

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

akademik sanat

ISSN - 2458-8776

SAYI ISSUE 22 • 2024





ISSN - 2458-8776
SAYI ISSUE 22 • 2024

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ
EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION

akademik sanat

KURUCU FOUNDER

Prof. Dr. Mehmet Naci BOSTANCI

EDİTÖR EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Nesli Tuğban YABAN

YABANCI DİL EDİTÖRÜ FOREIGN LANGUAGE EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selmin SÖYLEMEZ

EDİTÖR YARDIMCILARI EDITOR ASSISTANTS

Dr. Öğr. Gör. Burhan ŞOHOĞLU

Arş. Gör. Ozan KAHVECİ

DİZGİ TYPOGRAPHIC/LAYOUT

Dr. Öğr. Gör. Burhan ŞOHOĞLU

YÖNETİM YERİ ve ADRESİ EXECUTIVE OFFICE

Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Emniyet Mahallesi, Abant-1. Caddesi No:10/2 E Blok, Kat:7

06500 Yenimahalle/ANKARA Tel: (0312) 546 13 53

E-posta: akademik.sanat@hbv.edu.tr

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION

DANIřMA KURULU ADVISORY BOARD

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Ali Akın AKYOL
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Attila DÖL
(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayhan ÖZER
(Gaziantep Üniversitesi)
Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayşen SOYSALDI
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Birsen ÇEKEN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Cevza CANDAN
(İstanbul Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Fehim HUSKOVİÇ
(Üsküp Kiril Metodi Üniversitesi)
Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Gültekin AKENGİN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Hakan PEHLİVAN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Kaan CANDURAN
(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa ARAPİ
(American University of Tirana, Academy of Fine Arts)
Prof. Dr. Nehat BEKİRİ
(Makedonya Teteva Üniversitesi)
Prof. Dr. Saliha AĞAÇ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Stalbek BAKTIGULOV
(Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi)
Prof. Dr. Turan AKSOY
(Arucad Arkin University of Creative Arts and Design)
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN
(İnönü Üniversitesi)
Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK
(Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Üyesi Hüseyin ÖZÇELİK
(Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. İsmail Ayşad GÜDEKLİ
(Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet SAĞ
(Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Sevil KERİMOVA
(Azerbaijan State University of Culture and Fine Art)

Prof. Dr. Ali Atıf POLAT
(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN
(Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Berna Özlem ÖZCAN
(Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi)
Prof. Dr. Demet BİNAN
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Emine Füsun ALİOĞLU
(Kadir Has Üniversitesi)
Prof. Dr. Kıvanç Nazlım TÜZEL URALTAŞ
(Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa Fadıl SÖZEN
(Antalya Belek Üniversitesi)
Doç. Dr. Arzu GÜRDAL
(Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Deniz Yeşim TALUĞ DEMİRİZ
(Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Engin ASLAN
(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Fatih KARİP
(Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet Sefa DOĞRU
(Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL
(Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Zekiye ÇILDIR GÖKASLAN
(Artvin Çoruh Üniversitesi)
Doç. Dr. Zeliha KAYAHAN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Yaşar Selçuk ŞENER, Berna Çağlar ERYURT, Serap ÖZDEMİR

**PERGAMON ANTİK KENTİ ŞÖLEN EVİ DUVAR RESİMLERİNİN RESTORASYON ÇALIŞMALARI
(KALDIRMA, TAŞIMA, ONARIM VE ÖZGÜN KONUMUNA YERLEŞTİRİLMESİ)**

01-17

Restoration of the Banquet House Wall Paintings in Ancient City of Pergamon
(Removal, Transporting, Restoration and Replacing in Its Original Position)

Sinem ÜNAL GERDAN, Dide AKDAĞ SATIR

ÇOCUKLAR İÇİN MÜZELERDE SANAT EĞİTİMİ: TATE MÜZESİ ÖRNEĞİ

18-30

Art Education for Children in Museums: The Example of the Tate Museum

Buse UZUN , Gültekin AKENGİN

KAPLUMBAĞA TERBİYESİ TABLOSUNDA KAPLUMBAĞA ALEGORİSİ

31-41

Turtle Allegory In Tortoise Trainer Painting

Tolga GÜROCAK

**ESRA ERSEN'İN "BİR KANARYA OPERASI İÇİN SEÇMELER" VİDEOSUNDA GERÇEKLİĞİN
İNŞASININ GÖSTERGEBİLİMSSEL ÇÖZÜMLEMESİ**

42-63

Semiotic Analysis of the Construction of Reality in Esra Ersen's Video "Casting for a Canary Opera"

Oral EROL, Büşra İNCİRKUŞ

**ORTAOKUL GÖRSEL SANATLAR DERSİNDE "KAVRAMSAL TİPOGRAFI ÇALIŞMALARI"
KONUSUNUN ÖĞRENCİ KAZANIMI OLARAK İNCELENMESİ**

64-80

Examination of 'ConceptualTypography Studies' in Secondary School Visual Arts Course As Student
Achievement

Birsen ÇEKEN, Ahunur BÜYÜKÇAKILCI

AMBALAJ TASARIMINDA SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK KAVRAMI

81-91

The Concept Of Sustainability In Packaging Design

Gizem YERLİ

YAĞLI BOYA TUVAL RESMİ KATMANLARI VE TARİHSEL GELİŞİMLERİ

92-110

Layers of Oil Painting and Their Historical Development

PERGAMON ANTİK KENTİ ŞÖLEN EVİ DUVAR RESİMLERİNİN RESTORASYON ÇALIŞMALARI (KALDIRMA, TAŞIMA, ONARIM VE ÖZGÜN KONUMUNA YERLEŞTİRİLMESİ)

*Restoration of the Banquet House Wall Paintings in
Ancient City of Pergamon
(Removal, Transporting, Restoration and Replacing in Its
Original Position)*

Yaşar Selçuk ŞENER¹, Berna Çağlar ERYURT², Serap ÖZDEMİR³

ÖZET

Bu çalışma, Pergamon Antik Kenti'nin doğu yamacında yer alan Şölen Evi yapısında bulunan Helenistik dönem duvar resimlerinin kaldırılması, yeni taşıyıcıya aktarılması ve tekrar özgün konumuna yerleştirilmesini kapsamaktadır. Alman Arkeoloji Enstitüsü'nün yürüttüğü Pergamon Kazı Başkanlığı ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü iş birliği ile yürütülen çalışma, uzman, konservatörler ve stajyerlerin oluşturduğu bir ekip ile tamamlanmıştır. Çalışma, 2021 yılında 10 hafta (28 Haziran-15 Temmuz 2021 ve 13 Ekim-20 Kasım 2021 tarihleri arasında) 2022 yılında ise 6 hafta (18 Temmuz-27 Ağustos 2022 tarihleri arasında) olmak üzere toplam 16 hafta / 4 aylık süre içerisinde gerçekleştirilmiştir. 2021 yılındaki çalışmalar iki aşamalı yürütülmüştür. Birinci aşama duvar resimlerin kaldırılması ve atölye ortamına taşınmasını, ikinci aşama ise atölye ortamında gerçekleştirilen restorasyon çalışmalarını kapsamaktadır. 2022 yılına ait çalışmalar ise, 2021 yılının ikinci aşamasında başlanan atölye ortamındaki restorasyon çalışmalarının tamamlanması, duvar resimlerinin Şölen Evi'ne taşınması ve orijinal yerlerine montajı çalışmalarını kapsamaktadır. Duvar resmi onarımlarında yerinde (*in situ*) koruma öncelikli olmakla birlikte, duvar resimlerinin kaldırılması, taşınması ve yeni taşıyıcıya aktarılması için bir yol haritası oluşturulmuştur. Anadolu'daki Helenistik dönem örnekleri içinde önemli bir yeri olan duvar resimlerinin bozulmasına sebep olan koşulların ortadan kaldırılabilmesi için yapılan bu çalışma, duvar resimlerinin özgün konumlarına yeniden yerleştirilmesi açısından da başka bir öneme sahiptir.

ABSTRACT

This study covers the removal, transfer to a new carrier and placement of the Hellenistic period wall paintings in the Şölen Evi structure located on the eastern slope of the ancient city of Pergamon. The work, carried out by the German Archaeological Institute in cooperation with the Pergamon Excavation Directorate and the Department of Conservation and Restoration of Cultural Properties at Ankara Hacı Bayram Veli University, was completed with a team of experts, conservators and interns. The work was carried out for 10 weeks in 2021 (between 28 June-15 July 2021 and 13 October-20 November 2021) and 6 weeks in 2022 (between 18 July-27 August 2022), for a total of 16 weeks / 4 months. The works in 2021 were carried out in two phases. The first stage includes the removal of the wall paintings and their transfer to the atelier environment, and the second stage includes the restoration works carried out in the atelier environment. The works in 2022 include the completion of the restoration works in the atelier environment, which started in the second phase of 2021, the transfer of the wall paintings to the Şölen Evi and the replacement of the wall paintings in their original positions. Although in situ conservation is a priority in wall painting restoration, a road map has been created for the removal, transport and transfer of the wall paintings to the new carrier. This study, which was carried out to eliminate the conditions that caused the deterioration of the wall paintings, which have an important place among the Hellenistic period examples in Anatolia, has another importance in terms of replacing the wall paintings in their original positions.

Anahtar Kelimeler: Pergamon, Şölen Evi, duvar resmi, koruma, onarım.

Keywords: Pergamon, Banquet House, wall painting, conservation, restoration.

- ORCID: 0000-0003-4118-6262
- ORCID: 0000-0001-6206-8818
- ORCID: 0000-0002-7670-9089

- Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, s.sener@hbv.edu.tr
- Doç.Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, bernacglr@gmail.com
- Dr. Öğr. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, serap.ozdemir@hbv.edu.tr

EXTENDED ABSTRACT

“Şölen Evi” is a building located on the northern part of the eastern slope of the centre of the ancient city of Pergamon, and has been so named since it was partially unearthed in 2010, as a result of the surveys carried out between 2005 and 2010. According to the hypothesis, which is still valid today, based on the results of surveys and excavations carried out from 2008 to 2010, the building consists of seven rooms in a row, two of which are almost completely combined with rock-worked rooms, with a columned hall in front of it at a lower level in the northeast of the city. In 2014 and 2015, only the middle room was fully exposed due to the steep slope and this room was considered as the main room of the ensemble (Pirson, 2020: 162).

The wall paintings were first intervened with conservation and restoration works in 2015 and they were preserved in situ. However, problems such as water absorption and moisture concentration from the floor and walls, and the inability to eliminate moisture due to the connection of the wall with natural rocks in the north were encountered. In order to prevent further damage to the wall paintings affected by these problems, it was decided to remove them, move them to a workshop environment, restore, transfer onto a new carrier, and then place them in their original positions on the walls of the room.

The work included the removal, transfer to a new carrier and replacing of the Hellenistic wall paintings to their original position for two excavation seasons (10 weeks in 2021 and 6 weeks in 2022). During the 10-week works (between 28 June-15 July 2021 and 13 October-20 November 2021), which constitute the first phase of 2021; cleaning tests on the wall paintings before removal and preparation for removal, removal, transfer of the removed wall paintings to the workshop environment were carried out by Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener, Lecturer Serap Özdemir, Res. Asst. Dr. Berna Çağlar Eryurt with the participation of conservators Sibel Çetinkaya, Yiğit Can Toktay, Yasemin Koçak and conservation students Hatice Nur Aydın and Tuğçe Kuloğlu. The restoration works, which constitute the second stage and were carried out in the workshop environment prepared in the excavation house, were carried out under the supervision of Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener, Lecturer Serap Özdemir, Res. Assist. Dr. Berna Çağlar Eryurt with the participation of conservators Ceren Gürçay Yılmaz, Sibel Çetinkaya, Yiğit Can Toktay and Yasemin Koçak. The 6-week work in 2022 (between 18 July and 27 August 2022) covers the completion of the restoration work in the workshop environment, which was started in the second phase of 2021, and the transfer and replacement of the wall paintings to the Şölen Evi. The work was completed by a team consisting of conservators Sibel Çetinkaya and Yasemin Koçak and conservation student Çağrı Duran under the supervision of Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener and Assoc. Prof. Dr. Berna Çağlar Eryurt.

Although in situ conservation is a priority in wall painting restoration, a road map for the removal, transport and transfer of the wall paintings to a new carrier has been prepared. This study, which was carried out in order to eliminate the conditions that caused the deterioration of the wall paintings, which have an important place among the Hellenistic period examples in Anatolia, has another importance in terms of placing the wall paintings back in their original positions.

GİRİŞ

“Şölen Evi” Bergama Antik Kent merkezinin doğu yamacının kuzey kesiminde yer alan (Görsel 1), 2005 yılından 2010’a kadar yapılan araştırmaların bir sonucu olarak, 2010 yılında kısmen ortaya çıkarıldığından beri bu şekilde anılan bir yapıdır. 2008’den 2010 yılına kadar yapılan yüzey araştırmaları ve kazı sonuçlarına dayanan, günümüzde de hala geçerli olan hipoteze göre; kentin kuzeydoğusunda, daha alçak bir seviyede, önünde sütunlu bir salon bulunan, sıralı yedi odadan oluşan yapı, ikisi neredeyse tamamen kaya işlemeli odalarla birleştiği şeklindedir. 2014 ve 2015 yıllarından dik yokuş sebebiyle sadece orta oda tamamen açığa çıkarılmış ve bu oda, topluluğun ana odası olarak kabul edilmiştir (Pirson, 2020: 162).



Görsel 1. Şölen Evi, konumu

Moloz ve kaba yontu taş örgüye sahip binada mekân (~530 x 460 m) duvarları dört yönde de mermer taklidi sıva ile süslenmiştir. M.Ö. 1. yüzyıllara tarihlenen (Pirson, 2016: 140) boyalı duvar dekorasyonunda, duvarın aşağı ve orta kısmında enine blok sıraları ve kabartmalardan, üst kısmı ise yarım sütunlar, sütun kaideleri ile başlıklardan oluşmaktadır. Mekânı kuşatan dört duvarın tümünde, günümüze çeşitli büyüklüklerde kalan parçalar olarak korunagelmış dekorasyonlu sıva, Anadolu’da Helenistik dönem duvar dekorasyonu için çok önemli bir örnek oluşturmaktadır. Ana mekânı dekorasyonlu sıvayla kaplı bu bina, kuzey doğu yamacında kutsal alan topluluğuna ait olduğu varsayılan sadece ibadet yeri olarak hizmet etmeyen, aynı zamanda tüm topluluk için alt yapı görevlerini de üstlenen yapılarıdır (Pirson ve Ateş, 2019: 77).

1. Şölen Evi Duvar Resimleri

Binanın ana mekânında güney, batı, kuzey ve doğu duvarında parçalar halinde günümüze ulaşmıştır. En büyük parçalar batı ve doğu duvarda olup, kuzeyde doğuya yakın kısımda daha büyük diğer kısımda ise parçalar halinde görülmektedir.

Mevcut parçalara göre doğuda, batıda ve kısmen kuzeyde, duvar resimlerinin yaklaşık 2 m yüksekliğe kadar ulaşan kısmını kırmızı ve sarı renkte boyanmış renkli taş kaplama taklidi sıvalar oluşturmaktadır. Üstte oldukları düşünülen plaster şeklindeki sütunlara ve başlıklarına ait sıvalı parçalar, yerlerinden kazı öncesi ayrıldıkları/düştükleri için kazı sırasında topraklı dolgu içerisinde ele geçirilmiştir.

İlk olarak 2015 yılında gerçekleştirilen koruma ve onarım çalışmaları ile müdahale edilen ve yerinde korunması sağlanan duvar resimlerinde, zeminden ve duvarlardan su emilimi ve nem yoğunluğunun bulunması, kuzeyde duvarın doğal kayalarla bağlantısı yüzünden nemin elimine edilememesi gibi sorunlarla karşılaşmıştır. Bu sorunlardan etkilenen duvar resimlerinin daha fazla zarar görmesinin engellenmesi amacıyla kaldırılmasına, bir atölye ortamına taşınmasına, restorasyonu yapılarak yeni bir taşıyıcı üzerine aktarılmasına, daha sonra mekân duvarlarındaki özgün konumlarına yerleştirilmesine karar verilmiştir.

Gerçekleştirilen çalışmalar kendi başlıkları altında şu şekilde açıklanmıştır:

1.1. Belgeleme

Duvar Resimlerinin Korunması-Restorasyonu için ICOMOS İlkeleri’nde (2003) belirtildiği gibi, “Venedik Tüzüğü”ne bağlı olarak, duvar resimlerinin korunması-onarımı çalışmasına çizimler, kopyalar, fotoğraflar, haritalarla

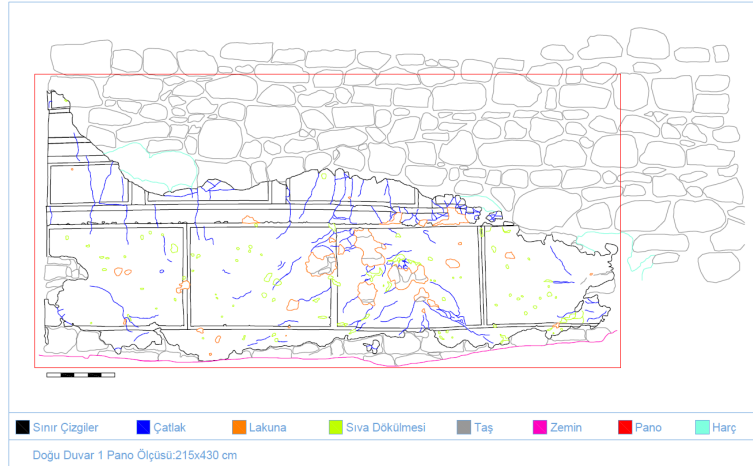
desteklenen bir analiz ve değerlendirme raporu eşlik etmelidir” (2003). Bu ilkedan hareketle, belgelemede genel ve detay fotoğraf çekimleriyle başlatılan çalışmalar, duvar resimlerinin 1/1 ölçekli çizimlerinin yapılması, bu çizimler ile duvardaki konumlarının belirlenmesi, kaldırılacak duvar resimlerinin koruma ve onarım çalışmaları sonrasında özgün konumlarına yerleştirilmelerine yönelik ölçüm ve tespitlerden oluşmaktadır.

Duvar resmi üzerine geçici sabitlenen (üzerine yerleştirilen sera naylonun taşıyıcıya bantlanması ile) sera naylonu üzerinden duvar resmi parçalarının asetat kalem ile birebir çizimi yapılmış (Görsel 2), duvar resminin ölçüleri ile zemine, yan duvarlara olan mesafe ölçüleri belirlenmiş; yeniden yerleştirmeye hazırlık amaçlı olarak duvar resmi ile yer aldığı duvar örgü malzemesini oluşturan moloz örgü taşları da birlikte çizilmiştir.



Görsel 2. Duvar resimlerinde belgeleme çalışmaları

Çizimler, özellikle kaldırılacak duvar resmi parçalarının yeni taşıyıcıya yapıştırılması ve yeni taşıyıcıya aktarılan duvar resimlerinin ise tekrar yerlerine montajı sırasında kılavuz oluşturması amacıyla hazırlanmıştır. Mevcut korunma durumunun belgelenmesinde bir altlık (layer) olarak da kullanılan çizimlerde duvar resimlerinde görülen bozulmalar, farklı renkler seçilerek hazırlanan lejantlara göre işaretlenmiş ve mevcut korunma durumu belgelemesi yapılmıştır (Görsel 3).



Görsel 3. Şölen Evi duvar resimlerinde mevcut korunma durumu (Doğu duvar)

1.2. Temizlik Denemeleri

Duvar resimlerinin yüzeylerinde kazı öncesi gömü (toprakaltı) ortamından gelen kalker, yapışkan topraklı tabakalar, tuz oluşumları gibi yüzeysel kir ve birikimler bulunmaktaydı ve bu tabakalar boyalı yüzeyleri neredeyse tamamen boyalı yüzeyi kapatmaktaydı. Bunların elimine edilmesi amacıyla yapılacak temizlik için kullanılabilecek farklı kimyasal ve mekanik temizlik yöntemlerinin denemeleri belirlenen lokal alanlarda yapılmıştır.

Temizlik denemelerinden ilki kaldırma öncesinde in situ konumunda, daha sonra ise atölye ortamında yeni taşıyıcıya aktarılması sonrasında gerçekleştirilmiştir (Görsel 4).



Görsel 4. Atölye ortamında temizlik denemeleri

Duvar resimlerinde, beş farklı renk bölgesinde, 5x5 cm boyutlarında oluşturulan kare alanlarda temizlik denemeleri yapılmıştır. Deneme alanları kâğıt bant ile sınırlandırılmış, hazırlanan çözeltiler kâğıt tozu ile karıştırılarak oluşturulan kâğıt hamuru yardımıyla yüzeyde bekletilmiştir. Temizlik denemeleri sırasında bazı çözeltilerin azdan çoğa doğru oranları ve yüzeylerde kalma süreleri kademeli olarak arttırılmıştır. Yumuşayan kalkerli alanlar bisturi ile mekanik olarak temizlenmiş ve saf su ile diş fırçası kullanılarak mekanik temizlik tamamlanmıştır. Arındırılan yüzeylere saf su ile hazırlanan kil türlerinden biri olan Sepiolit¹ paket uygulanmıştır. Bu uygulama kimyasal temizlik nedeniyle oluşabilecek tuz çıkış problemini önlemek için gerçekleştirilmiştir. Son arındırma işlemi olarak temizlik yapılan tüm yüzeylere japon kâğıdı ve saf su fırça ile emici süngerlerle uygulanmıştır.

Atölye ortamına getirilen duvar resimleri üzerinde, yeni taşıyıcıya aktarılmasına yönelik koruma ve onarım uygulamaları gerçekleştirilirken yanı sıra yüzey temizlik denemelerine de devam edilmiştir. Bu denemelerle, duvar resimlerinde boya ve sıva tabakalarında ileride yapılacak temizlik uygulamalarının detayları ve kullanılacak malzeme özellikleri belirlenmiştir. Nitekim alınan sonuçlar kalker tabakalarının kimyasal karışımlarla yumuşatılması ve yüzeyden mekanik yöntemlerle alınması yönünde istenilen başarıya ulaşılmasını sağlamıştır.

1.3. Geçici Yüzey Koruma (Facing) Uygulaması

Bu uygulamayla duvar resimlerinin parçalı ve bütün olarak kaldırılmaları sırasında yüzeyde geçici bir bağlayıcı tabaka oluşturulması, boyalı sıva yüzeylerin bir bütün haline gelmeleri, güçlendirilmeleri ve taşıyıcı duvardan ayrılması sırasında bütünlüğünü koruması amaçlanmıştır.

Çalışmada sırasıyla yüzeye önce düşük oranda akrilik reçine çözeltisiyle (%10 Paraloid B 72; Aseton içerisinde) boya tabakasını korumak amacıyla yapıştırılan Japon kâğıdı ve sonrasında ise daha yoğun akrilik reçine çözeltisiyle yapıştırılan (%20 Paraloid B 72; Aseton içerisinde) iki kat tülbent bezinden oluşan bir kaplama yapılmıştır (Görsel 5).

¹ Sepiolit, doğal magnezyum silikat, saf su ve solventlerle karıştırılarak malzemenin koyulaşmasını ve yüzeyde tutulmasını sağlayan, paketleme yönteminde kullanılan bir beyaz renkli kil türüdür (Lee, Moon, Yu ve Kim, 2017: 569-580; Heuman ve Garland, 1987: 30-33).



Görsel 5. Facing uygulamaları

Yüzeye kaplanan tül bent bezi, (daha sonra yüzeyden geri alınması sırasında daha kolay ayrılmasının sağlanması ve çalışmayı kolaylaştırmak amacıyla) 15 x 15 cm ölçülerinde parçalar halinde ve duvar resminin kenarından 10-15 cm taşacak şekilde kare biçiminde kesilmiştir. Her bir kare parçanın kenarları, birbiri üzerine 1-2 cm kadar bindirilerek yüzeye yapıştırılmış ve böylece kaplamanın (birbiri üzerine binen kenarlarında düşey ve yatay yönlerde adeta bir tür gergi halatı gibi uzanan kısımlarıyla) daha sağlam olması sağlanmıştır. Mevcut duvar resmi panolarının dışa gelen kenarlarında 10-15 cm kadar fazla bırakılan bez tabakaları (bez kulaklar), kaldırma sırasında duvar resmi yüzeyine dayanan ahşap levhalara (arkaları beşe on ile güçlendirilen MDF plaka) sık aralıklarla zımba ile çakılarak parçaların geçici taşıyıcıya sabitlenmeleri ve duvar resminin ayrılması sonrasında bu tür taşıyıcı panoda askıda kalmalarına imkân sağlaması için kullanılmıştır².

1.4. Kaldırma Uygulaması

Duvar resimlerinin kaldırılması ve taşınması, fiziksel oluşumlarını, malzeme yapısını ve estetik özelliklerini tehlikeye atabilecek, ciddi ve geri dönüşümü olmayan biçimde etkileyen işlemlerdir. Dolayısıyla, bu işlemler yerinde koruma seçeneklerinin uygulanmadığı durumlarda kabul edilmektedir (ICOMOS, 2003). Duvar resimlerinin kaldırılması çalışmaları *stacco* (duvar resminin yüzeyden bütünleştirilmesi ve harç katlarıyla birlikte kaldırılması) yöntemiyle gerçekleştirilmiştir³.

Kaldırma uygulamasında; güney duvarda yer alan duvar resminin birbirinden ayrı duran parçaları üç pano halinde, batı duvardaki duvar resmi, çatlak ve yarıklarından ayırarak veya bağımsız bölümlerinden olmak üzere toplam 8 pano halinde, kuzey duvardaki duvar resmi doğu kenardaki tek parça diğerleri ise parçalar halinde, doğu duvardaki duvar resmi ise (sıva boyunca uzanmayan çatlaklar ve ayrılma bölümleri olmadığı ve ayrıca kesilmek istenmediği için) (433 cm uzunluğunda) tek pano halinde taşıyıcıdan alınmasına karar verilmiştir.

Parçaların kaldırılmasında Geçici yüzey koruma (facing) uygulaması sırasında kenarları fazla bırakılan *facing* kulakları, duvar resmi arkasına dayanan ahşap plakaya zımba ile çakılarak sabitlenmiş duvar resmi ile taşıyıcı duvar arasına sokulan uzun çelik (50-100-150 cm'lik uzunluk, 4 cm genişlikte ve 2 mm kalınlıkta) keski-kamalar ile ayrılmışlar, taşıyıcı ile bağlantısı koparılarak ayrılan duvar resimleri, üzerinde askıda kalan ahşap taşıyıcılarla birlikte yatırılmıştır (Görsel 6).

² Detaylı bilgi için bkz. Eskici ve Şener, 2016: 134-136.

³ Detaylı bilgi için bkz. Şener ve Çetin, 2005: 233-235.



Görsel 6. Duvar resimlerinin kaldırılması çalışmaları

Kaldırılan her bir parça üzerindeki ahşap taşıyıcıya sabitlenmiş kulak bez parçalar kesilmiş, sıca kenarlarına yakın katlanarak tel zımba kullanılarak yeniden zımbalanmıştır. Bu uygulama ile duvar resminin sıkı bir şekilde ahşap panoya sabitlenmesi ve taşıma sırasında bir bütün halinde kalması ve hareketi tamamen sınırlandırılmıştır (Görsel 7). Ahşap plaka üzerine; kaldırıldığı duvar, parça ismi, kaldırıldığı parça numarası, yönü yazı ve işaretlerle kaydedilmiştir. Tüm bu işlemlerin ardından parçalar taşınabilir panolar hale getirilmiştir.



Görsel 7. Duvar resminin kaldırıldıktan sonra ahşap taşıyıcıya sabitlenmesi

1.5. Taşıma Uygulaması

Kaldırılan duvar resimlerinin gerekli önlemler alınarak atölye-depo ortamına taşınması aşamasındaki çalışmaları oluşturmaktadır.

Duvar resimlerinin kaldırılmasında kullanılan MDF paneller, taşınmaları sırasında esneme, bükülme olasılıkları göz önüne alınarak, arkalarına beşe on (cm) ahşap destekler çakılarak güçlendirilmişler ve sabit birer levha haline getirilmişlerdir. Bu kalaslar ağırlığı artırsa da hem kaldırmada hem taşımada panellerin rijit olmalarını sağlamış hem de panellere taşıma ve yerleştirme sırasında kolaylık oluşturan, ayak-altlık-kaide oluşturmuşlardır.

Kaldırılan parçalar kazı evindeki güvenli depoya nakledilmişlerdir. Kaldırılan parçalar, sıvalı bölümler dışında kalan alanlara yerleştirilen, iki yandaki 5x10 veya 10x10 kalastan kesilmiş takoz destekler ile bunlara arasına konulan 5x10 uzun kalaslarla oluşturulan ara destekler kullanılarak üst üste yerleştirilerek depolanmışlardır.

1.6. Yeni Taşıyıcıya Aktarma ve Restorasyon Aşaması

1.6.1. Duvar Resmi Arka (Harç) Yüzeylerinin İnceltilmesi

Duvar resimlerinin genelde kalın ve düzensiz olan arka harç tabakalarının (üzerine aktarılacağı yeni taşıyıcı ve yapay harçla birlikte artacak ağırlığının azaltılması amacıyla) yaklaşık 0,5 cm ye kadar kesilerek inceltilmesi (Görsel 8) ve yapay harç uygulamasıyla toplamda 1 cm ölçüsünde bir kalınlığa kavuşturulması öngörülmüştür (Eskici ve Şener, 2016: 137).



Görsel 8. Duvar resimlerinde arka harçların inceltilmesi çalışmaları

Ancak duvar resimlerinin; ön yüzünde (kademeler oluşturan dekorasyondan dolayı yaklaşık 1 cm ölçüsüne kadar birbirini üzerinde kademe yapması, yüzeyden 1-2 cm'ye kadar içe/taşıyıcıya doğru) çöküntü alanlarının bulunması nedeniyle bu inceltme duvar resminin kaba (arriccio) harcının tümüyle ve mümkünse de sıva (intonaco) tabakasının da 0,5 cm'ye kadar inceltilmesini gözetken bir çalışmaya dönüştürülmüştür. İşlemde, parçalar taşıyıcı MDF levhaya tel zımbayla bağlı ve sabitken çalışılmıştır.

İnceltme işlemi, ön yüzeye zarar (titreşim, baskı, zorlama, çekme) vermeyecek şekilde spiral motora takılan elmas disk ucuyla ve diyagonal bir biçimde çalışılarak, harç tabakası kademeli inceltirilerek, kontrollü bir şekilde gerçekleştirilmiştir.

İnceltme sonrasında, sıva arkasındaki harç artıkları ve tozlar, yağlı boya fırçasıyla ve elektrikli süpürge yardımıyla alınarak temizlenmiştir.

1.6.2. İnceltilen Harç Yüzeylerin Sağlamaştırılması

İnceltirilerek kalınlığı azaltılan duvar resmi arka yüzeyleri düşük oranda akrilik reçine çözeltisi (%5 Primal AC 33⁴, su içinde) emdirilerek güçlendirilmiştir. Reçine çözeltisi, fırça ile tüm arka harç yüzeyine sürülerek emdirilmiştir. Bu sayede sonraki işlemler için harçlı yapıda güçlendirme sağlanmıştır.

Sağlamaştırma uygulaması, inceltme sonrasında harçlarda çatlak ve lakuna bulunan alanlar varsa önce bu alanlara müdahale edilerek harçlı dolgu yapılması ve daha sonra ise harç yüzeylerinde sağlamaştırma şeklinde gerçekleştirilmiştir.

1.6.3. Harçta Çatlak, Lakuna ve Strappo Alan Dolguları

İnceltilen duvar resimlerinde çatlak, lakuna ve *strappo* (facing/ beze yapışık kalan ancak harç bölümleri dökülen ince sıva tabakası) alanlarının kapatılması işlemidir.

Bu uygulamada, mevcut çatlaklar özğüne benzer-yakın özellikte bir kireç harcı ile dolgulanarak sağlamaştırılmışlardır. Uygulamada 3 birim kireç taşı tozu/mermer tozu ile 1 birim kaymak kireç kullanılarak hazırlanan harç karışımı spatüllerle çatlaklara dolgulanmıştır.

Stappo alanları facing uygulaması ile kaldırılan duvar resimlerinde zayıf bölümlerde harç dökülmesi nedeniyle sadece beze tutunan, üst yüzeydeki ince düzeltme sıvası (intonacchino) bölümüyle kalmış kısımlardır. Bu kısımlar,

⁴ Akrilik emülsiyon türü olan reçine, su ile karıştırılarak istenilen ölçüde çözelti hazırlanır, kuruduktan sonra Aseton gibi organik reçineler ile çözülebilen geri dönüşlü bir reçine türüdür (Eskici ve Şener, 2016: 137, dipnot 13).

mevcut sıva tabakasının arka yüzeyiyle bütünleşecek kireç harcı eklenmesiyle sağlamlaştırılmıştır. İşlemden önce mevcut bölümler, çatlak dolgularında kullanılan harç karışımıyla, inceltilecek sıva kalınlığı ölçüsüne kadar yükseltilmiştir.

Duvar resimlerinde eksik-kayıp alanlarda (lakunalarda) geçici (sonradan kolaylıkla çıkartılacak) bir dolgu oluşturulması, arka yüzeyin sorunsuz tesviye edilebilmesi, böylece ön yüz çevrildiğinde ise (geçici dolgu çıkartılarak yapay harçtan oluşan bir taşıyıcı altlık üzerine) istenilen dolgu ve tamamlama uygulamalarının yapılabilmesi öngörülmüştür.

Bu doğrultuda lakuna alanları, saf Primal AC 33+ Kuvars Kumu karışımıyla hazırlanan bir harçla, inceltilmiş duvar resmi katmanını ölçüsünde dolgulanmıştır. Geçici dolguyu oluşturan bu harç, tesviyenin tamamlanması, parçaların çevrilip *facingin* açılması sonrasında aseton emdirilerek kolaylıkla yumuşaması ve spatül ile kolayca alınabilmesi nedeniyle tercih edilmiştir.

1.6.4. Duvar Resminin Yapay Harçla Tesviyesi

Tesviye uygulaması duvar resimlerinin arka harç yüzeyinin önce cam elyaf kumaşın reçineyle kaplanarak güçlendirilmesi ve bir bütün haline getirilmesi daha sonra yapay harç yayılarak (özellikle birbiriyle birleşen batı duvar parçalarında olduğu gibi) tüm panoların aynı kalınlıkta tesviye edilmesi amacıyla yapılmıştır.

Uygulamanın ilk aşamasında Cam Elyaf Kumaş, parça ölçülerine göre (birleşen kenarları engellememesi ve taşıntı yapmaması amacıyla) kenarlarından bir miktar (yaklaşık 2 cm kadar) içeride kalacak biçimde kesilerek duvar resmi arka yüzeylerine yerleştirilmiş, daha sonra fırça ile yüzeye sürülerek uygulanan Polivinilasetat (PVA) türevli bir reçine olan Mowilith D 50⁵ ile yapıştırılmıştır. Uygulamada reçineye batırılan fırça ile cam elyaf kumaşın üzerinde boşluk kalmayacak biçimde kez daha sürülerek geçilmiş, böylece kumaşın harç tabakasına tam birleşmesi/yapışması garanti edilmiştir. Uygulama sonrası reçinenin tam kurummasının sağlanması amacıyla 2 tam gün beklenmiştir.

Cam elyaf kumaşla kaplı arka yüzeylere, belirlenen harç kalınlıkları dikkate alınarak, tesviye harcı uygulanmıştır (Görsel 9). Harç kalınlığının başlangıçta 5 mm veya en fazla 1 cm ölçüsünde olması böylelikle kalınlık ve ağırlık oluşturmaması istenmiştir. Ancak duvar resimlerinin dekorasyonundaki kademeler ve bazı parça yüzeylerindeki içe çökme durumları, kalınlığın düşünüldüğünden daha fazla olmasına, dolayısıyla orijinal harçla birlikte toplam yüksekliğin 3 cm'yi bulacak ölçüde yapılmasına karar verilmiştir.

Tesviye için Mowilith D 50 ve kuvars kumu (1:3 oranında) karışımından elde edilen yapay harç kullanılmıştır. Harç uygulanmadan önce gerek yanlara akmasını önlemek gerekse yüksekliğin eşit olarak sağlanması amacıyla, kenarları plasterinden hazırlanan yaklaşık 1 cm kalınlığında şerit ile çerçevelenmiştir. Yapay harcın (yüzeye olası birleşme sorunları oluşmaması ve) daha iyi yapışmasını sağlamak için yüzeye önce Mowilith D 50 fırça ile sürülmüş, bunun üzerine harç yayılmıştır. Daha sonra duvar resmi panosunun iki yanına yerleştirilen (sabit 3 cm'lik) yükselti çıtaları hazırlanmıştır. Bu çıtaların üzerinden (sağa sola hareket ettirilerek) gezdirilen düz yüzeyli alüminyum bir profil (master) ile yapay harcın tesviyesi sağlanmıştır. Son düzeltme ve kontroller sonrası harç kurumaya bırakılmıştır.

Tam kuruma, uygulanan harcın kalınlığına ve ortam ısısına göre, birkaç günden bir haftaya kadar değişmektedir. Bu harç türü, tesviye görevi dışında, özgün duvar resmi ile üzerine yapıştırılacağı (epoksi türü geri dönüşü zor olan bir reçine kullanılacağı için) yeni taşıyıcı arasında istendiğinde asetonla çürütülerek kolaylıkla geri alınabilen bir ayırıcı tabaka oluşturması nedeniyle tercih edilmiştir (Şener, Eskici ve Çetin, 2005: 237; Şener, Eskici ve Çetin, 2002: 109-118).

⁵ Mowilith D50 özellikleri için bkz. Eskici ve Şener, 2016: 137, dipnot 15.



Görsel 9. Duvar resimlerinin yapay harçla tesviye edilmesi

1.6.5. Facing Tabakasının Kaldırılması

Cam elyaf kumaş ve yapay harç ile arka yüzleri tesviye edilerek bütünleştirilen duvar resmi panoları, iki yanına birer plaka yerleştirilerek, sandviç yöntemiyle ters çevrilmiş, ön yüzeyde *facingin* çıkartılması işlemlerine geçilmiştir.

Kaldırma taşıma işlemleri sırasında yüzeylere uygulanan geçici koruyucu tabakalar (Paraloid B 72 çözeltisi+ Japon kâğıdı ve tülbent bezi) geri alınmıştır. Bu tabakalar, aseton emdirilmiş kâğıt tozu ve/veya pamuk tampon ve/veya lokal olarak asetona batırılmış fırça yardımıyla yumuşatılmış, reçinesi çözölen kumaş boyalara zarar vermeden dikkatli ve kontrollü bir şekilde yüzeyden kaldırılmıştır (Görsel 10).



Görsel 10. Facing tabakasının geri alınması/kaldırılması

Yüzeylerde *facing* tabakasının alınması sonrasında kalan akrilik reçine (Paraloid B 72) kalıntıları, yağlı boya fırçası ile düz yüzeyli mendiller üzerinden sürülen saf aseton ile çözülmüş, reçine çözeltisi böylelikle kâğıt mendile emdirilmiş, reçine kurumadan önce mendilin kaldırılmasıyla yüzeyden alınarak temizlenmiştir. Bu uygulama, yüzeydeki tüm reçine kalıntıları alınmaya kadar tekrarlanmıştır.

1.6.6. Duvar Resimlerinin Taşıyıcı Panolara Aktarılması

Duvar resimlerinde yeni taşıyıcı pano olarak Aerolam⁶ paneller kullanılmıştır. Uygulamada kaldırılarak tesviye edilen duvar resmi parçaları, boyutlarına göre kesilerek hazırlanan taşıyıcı Aerolam panellere yapıştırılmışlardır.

⁶ Aerolam, Alüminyum petek yapı. Genellikle basınç direncini gerçekleştirmeyi amaçlayan iki ince tabaka arasına yerleştirilmiş katmanlı petek malzemeden yapılır. Bu malzemeler, yüksek özgül dirence sahip ince ve düz veya hafif kavisli yüzeylerin gerekli olduğu yerlerde yaygın olarak kullanılmaktadır. En yaygın uygulama alanı hava ve uzay endüstrisidir ve bu nedenlerle ellili

Bunun için duvar resimlerin boyutları, zeminden yükseklikleri ve birleşme noktaları vb. ayrıntılar dikkate alınarak taşıyıcı panolar hazırlanmıştır.

