Değişiyor: Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar", *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi, (10-29), 206-217*.
- Baudot, F.(2001). *Modanın Yüzyılı. (çev. N. Akatlı). İstanbul: Güncel Yayıncılık*, 18.
- Busch, O. V. (2017). *Moda Praksisi. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi*.
- Clark, J.and de la Haye A. (2014). *Exhibiting Fashion: Before and After 1971, Yale University Press*.
- Davis, F. (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik. (çev. Ö. Arıkan). İstanbul: YKY*, 146.
- Erbay, M. (2011). *Müzelerde Sergileme ve Sunum Tekniklerinin Planlanması. İstanbul: Beta Yayınları*, 63-81.
- Ergeç, R. (2016). *Gaziantep Üniversitesi Gaziantep Kültür Tarihi Müzesi. F. Erbay ve M. Erbay (Editörler). Üniversite Müzeleri. İstanbul: Mimarlık Vakfı İktisadi İşletmesi*.
- Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü. İstanbul: Hayalperest Yayınevi*, 14.
- Gerçek, F. (1999). *Türk Müzeciliği. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı*, 348-349.
- Günay, A. (2012). "Giyside Sanatsal Yaklaşım", *1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu, Akdeniz Üniversitesi G.S.F. Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, 08-10 Ekim 2012*, 51.
- Gürtuna, S. (1997). "Osmanlı Kadın Giysisi", *Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul*, 95-96.

- Görünür, L. (2010). Osmanlı İmparatorluğunun Son Döneminden Kadın Giysileri. Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu. İstanbul: Mas Matbaacılık. A.Ş., 35.
- Horsley, J. (2014). An Incomplete Inventory of Fashion Exhibitions Since 1971, Exhibiting Fashion: Before and After 1971, Yale University Press, 170-172.
- Hoskins, T. E. (2015), Foya Modanın Anti Kapitalist Kitabı. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Kahraman, M. E. ve Gülaçtı, İ., E. (2016). “Elbise-i Osmaniye: 1873 Viyana Uluslararası Sergisi’nde Bir Yaratıcı Endüstri Örneği”, Beykoz Akademi Dergisi, 4 (2), 20-42.
- Kayaalp, E. K. (2022). “Müze Nesnelere ve Maddesellikleri”, Milli Folklor (135), 190-200.
- Kawamura, Y. (2016). Modaloji. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 15-23.
- Kipöz, Ş. (2015). Sürdürülebilir Moda. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi,
- Kipöz, Ş. (2020). Modada Yavaşlık. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi,
- Kök, E. (2019). “Yeniçeri Müzesi’ne Ait Yeni Bulunan Bir Çizim”, Akdeniz Sanat (13), 265-276.
- Leventon, M. (2005). Artwear: Fashion and Anti-fashion. New York: Thames&Hudson.
- Melchoir, M. R. (2011). “Fashion Museology: Identifying And Contesting Fashion In Museums”, Fashion: Exploring Critical Issues, Conference Proceedings, Manfield College, Oxford, İngiltere, 1-9.
- Nolan, E. H. (2017). “You Are What You Wear: Ottoman Costume Portraits in the Elbise-i Osmaniyye”. <https://quod.lib.umich.edu/a/ars/13441566.0047.008/-you-are-what-you-wear-ottoman-costume-portraits?rgn=main;view=fulltext> 12.01.2022
- Onur, B. (2014). Yeni Müzebilim Demokratik Toplumu Yaratmak. Ankara: İmge Kitabevi, 79-80.
- Onur, D. A. (2020). “Giyilebilir Sanat Akımı ve Kadın Sanatçıların Etkileri”, Akdeniz Sanat, (14-26), 235.
- Ökten, Z. (2020). Moda ve Ekonomi, Nobel Yayınları, Ankara.
- Önder, M.(1999). Türkiye Müzeleri, Türkiye İş Bankası Yayınları, 11.
- Özüdoğru, Ş. (2013). “Bir Sanat Biçimi Olarak Moda: Moda Sergileri ve Galeri

Estetiği”, Sanat Tasarım ve Manipülasyon” Uluslararası Sanat Sempozyumu, Sakarya Üniversitesi, 21-23 Kasım 2013, 41-43.

Parlak, S. D. (2022). “Kavramsal Tasarım Yaklaşımlarında Giysinin Metafor Olarak Kullanımı”, *The Journal of Social Sciences*, (59), 299.

Petrov, J. (2019). *Fashion, History, Museums: Inventing the Display of Dress*. London: Bloomsbury Visual Arts.

Shaw, W.M.K. (2015). *Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi. Osmanlı Müzeciliği*. İstanbul: İletişim Yayınları, 15-55.

Steele, V. (2008). “Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition”, *FashionTheory*, (12- 1), 7–30.

Tezcan, H. (1988). “Osmanlı İmparatorluğunun Son Yüzyılında Kadın Kıyafetlerinde Batılılaşma” *Sanat Dünyamız* (7).

TUDİTA. (2018). *Bir Ulusu Giydirmek: 1956-2000 Yılları Arası Sümerbank Desenler*. Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi, Sergi Kataloğu.

Tümöz, S. (2002). “Topkapı Sarayı Müzesi Giysi Koleksiyonunun Çağdaş Moda Tasarımında Kaynak Olarak Değerlendirilmesi”, *Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul*, 3.

Türkoğlu, S. (2002). *Tarih Boyunca Anadolu’da Giyim Kuşam*, İstanbul: Atılım Kağıt Ürünleri ve Basım San. A.Ş.

Uğurlu, S. S. (2021). “Dokumacılık Tarihi, Dünya Dokumacılık Tarihi” <http://www.turkiyedokumaatlati.com/dokuma.php>, 20.12.2021

Uluumay, E. (2010). *Uluumay Osmanlı Halk Kıyafetleri ve Takıları Müzesi*. Bursa Çeyiz El Sanatları, Kültür Turizm Tanıtma Birliği.

Uzunçarşılı, İ. H. (2019). “İbrahim Edhem Paşa Ailesi ve Halil Edhem Eldem (1861-1938)”. *Halil Edhem Modern Sanat Müzesinin Tasarımı Müzecilik Yazıları*. (der. A. Artun) İstanbul: İletişim Yayınları, 45.

Üstüner, S. G. (2018). “Türkiye’de Tekstil Sanatının Bugünü”, *Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu*, 18– 20 Ekim 2018, Van, 1037-1065.

Üşenmez, M. S. (1992). “Toplum ve Moda Etkileşimi”, *Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul*, 2.

Vanska, A. &Clarck, H.. (2018). *Fashion Curating Cratical Practice in the Museum and Beyond*, Bloomsbury.

Yaman, B. (2018). Sarayın Terzileri, 16-18. Yüzyıl Osmanlı Hassa Kıyafet Birimleri. İstanbul: Kitap Yayınevi, 11.

Waquet, D. ve Laporte, M. (2011). Moda. Ankara: Dost Yayınevi, 43.

İNTERNET KAYNAKLARI

URL-1 <https://www.peramezat.com/urun/askeri-muze-yeniceri-kiyafetleri>, 15.11.2021

URL-2 <https://quod.lib.umich.edu/a/ars/13441566.0047.008/--you-are-what-you-wear-ottoman-costume-portraits?rgn=main;view=fulltext> 10.12.2021

URL-3 <https://ansiklopedi.vkv.org.tr/Kategoriler/Kurumlar/Vehbi-Koc-Kurumlari-Vakfi/Sadberk-Hanim-Muzesi> 05.01.2022

URL-4 [https://www.vkv.org.tr/en/culture/sadberk-hanim-museum-29#prettyphoto\[Gallery\]/1/](https://www.vkv.org.tr/en/culture/sadberk-hanim-museum-29#prettyphoto[Gallery]/1/) 08.05.2023

URL-5 <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/ankara/gezilecekyer/beypazari-yasayan-muze> 10.12.2021

URL-6 <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/gaziantep/gezilecekyer/tarihi-gumruk-hani> 10.12.2021

URL-7 (<https://sksdb.ege.edu.tr/tr-4624/etnografyam.html>. 25.12.2021).

URL-8 (<https://kulturenvanteri.com/yer/hanife-ve-ahmet-parali-yoresel-el-sanatlarive-tekstil-muzesi/#16/37.61356/29.015551> 10.12.2021).

URL-9 (<https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-43253/genel-mudurlugumuz-bagli-muzeler-ve-orenyerleri.html> erişim 11.01.2022)

URL-10 <https://www.arkitera.com/haber/istanbul-contrast/05.09.2022>

URL-11 <https://ariklevy.fr/art/exhibitions/logforest-installation-for-dice-kayek-2010> 07.09.2023

URL-12 <https://vogue.com.tr/sanat/tasarim-dusuncesi> 07.09.2023

URL-13 <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergi/70> 07.09.2023

URL-14 https://www.anitkabir.tsk.tr/03_muzeler/ataturkun_ozel_esyalari.html 18.12.2021

URL-15 <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/iste-benim-zeki-muren-sergisi-acildi-20.12.2021>

URL-16 <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/iste-yildirim-mayruk-un-40-yili-432909828.12.2021>

URL-17 http://2012.motexbienal.org/publications/bienal_katalog.pdf 18.12.2021

URL-18 https://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/huseyin-caglayan-1994-2010_589.html 15.12.2021

URL-19 <http://www.trendus.com/fotograf/huseyin-caglayan-istanbulda-242894>
15.12.2021

URL-20 <https://www.abitare.it/en/architecture/projects/2018/05/02/gucci-garden-florence/> 17.08.2023

URL-21 <https://www.milliyet.com.tr/pazar/vakko-tarihi-muzeye-tasindi-5280581>
11.01.2022

URL-22 <https://www.vakko.com/history> 27.12.2021

Düşünce ve Algının Yeniden Üretimi: Heykel-Takılar

Olçay Boratav¹

Makale Geliş Tarihi: 24.03.2022
Yayıma Kabul Tarihi: 24.11.2023

Öz

21.yüzyıl çağdaş mücevher tasarım ve uygulamaları, beden süsleme aracı olarak, yeni kimlik oluşumu ile amacının dışına çıkmıştır. Geleneğe karşı, estetik kaygılardan uzak, dünyada oluşan dejenerasyona tepkili yeni sanat dili, birçok sanat disiplininde etkilerini göstermiştir. Süs objesi olarak takı, disiplinlerarası etkileşimle sanat ortamında yerini almıştır. Disiplinlerarası sanat ve takı üretimindeki heykel sanatının etkileri, günümüze kadar bazı sanatçıların kurgusal nesne üretimlerinde izlenmiştir. Sanatçılar, geleneksel üretimin dışına çıkmıştır. Yenilikçi, alışılmadık malzeme kullanımı, büyük hacimli,sıra dışı şekil ve motifler,heykel-takı nesnelere meydana getirmiştir.Araştırma; çalışmanın odağındaki heykel-takı, farklı malzeme kullanımı ile yaratılan üç boyutlu örnekler, takının işlevi, takının heykel-takıya nasıl evrildiği, takı-heykel çalışmaları ile oluşan algı ve yaratılan yeni düşüncelerin aktarılması amaçlı ele alınmıştır. Araştırmada fiziksel ve kültürel, beden algısına yönelik,seçilmiş sanatçıların farklı malzeme ve kullanım biçimleri ile heykel-takı yaratımları,bu çalışmaya kaynaktır.Çalışma üç boyutlu takının işlevi, özgün ve güncel heykel-takı örnekler ile oluşan algı, yaratılan yeni düşünceler doğrultusunda irdelenmiştir.Yeni nesil tasarımcılara kaynak olabilmesi için çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mücevher, Heykel-takı, Algı, Değişen İşlev

REPRODUCTION OF THOUGHT AND PERCEPTION: SCULPTURE JEWELRY

Abstract

21st century contemporary jewelry design and applications have gone beyond their purpose as a means of body decoration, with the formation of a new identity. The new art language, which is against tradition, away from aesthetic concerns and reacting to the degeneration in the world, has shown its effects in many art disciplines. Jewelry, as an ornamental object, has taken its place in the art environment with interdisciplinary interaction. Interdisciplinary art, the effects of sculpture in jewelry production, have been observed in the fictional object production of some artists until today. Artists have stepped beyond traditional production. Innovative, unusual use of materials, large volumes, unusual shapes and motifs have created sculpture-jewelry objects. Research; The sculpture-jewelry in the focus of the study, three-dimensional examples created with the use of different materials, the function of jewelry, how jewelry evolved into sculpture jewelry, the perception created by jewelry-sculpture works and the new ideas created were discussed with the aim of conveying. In there search, physical and cultural body perception-oriented sculpture-jewelry creations of selected artists with different materials and usage styles are the source of this study.The study examined the function of three-dimensional jewelry, the perception created by original and current sculpture-jewelry examples, and the new ideas created. Efforts have been made to be a resource for the new generation of designers.