Büyük boyutlu duvar resimleri için Aerolam panolar birbirine ek yapılarak büyütülmüştür. Bu amaçla Aerolam panolar birbirine geçme yapacak şekilde kesilmiş ve birbirlerine epoksi reçine harç karışımı (kuvars kumu ile yoğunluğu artırılan ve akışkanlığı azaltılan, Araldite M1+HY 956; 5/1 oranında) kullanılarak yapıştırılmıştır.

İkinci aşamada duvar resimleri, hazırlanan taşıyıcı pano üzerlerine aktarılmış, birbiriyle birleşen parçaların asetat kalem ile konturları çizilerek konumları belirlenmiştir (Görsel 10); böylece süresi kısıtlı olan (yaklaşık 1 saat kadar) yapıştırma işlemi için ön hazırlık ve planlama oluşturulmuş, işlem sırasında yeri ve konumunun doğruluğu kontrol edilebilecek referans noktaları oluşturulmuştur. Çalışmada batı duvara ait birbiriyle birleşen ancak parçalı olarak kaldırılan duvar resmi parçaları ve taşıyıcı Aerolam panelleri için özgün konumlarında iken hazırlanan 1/1 çizimlerinden yararlanılmış, son birleşme tasarımları yapılmıştır (Görsel 11).



Görsel 11. Duvar resimlerinin taşıyıcı panellere aktarılması

Hazırlanan yapıştırıcı, ön hazırlık süreciyle belirlenen referans (duvar resmi kontur) çizgilerinin içinde kalacak şekilde yayılmıştır. Uygulamada, duvar resimlerinin üzerine yerleştirilmesiyle ağırlığı ile kenarlardan taşmaların engellenmesi için reçine karışımının kontur çizgilerinden 2-3 cm kadar içerde kalmasına dikkat edilmiştir. Duvar resimlerinin pano üzerine yerleştirilmeleriyle yapıştırılmaları sağlanmıştır. Yerleştirme sırasında kenarlardan taşan yapıştırıcı artıkları kurumadan spatül ile alınmış ve asetona batırılarak nemlendirilmiş pamuklarla temizlenmiştir. Yapıştırıcının tam olarak sertleşmesi yaklaşık 24 saatte gerçekleşmektedir. Yapıştırıcının kuruması sonrasında, önceden belirlenen kontur çizgileri alkollü pamuk ile temizlenmiştir.

Yapıştırma işleminde, taşıma gücü yüksek epoksi reçine türü (Araldite M1 / HY 956, 5:1 oranında) kullanılmış, yoğunluğunu arttırmak amacıyla içine kuvars kumu ilave edilmiştir. Kullanılan reçine geriye dönüşlü olmamakla birlikte, yapıştırıcı ile orijinal harç yüzeyi arasında tesviye için oluşturulan ara tabaka (yapay harç), yukarıda da bahsedildiği gibi, işlemlere istenildiğinde geri dönüşlülük fonksiyonu kazandırmıştır.

Yapıştırma işleminde toplam 17 parça halinde kaldırılan duvar resmi parçalarından; tek parça olarak kaldırılmış olan Doğu Duvar panosu yine tek parça halinde hazırlanan (435x 210 cm ölçülerindeki) taşıyıcı panoya yapıştırılmıştır. Toplamda 532x 220 cm ölçülerindeki Batı Duvar parçaları 4 panele, Kuzey Duvar parçaları 2 panele ve Güney Duvar parçaları ise 2 panele yapıştırılmış, toplamda 9 pano halinde taşınabilir panolara dönüştürülmüştür.

Çalışmanın son aşamasında duvar resimleri ile taşıyıcı Aerolam panel arasında kalan (yapıştırıcı ve tesviye harcı tabakaları ölçüsündeki) yan boşluklar yine yapay harç malzemesi (Mowilith D 50+kuvars kumu) kullanılarak kenara dik gelecek şekilde dolgulanarak kapatılmıştır.

yıllardan itibaren uçaklarda ve füzelerde alüminyum, cam elyafı ve gelişmiş kompozit malzemelerdeki petek malzemeler mevcuttur (Protić, Smičiklas ve Radović, 2017).

1.6.7. Dolgu ve Tamamlama Uygulamaları

Duvar resmi panolarında mevcut olan çatlaklar özgüne yakın özelliklerde hazırlanan kireçli harçlar ile dolgulanmıştır.

Dolguda kullanılacak harç, öncesinde çok sayıda deneme yapılarak belirlenmiştir. Denemeler sonunda ince elenmiş (1 mm elek altı) mermer tozuna ilaveten alandan toplanan taşların öğütülmesiyle elde edilen sarı renkli taş tozu ve hidrolik kireç kullanımına karar verilmiştir. Kireçli harcın hazırlanmasında su yerine hem sağlamlığını artırmak hem su emilim özelliğini azaltarak özgüne yaklaştırmak amacıyla önceden hazırlanmış akrilik reçine çözeltisi (%15 oranında Primal AC 33; su içerisinde) kullanılmıştır.

Çatlaklara yapılacak dolgu uygulamaları, homojen bir biçimde düzlenerek, yüzeyden 1 mm kadar aşağıda kalacak biçimde (sottosquadro tekniği⁷) yapılmıştır (Görsel 11). Bu çalışma ile hem duvar resimlerinde bütünlük sağlanmış hem de yapılan uygulamaların belirtilmesi gerçekleştirilmiştir (Görsel 12).



Görsel 12. Lakuna tamamlama uygulamaları

Lakuna tamamlamaları, tüm eksik alanlarda değil, sadece mevcut duvar resmi panoları içerisinde kalan kayıp alanlarında yapılmıştır. Tamamlama yapılacak lakunalarda arka harcın inceltilmesi sonrasında ve tesviye öncesinde (Primal AC 33+kuvars kumu ile) yapılan geçici dolgular sökülüştür. Uygulamada, asetona batırılan fırça ile sürülerek yumuşatılan harç dolgu bisturi veya spatüller ile alınmıştır.

Lakunalarda dolgu öncesinde özgün sıva harçlarının kenarları düşük orandaki akrilik reçine çözeltisi (su içinde %5 Primal AC 33) ile sağlamlaştırılmıştır.

Lakuna dolgularında, çatlak dolgularında kullanılan harç karışımı kullanılmıştır. Harç karışımı yüzeye spatüller ile yayılmış, özgüne göre bir miktar (1 mm kadar) aşağıda bırakılacak biçimde düzeltilmiştir. Çalışmanın son aşamasında nemlendirilmiş süngerlerle spatül izleri kaldırılarak harç yüzeyi homojenize edilmiştir. Lakunadaki harçlı tamamlamada rötuş işlemleri yapılmamış, yüzey temizlikleri sonrasına bırakılmıştır.

1.6.8. Taşıyıcı Panellerde Kenar Dolgusu

Çalışma, taşıyıcı Aerolam panel yan kenarlarında sandviç dokusunun yapay harçla dolgu yapılarak kapatılması (Görsel 13) ve daha sonra yapılacak kumlama çalışmaları öncesinde homojen bir yüzey dokusu kazandırılmasını tanımlamaktadır.

⁷ Yapılan onarım işleminde dolgu ve tamamlamanın özgün duvar resmi yüzey seviyesinin altında bırakılması anlamına gelen İtalyanca terim.



Görsel 13. Taşıyıcı panellerde kenar dolgusu

Uygulama, panel yan kenarlarındaki (altta ve üstte cam elyaf ve epoksi reçineli tabaka arasında petek örgü dokusunda hazırlanan alüminyum folyodan kaynaklanan) girintili çıkıntılı yüzeylerin kapatılması ve düzgün yüzeyler elde edilmesi amacıyla, yapay harçla (Mowilith D 50+kuvars kumu) dolgulanması şeklinde gerçekleştirilmiştir. Uygulamada yapay harç spatüllerle dolgulanarak kenarlar düzeltilmiş, bir master kullanılarak kenarların düzgünlüğü kontrol edilmiş ve düzeltme işlemleri gerektiğinde devam ettirilmiştir.

1.6.9. Taşıyıcı Panoda Homojen Fon Oluşturma (Kumlama)

Aerolam taşıyıcıda duvar resimleri dışında kalan panel yüzeylerinde homojen bir fon oluşturulması çalışmalarını kapsar.

Uygulamada, Aerolam yüzeylerine reçine sürülerek bir tabaka oluşturulması, fon oluşturacak kum karışımının bir elekten elenerek yüzeye homojen olarak dağıtılması, reçinenin kuruması sonrasında ise reçineye yapışmayan fazla kumun elektrikli süpürgeyle alınması, işlemin homojen bir fon oluşturmaya kadar 2-3 kez tekrarlanmasına dayalı kumlama tekniği benimsenmiştir.

Çalışmada önce yüzeyde kullanılacak fon malzemesini oluşturacak kum karışımının belirlenmesi için denemeler yapılmıştır (Görsel 14). Bu doğrultuda kum, kuvars kumu, taş tozu ve mermer tozu gibi dört temel karışım malzemesi belirlenmiştir. Bu malzemeler belirlenen oranlarda karıştırılarak duvar resimlerinin yüzeylerine uyumlu renk ve dokuyu oluşturacak karışım aranmıştır. Çalışma ekibi tarafından hazırlanan denemeler içerisinde 3 ölçek kuvars kumu ve 1 ölçek kum karışımı, fon malzemesi olarak seçilerek kullanılmıştır.



Görsel 14. Fonu oluşturacak karışımın hazırlanması

Yapılacak çalışma kum karışımının yüzeye bir reçine ile yapıştırılması esasına dayandığı için, panel yüzeyinde (örneğin ellerdeki vücut yağı gibi) organik kalıntı-leke kalmaması (ve böylece yapıştırmaya engel oluşturmaması) için yüzey önce alkollü pamuk ile silinerek temizlenmiştir.

Fon uygulamasında, önce Mowilith D 50 fırça ile homojen bir kalınlıkta ve tek bir alan için tüm yüzeye sürülerek panel üzerinde kumun tutunacağı zemin hazırlanmış, sonra hazırlanan karışımla kumlama yapılmıştır. Kumlama uygulaması, hazırlanan karışımın 1 mm elek boyu olan bir elek içerisine alınan kum karışımının yüzeyde gezdirilerek elenmesi ve homojen biçimde tüm yüzeye yayılana ve kapatana kadar sürdürülmüştür (Görsel 15). Fona sürülen reçinenin kurumması için beklenilmiş (yaklaşık 6-24 saat) sonra yüzeye yapışmayan fazla kum elektrik süpürgesiyle alınmıştır. Homojen fon, işlemin en az 3 kez olmak üzere tekrarlanmasıyla elde edilmiştir.



Görsel 15. Taşıyıcı panelde homojen fon için kumlama uygulaması

1.7. Panoların Taşınması ve Özgün Yerlerine Montajı

Taşıma çalışmaları, Şölen Evi'ne ulaşan bir yol olmaması, evin eğimli bir arazide bulunması ve taşınacak parçaların ağır olması dolayısıyla karşılaşılan sorunun, önce binanın üst tarafında kalan yoldan eve uzanan bir ray sistemi oluşturulması ile çözümlenmiş, daha sonra taşıma işlemi gerçekleştirilmiştir.

Şölen evine taşınan parçaların montajı, önce panelleri taşıyacak demir bir L profilin duvara sabitlenmesi, daha sonra panellerin hem bu taşıyıcı altlığa hem de duvara bağlanarak sabitlenmeleriyle çözümlenmiştir.

Çalışma öncesinde panellerin taşıyıcı profillere oturtularak vida ile sabitlenmeleri ön görüldüğünden, vidaların Aerolam kenarına (yapay harç ve arkasındaki zayıf alüminyum folyo petek dokusuna) tutunamayacağı için, atölyede taşıma öncesinde panellerin alt bölümlerine 1 mm kalınlığında 3x3'lük alüminyum profillerle sert bir destek kısmı oluşturulmuştur. Alüminyum panel kalınlığı 18 mm olduğu için sabitlenecek alüminyum profilin bir kenarı bu ölçüde

kesilmiş, diğer kenarı arkasında olacak biçimde epoksi reçineyle (Araldite M 1+HY 956; 5/1 oranında) panoların alt kenarların yapıştırılmıştır.

Uygulamada panoların oturtulduğu taşıyıcılar için, kalınlığı 4 mm, kenar uzunluğu 2 x 4 cm olan demir profiller kullanılmıştır. Panel uzunluğuna göre kesilerek hazırlanan profillere, panoların sabitlenmeleri için her 15 cm’de bir ince vida deliği, uzun kenarlarına ise her 30 cm’de bir ise 1 cm’lik ankraj çubuğu delikleri açılmıştır. Profil yüzeyleri önce antipas ve daha sonra boya ile kaplanmıştır.

Taşıyıcı profillerin sabitleneceği konum, 1/1 ölçekte hazırlanmış çizimlerin duvar yüzeyine serilmesiyle ve duvar resimlerinin özgün konumlarının işaretlenmesiyle belirlenmiştir. Buna göre önce Aerolam panel alt kenarları çizimlere aktarılmış, daha sonra bu çizgilerle taşıyıcı yerleri belirlenmiş ve duvar yüzeyine işaretlenmiştir. Her panelin oturacağı taşıyıcı profiller belirlenen yüzeye konulmuş, ankraj delik yerleri işaretlenmiş ve duvar örgüsündeki taşlara 1 cm’lik çapta ve yaklaşık 8 cm kadar derinlikte delikler açılmıştır. Ankraj için 1 cm kalınlığında 10 cm uzunluğunda paslanmaz çelikler kesilerek duvara çakılmışlardır. Daha sonra profiller yerleştirilerek, çubuk ve profillerin kaynakla birleştirilmesi yapılmıştır. Profil üzerine taşıntı yapan çubuk uzantıları ve kaynak kalıntıları spiral motor diskleriyle tıraşlanarak temizlenmiş, son boya işlemleriyle taşıyıcı montajı tamamlanmıştır.

Montaj sonrası taşıyıcı profiller üzerine Aerolam paneller yerleştirilmiş ve düşey terazilerine göre doğrultuları belirlenmiştir. Büyük panoların üst ve yan kenarlarından (kenarlardan yaklaşık 10 cm kadar içeride tutularak) görünmeyecek ve panel arkasında kalacak biçimde destek noktaları belirlenmiştir. Yaklaşık 10 cm kadar uzunlukta profil kaynatılmış ankraj çubukları, açılan deliklere çakılarak destek profilleri yerleştirilmiştir. Duvar resimleri panoları tekrar altlık üzerine yerleştirilerek arkaları bu üstteki profillere dayanmışlardır. Çalışmanın son aşamasında duvar resimlerinin taşıyıcıya ve duvara sabitlenmesine geçilmiştir. Bu işlemde; panolar, alttaki taşıyıcı panele açılmış deliklerden vidalanarak sabitlenmişlerdir. Panoların taşıyıcı duvara sabitlenmelerinde; aralıklı olarak sıvaların bulunmadığı bölümlerinden duvara uzanan delikler açılmış, Paneller taş duvara uzun tork vidalarıyla monte edilerek sabitlenmişlerdir. Aerolam panelleri taşıyıcı duvara bağlayan bağlantı vidaları duvar resmine yakın ve yapay harç dolgulu alanlardan seçildiği için yapay harç ve kumlama ile rahatlıkla kapatılarak gizlenmişlerdir.

Panoların duvara sabitlenmelerinde kullanılan vida yerleri (istenildiğinde vidaların sökülmesi amacıyla) 1/1 çizimler üzerine işaretlenmiş, çizimler kazı başkanlığına fotoğraf arşivi ile birlikte teslim edilmiştir.

Çalışmada tüm panolar yerlerine sabitlendikten sonra, Batı duvarda olduğu gibi Aerolam panel birleşme kenarlarının önce yapay harçla daha sonra ise kumlama ile kapatılması yapılmış, böylelikle Aerolam taşıyıcı bütünlüğü sağlanmıştır. Duvar resimlerinde kaldırılmaları sırasında yararlanılan çatlaklar, lakuna tamamlamada kullanılan malzeme ve yöntemle dolgu yapılarak kapatılmış, duvar resmi parçaları bütünleştirilmiş ve çalışma tamamlanmıştır (Görsel 16).



Görsel 16. Duvar resmi panolarının yeniden özgün konumlarına montajı

SONUÇ

Arkeolojik alanlarda bulunan mozaik ve duvar resmi gibi yapı elemanlarının orijinal konumunda (in situ) korunması, onarım çalışmalarında korumanın önceliklerinden biridir. Fakat Şölen Evi yapısı örneğinde olduğu gibi, bazı alanlarda karşılaşılan problem nedeniyle yerinde korunması mümkün olmadığında başka seçenekler düşünülebilmektedir. Yapının bulunduğu kayadan sızan ve zemin ile birlikte duvardan su emiliminin devam etmesi ve önlenememesi arkeolojik alanlarda sıkça karşılaşılan problemlerden biridir. Bu problem, duvar resminin zaman içinde daha çok zayıflamasına, parça kaybı, duvar resmi katmanları arasında ayrışma, sıvalarda ufalanma, mikrobiyolojik oluşum vb. duvar resmini ciddi boyutlarda etkileyecek şekilde bozulmasına sebep olmaktadır. Bununla birlikte, duvar resminin bulunduğu duvarlarda yuva yapan toprak arılarının giriş çıkışlarından dolayı zayıflamaya devam etmesi sebebiyle, duvar resminin kaldırılması ve duvarla bağlantısının koparılması değerlendirilmiştir. Yapılan planlamada mevcut duvarların yeni taşıyıcıya aktarılan duvar resmini taşıyacak nitelikte olması ve tekrar yerine montaj edildiğinde söz konusu problemlerden etkilenmeyeceği kararına varıldığından, duvar resimlerinin yerine yeniden montaj edilmesine karar verilmiştir. Hem Anadolu'daki Helenistik dönem örnekleri içinde önemli bir yeri olması hem de özgün konumuna yeniden yerleştirilmesi açısından koruma adına önemli bir yere sahiptir.

KAYNAKÇA

- Eskici, B., Şener, Y.S. (2016). Il progetto di recupero degli affreschi di Zeugma: metodologia di conservazione e di restauro”, *ARCHIPPE Studi in onore di Sebastiana Lagona* (Editors: M. Frasca - A. Tempio - E. Tortorici), Gruppo Editoriale Bonanno s.r.l. Acireale-Roma: 129- 144.
- Heuman, J., Garland, K. (1987). A Poulitice Technique for the Removal of Cellulose Nitrate Adhesive from Textiles. *The Conservator*, 11(1): 30-33.
- ICOMOS (2003). “Duvar Resimlerinin Korunması-Restorasyonu İçin ICOMOS İlkeleri”, (Erişim Tarihi:03.05.2024) http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0533768001536913431.pdf.
- Lee, K. M., Moon, H. Y., Yu, Y.G., Kim S. K. (2017). Experimental Study on Poulitices Applying to Remove Fixative (Paraloid B72) on Earthen Mural Painting. *Journal of Conservation Science*, 34(6):569-580.
- Pirson, F. (2016). Pergamon – Bericht über die Arbeiten in der Kampagne 2015, 2: 135-223.
- Pirson, F., Ateş, G. (2019). “Wasser als (natürliches?) Element in den Naturheiligtümern am Stadtberg von Pergamon”, *Natur und Kult in Anatolien, Viertes Wissenschaftliches Netzwerk an der Abteilung Istanbul des Deutschen Archäologischen Instituts*, (Ed. Benjamin Engels, Sabine Huy, Charles Steitler), Ege Yayınları: 59-90.
- Pirson, F. (2020). *Das neue Forschungsprogramm und die Arbeiten in der Kampagne 2019*, e-Forschungsberichte. Deutsches Archäologisches Institut. Doi: <https://doi.org/10.34780/aa.v0i2.1025>
- Protić, M., Smičiklas, N., Radović, B. (2017). “Aerolam as a Carrier in Mosaics Conservation and Restauration”. *Proceedings of the IV Advanced Ceramics and Applications Conference* (Ed. Bill Lee, Rainer Gadow, Vojislav Mitic). Atlantis Press.
- Şener, Y. S., Çetin, C. (2005). “La Depose Des Peintures Murales”, *Zeugma II, Peintures Murales Romaines*, (Ed. Alix Barbet, Varia Anatolica), XVII, De Boccard edition-Diffusion, Paris: 229-235.
- Şener, Y. S., Eskici B., Çetin C. (2005). “La Restauration Des Peintures Murales”, *Zeugma II Peintures Murales Romaines*, (Ed. Alix Barbet, Varia Anatolica), XVII, De Boccard edition-Diffusion, Paris: 235-240.
- Şener, Y.S., Eskici, B., Çetin, C. (2002). “Zeugma Antik Kenti Kurtarma Kazılarında (A Bölgesi) Ele Geçen Duvar Resimlerinin Restorasyonu ve Konservasyonu Çalışmaları”, 23. *Uluslararası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu, 17. Arkeometri Sonuçları Toplantısı*, (28 Mayıs-01 Haziran 2001, Ankara), Ankara: 109-118.

ÇOCUKLAR İÇİN MÜZELERDE SANAT
EĞİTİMİ: TATE MÜZESİ ÖRNEĞİ*Art Education for Children in Museums: The Example of the
Tate Museum*Sinem ÜNAL GERDAN¹, Dide AKDAĞ SATIR²

ÖZET

Sanat eğitimi, çocukların yaratıcılığını, problem çözme yeteneklerini ve duygusal zekalarını geliştirmek için kritik bir rol oynamaktadır. Özellikle müzeler, çocuklar için sanat eğitimi ve deneyimi açısından benzersiz bir ortam sunmaktadır. Çocuğun kendini tanıması, yaşadığı çevreyle ilgili izlenimlerini, duygularını ifade edebilmesi ve bunu özgürce yapabilmesi açısından sanatın önemli katkısı vardır. Sanat eğitimi, çocuğun duygu ve düşüncelerini dile getirmesi için ifade etmesini sağlarken onun sosyalleşmesini sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında sosyalleşme ve özgür ifade becerisi kazanımının yanında çocuklar paylaşmayı ve birlikte çalışmayı da öğrenmektedir. Okullarda verilen sanat eğitimi ve müzelerde oluşturulan çocuk atölyeleriyle çocukların söz konusu kazanımları gerçekleştirdikleri görülmektedir. Bu makalede, çocuklar için müzelerde sanat eğitimi konusu ele alınarak bu alandaki iyi uygulama örneklerinden biri olan TATE Britain ve TATE Modern Müzeleri yerinde incelenmiş ve araştırılmıştır. TATE Müzeleri, sanatın çocuk gelişimine olan etkisini vurgulayan özel programlar ve etkinlikler sunarak, çocukların sanatla daha yakından etkileşimde bulunmasını sağlamaktadır.

Sanat eğitimi, bireylerin yaratıcılıklarını ve hayal güçlerini geliştirmenin yanı sıra problem çözme yeteneklerini artırmak ve duygusal zekalarını güçlendirmek için önemli bir araçtır. Müzeler, bu süreci destekleyen değerli ortamlar sağlayarak çocukların sanatla doğrudan etkileşim kurmasını ve öğrenmesini teşvik etmektedir. TATE, bu önemli misyonu gerçekleştirmek için çeşitli programlar ve kaynaklar sunmaktadır. Bu makalede, TATE Müzeleri'nin çocuklar için sanat eğitimi ve müze deneyimi konusundaki dijital uygulamalarını detaylı bir şekilde incelenmiştir.

ABSTRACT

Art education plays a critical role in enhancing children's creativity, problem-solving skills, and emotional intelligence. Museums, in particular, offer a unique environment for children in terms of art education and experience. Art contributes significantly to a child's self-awareness, the expression of impressions and emotions related to their environment, and the ability to do so freely. Art education not only allows children to express their emotions and thoughts freely but also facilitates their socialization. In this regard, besides acquiring socialization and free expression skills, children learn to share and collaborate. It is observed that children achieve these gains through art education provided in schools and children's workshops created in museums. In this article, the topic of art education for children in museums is discussed, and one of the exemplary practices in this field, TATE Britain and TATE Modern Museums are examined and researched. TATE Museums enables children to interact more closely with art by offering special programs and activities that emphasize the impact of art on child development.

Art education is an important tool not only for enhancing individuals' creativity and imagination but also for increasing problem-solving abilities and strengthening emotional intelligence. Museums, by providing unique environments that support this process, encourage children to interact with and learn from art directly. TATE Museums offers various programs and resources to fulfill this important mission. This article thoroughly examines TATE Museums digital applications regarding art education and museum experience for children.

Anahtar Kelimeler: Müze eğitimi, sanat eğitimi, tate müzesi, kültürel deneyim, eğitim programları.

Keywords: Museum education, art education, tate museum, cultural experience, educational programs.

1. ORCID: 0000-0002-8599-6753
2. ORCID: 0000-0001-6238-8731

1. Arş. Gör., Yıldız Teknik Üniversitesi, sinem.unal@yildiz.edu.tr
2. Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, dide.akdag@yildiz.edu.tr

EXTENDED ABSTRACT

Art education plays a critical role in developing children's creativity, problem-solving skills, and emotional intelligence. Museums, in particular, offer a unique environment for art education and experience for children. Art significantly contributes to a child's self-awareness, ability to express their impressions and emotions about their surroundings, and allows them to do so freely. Art education enables children to express their feelings and thoughts freely, fostering their socialization. From this perspective, along with gaining socialization and free expression skills, children also learn to share and work together.

It is observed that these achievements are realized through art education provided in schools and children's workshops organized in museums. This article examines art education in museums for children by specifically investigating the TATE Britain and TATE Modern, exemplary cases of good practice in this field. Both TATE museums offer special programs and activities emphasizing the impact of art on child development, allowing children to interact with art more closely. Art education is an important tool for enhancing individuals' creativity and imagination, as well as improving their problem-solving abilities and emotional intelligence. Museums provide unique environments that support this process, encouraging children to directly interact with and learn from art.

Both TATE Britain and TATE Modern offer various programs and resources to fulfill this important mission. This article examines in detail the digital applications for children's art education and museum experience provided by these two institutions. The article focuses on the importance of museum education and art education for children in museums. Museum education aims to enhance visitors' cultural and artistic experiences. Art education for children in museums targets the development of their creativity, problem-solving skills, and emotional intelligence. Institutions like TATE Britain and TATE Modern support these goals by organizing special programs and activities for children. Museum education includes a learning experience that provides children with the opportunity to understand art.

The aim is to develop children's art knowledge and critical thinking skills. Methods such as interactive exhibits, workshops, and guided tours are used. In the case of TATE Britain and TATE Modern, these goals are supported by organizing special activities and educational programs for children. This museum education not only increases children's interest in art but also encourages them to develop their creative thinking and expression skills, thereby enriching their overall cultural accumulation. The article examines the methods of museum education, data collection processes, and examples of good practices. In the article, literature review, as well as data collection and sampling methods, were applied to support the information obtained in the research, thereby enriching both the content and the narrative.

Following the initial literature review on data collection and evaluation, the information on TATE Britain and TATE Modern, which play significant roles in exemplifying the main theme of the study, was examined both online and on-site. The research findings were reached in light of the data obtained and evaluations made. In this context, the research is significant in terms of its contribution to the content of institutions providing art education, especially concerning the relationship between museum education and art education. This study also contributes to future research in this field. The research and data show that digital art's role in children's education not only fosters creativity but also supports the sustainability and progress of art in the digital age. Therefore, educators and policymakers in Turkey need to explore the intersection of digital technologies, art education, and cultural heritage to ensure the continuous growth and accessibility of digital art for children. Integrating digital art into children's education makes it possible to shape future artists and thinkers, pushing the boundaries of cultural heritage and creativity.

GİRİŞ

Makalede, müze eğitiminin önemi ve çocuklar için müzelerde sanat eğitimi üzerine odaklanılmıştır. Müze eğitimi, ziyaretçilerin kültürel ve sanatsal deneyimlerini artırmayı amaçlayan bir alandır. Çocuklar için müzelerde sanat eğitimi, çocukların yaratıcılığını, problem çözme yeteneklerini ve duygusal zekalarını geliştirmeyi hedeflemektedir. TATE Müzesi gibi kurumlar, çocuklara yönelik özel programlar ve etkinlikler düzenleyerek bu amaçları desteklemektedir. Müze eğitimi, çocuklara sanatı anlama fırsatı sunan bir öğrenme deneyimini içerir. Amaç, çocukların sanat bilgisi ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirmektir. Yöntem olarak interaktif sergiler, atölye çalışmaları ve rehberli turlar kullanılmaktadır. TATE Müzesi örneğinde, çocuklara özel etkinlikler ve eğitim programları düzenleyerek bu amaçları destekler. Bu müze eğitimi, çocukların sanata olan ilgilerini artırırken, onları yaratıcı düşünme ve ifade yeteneklerini geliştirmeye teşvik eder, bu da genel olarak kültürel birikimlerini zenginleştirir. Makalede, müze eğitiminin yöntemleri, veri toplama süreçleri ve iyi uygulama örnekleri incelenmiştir.

Makalede yöntem olarak literatür taramasının yanı sıra veri toplama ve örnekleme yöntemleri uygulanarak araştırmada elde edilen bilgiler desteklenmiş ve böylelikle hem içeriğin hem de anlatımın zenginleştirilmesi sağlanmıştır. Veri toplama ve söz konusu verilerin değerlendirilmesi hususunda ilk olarak yapılan literatür taramasının ardından çalışmanın ana temasını da örneklendirmede büyük rol oynayan TATE Müzesi'nin bilgileri, internet ortamının yanı sıra yerinde incelenerek gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler ve yapılan değerlendirmeler ışığında araştırmanın sonuçlarına ulaşılmıştır. Bu bağlamda araştırmanın sanat eğitimi verileri verilen kurumlarda içeriğe, özellikle müze eğitimi ve sanat eğitimi ilişkisine fayda sağlaması açısından önem arz etmektedir. Çalışma bu yönüyle söz konusu alanda yapılacak olan araştırmalara da katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

1. Sanat Eğitiminin Önemi

İnsanlık var olduğundan beri kendini ifade etmenin pek çok yolunu aramıştır. Bu yollar arasında sanat, bir ifade aracı olarak kullanılmış ve insanların duygularını aktarmada önemli bir yer bulmuştur. Sanatın bu işlevsel yönü daha sonra estetik bir yöne evrilerek toplumların gelişim, değişim ekseninde farklı boyutlara ulaşmıştır. Sanatın her dönemde farklı bir biçimde ilerlemesi, içinde bulunduğu toplumun bakış açısı, değer yargıları ile bağlantılı olmuş ve toplumlar kendilerinden sonra gelecek olanları da etkilemiştir. İnsanın kendini tanıması, yaşadığı çevreyi tanıması, anlam arayışı içinde olmasının temelinde yatan merak duygusu beraberinde insanın kendini ifade etmesi, duygularını aktarabilmesi gereksinimini doğurmuştur. Söz konusu bu gereksinim sanatın ifade aracı olarak kullanımıyla kendini göstermiştir.

Akkurt ve Boratav'a (2018: 54-60) göre, çağa bağlı olarak insanların farklılaşan gereksinimleri, sanatta çeşitliliği ve yenilikleri beraberinde getirmekte; bu farklılık, sanatın çeşitli yöntemler ve tekniklerle şekillenmesine yol açmaktadır. Ancak tüm bu çeşitliliklere rağmen, sanatın temel amacı olan güzellik ve estetik kaygısı altında birleşmektedirler. Sanat, duyguların ve isteklerin alıcıya aktarılmasında kilit bir rol oynamakta ve insanların hayallerini, duygularını görsel bir dille ifade etmelerini sağlamaktadır (Akkurt, Boratav, 2018: 54-60).

Sanat eğitimi, bireylerin genel gelişimine önemli katkılarda bulunur. Araştırmalar, sanat eğitiminin öğrencilerin yaratıcılık, eleştirel düşünme, problem çözme becerileri ve duygusal zekalarını geliştirdiğini göstermektedir (Efland, 2002). Sanat, öğrencilere kendilerini ifade etme ve dünyayı daha derinlemesine anlama fırsatı sunar.

Sanat eğitimi, insanın kendini anlamasını, duygularını ifade etmesini sağlarken aynı zamanda içinde yaşadığı toplumu anlamasına da yardımcı olur. Sanat eğitimi sayesinde kişinin duyarlılığı artarken yaşama karşı olan bakış açısı da etkilenir.

Sanat eğitimi, gereken zamanda sağlanmadığında, bireyin estetik duyarlılık, farklı bakış açılarına saygı, çeşitli kültürlerle değer verme, sanat eserlerini koruma bilinci kazanma ve evrensel bir değeri paylaşma gibi davranışları edinmesini engelleyebilir (Mercin, Alakuş, 2007: 14-20). Örneğin, UNESCO'nun raporları, sanat eğitiminin kültürel çeşitliliği teşvik ettiğini ve toplumsal uyumu güçlendirdiğini vurgular (UNESCO, 2006). Ayrıca, Amerikan Eğitim Araştırmaları Derneği'nin bir çalışması, sanat eğitiminin öğrenci başarıları üzerinde olumlu etkilerinin olduğunu göstermiştir (Deasy, 2002). Sanat eğitimi, estetik duyarlılık, farklı düşüncelere saygı, çeşitli kültürlerle değer verme, sanat eserlerini koruma bilinci ve evrensel ortak değerler gibi önemli davranışların kazanılmasında önemli bir rol oynar. Bu bulgular, sanat eğitiminin sadece sanat becerilerini geliştirmekle kalmayıp, aynı zamanda bireyin yaşamı boyunca faydalanabileceği önemli yetkinliklerin gelişimine de katkı sağladığını ortaya koymaktadır. Tate Müzesi'nin farklı programları (Bknz. Tablo 1) ve her birinin hedef kitlelerini açıkça göstermektedir.

Programlar	Hedef Kitleler
Okul ve Öğretmenler Programı	Okul Öğrencileri ve Öğretmenler
Gençlik Programları	15-25 Yaş Arası Gençler
Erken Yaş ve Aile Programları	Çocuklar ve Aileler
Kamu Programları	Yetişkinler
Topluluk ve Erişim Programları	Yerel Topluluklar ve Ek Erişim Grupları
Tate Exchange	Uluslararası Sanatçılar ve Ortaklar
Dijital Öğrenme Programı	Her Yaştan İnternet Kullanıcıları
Yorumlama	Tüm Ziyaretçiler
Öğrenme Araştırmaları	Eğitim Teknikleri ve Uygulamaları

Tablo 1. Tate Öğrenme Programları (URL1)

Tate Öğrenme Programları farklı yaş gruplarından ve topluluklardan insanlara hitap ettiği açıktır ve herkesin sanata erişimini ve katılımını teşvik etmek için geniş bir yelpazede hizmet vermektedir.

1.1. Çocuklar İçin Müze Deneyiminin Değeri

Müzeler, pek çok farklı kültürü, medeniyeti ve onların sanat eserlerini keşfetme hususunda önemli bir rehberdir. Müzelerde yapılan gezilerde görülen çoğu eser, farklı medeniyetlerin, kültürlerin kapısını açarken aynı zamanda onlar hakkında bilgi vererek öğrenmeyi de sağlar. Sanat eğitimi alarak kendini ve çevresini fark etme ve anlama fırsatı bulan çocuk için müzede geçirmiş olduğu deneyim söz konusu fark ediş açısından oldukça önemlidir. Almış olduğu sanat eğitimi sayesinde pek çok sanat eseriyle yakınlık kuran çocuk, sanat eseri üzerine düşünme, soru sorma, tartışma gibi eylemleri gerçekleştirme fırsatı yakalamaktadır.

Müzeler, çocukların merak ve öğrenme tutkusunu doyurabilecekleri, cezbedici ve eğitici ortamlar sunar. Bu ziyaretler, farklı kültürleri, sanat eserlerini, tarihi olayları ve bilimsel keşifleri keşfetme imkanı verir. Çocuklar, müzelerdeki interaktif sergilere katılarak, kendi başlarına öğrenir ve görsel, işitsel ve dokunsal yöntemlerle öğrenmenin keyfini yaşarlar. Bu deneyimler, çocukların hafızalarını güçlendirir, hayal güçlerini ve yaratıcılıklarını besler ve öğrenmeyi daha keyifli hale getirir (Coşkun, Bulduk, Türkmen, 2024: 699). Tüm bu sebeplerden dolayı çocukların müzeleri bir bilgi yükü, sorumluluk olarak görmelerinden ziyade merak uyandırıcı, içerisinde vakit geçirmekten zevk alacakları bir yer olarak görmeleri için yenilikçi fikir ve uygulamalara açık olunmalıdır.

2. Sanatın Çocuk Gelişimine Etkisi

Sanatın çocuk gelişimi üzerinde oldukça çeşitli etki alanlarına sahip olduğu söylenebilir. Bu hususta, çocuğun kendini ifade etme becerisinin gelişimi, sorgulama ve değerlendirme yetisinin güçlenmesi, yaratıcılığının artması ve gelişmesi gibi etkenler çocuk için son derece önemlidir. Söz konusu etkenler göz önüne alındığında sanatın çocuğun yaşamında sergileyeceği eylemler açısından etkilidir.

Yaratıcılığın merkezi olan sanat eğitimi, çocuklar için güvenli bir liman sunar. Bu güvenli ortamda çocuklar özgürce düşünmeye ve üretmeye teşvik edilir. Sonuç olarak, farklı alanlarda ilerleseler bile, bu eğitimden geçen çocukların üretken, seçici, beğenici ve kendini ifade edebilen bireyler olması beklenir (Samsun, Güven, 2022: 1598).

Oyun ve aktivite köşeleri, öğrenci grupları için eğitim programları, interaktif sergi alanları çocukları sanatla buluşturma açısından son derece önemli olurken aynı zamanda birlikte çalışma bilincini, empati kurma yeteneğini, yaratıcı düşüncesini geliştirmeyi öğrenebildiği ortamları hazırlar.



Resim 1. Müzede Çocuk Atölyesi (URL 2)



Resim 2. Müzede Çocuk Sanat Atölyesi, (URL 3)

Sanatın çocuk gelişimi üzerine etkisi, yaratıcılık ve hayal gücünün gelişimi bakımından değerlendirildiğinde çocuğun kendini ifade edebilmesi açısından önemli olduğu görülür. Bu önem, çocuğun karşılaştığı kavramları analiz etmesi, yorumlaması, üzerine düşünerek yeni bir bakış açısı getirmesiyle doğrudan ilişki kurar. Sanat çocuğun yaratıcılığını zenginleştirip geliştirirken duygularını aktarmada bir ifade aracı olur. Çocuk sanatla uğraşırken çevresiyle yardımlaşır yeni fikirler öğrenerek yaratıcılığını geliştirir. Bu bağlamda sanat, çocuğun bilişsel gelişimini desteklemiş olur. Sanat eğitimi ile kolektif çalışmayı öğrenen çocuk, bu doğrultuda farklı açılardan düşünmeyi de öğrenerek problem çözme becerisi de edinir. Belirli bir kavramı sanatsal ifadeyle aktarırken öncelikle kavramın ne olduğu

üzerine düşünür ve daha sonra kavramı sanatsal bir bakış açısıyla nasıl uygulayacağını tasarlar. Tüm bu süreç içerisinde sanatın çocuğun duygusal zekasını geliştirdiği de görülür.

Eisner'e göre sanat eğitimi tüm öğrencilere sayısız fayda sağlar. Sanat eğitiminin yalnızca yetenekli bireylere yönelik olduğu inancına karşı çıkmakta ve bunun tüm öğrenciler için faydalarını vurgulamaktadır. Eisner ayrıca sanat eğitiminde yalnızca yaratıcılığa odaklanmanın ötesinde eleştirel düşünme ve problem çözme becerilerinin de önemini vurgular. Sanat eğitiminin çok yönlü bir eğitimin değerli ve gerekli bir bileşeni olduğu sonucuna varmaktadır (Eisner, 1974: 7-16). Eisner'in bakış açısı, sanat eğitiminin çok yönlü bir eğitimin önemli bir parçası olduğu ve bireylerin hayatları boyunca faydalanabilecekleri değerli becerileri geliştirmelerine katkı sağladığını vurgulamaktadır.

3. Sanat Eğitimi ile Müze Deneyiminin Sentezi

Çocuk sanat eğitimiyle edindikleri kazanımı müzede gördükleriyle ilişkilendirerek öğrenmiş olduklarını deneyimleme imkânı bulmuş olur.