Keywords: Jewelry, Sculptural Jewelry, Perception, Changing Function

¹Doç. Dr. Olçay Boratav, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Seramik. E-posta: olcay.boratav@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4116-8603

I. Giriş

Antik dönem ve sonrasında zanaatkârlar, günümüz sanatçılarını şaşırtacak güzellikte mücevherler yaratmışlardır. En güzel örnekler Mısır, Yunan, Roma ve Etrüsk dönemlerinde izlenmiştir. Rönesans dönemi mücevheri ise değerli taşlarla, bir süs unsurudur. 18.yüzyıl ikinci yarısı gerçekleşen Endüstri Devrimi'nin sanat alanında kolaylık, hız, malzeme ve yeni olanaklar sunması, seri üretimi doğurmuştur. Ancak estetik gelişim, sanatsal boyutta tepkisel bir dönemi başlatmıştır. Özellikle 20.yüzyılda bazı sanatçılar, mücevherlerin değerli malzemelerden yapılmasına, tarihsel geçmişe gönderme yapmasına, geleneksel işlevlere hizmet etmesi gerektiği fikrine meydan okumuşlardır (Markowitz, 2012: 60-65). Arts and Crafts hareketi ile başlayan sanatsal boyut, yeni arayışlar ile devam etmiştir. Mücevherin türünün tek örneği veya sınırlı sayıda süs eşyası niteliği taşıması, yerini giyilebilir sanat olabileceği algısına bırakmıştır. 20.yüzyıl başlarında ortaya çıkan birçok sanat hareketi sonrasında oluşan modernizm, sanatçının sadece gördüğünü aktardığı değil, kendini bir yaratıcı olarak hissettiği, olaylara öznel bir bakış açısı kazandırdığı ve düşüncelerini sanat nesnelere özgürce yansıttığı bir dönem olmuştur. Modernizm sürecinde yaşanan ortak teknolojik, politik gelişmelerin toplum üzerinde yarattığı olumsuzluklar, savaşların yıpratıcı etkilerinin devamı gibi nedenler hem sanatçı hem de sanat anlayışı açısından farklılaşmaları getirmiştir. Yaşanan olumsuzlukların yarattığı kaos, sanatın geleneğe karşı, estetik kaygıdan yoksun ve oluşan dejenerasyona tepkili yeni bir sanat dili yaratmıştır. Birçok sanat akımının var olan düzeni eleştirmesi, kendi sanat söylemini oluşturmasına ve birçok sanat disiplinine de etkimesine neden olmuştur. Örneğin: Sürrealizm akımı ile aklın ve gerçekliğin sınırları zorlanmış, gerçek ile gerçek dışının aynı boyutta anlatımı ve aktarımı geliştirilmiştir. Farklı disiplinlerde oluşturulan sanat nesnelere izlenirken, duyum sanan bilinçaltı, imgelem gibi kavramlar, olaylar ve nesnelere ilişkilendirilmiştir. Sanatçı, düşün ve imgelemin üst gerçekliğini çalışmalarına aktararak sanatı, uygarlığın kısıtlı kurallarına karşı yazın, resim, heykel gibi disiplinlerde kullanmış ve süs objesi olarak algılanan takıyı da sanatsal bir platforma taşımıştır. Deneysel arayışlar aslen 1930lu yıllarda başlamış, farklı sanat alanlarının etkileşimi ile sürmüş, 1950'li yıllarda ise dünya genelinde değişen moda ve trendlerle toplumun artan isteklerini karşılamaya çalışan, soyut tasarımın yaygınlaşması ile devam etmiştir. Üretim sektörü odaklı yeni bir döneme geçiş ile birey-toplum ilgi odağını mücevherlere yönelmiş, özellikle günlük giyilmek üzere yaratılan parçalarda değerli taşların kullanımı da hız kazanmıştır. 1960'lar ise sanatçının ve tasarımcının disiplinlerarası hareketle yeni arayışlara yöneldiği bir dönem olmuştur. Pek çok sanatçı, mimar, heykeltıraş farklı alanda üretim gerçekleştirirken, takı alanında da uğraş vermeye başlamıştır. Özellikle heykeltıraşların üç boyutlu çalışmaya, mekanı keşfetmeye alışkın olmaları, görsel ve de dokunsal duylara hitap eden somut eserler yaratmaları, bir çoğunun mü-

cevher yapımını bir uzantı olarak kolayca benimsemelerini sağlamıştır. Takı ile ilgili farklı algı yaratma veya düşünce bazında takıyı süs objesi konumundan yeni bir boyuta taşıma hareketi, sanatçı-alıcı-izleyici açısından ilginç sonuçların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Wallace takı için ifadesinde “mücevhere farklı bakışı “Yeni Mücevherat” hareketini sağlayanlardır ve onlar günümüz çağdaş mücevherin potansiyel rolünü genişletmek ve nasıl algılandığının temelini oluşturmak için çalışmışlardır” (2007: 22 (1), 53-62) demektedir. Ayrıca daha renkli ve büyük boyutlu taş kullanımı ile karışık metal tasarımlar ve versiyonları, geometrik stiller ve yorumları ön plana çıkartılmıştır. Kısaca 1960’ların mücevherleri, plastik, ahşap ve cam gibi alışılmadık malzemelerle dönemin asi ruhunu ve bireyselliğini aktarmıştır. Dönemin sosyal ve politik hareketlerini yansıtan sembolik barış motifleri, pop art ve uzay temaları işlenmiştir. Yeni takı anlayışı estetik normların yanında beklentilerin de değişmesine etkiyerek, işlevsellik gibi özelliklerin reddedilmesine neden olmuş, takı kavramının anlamını değiştirmiştir. 1970’lerden 1990’lara uzanan mücevher yolculuğu ise 60’larda ortaya çıkan Op Art, Pop Art, Minimal Sanat gibi akımlar ve bohem moda trendlerinin devam ettiği bir süreç olmuştur. Özellikle gerdanlık, bileklik, broş, küpe gibi ürün oluşumunda ölçeğin büyümesi, “Giyilebilir Sanat” kavramını yaratmıştır. “Takı ile ilgili statünün sorgulanması sanat, moda, takı arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır” (Galton,2005,s.24-25). Takıda yaşanan düşünsel ve zihinsel süreç malzemede çeşitliliği getirerek, yeni sanatsal problemler üzerine eğilimi sağlamıştır. Örneğin; form ve heykelin konusu olan uzamsal ölçekte denge arayışları ve uzayda boşluk-kütle oluşturma, “Heykel disiplinine yaklaşım”, “Heykelsi Takı” olarak adlandırılan takıların ortaya çıkmasına etkimıştır. “Heykelsi Takı” mimarlık ve mühendisliğin çalışma ilkeleriyle de ilgilidir ve betimlemeden uzak Minimalist bir yaklaşım içinde olmuşlardır” (Neuman-Ilse, Ursula, 2009). Kavramsal sanatçılar ise eleştirel düşünceye yönelik ürün tasarlayarak, seri üretime yönelmişlerdir. Farklı malzeme kullanımında teknik uygunluk önem kazanmıştır. Yeni trend ve kültürel birlikteliğe yansıyan etkime, küresel topluluklar üzerinde beğeniyi yönlendiren, şekillendiren değişimi gerçekleştirmiştir. Takı alanının genişlemesi, beden-nesne ilişkisi ile farklı deneyimleri görebilme yolu sağlamıştır. Vücuda giyildiğinde aktive olan nesnelere, farklı ve yeni malzemelerle çalışan sanatçı ve tasarımcı tarafından yeni biçimlere dönüştürülerek, süsleme ve süslenme rolü değişmiştir. Mücevher kullanıcı, izleyiciye dönüşmüştür, mücevher artık hem vitrinde değildir, hem de bedenden bağımsız müze veya bir galeride sergilenenmektedir. Sanatçı ve tasarımcı, insan bedenine uyacak şekilde ölçeklendirilmiş, ileri görüşlü, devrim niteliğinde mimari formlar yaratarak, görsel ve dokunsal duylulara seslenen, somut nesnelere/ eserlere ortaya koymuşlardır. Bu bakış açısıyla artık takı olgusu, sanat nesnesine dönüşümde işlevsel geçişi sağlayan bir unsur olmuştur. Kısaca sanat-sanatçı-alımlayıcı açısıyla disiplinlerarası sanat anlayışının yerleşmeye başladığı süreçler yaşanmış,

PopArt, Minimalizm gibi sanat eğilimlerinin takı/heykel arasındaki sınırları bulanıklaştırması ve takı/heykel tasarımlarına etkileri izlenmiştir. Araştırma; çalışmanın odağındaki heykel-takı, farklı malzeme kullanımı ile yaratılan üç boyutlu örnekler, takının işlevi, takının heykel-takıya nasıl evrildiği, takı-heykel çalışmaları ile oluşan algı ve yaratılan yeni düşüncelerin aktarılması amaçlı ele alınmıştır. Çağdaş heykel-takı örnekleri, evrensel boyutta bazı sanatçıların heykel-takı sanat nesnelere örnekleminde incelenerek, aktarılmıştır. Ülkemizde ve dünya genelinde pek çok çağdaş ve güncel takı üretimi yapılmakta ve bu alanda değerli sanatçı ve tasarımcılar görülmektedir. Ancak konu doğrultusunda araştırmalar, çalışma kapsamında yer verilen sanatçı ve tasarımcıların; heykel-takı nesnelere ile ilham verme, tek olma, sıra dışı ve teknolojik kullanım bağlamında dünya genelinde öne çıktığı düşünülen seçilmiş kişilerdir. Bu bağlamda Delfina Delettrez, Catherine Grisez, Petra Zimmermann, Nahoko Fujimoto, Takako Komiya, Tomoyo Hiraiwa, Ted Noten, Qian Yang, Martha Pachon Rodriguez, Wallace Chanve Gijs Bakker heykel-takı nesnelere ile düşünce ve algıda yeni üretimi geliştiren, deneysel bir yaklaşımla çalışan tasarımcılar ve sanatçılardır. Çalışmaları, heykel-takı üretimi konusunda örnek olarak sunulmuştur. Seçilmiş örneklerin bu konuda araştırma yapmakta olan yeni nesil tasarımcıların tasarım ve üretim süreçlerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Heykel-takı, minyatür oranları ile sanat nesnelere mesajını vermektedir. Sanatçı ve tasarımcı, küçük bir şeyi büyük hissettirmek için gerekli beceriyi kullanarak, heykel-takı oluşumunu alımayıcıya sunmaktadır. Günümüz çağdaş ve güncel sanat pratikleri göz önüne alındığında takı, sınırlandırıcı bir bağlam olarak kullanılmamaktadır ve heykel-takı, giyilebilir sanat olarak takı, sanatsal takı veya performans sanatının işlevsel bir unsuru olarak görülmektedir.

2. Takı ve Değişen İşlevi

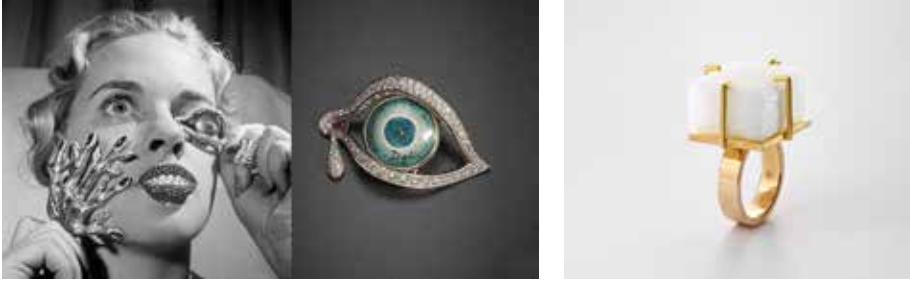
Arkeolojik buluntularda ortaya çıkarılan çeşitli süs nesnelere, kişisel süslenmede kültürel yaşama kaynaklık etmiştir. Antik Çağ'dan günümüze güzel ve estetik kavramı, takı-mücevher kullanımında estetik heyecan ve hazzı sağlayabilmek için işaretler ve sembollerle uygulanmıştır. Suut Kemal Yetkin'e göre sanatçının yaratımında bozulmaz semboller seçimi önemlidir. Çünkü sanat eserinde görünmeyeni ifade eden, güzel kavramıdır ve onun sempati uyandırması, temel estetik duygunun, sempati duygusu olması, sembol seçimi ile ifade bulmaktadır (Yetkin, 1972: 190). Yakın geçmişte dekoratif sanat olarak kabul gören mücevher-takı, Üst Paleolitik dönemden günümüze, toplumsal değişim ve gelişimlerden diğer sanat alanları kadar etkilenmiştir. 18. yüzyılın ikinci yarısı buhar makinesinin icadı ile başlayan Endüstri Devrimi'nin etkisinde değişen yaşam koşulları, sanatta da yeni arayışları getirmiştir. Bu dönem sanat alanında endüstrileşmenin getirdiği kolaylık, hız gibi unsurlar yanında elde edilen malzeme, araç-gereç gibi yeniliklerden de yararlanılmıştır. Ancak Endüstri

Devrimi ile seri ve inestetik üretimler oluşmuş, sanatsal boyutta tepkisel bir dönem yaşanmış, yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. Arts and Crafts Hareketi ile başlayan bu sanat hareketleri, Art Nouveau, Art Deco, Bauhaus, Ekspresyonizm, Fütürizm, Sürrealizm gibi oluşumun doğuşuna sebep olmuştur. Dünya üzerindeki yıpratıcı durum devam ederken sanayi, teknoloji, bilimdeki değişim ve gelişim, ekonomik zorluklar, ayrıca modern şehir yaşamıyla gelen, insanların birbirlerine ve kendilerine yabancılaşması, buna bağlı toplumda oluşan dejenerasyon bu travmatik sürece eklenerek ve de etkiyerek, aykırı sanat söylemlerini daha da fazlaştırmıştır. 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan birçok ekol, aslında Rönesans geleneklerine, karşı bir duruş sergileyen yeni bir sanat anlayışı oluşturma çabası olarak değerlendirilebilir. Yirminci yüzyılla birlikte sanatta modernizm, sanatçının sadece gördüğünü aktardığı değil, kendini bir yaratıcı olarak hissettiği, olaylara öznel bir bakış açısı kazandırdığı ve fikirlerini eserlerine özgürce yansıttığı bir dönem olarak kabul edilebilir. Sanatta yaşanan bu kırılma ile ortaya çıkan birçok sanatsal hareketin izleri, farklı disiplinlerde oluşturulan eserlerde görülmektedir. Sürrealizm akımı da I.Dünya Savaşı başlarında ortaya çıkan Dada hareketinin küllerinden doğan sanat arayışlardan biridir.

1916 yılında Zürih'te ortaya çıkan Dada Hareketi isyankâr bir akım olarak görülmüş, yaşama sanatı bir kılmıştır ve bu sanat olgusu genel olarak sanatın biçim-içerik sorunsalı ile uğraşmamıştır. Bunun yerine tüm oluşumlara meydan okuyan bir hareket olmayı tercih etmiştir. Dadada biçim yeniliği, sanatta realizm ve geleneksel sanat anlayışını hiçe sayan ve karşı-sanat geliştiren Fütürizm akımının etkilerini taşıırken, Sürrealizmin öncüsünün Dada olduğu ifade edilse de Sürrealist sanatçılar Dada gibi hiççi bir tavrı benimsememişlerdir. Sürrealizm ya da Gerçeküstücülük, 1924'te Fransa'da ortaya çıkmış sanatsal bir hareket olarak, savaşın toplumda ve sanatçı üzerinde yarattığı karamsarlık ile sanatçıları gerçek dışı bir dünya algısına yöneltmiştir. Akımın Dada etkisinde ortaya çıktığı bilirse de sembolizmin özelliklerinin bu akımda olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Sürrealizm temelinde bilinçaltı, hayal gücü ve düşsellik gibi kavramları olaylar ve nesnelere ilişkilendirerek bir anlatım dili geliştirmiştir. Toplumda yaşanan iniş çıkışlar, insana dair yaşam-ölüm, korku, şiddet, kadın-erkek gibi konular sürrealist sanatçıların eserlerinde yer almıştır. Gerçeküstücü tavır insanın yaratmış olduğu kendi dünyası içinde düş, fantezi ve imgelem ile sanat, düzen ve kurallara karşı kullanılmıştır. Usta zanaatkârlar tarafından yapılan estetik işleve sahip mücevherler, bireyin yaşadığı döneme göre bedeni süslemiştir. Mücevher çok sayıda işaret, gösterge, kültür çeşitliliği, sosyal veya dini anlamları ifade eder. Bu tarz çalışmalarla tanınan birçok sanatçı, gelenekseli kırarak veya yeniden yapılandırarak, sanat-takı-nesne oluşumunu yaratmıştır¹.

1 <https://anacamposjewellery.wordpress.com> adresinden erişilmiştir.Erişim tarihi:06.12.2021

Yirminci yüzyıl ortalarında sanatçı mücevherlerinden bağımsız olarak, farklı çağdaş takı türü ortaya çıkmıştır. Bu yeni tür, stüdyo takıları olarak tanımlanabilmektedir. Gelenekselden çağdaşa evrimle sürecinde beden süsleme, daha kapsamlı mücevher arayışları ile anlam kazanmıştır. Bugün çağdaş mücevherleri, diğer beden süsleme biçimlerinden farklı kılan şey budur. Çağdaş mücevher, içinde bulunduğu duruma ilişkin belirgin bir farkındalıkla şekillenmiştir. Bireyin ruhsal devinimi önem kazanmış, sanat nesnelere insan özellikleri aktarımı ile biçim almıştır.



Görsel 1. Madelle Hegeler, Dalí'nin Yaprak Damarlı Eli, zamanın gözü saat broş, 1959

Görsel 2. Meret Oppenheim, küp şeker, 1936-1937

Kültür ve sanat anlamında 20.yüzyıl'da yaşanan arayış ve çeşitlilik, modern sanat döneminde, yeni dekoratif mücevher oluşumlarına ilham verirken, bir dizi ünlü sanatçı mücevher tasarımıyla uğraşmıştır. Bu deneysel çalışmalar, sonraki nesli özgünlüğe özendirmiştir. Picasso, Alexander Calder, Madelle Hegeler, Meret Oppenheim, Salvador Dali ve Louise Nevelson gibi sanatçılar bu oluşumda örnek gösterilebilir. Hegeler'in sunduğu beden uzuvlarını yansıtan ilginç sanat nesnelere, dönemin renkli beden süsleri olarak birçok moda sever ve koleksiyoncu için bugün klasik olarak nitelendirilmektedir (Görsel1). Kişinin takı-sanat nesnelere farklı amaçlarla kullanma isteği, gerçek biçimine sadık kalarak değişikliğe yönelme ya da güncelleme yapmayı gerektirir. Ancak güncelleme, Meret Oppenheim'in 1930'larda tasarladığı ve geçici bir ortama yerleştirdiği gerçek küp şeker halka yüzüğü ile sıra dışıdır. Sanatçının ortaya koyduğu farklı düşünce ve sonrasında yaratılan algı, şekerin organikliği ile kullanıcının küpü yemesi veya istediği zaman yenisiyle değiştirebilirliği üzerine tasarlanmıştır ve çalışma olarak, geleneksel kavramlara meydan okumuştur (Görsel2). Birçok sanat hareketi ile etkileşim içinde olan takı, Sürrealizm sanat hareketinde de Alexander Calder, Alberto Giacometti, Jean Arp, Man Ray, Giorgio di Chirico, Jean Cocteau, MaxErnst, Salvador Dali gibi isimler ile çarpıcı ve çığır örneklerin yaratılmasına etkimiştir. İşlevsellik içermeyen parçalardan oluşan Salvador Dali'ye ait örneklerde temalar, kullanılan materyaller ile oluşan formlar, güçlü bir kombinasyon içermektedir. Mücevherler, antropomorfik figürlere dönüştürülmüştür (Görsel3). Dali, "Bu ürünlerin çoğu işlevsel parçalar

değildir, çalışmalarım Benvenuto Cellini, Sandro Boticelli ve Leonardo da Vinci geleneğinde çalışmalardır” demiştir (Scarlsbrick vd., 1989: 150).



Görsel 3. Salvador Dali, telefon küpe, 1949

Görsel 4. Alexander Calder, kolye, 1937

Sürrealist sanatçı Alexander Calder ise malzeme bilgisini, statik kullanımla birleştirerek ürettiği hareketli objelerle farklı bir tarz yakalamıştır (Görsel4). Bugün pek çok sanatçı, güncel trendi yakalarken geçmiş takı örneklerinden de esinlenmektedir. Değerli-değersiz taşlar, madenler, doğal ürünler, alışılmadık malzeme kullanımı, sıra dışı şekiller ve motifler ile büyük hacimli mücevher parçası yerini, plastik dili olan, heykel izlenimi yaratan sanat nesnelere bırakmıştır. Bu nedenle güncelleme veya modernizasyon için sanatçının kendi tarzını ekleme ya da bir parçayı güncel takı trendleriyle uyumlu, giyilebilir ya da sürdürülebilir hale getirme önem kazanmıştır. Takıda yenilikçi anlayışın oluşum sürecine, sanat alanındaki gelişmeler ve sosyal değişim etki etmiştir. Tasarımcıların sanat disiplinleri arasındaki etkileşimle doğan üretimleri, takı olgusu ve işlevinin sorgulanmasına neden olmuştur. “Heykel, resim, grafik, seramik tasarımı gibi farklı sanat ve tasarım disiplinlerinde eser veren sanatçıların takı tasarımları ya da üretmeleri, yeni takı anlayışını var eden etkenlerdendir” (Ayata, 2015: 93).Yeni arayışlar için ortaya konan düşünce ve yaratılmak istenen algı ile daha çok çekim merkezi oluşturmak, daha çok kişiye ulaşmak amaçlı, takı heykel oluşumu sağlanmıştır. Yeni teknolojik olanaklar, sıra dışı sanat nesneleri olarak heykel-takı ya da dijital mücevher yaratımında, görme biçimlerini sorgulamakta aynı zamanda düşündürmektedir. Fakat anlam ve duygusal kodlar korunmuştur, estetik kodların kullanıcı için kullanımı da sürmüştür.

3. Heykel-Takı Oluşumunda Algı ve Yeni Düşünce Yaratımı

Çağdaş takı, geleneksel takı kullanıcısının dikte ettiği bir uygulama veya üretim değildir. Sanatçının kendi istekleri ve genel estetik kodlar, kullanıcı için yaratılmış çağdaş mücevherde görülmektedir².Ancak çağdaş mücevher, potansiyel

2 <https://cloeleajewellery.com/2020/10/01/contemporary-jewellery-is-superfluous-ted-noten/> ,adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi:15.12.2021

kullanıcıya daha önce düşünmediği ya da algılamadığı biçimde kendini anlatma yolu sunarak, kişiyi mücevher aracılığıyla tasarımcıya yönlendirmektedir. Sanatçı veya tasarımcının mücevher tasarlarken, gerçek amacıyla etkileşime girmesi önemlidir. Çünkü duygusal bir tepkiye ilham verebilir. İlham veren hikâye ya da içgörü, takıyı gören alılmayı etkileyebilir. Böylece üretilen parça, bir sanat nesnesi olarak kabul edilebilir. Mücevher üretiminde aracı olarak “doku, form, renk” gibi öğeler kullanılmaktadır. Bu öğeler günümüz takı tasarımlarında kullanılmakta, fakat farklı disiplinlerin felsefesini ve teknik özelliklerini de taşımaktadır. Heykel uzamsal ölçekte denge arayışları ve uzayda boşluk-kütle oluşturma gibi kendine ait özelliklerini tarihsel sürecinde değişen form anlayışlarıyla ortaya koyar ve daima kendi sınırları içinde yeniden yapılır. Karacan bu oluşumu seramik ile örneklendirmiş ve seramiğin endüstri ürünü olmaktan çıkıp, sanat olarak üretildiğinde yapısının değişime uğradığını, bu gibi sanatların geleneksel tanımlarından uzaklaştıkça heykele yaklaşan taraflarının açığa çıktığını vurgulamıştır. ”Bu sanatların heykelsi sanat nesnelere dönüşümleri gözlenmiştir. Günümüz sanat üretimleri de doğrudan heykel kategorisine girmemek yanında heykelsi özellikler ortaya koyan yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır” (Karacan, 2013: 17-32) demektedir. Heykelin kendine ait özellikleri üç boyutlu takı-form arayışlarına da aktarılmakta, uygulanmaktadır. Çağdaş sanatçılar, dönem sanatçılarından çalışmalarından aldıkları ilhamı, öğelerinde kendi içsel yolculukları ile harmanlayıp, düşsel gerçeklik tadında takı örnekleri oluşturmuşlardır. Altından, geri dönüştürülmüş plastiğe kadar doğal veya yapay herhangi bir malzemedan yapılabilir nesnelere, 60’larda giyilebilir sanat hareketini oluşturmuştur. “1960’lı yıllarla ortaya çıkan minimalist akımın yansımaları, takı sanatında Gijs Bakker, Friedrich Backer, Emmy Van Leersum, David Watkins, Darani Lewer, Helge Larsen, Francesco Pavan, Giampaola Babetto, Graziano Visintin, Luca Bonato vb. öncü sanatçıların takılarında görülmeğe başlamıştır” (Phillips, 2008: 122-131). Hareketin on yıllar boyunca ivme kazanması, kişisel ifadeye vurguyu artırmış, takı giyimini bugün daha popüler hale getirmiştir. Bu alanda çalışan zanaatkarlar, daha cesur mücevherler yapmışlardır. 1960lar, 1980ler ve sonrası ise değişim, malzemedan mevcut boyuta kadar sürmüş, değerli metal, değerli taş kullanımı yanında, kauçuktan plastiğe, seramiğe veya kâğıda kadar oluşturulan çeşitlilik ile yaratım sınırları zorlanmış, bu alanda kırılmalar gerçekleşmiştir. Araştırmanın içeriği doğrultusunda farklı malzeme kullanımı ile çalışmalarını ortaya koyan sanatçılar ve sanat nesnelere incelendiğinde, özgün sanat nesnelere üreten sanatçılar ve üretimleri görülür. Takı, kendi kavramı dışında ifade bulmuştur. Sanatçı örnekleri ile ergonomik özellik taşımayan, boyutlu, bazen günlük kullanıma uygun olmayan takılar da alanda yerini almıştır. Bunlar sergi amaçlı, boyut ve biçimsel özellikleri ile küçük heykel, heykelciklerdir. Yirmi birinci yüzyıl başlarında takı, kullanıcılarının psikolojileri ve duygularını, favori renklerini, zevklerini, sanat anlayışlarını ve

bireyselliklerini aktarmaktadır. Sanatçının, takı parçasını giyilebilir bir nesne olarak gerçek özünden başka bir nesneye dönüştürebilme gücü, özgür tema kullanımını da sağlamıştır. Kullandığı temalar ile figüratif ve ikonografiyi bir arada yansıtan günümüz takı sanatçılarından Delfina Delettrez'in takı nesnelere ilginçtir. Çalışmalarında gerçeküstülüğün kavramsal anlamını araştırmaya daha çok yer vermiştir (Görsel5).



Görsel 5. Delfina Delettrez, küpe, 2012



Görsel 6. Shona Rae, obje, 2018

Shona Rae ise çalışmalarında figüratif anlatıma vurgu yaparak, fantastik illüstrasyon etkisini kullanmıştır. Eserlerinde mitler, çocukluk anıları, hayvan vücut uzuvları, tema olarak işlenmiştir(Görsel6).Sanat nesnesi ya da giyilebilir olarak takı-nesne, belirli gerçekleri duygusal bir biçimde işleyebilir, bir mesaj içerebilir, düşünsel ve eleştirel görüşleri iletebilir, ilham verebilir. Takı-sanat nesnesi yaratımında malzeme, renk, boyut seçiminden verdiği mesaja kadar, benzersiz bir bireysellik ortaya konulmaktadır. Heykelsi yaklaşımlar, çağdaş takı ve aksesuar tasarımıyla birleştirilerek dinamik, giyilebilir parçalara dönüştürülmektedir. Giyilebilir kavramsal heykel tasarımlar, daha çok aksesuar çalışmalar aracılığıyla geleneksel süslemelerden ayrılır. Bu ayrılığı en iyi malzeme yansıtır ve formları bir araya getirir. Giyilebilir teknolojinin, yaşam kültürüne birçok farklı bakış açısı ile dâhil ediliyor olması, bir mücevherin veya nesnenin bir alete dönüşmesini sağlayabilir. Bu açıdan Catherine Grisez heykel çalışmaları, bugün aykırılığı ile ilgi çeken çalışmalardır (Görsel7). Özellikle 2011 yılında gerçekleştirdiği insanı heykel olarak tasvir eden bir dizi çalışma, yaraların iyileşme sürecinin arkasındaki potansiyeli belgeleyen, bir çoklu medya projesi olarak tasarlanmıştır. Yara teması, seri olarak evrensel yaşam deneyimlerini yansıtmaktadır. Cesaret nişanı veya onur nişanı olarak, farklı kişiler tarafından giyilebilen metal, silikon ve karışık medya heykelleridir.³

3 <https://www.catherinegrisez.com/pages/lick-contributor-and-book-information>.adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi:21.02.2022



Görsel 7. Catherine Grisez, İnsanı heykel olarak tasvir eden Lick serisi, 2011

Giyilebilir sanatın değerli taşlar, buluntu nesnelere, polikarbonatfilm, yüksek teknoloji modern malzemeleri kapsaması ve son teknoloji kullanımları ile sunulması, yaratıcı düşüncede sınırsızlığın bir göstergesidir. Bazı sanatçılar ise teknolojik yeniliklerden yararlanarak, eski takıları kişiselleştirmektedir. Ürün, yeniden tasarlanmaktadır ve yeniden tasarım sırasında sınır yoktur. Petra Zimmermann tasarım ve uygulamaları, eski takıları kişiselleştirmede sanat ve zanaatın birlikteliği için örnek gösterilebilir (Görsel 8,9).