Müzeler, toplumun sanat eğitimi sürecinde hayati bir rol oynar. Çocukluk döneminden itibaren müze deneyimiyle zenginleştirilen sanat eğitimi, bireylerin tüm hayatına yansır ve sanatın her an hissedilmesini sağlar (Bulut, Atilla, 2017: 708). Sanat eğitimi ile müze deneyimini birleştirme hususunda müzelerde farklı pek çok uygulamanın yapıldığı görülmektedir. Çocuklar için özel sergi turları, atölye çalışmaları ve sanat projeleri, eğitim materyalleri ve kaynaklar, oyun ve aktivite köşeleri, öğrenci grupları için eğitim programları, interaktif sergi alanları gibi çoğu örnek, sanatsal eğitimin müze deneyimi ile bir araya getirilmesi şeklinde sıralanabilir. Müzelerde çocuklara yönelik farklı etkinlikler düzenlenerek onların sanat ve müze ilişkisi bağlamında ilişki kurması sağlanır. Çocuklara yönelik sergi turları onları bir araya getirerek birlikte araştırmayı, öğrenmeyi, keşfetmeyi sağlarken atölye çalışmaları ve sanatsal projelerle yaratıcılıklarını geliştirir.

MOMA ve TATE gibi müze örnekleri, dijital kültürün sanat dünyasına entegre edilmesinin önemli faydalarını ortaya koymuş; bu da keşif, deneme ve değerlendirme için yeni fırsatlar sağlamıştır (Zhao, Yezhova, 2023). Tate, sanatın gücünü kullanarak çeşitli toplulukları bir araya getirmeyi ve öğrenmeyi teşvik etmeyi amaçlayan çeşitli programlar sunmaktadır. Öğrenme programları, Tate galerilerinde ve çevrim içi platformlarda gerçekleştirilir ve koleksiyon sergilerini ve etkinliklerini ilham kaynağı olarak kullanır (Tate, 2024). Bu programlar, sanatın çeşitli yönlerini keşfetmek ve toplumun çeşitliliğini yansıtmak için tasarlanmıştır. Tate'in hedef kitle katılımı çeşitlidir ve okullar, gençler, aileler, yetişkinler, toplumlar, erişim grupları ve dijital öğrenme gibi farklı grupları içerir. Programlar, herkesin katılımını teşvik etmek için özel eğitim ihtiyaçları olanlar da dahil olmak üzere herkesi hedef alacak şekilde tasarlanmıştır. Tate, sanatçılar ve çeşitli kuruluşlarla iş birliği yaparak, sanata önce katılmamış olan kitlelere ulaşmayı amaçlayan etkinlikler geliştirir ve bu şekilde sanatın erişilebilirliğini artırmayı hedeflemektedir.

4. Başarılı Uygulama Örnekleri: TATE Müzesi

Tate Müzeleri, dört farklı binada hizmet veren ve modern ve çağdaş sanatın ulusal koleksiyonlarını barındıran bir müze grubudur. Adını, İngiliz sanat koleksiyoncusu Sir Henry Tate'den almıştır. Tate, 1897'de kapılarını ilk kez halka açtığında, İngiliz sanat eserlerinden oluşan küçük bir koleksiyonun sergilendiği tek bir alanı vardı. Bugün ise, dört büyük mekânda hizmet vermekte ve ulusal bir koleksiyona sahiptir. Bu koleksiyon, yaklaşık 70.000 sanat eserini kapsamakta olup, İngiliz sanatına ve uluslararası modern ve çağdaş sanata aittir (Tate, 2024). Bugün Tate müzesi herkesin ücretsizce ziyaret edip, çocukların dilediği gibi sanat eserleri incelemesine dijital ve dijital olmayan eserler yaratmasına olanak sağlamaktadır.

2010 yılında Çocukların Tate Kids web sitesi üzerinden sanat eserlerine yaptığı yorumlar üzerine yapılan araştırma, sanat müzelerinin web kaynaklarının çocukların sanat öğrenimi için faydalı olabileceğini göstermiştir. Bu web kaynakları, müzeler ve sanat hakkında olumlu tutumlar geliştirebilir, çocukların yorumlama stratejilerini ve becerilerini geliştirme ve onları müzeyle etkileşime geçirme potansiyeline sahiptir. Ancak, müzelerin çocuklarla sürekli bir etkileşim sağlaması için web sitelerinin yorumlama becerileri ve stratejilerini geliştirmeye olanak tanıyan araçlar sunması ve kullanıcıların anlamlı ziyaretler yaşamasını kolaylaştırması gerektiği saptanmıştır (Charitonos ve ark. 2010). Bu araçların yokluğu, anlamlı olmayan müze deneyimlerine ve müzeden kopmalara yol açabileceği gözlemlenmiştir ve ilerleyen yıllarda bu gelişmelerin gerçekleştirilmeye çalışıldığı görülmüştür.

Bloomberg hayırseverlik sanat programı, yenilikçi ortaklıklar ve cesur yaklaşımlar aracılığıyla kültüre erişimi artırmak ve sanat organizasyonlarını güçlendirmek için çalışmaktadır (URL 4). Bloomberg, Tate Müzesi'nin, 2000 yılından beri kurucu ortaklarından birisidir. Tate'i destekleyerek sanatı geniş kitlelere daha erişilebilir hale getiriyor. 2022'den itibaren ortaklık Tate Britain'da dijital projelere olanak tanıyacak şekilde genişletilmiştir. Dijital Girişimler

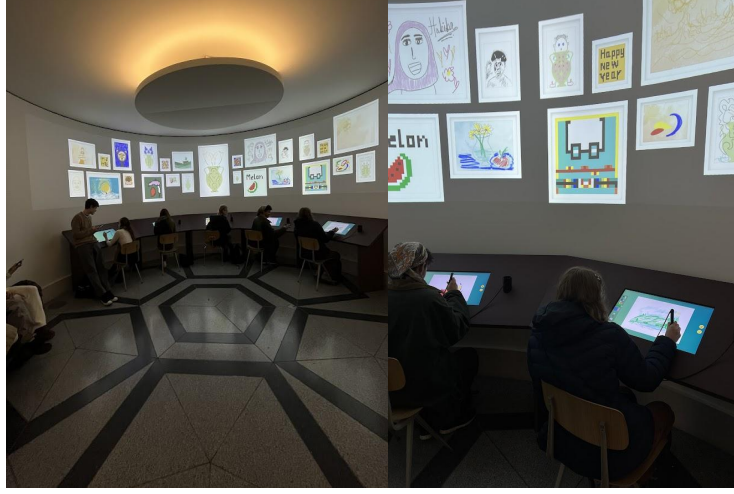
bölümünde her yaştan katılımcı, ücretsiz olarak kendi şaheserini yaratabilmektedir. İzleyiciler, galerilerde veya kendi mobil ve bilgisayarlarından çevrimiçi olarak (Bknz. Resim 3) ziyaret edebilirler; sanatı ve sanatçıları birbirine bağlayan dijital projelerle etkileşime geçebilmektedirler.



Resim 3. Tate. (2024). Tate Kids. (URL 5)

Tate Britain veya Tate Modern'deki masalardan birine oturabilir ve çevrimiçi ziyaretçiler, burada dijital eskiz defterlerini kullanarak çizim yapabilir ve bitmiş sanat eserlerini duvara yansıtabilirler. Müze hem yaratıcılığı hem de etkileşimi desteklemektedir. Kalıcı bir anı biriktirme açısından yaratıcı bir örnek teşkil eden bu oluşum, aynı zamanda kullanıcıların dijital olarak bu eseri kaydetmesine veya t-shirt üzerine baskıya göndermesine imkân sağlamaktadır. Bu çok yönlü dijital Tate Draw bölümü çocukların büyük ilgisini çekmekte, müze ve sanatla geçirdikleri vakti artırmaktadır.

"Tate Modern dünyanın en dinamik müzelerinden biridir ve izleyicilere müzenin sunduğu her şeyi deneyimlemeleri için yeni ve heyecan verici yollar sunan bu yenilikçi dijital araçlar aracılığıyla koleksiyonlarına halkın erişimini genişletmeye yardımcı olmaktan mutluluk duyuyoruz." (Bloomberg, 2015). Bloomberg bu sözü ile

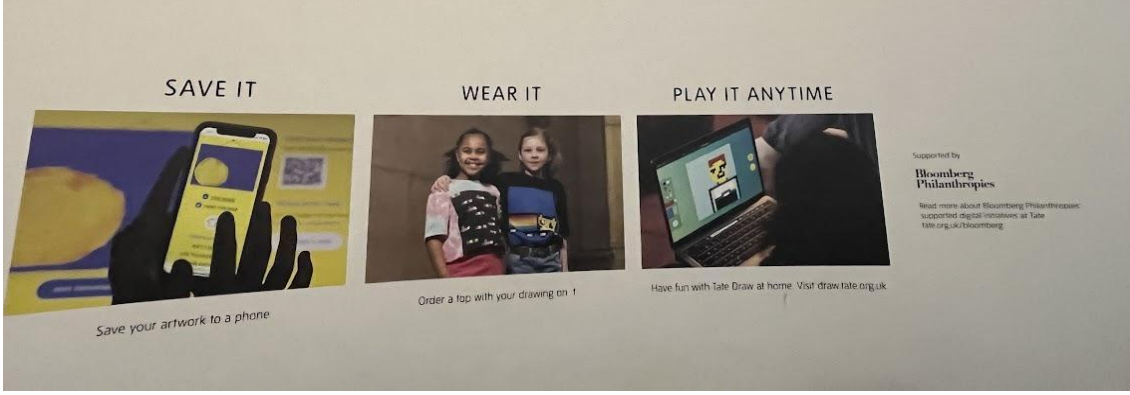


Resim 4. Ünal Gerdan S. (2024) Tate Britain

Tate müzesi, çocukların sanat öğrenimi girişimlerine aktif olarak katılmaktadır. Tate Kids, çocukların oyunlar, testler, aktiviteler ve kendi sanat eserlerini paylaşarak sanatla etkileşime girebileceği bir platform sağlamaktadır. Tate ayrıca, öğrenci ve öğretmenlere yönelik etkinlikler düzenleyerek okullarda sanatı desteklemekte ve görsel kültürün önemini vurgulamaktadır.

Sanat Öğrenimini ve Katılımını İzleme (TALE) gibi araştırma projeleri, kültürel organizasyonların ortaokullardaki öğretmenler ve öğrenciler üzerindeki etkisini araştırılmakta ve bu önemi vurgulamaktadır. 2016-2018 yıllarında Tate ile beraber yürütülen TALE araştırmasına göre; öğrencilerin üçte birinden fazlası okulun sanat faaliyetlerine katılmak için sahip oldukları tek fırsat olduğunu belirtmiştir (Geppert vd. 2018).

Ayrıca, Tate Collective, 15-25 yaş arası gençlere indirimli biletler ve diğer avantajlarla Tate'in koleksiyon ve sergilerini keşfetme fırsatı sunmaktadır, bu da gençlerin sanatla buluşmasını vurgulamaktadır. Bu, Tate Müzesi'nin çocuklar ve genç yetişkinler arasında yaratıcılığı ve sanat eğitimi teşvik etme konusundaki kararlılığını vurgulamaktadır.



Resim 5. Ünal Gerdan S. (2024) Tate Britain

Bu dijital sanat uygulamaları, kâğıt tüketimini azaltarak çevresel sürdürülebilirliği desteklemekte önemli bir rol oynamaktadır. Tate Draw gibi dijital araçlar, kullanıcıların sanat eserlerini dijital platformlar üzerinde oluşturmalarına ve paylaşmasına olanak tanırken, geleneksel kâğıt ve mürekkep kullanımını azaltmaktadır. Bu da doğal kaynakların korunmasına ve çevresel etkilerin azaltılmasına katkı sağlamaktadır. Tate Draw örneği, sürdürülebilir bir sanat uygulaması olarak öne çıkarken, diğer sanat kurumlarına ve kullanıcılara çevresel farkındalığı artırma ve çevre dostu uygulamalara geçişi teşvik etme konusunda ilham vermektedir.

5. Müzelerde Sanat Eğitimi ile İlgili Zorluklar ve Çözümler

Müzelerde sanat eğitimi özellikle çocukların sanat eğitimini müzede görerek, dokunarak keşfettiği eserlerle pekiştirmesi bakımından önemlidir. Çocuklar bir araya gelerek ortak bir konuda araştırma, tasarım gibi aktiviteleri sanatla ilişkilendirerek birlikte çalışmanın önemini de kavramış olurlar. Müzelerde gerçekleştirilen çocuk atölyelerinde resimden müziğe, tasarımdan oyuna kadar çocukların yaratıcılığını ve sanatsal becerilerini geliştirici pek çok uygulama atölyesi bulunur.

Müzelerin uygulama atölyelerinin yetersiz altyapısı, ders saatlerinin azlığı, gerekli araç ve gereç eksikliği ve sınırlı çalışma imkanları gibi sorunlar müze eğitim etkinliklerinin kalitesini olumsuz etkilemektedir. Buna ek olarak, toplumda sanat çalışmalarına yeterince önem verilmemesi ve sanatın sadece yetenekli kişilere özgü olduğu algısı, sanat eğitiminin toplumda yaygınlaşmasını engellemekte ve bu durum müze çalışmalarına da yansımaktadır. Kendisini yeteneksiz olarak gören kişiler sanat çalışmalarına katılmaktan çekinmektedir. Müzelerin sanatla ilgili karşılaştığı sorunlar, kişisel, toplumsal, politik ve ekonomik yapılardan kaynaklanan sorunlar olarak eğitim sistemini de etkilemektedir (Erbay, 2017: 445).

Sanat eğitimi kapsamında uygulama atölyelerinde gerçekleştirilen faaliyetler çocuk eğitimini desteklemede önemlidir. Söz konusu faaliyetler kapsamında yürütülen atölyelerde verilen sanat eğitiminde çoğu açıdan zorluklarla karşılaşmaktadır. Bu zorlukların başında, finansal zorlukların yanı sıra toplum bilincinin henüz oluşmaması da olumsuz bir etmendir. Bu hususta sözü edilen müzelerdeki atölyelere gerekli desteğin sağlanması gerekirken çocuklarda sanat eğitimi bağlamında toplumsal bilincin oluşturulması önem taşımaktadır.

6. Gelecekte Çocuklar İçin Müze ve Sanat Eğitimi

Sanat eğitimi özellikle çocukların bilişsel becerilerini desteklemesi açısından gereklilik arz eder. Okullarda görsel sanatlar adı altında verilen sanat derslerinin yanı sıra çeşitli atölyelerde ve müzelerin oluşturmuş olduğu çocuk atölyeleri çocuklarda sanat eğitimi desteklemek anlamında önemli rol oynar. Gelişen teknolojiyle çoğu müzede

dijital anlamda yeni uygulamalar yaygınlaşmakta, özellikle ziyaretçilerin sanat eserleri hakkında bilgilendirilmesine yönelik sistemler yaygınlaşmıştır. Dokunmatik ekranlarda ziyaretçilerin ulaşmak istedikleri bilgilere erişimlerini sağlayan sistemlerin bulunması, ziyaretçilerin rahat ve kolay bir şekilde gezebilmelerini sağlayan dijital harita göstergelerinin bulunması gibi teknolojik unsurlar müzede sanat eğitimi ve çocukların müze deneyimlerini keyifli ve kolay bir hale getirmesi bakımından da gelecekte daha yenilikçi uygulamaların habercisi olmaktadır.

Bir müze, kültürel değerleri koruma, inceleme ve sergileme amacıyla toplum yararına sürekli olarak yönetilen bir kurumdur. Son yıllarda müzecilik insan odaklı hale gelmiştir. 20. yüzyılda müzeler, kütüphane ve laboratuvarlar gibi önemli eğitim kurumları arasına katılmıştır. Modern müzecilikte müzeler, kütüphane, toplantı salonları, laboratuvar ve eğitim bölümleri ile bir kültür ünitesi olarak görülmektedir (Okan B, 2018). Okan'ın belirttiği gibi, modern müzecilik anlayışının insan odaklı hale gelmesi, müzelerin kültürel ve eğitsel işlevlerini daha da güçlendirmektedir.



Resim 6. Londra Savaş Müzesi Dokunmatik Sistemler X Kuşağı (M. Erbay Arşivi 1994)

Günümüzde müzelerde kullanılan teknolojiler, ziyaretçilere bilgi aktarımını bambaşka bir boyuta taşımaktadır. Karekodlar, dokunmatik ekranlar, 3D görüntüler, sanal ortamlar, eğlence merkezleri, canlandırmalar, hareketli panolar, dijital etiketler, simülatörler, audiovisual sistemler, kulaklıklar, fotoğraflar, filmler, videolar, CD-VCD'ler, internet, twitter, facebook ve youtube gibi yeni medya araçları, bilgi edinmeyi daha interaktif, eğlenceli ve sürükleyici hale getirmektedir. Teknolojinin kullanımı, müzelerin eğitim ve eğlence işlevlerini daha etkin bir şekilde yerine getirmesine katkıda bulunmaktadır. Müzelerin, ziyaretçilere daha zengin ve interaktif bir deneyim sunmak için teknolojinin sunduğu imkanlardan en iyi şekilde yararlanmaya devam etmesi önemlidir. (Erbay, 2017: 263). Pek çok kültürden insanı ortak noktada buluşturan müzeler bu yönüyle kültürel çeşitliliğin oluşması açısından önemli rol oynar. Bu bakımdan sanatın evrensel yönünü işaret eder.

2 Kasım 2001 tarihli UNESCO Kültürel Çeşitlilik Evrensel Bildirgesi'nin 5. maddesinde de vurgulandığı gibi, tüm insanların kendi kültürel kimliklerine tam saygı gösterilerek, kaliteli eğitim alma hakkı vardır. Her bireyin, tercih ettiği kültürel yaşama katılma ve insan hakları ve temel özgürlüklere bağlı kalarak kültürel uygulamalarını sürdürme özgürlüğü mevcuttur. Kültürel kimliğe saygı duyan kaliteli eğitim, tüm insanların insan haklarının ve temel özgürlüklerinin korunması için gereklidir. Bu haklar, bireylerin ve toplumların gelişmesi ve refahı için hayati önem taşımaktadır (URL 6). Bu bağlamda sanat eğitiminin her dönemde gerekli olduğu ve kültürel yaşama katılma ve söz konusu kültürel eylemlerin gerçekleştirilmesinin çocuklar açısından son derece önemli olduğu görülmektedir.

UNESCO, çeşitli programları ve tavsiyeleri aracılığıyla sanat eğitiminin geliştirilmesinde, kültürel mirasın korunmasında ve çocuk haklarının savunulması ve eğitim ortamlarına katılımında önemli bir rol oynamıştır. Sanat eğitiminin ve kültürel çeşitliliğin değerinin altını çizerek, dünya çapında çocukların kapsamlı gelişimine ve refahına katkıda bulunmaya devam etmektedir.

Sanatın sürdürülebilirlik eğitimine entegre edilmesi, çocukların farkındalığını derinleştirme olasılığını açarken, yerel ortamlarda ortak anlam oluşturma, duygusal bağlantı ve işbirlikçi eylem planlaması için bir temel oluşturur (Trott ve ark. 2020: 1067-1085). Müze ve sanat eğitimi, çocukların bilişsel becerilerini geliştirmesi, kendisi ve yaşadığı çevre için farkındalık oluşturma, birlikte çalışma bilincini öğretmesi ve daha pek çok açıdan onları desteklemesi bakımından önem taşımaktadır. Bu bakımdan gelecekte de müze ve sanat eğitiminin devamlılığı gereklidir. Müze ve sanat eğitiminin pek çok açıdan gerekli oluşu sanat eğitiminde sürdürülebilirlik kavramı ile doğa için farkındalık oluşturma bakımından da dikkat çekicidir. Okullarda ve müzelerdeki çocuk atölyelerinde gerçekleştirilen uygulamalarla pek çok geri dönüşüm malzemesi ve atık nesnelerle çocukların sanatsal üretimler yapması sağlanarak çevre için farkındalık oluşturulmaktadır. Bu hususta müze ve sanat eğitiminin sürdürülebilirlik açısından da gerekli oluşu onu zamanın ötesine taşımakta ve gerekli olduğunu vurgulamaktadır.

UNESCO'nun 2012 yılında eğitimeçiler için hazırladığı "Sürdürülebilir Kalkınma için Eğitim" rehberinde belirtildiği üzere, sürdürülebilirlik her disiplin tarafından ele alınabilir ve disiplinler arası bir şekilde eğitimde yer alabilir. Bu sayede, farklı disiplinlerin bakış açıları ve yöntemleri kullanılarak daha kapsamlı bir öğrenme deneyimi sağlanabilir. Sürdürülebilir kalkınma için eğitim, çocukların ve gençlerin geleceğe hazırlanması için kritik önem taşımaktadır. Yaratıcı düşünmeyi teşvik eden ve farklı disiplinleri içeren bir eğitim sistemi, öğrencilerin sürdürülebilir bir gelecek inşa etmek için gerekli bilgi ve becerilere sahip olmalarını sağlayacaktır (Mamur, 2017: 778).

Müze kurucuları ve yöneticilerinin, müze kültürünün evrimi ve günümüzdeki işleyişi hakkında bilgi sahibi olmaları gereklidir. İki bin yıl önce kültürel mirası koruma ve analiz etme amacıyla başlayan müze kültürü, günümüzde sosyal medya ve kitle fonlaması gibi araçlarla hala aktif olarak devam etmektedir. (Walhimer, M. 2015). Bu görüş, müzelerin sosyal medya ve kitle fonlaması gibi çağdaş yöntemlerle etkileşimde bulunarak, kültürel mirası koruma ve halka ulaştırma misyonlarını sürdürebilmeleri için kritik öneme sahiptir.

SONUÇ

Sanatın insanlar için önemli bir yere sahip olması, insan duygularını, düşüncelerini ve deneyimlerini ifade etmenin yanı sıra, toplumları bir araya getirmesi ve kültürel mirası oluşturmalarıyla yakından ilişkilidir. Sanat, insanların hayal gücünü besler, duyarlılıklarını artırır ve dünyayı farklı bir bakış açısıyla görmelerine yardımcı olur. Ayrıca sanat, insanların kendilerini ifade etme özgürlüğünü sağlayarak bireysel kimliklerini güçlendirir. Sanat insanlar için sadece bir zevk kaynağı değil, aynı zamanda yaşamlarını zenginleştiren ve anlam katan bir unsur olarak büyük bir öneme sahiptir. Bu bağlamda sanat, çocuk eğitiminde hayati bir rol oynar. Bu durumun oluşmasında sanatın, çocukların duygusal, zihinsel ve sosyal gelişimlerini desteklemesi unsuru temel teşkil eder. Sanat aktiviteleri, çocuklara kendilerini ifade etme ve düşünme becerilerini geliştirme fırsatı sunar. Ayrıca, sanat etkinlikleri yaratıcılığı teşvik eder ve problem çözme yeteneklerini geliştirir. Sanat, çocukların özgüvenlerini artırırken, iş birliği yapma ve empati kurma becerilerini de güçlendirir. Bu nedenle, sanat eğitimi çocukların bütünsel gelişimine katkıda bulunurken, onları daha dengeli ve özgüvenli bireyler haline getirir.

Eğitimde, sosyal yaşamda hayatın genelinde sanatın ve sanat eğitiminin son derece önemli oluşu, yapılan araştırmada elde edilen verilerle ortaya çıkarılmıştır. Bu hususta sanat eğitimi, bireylerin yaratıcılıklarını, duyarlılıklarını ve düşünme becerilerini geliştirmede kritik bir rol oynadığı, sanatın, öğrencilere kendilerini ifade etme ve dünyayı farklı bir bakış açısıyla gözlemleme fırsatı sunduğu görüşü açığa çıkmıştır. Böylelikle okullardaki sanat eğitiminin yanı sıra müzelerin de söz konusu durumda oldukça önemli destek sağladığı görülmüştür. Müzelerin sanat eğitimi için eşsiz bir ortam sağladığı; sanat eserlerini doğrudan görmek ve deneyimlemenin, öğrenme sürecini derinleştirdiği ve öğrencilerin sanata olan ilgisini artırdığı elde edilen veriler arasında yer almıştır. Müzelerin, ziyaretçilere sanat tarihini, kültürel mirası ve çeşitli sanat akımlarını keşfetme şansı vermesi, eğitici bir ortam sunması araştırmada sanat eğitiminin verilmesi hususunda müze üzerinden örneklendirme ihtiyacını doğurmuştur. Buradan yola çıkarak elde edilen bulgular arasında, sanat çerçevesinde sanat eğitimi ve müzede sanat eğitiminin, bireylerin sanata olan ilgisini artırması, onları daha yaratıcı, eleştirel düşünen ve kültürel olarak bilgili bireyler haline getirmesi gibi bilgiler de yer almıştır. Araştırmada sanat eğitiminin önemi ve müzede sanat eğitiminin çocuklar üzerindeki faydası üzerine bilgilere yer verilirken, gelişen teknolojiyle yeni eğitim araçlarının ve müzede yeni sistemlerin çocuklara verilen sanat eğitimi üzerindeki etkilerine de yer verilmiştir. Toplanan verilerde UNESCO'nun, çeşitli programları ve tavsiyeleri aracılığıyla sanat eğitimi ve özellikle çocukların ileri dönemlerdeki yaşamını geliştirmesinde oldukça

önemli çalışmalar yaptığı ve bu açıdan ne kadar önemli bir görev üstlendiğine de değinilmiştir. Çalışmanın temel örneğini oluşturan ve müzede sanat eğitiminin önemli bir örneğini sunması bakımından TATE galeri örneği üzerinde incelemelerde bulunulmuştur. Müzede sanat eğitiminde çocuk atölyeleri, bu atölyelerde gerçekleştirilen faaliyetler ve teknolojik eğitim hamleleri değerlendirilmiştir.

Türkiye'deki müzelerin çocuklara etkili ve güçlü öğrenme stratejileri ve farklı etkileşim türlerini birleştiren aktiviteler sunarak öğrenme ortamları yaratması gerekmektedir. Çocukların müze öğrenimini kolaylaştıracak stratejiler ve aktiviteler sunarak müze eğitimcilerine, araştırmacılara, öğretmenlere ve ailelere değerli bir bilgi tabanı sağlanmalıdır. Müze öğreniminde etkileşime daha fazla odaklanarak, bu etkileşim türlerinin çeşitli formlarına dikkat ederek, gelecekteki adımlar için rehberlik sağlamalıdır. Sonuçta, bu yönde devam eden araştırmalar, informal ortamlarda öğrenenleri destekleme çabalarına büyük katkı sağlayacaktır. Eğitimcilerin ve politikacıların; dijital teknolojiler, sanat eğitimi ve kültürel mirasın kesişimini keşfederek, dijital sanatın çocuklar için sürekli büyümesini ve erişilebilmesini sağlayabilmelerinin gerekli olduğu sonucuna da ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akkurt, S., Boratav, O. (2018). Neden Sanat Eğitimi? Uluslararası Eğitim Araştırmacıları Dergisi, 1(1), 54-60.
- Andre, L., Durksen, T., Volman, M. L. (2017). Museums as avenues of learning for children: A decade of research. Learning Environments Research, 20, 47-76.
- Bloomberg, M. R. (2015). Tate and Bloomberg Philanthropies announce the expansion of the Bloomberg Connects programme across Tate galleries – Press Release. Tate. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-and-bloomberg-philanthropies-announce-expansion-bloomberg-connects>
- Bulut, Ü., Atilla, U. (2017). *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(3), 705-714
- Coşkun, E., Bulduk Türkmen, B. (2024). Çocuklara Yönelik Müze Deneyimini Destekleyici Hikâye Kitabı Tasarımları. Rumeli’de Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (38), 969-715. DOI: 10.29000/rumelide.1410725.
- Eisner, E. (1974) Examining Some Myths in Art Education, *Studies in Art Education*, 15:3, 7-16, DOI:10.1080/00393541.1974.11651323
- Erbay, M. (2017), Müzeler ve Sanat Eğitim Sorunları
- Erbay, M. (2017) Yeni Nesil Teknolojiler ile Müzelerde Eğitim
- Geppert, Corinna, Thomson, Pat, Hall, Christine, Earl, Lexi. (2018). The Tracking Arts
- Mamur, N. Ege Eğitim Dergisi 2017 (18) 2: 774-794 Sanat Eğitiminde Sürdürülebilirlik ve Çevre Eğitimi Üzerine Bir Çalışma
- Mercin, L., Alakuş, A. O. (2007). Birey ve toplum için sanat eğitiminin gerekliliği. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, (9), 14-20.
- Okan, B. (2018). Günümüz Müzecilik Anlayışındaki Yaklaşımlar ve Müze Oluşumunu Etkileyen Unsurlar. *Tykhe Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 3(4), 215-242.)
- Samsun, Meysem, Güven, İ. M. V. N. “Sanat Eğitiminin Çocuk Gelişimi Üzerindeki Etkileri Üzerine”. *İdil*, 99 (2022 Kasım) s. 1597– 1608. doi: 10.7816/idil-11-99-06
- Trott, C. D., Even, T. L., Frame, S. M. (2020). Merging the arts and sciences for collaborative sustainability action: a methodological framework. *Sustainability Science*, 15(4), 1067–1085.
- URL 1: <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate> Erişim Tarihi: 08. 03. 2024.
- URL 2: <https://www.istanbulmodern.org/basin-bultenleri/yariyil-sanat-atolyeleri> Erişim Tarihi: 08. 03. 2024.
- URL 3: <https://www.istanbulmodern.org/basin-bultenleri/7-12-yas-icin-yariyil-sanat-atolyeleri> Erişim Tarihi: 08. 03. 2024.
- URL 4: <https://www.bloomberg.org/press/new-tate-modern-redefine-visitor-experience-expanded-bloomberg-connects-digital-engagement-program/> Erişim Tarihi: 05.03.2024.
- URL 5: <https://www.tate.org.uk/kids> Erişim Tarihi: 11. 03. 2024.
- URL 6: <https://www.unesco.org.tr/pages/180/17> Erişim Tarihi: 14.03.2024.
- Zhao, J., Yezhova, O. (2023). Dijital sanatın çevrimiçi müze sergi tasarımına entegrasyonu. Modern tasarımın güncel sorunları. Kiev Ulusal Teknoloji ve Tasarım Üniversitesi.
- Walhimer, M. (2015). *Museums 101*. Rowman, Littlefield.

KAPLUMBAĞA TERBİYECİSİ TABLOSUNDA
KAPLUMBAĞA ALEGORİSİ

Turtle Allegory In Tortoise Trainer Painting

Buse UZUN¹, Gültekin AKENGİN²

ÖZET

Osman Hamdi Bey'in *Kaplumbağa Terbiyecisi* (1906) adlı eserinin biçimsel ve alegorik öğeleri incelenmiştir. Bu tablonun yapılma amacı ile resmin hikayesi bilinmemekle birlikte genel kanı resmin yapıldığı dönemde Osman Hamdi Bey'in ülkesindeki dönemin koşullarını ya da toplumdaki eğitilemeyen insanları kaplumbağa figürleriyle eleştirdiği düşünülmektedir. Bu kanıya göre, Osman Hamdi Bey *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosu aracılığıyla bu duruma sanatsal ve entelektüel bir eleştiri getirmektedir. Çalışmanın amacı, eserin içinde olduğu düşünülen alegorileri ikonografik eser çözümleme yöntemiyle ortaya koymaktır. Eserin araştırılmasında ve yorumlanmasında ikonolojik eser çözümleme çalışmaları bulunan sanat tarihçisi Erwin Panofsky'nin üç aşamadan oluşan sanat eseri çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Üç aşamadan oluşan bu yöntemin tercih edilme sebebi; resmin biçimsel öğelerine, hikayelerine ve yapıldığı dönemin düşünce biçimine bakabilme imkânı sunmasıdır.

Çalışmanın temel probleminde, Osman Hamdi Bey'in *Kaplumbağa Terbiyecisi* adlı tablosundaki kaplumbağa figürlerini kullanma nedeni nedir sorusunun yanıtına ulaşmaya çalışılmıştır. Araştırmanın sonucunda bu tabloda figür olarak kullanılan kaplumbağaların neden resmedildiği sorusunun kesin yanıtına ulaşılamamış olsa da Osman Hamdi Bey'in bu hayvanları metafor olarak kullandığı ve bir sembol olarak rastgele seçmediği düşünülmektedir. Çünkü, Türk kültüründeki birçok sanat eserinde ve mitolojik kaynaklı hikayelerde adı geçen ve görülen kaplumbağalar sembolik anlamları bakımından önem atfetmektedirler. Dolayısıyla bu tabloyu da tek başına okumak yanlış olacaktır. Yani, Osman Hamdi Bey'in bu tabloda kaplumbağa figürlerini kullanmasındaki amacının, geri kalmış bir toplumu terbiye etmeye çalışan bir aydının duruşunu tasvir ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, Alegori.

ABSTRACT

The formal and allegorical elements of Osman Hamdi Bey's painting "*The Tortoise Trainer*" (1906) have been examined. While the purpose of this painting and the story behind it aren't known, it's generally believed that during the time when the painting was created, Osman Hamdi Bey criticized the conditions of his country or the uneducated individuals in society using tortoise figures. According to this view, Osman Hamdi Bey brings a artistic and intellectual critique to this situation through the painting "*The Tortoise Trainer*." The aim of the study is to reveal the allegories thought to be within the work using the iconographic art analysis method. In the exploration and interpretation of the work, the three-stage art analysis method of art historian Erwin Panofsky, which includes iconological analysis, has been used. The reason for choosing this method, which consists of three stages, is that it allows for an examination of the formal elements of the painting, its stories, and the thought process of the time in which it was created.

The main problem of the study is to reach an answer to the question of why Osman Hamdi Bey used tortoise figures in his painting "*The Tortoise Trainer*." Although a definitive answer to why the tortoises used as figures in this painting wasn't reached, it's believed that Osman Hamdi Bey used these animals metaphorically and didn't randomly choose them as a symbol. Because tortoises mentioned and seen in many works of art and mythological stories in Turkish culture are attributed with importance in terms of their symbolic meanings. Therefore, it would be incorrect to interpret this painting in isolation. In other words, the conclusion has been reached that the purpose of Osman Hamdi Bey using tortoise figures in this painting portrays the stance of an intellectual trying to educate an underdeveloped society.

Keywords: Osman Hamdi Bey, Tortoise Trainer, Allegory

- ORCID: 0000-0002-8903-958X
- ORCID: 0000-0002-5399-2731

- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, buse.uzun@hbv.edu.tr
- Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, gultekin.akengin@hbv.edu.tr

EXTENDED ABSTRACT

Throughout art history, it is thought that people produce works of art for a certain purpose. In this context, in order to better understand a work of art, it is necessary to first understand the artist who produced it. Afterwards, the period in which the work of art was produced and the culture and beliefs of the society it belongs to are other factors that affect the creation of the work. Because all of these can affect the work of art directly or indirectly. In other words, to evaluate a work of art correctly; It is directly proportional to the artist's personality and the resources he draws from while producing his work. The closest method to this evaluation is; It is Erwin Panofsky's iconographic and iconological work analysis method. In this study, the work of art that will be examined by the iconographic work analysis method is the painting *Turtle Trainer* by Osman Hamdi Bey. The reason for using this method in the study is; It is the desire to investigate the allegorical meanings of the work. In addition, the personality of Osman Hamdi Bey, the artist of the work, and the reflections of the cultural values of the society he lived in while producing his work were investigated.

Among Osman Hamdi Bey's works, the painting *Turtle Trainer*, which brought him worldwide fame, has been the focus of attention of many art historians. The main reason for this interest is; It is thought that the allegories in the painting are a reflection of his intellectual personality and the culture he lived in. However, there is more than one allegory in this painting that attracts attention. Among these, the turtle figures that give the painting its name are thought to symbolically represent the values, beliefs and mythology of the society it represents, rather than being an ordinary element placed in the painting. In this context, starting from the painting *Turtle Trainer* by Osman Hamdi Bey, it can be seen that most works of art made throughout human history generally represent an event or belief that the society considers important. These allegorical narratives, which are generally supported by animal figures or plant motifs in works of art, indirectly provide information about the lifestyles, beliefs and mythology of the society in which the work was made. In this context, turtle figures seen in both pre-Islamic and post-Islamic works of Turkish art were used to express an event or idea. In Turkish art, the most popular work in which the turtle figure is used and which even creates a controversy with its content is Osman Hamdi Bey's work called *Turtle Trainer*.

Although it is not fully proven why turtles are depicted as figures in the painting *Turtle Trainer*, it is thought that he used these animals as metaphors and did not choose them randomly as a symbol. Because turtles, mentioned in many works of art and mythological stories in Turkish culture, are important in terms of their symbolic meanings. Therefore, it would be wrong to read this table as it stands alone. In other words, in this study, it was concluded that Osman Hamdi Bey's purpose in using turtle figures was to depict the stance of an intellectual trying to educate a backward society.

GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca, insanların sanat eserlerini belli bir amaç doğrultusunda ürettikleri düşünülmektedir. Bu bağlamda, bir sanat eserini (resim, mimari, heykel...vb.) daha iyi anlayabilmek için önce onu üreten sanatçıyı anlamak gerekir. Daha sonrasında ise sanat eserinin üretildiği dönem, bağlı bulunduğu toplumun kültür ve inançları da eserin oluşmasını etkileyen diğer faktörlerdendir. Çünkü bütün bunlar sanat eserini doğrudan ya da dolaylı yollardan etkileyebilmektedir. Yani bir sanat eserinin doğru bir şekilde değerlendirilebilmesi; sanatçının kişiliği ve eserini üretirken beslendiği kaynaklarla doğru orantılıdır. Bu değerlendirmeye en yakın yöntem ise; Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik eser çözümleme yöntemidir. Bu çalışmada, ikonografik eser çözümleme yöntemiyle incelenecek olan sanat eseri: Osman Hamdi Bey'e ait *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosudur. Çalışmada bu yöntemin kullanılma nedeni ise; eserin içinde barındırdığı alegorik anlamlarının araştırılma isteğidir. Ayrıca eserin sanatçısı olan Osman Hamdi Bey'in kişiliği ve eserini üretirken yaşadığı toplumun kültürel değerlerinin de eserine olan yansımaları araştırılmıştır.

Osman Hamdi Bey (1842- 1910), Osmanlı Devleti'nin Tanzimat Dönemi'nde yetişen (1839- 1876) ressam sanatçılarından biridir. Günümüzde ressam kimliğiyle tanınmıyor olsa da yaşadığı dönemde, Osmanlı Devleti'nin batılılaşma sürecinde öncü (kurucu) görevler üstlendiği bilinmektedir. Arkeoloji biliminin yerleşmesinde görev alması ve müze açma girişimleri bu görevlere örnek olarak verilebilir. Ayrıca bürokratik görevlerini sürdürürken de resim yapmayı bırakmamıştır (Yalçın & Özdoğlar, 2023: 187).

Osmanlı Devleti'nde batılılaşma öncesi geleneksel Türk sanatında; minyatür, tezhip, ebru...vd. sanat türleri hakimken, batılılaşma hareketleri sonrasında Türk sanatına ve çağdaş Türk resmine somut anlamda Batı'nın resim biçimini getiren Osman Hamdi Bey olmuştur. Onun en çok bilinen ve batılı anlayışa sahip resimleri arasında; *Kaplumbağa Terbiyecisi* (1906), *Mimozalı Kadın* (1906), *Silah Taciri* (1908), *Arzuhalci* (1910), *İki Müzisyen Kız* (1880) ve *Kur'an Okuyan Kız* (1880) adlı eserleri örnek olarak verilebilir (Yalçın, 2019: 162).

Osman Hamdi Bey'in ona dünya çapında ün kazandıran eserlerinin belki de başında gelen, *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosu birçok sanat tarihçisinin ilgi odağında olmuştur. Bu ilginin asıl sebebinin ise; tablonun içinde barındırdığı alegorilerin, onun entelektüel kişiliğinin ve yaşadığı kültürün yansıması olduğu düşünülmektedir. Fakat bu tabloda dikkat çeken birden fazla alegori vardır. Bunların içinde tabloya ismini veren kaplumbağa figürleri resmin içinde alalede yerleştirilen bir öge olmaktan çok temsil ettiği toplumun değerlerini, inançlarını ve mitolojisini sembolik bir biçimde temsil ettiği düşünülmektedir. Tıpkı Osman Hamdi Bey'in *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosunda olduğu gibi, insanlık tarihi boyunca yapılmış çoğu sanat eserinin, genellikle toplumun önemli saydığı bir olayı ya da inancı bünyesinde temsil ettiği görülmektedir. Sanat eserlerinde genellikle hayvan figürleri ya da bitki motifleri üzerinden desteklenen bu alegorik anlatımlar, eserin yapıldığı toplumun yaşayış biçimleri, inançları ve mitolojisi hakkında dolaylı yollardan bilgi vermektedir. Resim, heykel gibi sanat eserinde sıklıkla karşılaşılan hayvan figürlerinden birisi de kaplumbağalardır.