Görsel 8. 9. Petra Zimmermann, yüzük, 2017, bilezik, 2019

Görsel 10. Nahoko Fujimoto, yüzük

Görsel 11. Takako Komiya, yüzük, 2015

Görsel 12. Tomoyo Hiraiwa, metal bileklik

Zimmermann'ın görsel zenginlik taşıyan heykel-takı-sanat nesnelere, sosyal içerikli temaları kapsar. Sanatçı yüzük, bilezik ve broşları için 20.yüzyıl moda takılarından yararlanır. Polimetilmetakrilat, gümüş, akrilik gibi malzemeler kullanır. Parlak renkli plastik formlarla çevrelenen bu nesnelere, yapay görünümlüdür. Yaratımlarında zıtlık oluşturur. Mücevher konusundaki heyecan verici yaklaşım ve düşüncelerini, yaratıcı heykel-takı kavramını tanımlamak için "pop" kültüründen yaptığı alıntılarla zenginleştirir, bu yaratımlarını kullanıcı ya da alımlayıcı ile paylaşır ve onların benimsenmesini sağlar⁴. Sanatçı, genel olarak erken çalışmalarında sürdürdüğü sanatsal stratejisini devam ettirir. Kullandığı malzeme ile sağladığı duygusal ve tasarlanmış plastik formların dili, istenen mesajı ortaya koyar. Üretilen objeler, dekoratif özelliklerinden daha çok, estetik işlev sunmaktadır (Görsel8,9). Bir dizi farklı malzeme ve teknikle tasarlanan Japon sanat takıları, Nahoko Fujimoto, Takako Komiya, Tomoyo Hiraiwa gibi sanat-

4 <https://www.accartbooks.com/us/book/petra-zimmermann/adresinden-erişilmiştir>. Erişim tarihi: 08.07.202

çalışmalarında izlenebilir. Nahoko Fujimoto'nun çalışmaları, genellikle Japon washi kâğıdı ve altın varak vb. malzeme kullanımı ile geleneksel zanaat köklerinden ilham alır (Görsel 10). Fujimoto'nun şaşırtıcı şekiller ve renkler ortaya çıkarmak için gümüşü özel bir Japon kâğıdıyla birleştirerek, iki boyutludan üç boyutlu şekle dönüştürdüğü takıları hareketlidir, mıknatıs kullanımı ile düzenli bir şekilde açılıp kapatılabilen parçalardır⁵. Takako Komiya heykel-takıları, günlük giyilebilecek sanat nesnelere (Görsel 11). Sanatsal takılar daha basit, günlük tasarımlarla birleştirilmiş, hafif, renk varyasyonları olan titanyum ile çalışılmış parçalardır⁶. Tomoyo Hiraiwa ise heykel-takı nesnelere arka planını, geleneksel Japon estetiğine dayandırır (Görsel 12). Sanat nesnelere dut ve aksöğüt kabuğu birleşiminden oluşturduğu doğal, ham dokulu kâğıdı da kullanır. Ayrıca metal ve altın varak birlikteliği, heykel-takı nesnelere izlenmektedir. Bu örnek sanat nesnelere, daha çok kişisel anıları ve zamanla kazanılan becerileri aktaran minyatür heykellerdir. Değerli taşlar, madenler yeniden yönlendirilebilir ve hatta yeniden şekillendirilebilir. Ancak değerli yüzük, kolye, broş olası olmayan yani kullanıma uygun olmayan günlük öğelerle yeni bir şeye dönüştürülebilmektedir. Bir daktilo anahtarı, ayakkabı ya da ölü bir fare, yeni bir malzeme kullanımı ile kolye ya da kolye ucuna çevrilebilir.



Görsel 13. 14. 15. Ted Noten objeleri; çekmece 2016, kolye 2010, akrilik kolye ucu 1995

Hollandalı kavramsal mücevher sanatçısı Ted Noten, ölü fare kolye ucu, çiğnenmiş sakızdan yapılmış broşlar, elmaslar ve altın kaplama tabancalar içeren şeffaf akrilik cüzdanlar, akrilik döküm yüzükler, 3 boyutlu baskılı cam dolgulu naylon kolyeler gibi alışılmadık dışında sanat nesnelere gerçekleştirerek, beden giyimine sunmaktadır. Bugün bu çalışmalar, çok fazla ilgi ile izlenmektedir (Görsel 13.14.15).

5 <https://www.grupoduplex.com/uploads> adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi:02.03.2022

6 <https://japanobjects.com/features/jaw-dropping-japanese-art-jewelry-by-women-designers> adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi:02.03.2022



Görsel 16, 17. QianYang, yüzük, kolye, 2014

Görsel 18. Martha P. Rodriguez, broş

Görsel 19. Wallace Chan, yüzük, 2018

Gaby Wandscher, Eva Maisch, Mascha Moje, Ann Schmalwaßer, Evert Nijland, Wallace Chan gibi sanatçılar ise heykel-takı nesnelerinde porselen ile altın, inci, hematit, boncuk, taş gibi malzemeler kullanmakta, çeşitliliği çelik, gümüş, titanyum ile birleştirmekte, zenginleştirmektedir. Sanatçı malzeme seçiminde porseleni; döküm porselen, porselen çamur veya porselen folyo (Kerafol) biçiminde çok yönlü kullanılabilirliği nedeni ile tercih etmektedir. Bu oluşumlar her türlü plastik deformasyon yöntemine izin verir. Tornalama ve modelleme, haddeme, damgalama ve kesme için uygundur. 900-1000 derecede bisküvi pişirimi, 1300-1500 derecede yüksek pişirim ile nihai sağlamlık elde edilir, daha önce sırlanabilir, testereyle kesilebilir, delinebilir ve perdelenebilir. Sanatçı için bu malzeme ile yaratıcılık, çeşitlilik sunmaktadır⁷. Porselen kil malzeme kullanılarak heykel-takı ürünler ortaya koyan sanatçılardan Qian Yang porselen kil ve altın birleşiminde fantastik örnekler yaratmıştır⁸. Hayvan figürleri ile kolye, yüzük, saç tokası oluşturmaktadır (Görsel 16, 17). Martha Pachon Rodriguez'de porselen kili, altın ve gümüş pullar ile harmanlayarak takı-nesnelere basit, fakat eski bir süs görünümü sağlamıştır. Parlak ve pürüzsüz parçalar tüy, kabuk gibi malzemelerle birleşerek geometrik, hacimli, renkli ürünlere dönüştürülmüştür. Rodriguez, heykel-takı nesnelerinde doğal ve yapaylığın değişimini ortaya koyar (Görsel 18). Wallace Chan, bugün Asya ve Avrupa'da tasarımları ve heykel-takı nesnelere ilgi gören bir sanatçıdır. Porselen sertliğini arttırmak için demir, silikon, zirkonyum gibi bileşenler kullanır, porseleni güçlendirir, kırılmaz yapar (Görsel 19). Değerli taşlar, titanyum ve porselen birleşiminde, özellikle Çin sembolik figürleri ile dikkat çeken heykel-takılar yaratmaktadır⁹. Gijs Bakker ise 60'ların sonlarından beri Hollanda ve uluslararası mücevher tasarımında etkili olmuş bir tasarımcıdır. Esprili ve ironik, nadiren dekoratif olan çalışmaları bulunmaktadır. İnsanlar neden mücevher takar, takı insanlara ne yapar, bu süreçte kuyumcunun rolü nedir? gibi soruları gündeme taşımıştır (Görsel 20,21).

7 <https://www.ganoksin.com/article/white-gold-jewelry-made-porcelain/adresinden> erişilmiştir. Erişim tarihi: 15.02.2022

8 <https://www.brwnpaperbag.com/2014/06/17/yqy-jewelry-qian-yang/adresinden> erişilmiştir. Erişim tarihi: 17.12.2021

9 <https://www.forbes.com/sites/anthonydemarco/adresinden> erişilmiştir. Erişim tarihi: 15.02.2022



Görsel 20. 21. Serçe Parmak Yüzük - Gijb Bakker, 1967'de tasarlandı, 1989'da yeniden üretildi

Bakker, takının dekorasyon olarak ikincil işlevini ortadan kaldırmış, ölçeği büyütmüş, takı-moda-giyim arasında yeni bir ilişki kurmak istemiştir. Alüminyum, paslanmaz çelik ve plastik gibi endüstriyel malzemeler kullanmış, malzeme de kesme, katlama ve bükme gibi minimal değişikliklere yönelmiştir. En yeni takıları, ileri düzeydeki form çalışmalarına figüratif imgeler katan kolyelerdir. Kolyeler geometriktir, kâğıt mendil, ipek iplik, gazete ve altın varak gibi malzemelerin, yırtılarak veya katlanarak küçük bir değişiklik yapılarak plastikte, ürünü daha sağlam, dayanıklı, modern hale getirmekte, kısaca lamine etmektedir” (Liesbeth den Besten, 1987). Bugün çağdaş mücevher-heykel-takı yaratımı, güzel sanatlar ile kuyumculuk arasında bir ara yüz konumundadır. Seçilmiş sanatçı örnekleri ile hem algı yaratımı hem de yeni düşünce yaratımı izlenmiştir. Örnekler ile heykel-takının sınırsız bir yaratıcı alan haline geldiği söylenebilir. Tasarımcı için beden, heykel-takı nesnesinde sembolleştirilerek, malzeme-biçim kavramlarından kopuk olarak ele alınmıştır. Artık temel bir yerelleştirme nesnesi değildir. Yaratıcı, daha özgürdür. Ruh, duygu ve algının uyarılabilirliği, üretimde ve alımlamada muhakeme etme ve düşünme gücü hedeflerine ulaşmaktadır. Böylece, takı nesnesinin bir sanat nesnesine dönüşümü gerçekleşir. Harman’ın “Sanat ve Nesnelere” kitabında De Duve’un ifadesinde belirttiği gibi “Her modern sanat şaheseri... önce bir öfke çığılığı ile karşılaşmıştır: ”Bu sanat değil! Yine de karşıt ilkeye göre şu anda “bu sanattır” nidasıyla karşılanan herhangi bir üslup, muhtemelen müzeye veya unutuşa terk edilmenin eşliğindedir. İlişkisel, politik, öngörülen, estetik olmayan: Hepsi elli yılı aşkın bir süredir aynı dalgada sörf yapmaktadır (Harman, 2020: 249-250). Günümüz sanat dünyasının uzmanları ve eleştirmenleri artık bir sanatçının mücevherine sahip olmanın ve onu takmanın ne kadar büyük bir anlam ifade ettiğinin farkındadır. Günümüz piyasasını yönlendirenler, modern ve çağdaş sanat alıcılarıdır. Çağdaş sanat alanında yer alan pek çok ünlü sanatçı ve ortaya koydukları heykel-takı-mücevher veya sanat nesnesi, bugün sanat eserlerini toplayan sanat koleksiyoncuları için bu alanda olmazsa olmazlardan biri olmuştur.

4. Sonuç

Günümüz heykel-takı sanat nesnelere, 20.yüzyıl başlangıcında resim, heykel, uygulamalı sanatlar, mimari alanlarının birlikteliği ile bütüncül bir yaklaşım içindedir. Sanatta disiplinler arası yaklaşım, takının kavram boyutunun sorgulanmasına neden olmuş, geleneksel kavramların hâkim olduğu takı anlayışındaki üretimden uzaklaşmıştır. Picasso, Hoffman, Fontana, Dali, Perriand, Indiana, Klein gibi 20. yüzyıl sanatçıları, üretimlerinde sanat nesnesi olarak takıya da yer vermişler, kuyumcu olarak ek iş yapmışlar, çalışmalarını müze ve galerilerde yerini almıştır. 20. yüzyıl sanatçılarının takılarında değerli taş veya metal kullanımı nadirdir, ancak çoğu heykeltıraş olan bu sanatçılar, daha büyük çalışmalarında kullandıkları malzemelerin aynısını takıda da kullanmışlardır. Anish Kapoor, Damien Hirst ve Gavin Turk gibi sanatçılar, büyük sıra dışı form arayışlarını sınırlı sayıda mücevher üretimine aktarmışlardır. Takı-heykel alanındaki düşünce ve örnekler, yaratıcılık ve yaratıcı imgelemin sınırının ya da belirli bir kalıbının olmadığını göstermektedir. Bu tür sanat mücevherlerinden birini giyen kullanıcı, kendi duruşunu ve öngörüsünü aktarma fırsatı yakalayabilir. Disiplinler arası etkileşimde takı olgusu, form ya da içerik/anlatı olarak heykel sanatına nasıl dâhil olmuştur sorusunu ortaya koymakta ve “Bugün mücevher, bir sanat nesnesi olarak bir iletişim aracı mıdır ya da iletişim kurmakla mı ilgilidir? Sanatçı heykel-takı ve nesneyi giyen arasındaki iletişim, giyen ile çevre arasında iletişim sağlar mı? Mücevher, duygu ve algıyla ilintili midir? Takı-heykel sanat nesnesi farklı düşünce ve algı yaratmakta mıdır? Gibi sorgulamaları da beraberinde getirmektedir. Aslında son zamanlarda düzenlenen çok sayıda müze sergisinde yer alan sanatçıların takı profilinin yükselmesi, bu sorgulamalara bir yanıt niteliğindedir. Sanat ve Tasarım Müzelerinde, müzayedelerde ve müze koleksiyonlarında yer almış 20. ve 21. yüzyıl sanatçı tasarımları, giyilebilir ve son derece koleksiyonluk olarak kabul görülen eserlerdir. Değerli malzemelerden yapılmış nadir veya benzersiz nesnelere ya da sıklıkla ahşap, cam, pirinç, kil, porselen, kâğıt gibi gündelik nesnelere odaklı pazarın bir bölümü, mücevherin son yıllardaki statüsünü değiştirmiştir. Mücevher çağdaş sanat, tasarım, zanaat ve teknoloji birlikteliği ile pek çok sanatçı için düşündürücü bir araç olarak kurgulanmış veya hayal edilmiştir. Sanatçılar altın, pırlanta, inciden buluntu güneş gözlüğü mercekleri, hayvan kılı, kâğıt, plastik ve porselene kadar, yaratımlarında değişim gösteren heykel-takı ile hem geleneksel hem de alışılmadık malzemelerde “ustalık” sergilemişlerdir. Mücevher formunu ayırt edici çağdaş bir deneysel zanaat anlayışıyla yeniden keşfeden sanatçıların kazanımları, yaratılan heykel-takının hem özünün bir parçası hem de üreten ve giyen arasında bir ilişki yaratmıştır. Tasarımcı, tüketici ve izleyiciyle etkileşime girerek üç boyutluluğu, heykelsi özellikleri ve malzeme çeşitliliği ile sanatsal deneyimleri yaşatabilmiştir. Bugün heykel-takı sanat nesnesi, fiziksel bedeni tamamlamakta, gerçek süsleme parçasının yeni bir nesneye dönüştürülmesi ile sanat-nesne-alımlayıcı

etkileşimini sağlamaktadır. Sanatçının yeteneğini, mesajını ve amacını aktaran heykel- takıların sanat olarak değeri, kişisel anlatıma vurguyu artırmak yani yetenek ve içeriği ortaya koymaktır. Vücut süsleme tanımı genişleyerek “giyilebilir sanat” ,”sanatsal takı” veya “performans sanatının işlevsel bir unsuru olarak takı” nesnelere yapılan ve yapılacak müdahaleler ile ürünler veya nesnel/eserler olarak şekil almıştır. Farklı ortamlarda ortaya çıkan yeni hareketler ve mesajlar, farklı disiplinlerdeki tasarımcılara yeteneklerini yeni bir ortama taşıma, uygulama şansı sunmaktadır. Sanatın daima bir düşüncenin ya da algının yeniden üretimi olduğunu sorgulatan ve de gösteren heykel-takı örnekleri, yaşamda sembolleşen nesnelere, yeni bağlama yerleştirmiştir. Seçilmiş sanatçı örnekleri ile hem algı yaratımı hem de yeni düşünce yaratımı izlenmiştir. Kısaca; yaşamda-düşüncede-algıda fark yaratan, estetik kodlamanın da yer aldığı heykel-takı çalışmaları, kişisel ve tarihsel tutarlılık arayışında giderek karmaşıklaşan bir ortamda çok daha fazla tartışan, sorgulayan nesil için bir tercih nedenidir. Heykel-takı, tıpkı sanatın genel olarak her şeyi anlamlandırması ve yorumlaması, kişiye de yorumlama yapabilmeyi sunması gibi aynı şeyi yapabilmektedir. Heykel-takı nesnelere, bugün hem ulusal hem de uluslararası boyutta sanatsal bir anlatı aracı olarak görme biçimlerini sorgulatmakta ve düşündürmektedir. Yeni algı yaratımları ile birey ve toplumun heykel-takı konusunda daha özgür düşünebilme ve farklı bakış açısı kazanabilme sürecine olumlu katkılar sunacağı ve yeni gelişimler getireceği görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ayata, N.(2015). "20. Yüzyılda Sanatsal Takının Gelişim Sürecinde Heykel Sanatının Etkisi", Yedi, (14), 91-99.
- Galton, E. (2015). "Moda Tasarımında Mücevher Tasarımı." İstanbul: Literatür Kitabevi.
- Harman,G. (2020). "Sanat ve Nesnelere",İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Karacan, N. (2013). "Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu". Sanat ve Tasarım Dergisi, 4(4), 17-32.
- Neuman-Ilse, U. (2009). "Inspired Jewelry". Woodbridge, Suffolk: ACC Editions
- Markowitz, Y. J. (2012). "Art to adorn", InApollo (Vol. 175, No. 597, pp. 60-65). Apollo Magazine Ltd./ Erişim tarihi:06.01.2022
- Phillips, C. (2008). "Jewels and Jewellery". London: Victoria & Albert Museum.
- Scarbrick, D., Ogden, J., Lightbown, R., Hinks, P., Bayer, P., Becker, V., & Craven, H. (1989). "Jewellery: Makers, Motifs, History, Techniques". London: Thames&Hudson.
- Yetkin, S. K. (1972). "Estetik Doktrinler",Ankara, Bilgi yayınevi
- Untracht,O. (1998). "Jewelry Concepts and Technology". London: The Crowood Press Ltd.
- Wallace, J., Dearden, A., & Fisher, T. (2007)." The significant to them: the value of jewellery in the conception, designand experience of body focused digital devices." Ai&Society, 22(1), 53-62. Erişim tarihi:15.12.2021

İNTERNET KAYNAKLARI

- İnternet: Arte-y-Joya(2020)."Arte-y-Joya-2020-2021",pdf-Grupo Duplex. Web: [https://www.grupoduplex.com › uploads › adresinden](https://www.grupoduplex.com/uploads/adresinden) 02.03.2022'de alınmıştır.
- İnternet: Barnes, S., (2014)."The Divine Gold-Dipped Jewelry of Qian Yang, Brwnpaperbag".Web:<https://www.brwnpaperbag.com/2014/06/17/yqy-jewelry-qian-yang/adresinden> 17.12.2021'de alınmıştır.
- İnternet: Liesbeth den Besten.(1987) ."The Jewelry of Gijs Bakker"
- Web: <https://www.ganoksin.com/article/jewelry-gijs-bakker/> adresinden 29.11.2023'de alınmıştır.

İnternet: Campos,A.,(2016). “Contemporary jewellery as art: a philosophicalstudy”,Anacamposjewellery.Web:https://anacamposjewellery.wordpress.com/2016/10/25/contemporary-jewelry-as-art-a-philosophical-study/ f art and other/adresinden 06.12.20212de alınmıştır.

İnternet: DeMarcoS,A.,(2018). “High Jewelry Artist Wallace Chan Invents UnbreakablePorcelain”,Forbes.Web:https://www.forbes.com/sites/anthonydemarco/2018/09/03/high-jewelry-artist-wallace-chan-invents-unbreakable-porcelain/?sh=7e0032f63372/adresinden 15.02.2022’de alınmıştır.

İnternet: Liu,H.,(2017). “Jaw-Dropping Japanese Art Jewelry by Women Designers, Japan Objects”. Web:https://japanobjects.com/features/jaw-dropping-japanese-art-jewelry-by-women-designers/adresinden02.03.2022’de alınmıştır.

İnternet: Grisez,C.(2011).”catherinegrisez”.Web:https://www.catherinegrisez.com/pages/lick-contributor-and-book-information/adresinden 21.02.2022’de alınmıştır.

İnternet: Noten,T.(2020).“Contemporary jewellery is superfluous” Cloeleajewellery.Web:https://cloeleajewellery.com/2020/10/01/contemporary-jewellery-is-superfluous-ted-noten/adresinden 15.12.2021’de alınmıştır.

İnternet: Otto,W.,(2011).”PETRAZIMMERMANN,Jewellery”. Accartbooks. Web: https://www.accartbooks.com/us/book/petra-zimmermann/adresinden 08.07.2021’de alınmıştır.

İnternet: Poljanac, K. (2021).“White Gold: Jewelry Made of Porcelain”. Ganoksin. Web:https://www.ganoksin.com/article/white-gold-jewelry-made-porcelain/ adresinden 15.02.2022’de alınmıştır.

GÖRSEL KAYNAKLARI

Görsel 1. Madelle Hegeler, S. Dali çalışmaları,https://theadventure.com/culture/jewelry-history/salvador-dalis-eye-of-time-brooch-goes-on-the-auction-block/ adresinden erişilmiştir,(Erişim tarihi:08.07.2021)

Görsel 2. Meret Oppenheim,https://www.suddenchic.com/meret-oppenheim-jewelry/ adresinden erişilmiştir,(Erişim tarihi 08.07.2021)

Görsel 3. Salvador Dali https://arhive.com/publications/2612~Salvador_Dali_as_a_designer_The_ideal_thing_for_me_is_a_jewelry, adresinden erişilmiştir,(Erişim tarihi:05.07.2021)

Görsel 4. Alexander Calder, https://calder.org/archive/all/works/jewelry/adresinden erişilmiştir (Erişim tarihi:05.07.2021)

Görsel 5. Delfina Delettrez https://www.1stdibs.com/en-gb/jewelry/earrings/drop-earrings/delfina-delettrez-carrara-marble-diamond-18-karat-gold-finger-drop-earrings/id-j_4566993/ adresinden erişilmiştir, (Erişim tarihi:20.07.2021)

Görsel 6.Shona Rae,<https://shonarae.com/collections/surreal/>, adresinden erişilmiştir, (Erişim tarihi:20.07.2021)

Görsel 7.CatherineGrisez<https://www.catherinegrisez.com/collections/lick> adresinden erişilmiştir, (Erişim tarihi:21.10.2021)

Görsel 8, 9. PetraZimmermann, <http://www.ornamentumgallery.com/artists/petra-zimmermann/slideshow?view=thumbnails> adresinden erişilmiştir, (Erişim tarihi:12.02.2021)

Görsel10.NahokoFujimoto, <https://japanobjects.com/features/jaw-dropping-japanese-art-jewelry-by-women-designers>, adresinden erişilmiştir, (Erişim tarihi:12.02.2021)

Görsel11.TakakoKomiya, <https://japanobjects.com/features/jaw-dropping-japanese-art-jewelry-by-women-designers>, adresinden erişilmiştir, (Erişim tarihi:12.02.2021)

Görsel12.TomoyoHiraiwa, <http://www.tomoyohiraiwa.com/jewelry-works>, adresinden erişilmiştir, (Erişim tarihi:15.12.2021)

Görsel13,14,15.TedNoten ,<http://www.ornamentumgallery.com/artists/ted-noten?view=slider#12>, adresinden erişilmiştir, (Erişim tarihi: 15.12.2021)

<http://www.artnet.com/artists/ted-noten/necklace-mouse-wFWuagEcl6MqqNlimsVpww2>, adresinden erişilmiştir, (Erişim tarihi: 15.12.2021)

Görsel16,17.QianYang, <https://www.brwnpaperbag.com/2014/06/17/yqy-jewelry-qian-yang/> adresinden erişilmiştir, (Erişim tarihi: 24.12.2021)

Görsel18.MarthaRodriguez, <https://www.mprodriguez.com/jewelry/>adresinden erişilmiştir, (Erişim tarihi: 24.12.2021)

Görsel19.WallaceChan,<http://www.thejewelleryeditor.com/jewellery/interview/wallace-chan-porcelain-interview/> adresinden erişilmiştir, (Erişim tarihi:15.01.2022)

Görsel 20,21. GijsBakker <https://tr.pinterest.com/pin/240942648807322816/><https://tr.pinterest.com/pin/820077413424679519/> adresinden erişilmiştir, (Erişim tarihi: 29.11.2023)

Yeni Avrupa Bauhaus Kavramı ile Geleceğe Yönelik Yaşam Biçimlerini Tasarlamak

Banu Bekçi¹

Makale Geliş Tarihi: 06.04.2022
Yayıma Kabul Tarihi: 28.11.2023

Öz

Şehirleşmede yaşanan planlama süreçlerindeki başarısızlıklar yöneticiler ve farklı meslek disiplinlerinin planlama süreçlerine bütüncül yaklaşamamalarından kaynaklanmaktadır. Uluslararası platformlarda hissedilen bu süreç küresel ve finansal yoksunluğa karşı aranan ekonomik yaklaşımlarda rekabet gücünü artırıcı tedbir ve sürdürülebilir tasarım arayışlarını gündeme getirerek kent planlama ve tasarımlarındaki yapıllı çevrelerde yeni bir statükonun sorgulanmasını gündeme getirmiştir. Bu bağlamda Avrupa "Yeşil Düzen" kavramının küresel etkileri ele alınarak yeşil düzene destek olabilecek sektörlerin neler olacağı, bu sektörlerin süreçten nasıl destekleneceği ve süreç içerisindeki dönüşümün nasıl ve hangi enstrümanlarla gerçekleşeceği çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. "Avrupa Yeşil Mutabakatına" paralel olarak geliştirilen "Avrupa Yeşil Anlaşması" ile yürürlükte olan yasalara yönelik yeni düzenlemelerin ve değişikliklerin önü açılarak Avrupa ve yakın çevresinin korunması amaçlanmaktadır. Yeni Bauhaus akımı olarak yorumlanan bu süreç Bauhaus akımının karşılaştığı bütün olumsuz koşulları günümüzde yeşil yenilenme sürecinin bir başkaldırışı olarak görülmektedir. Çalışmada kentsel mekânlara ait planlamalardaki kolektif diyaloglar üzerinde durularak "İnsan-Doğa" dengesini koruyan yeşil kentsel planlama süreci hakkında bilgi verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sürdürülebilir Tasarım, Bauhaus, Yeni Avrupa Bauhaus, Avrupa Yeşil Anlaşması, Tasarım Geliştirme

DESIGNING FUTURE LIFE STYLES THROUGH THE NEW EUROPEAN BAUHAUS CONCEPT

Abstract

The failures in the planning processes in urbanization are due to the fact that managers and different professional disciplines do not approach the planning processes holistically. This process, which is felt on international platforms, has brought up the search for measures to increase competitiveness and sustainable design in the economic approaches sought against global and financial deprivation. Thus, the questioning of the status quo has come to the fore by considering a new approach in built environments in urban planning and design. In this context, by considering the global effects of the European "Green Order" concept, the starting point of the study is what will be the sectors that can support the green order, how these sectors will be supported by the process, and how and with which instruments the transformation will take place in the process. With the "The European Green Deal" developed in parallel with the "The European Green Deal", it is aimed to protect Europe and its immediate environment by paving the way for new regulations and amendments to the laws in force. This process, which is named the new Bauhaus movement, is seen as a rebellion of the green renewal process against all the negative conditions faced by the Bauhaus movement. In the study, information about the planning process (human-nature) is given by emphasizing the collective dialogues in the planning of urban spaces.

Keywords: Sustainable design, Bauhaus, New European Bauhaus, The European green deal, Design development

¹Prof. Dr. Banu Bekçi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı, E-posta: banu.bekci@erdogan.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1789-535X

Giriş

Yeni Avrupa Bauhaus kavramı tasarımcılar kadar kent planlamacılarını da oldukça heyecanlandırmaktadır. İklim krizine karşı çok önemli ve radikal bir adım olarak görülen “Avrupa Yeşil Anlaşması” (The European Green Belt) iklim, çevreye ve doğaya karşı 2050 yılına kadar hüküm süreceği bütün coğrafyalarda koruyucu bir etki üstlendiğinden yeni bir Bauhaus yaklaşımı olarak kabul edilmektedir. Yaşanacak bu süreç Avrupa Birliği (AB) komisyonu tarafından desteklenen tüm anlaşmaların sürdürülebilirliğini kapsayıcı niteliğe sahiptir. 11 Aralık 2019’da Avrupa Birliği (AB) komisyonu tarafından yayımlanan bu tebliğ ile iklim ve çevre kirliliğine karşı yapılan tüm mücadeleler yeniden desteklenebilecektir. Son yıllarda çevre kirliliği ve küresel ısınmada yaşanan olumsuz koşulların ciddi boyutlara ulaşması toplumsal farkındalıkta bir artışın yaşanmasına da neden olmuştur (Ay Türkmen ve Kılıç, 2020:2542). Finansal ve küresel yoksulluğun çok hissedildiği günümüz koşullarında iklim krizleri, doğal afetler, tatlı su sıkıntılarının yanı sıra salgın hastalıkların hepsi birbiri ile iç içe geçmiş durumdadır. Hissedilen bu zorluklarla başa çıkmak için önerilecek çözümlerin sürdürülebilir bir çevre içerisinde birlikte düşünülerek planlanması gerekmektedir (Berndtsson, 2015:42).