Kaplumbağaların yuvarlak bir sırtı üzerinde taşımaları ve uzun ömürlü olmaları gibi biyolojik ve fizyolojik özellikleri nedeniyle birçok kültürde önemli bir hayvan olarak kabul görmüş ve kutsal sayılmıştır. Yazılı kaynaklara göre kaplumbağaların, Hindu ve Çin kültüründe evreni dengede tuttuğuna inanılmıştır. Bu hayvanın Türk kültüründe kutsal sayılması ve ayrıca sanat eserlerine konu olması Budizm yoluyla gerçekleşmiştir. Türklerin en eski kitabelerinden biri olarak bilinen Göktürk kitabelerinin dev bir kaplumbağa heykelinin üzerine oturtulması, devletin gücünü, koruyuculuğunu ve ölümsüzlüğünü kaplumbağaya atfedilen biyolojik ve fizyolojik özellikler üzerinden simgelemektedir. Ayrıca İslamiyet öncesi Türk kaynaklarında, altın bir kaplumbağanın varlığından da bahsedilmektedir. Bu hayvan dünyanın ortasında bulunan büyük bir dağ kabağının üstünde taşımaktadır ve güneş ışığından rahatsız olunca sırtüstü yatarak evrenin sonunu (kıyameti) getirdiğine de inanılmaktadır (Şimşek, 2016: 53).

Türklerin İslamiyet'i kabul etmesinden sonra sanat eserlerinde görülmeye devam eden kaplumbağa, Ahmet Vasi Çelebi'nin (Filibeli Alâaddin Ali Çelebi) 16.yüzyılda *Kelile ve Dimne* isimli Hint Masallarını Türkçeye çevirdiği *Hümâyûnnâme* adlı eserin minyatürlerine de konu olmuştur. Sözü geçen bu minyatürlerdeki kaplumbağalar ders vermek amacıyla düşündürücü hikayeleri betimlemektedir (Aksoy, 2022: 58). Bu bağlamda, Türk sanatında gerek İslamiyet öncesi gerekse İslamiyet sonrası eserlerde görülen kaplumbağa figürleri, bir olayı ya da düşüncüyü anlatmak amacıyla kullanılmıştır. Türk sanatında, kaplumbağa figürünün kullanıldığı en popüler olan ve hatta içeriğiyle tartışma konusu yaratan Osman Hamdi Bey'in *Kaplumbağa Terbiyecisi* adlı eseridir.

1. YÖNTEM

Bu çalışmada, çağdaş Türk resim sanatının modernleşme sürecinde yadsınamaz katkıları bulunan Osman Hamdi Bey'in ilk versiyonunu 1906 yılında çizdiği *Kaplumbağa Terbiyecisi* adlı tablosundaki kaplumbağa figürlerini kullanma nedeni nedir sorusunun yanıtına ulaşılmaya çalışılmıştır. Tablonun araştırılmasında ve yorumlanmasında ikonolojik eser çözümleme çalışmaları bulunan sanat tarihçisi Erwin Panofsky'nin üç aşamadan oluşan sanat eseri çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Üç aşamadan oluşan bu yöntem ile resmin biçimsel öğelerine, hikayelerine ve yapıldığı dönemin düşünce biçimine bakabilme imkânı sunmasıdır.

Panofsky, ikonolojik eser çözümleme yöntemini ilk kez 1939'da yayınlanan *İkonografi ve İkonoloji* başlıklı çalışmasında kuramsal olarak temellendirmiştir (Arsal, 2005). Eser çözümleme sürecini üç aşamaya ayıran Panofsky, yöntemin birinci aşamasında eserin doğal anlamlarına odaklanmıştır. Panofsky, doğal anlamı eserin rengini, çizgilerini ve figürlerin (insan, hayvan, bitki) oluşturduğu en saf halleri olan ifadesel nitelikleri olarak tanımlar. Örneğin; figürün duruşunun matem duygusu vermesi ya da sıcak bir ev ortamının huzuru temsil etmesi anlamı oluşturan ifadesel niteliklerdir (Panofsky, 1967: 28). Böylelikle birinci aşamada bu özelliklerin ortaya çıkarılması beklenir.

İkinci aşama, uzlaşım anlamının oluştuğu aşamadır. Uzlaşım anlamı, yıllar içinde oluşmuş ve hikayelemelere (alegoriler) bağlı olarak gelişmiştir. Örneğin; elinde bıçak tutan bir erkek figürünün Aziz Bartholomew'i temsil etmesi ya da bir yemek masasının çevresinde belli bir düzen ve duruş içinde oturan bir grup figürün Son Akşam Yemeği'ni temsil ettiği yıllar içinde anlatılan hikayelemelere bağlı olarak gelişmiştir (Panofsky, 1967: 28). Yani bu aşamada eserin tema ya da kavramlarına odaklanılır.

Üçüncü aşama, yorumlamanın yapıldığı aşamadır. Bir ulusun, bir dönemin veya bir inancın birisi tarafından ortaya atılmasıyla gelişen ve bunun da bir sanat eserinde somutlaşmasıyla açığa çıkan anlamdır (Panofsky, 1967: 29). Dolayısıyla bu aşamanın sanatçının üslubu olduğu denilebilir. Bu bağlamda, imgeler ve hikayelerle (alegori) ilgilenen ikonografik çözümlemeyi anlayabilmek için eserin yapıldığı dönemi, onu üreten sanatçıyı ve toplumun kültürel değerlerinin araştırılması beklenir. Çünkü bir topluluğa göre kutsal sayılmış bir imge başka bir topluluğa göre anlam ifade etmeyebilir ya da ondan habersiz bir şekilde yaşamını sürdürüyor olabilir.

2. Osman Hamdi Bey (1842- 1910)

Osman Hamdi Bey, bir aydın ve ressam olarak Osmanlı Devleti'nin Tanzimat Döneminde gelişim gösteren modernleşme sürecinde yetişmiştir. Özellikle sanat alanında yapılan gelişmelere hem ressam hem de bürokrat olarak katkı sağlamıştır. Bugün ressam kimliğiyle tanınıyor olsa da yaşadığı dönemde arkeoloji biliminin gelişmesinde öncü katkıları olmuştur. Ayrıca ülkesindeki değerli sanat eserlerinin Batı'ya götürülmesine engel olarak müze açma girişimlerini üstlenmiştir. Bu görevlerini sürdürürken de tutkuyla bağlandığı resim sanatından vazgeçmemiş ve birçok eser üretmiştir (Mansel, 1959: 291).

Osman Hamdi Bey'in ürettiği bazı sanat eserlerine örnek olarak; *İki Müzisyen Kız* (1880), *Leylak Toplayan Kız* (1881), *Pembe Başlıklı Kız* (1904), *Mimozalı Kadın* (1906), *Kaplumbağa Terbiyecisi* (1906), *Silah Taciri* (1908), *Naile Hanım Portresi* (1910) ve *Arzuhalci* (1910) adlı eserleri gösterilebilir. Eserlerindeki konuları Türk tarihinin kültürel ve toplumsal değerlerinden almıştır. Onun sanatında konuyu işleyiş biçimi ve üslubu kendisinden sonra gelen Türk sanatçılara gerek teknik olarak gerekse Türk kültürel mirasına sahip çıkılması açısından örnek olmuştur (Özeskici, 2024: 568).

Osman Hamdi Bey, Osmanlı Devleti'nin başkenti olan İstanbul'da 1842 yılında dünyaya gelmiştir. Hayatında önemli bir yeri olan babası İbrâhim Edhem Paşa, küçük yaşta Sakız Adası'ndan Osmanlı İmparatorluğuna getirilen Rum asıllı bir çocuktur. O dönemde, önemli devlet adamlarından biri olan Hüsrev Paşa bu çocuğu evlat edinerek adını İbrahim Edhem'e çevirmiştir. İyi bir eğitimden geçmiş ve Osmanlı Devleti'nin önemli kademelerine kadar yükselerek sadrazamlık yapmıştır. İbrâhim Edhem Paşa'nın ikisi kız, dördü erkek olmak üzere altı tane çocuğu olmuştur. Çocuklarından biri olan Osman Hamdi'nin özel koşullarda yetişmesine, iyi bir devlet adamı olmasına ve bir aydın olarak eğitilmesine özen göstermiştir (Tataroğlu, 2018: 179).

Çocukluk yıllarında iyi bir eğitimden geçen Osman Hamdi Bey, 1856 yılında Mekteb-i Maarif-i Adliye'de hukuk öğretimi almıştır. Eğitim yıllarında Paris'e giderek hukuk eğitimine orada devam etmiştir. Paris'te dönemin ünlü Oryantalist ressamlarından biri olan Gérôm ile karşılaşarak atölyesinde ondan resim dersleri almıştır. Gérôme'un resimlerinde dikkat çeken olgu ise, doğunun gizemli ve masalsı yaşamına duyduğu ilgiyi Oryantalist üslupla

resimlerine yansıtmıştır. Osman Hamdi Bey’de onun resimlerinden etkilenecek bu etkiyi kendi resimlerinde uygulamıştır (Cezar, 1987).

Osman Hamdi Bey’in, Gérôme’un resimlerinden etkilendiği bilinse de Oryantalizm akımının Doğu toplumunu küçümsemesi sebebiyle onun Oryentalist bir ressam olduğu ve eserlerinin de bu akımın etkisini taşıdığı tartışmalı bir konudur. Çünkü, Batı’nın estetik anlayışını uyguladığı görülen resimlerinde, kendi toplumunu küçümsemek yerine, görkemli bir şekilde resmetmiştir (Özçelik, 2020: 451). Onun resimlerinde, kültürel zenginlik, mimari doku (camilerin ve türbelerin görkemli gösterilişi) öne çıkan bir özelliktir. Bu bağlamda, Doğu’ya ait maddi ve manevi değerleri diğer Oryentalist resamlardan farklı bir şekilde resimlerine yansıtmıştır (Özeskici, 2024: 570).

Oryantalizm akımının ilk ortaya çıkışı 1798’de Napolyon’un Mısır seferinden sonra gerçekleşmiştir. Bu tarihten sonra Batı’daki Doğu imajı; egzotik, mistik ve masalsı bir anlatım şeklinde bilinmiştir. Bu akım eğitim amacıyla Batı’ya giden Doğulu sanatçılar arasında da zamanla yayılarak benimsenmiştir (Çelik, 2017: 7).

Batı’ya eğitim amacıyla giden ve oradaki resim sanatından etkilenen Osman Hamdi Bey’e yöneltilen “Doğulu Oryentalist Sanatçı” tabiri ya da düşüncesi kimi sanat tarihçileri tarafından tartışmalı bir konudur. Bu konuya akademik çalışmalarında değinen Adolphe Thalasso, 1910 yılında yayınladığı *Türkiye’de Doğulu Ressamlar* adlı eserinde Osman Hamdi Bey’e geniş bir yer ayırmış ve onu diğer Oryentalist sanatçılardan farklı bir yerde konumlandırmıştır (Eldem, 2004: 40). Adolphe Thalasso’ya göre Osman Hamdi Bey:

“Osman Hamdi, özellikle Doğu’nun camilerini, türbelerinin güzellik ve ihtişamını gözler önüne sermeye çalışır. Onun tablolarında cami veya türbenin önünde yahut içerisinde bir veya çok defa birkaç tane insan figürü mevcuttur. İnsanların duruşları, hatta kıyafeti, cami merdivenlerinde çok sayıda insan bulunan tablolarında hatta “Şehzade Türbesi” tablosunda olduğu gibi bazen teatral kaçmakla beraber genellikle dini ve uhrevi bir ifadeyle bulunan yere uygunluk arz eder. Zaten Osman Hamdi Bey gibi Doğu’yu da Batı’yı da çok iyi tanıyan zengin kültürlü bir kimsenin Batı’nın ilgisini çekecek eser meydana getirme düşüncesinin egemenliği altında değil, yaşadığı ülkenin medeniyet değerlerini ortaya koymak amacıyla sürdürdüğüne inanmak gerekir.” (Adolphe Thalasso).

Osman Hamdi Bey, Fransa’da aldığı on iki yıllık hukuk ve resim eğitiminden sonra ülkesine hizmet etmek için geri dönmüştür. Gérôme’un atölyesinde aldığı akademik resim eğitimini, bürokratik kariyerinden ayrılarak sanatını sürdürmeye devam etmiştir (Genç, 2014: 90). Eserlerini ise Doğu toplumuna Oryentalist bir bakış açısıyla bakan diğer sanatçılardan farklı bir biçimde işlemiş, kendi duyuş ve görüş üslubunu ortaya koymuştur. Bu durum ise onun yaşadığı toplumu ve kültürü Batılı resamlardan farklı bir gözle görmesini ve farklı anlamlar yüklemesini sağlamıştır. Onun akademik çalışma tarzı içinde dikkat çeken diğer teknik ise, bazı eserlerinde fotoğraf makinesini yardımcı vasıta olarak kullanması olmuştur. Fotoğraf tekniğini kullanması eserlerindeki mimariye bağlı dekorasyonu, deformasyona uğratmadan eserlerine aktarma becerisi kazandırmıştır (Batuhan & Korkmaz, 2024: 401).

Ressam olarak ürettiği eserlerinin dışında, sanata akademik anlamda katkılar da sağlamıştır. Yaşadığı dönemde, Osmanlı Devleti’nin etkin bir akademik sanat okulu yoktur. Bu durumda, dönemin bazı sanatçıları akademik resim eğitimi almaları için Avrupa’ya gitmek zorunda bırakıyordu. Bu sebeple, Osman Hamdi Bey 1883’te Osmanlı Devleti’nde ilk resmi sanat okulu unvanına sahip olan Sanayi-i Nefise Mektebi’ni, (bugün ki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) kurmuştur. Bu gelişme o dönemdeki sanat faaliyetlerinin (resim, heykel ve mimari sanatların) gelişmesine önemli ölçüde katkı sağlamıştır (Giray, 2000: 108).

Osman Hamdi Bey, ülkesindeki sanat ve kültürel hayatı yerleştirmek adına arkeoloji kazıları yürütmüş, müze açma girişimlerinde bulunmuş ve değerli bazı sanat eserlerinin Avrupa’ya götürülmesine engel olmuştur. Bir ressam, müzeci ve arkeolog olarak bu serüvenini ise şöyle ifade etmiştir (Tataroğlu, 2018: 179).

“Memur oldum. Arkeolog olup kazılar yaptım. Müzeci oldum. Büyük İskender Lahdi’ni çıkardım. Ülkemin ilk güzel sanatlar okulunu kurmak ve yönetmek de Tanrı’ya şükürler olsun ben Osman Hamdi kuluna nasip oldu. Bu süre içinde ünüm Avrupa’nın tüm ülkelerine ulaştı. Nişanlar, madalyalar aldım. Akademilere, enstitülere üye seçildim. Birçok üniversite fahri doktorluk unvanı bana verdi. Bir yaşama, birçok yaşam sığırdım. Hiçbir zaman yürümedim, her zaman koştum. Batılıların “Hasta Adam” dedikleri Osmanlı mülküne yeni bir can, yeni bir kan vermek isteyenlerden biriydim yalnızca.” (Osman Hamdi Bey).

3. *Kaplumbağa Terbiyecisi* Tablosun İkonografik Analizi



Resim 1. Osman Hamdi Bey, “Kaplumbağa Terbiyecisi”, 1906, Pera Müzesi. (URL 1)

3.1. Ön-İkonografik Betimleme:

Osman Hamdi Bey’in, ilk versiyonunu 1906 yılında, ikinci versiyonunu ise 1907 yılında çalıştığı bilinen *Kaplumbağa Terbiyecisi* adlı eseri yağlı boya tekniğiyle, 222 cm x 122 cm ölçülerinde çizdiği saptanmıştır (Genç, 2014: 89). Bugün İstanbul’daki Pera Müzesi’nde sergilenen bu tablo, 1906 yılında Paris Grand Palais’da açılan ve Fransız Sanatçılar Derneği tarafından düzenlenen bir sergiye *Kaplumbağalı Adam* (Fransızca: *L’homme aux Tortues*) adıyla gönderilmiştir (Batuhan & Korkmaz, 2024: 404). Yapıldığı dönemde, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından da *Kaplumbağalar ve Adam* olarak adlandırılan tablonun günümüzde kabul gören ve bilinen adı *Kaplumbağa Terbiyecisi* olmuştur.

Bursa Yeşil Cami’nin üst katındaki bir odada çizildiği söylenen bu tabloya ilk bakışta, izleyiciyi dikey bir kompozisyon karşılamaktadır (Batuhan & Korkmaz, 2024: 404). Resmin içindeki unsurlarda bu kompozisyona göre düzenlenmiştir. Resimde göze çarpan ilk öğelerden biri, alçak bir pencereden giren gün ışığının aydınlattığı bir odada, müzik aletleri ile kaplumbağaları terbiye etmeye çalıştığı düşünülen bir adamın önünde yaprakları yiyen üç kaplumbağa ve arkasında ise ağır hareketleri ile kendi dünyalarında yaşamaya devam eder şekilde yürüyen iki kaplumbağa resmedilmiştir (Genç, 2014: 89).

İzleyiciye arkasını dönmüş bir biçimde görünen erkek figürü, yerdeki beş adet kaplumbağanın ortasında durmaktadır. Figürün üzerindeki nesneler incelendiğinde, arkasına kavuşturduğu ellerinde üflemeli bir çalgı tuttuğu görülmektedir. Bu nesnelere ek olarak, sırtında asılı olan bir nakkare ve buna bağlı bir mızrap da boynundan aşağı sarmaktadır. Figürün üzerindeki kıyafet incelendiğinde, yaka kenarları ve etek uçları motiflerle bezeli, belinden kemerle sıkılmış Doğu’ya özgü bir kıyafet olan kırmızı bir entari giydiği görülmektedir (Giray, 2000: 108). Ayrıca resimdeki iç mekâna ait duvardaki sıvaların ve çinilerin de yer yer döküldüğü de görülmektedir. Pencere kemeriyle aynı eğimi simetrik olarak tamamlayan erkek figürün, ışıkla buluşan yüzeyine karşın mekân loş, ancak ayrıntıları

belirlemektedir. Sanatçı bu dokuyu verebilmek için ışık ve gölgenin zıtlığından yararlanmış ve eşyanın orijinal rengine sadık kalmıştır (Özçelik, 2020: 457).

Osman Hamdi Bey'in yıllar önce yaptığı ve farklı şekillerde adlandırılan *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosunun bugün bu isimle bilinmesindeki neden derviş görünümünü andıran insan figürünün müzik aletleri ve kırmızı entarisiyle düşünceli bir biçimde, sabır isteyen ve eğitilmesi çok zor bir iş olan kaplumbağaları terbiye ettiği izlenimi yaratmasıdır (Eldem, 2004: 43).



Resim 2. “Charmeur de Tortues” (Çelik, 2017: 63).

Osman Hamdi Bey'in bu tabloyu yapmadan yıllar önce dönemin ünlü Fransız seyahat dergilerinden biri olan *Tour de Monde* adlı derginin bir sayısında gördüğü *Charmeur de Tortues* adlı bir gravürden esinlendiği düşünülmektedir. Söz konusu bu gravürde, yaşlı bir adamın tef ya da davul görünümlü bir çalgı eşliğinde, önündeki kaplumbağalara sıra halinde yürümeyi öğrettiği görülmektedir (Çelik, 2017: 62).

İsviçreli bir diplomat olduğu söylenen Aimé Humbert'in *Tour de Monde* adlı derginin sayılarından birinde yayınlanan makalesinde yer alan *Charmeur de Tortues* isimli bu gravür ile Osman Hamdi Bey'in *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosu arasındaki benzerlikler göze çarpmaktadır. (Çelik, 2017: 63). Söz konusu iki eserdeki benzerliklere örnek olarak, uzun elbiseli yaşlı bir adamın ve kaplumbağa figürlerinin varlığı görülmektedir. Bu benzerliklerden dolayı *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosunun ilham kaynağının bu gravür olduğu düşünülmektedir. Fakat iki eserin benzerlikleri kadar farklılıkları da göze çarpan bir durumdur. Örneğin kimin yaptığı henüz bilinmeyen gravürdeki figürün elindeki tef veya benzeri bir çalgı ile kaplumbağalara sıra halinde hareket ettirdiği görülmektedir. Osman Hamdi Bey'in yaptığı *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosunda ise derviş görünümlü figürün elinde tuttuğu ney ve üzerinde asılı olan diğer çalgı aletleri ile kaplumbağalara arkasını dönmüş ve düşünceli bir biçimde resmedilmiştir.

3.2. İkonografik Çözümleme:

Oryantalist bir ressam olduğu varsayılan fakat resimlerini Batılı ya da Doğulu Oryantalist sanatçılardan farklı biçim ve üslup ile kurgulayan Osman Hamdi Bey'in resimlerindeki Doğu'ya özgü imajlar masalsı ve büyümlü biçimlerde

değildir. Aksine resimlerindeki Doğu'ya ait imajları görkemli ve gerçekçi bir biçimde resmetmeye özen göstermiştir (Yerli, 2020: 246).

Osman Hamdi Bey'in bu çalışma kapsamında ele alınan *Kaplumbağa Terbiyecisi* adlı eseri de onun hem biçimsel hem de üslup olarak farklı bir noktada durduğuna örnek gösterilebilir. Gerçekte ne tür bir hikâyenin anlatıldığı tam olarak bilinmeyen bu eser hakkında birçok spekülasyon yorum bulunmaktadır. Örneğin bu eserde Osman Hamdi Bey'in ülkesindeki dönemin koşullarını ya da toplumundaki eğitilemeyen insanları kaplumbağa figürleriyle eleştirdiği düşünülmektedir. Bu araştırmanın amacı da eserle ilgili var olan yorumlamaları ikonografik eser çözümleme yöntemiyle ortaya çıkarmaktır.

Kaplumbağa Terbiyecisi tablosunda ilk bakışta göze çarpan kaplumbağa figürleri, yavaş ve sert kabuklu özelliklere sahip bir hayvan olmalarından dolayı bu tabloda eğitime sürecindeki zorlukları temsil etmektedirler. Onları eğitmenin zorluğu karşısında ise gönüllü olan dervişin belinin eğik bir biçimde resmedilmesi, bu sorumlulukla baş etmesi gerektiğini ve umutsuzluğunu izleyiciye hissettirir (Batuhan & Korkmaz, 2024: 404).

Yaşadığı dönemin zorluklarını iyi bilen ve bununla mücadele eden Osman Hamdi Bey bir aydın ve ressam olarak, Osmanlı Devleti'nde Arkeoloji Müzesi ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasında öncü olmuş ve ülkesini çağdaş bir seviyeye getirmeye çalışmıştır. Fakat bu çabaları karşısında halkın değişime direnişiyle karşılaşmıştır. Toplumun değişimlere olan direnci karşısında yaşadığı hayal kırıklığını ise *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosunda kaplumbağaları alegorik biçimde kullanarak betimlemiştir (Germaner, İnankur, 2002: 308).

Türk kültüründe kaplumbağalar ile ilgili anlatılan ya da betimlenen birçok hikâye ve sanat eseri mevcuttur. Bu kültürde kutsal sayılan bu hayvanların sert bir kabuğa sahip olması, ağır yükleri kaldırabileceği ya da uzun ömürlü olması, insanlar tarafından dikilen anıtların da uzun ömürlü olacağı inancını doğurmuştur. İşte bu yüzden kaidelerini (Göktürk kitabeleri ve heykeller) kaplumbağa şekline benzetmişlerdir (Sütçü, 2021: 152). Olumlu olduğu kadar olumsuz fiziksel özellikleri de bulunan bu hayvan aynı zamanda yavaş ve hantaldır. Osman Hamdi Bey'de "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı eserinde hayvan figürü olarak kullandığı kaplumbağaların yavaşlıklarını; zor eğitilebilecek yavaş bir hayvan anlamında sembolize etmiştir.

3.3. İkonolojik Yorum

Kaplumbağa Terbiyecisi tablosunun isimlendirmesinden ve *Charmeur de Tortues* isimli gravürle olan benzerliğinden yola çıkarak resmin içindeki kaplumbağaların terbiye edilmeye çalışıldığı fikrini uyandırmaktadır.



Resim 3. Osman Hamdi Bey, "Kaplumbağa Terbiyecisi", 1906, Pera Müzesi. (URL 1)

Resmin tam ortasına yerleştirilen ve hafifçe eğilmiş bir biçimde duran Doğu'ya özgü kırmızı kıyafetiyle gördüğümüz derviş görünümüne bu erkek figürü, müzik aletlerini kullanarak eğitmeye çalıştığı yerdeki yaprakları yiyen üç adet

kaplumbağaya düşünceli ve yorgun bir biçimde bakmaktadır. Osman Hamdi Bey'in böyle bir tabloyu yapmasındaki esas nedenin ne olduğu bilinmemektedir fakat geri kalmış bir toplumu uygarlaştırmaya çalışan bir aydının yorgun duruşunu tasvir etmeye çalıştığı söylenmektedir.



Resim 4. Osman Hamdi Bey, “Kaplumbağa Terbiyecisi”, 1906, Pera Müzesi. (URL 1)

Ayrıca resimde erkek figürünün tam arkasında ise ağır hareketleriyle, itaatsiz bir şekilde kendi dünyalarına doğru hareket eden iki adet kaplumbağa görülmektedir. Kaplumbağaların eğitimine yönelik herhangi bir eylemin yapıp yapılmadığı resimden anlaşılmamaktadır. Fakat eserin isimlendirmesinden ve elinde tuttuğu ney, sırtındaki nakkaresi ile çok zor bir iş olan kaplumbağaları müzik aletlerini kullanarak terbiye etmeye çalıştığı düşünülmektedir (Çelik, 2017: 103).



Resim 5. Osman Hamdi Bey, “Kaplumbağa Terbiyecisi”, 1906, Pera Müzesi (URL 1)

Kompozisyonun tam üzerinde yer alan Türkçe çevirisi: “*Kalplerin şifası, sevgiliyle buluşmaktır*” (Arapça harflerle: Şifa'al-kulûp lika'al Mahbub) sözü yazmaktadır. Osman Hamdi Bey'in böyle bir sözü resmin içine yerleştirmesindeki nedenin kaplumbağa terbiyecisinin, kaplumbağalara aktarmak istediği bilgi ve bilgeliğin özü olduğu düşünülmektedir. Ayrıca yazının kompozisyonunda her şeyin üstünde yer alması yazıya atfedilen kutsallığın da simgesidir.

SONUÇ

Araştırma sonucunda, Osman Hamdi Bey'in hem bir sanatçı hem de bir aydın olarak, yaşadığı dönemin ötesinde bir öngörüye sahip kişiliği olduğu gözlemlenmiştir. Onun tüm bu özelliklerinin bir araya gelmesinde, doğduğu ailenin büyük önemi vardır. Ayrıca hukuk eğitimi almak için Avrupa'ya gitmesi ve burada karşılaştığı sanatçılarda onu oldukça etkilemiştir.

Aldığı eğitimin sonunda ülkesine geri dönerek hem bürokratik görevlerini yerine getirmiş hem de birçok değerli sanat eseri üreterek adını duyurmayı başarmıştır. Örneğin, Osmanlı Devleti'nde tarihi eserlerin değerinin bilinmediği ve yurt dışına kaçırıldığı bir dönemde; arkeolojik kazılar yapmış, çıkarılan eserlerin korunması için yoğun çabalar harcamış ve sayısız eserin yurt dışına götürülmesini engellemiştir. Ayrıca bürokratik görevlerini yerine getirirken de günümüze kadar uzanan ve bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (1881) adıyla bilinen akademik sanat okulunun kurulmasını ve kurumsallaşmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, onun ülkesi için verdiği mücadeleyi; ülkesindeki sanat eserlerinin korunması için verdiği çabalardan, bu çabaların kurumsallaşmasından ve ürettiği sanat eserlerinden anlayabiliriz.

Osman Hamdi Bey'in ürettiği sanat eserleri içinde en pahalı ve hatta dünyaca popüler bir yerde olan *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosu bugün Pera Müzesi'nde sergilenen kalıcı eserlerinden biridir. Bu eserin sanatçının en başarılı eseri olarak görülmesindeki nedenlerin arasında, kompozisyonu oluşturma biçimi, içinde barındırdığı kültürel değerler ve günümüzde hala neden böyle bir eseri yaptığının gizemini koruması eseri popüler yapan nedenler arasındadır.

Kaplumbağa Terbiyecisi tablosunda figür olarak neden kaplumbağaların resmedildiği tam olarak kanıtlanmamış olsa da bu hayvanları metafor olarak kullandığı ve bir sembol olarak rastgele seçmediği düşünülmektedir. Çünkü Türk kültüründeki birçok sanat eserinde ve mitolojik kaynaklı hikayelerde adı geçen kaplumbağalar sembolik anlamları bakımından önem atfetmektedirler. Dolayısıyla bu tabloyu da tek başına görüldüğü şekilde okumak yanlış olacaktır. Osman Hamdi Bey'in kaplumbağa figürlerini kullanmasındaki amacının, geri kalmış bir toplumu terbiye etmeye çalışan bir aydının duruşunu tasvir ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Arsal, S. (2005). İkonografik Yöntem ve Uygulama İlkeleri, *Türkiye’de Sanat ve Mimarlık Tarihçiliği Sorunları Sempozyumu*, Kayseri, Türkiye.
- Aksoy, E. (2022). Kaplumbağa Figürünün Mitolojik Olarak İncelenmesi ve Anadolu Dokumalarında Kullanımı, *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 55: 56- 72.
- Batuhan, T., Korkmaz, Z. (2024). Osman Hamdi Bey’in Eserlerinde Kültürel Miras, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 35: 397-410.
- Cezar, M. (1987). Müzeci Ressam Osman Hamdi Bey, *MSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*.
- Çelik, H, S. (2017). Sanatta Oryantalizm ve Bir Oryentalist Olarak Osman Hamdi Bey, *Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi*.
- Eldem E. (2004). Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm, *Sanat ve Tasarım Yazıları*, 2: 39- 67.
- Panofsky E. (1967). İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar, (1. Baskı), Pinhan Yayıncılık.
- Giray, K. (2000). Kaplumbağa Terbiyecisi ve Osman Hamdi Bey, *İş Bankası Koleksiyonu Osman Hamdi Bölümü*.
- Genç, S, V. (2014). Osman Hamdi Tablolarında Hayvan Figürleri, *Ankara Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*, 61: 85-91.
- Germaner, S., İnankur, Z. (2002). Oryantalistlerin İstanbul’u, *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları*.
- Yalçın, Ç., Özdoğlar, E. (2023). Osmanlı Resim Sanatında Osman Hamdi Bey Figür ve Mekân Üzerine Bir Araştırma, *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 1: 185-194.
- Yalçın, O. (2019). Osman Hamdi Bey Üzerinden Oryantalizme Bir Bakış, *Düşünen Şehir Dergisi*, 158- 163.
- Yerli, S. (2020). Osman Hamdi Bey’in Resimlerinde Tinsellik, *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 11: 246- 254.
- Mansel, M. (1959). Osman Hamdi Bey, *Anadolu Dergisi*, 4: 292- 301.
- Tataroğlu, E. (2018). Osman Hamdi Bey: 19. Yüzyılın Türk Müzecisi Devlet Adamı- Ressamı- Sanat Eğitimsi- Arkeoloğu, *Milli Eğitim Dergisi*, 221: 175-185.
- Özçelik, N. (2020). Osman Hamdi Bey’in Portrelerinde Anlam, *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 2: 449-458.
- Özeskici, E. (2024). Osman Hamdi Bey’in Resimlerindeki Motiflerde Stilizasyon ve Anlam, *Art-Sanat*, 21: 565-586
- Sütçü, G. (2021). Türk ve Rus Mitolojisinde Hayvan Mitleri, *Tarih ve Düşünce Dergisi*, Özel Sayı: 150-171.
- Şimşek, E. (2016). Türk Kültürünce Kaplumbağalarla İlgili Efsaneler Üzerine Bir Değerlendirme, *AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 10: 51-63.
- URL 1: https://tr.wikipedia.org/wiki/Kaplumbağa_Terbiyecisi, Erişim Tarihi: 04.05.2024.

ESRA ERSEN'İN “BİR KANARYA OPERASI İÇİN
SEÇMELER” VIDEOSUNDA GERÇEKLİĞİN
İNŞASININ GÖSTERGEBİLİMSEL
ÇÖZÜMLEMESİ*Semiotic Analysis of the Construction of Reality in Esra Ersen's
Video “Casting for a Canary Opera”*Tolga GÜROCAK¹

ÖZET

Gerçeklik tarihi boyunca sanatçıların ulaşmaya çalıştıkları amaçlardan olmuştur. Rönesans'ta doğrusal perspektifin keşfi, ardından fotoğraf, sanatçıları gerçekliğe hiç olmadığı kadar yaklaştırsa da hareketli görüntüye imkân veren sinemaya kadar yalnızca durağan, sabit görüntüler elde edilebilmiştir. Görüntülerin gerçek zamanlı izlenmesini olanaklı kılan video ise fiziksel olarak üçboyutlu ortamlar oluşturarak izleyiciyi yarattığı gerçekliğin içine bizzat dâhil etmekte ve izleyicinin gerçekliği algılayış biçimine yeni bir boyut kazandırmaktadır. Video yalnızca teknik malzemeyi kullanarak olarak değil anlatım biçimleri ve videoda kullanılan göstergeler aracılığıyla da gerçeklikler yaratmaktadır. Esra Ersen'in *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* videosu da bu tür çalışmalardandır. Ersen bu çalışmasında video performans ile belgesel tarzlarını harmanlayarak kendine has bir gerçeklik elde etmiştir. Araştırmada *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* isimli video sanatı çalışması, eserdeki göstergelerin gerçekliği inşa etme aşamasında nasıl işlediğini ortaya koymak amacıyla göstergebilim yöntemini kullanmıştır. Bu doğrultuda Saussure'un gösteren, gösterilen, gösterge ayrımıyla anlama ulaşma ile Barthes'in düz anlam ve yan anlam ayrımı ile anlamı ortaya çıkarmayı amaçladığı anlamlandırma düzlemi yaklaşımları kullanılmış, çiftler ve karşıtlıklar ile dışarıda bırakılanların gerçekliğin ortaya konmasındaki öneminden yola çıkılarak karşıtlıklar incelenmiştir. Sonuç olarak, yönetmenin video çekimi esnasında yaşadığı deneyimin, video performansın sunduğu bir gerçeklik hâlini aldığı görülmüştür. Videonun genel itibarıyla gerçeküstü bir yapıda ilerleyen anlatısının aksine, seyirci yapaylık sonucu yabancılaştığı gerçek dünyanın varlığını hatırlamakta ve içinde yaşadığı gerçekliğe geri dönmektedir.

ABSTRACT

Reality has been one of the goals that artists have tried to achieve throughout history. Although the discovery of linear perspective in the Renaissance, followed by photography, brought artists closer to reality than ever before, only static, fixed images could be obtained until cinema, which enabled moving images. On the other hand, video enables the real-time viewing of images, physically creating three-dimensional environments, involving the viewer in the reality it creates, and adding a new dimension to how the viewer perceives reality. Video creates realities through technical materials, the forms of expression, and the signs used. Esra Ersen's video *Casting for a Canary Opera* is one of such works. In this work, Ersen has achieved a unique reality by blending video performance and documentary styles. In the research, the video artwork *Casting for a Canary Opera* used semiotics to reveal how the works' signs function in constructing reality. In this regard, Saussure's methodology for deriving meaning through the differentiation of the signifier, signified, and signifier and Barthes' approach to signification, which seeks to elucidate meaning through the distinction between denotation and connotation, were employed. Pairings and oppositions were examined to ascertain the significance of the excluded elements in unveiling the underlying reality. As a result, it was observed that the director's experience during the video shooting became a reality presented by the video performance. Contrary to the video's narrative, which generally proceeds in a surreal structure, the audience remembers the existence of the natural world, which they have been alienated from as a result of artificiality, and returns to the reality they live in.

Keywords: Video art, reality, Esra Ersen, Casting for a Canary Opera, semiotic analysis

Anahtar Kelimeler: Video sanatı, gerçeklik, Esra Ersen, Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler, göstergebilimsel çözümleme.

1. ORCID: 0000-0002-5284-8447

1. Arş. Grv. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü,
tgurocak@gmail.com

* İlgili makale, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanan "Video Sanatında Gerçekliğin Temsili: Türkiye Örneği" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergebilimsel Çözümlemesi

EXTENDED ABSTRACT

Reality has been the primary concern of artists throughout history. No matter which two-dimensional art form is preferred, an artist creates a second world based on illusion in addition to the physical reality of the work itself. This new world created remains bound to physical reality, and each artistic act represents different realities in the physical world in line with individual preferences. Although all artistic forms can represent reality in one way or another, art forms based on mechanical techniques, such as photography and cinema, are considered more faithful to reality. With each discovery, the representations of reality based on copying reality have become perfect. Even if there were ways to create the illusion of movement in painting and photography before, thanks to the new medium that directly shows movement and achieves it in all its reality, the representations of physical reality have come closer than ever. However, over time, artists have realised the inadequacy of the one-to-one representation of reality in terms of artistic terms and have begun to construct a brand new reality with each work they create, especially by addressing reality in different ways, such as painting moving away from objective reality and focusing on individual realities.

Video art, on the other hand, has added new forms of representation to reality, which painting has continued for thirty thousand years, and photography and cinema have been included in the last two hundred years. As a result of changing video technologies and new narrative techniques produced using these technologies, the representations of reality constructed through signs have also been transformed, and new forms of reality that were not previously available in photography, cinema, and television have emerged.

Reality is made up of signs rather than actual things because the mind cannot present what it thinks to the understanding of others, so what it thinks must be presented through a sign or representation. Based on this idea, this research aims to understand the nature, characteristics, and social use of signs in video. In this direction, the study assumes reality as a human construct. It uses the semiotic method to reveal how reality representations reproduce reality by establishing relationships with elements such as knowledge, belief, ideology, social relations, power relations, and identities. Because a piece of video art, like other artworks or communication texts, is composed of signs brought together through codes.

For this reason, Esra Ersen's 2011 work *Casting for a Canary Opera* has been analysed with the semiotics method to reveal the representations of reality by examining the possibilities of video. In this direction, Saussure's approach of reaching meaning through the distinction between sign, signified, and signifier and Barthes' approach of the signification level, which aims to reveal meaning through the distinction between levels of meaning and connotation, have been used. In addition, pairs and opposites were analysed based on the importance of the excluded ones in revealing reality.

During the analysis of the representations of reality in work, the signs in the video are divided into naturally produced signs and signs produced by the director as fiction because the video *Casting for a Canary Opera*, which has a postmodern narrative, has a complex structure in which transitions between genres are seen, documentary and performance are articulated. Objective reality is blended with the reality of the artist. The director's struggle with reality in her work oscillates between reflecting it as it is and creating a brand-new reality by intervening in it. The video returns the textual content to the place mentioned in the text without excluding its context. When all the words are read in the association mentioned in the text, they seem meaningless and absurd to the audience due to the contrast between the content and the images, causing them to be disconnected from the context. The contradiction created between what the audience sees in the video and the expectation arising from it and what they hear leaves the audience between the image and the text, revealing the relativity of the reality represented in the video. The video affirms this view by having the association members make a "press statement" at the Canary Lovers Association building in front of dozens of birds that they are not the Canary Lovers Association, destroying the established reality and leaving the image with no relation to any reality. Contrary to the narrative of the video, which generally proceeds in a surreal structure (the Canary Lovers Association members saying "We are not the Canary Lovers Association" in the building of the association), in such moments, the audience remembers the existence of the natural world from which it has been alienated by artificiality and returns to the reality in which it lives.

GİRİŞ

Sanat ve gerçeklik arasındaki ilişki, estetik ve sanat tarihi alanında derinlemesine incelenen konulardan biridir. Sanat, gerçekliği kopyalamanın ötesinde, sanatçının yaratıcılığını ortaya çıkarırken izleyicinin de hayal gücünü tetikleyen bir deneyim sunmaktadır. Resimde, fotoğrafta, filmde veya elektronik ekranda oluşturulan görüntülerin derinlik, aydınlık-gölge ve hareket gibi tasvir edilen sahneyi oluşturan her şey algı yanılmasıdır. Bu nedenle iki boyutlu sanat biçimlerinden hangisi tercih edilirse edilsin, sanatçılar eserleriyle kendi fiziksel gerçekliklerinin yanı sıra, ikinci bir yanılma dünyası da yaratmaktadır. Bu yeni dünya, soyut dışavurumculuk gibi örnekler dışında, genellikle fiziksel gerçeklikle bağlantılı olup, sanatçının kişisel tercihlerine göre çeşitli gerçeklikleri temsil eder.

Tüm sanatsal biçimler gerçekliği öyle ya da böyle temsil etme kapasitesine sahip olsa da icatlarının ardından fotoğraf ve sinema gibi mekanik tekniğe dayalı sanat formlarının gerçekliğe daha sadık olduğu, her keşifle gerçekliği kopyalamaya dayalı gerçeklik temsillerinin daha da mükemmelleştiği düşünülmüştür. Teknik açıdan ele alındığında, fotoğraf mükemmel bir perspektifle otomatik olarak resim üretmek için bir araçtan başka bir şey değildir (Galassi, 2017). Sanatçıyı aradan çıkararak önce durağan fotografik nesnellığe, ardından hareketin eklenmesiyle hareketli fotografik nesnel imgeye ulaşma çabası yüceltilmiştir.

1826'da (kimi kaynaklarda 1827) çekilen ilk fotoğrafın (*Le Gras'ta Pencere Manzarası*) (Clarke, 1997; Gernsheim, 1977; Hacking, 2012; Karwatka, 2007) ardından 1895'teki ilk sinema gösterimiyle (*İşçilerin Lumière Fabrikasından Çıkışı*) (Farocki, 2001; Geva, 2021; Manley, 2011) gerçeklik anlayışı bir kez daha değişerek hareketin de dâhil olduğu bir yapıya bürünmüştür. Daha önce resimde ve fotoğrafta hareket izlenimi yaratan yollar uygulansa da doğrudan hareketi gösteren ve tüm gerçekliğiyle başaran yeni ortamın varlığı sayesinde fiziksel gerçeklik temsillerine hiç olmadığı kadar yaklaşılmıştır (Baecker, 1996; Clopath, 1901; Photography, 1855). Oysa zamanla sanatçılar gerçekliğin birebir temsili için sanatsal bakımdan yetersizliğinin farkına varmış, özellikle resmin nesnel gerçeklikten uzaklaşıp bireysel gerçekliklere odaklanması gibi, gerçeği farklı şekillerde ele alarak, aslında oluşturdukları her bir yapıt ile yepyeni bir gerçeklik daha inşa etmeye başlamıştır (Eroğlu, 2014; Galassi, 2017; Krauss, 1985).

Video sanatı ise, resmin otuz bin yıldır devam ettirdiği, son iki yüz yılda fotoğraf ve sinemanın dâhil olduğu temsil biçimlerine yenilerini eklemiştir. Kendinden önceki tüm anlatı yapılarını yıkararak ya da bozuma uğratarak farklı sanatsal bileşenleri bünyesinde birleştirmeyi başarmış ve yepyeni anlatım fırsatları sunmuştur. Değişen video teknolojileri ve bu teknolojileri kullanarak üretilen yeni anlatım teknikleri sayesinde göstergeler aracılığıyla inşa edilen gerçeklik temsilleri de başkalaşmış, daha önce fotoğraf, sinema ve televizyonda bulunmayan yeni gerçeklik biçimleri doğmuştur. Yapısı gereği, sanatçıların yenilikleri çekinmeden eserlerinde kullanabilmesine olanak sağlayan video, daha öncesinde kendine ait anlatıya ya da tekniğe dayalı bir geleneğe sahip olmaması sebebiyle, gerçeklikle ilgili sorgulamalarda sanatçılara diğer sanat disiplinlerine ve hareketlerine kıyasla daha özgür davranabilme şansı vermiştir. Kimi zaman doğrusal anlatımı altüst etmekte, kimi zaman tek bir ekran yerine görüntüleri farklı zeminlerde göstererek heykel formuna bürünüp mevcut gerçeklik içinde kendine yer bulmakta, fiziksel ya da sanal üçboyutlu ortamlar oluşturup izleyicide farklı mekânsal gerçeklik algıları yaratmakta ya da izleyiciyi yarattığı gerçekliğin içine bizzat dâhil ederek izleyicinin gerçekliği algılayış biçimine yeni bir boyut kazandırmaktadır.

Bu çalışmada, Gombrich'in (2002) sanat diye bir şeyin olmadığı, yalnızca sanatçıların ve sanat eserlerinin olduğu sözünden esinlenilerek, sanatsal üretimlerde gerçek diye bir şeyin olmadığı, yalnızca gerçekliklerin var olduğu söylenmektedir. Fazla abartılı bir ifade olmakla birlikte, elbette gerçeğin olmadığı iddia edilmemektedir. Fakat sanatsal bir eser, kullanılan ortam ya da araç fark etmeksizin, öncelikle bir yaratıcının elinden çıktığı için bu kişinin deneyimleri ve duyu organları aracılığıyla oluşturduğu gerçeklik algısı çerçevesinde şekillenmektedir. Pablo Picasso sanat ve gerçeğe ilişkin şöyle söylemiştir: "Hepimiz sanatın gerçek olmadığını biliyoruz. Sanat gerçeği, en azından anlamamız için bize verilen gerçeği, fark etmemizi sağlayan bir yalandır. Sanatçı, yalanlarının doğruluğuna başkalarını ikna etme şeklini bilmelidir (Chipp, Selz, 1968:264)". Sanatçı sanat aracılığıyla, doğanın ne olmadığına dair anlayışı ifade etmektedir. Sanat, gerçek değilse ve alımlayıcısına gerçeğin ne olmadığını gösteriyorsa, gerçekle arasında nasıl bir ilişki kurduğu önem kazanmaktadır. Bununla birlikte, toplumdan en ayrık sanatçıların bile toplumun bir parçası olduğu ve kendi çağlarındaki toplumsal, felsefi, bilimsel, sanatsal ve siyasi vb. gelişmelerinden etkilendikleri düşünüldüğünde, sanat eserlerinin, öyle ya da böyle, toplumsal gerçeklikleri yansıttığı görülmektedir. Ayrıca, kullanılan ortamın anlatım olanakları, sanatçının gerçekliğe ulaşma çabasında onu sınırlayarak mesajın anlamını daraltmakta ve gerçekliğin temsili için kısıtlamaktadır. Dolayısıyla, bir sanat yapıtının, eserin ortaya çıkarıldığı yer ve zamana bağlı olarak farklı gerçeklikleri barındırdığının unutulmaması gerekmektedir.

Video yapıtındaki göstergelerin doğasını, özelliklerini ve sosyal kullanımını anlamayı amaçlayan bu çalışma, gerçekliği bir insan kurgusu olarak görmekte, buradan yola çıkarak da gerçeklik temsillerinin bilgi, inanç, ideoloji,

toplumsal ilişkiler, iktidar ilişkileri ve kimlikler gibi ögelerle nasıl ilişkiler kurarak gerçekliği yeniden ürettiğini ortaya koyabilmek için göstergebilim yöntemini kullanmaktadır. Çünkü bir video sanatı yapısı da diğer sanat yapıtları ya da iletişim metinleri, kodlar aracılığıyla bir araya getirilen göstergelerden oluşmaktadır. Dudley'nin sinema için dile getirdiği "göstergebilim (...) bize sinemanın olanaklarının neler olduğunu ve genel olarak sinemanın nasıl görülmesi gerektiğini öğrettiği" (Özden, 2004:141) savı, pekâlâ video için de geçerlidir. Bu sebeple, Esra Ersen'in *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* eseri, videonun olanakları incelenerek gerçekliğin temsillerinin ortaya konabilmesi amacıyla göstergebilim yöntemi ile çözümlenmiştir.

1. Fotoğrafla Birlikte Sanattaki Gerçekliklerin Dönüşümü

Nicéphore Niépce'in 1826'da çektiği ilk fotoğrafla birlikte mekanik görüntüleme teknolojileri sanat tarihinde belirleyici rol oynamış, özellikle resim sanatının âdeta gidişatını değiştirmiştir. Benjamin'in (2002:52) dile getirdiği şekliyle, her ne kadar o güne dek sanat eserleri çoğaltılabilir olsa da bir eserin mekanik yöntemlerle çoğaltımı çok kısıtlı olagelmıştır. Fotoğraf ise çoğaltım teknolojilerini yeni bir boyuta ulaştırmıştır. Fotoğrafın icadı, XIX. yüzyılın en önemli kültürel ve sanatsal olaylarından biri olmuştur. Rönesans'ta doğrusal perspektifin keşfinden başlayarak, resim, imge temsili yegâne temeli olarak görülmüştür. Galassi'ye (2017) göre de fotoğrafın kökenleri hem teknik hem de estetik bağlamda XV. yüzyılda bulunan doğrusal perspektifte yatmaktadır. Teknik açıdan ele alındığında, fotoğraf mükemmel bir perspektifle otomatik olarak resim üretmek için bir araçtan başka bir şey değildir.

Fotoğrafın icadı, gerçeğe uygun bir görsel kayıt sağlama vaadi sunmuştur. Sadece Batı görsel temsiliinin doruk noktası olarak görülmemiş, insan gözüyle aynı şekilde çalışan kamera, sabit bir görüntü sağlayabilen bir makine olarak kabul edilmiş ve bu görüntü aslında görülene en yakın benzerlik olarak kabul edilmiştir. Görüntünün kimyasal olarak sabitlenmesi, doğal bir fenomen olarak görülen camera obscura görüntüsünün yakalanmasını sağlamıştır. Böylece, fotoğrafik görüntü Batı kültürünün bir başarı olarak addettiği ve sanatçıların yüzyıllar boyunca el işçiliğinin yanında görsel ve kavramsal becerileri elde etmek için mücadele ettikleri imge türünü üretmiştir. Bu gelişim bağlamında, pek çok kültürde tasvire dayalı resim sanatının son aşaması olarak görülmüş ve en doğru tasvire ulaşmanın yöntemi olmuştur (Wright, 1999:2).

1839 yılında François Arago, Fransız Bilimler Akademisine Fransız mucit Louis Daguerre'in icadı fotoğrafı (dagerotip) tanıtmıştır. 'Gazette de France' gazetesi, ertesi günkü sayısında "Bu keşif olağanüstü bir şey." diye yazmıştır, "Işık ve optik üzerine yapılan tüm bilimsel çalışmaların keyfini kaçırarak ve resim sanatında devrim yaratacaktır (Newhall, 1980:17)". Fotoğrafın çıkışıyla neoklasik üsluba sahip Paul Delaroche'un söylediği "Artık resim ölmüştür (Schwarz, 1987:90)." sözü, her ne kadar dönemin çekincelerini özetlese de rengin henüz fotoğrafa dâhil olmaması, uzun pozlama süreleri gerektirmesi ve işin çoğunu makinenin yapması gibi nedenlerle fotoğraf ilk zamanlar beklenen etkiyi gösteremeyerek, ressamlar için canlı modellerin resmetmesi zor pozlarını kaydetme ve bu fotoğraflardan yararlanma şeklinde varlığını sürdürmüştür (Shiner, 2010, s. 308-309).

Niépce'in ilk fotoğrafının ardından fotoğrafta birbiri ardına gelen yeniliklerle fotoğraf kısa zamanda sanat tarihinde geri dönülemez değişimlere yol açmış ve modern sanatın doğuşundaki en önemli etmenlerden olmuştur. Gerçeklik temsillerinde tüm sanat disiplinlerinden daha başarılı olan fotoğrafla birlikte, resim, ana gayesi olan fiziksel gerçekliğin boyunduruğundan kurtularak sanatçıların iç gerçekliklerine yönelirken; gerçekliğin yeniden üretiminde hiçbir ressamın fotoğrafın elde ettiği kusursuzluğa ulaşamaması ve düşünsel ilerleme sebebiyle resimde yeni akımlar ortaya çıkmış, sanattaki gerçekçilik ve natüralizm yerini izlenimcilik veya dışavurumculuk gibi modern akımlara bırakmıştır. Fotoğraf fiziksel gerçekliğin temsiliinde başat rolü devralmıştır.

2. Hareketli Görüntüde Gerçeklik

Sinemanın doğuşu aslında gerçekçi sinemanın da doğuşudur. Fotoğrafın aksine hareketli görüntü üzerine inşa edilen sinemanın ilk denemeleri de fotoğrafta olduğu gibi belgesel nitelikli çalışmalardır. İlk filmler insanlar, yerler ve olaylar üzerine bir belgelemedir. Lumière Kardeşler'in ilk film gösterimi sırasında gösterdikleri, hayali olayların değil gerçek olayların tasvir edildiği on sahne, yine dönemin toplumsal yaşantısının kaydedildiği birer belgedir.

Kendinden sonraki pek çok belgesel film için örnek oluşturan Robert J. Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1922) filminin ardından Dziga Vertov'un *Kino-Pravda* (sinema gerçek / film gerçeği) isimli haber filmi dizisi 1922-1925 yılları arasında devam etmiştir. Adının çağrıştırdığının aksine filmler gerçek, tarafsız ya da nesnel olma kaygısı taşımamış, aksine, kullandığı malzemeleri izleyicisini ikna edecek şekilde komünist perspektif doğrultusunda analiz etmiş ve düzenlenmiştir (Aufderheide, 2007; Hicks, 2013; Michelson, 1984). Vertov kayıtlarını çoğunlukla, gerçekleştirmekte

olan, yönlendirilmemiş eylemlerden elde ettiği şeylerle sınırlandırmış, tüm insanların kamera önünde de tıpkı günlük hayatta olduğu gibi hareket etmeye ve çalışmaya devam etmesi gerektiğini belirtmiştir (Vertov, 1984). Bu seri, olduğu gibi, doğal, habersiz yaşam belgesel anlayışı için en önemli kıstaslar olmuştur.

Yine 1920’li yıllarda Fransız avangart sinemacıların çalışmalarıyla başlayan kent gerçekçiliği (şehir senfonisi) türü ortaya çıkmıştır. Kameranın olanaklarından yararlanmayı isteyen bu sinemacılar, aslında yaşamın ve insanın hayat bulduğu doğaya ilişkin gerçekçi kısa filmler çekmiştir. Bu tür filmler akıcı olmakla birlikte, genel olarak, şehrin ruhundan bir şeyler yakalamaya çalışırken, şehirdeki günlük yaşamın bir portresini sunan şiirsel, deneysel bir belgesel olarak tanımlanabilmektedir. Tür, 1920’lerde etkin dönemini yaşamakla birlikte takip eden yıllar boyunca kimi yönetmenlerce kullanılmıştır ve hatta 2000’li yıllarda dahi tercih edilen bir yaklaşımdır.

1930’lara gelindiğinde İngiliz film kültürünün gelişiminde önemli bir etkiye sahip olacak bir film hareketi ortaya çıkmıştır. İskoç John Grierson İngiliz belgesel hareketinin ortaya çıkacağı bir tür atölye ve okul olan kolektif bir film yapımı girişimi kurmuştur (McLane, 2012). İngiliz belgesel film hareketi olarak adlandırılan bu oluşum yaşamın gerçekliklerini perdede göstererek sinemayı izleyicilerin eğitimi amacıyla kullanmıştır. Pek çok sinemacı sol ideoloji bağlı belgeseller çekmek için Grierson’un önderliğinde bir araya gelmiştir (Orbanz, 1977).

II. Dünya Savaşı’nın yaklaştığı ve kapitalist Batı ülkelerinden ABD ve İngiltere, sosyalist Sovyetler Birliği ve faşizmin yükselişe geçtiği Almanya gibi ülkelerde sinemanın insanlar üzerindeki etkisi fark edilmiş ve bu teknik ve sanatsal aletin devletlerin ideolojilerini yaymakta ve sağlamlaştırmakta çok önemli bir güç olduğu fark edilmiştir. Böylece ilk örnekleri I. Dünya Savaşı sırasında görülen (Chomsky, 1997) haber filmleri sayesinde sinema ile propaganda arasında güçlü bir bağlantının kurulmasına neden olmuştur.

1950’lerde ise hem geleneksel temellere dayalı ana akım İngiliz sinemasına hem de Grierson’ın 1930’larda başlattığı baskın belgesel geleneğinin tutuculuğunu ve muhafazakârlığını reddederek film yapımına karşı tavır takınan özgür sinemacılar ortaya çıkmıştır. İngiliz sinemasının günlük çağdaş yaşamdan kopuk ve gerçeklikten uzak olduğunu savunan bu grup, filmlerin işçi sınıfı klişelerini ve himayeci temsili şiddetle kınamış ve sosyal gerçekçi bir duruş sergilemesi gerektiğini savunmuştur (Dupin, 2023). Özgür sinemayı benimseyen sinemacılar özgürlüğe, insanların ve gündelik hayatın önemine olan inançlarından yola çıkarak sıradan insanların nesnel, eleştirel, ancak saygılı ve çoğu zaman sevecen bir tasvirini ortaya koymaya çalışmıştır. Tüm filmler elde taşınabilir 16 mm kameralarla siyah beyaz çekilmiştir. Filmlerde didaktik seslendirme ya hiç kullanılmamış ya da sınırlı tutulmuş, anlatı sürekliliğinin önüne geçilmiş, izlenime dayalı ses ve kurgu düzenlemesi yapılmıştır. Kullanılan kameranın sınırlı çekim süresi sebebiyle en uzun çekim yirmi iki saniyeyi geçmemiştir (Dupin, 2023). Stüdyo dışında sesli kayıt alınamamış, fakat hızlı filmlerin üretilmesiyle geceleri ortam ışığıyla çekim yapabilmıştır. Özgür sinema, 1959’a gelindiğinde İngiliz yeni dalga sinemasının ortaya çıkmasıyla işlevini tamamladığı düşünülmüş ve sonlandırılmıştır, fakat bu belgesel tarzı İtalyan yeni gerçekçiliği ile birlikte Fransız yeni dalgasını etkileyen önemli bir hareket olmuştur.

Sinemanın ilk yıllarından beri gerçeği sunma arayışı, her zaman, yapım sırasında gerçeğe müdahale etme durumuyla mücadele içinde olmuştur. Görece küçük ve fark edilmeyen ekipmanların üretimi sayesinde, Fransa’da Vertov’un film gerçeğinden yola çıkılarak ve 1959’daki Flaherty seminerinden etkilenecek (Loiselle, 2006) cinéma vérité hareketi oluşturulmuştur. Gerçekçiliğin içinde gelişen kurmaca olmayan bir yaklaşımdır. Oyunculara, anlatıcılara, sahne dekorlarına, büyük bütçelere veya özel efektlere dayanmayan cinéma vérité 1930’lara ve 1940’lara hâkim olan geleneksel stüdyo filmlerinden radikal bir sapma olmuştur. Bu film yapımcıları, gerçek insanları gerçek çevrelerinde filme alarak, bu kişilerin hayatlarını yönetmen müdahalesi olmadan, olabildiğince nesnel yakalamaya çalışmıştır (Stubbs, 2002). Cinéma vérité, 1950’lerin sonlarında ve 1960’ların başında belgesel geleneğinin geleneklerine yanıt olarak birçok ülkede bağımsız olarak doğup gelişirken, Fransa’da yeni dalga sinemasının enerjisinden ve deneyimlerinden yararlanmıştır.

Nispeten ucuz, taşınabilir, ancak tamamen profesyonel 16 milimetrik ekipmanın ve senkron ses kaydedicinin icadı, Fransa’yla hemen hemen aynı zamanda Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada’da Fransa’daki cinéma vérité’yle benzer kaygılara ve tekniklere sahip doğrudan sinema (dolaysız sinema) hareketinin gelişmesini sağlamıştır (Winston, 1995). Monaco’ya bu hareket göre, iki baskın ve ilişkili faktörün sonucudur: yeni bir sinematik gerçekçilik arzusu ve bu arzuyu gerçekleştirmek için gerekli ekipmanın geliştirilmesi (Monaco, 2003). Gerçekliği kaydetmek ve sonra onu yeniden sunmak için gerekli olan sinematik özellikleri kullanan doğrudan sinema yapımcıları için, yaklaşımları farklılık gösterse bile, temel arzu gerçekliğin özenle seçilmiş bir yönünü olabildiğince doğrudan yakalamak; film yapımcısı ile özne arasındaki engelleri bir şekilde yıkmak için hafif, taşınabilir ekipman kullanmak (Beattie, 2004); stüdyoda çekim oluşturmak yerine doğal olaylar gerçekleşirken çekim yapmak; izleyiciye orada olma hissini yaşatmaktır. Doğrudan sinema, bu amaçla, senaryo ya da prova kullanmamakta; kamera konu ile yaklaşarak

film yapımcısı, özne, izleyici arasındaki doğrudan ilişkiyi arttırmakta; kaynaktan eşzamanlı alınan ses gerçeklik duygusuna katkıda bulunan yabancı seslerin toplanmasıyla bulanıklaştırmakta; olayların dramatik değil, kronolojik bir sunumu için kesintili kurgudan çok sürekli bir yapı tercih etmektedir. Yönetmen, gerçekliğin doğrudan gözlemleyerek izleyicide doğrudan bir gerçeklik algısı yaratılmasına çabalamaktadır. Çekimler gerçek ortamlarda, daha küçük ekiplerle, çevreye müdahale etmeden yapılmıştır, fakat bu tür çekim teknikleri sabır ve özen isteyen süreçler gerektirmiştir, çünkü kameramanlar bir tema veya hikâye ortaya çıkmadan önce saatlerce görüntü kaydetmek zorunda kalmıştır. James Blue bu durumu, film yapımcılarının "her türlü müdahaleden kaçınmak için tetikte bir pasiflik geliştirmesi (Blue, 1965:65)" gerektiğini açıklamaktadır. Kendini gizlemeye çalışarak, konunun orada olduklarını unutmalarını istemektedir.

Hafif, sesli kayıt yapabilen 16 mm kameralar 1960'lı yıllarda sinema alanında bir devrim yaratmış olmakla birlikte, Blue bu durumu aynı zamanda bir bubi tuzağına benzetilmektedir (Blue, 1967). Çünkü yapımcılar, filmlerindeki nesnel gerçeklik etiketini kabul ettiklerinde, filmler sorgulanmaya açılmıştır. Eleştirmenler, kameramanlarında yalnızca seyircinin görmesini istediği şeyleri kaydettiğini, dahası her şeyin düzenlenmiş olduğunu belirtmiştir. Bu nedenle, bu türde bir sinema yalnızca gerçek dışı değil, aynı zamanda yalandır da. Üstelik insanlar, özellikle de muhalifler, kamera önünde kendi yaşamlarıyla ilgili temel hiçbir şeyi açıklamayarak onları saklamış, kimileriye kameranın karşısında birer teşhirciye dönüşmüştür. Geleneksel anlayıştaki belgesel alternatif olarak üretilen bu iki film türü, başlangıçta habercilik, etnoloji ve antropoloji bakımından belli bilgi birikimine sahip izleyici kitlesine hitap ederken, daha sonra medya dönüşerek günümüzde realite televizyonu denen program türünün doğmasına öncülük etmiştir (Sørenssen, 2008). Cops ve Rescue 911 gibi programlarla televizyonda kendine yer edinmiş, ardından Biri Bizi Gözetliyor tarzı programlara evrilmiş, hatta televizyon dışında Blair Witch gibi sinema filmlerinin ortaya çıkmasına öncülük etmiştir.

3. Video Gerçek

XX. yüzyılda yaşanan teknoloji devriminden beslenerek ortaya çıkan sanat yaklaşımları arasında video en kışkırtıcı sanat formlarından bir tanesidir. Sinema ve televizyon estetiklerini birleştirerek yarattığı yeni biçem çok farklı yaklaşımları bünyesinde barındırmasına imkân vermiştir. Videoyu sinema ve televizyon gibi hareketli görüntü ortamlarından ayıran temel özellik ise, sinemada perdenin, televizyonda ise televizyon aygıtının görevi sadece üretilen eserin gösterimi iken, video sanatında televizyon, monitör ya da görüntünün düşürüldüğü perde veya duvar sanatçı için çalışmanın bir parçası hâline gelmesidir.

Video ile çalışan sanatçılar, eserlerinde, önceleri "hem teknolojik soyağacı hem de sosyal işlevi açısından televizyon yayıncılığına atıfta bulunarak (Meigh-Andrews, 2014:167)" kısa zamanda videonun kendi bağlamını yaratacağı denemelere girişmiştir. Woody Vasulka'ya göre video kendi gerçekliği, görsel dili ve kendi zaman ve mekân anlayışıyla resim, heykel ve film kadar bir sanat biçimidir (Shirey, 1972). Vasulka "Video en çok paylaşılan, en demokratik sanat formudur. Herkes geri bildirim aldığına derinden inanıyordu. Geri bildirim ise eşzamanlı olarak beş kişi tarafından değil, beş bin kişi tarafından gerçekleştiriliyordu. (Gill, 1976:1)" sözü ile de videonun diğer sanatların aksine daha fazla izler kitleye hitap etmesine gönderme yapmıştır.

Video, manipüle edilebilen, bozulan, büyütülen ve dönüştürülebilen bir elektronik sinyaldir ve birçok video sanatçısı için videonun bu doğal nitelikleri, soyut bir ressamın yağlara, fırçalara, şekillere ve yapıya olan ilgisine benzemiştir. Bazı sanatçılar, ortamın kendisi ile oynayarak eserler üretmiş; teknoloji ilerledikçe, videoyu materyal olarak kullanma fırsatları büyük ölçüde gelişmiştir. Video sanatı eserleri televizyon ve popüler sinemaya kıyasla, içerik ve tarz bakımından sıra dışı, eleştirel ve düşündürücü olma eğilimindedir. Carter'a (1979) göre ticari ve kamusal yayın yapan kurumsal televizyonlarla video sanatı arasındaki temel fark video sanatının çoğunun, televizyoncuların estetik meselelere duyarız olduğu düşünülen kitle izleyicisine yönelik hazırladıkları televizyon eğlencelerinin antitezi olan yapımlar gerçekleştirerek televizyon eleştirisi yapmalarıdır. Ne de olsa özellikle yüksek kültür tiyatroyu hayat, sinemayı sanat olarak görürken, televizyonu ise sadece bir cihaz saymış, hiçbir şekilde sanat olarak varsaymamıştır (Bolter & Grusin, 2000). Video sanatçıları, medyanın yeni bir estetik söylem potansiyelini araştırmak için bantlar ve kurulumlar üretmeye başlamıştır. Toplumun televizyonla pasivize edildiğini ve baştan çıkarıcı yanılsamalara kapıldığını söyleyerek, bu ortamın teknolojisini kendi bakış açılarını sunmak için araç hâline getirmiştir. Böylece yaratıcı, kendine özgü ve bireyselleştirilmiş yeni bir yayın şekli oluşturmuştur.

Sinema alanında bağlamsal, biçimsel ve teknolojik arayışlar devam ederken, video kameraların görüntü kalitesinin film ile rekabet edebilecek seviyeye çıkması sonucu elektronik kayıt sistemlerinin kullanımı yaygınlaşmıştır.

Portapak'a kadar stüdyoya mahkûm kalan, stüdyo dışında ise çok geniş ekiplere ihtiyaç duyan video yapımcıları, kayıt cihazı ile kameranın tek kişi tarafından taşınabildiği bu yeni sistem (Bensing, 1981; Montaña, 2017; Shapiro, 26.08.2014) sayesinde sokağa çıkabilme fırsatı yakalamıştır. Portapak, 16 mm sesli kayıt yapabilen kameraların sinemada yaptığına benzer bir devrim gerçekleştirmiş, doğrudan sinema ve cinéma vériténin sinemadaki gerçeklik temsillerine getirdiği yeniliği videonun kullanımına sunmuştur. Bu yeni ekipman ile yapılan ilk belgesel ise, video alanında pek çok ilkte olduğu gibi Nam June Paik tarafından gerçekleştirilmiştir. 4 Ekim 1965'te New York'ta yeni aldığı Portapak kamerası ile bir takside yolculuk ederken Papa VI. Paul'un konvoyuna rastlayıp bunu kaydettiği ve sonrasında Café a Go-Go'da Fluxus sanatçılarına izlettirdiği görüntüler bilinen en erken video belgesel örneğidir (Gever, 1982; Sherman, 2007). Böylece daha önceleri 16 mm film kameralarıyla çekilip elektronik ortama aktarılan belgesel geleneği yeni bir ortama kavuşmuştur.

Sinemacı, şair ve küratör Jonas Mekas, yeni ortamla ilgili olarak, film ile video arasında bir ayrım görmediğini belirtmektedir (Korossi, 2013). Sinemayı değişen pek çok dalı olan bir ağaca benzetmektedir. Film, video sanatı, bant bunların hepsi bu ağacın birer dalıdır, ancak tümü hareketli görüntü sanatına hizmet etmektedir. Ona göre, teknolojik olarak, video kameralarla kayıt yapmak veya bilgisayarlar aracılığıyla iş üretmek, yağlı boya veya sulu boya kullanarak boyamaya benzemektedir. Fakat atladığı nokta, yağlı boyanın geç kuruduğu için izlenimcilik gibi sanat akımlarının çıkabilmesine ortam hazırladığıdır. Dolayısıyla, hareketli görüntü sanatında film veya bant kullanmak ya da görüntüyü canlı yayınlamak türün farklılaşmasını ve yeni sanat anlayışlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Nam June Paik'in Papa VI. Paul'ü sokakta kaydedip akşamında bir salonda göstermesi, normal şartlar altında film kamerasıyla gerçekleştirmesi imkânsız bir durumdur, çünkü filmin banyo edilip eğer negatif film ise pozitif kopyasının çıkarılması, sonra onun tekrar banyo aşamasından geçirilmesi gerekmektedir. Video ve kayıt teknolojisi ise tüm bu süreci ortadan kaldırarak, kaydedilen görüntünün sadece bandı veya kaseti başa sarma zamanında gösterime hazır hâle gelmesini sağlamıştır. Ayrıca çekim sırasında görüntüye müdahale edilebilmesi, kurgunun doğrusal veya doğrusal olmayan şekilde filme göre çok daha hızlı yapılabilmesi, videolla filmi ayırtıran önemli etmenlerdendir.

Portapak'ın çıkışını takip eden yıllarda sanatçılar ve aktivistler sokaklardaki yaşamla ilgili çalışmalar gerçekleştirmiştir. Şehirlerin varoş kesiminde ayyaşlarla ve evsizlerle yapılan çalışmalardan, baştan sona mahalle sakinlerinin kendilerini tanımlamaları üzerine kurulu (Westgeest, 2016; Yalkut, 1969) röportajlara kadar çeşitlilik göstermiştir. Bu videolar genellikle kamera üzerinde kurgulanan, kaba, yapılandırılmamış ve epizodik bir anlatıma sahiptir, ki bu, aynı zamanda, amatör kullanıcıların kurgu ekipmanlarına erişiminin kısıtlı olduğu erken dönem videoların karakteristik özelliğidir. Tek kişi tarafından taşınabilir video donanımının gelişimi özellikle sanatçı, gazeteci, aktör, film yapımcısı ve öğrencilerden oluşan bir grup tarafından ilgi görmüştür. Armstrong'a göre "evde katot ışın tüpü teknolojisine sahip bebek patlaması nesli değişim mesajlarını iletmek için iletişim ortamını yaratıcı bir şekilde kullanmaya (1981:21)" başlayarak kameralarıyla kelimenin tam anlamıyla sokağa inerek kapılarının önündeki uyuşturucu bağımlısı hippiler, cinsel açıdan özgürleşmiş toplum üyeleri, ülke çapında gezginler ve yippielerle zaman geçirme fırsatı bulmuştur. Medyanın modern yaşamın merkeziliğinin, gerçekliği ve bilinci şekillendirme kapasitesinin farkında vararak buna erişim sağlamak istemişler; fakat mevcut medyada kendilerine yer bulamayınca kendi alternatif yeraltı medyalarını yaratmıştır. New York başta olmak üzere Amerika'nın pek çok yerinde Videofreex (Cubitt, 1993; Hodara, 28.02.2015), People's Video Theatre (PVT, 2023), Global Village (Boyle, 2005) ve Raindance Corporation (Meigh-Andrews, 2014), Ant Farm, Video Free America, Optic Nerve (Paulsen, 2017), The Experimental Television Center (Horsfield, 2006) gibi oluşumların hazırladığı gerçekçi videolar radikal bir çoğulculuğa doğru yönelmiştir. Bu gruplar, yüzlerce saatlik belgesel kaset çekmiş ve sol eğilimli politik söylemleri temel alan videolar üretmiş, böylelikle televizyonun otoritesine meydan okuyarak televizyonda gençlik protestolarının ve isyanın olumsuz imajını karşı kültürün kendi değerleri ile değiştirmeye uğraşmışlar, bu bağlamda sokak videosu, topluluk videosu, kırsal videosu, gerilla televizyonu, alternatif TV ve video deneme gibi pek çok kavramsallaştırma altında videolar çekerek hedeflerine ulaşmaya çalışmıştır.

Videonun hem televizyona bir alternatif olarak görülmesi, hem bu yeni ortamın sağladıklarını ve sınırlarını keşfetme arzusu, hem de teknik imkânsızlıklar 1970 öncesinde video ile çalışan sanatçıların daha çok yenilikçi denemeler yapmalarını sağlamıştır. 1970'lerde video ekipmanının daha kolay erişilebilir olması ve bir kayıtçıdan bağımsız, kendi kayıt yapabilen, stüdyo dışın kullanıma uygun nitelikler kazanmasıyla dış çekimler yapmaya başlamıştır. Cinéma vériténin filmin büyük stüdyolardan kurtulmasıyla doğmasına benzer şekilde, video da televizyon stüdyolarının tekelinden çıkarak, başlarda video kolektifleri aracılığıyla, sonradan sanatçıların kendi video ekipmanına sahip olması ve bireysel projelerini gerçekleştirebilmeleriyle, sokağa inmiş, böylelikle kavramsallıktan uzaklaşarak

feminizm, cinsel özgürlük, azınlıklar, uyuşturucu, sokak yaşamı, ekonomik sıkıntılar, politika gibi halkın daha belirgin, daha can alıcı sorunlarıyla ilgilenmeye başlamıştır.

70'li yıllarda yavaş yavaş sokaktaki gerçek yaşamları konu edinen video belgesel yapımları, 80'lerde eşitlik ve adalet gibi konular etrafında şekillenmeye devam etmiştir. Gelir eşitsizliği, iktidar baskısı ve cinsel özgürlüklerin ön plana çıktığı projeler hem video kolektiflerinin hem de televizyon kanallarının ve toplumsal kuruluşların destekleriyle gerçekleştirilmiştir (Elwes, 2005). İlerleyen yıllarda analog video kameralar hızlı bir gelişim göstererek ucuzlamış, küçülmüş ve kullanımı kolaylaşmış; böylece 1980'li ve 1990'lı yıllarda belgesel film yapımcılarının film kamerası kullanmanın getirdiği büyük bütçelerden kurtularak, çok daha küçük meblağlara derdlerini anlatabilmelerinin yolunu açmıştır.

Video, özellikle belgesel pratiklerin doğasını, estetiği, politik katılım biçimlerini ve bir bütün olarak belgesel kültürün toplumsal ve tarihsel dünyayla daha geniş ilişkisini değiştirmiştir. Böyle bir değişim ise, sinema ve sonradan televizyonun dâhil olmasıyla çeşitlenmiş belgesel teorisine meydan okumaktadır. Bill Nichols'un (1991) değindiği üzere kurumsal bir uygulayıcılar topluluğu, bilindik belgesel temsil tarzı ve izleyicilere ait bir dizi varsayım ve beklenti olarak üç oluşumu gerektiren geleneksel belgesel yapısı analog ve sayısal video teknolojileriyle bir değişime uğramak zorunda kalmıştır. Gerçekliklerin sunumları yeni imkânlarla kültürel bir biçim olarak önemini pekiştirip genişlerken, pratikler de teknolojik temelini toplu olarak dönüştürmek durumunda kalmıştır. Dijital teknolojilerin geleneksel pratiklerle bütünleşmesiyle, video yapımcılığı, post prodüksiyonu ve dağıtımı yeniden şekillenmiştir. Fakat yalnız bununla kalmamış, katılımcılığa açık bir biçime bürünerek yeni bağlamlarla yeniden biçimlenmiştir (Hight, 2008). Dijital video kameralar ve diğer mobil cihazlar ile kişisel bilgisayarda ve hatta cep telefonlarında çalıştırılabilen doğrusal olmayan kurgu yazılımları görsel kültür içindeki farklı eğilimlerin, özellikle de dünyanın toplumsal ve tarihsel bakımdan çeşitli yönlerinin yakalanmasını, belgelenmesini ve dolaşıma sokulmasını sağlamıştır. Dolayısıyla üretim araçlarının demokratikleşmesi, gerçekçi videonun de demokratikleşmesinin yolunu açmıştır.

4. Yöntem

Caivano'na (1993) göre gerçek, gerçek şeyler yerine göstergelerden oluşmaktadır. Kuramların ve bilimsel yasaların evrensel doğruluğu veya evrensel geçerliliği için hiçbir iddia barındırmamakta, hakikat bir fikir birliği meselesi olarak kabul edilerek kuramlar ve yasalar sadece bir referans çerçevesi içinde geçerli sayılmaktadır. John Locke (2004) bilimleri üç türe ayırma aşamasında, semeiotica adı verilen bir dalı ya da göstergeler doktrinini ortaya koymuştur. Ona göre, mantık göstergelerin niteliğini göz önünde bulundurmakta, zihin ise şeylerin anlaşılmasını veya bilgisini başkalarına iletilmesini sağlamaktadır. Çünkü zihin düşündüğü şeyleri başkasının anlayışına sunmadığı için, düşündüğü şeyin bir gösterge aracılığıyla veya temsili olarak sunulması gerekmektedir ve bunlar da fikirlerdir. Oysa, bir insanın fikirleri bir başkasının alımına uygun olmadığı için, düşüncelerin kişinin kendi kullanımı amacıyla kaydedilmesi veya diğerlerine bildirilmesi ancak fikirlerin göstergeleri aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Dolayısıyla, çalışmanın örnekleminde yer alan Esra Ersen'e ait *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* videosu gerçeklikler göstergebilimsel çözümleme ile incelenmektedir. Bu doğrultuda Saussure'ün (2011, 2014) gösteren, gösterilen, gösterge ayrımıyla anlama ulaşma ve Barthes'ın (1977, 1988, 2016) düz anlam ve yan anlam ayrımı ile anlamı ortaya çıkarmayı amaçladığı anlamlandırma düzlemi yaklaşımları kullanılmaktadır. Ayrıca, çiftler ve karşıtlıklar ile dışarıda bırakılanların gerçekliğin ortaya konmasındaki öneminden (URL 1) yola çıkılarak karşıtlıklar incelenmektedir.

Bu çerçevede öncelikle video eserin anlatı yapısı çözümlenmiş, daha sonra eserdeki göstergeler gösteren ve gösterilen ile düz anlam ve yan anlam arasındaki ilişki bağlamında incelenmiştir. Videonun dizisel çözümlemeleri amacıyla eserlerde kullanılan karşıtlıklar belirlenerek, bunlara, eserde kullanılmayan, dışarıda bırakılan öğeler eklenmiştir. Dizisel çözümlemede anlam ikili karşıtlıklar biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bir metnin dizisel çözümlemesi, metnin barındırdığı uzam ya da sekans kapsamındaki içsel ilişkilerden fark öğeler üzerinde durmaktadır (Parsa, Parsa, 2002). Göstergebilimde çoğunlukla seçilen diziler üzerinde durulmakla birlikte, ortamın söylediği değil; söylemediği, sistematik olarak yer vermediği de (Kula Demir, 2004) anlamın yaratılmasında önem taşımaktadır. Bu üç aşamalı göstergebilimsel çözümlemenin ardından video, göstergebilimsel yapının gerçeklik temsilinde nasıl kullanıldığı analiz edilmektedir.