Sürdürülebilir kalkınma anlayışının günümüz ekonomik koşullarında gerçekleşme gücü, uluslararası platformda yeni ekonomik arayışlara neden olmuştur (yeşil ekonomi, mavi ekonomi, biyoekonomi ve döngüsel ekonomi) (Önder, 2018:198). Düşünülen bu ekonomik model yaklaşımları ile kaynakların ve enerjinin verimli kullanımı çevre kirliliğini azaltarak üretim ve tüketimde sürdürülebilir sanayinin teşvik edilmesine fırsat sunarak rekabet gücü artırılarak yeni pazarlar oluşturup çevreci ve sürdürülebilir ekonomik büyüme teşvik edilecektir (Gregorio, Pié, ve Terceño, 2018:4232). Böylece yakın geçmişe kadar kullanılan “Doğrusal Ekonomi” modeli yerine artık “Döngüsel Ekonomi” modelinin tercih edildiği görülürken döngüsel ekonomi modelinin üreticiler kadar tüketicilerinde dikkatini çektiği görülmüştür (Görsel 1). Döngüsel ekonomi modelinde ürün ve hizmetler biyolojik ve teknik dönüşümler ile birlikte yeniden kullanıma imkân sunan doğal süreçleri içermektedir. Böylece doğal kaynaklar korunarak doğadaki biyolojik ve teknolojik döngülerin dolaşımına imkân sağlanabilecektir.



Görsel 1. Doğrusal ve Döngüsel Ekonomi Model Çizelgesi (Strerev, 2019; Önder, 2018)

Tüketim anlayışındaki “Daha fazlasını iste” kavramı gezegendeki kaynakların sınırsız kullanımına neden olduğundan gelecekte daha büyük sorunları da beraberinde getirecektir (Ecer, Güner ve Çetin, 2021:126). Daha fazla tüketim anlayışını besleyen “daha fazla üretim” anlayışının temelini oluşturan fosil yakıtlara dayalı doğrusal ekonomi modeli artık sorgulanmaya başlanmış bu modele alternatif yaklaşımların düşünülmesine neden olmuştur. Bu model karbon salınımına dayalı ekonomiyi desteklediğinden iklim krizi, aşırı hava olayları (fırtınalar, seller, kuraklıklar, orman yangınları, vb.) ve biyolojik çeşitlilikte azalma gibi doğa tahribatlarını da gündeme getirmiştir (Maselli, vd., 2009:1109). Yetmemiş küresel sağlık tehdidi Covid-19 pandemisinde tüm dünya vatandaşlarına yaşatmıştır (Ecer, Güner ve Çetin, 2021:126). Pandemi zorluklarının tetiklediği yıpranan uluslararası iş birliği normları ele alındığında iklim değişikliği ve sürdürülebilir çevre zorluklarına karşı birleştirici altyapının oluşturulmasının yanı sıra etkili işbirlikçi ilişkilerinin geliştirmesine yönelik çok uluslu dış politika yaklaşımları da hiç bu kadar önemli olmamıştır (Zhang, Chen, Teng ve Ewing, 2021:1).

Yapılı ve Doğal Çevre Kavramı İçerisinde Yeşil Alt Yapı

Yapılı ve doğal çevre konularını ilgilendiren mekânların tasarımı ve planlanmasında yeşil altyapıya olan ilgi giderek artmaktadır. Yeşil alt yapıyı oluşturan ekoloji, iklim, peyzaj mimarlığı, hidroloji, halk sağlığı, sürdürülebilir çevre, bölgesel ve kentsel planlama yaklaşımları gibi pek çok doğal çevre değişkeni yeşil alt yapı kavramını desteklemektedir (Barton ve Grant, 2006:256). Hatta yeni fikirlerin geliştirilmesine yönelik bir platform olarak da görülmektedir (Sadowski, 2021:10715). Kentleşmelerde yaşanan en büyük olumsuz etki ise yaşam ortamları üzerinde hissedilmektedir. Hatta ekosistem servisleri üzerinde yaşanan her hangi bir fiziksel değişimde flora ve fauna da olumsuz yönde etkilenmektedir. Bu etkilerden bazıları kıyı ekosistemlerinin bozulması (Bekci, 2021:3), yerel ölçekte kimlik kaybı (Bogenç ve Bekci,2020a:812), doğal vejetasyon kaybı (Bogenç, 2020:184), sulak alanlardaki kimlik değişimi (Shen, vd., 2019:49) ve pek çok doğal tahribat şeklinde sıralanmaktadır. Oysaki yaşadığımız çevrenin insanlara sunduğu olanaklıklar insan sağlığı ve refahının önemli bir belirleyicisidir.

Modern kent planlarındaki temel sağlık sorunlarına karşı aranan çözüm önerileri 19. Yüzyılda ortaya çıkmış günümüzde ise bu sorunlar ciddi sağlık problemlerine dönüşmüştür (Sallis, vd., 2016:2937). Kısacası sanayi devrimi başta olmak üzere ikinci dünya savaşı ile birlikte sağlıksız ortamlar inşa edilerek insanlara endişe duyabilecekleri (obezite, astım ve artan çevresel eşitsizlikler, vb.) pek çok problem yaratılmıştır. İnsan-Çevre ilişkisinde yaşanan bu süreç oldukça karmaşıktır. Bu nedenle planlamalarda insan sağlığını düşünen her tür-

lü yaklaşım desteklenmelidir (Koschke, Fürst, Frank, ve Makeschin, 2012:55; Frumkin, 2001:237). Bu düşünce modelinin insan sağlığı ile ilişkilendirilerek bir felsefe haline dönüştürülmesi doğal ve yapılı çevrelerin daha başarılı bir şekilde planlanması ve tasarlanmasını da sağlayacaktır. Özetle insanlar bağlı olduğu ekosistemin merkezinde yer almaktadır.

Sürdürülebilir kalkınmanın antropojenik tanımına (Brundtland, 1987:291) bakıldığında ise insan yerleşiminin özellikleri, toplumsal, ekonomik ve çevresel değişkenlerinin yanı sıra yaşam alanı içerisinde bulunan biyolojik ve küresel ekosistemleri de içermektedir. Kentsel gelişim süreci ve daha özel olarak yerleşim yerlerinin tasarımı ve planlamasına bakıldığında yapılı çevrenin son derece etkin olduğu görülmektedir. Böylece kent planlamacıları sağlıklı yaşam alanlarına karar verirken bu süreci takip edebileceklerdir. Kentsel planlama sürecinde temel teorik yaklaşımların yanı sıra disiplinlerarası çalışma gruplarına da ihtiyaç duyulmaktadır. Bu tür modüllerin sağlanmasında en etkili görülen konular: (a) Şehirlerde kamusal olmayan yeşil altyapı (politika), (b) yeşil altyapı ve su yönetimi (mühendislik), (c) yeşil alt yapı ve sağlık (halk sağlığı), (d) kentsel gıda üretimi ve sürdürülebilirlik/döngüsel ekonomi (ekonomi), (e) yeşil alt yapı ve biyolojik çeşitlilik (biyoloji), (f) rekreasyon için yeşil altyapı (rekreasyon çalışmaları) ve (g) yeşil alt yapı ve binalar (mimari) dir (Frumkin, 2001:236). Tanımlanan tüm bu maddeler Avrupa Yeşil Anlaşmasında yer alan konu başlıklarını da üst ölçekte değerlendirmektedir.

Avrupa Yeşil Anlaşması

Sürdürülebilir kalkınma paradigması kentsel mekânlardaki doğal çevreye yönelik politikaların şekillenmesini farklı bir düzeye taşıyarak nüfusun yaşam koşullarını iyileştirip gelişmesini amaçlamaktadır (Hauff, Kuhnke, ve Hobelsberger, 2017:7). Avrupa Yeşil Anlaşması ile AB'nin doğal sermayesinin korunması, geliştirilmesi ve vatandaşlarına daha sağlıklı yaşanabilir bir çevre sunması amaçlanarak, AB üyesi ülkeler ve yakın çevresinin doğal dengesini korumaya yönelik bir yol haritası belirlemeyi hedeflemektedir. AB komisyonu; (i) Avrupa Dönemi makro ekonomik koordinasyon sürecini Birleşmiş Milletlerin sürdürülebilir kalkınma hedeflerine entegre edecek, (ii) Sürdürülebilirliği ve vatandaşların refahını ekonomik politikanın merkezine koyacak, (iii) Sürdürülebilir kalkınma hedeflerini AB'nin politika ve eylemlerini oluşturacak maddeler doğrultusunda irdeleyecektir. Böylece Avrupa "Yeşil Düzen" in içeriğini ve küresel etkilerini tartışmaya başlayarak yeşil düzeni destekleyen sektörlerin belirlenmesi, bu sektörlerin nasıl destekleneceği, dönüşüm sürecinde nasıl bir stratejinin ve enstrümanın geliştirilmesi gerektiğinin üzerinde durmuştur. Deklarasyonun temel hedefi, 2050 yılına kadar Avrupa'nın küresel çapta ilk iklim-nötr kıtası olmasını sağlayarak Avrupalı kentliler ve özel sektörün, bu dönüşümün

avantajlarından yararlanmasını sağlamaktır. Avrupa Yeşil Mutabakatı güçlendirilmiş bir siyasi hareket olup Avrupa'nın şimdiye kadarki en büyük karbonsuzlaşma taahhüdüdür. Bu nedenle yürürlükte olan yasalara yeni düzenlemeler ve değişiklikler getirecek önerilere ihtiyaç duyulmaktadır (Ecer, Güner ve Çetin, 2021:127). Bu bağlamda yeşil teknolojiler, sürdürülebilir ve yenilikçi çözümler ile yeni iş ve istihdam alanlarına yapılacak yatırımlarla AB'nin yeni gelişme stratejisi ele alınarak Avrupa ve çevresinin korunması amaçlanmaktadır. Hiçbir bölge ve bireyin bu dönüşüm sürecinin dışında bırakılmayacağı AB tarafından yayınlanan bu mutabakat ile tekrar vurgulanmıştır (Tuğaç, 2020:240; URL2).

Yeni Bauhaus Kavramının Avrupa Yeşil Anlaşması Doğrultusunda Ele Alınması

Tasarımcılar ve kent planlamacıları Avrupa Yeşil Anlaşmasını yeni bir Bauhaus akımı şeklinde yorumlayarak yeşil yenileme hareketinin bir parçası olarak tanımlamışlardır. Yeni Bauhaus kavramının üstleneceği misyonlar ve bu misyonların nasıl ele alınacağı oldukça önemlidir. Ayrıca AB Yeşil Anlaşmasını tamamlayarak ekonomik büyümeyi kaynak kullanımından ayırıp adil ve müreffeh bir toplum için iklim ve çevre sorunlarıyla mücadele etme taahhüdünü de sunmaktadır (Ness, 2021:23). Yeşil anlaşmada istenilen dönüşümün başarılabilmesi için daha az tüketim (karbon), daha az yeni bina ve daha fazla yenilenme süreci gündeme gelmiştir. Bu gündemin ilham kaynağı olarak görülen Yeni Bauhaus ayrıca "Sürdürülebilirliği stil ile eşleştirmeyi" de amaçlamaktadır. Böylece mevcut yapıların yenilenmesinin getirdiği kısıtlamalar, etik ve kültürel boyutta ele alınarak dönüşümlerinin sağlanması amaçlanmaktadır (Ness, 2021:23). Bu süreç ile birlikte mimarlık ve inşaat mühendisliği için gerekli analizler ve mevcut ders seçeneklerinin araştırılmasına başlangıç yapılarak çevre alanlarında yoğunlaşan yükseköğretime yeni bir yaklaşım kazandırılarak mevcut durumun sorgulanmasına vurgu yapılmıştır (GaedeveKaempf-Dern, 2018:276). Bauhaus öğretisinin temeli sanatın engin içeriğinin insanların yararlanabileceği bir doğrultuda kullanılması ve tasarımcının sosyal sorumluluk bilincini "İnsan-Çevre" özelinde irdelenmesinden oluşturmaktadır (URL 4). Böylece daha hümanist bir çevrenin yaratılmasında Bauhaus, sanatçıya sorumluluk ve görev yüklenmektedir. İnsana daha iyi bir çevre yaratılarak sanatı yaşamın içine entegre edebilmek amaçlanmıştır. Mimar Ludwig Mies van der Rohe'un da (1886-1969 tarihlerinde Bauhaus'da görev alan en son yönetici) ifade ettiği: "*Bauhaus bir fikirdi, ben ona inanıyorum ki; Bauhaus'un bütün dünyada uyandırdığı geniş yankı onun bir fikir olma gerçeğinde yatmaktadır. Böyle bir etkiye ve üne ne organizasyonla, ne de propaganda ile ulaşılabilir. Yalnız bir fikrin bu kadar kuvveti vardır ki böyle geniş yankılar uyandırabilsin.*" (URL 4) düşünce günümüzde hala etkisini

URL 2: European Green Deal, European Commission, https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/european-green-deal_en, (Erişim tarihi: 2.03.2022)

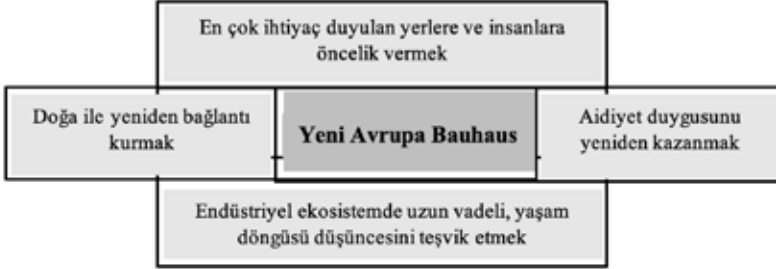
URL4:http://mobbig.mo.org.tr/wp-content/uploads/2020/07/MOBBIG-XXIX_Sunus_Yuksel-Bingol.pdf (Erişim tarihi: 30.03.2022).

korumaktadır. Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius, 20. Yüzyılın başında ucuz ve sağlıklı konut projelerine karşı artan talebi günün koşullarına uygun olacak şekilde prefabrikasyon yapı ürünlerini kullanarak çözümlerken (ychowska, 2019:136) yeni Bauhaus örneğinde ise sorunun iklim krizi olması ve bu konuya ilişkin çözüm önerilerine ihtiyaç duyulmaktadır.

2021'in Ocak ayından Haziran ayına kadar yürütülen Yeni Avrupa Bauhaus ortak tasarım çalışmalarında binlerce AB vatandaşı ve kuruluşunun görüş ve deneyimlerinden yararlanılarak dört tematik yaklaşım belirlenmiştir (URL 3). Bu süreçte komisyona üye olan devletlerin sürdürülebilirlik, estetik ve katılım değerlerinin yerel ölçekteki planlama stratejilerinin programlanması ve geleceğe yönelik yeni politikaların geliştirilmesi konuları da unutulmamıştır. Sürdürülebilir bir geleceğin hayal edilmesi ve inşası için ortak bir çaba gerektiğinden şehirlerin daha yaşanabilir ve sürdürülebilir mekânlara dönüştürülmesi için bu süreci destekleyen bir hareket anlayışına ihtiyaç duyulmaktadır. Yeni Bauhaus yaklaşımı gelecekteki yaşam biçimlerini şekillendiren bir tasarım topluluğu olarak tasarımlara sanat, kültür, sosyallik, bilim ve teknoloji bağlamında yaklaşılmasına fırsat sunup disiplinler arası kolektif diyalogları desteklemektedir. Bu sürece sanatçılar, tasarımcılar, mühendisler, bilim adamları, girişimciler, mimarlar ve öğrencilerin yanı sıra tasarımcı ve yaratıcı bir düşünce gücüne sahip tüm bireyler dahil olabilecektir. Kısacası geleceği tasarlamak isteyen her birey bu sürece katılım sağlayabilecektir.