5. Bulgular

Sanatçı:	Esra Ersen
Eserin adı:	Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler
Eserin ilk sergilenme tarihi:	2011
Eserin süresi:	18'22"

5.1. Eserin Anlatı Yapısının Çözümlemesi

Video performansın ana temasını Türkiye’de özellikle siyasal veya toplumsal tartışmalarda ya da demeçlerde herhangi bir kurumun ciddiyetini, önemini veya potansiyelini belirtmek için kullandığı söz öbeklerinden biri olan “Biz Kanarya Sevenler Derneği değiliz!” cümlesi ve çeşitlemeleri oluşturmaktadır. Birçoğu profesyonel olarak kanarya yetiştiriciliğiyle uğraşan dernek üyelerinin bu sözlerle aşağılanmasından ve küçük görülmesinden yola çıkan Esra Ersen 2011’de *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* videosunu hazırlamış ve videoya konu olan açıklamaları Kanarya Sevenler Derneği (KSD) üyelerine okutarak ironik bir zıtlık yaratmıştır. Üyelerin demeçleri okuduğu çekimlerin arasında klarnet, kanun, darbuka, keman gibi enstrümanlar çalan çalgıcıları gösteren yönetmen, bazı çekimlerde ise demeçleri müziğin üstüne güfte gibi okutarak demeçlerin ciddiyetini aşağı etmektedir. Bazı çekimlerde dernek üyelerinin yönetmenle konuşması ya da yönetmenin müdahaleleri kesilmeyerek her şey doğal akışıyla gösterilmektedir. Videoda demeçler ve eşlik eden müziklerin yanı sıra mezat ve ticaret faaliyetleri ile dernekte yapılan ayrıntı çekimler de yer almaktadır.

5.2. Eserdeki Göstergelerin Çözümlemesi

Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler adındaki belgesel ile performansın iç içe geçtiği videoda, göstergeler ile anlam ilişkisi değerlendirilirken, gösterenlerin iki düzeyde toplanması gerekmektedir. İlk düzey, dernekteki gündelik yaşantıdaki gerçeklikleri temsil ederken; ikinci düzeydeki gösterenler, yönetmenin yarattığı farklı bir gerçeklik katmanına işaret etmektedir.

İlk düzeye dâhil göstergelerden ilki olan vesikalık fotoğraf, kişinin kimliğinin temsidir ve özellikle resmî belgelerde belgeleme amacıyla kullanılmaktadır. Bir oluşumun (Kanarya Sevenler Derneği) duvarında bulunan vesikalıklar ise, bireylerin söz konusu oluşuma bağlanma ve aidiyet duyma ihtiyaçlarını göstermektedir (Resim 1). Maslow’un (1943) ihtiyaçlar hiyerarşisinde üçüncü basamak olan aidiyet ve dördüncü basamak olan saygınlık uyarınca, insanlar toplumsal ilişkiler kurma ve toplum tarafından benimsenme gereksinimi duymaktadır. Modern toplum öncesinde barınma ihtiyacını karşılayabilmek ve kendini güvende tutabilmek için bir topluluğa dâhil olma biçiminde ortaya çıkan aidiyet, günümüzde temel ihtiyaçların giderilmesiyle zamanla farklı boyutlar kazanmış ve toplumdan onay görmenin öncülü hâline gelmiştir. Üyeleri belgeleyen vesikalık fotoğraflar, birey için olduğu kadar oluşum için de aynı gereksinimleri karşılamaktadır, çünkü dernekler kendi içlerinde saygınlıklarını üye sayıları ve üye profilleriyle sağlamaktadır. Fotoğrafların duvarda özel hazırlanmış düzeneklerde sergilenmesi ise, üyelerine değer atfettiği şeklinde okunabilmektedir.



Resim 1. Videoda kullanılan vesikalık fotoğraf gösterenleri

Videoda fırça ve kadın göstereni üzerinden gösterilen temizlik yapan kadın imgesi çelişkileri bünyesinde barındırmaktadır. Kadın düğmeleri açık polo yaka bir tişört ile Adidas marka eşofman altı giymektedir (Resim 2). Bu kıyafetle Türkiye şartlarında görece modern bir yapıya sahip olması ve aslında kadının iş yaşamına katılması bakımından görüntü olumlu bir anlama sahipmiş gibi görünse de kadın temizlik yaparken vitrin camından yansıyan

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergebilimsel Çözümlemesi

gazete okuyan adam görüntüsü, bir kadının ne kadar modern olursa olsun çalışma hayatına katılmasının ancak geleneksel toplumsal cinsiyet kodlarına bağlı kalarak gerçekleştirilebileceğini belirtmektedir.



Resim 2. Videoda kullanılan temizlik gösterenleri

Önceki çekimlerde kadının temizlediği kafes raflarının temizliği, düzeni, simetrisi, derneğin işini yalnızca yapmış olmak ya da dışardan yapıyormuş gibi görünmek için değil, işe değer vererek yaptığını göstermektedir (Resim 3). Bu görüntü, sanatçının videoyu çekmek için temel güdülerinden olan Kanarya Sevenler Derneğinin genel kabul görmüş pis, duman altı, dağınık, kumar oynanan imajının aksine; mekânının derli toplu, düzenli, bakımlı olmasına vurgu yaparak, diğer bir gösteren olan temizlik yapan kadınla birlikte okunduğunda ön yargıların ne kadar hatalı olabileceğine dikkati çekmektedir.



Resim 3. Videoda gösteren olarak kullanılan temiz, düzenli ve simetrik kafesler

Kanarya Sevenler Derneği lokalinin tavanında asılı duran paketleri açılmamış yeni kafesler (Resim 4), derneğin, çağın gerisinde kalmayan, eskiye takılı kamış bir yapı olmadığını, tam tersine yeni olanı reddetmeyerek çağa ayak uydurduklarını göstermektedir. Tüm kafeslerin paketli olması, aynı zamanda yaptıkları işe değer verdiklerini, kafeslerin kirlenip eski gözükmemesi için naylonların çıkarılmadığını şeklinde okunabilmektedir.



Resim 4. Videodaki paketleri açılmamış kafes gösterenleri

Bazı dinî inanışlarda tüm evrenin insanlık için yaratıldığı düşüncesine benzer şekilde, kapitalist düzende de hümanizmin uç bir yorumlamasına gidilerek, insanın akıl yoluyla doğa üzerinde tahakküm kurma hakkının olduğu, kendi arzuları ve çıkarları uğruna dünyayı dilediği gibi değiştirebileceği, her tür tekniğin doğa üzerinde hâkimiyet kurmada bir araç olduğu topluma ve kültüre empoze edilmektedir. Hatta durum bununla sınırlı kalmamakta, yetişkinlerin çocuklar, erkeklerin kadınlar, gençlerin yaşlılar, heteroseksüellerin LGBT bireyler, zenginlerin fakirler, çalışanların iş verenler üzerinde sömürüsü ve tahakkümü söz konusu olmaktadır. Görüntüdeki kafes içindeki kuşlar (Resim 5) da bu türden bir okumayla, geçmişi mağara duvarlarındaki av resimlerine dayanan, insanın hayvanlara hükmetme arzusunun bir devamı olarak okunabilmektedir. Dernek de farkında olarak ya da olmayarak, isteyerek ya da istemeyerek bu tahakkümü kanarya üzerinden yeniden üreterek tahakkümün devamlılığına katkıda bulunmaktadır.

Ayrıca kuş imgesinin zihinde yarattığı yan anlamlardan belki de en başta geleni özgürlüktür, dolayısıyla kafese kapatılmış kuş görüntüsü, en özgür hayvan çağrışımı yapan canlının hapsedilmesi ve insanın diğer hayvanlar üzerindeki tahakkümünün pekiştirildiği şeklinde yorumlanabilmektedir. İspinozgiller (fringillidae) familyasından bir tür olan kanarya (serinus canaria), doğada yaşayan alt türleri bulunmakla birlikte, kafes kanaryaları insanların yapay seçim yoluyla geliştirdiği bir kuştur (URL 2). Dolayısıyla kanarya aslında hep bir insan uğraşısı olagelmıştır. Videodaki kanarya göstergesinin çağrışımı hobi nesnesidir. Bir hobi nesnesi olarak kanarya, yetiştirilen, eğitilen, çiftleştirilen, yarıştıran niteliklerine sahiptir. Kanarya sahiplerinin kanaryaları için çiftleşecek ya da arkadaşlık edecek başka kanaryalar bulmaları, eğittikleri kuşları diğer kanaryalara karşı yarıştırmaları zorunlu olmakta, bu sebeple diğer kanarya sahipleriyle etkileşime geçmeleri gerekmektedir. Kanarya Sevenler Derneği de bu etkileşimin bireysel bazda değil, topluluk bazında gerçekleşmesini sağlayarak toplumsallaşma mekânı olarak işlev görmektedir. Ayrıca, günümüz toplumunda çalışma zamanı dışında kalan zamanlarda hobi benzeri etkinliklerle uğraşılması teşvik edilerek emeğin yeniden üretiminin daha sağlıklı gerçekleşmesi amaçlanmaktadır ve dernek bu işlevi yerine getirmekte ve aslında kapitalist düzenin daha sağlıklı işlemesine yardımcı olmaktadır.



Resim 5. Videoda kullanılan kanarya gösterenleri

Dernek binasının duvarlarında asılı duran kuş resimleri (Resim 6), üyelerin dâhil olduğu grubun ortak değerini ortak kültürünü temsil etmekte, mekânın Kanarya Sevenler Derneği olması sebebiyle sıradan bir kanarya sevgisinden daha fazlası olduğuna işaret etmektedir. Dernek üyelerinin, duvarlara kuş tabloları asmasını sağlayacak düzeyde kanaryalara bağlılık duydukları ve yaptıkları bu işten zevk aldıkları anlamı çıkmaktadır. Kanarya yetiştiriciliği artık hobi olmaktan çıkmış âdeta bir yaşam biçimi hâlini almıştır.



Resim 6. Videodaki kuş resmi gösterenleri

Videoda gösterilen Atatürk portreleri (Resim 7) ise en temelde derneğin Atatürk sevgisine işaret etmektedir. Bununla birlikte, Mustafa Kemal'in yalnızca tarihsel bir figür olmanın ötesinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu ve en etkili siyasi figürü olması, duvardaki portrelerin anlamını genişleterek, derneğin, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu değerlerine ve Atatürk ilkelerine bağlılığını ortaya koymaktadır.



Resim 7. Videoda gösteren olarak kullanılan Atatürk resimleri

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergebilimsel Çözümlemesi

Yine duvarda asılı olan sigara içilmez tabelası, sigara içmenin yasak olduğunu belirtmesinin ötesinde, derneğin, devletin koymuş olduğu kurallara uyduğunu göstermektedir. Halk arasındaki genel düşünüş, bu dernek ve lokallerin sigara içilen, duman altı olan, (özellikle kumarhanelerin kapatılmasının ardından) kumar oynatılan, kahvehane benzeri mekânlar olduğu için, sigara içilmez tabelası, bu yasağın uygulandığına ve kararlara saygı gösterildiğine, dolayısıyla, derneğin genel kanının aksine gayet nezih, temiz bir yapıya sahip olduğuna dikkat çekilmektedir.

Çalışmada bazı kanaryaların ayaklarında bilezik takılı olduğu görülmektedir (Resim 8). Bu bilezikler etiketleme işlevi görmektedir. Bununla birlikte, bir etiket kuşun kimliğidir ve üzerindeki harfler ve sayılar kuşun yaşını, üreticisinin bağlı olduğu derneği, kuşun dünyaya geldiği yılı ve üreticinin bahsi geçen yılda bileziklendirdiği kaçınıcı kuş olduğunu belirtmektedir. Bileziklendirme eylemi, aynı zamanda, derneğin profesyonel çalıştığının göstergesidir, çünkü amatör olarak ilgilenen kanarya severlerin bir kısmı bu uygulamadan haberdar dahi değildir. Yan anlam bakımından üretici tarafından damgalanmayı ve sahiplenilmeyi ifade eden bilezik, bir bakıma kafes göstereniyle birlikte insanın hayvanlar üzerindeki tahakkümünü simgelemektedir.



Resim 8. Videoda kullanılan bilezik gösterenleri

Eski bina göstereni (Resim 9), derneğin bulunduğu binadır. Bina göstereni, binaya asılı duran ve bu bakımdan Kanarya Sevenler ve Yetiştirenler Derneğinin belirli bir adreste yerleşik düzende hizmet veren, iletişime geçmek istendiğinde ulaşılabilecek bir telefon numarası bulunan kurumsallaşmış bir yapıya sahip olduğu düşündürmektedir. Dolayısıyla seyircinin gözünde Dernekler Kanunu'na uyum sağlayarak yasal statüsünü güçlendirmekte ve seyirciye güven vermektedir.



Resim 9. Videoda gösteren olarak kullanılan bina ve tabela

Videoda üyelerin üzerindeki giysilere bakıldığında, tümünün gündelik kıyafet giydiği belirlenmiştir (Resim 10). Kimi tişört kimi gömlek giymektedir, fakat resmiyet çağrıştıran gömleklerin hiçbirinin pantolonun içine sokulmadığı, üstünde durduğu için gömleğin getirdiği ciddiyet yok olmaktadır. Gömleklerin ve polo yaka tişörtlerin tümünün yakalarında en az ikişer düğme açıktır ve erkek üyelerin tamamının gerdanı gözükmektedir. Bu ise iş hayatında karşılaşılmayan bir durumdur. En üst düğmeye kadar ilikli gömlek ve kravatla özdeşleşen erkek iş kıyafetinin aksine dernekte rahat giysilerin tercih edilmesi derneğin resmî statüye sahip olmasına rağmen informal, biçime önem vermeyen, rahatlığı ön planda tutan yapısına dikkat çekmektedir. İnsanların kanarya yetiştiriciliğini hobi olarak veya profesyonel amaçlarının ötesinde severek yaptığını göstermektedir. Ayrıca, giysilerin gündelik kıyafetler olması, üyelerin kendini rahat hissetmelerini sağlamakta, yapaylık yerini doğallığa bırakmaktadır.



Resim 10. Videoda gösteren olarak kullanılan giyim unsurları

Çalışmada, fotoğraf göstereni daha önce seyircinin karşısına çıkmasına rağmen, bu kez söz konusu olan vesikalık fotoğraflar değil, anı fotoğraflarıdır (Resim 11). Elbette her iki fotoğraf çeşidi de anın belgelenmesi niteliğini taşısa da anlamsal düzlemde farkları bulunmaktadır. Özellikle anı fotoğrafçılığı söz konusu olduğunda “fotoğrafın mekânın ve zamanın dışı vurulmuş bir temsili” (Süme, Turan, 2015:27) olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tarihsel bakımdan gerçeği temsil eden anı fotoğrafı tarihe tanıklık ederek yaşanan olayları kayıt altına almakta ve görsel tarihin bir kısmını oluşturmaktadır. Videodaki fotoğraflar da derneğin tarihini gelecek nesillere aktarmaktadır. Fakat sadece bununla kalmamakta, fotoğraflarda temsil edilen ödüller, başarılar aracılığıyla dernek tarihine bir yorum katmaktadır: Dernek uzunca bir geçmişe sahiptir (Dernek tabelasında görülen kuruluş tarihi olan 1960’tan videonun çekim tarihine kadar 51 yıl geçmiştir.) ve bu geçmiş pek çok başarıya sahne olmuştur. Bu sebeple hem derneğin geçmişi hem de elde edilen başarılar, derneğin kanaryalar özelinde yaşamışlığının ve bilgi birikiminin fazla olduğuna dikkati çekerek izleyicinin gözünde güvenilirliğini arttırmaktadır.



Resim 11. Videoda kullanılan anı fotoğrafı gösterenleri

Dernek duvarında asılı duran başka bir görsel ise kanarya alt türlerinin sınıflandırmasını gösteren şemadır (Resim 12). Ornitoloji (kuş bilimi) kapsamında oluşturulan şema, derneğin türle ilgili bilimsel bilgiye önem verdiğini göstermektedir. Yan anlamsal açıdan ele alındığında ise, modern bilimsel yöntemi kabul ettiklerini ve modern dünyanın değerler sistemine dâhil olmaya çalıştıklarını göstermektedir.



Resim 12. Videodaki şema gösterenleri

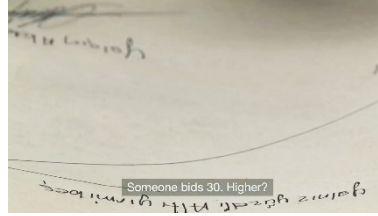
Videonun mezat ve para gösterenleri (Resim 13) alım satıma işaret etmektedir. Yan anlamsal açıdan bakıldığında ise, kanarya meraklılarının ve dernek üyelerinin kendi bireysel zevkleri için uğraştıkları kanarya yetiştiriciliği, kapitalizmin her şeyi metaya dönüştürebilme becerisinden kaçamayarak alınıp satılan, kazanç sağlamak için yapılan bir mesleğe dönüşmüştür. Bu yan anlamdan bağımsız olarak, mezattaki meraklı insan görüntüleriyle birleşince mezada yüklenen bir diğer yan anlam, kanarya ile ilgilenen insanların bu uğraştan ne denli zevk aldıklarını olarak seyirciye iletilmektedir.

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergebilimsel Çözümlemesi



Resim 13. Videoda kullanılan mezar ve para gösterenleri

Mezat sonunda görülen imzalı belge (Resim 14) ise, derneğin kuşların açık arttırmaya çıkarılması işini ciddiye aldığını göstermektedir. Dernek, böylece devletin otoritesini ve çıkardığı yasaları kabul etmekte, imzalı belge aracılığıyla hem alıcının hem satıcının hakları koruma altına alınmaktadır. Bu sayede, daha önce de belirtildiği gibi, halktaki bu tür mekânlarda yasadışı işler yapıldığı ön yargısı yıkılmaktadır.



Resim 14. Videoda kullanılan imza göstereni

Dernekte kuş yemi, kuş kafesi gibi malzemelerin satıldığı satış alanı (Resim 15), gelir getirici faaliyetlerin gerçekleştirildiği yerdir. Bu göstergenin ürettiği anlam ise, günümüz kapitalist dünyasında her şeyin ticarete dönüştürülebileceğidir. İnsanların hobi nesnesi ticaret nesnesi hâline gelmekte, kapitalist söylem bir bakıma yeniden üretilmektedir.



Resim 15. Videodaki kuş bakımına ilişkin gösterenler

Mezat bittikten sonra, videonun başındaki temizlik yapılan kadına benzer şekilde, başka bir kadın yine temizlik yaparken görülür (Resim 16). Mezat ticari bir etkinliktir ve insanların zevk için yaptığı bir uğraşa parayı karıştırmak, uğraşın masumiyetine gölge düşürmekte, onu kirletmektedir. Bu sebeple, mezat sonrası yapılan temizlik, yan anlam olarak mezadın beraberinde getirdiği ticaret eyleminden doğan kirlenmeyi ortadan kaldırma anlamı taşımaktadır. Dernek ticaret yaparak karıştığı ahlaksızlıktan kurtularak arınmakta; başka bir çıkar beklemeden, sadece zevk almaya yönelik özüne geri dönmektedir.



Resim 16. Videodaki mezat sonrası temizlik gösterenleri

Kuş yemi (Resim 17), ömürleri boyunca kafese hapsedilmiş ve kendi yiyeceğini bulma imkânından yoksun kanaryaların hayatta kalabilmeleri için tek besin kaynağıdır. Kanaryaların besine ulaşabilmesi ise, elbette ancak bu işe gönül vermiş bir insan tarafından sağlanmaktadır. Yani sadece kanarya değil, herhangi bir canlıyı hangi sebeple olursa olsun doğal ortamından kopararak bir yere hapseden kişinin onun tüm ihtiyaçlarını karşılama yükümlülüğü doğmaktadır. Dolayısıyla kuş yemi göstereninin yan anlamı, temelde gönüllülük esasına dayanan kuş besleyiciliğinin, hayvanlara önem vermeyi, onlar için maddi ve manevi fedakarlıkta bulunmayı gerektirdiğidir.



Resim 17. Videoda kullanılan mama gösterenleri

Videonun çeşitli kısımlarında gösterilen eski fotoğraflara benzer şekilde, vitrinde duran kupalar ve plaketter de (Resim 18) derneğin geçmişiyle ilgili seyirciye bilgi vermektedir. Yarışma kazanma ya da belli bir başarı göstergesi olan kupa ve plaketter, derneğin ve dernek üyelerinin işinde iyi olduğunu göstermektedir. Derneğin kumar oynatılan, (alkol ruhsatı olmadan) alkol içilen bir yer izlenimini yıkılmakta; mekânın başarılı ve liyakat sahibi insanlara ev sahipliği yaptığı anlamı çıkarılmaktadır.



Resim 18. Videoda kullanılan kupa gösterenleri

Dernekte içinde kuşların bulunduğu kafeslerin önünde kafeslere yaklaşılmasını engelleyen zincir bariyer bulunmaktadır (Resim 19). Bariyerin barındırdığı yan anlam, derneğin, üyelerine karşı kural koyucu bir otorite olmasıdır. Dernek kuralsız, vahşi Batı benzeri bir yer değil, kendi içinde düzeni olan, üyelerin uymaları gereken normlara sahip bir yapılanmadır. Bu bakımdan kural koyucu olması, kendi yönetiminde toprağa (dernek binası) sahip olması, kendi ekonomik gelir sistemi ile ayakta kalması gibi benzerliklerle ufak bir devleti andırmaktadır.

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergebilimsel Çözümlemesi



Resim 19. Videodaki zincir bariyer göstereni

Derneğin sıradan yaşantısında var olmayan, fakat videonun yönetmeni tarafından bir amaç doğrultusunda esere eklenilen II. düzey göstergelerden ilki ise üyelerin ellerinde tuttuğu kâğıtlardır (Resim 20). Videoda, metin okuyan dernek üyeleri, mikrofonun başına ellerinde kâğıtlarla geçmektedir. Üzerinde okunacak metinlerin yazılı bulunduğu kâğıtlar, bu özelliğiyle, üyelerin yapacakları işe daha önceden hazırlandıklarını göstermektedir. Böylece, yapacakları işe değer vermiş, ona saygı göstermiştir. Bu da izleyicide, daha önce de bahsedildiği gibi, derneğin ve dernek üyelerinin kendilerine verilen görevi yerine getirmeye gönüllü olduklarına işaret etmektedir. Ayrıca, videodaki sözel yapıyla ilgili olarak, demeçler yinelenirken üyelerin bir iki örnek dışında hata yapmaması daha önce kendilerine verilen metinleri çalıştıklarını göstermektedir. Böyle bir çıkarıma varılmamasının sebebi, metinlerin okunması sırasında yapılan hataların kurguda atılmayarak seyirciye aktarılmasıdır. Dolayısıyla, seyircinin yönetmenin yapılan hatalarla ilgilenmediğini, bu yüzden tekrar alma gereksinimi duymadığını ve yapılan yanlışların gösterilmesinin, tüm aksamaların yalnızca videodakilerle sınırlı kaldığını düşünmesine yol açmaktadır.



Resim 20. Videoda kullanılan metin kâğıdı gösterenleri

Yönetmenin videoya dâhil ettiği çalgıcılar ile enstrümanlar (darbuka, klarnet, keman ve kanun) (Resim 21) birlikte şarkı söylemeyi, eğlenmeyi çağırırken, aynı zamanda yapılan iş ne olursa olsun bundan zevk alabilme anlamına da gelmektedir. Ama bunun yanında, yönetmen, üyelerin okuduğu açıklamalarda, açıklamaların esas sahiplerinin kendilerini ve yaptıkları işi ciddi bir bağlama oturtabilmek için Kanarya Sevenler Derneğini küçük düşürücü beyanlarda bulunmasına gönderme yaparak, ironik bir görsel ve işitsel dille bu kişilerle âdeta dalga geçmektedir.



Resim 21. Videoda kullanılan çalgıcı ile enstrüman gösterenleri

Videodaki çalgıcıların çingene/Roman kökenleri, ötekileştirilmiş ve hor görülen bir topluluk üyelerinin olumlanmasıdır (Resim 22). Toplumda ötekileştirilmiş çingene/Roman bireyler, yine demeç veren kişiler tarafından ötekileştirilen kanarya severler arasında kendilerine yer bulmaktadır. Video bu bağlamda, Orhan Oğuz'un 1992 tarihli "Dönersen Islık Çal" filmindeki bir travesti ve homofobik bir cücenin dostluğunu hatırlatmaktadır.



Resim 22. Videodaki çingene/Roman gösterenleri

Dernek üyelerinin seslerini kaydetmek için kullanılan mikrofon göstergesi (Resim 23) ise, basın toplantılarının vazgeçilmez unsuru mikrofona gönderme yapmaktır. Yönetmen, yine ironiyi esere sokarak, basın toplantılarının ağırbaşlı, beklenti yaratan, biraz gergin atmosferinin ciddiyetini altüst etmekte ve yine esas aktörlere göndermede bulunmaktadır.



Resim 23. Videoda kullanılan mikrofon gösterenleri

5.3. Eserin Dizisel Çözümlemesi

Esra Ersen'in *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* adlı videosunun dizisel çözümlemesinde yer alan karşıtlıklar ve dışlamalar incelenirken iki farklı bağlamda hareket etmek gerekmektedir. İlk olarak İstanbul Kanarya Sevenler ve Yetiştirenler Derneği kişileştirilerek üzerine yerleştirilmiş kavramlar incelenmeli, ardından dernekten tamamen bağımsız olmamakla birlikte, insanlar üzerinden yaratılmaya çalışılan anlamlar ortaya konmalıdır.

Tablo 1. *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* Videosunda Yer Alan Karşıtlıklar ve Dışlamalar Tablosu

Eserde Yer Alan Karşıtlıklar ve Dışlamalar		
Samimiyet	X	Ciddiyet
Aylak	X	Faal
İşe yaramaz	X	Yararlı
Önemsiz	X	Önemli
Gündelik giysi	X	Takım elbise
Erkek	X	Kadın
Çalışmayan	X	Çalışan
Hobi için zamanı olan	X	Hobi için zamanı olmayan
Öteki	X	Öteki olmayan
Atatürkçü	X	Atatürkçü olmayan
Çoğulcu	X	Çoğulculuk karşıtı
Teknoloji kullanılmayan	X	Teknoloji kullanılan
Durağanlık	X	Hız

Demeçlerin orijinallerinin yapıldığı ortamlar (Videoda bu açıklamalar gösterilmese bile, metinlerde geçen kuruluşların ve açıklamaları yapan kişilerin adları seyircinin fikir sahibi olmasını sağlamaktadır.) göz önüne alındığında çok resmî ve ciddi atmosfere sahip olduğu tahmin edilebilmektedir. Dernek ise, tam tersine, üyelerinin giyim kuşamı, hareketlerinin doğallığı ve rahatlığından kaynaklanan samimi bir ortam görüntüsü vermektedir.

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergebilimsel Çözümlemesi

Üstelik, yönetmenin video için özel olarak dâhil ettiği müzisyenlerin çingene/Roman kökenleri dolayısıyla her an şenlik başlayacakmış izlenimi oluşmaktadır. Bu sebeple, dernek Türkiye'nin en büyük metropolünde yer almasına rağmen, eski dernek binasının yarattığı imgeyle de birleşerek küçük bir Anadolu şehrindeki mahalle lokali havasına sahiptir. Bu özelliğiyle, demeçlerdeki "Biz Kanarya Sevenler Derneği değiliz!" serzenişlerini haklı çıkarmaktadır. Aynı şekilde, dernekteki üyelerinin durağanlıkları, mezat dışında dernekte hiçbir etkinlikte bulunulmadığı izlenimine yol açmaktadır. Oysa, orijinal demeçleri verenlerin siyaset, yerel yönetim, sendika, bürokrasi ve medya gibi oluşumlara dâhil olması, seyircinin, bu kişilerin her daim faal bir yaşantı sürdürüklerini düşünmesine sebep olmakta ve aradaki tezadı doğurmaktadır. Ayrıca gösterilen dernek özellikleri demeçlerde dile getirilen, Kanarya Sevenler Derneği özelinde bu tür oluşumların işe yaramaz, faydasız, önemsiz olduğu ile söylemiyle birleşerek bu söylemin geçerliliğini doğrular niteliktedir.

Eserde, göstergeler dışında kalan fakat demeçlerde dile getirilen ötekileştirme tüm varlığıyla hissedilmektedir. Hep olunmak istenmeyen konumuna indirgenen dernek Atatürkçü kimliğine (Dernek lokalinde iki tane Atatürk portresi bulunmaktadır.) rağmen Atatürkçü değilmiş gibi lanse edilmektedir. Dolayısıyla yoğun ötekileştirilme çabasına maruz kalmaktadır. Bununla birlikte, ötekileştirilmiş bir topluluk olarak, bir diğer ötekileştirilmiş gruba dâhil çingene/Roman bireylerin kendilerini ifade edebilmeleri için rahat bir ortam sunarak, derneğin çoğulcu yapıya sahip olmasını sağlamaktadır.

Videoda erkek ve kadın arasındaki karşıtlıklar çok önemli yer tutmaktadır. Videoda yalnızca iki kadın kendine yer bulmuştur ve her ikisi de mesleklerini icra ederken kayda alınmıştır. Erkekler tüm video boyunca defalarca gösterilmesine rağmen hep çalışmayan, bir hobiye ayıracak kadar boş zamanı olan, kendine hizmet edilen konumdayken; kadınlar erkeklerin zevk için bulunduğu ortamda ancak çalışarak var olabilen (Kadınlar toplumsal cinsiyet normlarının kadına yüklediği ev görevlerinden temizlik eylemini gerçekleştirmektedir.), kendi kişisel gelişimi için herhangi bir etkinliğe dâhil olamayan, fotoğrafının (Videonun başındaki üyelerin vesikalık fotoğraflarının bulunduğu panoda 104 erkeğe karşılık yalnızca 3 kadın üyenin fotoğrafı yer almaktadır.) dahi asılmadığı pozisyonundadır. Bu bakımdan, dernek kadının ev dışında toplumsallaşabilmesine yardımcı olmasında olumlu bir işlev görüyor gibi dursa da söz konusu toplumsal normların dışına çıkamayarak kadına sadece belli başlı görevleri yüklemektedir. Böylece istemeden de olsa, bu normları yeniden üreterek erkek egemen yapının güçlenerek devam etmesine sebep olmaktadır.

SONUÇ

Eserdeki gerçeklik temsilleri çözümlenirken, videodaki göstergeleri doğal yollarla üretilmiş göstergeler ve yönetmenin kurmaca olarak ürettiği göstergeler olarak ayrılmıştır; çünkü postmodern bir anlatıya sahip olan *Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler* videosu, türler arası geçişlerin görüldüğü, belgesel ile performansın eklemlendiği, nesnel gerçekliğin sanatçının gerçekliği ile harmanlandığı karmaşık bir yapıdadır.

Video açılış sekansıyla geleneksel bir belgesel yapım izlenimi vermektedir. Gerçek, müdahale edilmeden belgesel estetiği çerçevesinde temsil edilmektedir. Yönetmen insanların gündelik yaşantılarına, doğrudan sinemanın yaptığı gibi olaya müdahale etmeden, gözlemsel bir tarzla yaklaşmaktadır. Bu sayede seyirci, kamera önündeki şeyin en gerçek biçimiyle kendine ulaştırıldığını düşünmekte, böylece ekrandaki "hareketli görüntülerin ve eşzamanlı akan sesin büyüüne kapılıp kendini oradaymış gibi hissettiği için belgeselde temsil sorunsallaştırılmamaktadır" (Candan, 2012:76). Fakat, Esra Ersen'in bu çalışması ilk sekansın ardından video belgesel tarzının çok ötesine geçmekte, dernek üyelerini birer oyuncu olarak kullanarak onlara performanslar sergiletmektedir. Video tüm performans videolarında olduğu gibi gerçeği belgeleme niteliği taşımakla beraber, bağlamı gerçeklikten kopararak onunla hiçbir ilişkisi bulunmayan bir durum var etmekte ve belgesel normlarını reddederek izleyiciyi aktif bir konuma getirmeye çalışmaktadır. Oluşturulan bu yeni düzlemde ise imge ve metin arasında doğan çatışmadan yepyeni bir gerçek üretmektedir. Eser, görme ve duymanın birlikte kurduğu bağlamı ve anlam oluşumunu yapısöküme uğratarak izleyiciye bu özel paradoksal bağlantıyı yorumlama olanağı vermektedir.

Esra Ersen'in bu eserinin gerçekle olan mücadelesi, onu olduğu gibi yansıtmak ile ona müdahale ederek yepyeni bir gerçeklik yaratmak arasında gidip gelmektedir. Yönetmen, arada dernek binasındaki mezat, gündelik yaşam ve gelir sağlamak için kuş malzemesi satışı gibi belgesel nitelikte görüntülere yer vermekle birlikte, metinleri dernek üyelerine mimiksiz, duygusuz ses tonuyla okutarak onları birer aktöre (Bir başkasının metinlerini ve fikirlerini dile getirdikleri için aktör olup özne haline gelememektedir.) dönüştürmektedir. Video aslında, metin içeriklerini bağlamını dışlamadan, metinde adı geçen yere döndürmektedir. Tüm sözler, içinde adı anılan dernekte okunduğunda,

içerik ve görüntülerdeki zıtlık sebebiyle seyirciye anlamsız ve saçma gelmekte, bağlamdan kopmasına neden olmaktadır. Ayrıca, dernek üyelerinin birer oyuncuya dönüşmesi, yepyeni bir bağlam oluşturmaktadır. Türkiye'nin siyasi gündemine ilişkin demeçleri birer oyuncunun tekrar seslendirmesi, bu sözleri gerçekte söyleyenlerin oyunculuklarına atıf yapmaktadır. Türkiye'deki popüler söylemlerden bihaber olan veya ülke gündemini yakından takip etmeyen izleyiciler için anlaşılması güç görünen bu kararın nedeni, Türkiye'de yaptıkları çalışmaların önemini vurgulamak isteyen birçok yerel yönetim, siyasi parti, sivil toplum kuruluşu, sendika ve hatta terörist grupların yaptıkları işin kendilerince önemini anlatmak için kanarya sevenler bir topluluk olmadıklarını söylemelerinden yola çıkarak, birçok söyleme konu olan Kanarya Sevenler Derneğinin aslında nasıl bir yer olduğunu göstermek istemesidir. Zaten sanatçının külliyatı incelendiğinde, Ersen'in neredeyse tüm eserlerinde dışlanmış, ötekileştirilmiş kesimlerin gerçekliklerini dert edindiği ve onların toplum tarafından görülme, hatta umursanmayan yanlarını anlatmaya çalıştığı görülmektedir.

İzleyicinin videoda gördükleri ve bundan doğan beklenti ile işittikleri arasında yaratılan çelişki, seyirciyi görüntü ile metin arasında bırakarak, videoda temsil edilen gerçekliğin göreceliğini ortaya koymaktadır. Tam bir postmodern dönem yaratısı olan çalışma, seyircinin akıl yürütme yeteneğinin ve bilgisinin sınırlarını zorlayarak yerleşik gerçekliğin doğruluğunu sorgulatmaktadır. Postmodernizm genel geçer, evrensel kavramların varlığının kültür tarafından inşa edildiğini savunmaktadır. Video da dernek üyelerinin Kanarya Sevenler Derneği binasında, onlarca kuş önünde Kanarya Sevenler Derneği olmadıklarına ilişkin "basın açıklaması" yapmasını sağlayarak bu görüşü olumlamakta ve yerleşik gerçekliği tahrir edip imgenin herhangi bir gerçeklikle hiçbir ilişkisini bırakmamaktadır.

Video belgesel tarzına çok benzemekle birlikte, belgesel öğeler içeren bir video performans çalışması olan eserde, Kanarya Sevenler Derneğine ve siyasi figürlerin yaptıkları açıklamalara ilişkin tüm bağlamlardan bağımsız olarak, video ayrı bir gerçekliği bünyesinde barındırmaktadır: sanatçının ve yapım sürecinin gerçekliği. Videonun bazı kısımlarında yapım süreciyle ilgili aksaklıkları seyirciyle paylaşan yönetmen, aslında gerçeğe müdahale ederken yepyeni bir gerçeklik yaratmaktadır. Bu gibi anlarda, video performansın belgeselden ödünç aldığı estetik ve anlatısal unsurlar, doğrudan sinemadan zaten halihazırda yönetmenin en başından beri tüm olaya müdahale ettiği cinéma vérité tarzının ötesine geçerek, müdahale edene müdahale etmek şeklini almaktadır. Videonun ortalarında, bir üye keman eşliğinde bir demeci okurken, çekim ekibi derneğe girişleri durdurmak zorunda kalmıştır. Fakat anlaşıldığı üzere çekimlerin beklenenden uzun sürmesiyle (dernek lokalinin işletmecisi olduğu tahmin edilen) bir adam kayıt esnasında söylenerek kameranın önünden geçer. Yönetmen ise bu duruma tepki gösterir. Çekimin ilerleyen bölümünde, yine aynı adam çekime müdahale ederek mal geleceği için kapının önünün boşaltılmasını ister. Yine bazı çekimlerde demeçleri tekrar eden dernek üyelerinin konuşmaya başlamadan önce yönetmenle işaretlediği, bazılarında sözleri bittikten sonra nasıl olduğunu sordukları, bazı çekimlerde ise hata yaptıklarında yönetmenin onları düzeltmesi üzerine baştan başladıkları görülmektedir. Dolayısıyla, yönetmenin video çekimi esnasında yaşadığı deneyim, video performansın sunduğu bir diğer gerçeklik hâlini almaktadır. Videonun genel itibarıyla gerçeküstü bir yapıda (Kanarya Sevenler Derneği üyelerinin dernek binasında "Biz Kanarya Sevenler Derneği değiliz." demesi) ilerleyen anlatısının aksine, böylesi anlarda, seyirci yapaylık sonucu yabancılaştığı gerçek dünyanın varlığını hatırlamakta ve içinde yaşadığı gerçekliğe geri dönmektedir.

Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergibilimsel Çözümlemesi

KAYNAKÇA

- Armstrong, D. (1981). *A Trumpet to Arms: Alternative Media in America*. Boston: South End.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Concise Introduction*. Oxford, New York, Auckland, Cape Town, Dar es Salaam, Hong Kong, Karachi, Kuala Lumpur, Madrid, Melbourne, Mexico City, Nairobi, New Delhi, Shanghai, Taipei and Toronto: Oxford University Press.
- Baecker, D. (1996). The Reality of Motion Pictures. *MLN*, 111(3, German Issue): 560-577. doi:[10.1353/mln.1996.0032](https://doi.org/10.1353/mln.1996.0032)
- Barthes, R. (1977). *Image Music Text* (Çev: S. Heath). Fontana Press.
- Barthes, R. (1988). Science Versus Literature. (Editör: K. M. Newton), *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader* (ss. 140-144). Macmillan Education.
- Barthes, R. (2016). *Göstergeler İmparatorluğu* (Çev: T. Yücel, 4. basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beattie, K. (2004). *Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television*. Hampshire, NY: Palgrave Macmillan.
- Benjamin, W. (2002). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev., 2. b., s. 50-86). İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- Bensinger, C. (1981). *The Video Guide* (2. basım). Santa Barbara: Video-Info Publications.
- Blue, J. (1965). Thoughts on Cinéma Vérité and a Discussion with the Maysles Brothers. *Film Comment*, 2(4, Fall): 22-30. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/43753274> Erişim Tarihi: 14.08.2023.
- Blue, J. (1967). Direct Cinema. *Film Comment*, 4(2/3, Fall/Winter): 80-81. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/43753174> Erişim Tarihi: 10.08.2023.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Boyle, D. (2005). A Brief History of American Documentary Video. (Derleyen: D. Hall & S. J. Fifer). *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* (ss. 31-50). San Francisco: Aperture/Bay Area Video Coalition.
- Caivano, J. L. (1993). Semiotics and Reality. *Semiotica - Journal of the International Association for Semiotics Studies*, 97(3/4): 231-238. doi:[10.1515/semi.1993.97.3-4.231](https://doi.org/10.1515/semi.1993.97.3-4.231)
- Candan, C. (2012). Cinéma Vérité' Değil 'Direct Cinema. *Altyazı*(Şubat): 76. Erişim adresi: https://www.academia.edu/3168143/Cinema_Verite_De%C4%9Fil_Direct_Cinema Erişim Tarihi: 10.08.2023.
- Carter, C. L. (1979). Aesthetics, Video Art and Television. *Leonardo*, 12(4): 289-293. Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/1573890> Erişim Tarihi: 16.08.2023.
- Chipp, H. B., & Selz, P. (1968). *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley, LA and London: University of California Press.
- Chomsky, N. (1997). *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda*. New York: Seven Stories Press.
- Clarke, G. (1997). *The Photograph*: Oxford University Press.
- Clopath, H. (1901). Genuine Art Versus Mechanism. *Brush and Pencil*, 7(6): 331-333. doi:[10.2307/25505621](https://doi.org/10.2307/25505621)
- Cubitt, S. (1993). *Videography: Video Media as Art and Culture*. New York: Macmillan Education.
- de Saussure, F. (2011). *Course in General Linguistics*. (Editör: W. Baskin, Trans. P. Meisel & H. Saussy). New York, Chichester: Columbia University Press.
- de Saussure, F. (2014). *Genel Dilbilim Yazıları* (Çev. S. Kılıç). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Dupin, C. (2023). Free Cinema: Groundbreaking Documentary Movement of the Late 1950s. Erişim adresi: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/444789/index.html> Erişim Tarihi: 18.08.2023.
- Elwes, C. (2005). *Video Art: A Guided Tour*. London and New York: I.B.Tauris.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın Tarihi*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Farocki, H. (2001). Workers Leaving the Factory. *Senses of Cinema*(21). Erişim adresi: http://sensesofcinema.com/2002/harun-farocki/farocki_workers/ Erişim Tarihi: 16.08.2023.
- Galassi, P. (2017). *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society.
- Gernsheim, H. (1977). The 150th Anniversary of Photography. *History of Photography*, 1(1): 3-8. doi:[10.1080/03087298.1977.10442876](https://doi.org/10.1080/03087298.1977.10442876)
- Geva, D. (2021). *A Philosophical History of Documentary, 1895-1959*. Springer International Publishing.

- Gever, M. (1982). Pomp and Circumstances: The Coronation of Nan June Paik. *Afterimage*, 10(3): 12-16. doi:[10.1525/aft.1982.10.3.12](https://doi.org/10.1525/aft.1982.10.3.12)
- Gill, J. (1976). *Video: State of the Art*. New York: The Rockefeller Foundation.
- Gombrich, E. H. (2002). *Sanatın Öyküsü* (Editör: E. Erduran & Ö. Erduran, 3. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hacking, J. (2012). *Photography: The Whole Story*. Londra: Thames and Hudson.
- Hicks, J. (2013). Dziga Vertov. Editör: I. Aitken. *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film* (ss. 960-962). London and New York: Routledge.
- Hight, C. (2008). The Field of Digital Documentary: A Challenge to Documentary Theorists. *Studies in Documentary Film*, 2(1): 3-7. doi:[10.1386/sdf.2.1.3/2](https://doi.org/10.1386/sdf.2.1.3/2)
- Hodara, S. (28.02.2015). Before Youtube, Experimenting with Video. *The New York Times*. Erişim adresi: <https://www.nytimes.com/2015/03/01/nyregion/videofreex-the-art-of-guerrilla-television-at-the-samuel-dorsky-museum-of-art.html> Erişim Tarihi: 15.08.2023.
- Horsfield, K. (2006). Busting the Tube: A Brief History of Video Art. *The Video Data Bank Catalog of Video Art and Artist Interviews*, 1-9.
- Karwatka, D. (2007). Joseph Niepce and the First Photograph. *Tech Directions*, 67(1): 12-13.
- Korossi, G. (2013). Jonas Mekas: Reflections on Avant-Garde Cinema. Erişim adresi: <https://11polaroids.com/2019/01/24/jonas-mekas-reflections-on-avant-garde-cinema/> Erişim Tarihi: 15.08.2023.
- Krauss, R. E. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Kula Demir, N. (2004). *Televizyon Reklamlarında Yer Alan İdeolojiler ve Toplumsal Cinsiyetin İnşası*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Locke, J. (2004). *An Essay Concerning Human Understanding*. London, New York, Camberwell, Ontario, New Delhi, Albany, Rosebank: Penguin Books.
- Loiselle, A. (2006). Canada, French. Editör: I. Aitken. *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film* (ss. 137-142). London and New York: Routledge.
- Manley, B. (2011). Moving Pictures: The History of Early Cinema. *Proquest*. Erişim adresi: https://www.lkouniv.ac.in/site/writereaddata/siteContent/202004260643328777nishi_films.pdf Erişim Tarihi: 18.08.2023.
- Maslow, A. H. (1943). A Theory of Human Motivation. *Psychological Review*, 50(4): 370-396. doi:[10.1037/h0054346](https://doi.org/10.1037/h0054346)
- McLane, B. A. (2012). *A New History of Documentary Film* (2. basım), London: Continuum International Publishing Group.
- Meigh-Andrews, C. (2014). *A History of Video Art* (2. basım), London: Bloomsbury Academic.
- Michelson, A. (1984). Introduction (K. O'Brien, Trans.). Editör: D. Vertov. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (ss. I-LXI). Berkeley, LA and London: University of California Press.
- Monaco, P. (2003). *The Sixties: 1960-1969*. New York and Detroit: Charles Scribner's Sons.
- Montaña, R. C. (2017). *Portable Moving Images: A Media History of Storage Formats*. Berlin and Boston: De Gruyter.
- Newhall, B. (1980). The Fine Arts: A New Discovery. (Derleyen: B. Newhall). *Photography: Essays and Images - Illustrated Readings in the History of Photography*. New York: Museum of Modern Art (MOMA).
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Orbanz, E. (1977). *Journey to a Legend and Back: The British Realistic Film*. Berlin: Volker Spiess.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (2. basım), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Parsa, S., & Parsa, A. F. (2002). *Göstergebilim Çözümlemeleri*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Paulsen, K. (2017). Steal This Station: The Videofreex and Radical Banality of Pirate Broadcasting (a Review of 'Here Come the Videofreex' by Jenny Raskin and Jon Nealon.). *Media-N - The Journal of the New Media Caucus*, 13(1): 31-37. Erişim adresi: <https://iopn.library.illinois.edu/journals/median/article/view/10/13> Erişim Tarihi: 15.08.2023.
- Photography. (1855). *The Crayon*, 1(11): 170. doi:<https://www.jstor.org/stable/25526906>
- PVT. (2023). The Peoples Video Theater (PVT) - Survival Arts Media (SAM) Erişim adresi: <https://www.peoplesvideotheater.org/> Erişim Tarihi: 17.08.2023.
- Schwarz, H. (1987). *Art and Photography: Forerunners and Influences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Shapiro, M. (26.08.2014). History of Camcorders - From Portapak to Handycams. Erişim adresi: <https://internetvideomag.com/en/home-488561/open-news:373172> Erişim Tarihi: 15.08.2023.
- Sherman, T. (2007). The Premature Birth of Video Art. Erişim adresi: https://www.videohistoryproject.org/sites/default/files/history/pdf/ShermanThePrematureBirthofVideoArt_2561.pdf Erişim Tarihi: 16.08.2023.

ORTAOKUL GÖRSEL SANATLAR DERSİNDE
“KAVRAMSAL TİPOGRAFİ ÇALIŞMALARI” KONUSUNUN
ÖĞRENCİ KAZANIMI OLARAK İNCELENMESİ*Examination of 'Conceptual Typography Studies' in Secondary
School Visual Arts Course As Student Achievement*Oral EROL¹, Büşra İNCİRKUŞ²

ÖZET

Bireylerin görsel zekaya sahip olma becerisinin gerekliliği yadsınamaz bir gerçektir. Görsel zeka bireylerde doğuştan var olduğu gibi daha sonradan da geliştirilebilir. Örgün eğitimde görsel zeka, görsel sanatlar dersiyle geliştirilen kılavuzlanmış bir disiplindir. Bu disiplin okul öncesi seviyesinden başlayıp, ortaokulla devam etmekte, liseyle şekillenmekte ve lisans eğitimiyle tamamlanmaktadır. Türk Eğitim Sisteminde branş öğretmenlerince verilen sanat eğitimi bireylerde sanat ve tasarım becerileri oluşturmakta, farkındalık yaratmakta ve onların sanatsal yönlerini şekillendirmede rol oynamaktadır. Bu çalışmada 'Tipografi' dersinin ortaokul düzeyinde de verilmesi halinde bu eğitimin sonraki öğrenmeleri destekleyici bir kazanım olduğu tezi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Çalışmada bir tipografi türü olan 'Kavramsal Tipografi' uygulama konusu olarak belirlenmiştir. Ortaokul öğrencilerinin örneklem olarak belirlendiği bu çalışmada öğrencilerin verilen bir kavramı tipografik öğelerle ifade etmeleri sağlanmıştır. Uygulamadaki amaç öğrencilere; bir somut kavramın yalnızca yazınsal metinle sınırlandırılmayacağı, bunun aynı zamanda görsel imgelerle de ifade edebilmenin mümkün olduğu kazanımını sağlamaktır. Uygulamada öğrencilerin verilen kavramları bireysel olarak yorumlayabildikleri ve görsel imgelerle ifade edebildikleri görülmüştür. Öğrencilerin, verilen kavramları görsel imgeler desteğiyle ifade edebilmelerine olanak tanınmış, imgeleme yetenekleri artırılmış ve özgün biçimde kavramsal tipografi oluşturmaları sağlanmıştır. Ayrıca, bu çalışmada ortaokullarda haftalık 1 ders saati olarak okutulan görsel sanatlar dersinin uygulamada bir sınırlılık olduğu fark edilmiş ve bu dersin haftada en az 3 ders saati olarak uygulanmasının verilen eğitimle kalıcı öğrenmeler sağlayacağı fark edilmiştir.

ABSTRACT

It is an undeniable fact that individuals need the ability to have visual intelligence. Visual intelligence is inherent in individuals and can also be developed later. In formal education, visual intelligence is a guided discipline developed through visual arts coursework. This discipline starts from the pre-school level, continues with secondary school, is shaped by high school and is completed with undergraduate education. Art education given by branch teachers in the Turkish Education System creates art and design skills in individuals, raises awareness and plays a role in shaping their artistic aspects. In this study, it was tried to reveal the thesis that if the 'Typography' course is given at the secondary school level, this education is an outcome that supports subsequent learning. In the study, 'Conceptual Typography', a type of typography, was determined as the application subject. In this study, in which secondary school students were determined as a sample, the students were enabled to express a given concept with typographic elements. The aim of the application is to give students; The aim is to ensure that a concrete concept cannot be limited only to literary text, but that it is also possible to express it with visual images. In practice, it has been observed that students can individually interpret the given concepts and express them with visual images. By enabling students to express the given concepts with the support of visual images, their imagination skills were increased and they were enabled to design original conceptual typography. In addition, in this study, it was noticed that the visual arts course, which is taught as 1 lesson hour per week in secondary schools, is a limitation in practice, and it was realized that teaching this course at least 3 lesson hours per week will provide permanent learning.

Anahtar Kelimeler: Kavramsal tipografi, sanat eğitimi, meb.**Keywords:** Conceptual typography, art education, meb.

1. ORCID: 0000-0003-1810-3422

1. Süleyman Demirel Üniversitesi, oerol@outlook.com.tr

2. ORCID: 0000-0002-5399-2731

2. Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, busraincirkus@sdu.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 29 Kasım 2023

Makale Kabul Tarihi: 5 Ağustos 2024

Erol, O., & İncirkuş, B., (2024). ORTAOKUL GÖRSEL SANATLAR DERSİNDE “KAVRAMSAL TİPOGRAFİ ÇALIŞMALARI” KONUSUNUN ÖĞRENCİ KAZANIMI OLARAK İNCELENMESİ. *Akademik Sanat* (22), 64-80

EXTENDED ABSTRACT

Visual Arts course develops students' meaningful vision skills and gives them an aesthetic perspective. In addition, art education is given in this course and it allows them to make works. In official secondary schools affiliated with the Ministry of Education in Turkey, the duration of the Visual Arts course, which is taught as a total of 1 lesson per week, is 40 minutes. In this study, where the visual arts course was examined with a descriptive method, the subject of 'Conceptual Typography Applications' was accepted as an outcome and secondary school students were selected as a sample.

Visual Arts course is an educational element that enables individuals to interpret their feelings, thoughts or ideas with aesthetic concerns, to create a work and to criticize this work. In this study, 'Conceptual Typography Applications' was tried to be provided to the students who are the subjects of Visual Arts education, and the outcomes of the acquisition were examined with a descriptive method. In the findings obtained; It has been determined that the subject 'Conceptual Typography Applications' taught in the Visual Arts course is suitable for the characteristics of students at the secondary school level. It was observed that students were able to interpret the 'letter, number, symbol' trio with artistic organization principles. In addition, it was realized that Conceptual Typography is a course suitable for secondary school level and that this course should be taught by branch teachers who are pedagogical experts, that is, by teachers of the Visual Arts course. It is thought that it would be beneficial for students who are introduced to letters, numbers and symbols at primary school age to receive Typography Education from this age onwards. Because the reading and writing skills that individuals learn in primary school are shaped by letters, numbers and symbols.

Thanks to Conceptual Typography training, it becomes easier for individuals to analyze the anatomy of letters and numbers, and their skills in writing and drawing the concepts they learn will be strengthened. In addition, individuals will gain the ability to express any concept with letters, numbers or symbols without the need to explain it. It has been noticed that this skill contributes positively to students' cognitive, emotional and psychomotor skills. But; In the Turkish Education System, the visual arts course is taught for an average of 1 lesson hour per week, that is, 40 minutes. Since this determined period was insufficient to achieve the target achievements of the visual arts course, it was realized that this period should be implemented as at least 3 lesson hours per week. In this study, it was also determined that the courses were given by classroom teachers instead of branch teachers.

In the practice, the thesis that the courses should definitely be provided by branch teachers emerged. In other words, the achievements of the entire subject, including the Conceptual Typography Applications provided to students in the Visual Arts course, must be taught by subject teachers themselves, starting from primary school. However, as of 2023, there are still secondary schools where visual arts lessons are not taught, and it is known that non-branch teachers are taking the courses that do exist. For this reason, curriculum cannot be implemented as desired and gains cannot be achieved.

Students who move to the upper level with incomplete achievements are; Since they cannot achieve the previous achievements, they cannot achieve the next learning and experience limitations in learning. With this study, it has been demonstrated through applications that Typography, which is a course of undergraduate fine arts departments, should be applied to secondary school students as an outcome. In the study, 'Conceptual Typography', a type of typography, was determined as the application subject. The sample of the study consists of a group of students at secondary school level. In this study, students were asked to express a concrete concept given to them through typographic elements. Purpose in practice; The aim is to make students realize that a concrete concept cannot be limited only to literary text, but that it is also possible to express the same concept with visual images. In this study, it was shown that being able to express the concepts given to individuals with the support of visual elements increased their imagination skills and contributed to the acquisition of typography skills. With this study, the suitability of the subject of 'Conceptual Typography' to the level of individuals in secondary school has been revealed through applications and it has been concluded that it is possible to make visual arts education qualified with these applications.

GİRİŞ

Türk Eğitim Sisteminde; ilkokuldan itibaren örgün eğitime dahil olan bireyler, devamında ortaokul ve liseyi zorunlu eğitim kapsamında, yükseköğrenimi ise; gönüllük esasına dayalı olarak almaktadır. Eğitim sürecinde dersler ilkokulda sınıf öğretmenlerince ortaokuldan itibaren branş öğretmenlerince verilmektedir. Liselerde ise bireyler; akademik başarıları, ilgileri ve yeteneklerine göre tercih ettikleri liselerde eğitimlerine devam etmektedirler. Bireylerin ilgi ve yetenekleriyle şekillenen lise tercihleri öncesi kendilerindeki mevcut beceriyi keşfettikleri eğitim kademesi ise ortaokuldur. Çünkü öğrenciler branş öğretmenleriyle ilk defa ortaokulda tanışmaktadırlar. Dolayısıyla öğrencilerin ilgi ve yetenekleri bu kademedede daha somut olarak keşfedilebilmektedir.

Ortaokulda bir ders olarak öğretilen Görsel Sanatlar dersi de alan uzmanı olan branş öğretmenler tarafından verilmektedir. Görsel Sanatlar ders öğretmenleri tarafından verilen eğitimde hedeflenen temel davranış öğrencilere sanatsal beceri kazandırmaktır. Sanat; bireyin duygu ve düşüncelerini, çizgi, renk, biçim, ses, söz, ritim vb. gibi belli öge, ilke ve yöntemlerle estetik kaygı içerisinde belirlenmiş bir hedef doğrultusunda etkili ve özgün biçimde somut biçime ifade etme eylemi olarak tanımlanabilir. Sanatın ayrıca farklı toplum, kültür, sosyal yapı, etnik köken veya güç grupları arasında köprü vazifesi gören; aynı zamanda onların birlikte yaşayabilmelerine olanak sağlayan bir olgu olduğunu da söylemek mümkündür (Mercin, Alakuş, 2007:9).

Bu çalışmayla, örnekleme oluşturan ortaokul öğrencilerinin görsel sanatlar dersinde Kavramsal Tipografi konusunda edindikleri bilgileri kavrayabilmeleri ve bireysel uygulamalarla sanatsal beceriye dönüştürebilme düzeyleri incelenmiştir. Nitel araştırma çerçevesinde ele alınan çalışma konusu incelenerek ulaşılan bulgular betimsel yöntemlerle yorumlanmıştır.

TÜRKİYE’DE GÖRSEL SANATLAR DERSİ VE TİPOGRAFİ EĞİTİMİ

Türkiye’de tipografi eğitiminin tarihi, Cumhuriyet sonrası açılan Güzel Sanatlar Akademileri’nde güzel sanatlarla ilgili derslerin müfredatlarda yer almasıyla başlamıştır. Her ne kadar “tipografi” adıyla eğitim içerisinde bir ders bulunmasa da “yazı”, “güzel yazı” gibi adlarla grafik tasarımı alanı başta olmak üzere, resim, resim öğretmenliği ve son yıllarda gittikçe yaygınlaşan bir alan olarak görsel iletişim tasarımı bölümlerinin müfredatlarında yer almıştır (Tural, 2023:2).

Günümüzde ortaokul müfredatlarında yazılacak konular ve belirlenecek kazanımlar ise, MEB Talim ve Terbiye Kurulunca yıllık ders planlarıyla düzenlenmektedir. Tüm dersler gibi görsel sanatlar dersleri de müfredatta yer alan yıllık ders planlarına bağlı olarak işlenmektedir.

Ortaokullarda 1 ders saati resmi programla 40 dakika olarak belirlenmiştir. Yani ortaokul seviyesindeki kurumlarda öğrenciler, haftada toplam 40 dakika olarak görsel sanatlar dersi almaktadır. Bazı okullarda seçmeli görsel sanatlar dersi adı altında sanat eğitimi süresi artırılrsa da bu durum genel bir uygulama olmayıp nitelikli okullarla sınırlıdır. Örgün eğitimde 40 dakikalık süre içerisinde öğrenciler dersin hedef kazanımlarına ulaşmak adına kılavuzlanmaktadır. Kılavuzlama, bir anlamda öğrencilerin öğretim sürecinde izlenecek teknik, yöntem ya da modellerin işe koşulması olarak tanımlanabilir.

Ders içerisinde işlenmesi gerek görülen konulardan biri de kavramsal tipografi çalışmalarıdır. Türk Dil Kurumu (2011) sözlüğünde ‘kabartma biçimlerle ilgili yazı yöntemi, tipografya, basım’ olarak açıklanan tipografinin; harfi, rakamı, sayıyı, yazıyı kompoze ederek bu kompozisyonu görsel algıya taşıma olduğunu söyleyebiliriz. Tipografiye etkin bir rol kazandıran kavramsal tipografi de görsel sanatlar içerisinde etkin bir rol üstlenmiştir. Çünkü kavramsal tipografi konusu hem görsel, hem yazınsal hem de imgesel yöntemlerle çalışma oluşturulmasına olanak sağladığından öğrenciler tarafından benimsenmekte ve daha yaratıcı çalışmalar ortaya çıkarılmasına olanak sağlamaktadır. Kavramsal tipografi aracılığıyla her ders ve kazanım gibi Görsel Sanatlar dersinde de öğrencilere duygu, düşünce ve fikirlerini daha iyi ifade edebilme olanağı sağlamanın mümkün olduğu kabul edilmektedir.

Öğrenciler, görsel sanatlar dersiyle bakmayı değil, görmeyi öğrenmektedirler. Yani herhangi bir görselin rengini, çizgisel formlarını, ışık-gölge tonlamalarını, biçimini ve dahası detaydaki tüm sanatsal düzenleme elemanlarını irdeleyerek anlamaktadırlar. Bu sayede öğrenciler olaylara ve olgulara çok yönlü bakabilmeyi, düşünerek eleştiren, sorgulayan ve en önemlisi estetik bir algıyla çözümler üretebilmeyi öğrenmektedirler. Yaşam boyu verilen sanat eğitimi sadece örgün eğitimle değil aynı zamanda her türlü görsel ve işitsel iletişim araçlarıyla da desteklenmelidir (Alakuş, 2002:154). Neticede özümseven becerilerle bireylerin, kendileriyle barışık, mutlu, zihnen, bedenlen ve ruhen sağlıklı bir kişilik modeline ulaşmaları kolaylaşmaktadır.

Görsel Sanatlar dersinin okul öncesi dönemden itibaren ve alan öğretmenlerince verilmesi gerekliken; günümüzde uygulanan eğitim sisteminde branş dersleri sadece ortaokul seviyesinden itibaren verilmeye başlanmaktadır. Ortaokul seviyesinden itibaren verilen sanat eğitimi gelişimsel yönden geç kalınmış olmakla birlikte kazanımlara ulaşmada eksikler oluşturmaktadır. Öte yandan; ortaokulda Görsel Sanatlar dersi haftada 1 ders saati şeklinde uygulandığından bu durum görsel sanatlar dersi kazanımlarına ulaşmakta bir sınırlılık olmakla birlikte kalıcı öğrenmeleri de zorlaştırmaktadır. Oysaki öğrenciler kavramsal tipografinin ögesi olan harf, rakam ve sembollerle henüz ilkokul çağında tanışmaktadırlar. Gizil öğrenmeyle edindikleri tipografi bilgisini ilkokul çağlarında zihinlerinde yerleştiren bireylerin bu hazırbulunuşlukları onların zihinlerindeki görsel şemaları ortaya çıkarmaları konusunda destekleyici bir etki olarak kendini göstermektedir. Öğrenme psikolojisinde hazırbulunuşluk düzeyleri yüksek öğrencilerin görsel zihin şeması bir sonraki öğrenmelerde kolaylık sağladığı kabul edilmiştir.

Öğrenci kazanımlarında yer alan tipografi geçmişten günümüze görsel tasarım ürünü olmasının yanında bir baskı sistemi olarak da kullanılmaktadır. 1450'de Johann Gensfleisch Zünner tarafından geliştirilmiş bir tür baskı yöntemidir. Johann Gutenberg'in harf döküm sisteminde kalıp haline getirilen harfler kasalara dizilerek hece, kelime ve cümle haline getirilerek baskı yöntemi oluşturulmuştur (Becer, 2019:92). Gutenberg'in temellendirdiği tipografi kavramı önceleri harf, rakam ve sembollerden oluşan bir baskı ürünü iken, matbaacılıkla birlikte zamanla bir baskı çeşidi haline gelmiş daha sonraları da bir ders ve öğreti disiplini olarak kabul edilmiştir. 20. Yüzyıl'da sanat ve tasarım alanında kullanılan tipografi 21. Yüzyıl'da teknolojinin gelişmesiyle yeni bir boyut kazanmış ve tipografinin teknoloji destekli eğitim programlarına dahil edilmesiyle birlikte bireylerin estetik çerçevede sanatsal kazanıma ulaşılması kolaylaşmıştır.

Günümüzde tipografi dersi, lisans ve lisansüstü eğitimlerle verilmektedir. Ancak yapılan çalışmalar tipografinin daha alt eğitim kademelerinde de sağlanmasının mümkün olduğunu göstermektedir. Görsel sanatlar dersinde de kavramsal tipografi çalışmaları yetilerini kullanabilen bireyler ortaokulun ilk yıllarında edindiği tipografi bilgisini genişleterek teknolojik ürünler desteğiyle ürünler ortaya çıkarmaktadır. Böylece özgüveni gelişen birey daha sonraki yıllarda sarmal bir eğitim modeliyle konuları kavrayabilmektedirler.

Bireyler kavradıkları konunun üzerine sürekli yenilerini ekleyerek edindikleri sanatsal bilgiyi önce sanatsal çalışmalarına daha sonra da çevreye transfer edebilen bireyler olarak yetişmektedir. Görsel sanatlar dersinde işlenen kavramsal tipografi uygulamaları konusuyla elde ettikleri kazanımlar sayesinde estetik bakış açısını yaşamın her alanında kullanma becerisine sahip ideal bireyler olacakları düşünülmektedir.

Nitel araştırma yönteminin gözlem analiziyle elde edilen bilgilerin yorumlanması sonucu oluşturulan bu çalışmada bilgiler, geçerliliği kabul edilmiş makalelerden, onaylanmış tezlerden ve yayınlanmış kitaplardan derlenerek ele alınmıştır. Çalışma da, daha çok ortaokul kademesinde araştırma yoğunlaştırılmışsa da eğitim bir süreç olduğundan yola çıkılarak ilkokul kademesi ve lise kademesine de atıfta bulunulmuştur. Çalışmanın örneklemini oluşturan ortaokul öğrencilerinin, görsel sanatlar dersinde Kavramsal Tipografi konusunda edindikleri bilgileri kavrayabilmeleri ve bireysel uygulamalarla sanatsal beceriye dönüştürebilme düzeyleri incelenmiştir. Ortaokul öğrencilerinin nitel araştırma çerçevesinde ele alınan durumları incelenmiş ve ulaşılan bulgular betimsel yöntemlerle yorumlanmıştır.

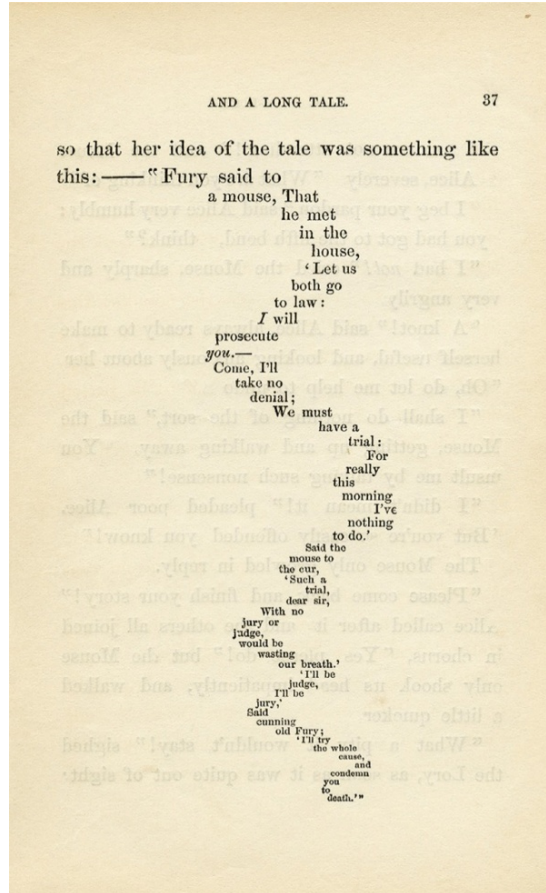
Bu çalışmayla öğrencilerin görsel sanatlar dersinde işlenen kavramsal tipografi uygulamaları konusuyla ulaştıkları kazanımlar irdelenmiştir. Öğrenciler edinilen kazanımların kendilerine estetik bakış açısını kazandırabilmeleri ve

edindikleri beceriyi yaşamın her alanında kullanabileceğini düşünmektedir. Çalışmada, örnekleme oluşturan ortaokul öğrencilerinin kavramsal tipografi konusuyla faydalı ve kalıcı öğrenmeler edinmeleri hedeflenmektedir. Günümüzde ortaokullarda haftada toplam 1 ders saati olarak okutulan Görsel Sanatlar dersi, bu kazanımların yetiştirilmesinde bir sınırlılık olduğu gerçeğiyle bu sürenin en az 3 ders saati olarak güncellenmesinin faydalı olacağı değerlendirilmektedir. Tipografi Eğitiminin harf, rakam ve sembollerle şekillendiği kabulünden yola çıkarak bu eğitimin alan uzmanı öğretmenlerce verilmesinin daha ideal olacağı değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmeye ortaya çıkarılan bulgular doğrultusunda sonuç ve öneriler getirilmiştir.

1. Kavramsal Tipografi ve Birey Açısından Önemi

Tipografi kavramı; Fransızca kökenli bir kelimedir. Şekil ve form anlamına gelen ‘typos’ kelimesi ile yazmak ve işlemek anlamına gelen ‘grapia’ kelimesinden türetilmiş, daha sonra da Yunanca sözlüğünde yer almıştır. Ayrıca tipografi; Türkçe’de metal baskı harflerini isimlendirirken kullanılan ‘hurufat’ kelimesinin karşılığı ve İngilizce’de ‘type’, Almanca’da ise ‘typ’ kelimelerini karşılamaktadır. Almanca’daki ikinci kelime ‘graphein’ kelimesi ise yazmak, çizmek anlamında kullanılmaktadır. Böylece tipografi birbirlerinden bağımsız iki kelimenin birleşmesiyle ‘harf şekilleriyle yazmak’ ya da ‘matbaa harfleriyle yazmak’ anlamına gelen bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. (Bigelow, 1989: 14).

19. Yüzyıl’da Lewis Carol isimli tasarımcı, kitabın sayfalarında anlatımı güçlendirmek adına kaligram kullanmıştır. Carol’un çıkardığı Alice’s Advantues in Wonderland (Alice Harikalar Diyarında) adlı hikayede tasarımcı içeriği resimsel bir anlatım biçimiyle ifade etmiştir. Carol bir sayfada kelimeleri yukarıdan aşağı şekilde yazarak sağ-sol yönünde kıvrımlar oluşturmuştur. Bu kıvrımlarla fareyi betimlemek isteyen Carol, kelimeleri kuyruk formunda çalışarak kaligram tasarlamıştır (Resim 1).



Kavramsal tipografi, tıpkı kavramsal sanatın, sanatın sınırlarını sorgulaması gibi, tipografinin anlamını ve sınırlarını sorgulayan tipografi olarak kabul edilebilir (Bonde, 2013:3). Kavramsal tipografinin sanat tarihine yansması ise; Fütürizm akımının yoğun olduğu dönemlere denk gelmektedir. Fakat bu, tam anlamıyla kavramsal tipografi kavramı olarak değil daha önceki yüzyıllarda örneklendirilen kaligramların tasarıma yansımış biçimleridir. Kaligramlarda, resme dayalı görsel iletişimi güçlendirmek için çeşitli kaligrafik araçlardan yararlanıldığı bilinmektedir. Yazıların resimleri biçimlendirmesiyle ya da yazı ile resmin birleşmesiyle ortaya çıkan görseller ile kaligramlara atıfta bulunmaktadır (Sarıkavak, 2013:24).

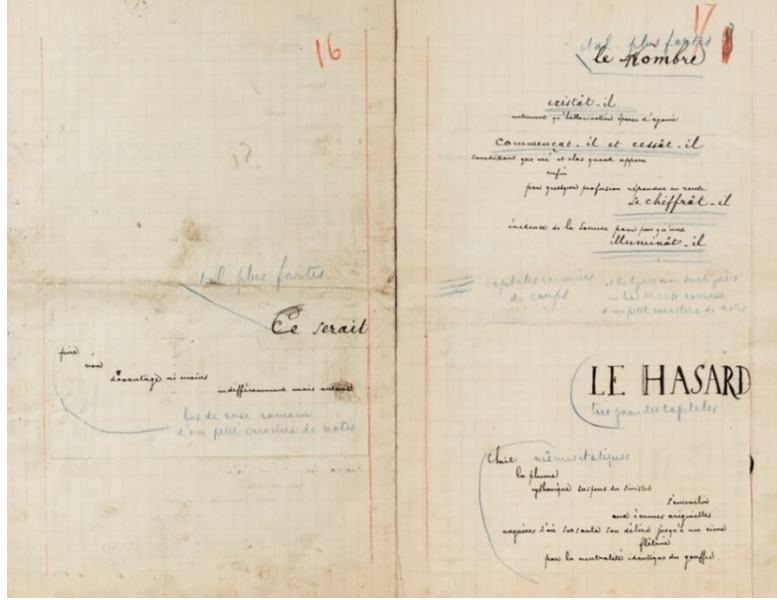
Tasarımcılar, hareket ve hız imgelemelerine yer vererek tipografik kavramları çalışmalarına yansıtmışlardır. Hareket, hız ve hızın dinamizmi önceleri fotoğraf ve sinema alanında kendini göstermişse de Kübistler ve Fütüristler iki ya da üç boyutlu çalışmalarında hareketli tipografi denemeleri ortaya çıkarmışlardır (Becer, 2010:53). 20. yüzyılı kapsayan bu fütüristik dönemde İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti de Fütürist Manifesto'yla süratlilik, özgünlük ve ses dalgaları gibi geleceği şekillendiren kavramların eserlere yansması gerektiği görüşünü savunmuştur. Fütürist Manifesto'yu benimseyen Fütüristler geçmişin geleneksel durağanlığından çıkarak geleceğin dinamizmini referans almışlardır. Kendisi de bir fütürist olan Marinetti 'Zang Tumb Tumb' adlı eserinde yansıma sözcüklere yer vermiş ve sözcüklerin anlamlarıyla somut bir çalışma ortaya çıkarmıştır (Resim 2) (Blackwell, 2004:30; Becer, 2010:66).



Resim 2. Filippo Tommaso Marinetti: “Zang Tumb Tumb”, 1914 (URL 2)

Kavramsal tipografinin tohumları esasen 20. Yüzyıl'dan önce atılmış olsa da belirgin ilk uygulamalar Fütürizm ile ortaya çıkmıştır (Sarıkavak, 2013:27; Meggs, 1993:278). Kaligramla başlayan Kavramsal Tipografi çözümlmeleri fütüristik çalışmalarla şekillenmiş ve Dadaizmle devam etmiştir. Sanat akımlarıyla yorumlanan kavramsal

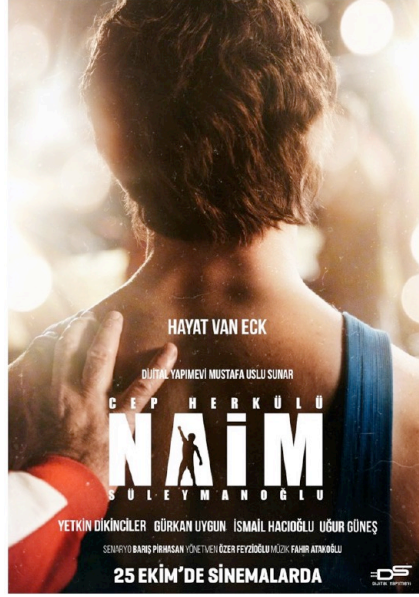
tipografiler 20.Yüzyılda ortaya çıkan bu gelişmelerle belirginleşerek tasarımda daha etkin bir noktaya gelmişlerdir. Bu yüzyılda bir tipografik tür olan kaligramlarla bir çeşit resim şiirler oluşturularak izleyiciye hitap edilmiştir (Resim 3). Resim şiirler kelimelerin anlamı üzerinde yoğunlaşırken, görsel şairler de sözdizimlerinin görselliğine de odaklanmıştır (Hillner, 2009:29). Tipografi bundan sonra sayfalarda, sözcüklerde ve satırlarda düzenlenen bir unsur değil, bir tasarım anlayışı ve sorunu olarak kabul edilmektedir (Sarıkavak, 2004: 7).



Resim 3. Stephane Mallarmé: “Un Coup de Dés”, 1897 (URL 3)

21.Yüzyıla gelindiğinde ise; teknolojinin gelişmesiyle dijital ortama aktarılan kavramsal tipografi çalışmaları önemini artırmış ve bu önem grafik tasarım alanındaki gelişimi de beraberinde getirmiştir. Grafik tasarım ürünlerinde tipografilerin kavramlarla yoğrulması kavramsal tipografinin gelişmesinde etkili olmuştur. Kavramsal tipografiyle tasarlanan çalışmalar yalnızca bir tipografik ürün olmaktan öte diğer grafik tasarım ürünlerinin vermek istedikleri mesajı güçlendirmede önemli rol üstelenmişlerdir.

21. Yüzyılda; afiş, marka, logo, logotype gibi grafik tasarım ürünlerinde de kullanılan kavramsal tipografiler ifade gücünü artırmıştır. Örnek olarak; grafik tasarımcı Emre Erdem Milli Halterci Naim Süleymanoğlu'nun yaşamını anlatan ‘Cep Herkülü Naim Süleymanoğlu’ filmi için tasarlanan afişte görsel ironiye yer vermiştir (Resim 4). Filmin isminde yer alan ‘Naim’ kelimesi için ‘Bold’ yani güçlü bir yazı karakteri tercih edilmiştir. Kelimenin “A” harfi tasarımında negatif boşluk (negative space) kullanılmıştır. Harfin içine Naim Süleymanoğlu'nun hafızalara kazınan ‘zafer işareti’ olarak sembolik hale gelen yumruk halindeki sağ elini kaldırışı yerleştirilmiştir. Bu afişte yer alan kavramsal tipografiyle Naim Süleymanoğlu, ‘güç, enerji, başarı, zafer vb..’ kavramlarla örtüştürülmüş ve imgeler aracılığıyla afişe edilmiştir (Yıldız, 2021:38).



Resim 4: “Cep Herkülü Naim Süleymanoğlu film logotayı” Emre Erdem ve 70x100 Tasarım Ekibi

21. Yüzyıl’da kavramsal tipografilerle tasarlanan logotype çalışmasına ‘Gillette’ markası gösterilebilir. Resim 5’te Gillette’ markasında “G” ve “i” arasındaki negatif boşlukta jilet kestiği izlenimine oluşturulmuştur. Tasarımcı bu izlenimle markanın özüne vurgu yapmış ve ‘Gillette’ kavramı ‘kesim, kesme, kesik vb.’ gibi imgelerle bütünleştirilmiştir. Özkan, keskinlik kavramının çağrıştırmasını eşbiçimli uygunluk ilkesi ile ilişkilendirmiştir. Tasarımdaki keskinlik imgesi, Gestalt İlkelerinden olan tamamlama yasası üzerine temellendirilerek tasarlanmıştır (Özkan, 2019:64).



Resim 5: “Gillette logotayı” Anspach Grossman Enterprise (2009)

Tipografiler birer tasarım ürünü olmalarının yanında birer görsel iletişim unsuru olarak kabul edilmektedir. Yazılı iletişimin temeli olan harf, rakam ve semboller tipografik çalışmaların ana malzemesidir. Bundan dolayı tipografiler yazınsal temeller üzerine inşa edilmektedir. Tipografilerin yazınsal temellere dayanması tipografik çalışmalar üzerinde bir avantaj olmakla birlikte aynı zamanda bir sınırlılıktır. Zira yazı dili yalnızca şekli ifade etmektedir. Oysa tipografide şeklin yanında anlam da önemlidir. Bu noktada görsel bir kavramla tipografiyi desteklemek ifade gücünü artırmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti’nin Kuruluşunun 100. Yılına binaen tasarlanan tipografik çalışmada Cumhuriyetin Yüzüncü yılını ifade eden ‘100’ sayısı ile Türkiye’yi ifade eden ‘Türk Bayrağı’ birlikte yorumlanmıştır. Türkiye’nin 100. Yılı’nı ifade eden çalışmada rakamlara, harflere ve kavramsal imgelere yer verilmiştir. Çalışmada, yüzyılı ifade eden 100 sayısında sayısal tipografiden oluşturulmuş ve ‘Türkiye’ kavramı ‘Ay ve Yıldız’ imgeleriyle ifade edilmiştir. Tipografinin alt kısmında büyük harflerle ‘Türkiye Cumhuriyeti’nin Yüzüncü Yılı’ ibaresi tercih edilerek tipografiye açıklayıcı bir destek sağlanmıştır.



Resim 6: “Türkiye’nin 100. Yılı” konulu tipografi.

Tipografi çalışmaları, verilmek istenen mesajı izleyiciye ulaştırmada etkin bir rol oynamaktadır. Ancak, mesajın daha etkin bir biçimde aktarılması için görsel algının anlamlı halde çalışılması gerekmektedir. Bir tipografide ifade edilmek istenen mesajı oluşturan kavramların tipografiye doğru bir biçimde işlenmesi gerekmektedir. Kavramsal Tipografi, bu noktada önem kazanmaktadır. Bu doğrultuda kavramsal temeller üzerinde oluşturulan tipografide, herhangi bir kavramı konu edinen, izleyiciye mesaj sunan, mesajı okutan ve anlatabilen bir tipografik tasarım tasarlanmaktadır.