Uluslararası Peyzaj Mimarları Federasyonu (IFLA Europe) Yeni Avrupa Bauhaus Girişimini (Eylül 2021); En çok ihtiyaç duyulan yerlere ve insanlara öncelik vermek, doğa ile yeniden bağlantı kurmak, aidiyet duygusunu yeniden kazanmak ve endüstriyel ekosistemde uzun vadeli yaşam döngüsü olarak dört tematik yaklaşımla (URL 3) irdeleyerek teşvik etmeyi hedeflemektedir (Görsel 2). Belirlenen bu dört tematik madde ile tasarımlardaki sürdürülebilirlik ve kapsayıcılık unsurlarının bireysel deneyimlerle karşılaştırılarak gelecekteki tasarımlara katkı sağlaması amaçlanmıştır. Planlama ve tasarım sürecinde yaşanan bu dönüşümler oldukça önemlidir. Dönüşümlerde bireyleri doğaya yaklaştıran (Ellen, 1996:14), doğal ekosistemlerin yenilenmesine katkı sunan (Blanco, Zari, Raskin ve Clergeau, 2021:404), biyolojik çeşitliliğin kaybolmasını önleyen (Bekci, 2021:3), doğa temelli bir tasarım yaklaşımının belirlenmesini sağlayan (Backman, Backman ve Silverberg, 2014:16), yenilikçi (Ahn, Truong, Tien ve Yoon, 2012:192), sürdürülebilir (Williams, 2007:274) ve ilham verici (Pearce, 2016:363) farklı çalışmalar bir araya getirilerek temel ilkeler oluşturulmuştur. Doğayla yeniden bağlantı kurmak için yapılacak dönüşümlerde mekânın erişebilirliği, çevrenin korunması ve yenilenme çalışmalarında yerel yönetimler kadar sivil toplum kuruluşları ve halkın karar verme yetkisi üzerinde de durulmuştur (Bogenç ve Bekci, 2020b:173). Böylece küçük ölçeğe sahip mekânlar-

daki çözümler kolaylıkla yapılarak kentlerde istenilen iyileştirmeler sağlanabilecektir.



Görsel 2. Uluslararası Peyzaj Mimarları Federasyonunun (IFLA Europe) Yeni Avrupa Bauhaus Girişimine (Eylül 2021) ilham veren dört tematik yaklaşımı (URL 3)

Bir topluluğun bir mekânı duyduğu aidiyetlik hissi bireylerin yaşamışlıkları kadar mekânın sürdürülebilirliği ve bireyler üzerinde bıraktığı kapsayıcılık duygusu ile ilişkilidir. Mekânın tarihi dokusu üzerinde yürütülen iyileştirmeler kadar ulusların sahip olduğu somut olmayan kültürel miraslardaki dönüşümlerde de dinamik bir süreç üstlenilmelidir. Günümüzde kültürel miraslar üzerinde yaşanan onarıcı etkilerle sıklıkla karşılaşmaktadır. Bu süreçlerde yaşanan olumlu etkilerin bireyler tarafından hissedilmesi mekânların kuşaklar boyunca yaşatılmasına olanak sağlayacaktır.

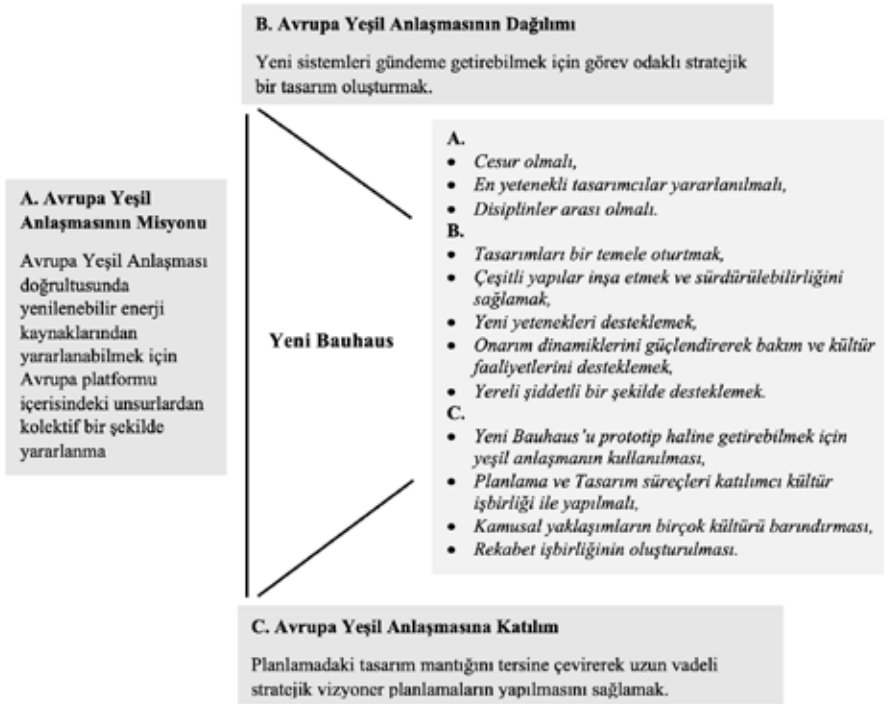
Yeni Bauhaus Kavramında Planlama ve Tasarım

Bauhaus ve fikirleri olağanüstü zor bir dönemde ayakta kalma zorluğunu üstlendiği için çok fazla çalışma alanına nüfus etmiştir. Akım karşılaştığı olumsuz koşullarda yok olmak yerine kendini sürekli yenileyerek yeniden keşfetmişhata Bauhaus Okulu kapandıktan sonra bile bireysel katılımcıların (Walter Gropius ve Mies van der Rohe) çalışmaları ile gelişmeye devam etmiştir. Zamanla tasarımcıları o günün en önemli ve en etkili ABD mimarları arasında yerlerini almıştır (Paiul, 2020:39). Kalabalığa ve aşırılığa tahammül edemeyen pratik insanların tercihi olan Bauhaus'un muhteşem mimarisi bünyesinde birçok ayrıntıyı barındırmaktadır. Klasisizm ve Barok'un ihtişamından oldukça uzak olan Bauhaus akımı güzelliğe farklı bir açıdan bakarak kolaylığı, rahatlığı ve basitliği formlarında rahatlıkla kullanabilmektedir (Paiul, 2020:39).

Yeni Avrupa Bauhaus akımı, geçmişin olaylarını aynı zamanda sürecin bir parçası olan aksaklıkları, aşırılıkları ve uzlaşmazlıkları görerek (1969) şu anda karşı karşıya olduğumuz Covid-19 pandemisi (2019-2022) ile sosyal ve iklimsel zor-

URL 3: New European Bauhaus Initiative, IFLA Europe-International Federation of Landscape Architects, <https://iflaeurope.eu/index.php/site/general/new-european-bauhaus-initiative> (Erişim tarihi: 4.03.2022).

luklarla paralel bir şekilde değerlendirmeyi hedef ilke olarak benimsemiştir. İnsanoğlu pandeminin zorlu sürecinden çıkmaya çalışırken Avrupa ülkeleri ise küresel iklim değişikliğine alternatif olabilecek düşünce arayışı içerisine girmişlerdir (Damjanovic, 2020:1). Pandemi sürecinde yaşanan travmatik deneyimlerden yola çıkılarak kentin yeniden yapılandırılmasında; kırsal alanla ilişkinin kurulması, sürdürülebilir planlamalarda dış mekânla iç mekân arasında yeni modellerin oluşturulması, mimarlıkta sanat ve yaratıcı disiplinlerin ilgilendiği konulara yer verilmesi gerekliliği üzerinde durulmuştur (Figueira, 2021:121). Böylece pandemi sonrası kentlerde yaşanan planlama süreçleri; mimari, sanat, sürdürülebilirlik ve mimari politikalar açısından da irdelenmesi gerekliliğinin ne denli önemli olduğu görülmüştür (Görsel 3).



Görsel 3. Yeni Bauhaus kavramının "Avrupa Yeşil Anlaşması" ile etkileşimi (Bason, Conway, Hill & Mazzucata, 2020)

Tasarımda yaratıcı olabilmek için mimari yaklaşımlara ve sanatsal deneyimlere ihtiyacımız vardır. Planlama ve tasarımlarda Yeni Bauhaus akımından yararlanabilmek için Avrupa Yeşil Anlaşmasının alt başlıklarını oluşturan kültür, sosyal altyapı, doğal çevre, teknoloji ve malzeme bilgisine sahip olmamız gerekmektedir (Görsel 3). Bu çok çeşitli ve karmaşık olarak görülen durum Avrupa'da başarılı bir şekilde somutlaştırılabilse de Avrupa Yeşil Anlaşması sayesinde

hayal gücü ile geliştirilerek tasarım ve planlamada hem karar verme aşamasında hem de günlük yaşamda kullanılabilir. Kentlerimizdeki yüksek verimli arazilerin tarım arazisi olarak kullanılması daha az tercih edilen alanların ise marjinal alanlar olarak kabul edilerek (Bouwma, Jongman ve Butovsky, 2002:101; Jongman, 2002:213) ağaçlandırma alanları olarak değerlendirilmesi sürdürülebilirliğe, kapsayıcılığa ve insanlar için sosyal deneyim kalitesine katkı sunarak birleştirici bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir.

Disiplinler arası yaklaşımları harekete geçiren bazı özel ve acil durumlar mevcuttur. Bu süreçte mekânların ekonomik, sosyal ve fiziksel özellikleri dikkate alınarak daha yaşanabilir ve sürdürülebilir projeler üretilerek tasarımlarda “herkes için tasarım” yaklaşımdan yararlanılıp (Barnes, 2011:68; Hamraie, 2016:293; Erkiç, 2011:193) yapıli çevrelerde iyileştirmelere gidilmelidir. Bu iyileştirmelere kentlerde olduğu kadar kırsal alanlar, banliyöler ve yozlaşmış mahallelerdeki mekânsal tasarımlarda da ihtiyaç duyulmaktadır (Teaford, 2016:135). İyileştirmeler yapılırken dezavantajlı gruplarda (yaşlılar, fiziksel engelliler, hamile kadınlar, vd.) düşünülerek tasarım yaklaşımları geliştirilmelidir. Ayrıca bölgenin sosyo-ekonomik gelişimine katkı sunan endüstriyel ekosistem süreçlerine de ihtiyaç duyulmaktadır (Schuyler, 1986:137). Böylece daha sürdürülebilir ve döngüsel dönüşümlerin ekonomik modeller içerisinde yer almasına fırsat verilerek çeşitli ekosistemler oluşturulabilecektir (Van Den Bergh ve Nijkamp, 1991:28; Vezzoli, Ceschin, Diehl ve Kohtala, 2015:2). Bu doğrultuda Yeni Bauhaus kavramı bir prototip olarak görülmektedir. Çok yakın zamanda Yeni Bauhaus’un etkileri bireyler tarafından hissedilerek Bauhaus’ta örtük olarak bulunan temel fikirler yeniden ele alınabilecektir (Bason, Conway, Hill ve Mazzucata, 2020:2).

Mimarlık dünyasını etkileyen Bauhaus kavramı dünyanın farklı yerlerinde yapılan uygulamalardaki form yaklaşımlarında yeni malzeme, anti dekorasyon ve yapılan platonik çıkışlarla dünya mimarisinin yeniden inşa edilmesine yol açmıştır (Amen, 2017:1). Bauhaus tasarımındaki sosyal ve çevresel sorunların çözülebileceğine dair ortak inanç disiplinlerarası tasarımcıları, şehir plancılarını ve çevrecileri bir araya getirerek Londra’nın ilk modernist konutu olan “Lawn Road Flats” adlı yepyeni bir apartman kompleksinin oluşmasına neden olmuştur. Well Coates tarafından tasarlanan bu bina da ortak kullanım alanlarına yer verilmesi (çamaşırhane, temizlik, yemek yeme ve garaj) kiracıları kişisel eşya yükünden kurtararak yeşil alanları fazla olan yapı alan kullanım fırsatları sunmaktadır (Anker, 2005:231). İnsanlar ve makineler arasındaki işbirliğinin derinleşmesi anlamına gelen bu kolektif zekâ yeni Avrupa Bauhaus’u için oluşturulan bir inovasyon havuzu açısından önemli bir vizyondur (Rosado-Garcia vd., 2021:11844; Beardon, 2010:1). Yeni Bauhaus’ta tasarım ve performans stratejilerini değerlendiren Brejzek ve Mayer (2019:76)’e göre kamusal alan-

larda çalışan mimarların sorunları çözmek yerine sorunlara vurgu yaptıklarını belirtmişlerdir (Ting, Lin ve Lin, 2021:25). Yapılacak projeler için ilişkilerin kurulabileceği, çatışmaların yaşanabileceği, iletişim ve müzakere alanlarının açılmasının mimarlıkta her şeyden önce sosyal bir olgu olduğunu vurgulamışlardır. Günümüzde Bauhaus kavramı modern tasarımdan “eko-tasarım” a giden bir yolu inovasyon ve uygulamalı sanatlarla diyalektik olarak ele alarak kültür endüstrisine katkı sunmaktadır. Bu anlamda Bauhaus, sanatı, teknolojiyi ve endüstriyi birbirine bağlayan bir misyona sahiptir (Christiane, 2019).

Günümüz koşullarına ait sahip olduğumuz teknoloji düşünüldüğünde çağımızın içinde bulunduğu zorluklara (iklim, su, ekoloji, vb.) temel fikirlerden yardım olarak yeni çözüm önerileri geliştirmelidir. Doğadaki temel zorlukların farkına vardığımız an Avrupa Yeşil Anlaşmasındaki davranışsal, kültürel, politik ve ekonomik yaklaşımlara ne denli ihtiyacımız olduğunu görebileceğiz (Görsel 3). Özellikle miras alanlarının korunması ve yönetiminin varlık tehlikesi altında olduğu günümüz koşullarında dünya mirasının korunması ve yönetilmesi gerekliliği sistemin odak noktasını oluşturmaktadır (Roders ve Oers, 2011:7). Lakin kültürel coğrafyadaki miraslar ne kadar geniş olursa olsun peyzaj ve kültürün kavramsallaştırılması hala tartışılabilir (Morrissey, Nally, Strohmayer ve Whelan, 2014:328). Peyzaj bileşenlerinin şekil, stil ve işlevler bakımından heterojen olması temsil ettiği (Mautone, 2001:11) bölgesel çeşitliliklere katkı sunarak kültürel miras içerisindeki “mozaiklerin” oluşmasında yaygın bir etki üstlenmektedir. Günümüz de doğabilimciler ve yapıcı çevre tasarımcıları koruma çalışmalarında disiplinlerarası işbirliğinin gerekli olduğu düşüncesine hakimdir (Bogenç ve Bekci, 2020a:812; URL 1). Belirsizlikleri yeni Bauhaus kavramı içerisine oturtabilirsek karşılaşılabilecek zorluklara cesaretle yaklaşım hem tasarımları hem de sanatı yeniden geliştirebiliriz. Bununla birlikte disiplinler arası yaklaşımları nasıl harekete geçirdikleri, ilgili toplulukları içeren katılımcı süreçlerin nasıl inşa edileceği ve küresel zorluklara yerel çözümlerin nasıl geliştirileceği tekrardan ele alınmalıdır.

Sonuç

Yeni Avrupa Bauhaus girişimi gelecekteki yaşam biçimlerini tasarlamak için disiplinlerarası bir topluluk oluşturma girişimini hedeflemekte olup sanat, kültür, sosyalleşme, bilim ve teknoloji arasındaki kolektif diyaloglar kadar çevresel, ekonomik ve kültürel hedeflere ulaşmaya yönelik çözüm önerilerinden de yararlanmayı amaçlamaktadır. “Yeni Avrupa Bauhaus” girişimi ve “Avrupa Yeşil Anlaşması” insanların yaşamları ile yaşam alanlarını birbirine bağlayan bir köprü olarak görülmektedir. Daha yaşanabilir ve sürdürülebilir bir çevreyi insanlarla buluşturabilmek için geliştirilen Yeni Bauhaus kavramı, tasarımcılara ve plan-

URL 1: EC. State of the Union Address by President von der Leyen at the European Parliament Plenary, https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/SPEECH_20_1655 (Erişim tarihi: 18 Şubat 2022).

lamacılara hayal etmeyi hayallerini de inşa etmeye teşvik etmektedir. Böylece kentsel peyzaj alanlarına yaşam döngüsünün dahil edilmesi ile geliştirilecek tasarımlarla döngüsellik ve ekolojik altyapının getirilecek olması doğal çevrenin sürdürülebilirliği açısından son derece değerlidir.

Yenilenmiş çevrelerde doğaya dayalı geliştirilecek çözümler ve malzeme seçimi tasarlanan çevrenin fiziksel dönüşümüne önemli boyutlar kazandıracaktır. İnsan merkezli çözümlere bir alternatif olarak düşünülen bu yaklaşımlar bireyleri topluluklara toplulukları doğaya yaklaştıran bir sürecin başlangıcını oluşturarak doğal ekosistemlerin yenilenmesine katkı sağlayıp, biyolojik çeşitliliğin kaybolmasını önleyerek, “insan-doğa” dengesinin yeniden kurulmasına fırsat sunacaktır. Burada önemli olan Yeni Bauhaus felsefesini oluşturan bilim ve teknolojiye sanat ve kültür ile köprü oluşturarak, daha yaşanabilir bir hayat için doğadan yararlanmak ve karmaşık toplumsal sorunların birlikte inşa edilmesi fikirlerini anlamaktır. Avrupa'nın dışında sürdürülebilir yaşam alanlarının yeniden oluşturulmasında uzman görüşleri kadar hem kurumsal stratejilerin hem de halkın bilgi birikiminden yararlanılmasının ne denli önemli olduğu bir kez daha vurgulanmıştır.

KAYNAKÇA

- Ahn, K. K., Truong, D.Q., Tien, H. H.,ve Yoon, J.I. (2012). "An innovative design of wave energy converter",Renewable Energy, (42),186-194.
- Amen, M. A. (2017). "The inspiration of Bauhaus principles on the modern housing in Cyprus", Journal of Contemporary Urban Affairs, 1(2):21-32.
- Anker, P. (2005). "The Bauhaus of Nature", Modernism, 12(2):229-251.
- Ay Türkmen, M., ve Kılıç, F. (2020). "Sürdürülebilir kalkınma anlayışına yönelik döngüsel ekonomi modeli",Üçüncü Sektör Sosyal Ekonomi Dergisi, 55(4), 2538-2556.
- Backman, K. F., Backman, S. J.,ve Silverberg, K. E. (2014). "An investigation into the psychographics of senior nature-based travellers", Tourism Recreation Research, 24(1),13-22.
- Barnes, C. (2011). "Understanding disability and the importance of design for al",Journal of Accessibility and Design for All, 1(1), 55-80.
- Barton, H., ve Grant, M. (2006). "A health map for the local human habitat", Journal of the Royal Society for the Promotion of Public Health, 126 (6), 252-261.
- Bason, C., Conway, R., Hill, D.,ve Mazzucata, M. (2020). A new bauhaus for a green deal, https://www.ucl.ac.uk/bartlett/public-purpose/sites/public-urpouse/files/new_bauhaus_cb_rc_dh_mm.pdf, (Accessed 17 February 2022)
- Beardon, C. (2010). "The Digital Bauhaus: aesthetics, politics and technology", Digital Creativity, 14(3):169-179.
- Bekci B. (2021). "A case study on the interdependence between the coastal ecosystem and humankind", Ocean & Coastal Management, 210(3), 105666.
- Berndtsson, M. (2015). Circular economy and sustainable development, Master Thesis in Uppsala University, Published at Department of Earth Science, İsveç, 53s.
- Blanco, E., Zari, M.P, Raskin, K.,ve Clergeau, P. (2021). "Urban ecosystem-level biomimicry and regenerative design: linking ecosystem functioning and urban built environments", Sustainability, 13(1),404.
- Bogenç, Ç.,ve Bekci, B., (2020a). "Regeneration of historical Akçaabat Ortamahalle",Journal International Refereed Journal on Social Sciences, 6(33),810-823.

- Bogeuç, Ç., ve Bekci, B.,(2020b). "Artvin Borçka ilçesi peyzaj değeri ve turizm etkileşimi",Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi, 3(2),171-181.
- Bogeuç, Ç., (2020). "Planning Strategies for Increasing The Tourism Potential of Rize Derepaşarı", International Refereed Journal of Design and Architecture, (21),180-209.
- Bouwma, I.M., Jongman, R.H.G., veButovsky, R.O. (2002). "The indicative map of Pan-European Ecological Network – Technical Background Document", ECNC Technical report series European Center for Nature Conservation Tilburg and Budapest, ISBN:90-76762-13-9, 101.
- Brejzek, T., ve Mayer, C.(2019). "Bauhaus now! Design and performative strategies", Theatre and Performance Design, 5(1-2):75-95.
- Brundtland, G. H. (1987). "Our Common Future—Call for Action", Environmental Conservation, 14(4),291-294.
- Christiane, W. (2019). "Estetika i kulturološki aspekti Bauhauşa - ka novoj koncepciji", Serbian Architectural Journal, 11(3):473-486.
- Damjanovic, I. (2020). "The geopolitics of the new european bauhaus: towards a green post-covid-19 world?",Australian Institute of International Affairs, (3):1-3.
- Ecer, K., Güner, O.,veÇetin, M. (2021). "Avrupa yeşil mutabakatı ve Türkiye ekonomisinin uyum politikaları", İşletme ve İktisat Çalışmaları Dergisi, 9(2),125-144.
- Ellen, R. F. (1996). Nature and Society "The cognitive geometry of nature: a contextual approach".Routledge, ISBN: 9780203451069, 22.
- Erkiliç, M. (2011). "Conceptual Challenges Between Universal Design and Disability in Relation to The Body. Impairment, and The Environment", METU Journal of The Faculty of Architecture, 28(2),181-203.
- Figueira, J. (2021). "A conference for the future: from bauhaus to the new house – post-covid landscapes",Docomomo Journal, (65),121–122. <https://doi.org/10.52200/dj.65.6>
- Frumkin, H. (2001). "Beyond toxicity: Human health and the natural environment", American Journal of Preventive Medicine, 20(3),234-240.
- Gaede, S., veKaempf-Dern, A. (2018). Professional Manager instead of Managing Professional – Value and design of a new Bauhaus degree program.<https://eres.architexturez.net/doc/oai-eres-id-eres2018-276>, (276).
- Gregorio,V. F., Pié, F.,veTerceño, A. (2018). "A Systematic Literature Review of Bio, Green and Circular Economy Trends in Publications in the Field of Economics and Business Management",Sustainability, (10),4232.

Hamraie, A. (2016). "Universal design and the problem of "post-disability" ideology", *Design and Culture*, 8(3),285-309.

Hauff, M., Kuhnke, C., veHobelsberger, C. (2017). *Sustainable Development Policy, A European Perspective*, Chapter: I, Routledge, s:1-26.

Jongman, R.H.G. (2002). "Homogenisation and fragmentation of the European landscape: ecological consequences and solutions", *Landscape and Urban Planning*, (58),211-221.

Koschke, L., Fürst, C., Frank, S., ve Makeschin, F.(2012). "A multi-criteria approach for an integrated land-cover-based assessment of ecosystem services provision to support landscape planning", *Ecological Indicators*, (21),54-66.

Maselli, F., Moriondo, M., Chiesi, M., Chirici, G., Puletti, N., Barbati, A., ve Corona, P. (2009). "Evaluating the effects of environmental changes on the gross primary production of Italian forests", *Remote Sensing*, 1(4),1108-1124.

Mautone, M. (2001). L'approccio geografico per la valorizzazione del patrimonio culturale, in Mautone M. (a cura di), *I beni culturali, risorse per l'organizzazione del territorio*.Bologna, Patron Editore, s:9-16.

Morrissey, J., Nally, D., Strohmayer, U.,ve Whelan, Y.(2014). *Key Concepts in Historical Geography*, Sage Publications India Pvt. Ltd., ISBN: 978-1-4129-3043-7, s:328.

Ness, D. (2021). "The shift from new build to regeneration. Can the new Bauhaus transform architecture and design to meet global challenges?",*International Journal of Architecture, Art and Design*,(9),22-31.

Önder, H. (2018). "Sürdürülebilir kalkınma anlayışında yeni bir kavram: döngüsel ekonomi",*Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (57),196-204.

Pearce, J. (2016). "What fosters awe-inspiring experiences in nature-based tourism destinations?",*Journal of Sustainable Tourism*, 25(3),362-378.

Paiul, V.(2020). "Formation and development of Bauhaus",*Conferina tehnico-știinific a studenilor, masteranzilor și doctoranzilor*, (2),39-41.

Roders, A. P., ve Oers, R. V.(2011). "Editorial: bridging cultural heritage and sustainable development",*Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 1(1),5-14.

Rosado-Garcia, M. J., Kubus, R., Argüeller-Bustillo, R., ve Garcia-Garcia, M. J. (2021). "A New European Bauhaus for a Culture of Transversality and Sustainability", *Sustainability*, 13(21):11844.

Sadowski, K. (2021). "Implementation of the New European Bauhaus Principles as a Context for Teaching Sustainable Architecture", *Sustainability*, 13(19),10715.

Sallis, J. F., Bull, F., Burdett, R., Frank, L. D., Griffiths, P., Giles-Corti, B., ve Stevenson, M. (2016). "Use of science to guide city planning policy and practice: how to achieve healthy and sustainable future cities", *National of Medicine*, 388(10062),2936-2947.

Schuyler, D. (1986). The new urban landscape "the redefinition of city form in nineteenth-century america", Baltimore: John Hopkins University Press, ISBN: 9781421420394, s:237.

Shen, G., Yang, X., Jin, Y., Xu, B., ve Zhou, Q. (2019). "Remote sensing and evaluation of the wetland ecological degradation process of the Zoige Plateau Wetland in China", *Ecological Indicators*, (104),48-58.

Stere, N. (2019). "New industrial business models: from linear to circular economy approach", *Trakia Journal of Sciences*, 17(1),511-523.

Teaford, J. C. (2016). The 20th-century American city: problem, promise & reality, John Hopkins University Press, ISBN: 9781421420394, 240.

Ting, Y. W., Lin, P. S., ve Lin, R. T. (2021). "A Study of Applying Bauhaus Design Idea into the 'Body Workshop of Bauhaus'", *World Scientific Connecting Great Minds*, https://doi.org/10.1142/9789811238727_0006, 25-28pp.

Tuğaç, Ç. (2020). "Avrupa kentsel şartı'ndan Avrupa yeşil sözleşmesi'ne: Avrupa'da kentsel politikaların gelişim süreci ve geleceği", *Ankara Avrupa Çalışmaları Dergisi*, 19(1),225-267.

URL 1: EC. State of the Union Address by President von der Leyen at the European Parliament Plenary, https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/SPEECH_20_1655 (Erişim tarihi: 18 Şubat 2022).

URL 2: European Green Deal, European Commission, https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/european-green-deal_en..(Erişim tarihi: 2.03.2022)

URL 3: New European Bauhaus Initiative, IFLA Europe-International Federation of Landscape Architects, <https://iflaeurope.eu/index.php/site/general/new-european-bauhaus-initiative>(Erişim tarihi: 4.03.2022).

URL4:http://mobbilg.mo.org.tr/wp-content/uploads/2020/07/MOBBIG-XXIX_Sunus_Yuksel-Bingol.pdf (Erişim tarihi: 30.03.2022).

Van Den Bergh, J.C.J.M., ve Nijkamp, P. (1991). "Operationalizing sustainable development: dynamic ecological economic models". *Ecological Economics*, 4(1),11-33.

Vezzoli, C., Ceschin, F., Diehl, J. C., ve Kohtala, C. (2015). "New design challenges to widely implement 'Sustainable Product–Service Systems'", *Journal of Cleaner Production*, 97(15), 1-12.

Williams, D. E. (2007). "Sustainable design 'ecology, architecture, and planning'", John Wiley & Sons.Inc., ISBN: 978-0-471-70953-4, 274p.

Zhang, L., Chen, M., Teng, F., ve Ewing, J. (2021). "Greenhouse gas (ghg) emission mitigation and ecosystem adaptation along belt and road initiative", *Ecosystem Health and Sustainability*, 7(1).

Zychowska, M. J. (2019). "Bauhaus - didactic experiments and their legacy", *Global Journal of Engineering Education*, 21(2), 134-138.

SID sanat ve tasarım DERGisi

ISSN: 1308-2264