Kavramsal tipografi bir tasarım ürünü olduğundan bu ürünün tasarımcı tarafından ortaya çıkarılabilmesi için belli düzeyde tasarım bilgisi olması gerekmektedir. Bir bireyde tasarım becerisinin oluşması bireyin bu alanda ilgi ve yetenek düzeyiyle ilgilidir. Bireydeki ilgi ve yetenek düzeyi, geçerliliği kanıtlanmış testlerle belirlenmektedir. Yetenek düzeyi onun gelecekte ne tür eğitim programına dahil edileceği noktasında belirleyici bir etkidir. Bu nedenle bireylere tasarım becerisinin mümkün olduğunca küçük yaşlarda kazandırılması önem arz etmektedir. Eğitim programlarıyla bireylere kazandırılan tasarım becerisi hem bireyin ilgisini artırmakta hem de yetenek düzeyini güçlendirmektedir. Bundan dolayı Kavramsal tipografi tasarımlarının nitelik kazanması adına bireylere alan uzmanlarınca eğitim verilmesi gerekmektedir. Bu eğitim programı bir tasarım eğitimi olabileceği gibi sanat eğitimi halinde de bireylere kazandırılabilmesi mümkündür.

Öğrencilere tipografi eğitimleri lisans ya da lisansüstü seviyelerde bir ders olarak olarak verilmekteyken lise ve ortaokullarda görsel sanatlar derslerinde hiçbir şekilde verilememektedir. Çünkü; günümüzün ortaokul Görsel Sanatlar dersi programlarında ‘Kavramsal Tipografi Çalışmaları’ konusuna başlıca bir yer verilmemiştir. Oysaki öğrenciler henüz ilkokulda tipografinin elemanları olan harf, rakam ve sembollerle tanışmaktadırlar. Lakin ilkokul okuma yazma seviyesinde basit ama kritik kazanımları hedefleyen bir eğitim uygulamaktadır. Basit basamaklarda ilerleyen bu eğitim ve öğretim faaliyetleri sınıf öğretmenlerince yürütülmekteyken öğrenilenin üzerine yenisini eklemek branş öğretmenlerine düşmektedir. Üst sınıflara doğru sarmal eğitim modülüyle gerçekleştirilen eğitimler bireylerin daha kalıcı öğrenmelerine olanak sağlamaktadır. Görsel Sanatlar dersi de yine branş öğretmenlerce verilen dersler arasında sayılmaktadır. Görsel Sanatlar dersinin amacı etrafında modellenen yaklaşımlar pedagojik

tabanda öğrencilere verilmektedir. Pedagojik altyapıya sahip öğretmenlerce yapılan kılavuzlamayla öğrencilerin Görsel Sanatlar dersinde tipografik becerileri artmaktadır. Neticede kavramsal tipografi çalışmaları konusu bir kazanım olarak Görsel Sanatlar dersi programlarına yazıldığı takdirde hem öğrencilerin kavramsal tipografi becerileri gelişmekte hem de kavramsal tipografiye dair özgün tasarımlar ortaya çıkarılabileceği kabul edilmektedir.

2. Görsel Sanatlar Dersinde Kavramsal Tipografi Konusunu Bir Kazanım Olarak Sağlama Süreci

Öğrenci, çok yönlü eğitime açık bir bireydir. Öğrencinin eğitimini şekillendiren derslerden birisi de Görsel Sanatların bir alanı olan Tipografidir. Görsel Sanatlar dersinin öğrencilere anlamlı becerileri kazandırmak ve onlara estetik bakış açısı sağlamak gibi bir görevi olduğunun yanı sıra verilen bilgilerin yaşamda kullanılması gibi bir amacı da bulunmaktadır. Öğrencilerin öğrendiklerini yaşamda kullanabilmeleri o bilginin ‘hayatilik ilkesiyle örtüştüğünü göstermektedir. Hayatilik, öğrencilerin öğrendikleri bilgiyi somut yaşama aktarabilmelerine olanak sağlamaktadır. Öğrenilen bir tipografi de bireylerin rakam, harf ve sembollerle oluşturduğu yazı dilini güçlendirmelerini sağlayacağı gibi aynı zamanda sosyal yaşamda sanatsal bir iletişim becerisi olarak karşılık bulacaktır. Sanatı, insanın duygu ve düşüncelerini, çizgi, renk, biçim, ses, söz, ritim vb. gibi belli öge, ilke ve yöntemlerle bir amaç doğrultusunda belli bir estetik kaygı içerisinde etkili ve özgün biçimde ifade etme eylemi olarak açıklayabiliriz (Mercin;Alakuş, 2007:4). Sanatın görsel bir biçimi olan görsel sanatlar ise; herhangi bir fikir, kavram ya da konuyu estetik kaygı çerçevesinde iki ya da üç boyutlu yüzeyler halinde ifade etme sürecini kapsamaktadır. Görsel sanatların iki boyutlu bir ürünü olan tipografi de harf, rakam ve sembollerle ifadeyi kapsamaktadır. Tipografinin bir türü olan kavramsal tipografi de sanat eğitiminin bir ögesi olarak öğretime dahil edildiği takdirde öğrenciler üzerinde olumlu kazanım elde edilmektedir.

Kavramsal Tipografiyi özümseyen bireyler sembollerin gücünü, harf ve rakam anatomisini çözümleyebildikleri için sanatın dilini de rahatlıkla kavrayabilmektedirler. Sanat ise bireylere kültür aktarımının yanı sıra ilgi, bilgi, beceri ve yetenekle donanmaları noktasında yardımcı bir etkidir. Bu sayede görsel sanatların bir dalı olan Kavramsal Tipografi bir öğretim boyutundan öte, bireye ideal kazanımlar sağlayan değerlerin aktarımına yönelik bir anlam kazanır.

Görsel Sanatların bir dalı olan tipografi; herhangi bir kavramı estetik kurallar dahilinde tipografik biçimlere dönüştürerek net ve anlaşılabilir bir görsel etkiyle ifade edebilmeye olanak sağlamaktadır. Bundan dolayı tipografi eğitiminin bireylere küçük yaşlardan itibaren verilmesi gerekmektedir. Tipografi eğitimi günümüzde lisans ve lisansüstü seviyede verilmektedir. Oysaki bu eğitimin küçük yaşlarda bireye verilmesi daha faydalı olacağı bilinmektedir. Çünkü bireyler tipografinin ana malzemesi olan harf, rakam ve sembollerle çok küçük yaşlarda tanışmaktadır.

Görsel Sanatlar eğitimiyle öğrencilere sağlanan Kavramsal Tipografi onlara yalnızca görsel öğeleri değil aynı zamanda harf-rakam-sembol üçlüsüyle hem duygusal hem zihinsel hem de estetik zekayı kullanabilme niteliği kazandırmaktadır. Bu sayede bireyler, görsel olgulara çok yönlü bakarak düşünen, eleştiren, sorgulayan ve en önemlisi çözümler üreten, dolayısıyla kendisiyle barışık, mutlu ve sağlıklı bir kişiliğe erişir.

Bireyler aslında ilkökul çağlarında yani eğitim ortamına dahil edildikleri ilk yıllarda tanıştıkları harf, rakam ve sembollerle kendilerini ifade etmektedirler. Bu ifade biçimi tamamen yazınsal olduğundan estetik çerçevede değerlendirilemese de tipografi becerisine katkı sağladığı söylenebilir. Eğitimin ilk yıllarında edinilen yazınsal beceri sayesinde bireyler duygu ve düşüncelerini ifade edebilmektedir. Daha sonra aldığı kavramsal tipografi eğitimiyle de bir temayı, duyguyu ya da düşüncüyü daha iyi ifade edebilecek yetiye ulaşmaktadır.

Günümüzde Türk Eğitim Sistemi içerisinde verilen derslerde ‘Kavramsal Tipografi Uygulamaları’ ile ilgili bir eğitim planı henüz bulunmamaktadır. Ancak ‘Tipografi’, estetik bir beceri olduğundan bu kazanımın Görsel Sanatlar dersi aracılığıyla sağlanabileceği düşünülmektedir. Kavramsal tipografi eğitimin ise yine aynı modülde Görsel Sanatlar dersi içerisinde bireylere kazandırılması mümkündür.

Görsel Sanatlar dersleri , ortaokul dereceli 5., 6., 7., 8. Sınıflarda Milli Eğitim Bakanlığı tarafından oluşturulan Talim ve Terbiye Kurulunca hazırlanan yıllık ders planlarıyla işlenmektedir. Yıllık Ders planları her yıl içerisinde sağlanacak olan kazanımların ayrıntılı olarak gösterildiği bir belirtke tablosuyla ifade edilmektedir. Bu planlar geneldir ve Türk Eğitim sistemine tabi olan tüm okullar Görsel Sanatlar derslerini bu planlara bağlı olarak zamandaş olarak işlemektedir. Bu sebeple Görsel Sanatlar dersindeki öğretim programları, bu derse bağlı olarak öğrencilere sunulan kazanımların teorik ve uygulamalı öğretilmesinde yol gösterici bir olarak kullanılmanın yanında ortak bir hedefe ulaşmada kılavuz rolünü üstlenmektedir. Görsel sanatlar dersi, tipografi için bir öğretim aracı olarak kabul edildiğinde ‘Kavramsal Tipografi Uygulamaları’ konusu ortaya çıkmaktadır. Tipografi eğitimi, her insana yönelik olarak, psikolojik farklılıkların gözetilerek ruhsal gereksinimlerinin doyurulması için Görsel Sanatlar dersi içerisinde bir kazanımdır. Kavramsal tipografi eğitimi bir nevi sanat eğitimi niteliğinde olacağı için sanatsal öğretilerden de yararlanılması gerekmektedir. Çünkü; sanat eğitimi, bireyin kendini ifade etmesini, estetik değerleri ile duygudaşlık yetisinin gelişmesini, yaratıcı düşünce ve tasarlama becerisinin gelişmesini, çevresindeki toplumsal ve sosyal olaylara ve problemlere karşı duyarlı olmasını ve bunlara yönelik özgün çözüm önerileri geliştirebilmesine de katkı sağlamaktadır (Mercin; Diksoy, 2016:5). Bu bağlamda kavramsal tipografi eğitiminin, bireyin estetik dünyasının gelişimine destek olan, insanın dünyaya farklı bir gözle bakabilmesine olanak sağladığını söyleyebiliriz.

Görsel sanatlar dersinde kazanım sağlama süreci; öğrencilere yalnızca teorik ve uygulamalı becerilerin öğretilmesinden öte bunlarla birlikte öğrencilerin bilişsel, duyuşsal ve psikomotor alan becerilerinin de gelişmesine katkı sağlanmasını hedeflemektedir.

Eğitim psikolojisinde Bloom’un Taksonomisi olarak ifade edilen kavramla herhangi bir kazanımın sağlanabilmesi ‘Bilgi, kavrama, uygulama, analiz, sentez ve değerlendirme’ aşamalarından geçerek kalıcı hale geleceği kabul edilmektedir. Ancak, Görsel Sanatlar dersinin süresi haftada toplam 1 saat yani 40 dakika olması dersin kazanımlara ulaşması adına bir sınırlılık oluşturduğu için en az 3 saat olarak işlenmesi gerektiği düşünülmektedir. Kavramsal tipografi Uygulamaları’ konusu Bloom’un taksonomisine göre kılavuzlandığında ve yeterli süre verildiğinde kazanım hedeflerine ulaşılacaktır.

2.1. Bilgi

Öğrencinin çok fazla kendinden bir şey katmadığı bir alandır. Bu diğer basamaklardaki davranışları kazandırmak için bir temeldir. Tanıma ve hatırlama basamaklarından oluşur (Demirel,2007:4). Bilgi basamağında öğrenme malzemesi oluşturan temel yapı olarak öğrenciye kazandırılır.

Öğrenme Alanı/Konu:	Görsel Sanatlarda Tipografi
1. Farklı harfleri ve yazı karakterleri tanır. 2. Harflerden ve rakamlardan oluşan basit görsel kompozisyonlar yapar. 3. Harf, rakam ve noktalama işaretleriyle özgün çalışmalar yapmaktan zevk alır. 4. Yazı karakterlerini ayırt eder. 5. Yazı karakterlerini kullanarak sloganlar hazırlar. 6. Çevresindeki harf ve rakam uyumsuzluklarının farkına varır. 7. Harf, rakam ve sembollerle merkezî, simetrik ve asimetrik dengeyi anlar. 8. Tipografi çalışmalarını sergilemekten ve arkadaşlarının yaptığı çalışmaları izlemekten zevk alır.	

Tablo 1. Görsel sanatlar dersi 5. Sınıf kazanımları

Görsel Sanatlar dersinde harflerin, rakamların biçim ve formlarla şekillendirilmesi sonucu ortaya çıkarılan tasarımın tipografi olarak öğrencilere öğretilmesi bir nevi ‘Tipografiye Giriş’ olarak kabul edilen bilgi basamağındaki bir kazanımdır.

2.2.Kavrama

Herhangi bir bilgi üzerine örnekleme yapabilmeyi, sözel bir öğrenme malzemesini somut grafiklere dökebilmeyi, yorumlayabilmeyi, birden fazla değişken bilgi arasında ilişki kurmayı ifade eden öğrenci kazanım düzeyidir.

Öğrenme Alanı/Konu:	Görsel Sanatlarda Kavramsal Tipografi Çalışmaları.
1. Kavramsal Tipografi etkisini iki boyutlu çalışmalarında kullanır. 2. Sanatçıların, yazıyı belirtmek için harf ve rakamı nasıl kullandığını inceler. 3. Kavramsal Tipografi çalışmalarında iki boyutlu çalışmalara üç boyutluluk etkisi yaratmada ışık ve gölgeyi kullanır. 4. Kavramsal Tipografi eserlerindeki denge unsurunu tartışır. 5. Duygu ve ruh hâllerini yansıtmada yazı karakterlerinin etkili olduğunu fark eder. 6. İki ve üç boyutlu çalışmalarında benzerlik, zıtlık ve tekrarları kullanır. 7. Her harfin bir anlamlı karakteri olduğunu fark ederek harflerin ince-orta-kalın etkileriyle tipografik kompozisyonlar yapar. 8. Kavramsal Tipografi çalışmalarını sergilemekten ve başkalarının sergilediği çalışmaları izlemekten mutluluk duyar.	

Tablo 2. Görsel sanatlar dersi 6. Sınıf kazanımları

Görsel Sanatlar dersinde tipografi konusu işlenirken tipografi başlığı altında sayılarla tasarlanan çalışmanın sayısal tipografi olarak ifade edileceğini ya da tipografik bir çalışmayı oluşturan harflerin karakterleri üzerinde bir tasarım oluşturacağını ifade etmek ve bunu bir kazanım olarak öğrencilere öğretmek kavrama basamağındaki bir kazanımdır.

2.3.Uygulama

Öğrenilen bir bilginin kavranarak öğrenildiği ve kazanımı somutlaştırma sürecidir. Bu basamakta öğrenci, öğrendiklerini yeni bir durumla karşılaştığında ve yeni bir alanda kullanabilir.

Öğrenme Alanı/Konu:	Görsel Sanatlarda Kavramsal Tipografi Çalışmaları ve Uygulama Alanları
1. Çeşitli kavramların anlamlarını somutlaştırarak görsel çalışmalar yapar. 2. Kavramların somut biçimleri olduğunu algılar. 3. Kavramsal ifadeleri yalın bir anlayışla tipografik biçimlere dönüştürür. 4. Kavramsal Tipografi çalışmalarında ve incelediği eserlerde görsel biçimlendirme öğelerini ayırt eder. 5. Kavramsal Tipografide kullandığı fontlara örnekler gösterir. 6. Kavramsal Tipografide tasarımlarında harf anatomilerinden yararlanır. 7. Harf ve rakamsal biçimlerin ilişkisini kurar. 8. Duygu, düşünce ve izlenimlerini çeşitli tipografi yöntemleriyle ifade eder. 9. Yaptığı Kavramsal Tipografi çalışmalarını sergilemekten ve çevresindekilerle paylaşmaktan haz alır.	

Tablo 3. Görsel sanatlar dersi 7. Sınıf kazanımları

Görsel Sanatlar dersinde öğretilen kazanımlardan olan tipografi çalışmasının ortaya çıkarılması uygulama basamağında bir kazanımdır.

2.4. Analiz

Analiz, bir bilgi bütününe öğelerine ayırma, öğeler arasındaki ilişkileri bulma basamağıdır.

Öğrenme Alanı/Konu:	Görsel Sanatlarda Tipografi ve Kavramsal Tipografi Çalışmaları.
1. Metin, slogan, kavramlar arasında ilişki kurarak Kavramsal Tipografi çalışmalar yapar. 2. Tipografi çalışmalarında yazı karakterleri ile kavramsal tipografi oluşturur. 3. Tipografik düzenleme ilkelerinden yararlanarak özgün Kavramsal Tipografi tasarımları oluşturur. 4. Duygu, düşünce ve izlenimlerini çeşitli tipografi teknikleriyle ifade eder. 5. Yazı karakterlerinin kişiye özgü olduğunu kavrar.	

Tablo 4. Görsel Sanatlar Dersi 8. Sınıf Kazanımları

Görsel Sanatlar dersinde birden fazla ortaya çıkarılan uygulamalar arasında tasarım ilişkisi kurarak ideal uygulamayı ortaya çıkarma becerisi bir analizi ifade etmektedir.

2.5. Sentez

Yeni (orijinal) ürün de kişinin duygu ve düşüncelerini yansıtan bir ürün ortaya çıkarmasıdır (Orijinal olanla da ilişkilidir.). Görsel Sanatlar dersinde bir sanat eseri ya da tipografik bir çalışma ortaya çıkarmak sentez basamağını ifade eden üst bir beceridir.

2.6. Değerlendirme

Değerlendirme, bir sentez üzerinde herhangi bir yargıya varma işlemidir Demirel (2007). Herhangi bir çalışmanın özünü inceleme, irdeleme ve yargıya varma sürecinde ortaya çıkarılan kanaattir.

Görsel Sanatlar dersinde yapılan çalışmaların kazanımlara uygunluğunun irdelenmesi ve bundan yola çıkarak bir karara varılması değerlendirme işlemini ifade etmektedir.

3. Kavramsal Tipografi Uygulamaları ve Öğrenci Çalışmaları

Kavramsal tipografi uygulamaları; harf, rakam veya sembollerle oluşturulmaktadır. Oluşturulan çalışmalar bir mesaj iletme üzerine kurgulanmaktadır. Aynı zamanda kavramsal tipografiler bir duyguyu, bir düşüncüyü ya da bir fikri basit bir anlatımla ifade etmeyi hedefler. Bundan dolayı nitelikli bir tipografinin güçlü ama bir o kadar da sade olması gerekmektedir. Bu özellik onun etkileycilik düzeyini belirlemektedir.

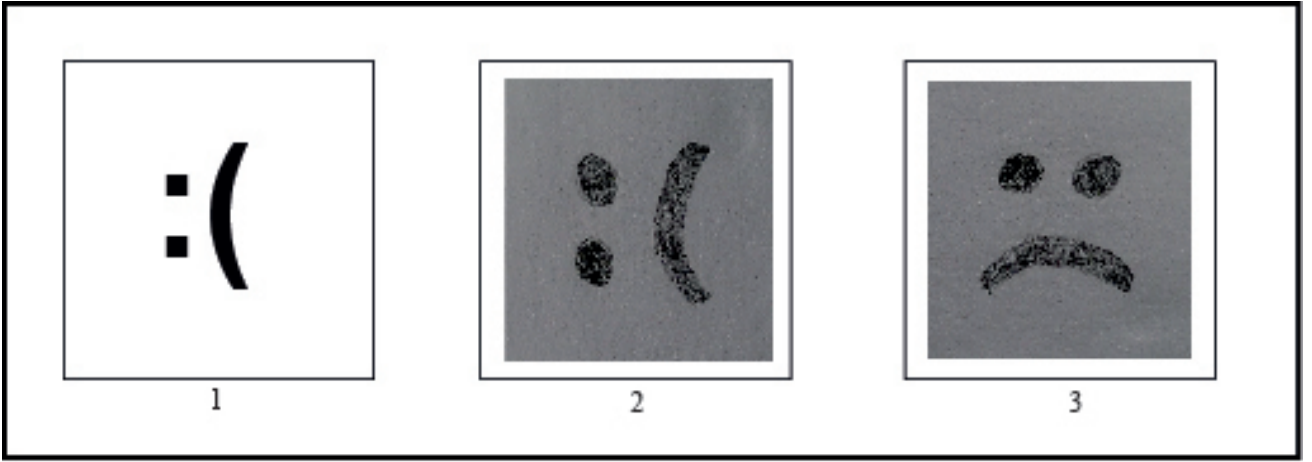
Resim 7’de ve Resim 8’de kavramsal tipografi konusunda uygulama yapan öğrencilerin çalışmalarına yer verilmiştir. Öğrenci çalışmalarının hangi sırayla yapıldığını göstermek için görseller kendi içinde numaralandırılmıştır.

Birinci çalışma Resim 7’te gösterilmiştir. Ortaokul 5. Sınıf öğrencileri örneklem olarak kabul edilen bu çalışmada öğrencilere öncelikle “Kavramsal Tipografi Uygulamaları” konusunda bilgi verilmiştir. Tipografi konusunu kavrayan öğrenciler bu aşamadan sonra uygulamaya alınmışlardır.

İlk aşamada öğrencilere çalışma yapabilecekleri malzemeler sağlanmış, konu belirlenmiş ve çalışma için 1 ders saati süre verilmiştir. Yapılması istenilen çalışma ‘üzülmek, üzüntü, üzünlük...’ fiili üzerinedir. Öğrencilerden bu kavram üzerinde düşünmeleri istenilmiştir. Buluş yöntemiyle kavramın onlarda ne tür bir çağrışım oluşturduğu sorgulanmış ve çağrışım oluşturan ifadeler kağıda not edilmiştir. Bu ifadeler imgelere dönüştürülmüş ve ardından tipografik elemanlar arasından sembollerle ifade edilmeye çalışılmıştır.

İkinci aşamada öğrenciler, zihinlerinde oluşan ‘üzünlük, üzmek, üzüntü...’ çağrışımalarını en iyi ifade edebilecek semboller (noktalama işaretleri) belirlemişlerdir. Bu semboller ‘iki nokta’ ve ‘parantez’ işaretinden oluşmaktadır.

Üçüncü aşamada ise öğrenciler, üzerinde çalıştıkları kavramı en iyi ifade eden iki sembolü birlikte ele almışlardır. Çalışmada; üzünlük kavramı görme duyusu olan göze atfedilmiş ve üzgün gözler iki noktayla [:] imgenlenmiştir. Üzünlüğün belirtisi olan dudaklar ise aşağı doğru bükülmüş ve bu mimik parantez işaretiyle [(] ifade edilmiştir (Resim 4).



Resim 7: Öğrenci çalışması: “Üzünlük” konusunun kavramsal tipografiyle ifade edilme aşamaları

Kavramsal Tipografi konulu diğer çalışma Resim 5’te gösterilmiştir. Ortaokul 6. Sınıf öğrencileri örneklem olarak kabul edilen bu çalışmada öğrencilere öncelikle “Kavramsal Tipografi Uygulamaları” konusunda bilgi verilmiştir. Öğrencilere çalışma yapabilecekleri malzemeler sağlanmış, konu olarak ‘Tünel’ belirlenmiş ve çalışma için 1 ders saati süre verilmiştir. Bu süreç dikkat çekme ve derse geçişi oluşturmakta olup ilk aşamadır.

İkinci aşamada öğrenciler, ‘Tünel’ kavramının kendilerinde çağrıştırdığı anlamları belirlemiş ve görsel olarak anımsamışlardır (Resim:8). Öğrencilerden zihinlerinde anımsadıkları kavramın resmini çizmeleri istenmiştir. Öğrenciler belirlenen ‘Tünel’ kavramının kendilerine sağlanan malzemelerle resmetmişlerdir.



Resim 8: Öğrenci çalışması: ‘Tünel’ konusunun öğrenci zihninde oluşturduğu imgesel çağrışım (Sağda)

Üçüncü aşamada ise; öğrenciler, üzerinde çalıştıkları ‘Tünel’ kavramını ‘n’ harfiyle tipografik şekilde bütünleştirmişlerdir. Tipografik harfle bütünleştirilen tünel resmine kavramda yer vermişlerdir. Böylece tünel kavramının bir harfi olan ‘n’ ile tünel resminin aynı çalışmada yer almasıyla kavramsal tipografi oluşturulmuştur.



Resim 9: Öğrenci çalışması: “Tünel” kavramının öğrenci zihninde oluşturduğu imgesel çağrışım çalışma

Resim 7’deki ve Resim 9’daki öğrenci çalışmalarında kavramlara tipografi aracılığıyla anlam yüklenmiştir. Yapılan bu çalışmayla semboller ve harfler kavramsal tipografide kullanılmıştır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Kavramsal Tipografi, tipografik öğelerin yanı sıra imgelerin etkin biçimde grafik tasarıma yansıtılmasına olanak tanımaktadır. Kavramsal tipografiler, kavramların imlegemler yoluyla harf, rakam ve sembolle yansıtılmasına olanak tanımaktadır. Tasarımcılar veya öğrenciler; görsel ifadeyi sadece harfler, rakamlar ya da sembollerle değil aynı zamanda görsel imgelerle destekleyerek kavramsal tipografi çalışması oluşturmaktadır. Tipografi ve sanat eğitiminin istenen kazanımlara ulaşması bu eğitimin bireylere mümkün olduğunca küçük yaşlardan itibaren verilmesiyle mümkündür. Fakat ortaokul seviyesinden itibaren verilen sanat eğitiminde müfredatta Tipografik sanatlarla dair bir kazanımın bulunmayışı bir sınırlılıktır. Bunun yanı sıra ortaokul da haftalık 1 ders saati olarak

okutulan görsel sanatlar dersi süre açısından yetersiz kalmaktadır. Tipografi eğitimine dair sınırlılıkların ortadan kalkması için ortaokul görsel sanatlar dersi müfredatına ‘Tipografi Eğitimi’ konusunun eklenmesi gerekmektedir. Ayrıca; mevcut sistemde haftada 1 ders saati olarak okutulan görsel sanatlar dersinin haftada en az 3 ders saatine çıkarılmasının öğrenim hedeflerine ulaşılmasında faydalı olacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmayla; Ortaokul kademelerinde verilen kavramsal tipografi eğitiminin, öğrencilerin ilgi ve yeteneğini artıracakı ortaya çıkarılmıştır. Hatta eğitimin ilk kademesinden itibaren branş öğretmenlerince verilen Görsel Sanatlar dersinin de eğitiminin niteliğini artıracakı görülmektedir. Branş öğretmenlerince verilen Görsel Sanatlar dersi sürecinde öğrencilere sağlanan kazanımlar onların gelecekte estetik donanımlı bireyler olmalarının önünü açmaktadır. Görsel sanatlar dersinde sağlanan kavramsal tipografi uygulamaları kazanımlarıyla edinilen beceriler hem bireyin sanatsal yönünü geliştirmekte hem de bireyin etkin zaman geçirebileceği bir aktivite oluşturmaktadır. Öğrenciler eğitimin hangi sürecinde olursa olsun aynı zamanda bir birey olmakla birlikte, eğitimin yaşam boyu devam ettiği gerçeğiyle yüz yüzedir. Bu sayede bireyler, eğitim sürecinde edindiği tecrübeleri öteleyerek üst öğrenime taşımaktadırlar. Kavramsal tipografi konularında öğrencilerin seviyelerine uygun seçilen konuya bağlı olarak kazanıma ulaşabilme düzeyleri de gözlenmiştir. Bireylerin gelişimini Görsel Sanatlar dersi aracılığıyla desteklemek bireyde zihinsel, duygusal ve psikomotor bağlamda gelişim sağlamakla birlikte Kavramsal Tipografi Uygulamalarıyla daha kalıcı hale getirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Günümüzdeki Türk Eğitim Sisteminde ortaokul Görsel Sanatlar dersi, yıllık planlarda 1 ders saati olarak işlenmektedir. 1 ders saati 40 dakikadır. Bu sürenin ortalama 10 dakikası dikkat çekme, yoklama alma, sınıf kontrolünü sağlama ve derse geçişle tüketilmektedir. Kalan 30 dakika ise ders işlemeye kalmaktadır. Ancak 30 dakika Görsel Sanatlar Dersi gibi uygulama temelli bir dersin işlenmesi için yeterli değildir. Bu süre dersin kazanımlara ulaşması önünde bir sınırlılık oluşturmaktadır. Çünkü bilgi, kavrama, uygulama ve analiz seviyesinde hedeflere ulaşılabilmesi adına 40 dakikalık bir süre yetersiz kalmaktadır. Şayet; Görsel Sanatlar dersiyle birlikte ‘Kavramsal Tipografi Uygulamaları’ konusuna haftada en az 3 saat okutulacak bir kazanım olarak yer verildiği takdirde bireylerin harf, rakam ve semboller aracılığıyla kendilerini ifade edebilme becerilerinin artacağı düşünülmektedir. Ayrıca, bu güncelleme ilgi ve yeteneğiyle öne çıkan özel yetenekli bireylerin tanınması ve geliştirilmesi için bir olanak haline gelecektir.

KAYNAKÇA

- Akalın, Ş., Haluk (2011). *Türkçe Sözlük*, 11.Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Alakuş, A.O. (2002). *İlköğretim Okulları 6. Sınıf Resim-İş Dersi Öğretim Programındaki Grafik Tasarımı Konularının Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yöntemiyle ve Bu Yönteme Uygun Düzenlenmiş Ortamda Uygulanması*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Becer, E. (2010). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi (2. Baskı)*, Ankara: Dost Yayınevi.
- Becer, E. (2019). *İletişim ve Grafik Tasarım*, Pelin Ofset, Ankara.
- Blackwell, L. (2004). *20th. Century Type (1. Baskı)*, London: Laurence King Publishing.
- Bigelow, C.,P. Duensing (1989). *Gentry L. Fine Prim Magazine on TypeandTypography (1. Baskı)*, San Francisco: Bedford Arts Publishing.
- Bonde, N. (2013). Considering conceptual type. *Artifact: Journal of Design Practice*, 3(1), 6-1.
- Demirel, Ö (2007). *Eğitimde Program Geliştirme (1. Baskı)*, Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Hillner, M. (2009). *Basic Typography 01: Virtual Typography (1. Baskı)*, Lausanne: Ava Publishing.
- Meggs, P. B. (1989). *Type and Image*. Vannostrand Reinhold Comp Inc., New York.
- Mercin, L.; Alakuş, A.O. (2007). *Birey ve Toplum İçin Sanat Eğitiminin Gerekliliği*, DÜ Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi, 9: 4-20.
- Mercin, L.; Diksoy, İ. (2016). *Yenilenen Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programının Grafik Tasarım Öğretimine İlişkin Öğretmen Görüşleri, Uluslararası Geçmişten Geleceğe Sanat Sempozyumu*, Rektörlük Binası, 26-28 Eylül 2016, Çorum: Hitit Üniversitesi.
- Mercin, L.; Diksoy, İ. (2019). *Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programındaki Grafik Tasarım Kazanımlarının Öğretmen Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi*”, Milli Eğitim Dergisi, 1: 293-319.
- Mercin, L. (2013). *Çevre ve Kent Estetiği Açısından Grafik Tasarımın Önemi*, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi,14: 1-9.
- Özkan, İ. F. (2019). *Tasarım Elemanı Olarak Tipografi: Algı ve Anlam İlişkileri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, SBE.
- Sarıkavak, N. K. (2013). *Sözsüz İletişim Aracı Olarak Tasarım, İletişimde Tasarım-Tasarımda İletişim Konulu Uluslararası Sempozyum ve Sergi*, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi.
- Sarıkavak, N. K. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarımda Çağdaş Tipografinin Temelleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Tural, E. (2023). *Sayısal Tipografi Dersi Öğrencilerinin Adobe Illustrator Yazılımı ile Tipografi Tasarımında Yaptıkları Hatalar ve Doğru Uygulama Örnekleri*, Uluslararası Sanat Tasarım ve Eğitim Dergisi, 1: 20-32.
- Yıldız, M (2021). *İleti Aktarımında Kavramsal Tipografi Ve Etkileşimli Dijital Ekran Uygulamaları*, Sanatta Yeterlik Tezi, 2021:57.
- URL 1: http://www.aliang.net/literature/alice_in_wonderland/aaiw_1922/aaiw1922m-03.html Erişim Tarihi 30.03.2024
- URL 2: <https://www.arthistoryproject.com/artists/filippo-tommaso-marinetti/zang-tumb-tumb/> Erişim Tarihi 30.03.2024
- URL3:https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_coup_de_d%C3%A9s_jamais_n%27abolira_le_hasard#/media/Fichier:Jamais_un_coup_de_d%C3%A9s_n'abolira_le_hasard.png Erişim Tarihi 30.03.2024

AMBALAJ TASARIMINDA
SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK KAVRAMI*The Concept Of Sustainability In Packaging Design*Birsen ÇEKEN¹, Ahunur BÜYÜKÇAKILCI²

ÖZET

Günümüzde teknolojinin gelişmesi ve kültürel yapının değişmesiyle birlikte neredeyse her ürün ambalajlı olarak satılmaktadır. Bu açıdan, ürünün tüketiciyle ilk temasını kuran ve onlarla iletişime geçmesini sağlayan ambalaj tasarımı büyük önem taşımaktadır. Ambalaj, ürünleri dış etkilere koruma, onları bir arada tutma ve tasarımıyla da tüketiciyle iletişim kurma görevlerini üstlenmektedir. Bu görevleri yerine getiren birçok ambalaj, tüketiciye ulaştıktan sonra işlevini yitirmekte ve atık maddeye dönüşmektedir. Gittikçe çoğalan dünya nüfusuna bağlı olarak tüketim artarken, bunun yanı sıra ambalajlı ürünlerin tüketimi de artmaktadır. Tüketimin hızla artması, doğal hayata zarar verirken, ekolojik dengenin kötüleşmesine sebep olmaktadır. Her ürün ambalajı ve her malzeme geri dönüştürülemediğinden bu durumun önüne geçebilmek adına yapılan geri dönüşüm çabaları yetersiz kalmaktadır. Bu noktada, tüketim oranlarının yükselmesi ve ekolojik sorunların ortaya çıkması, ambalaj tasarımcısına büyük sorumluluklar yüklemektedir. Tasarımcılar bu durumları göz önünde bulundurarak; ambalajları, çevreye minimum seviyede zarar verecek şekilde tasarlamak durumundadırlar. Malzeme miktarını azaltarak üretilen ambalajlar, sonrasında da kullanıma uygun şekilde tasarlanmaktadır. Sürdürülebilirlik kavramı, doğal kaynakları en verimli şekilde kullanarak, atık miktarının minimuma indirgenmesini veya ikincil kullanıma elverişli şekilde tasarımlar yapılmasını gerektirmektedir. Bu araştırmanın amacı; ambalaj tasarımında sürdürülebilirliğin rolünü irdeleyerek konuya dair farkındalık oluşturmaktır. Araştırma, literatür tarama yöntemi ve doküman inceleme modeliyle düzenlenmiş olup elde edilen bilgiler betimsel analizle özetlenerek yorumlanmıştır. Bulgular, sürdürülebilirlik kavramı gözetilerek tasarlanan ambalaj tasarımlarının atık miktarını azaltma, malzeme verimliliği ve ikincil kullanımı destekleme potansiyeli barındırdığını göstermektedir. Sonuç olarak, sürdürülebilir ambalaj tasarımları, ekolojik problemlerin çözümüne katkıda bulunabilecek bir yaklaşımdır. Tasarımcılar, malzeme kullanımını optimize ederek ve yeniden kullanımı teşvik ederek daha sürdürülebilir bir tüketim kültürünün geliştirilmesinde rol oynayabilir. Bunun yanı sıra tüketici farkındalığı ve geri dönüşüme dair gerekliliklerin artırılması çevresel sürdürülebilirliği destekleyecektir.

Anahtar Kelimeler: Ambalaj, ambalaj tasarımı, gıda ambalajı, sürdürülebilirlik, sürdürülebilir ambalaj tasarımı

ABSTRACT

Today, with advanced technology and changing cultural structure, almost every product is sold in packaging. In this respect, packaging design, which establishes the product's first contact with the consumer and enables it to communicate with them, is crucial. Packaging is responsible for protecting products from external factors, unifying them, and communicating with the consumer through its design. Many packages with these functions lose their function and become waste after reaching the consumer. While consumption increases due to the ascending world population, the consumption of packaged products is also increasing. The rapid increase in consumption harms natural life and deteriorates the ecological balance. Not every packaging or material can be recycled; therefore, recycling efforts to prevent this situation are insufficient. At this point, increasing consumption rates and the emergence of ecological problems impose great responsibilities on the packaging designer. Considering these situations, designers must design their packaging so that it causes minimal damage to the environment. Packaging produced by reducing the amount of material is designed to be suitable for later use. The concept of sustainability requires using natural resources most efficiently, minimizing waste, or making designs suitable for secondary use. This research aims to raise awareness on the subject by examining sustainability's role in packaging design. The research was organized using the literature scanning method, and document review model. The information obtained was summarized and interpreted with descriptive analysis. The findings show that packaging designed with the sustainability concept in mind have the potential to reduce waste, support material efficiency and secondary use. In conclusion, sustainable packaging designs are an approach that can contribute to the solution of ecological problems. Designers can play a role in developing a more sustainable consumption culture by optimizing material use and encouraging reuse. Additionally, increasing consumer awareness and recycling requirements will support environmental sustainability.

Keywords: Package, packaging design, food packaging, sustainability, sustainability packaging design

1. ORCID: 0000-0001-8112-992X

2. ORCID: 0000-0002-8521-6008

1. Profesör, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, birsen.ceken@hbv.edu.tr

2. Öğretim Görevlisi, KTO Karatay Üniversitesi, ahunur.buyukcakilci@karatay.edu.tr

EXTENDED ABSTRACT

In these days where technological advancements are accelerating and cultural change is making progress step by step, it is observed that nearly every product presented to consumers is packaged. Moreover, this situation further emphasizes the importance of packaging design. The packaging, while not only creating the first contact between the consumer and the product, but also carries out the task of conveying the product's message to the consumer at the same time. Therefore, packaging not only serves to protect the product from external factors and keep it together, but additionally performs the function of communicating with the consumer through its packaging design. As a result, it is crucial that packaging design integrates both functional and aesthetic considerations.

In spite of that, the state of packages after fulfilling their functional roles can give rise to serious environmental problems. This is particularly concerning as lots of packages, once reaching the consumer and completing their task, lose their function and typically turn into waste material in an unrecyclable manner. Moreover, the increase in consumption rates, triggered by population growth and the subsequent rise in the consumption of packaged products, further builds up this problem. Consequently, this situation not only negatively impacts natural life by contributing to pollution and waste, but also leads to the degradation of the ecological system in balance, which is crucial for maintaining biodiversity and healthy ecosystems.

Not every product packaging and packaging material can be recycled. For that reason, efforts for recycling are generally deprived of solving this environmental problem. Within this framework, significant responsibilities fall on to packaging designers. Designers need to pay attention to environmental issues and design packaging that will cause minimal harm on the environment. In addition, it is crucial for possible consumers to become aware and turn towards sustainable products. Customer preferences can guide packaging designs and industrial applications, and this can form a significant step towards a more sustainable future. In the course of packaging designs, decreasing the amount of material that is being used and designing products suitable for using again are important steps of taking on a sustainable approach. The concept of sustainability calls for the effective use of natural resources, reduction of amount of waste, and design for secondary use.

At this point, the focus of this academic research and applications on sustainable packaging design bears great significance. Scientific studies can play a role in controlling consumption rates and maintaining the ecological balance by means of supporting design approaches and material selections in line with sustainability principles.

As a final point, the importance of packaging design comes into view once more, not just in aesthetic terms but also in environmental and economic dimensions. For this reason, it is vital that in the future, packaging designers engage with sustainability principles and make informed material choices. In addition, the contributions of scientific and technological research to this process will play an effective role in working out environmental issues. The importance and effects of sustainable packaging design are at the center of this research.

GİRİŞ

Ambalajlama, Britanica sözlükte “Bir malı taşıma, depolama, ya da satışa hazırlama teknolojisi ve sanatı” olarak ifade edilmiştir (Britanica, 2010). İlkçağdan beri, insanlar elde ettikleri ürünlerini korumak ve taşımak amacıyla belirli bir kap oluşturma gereksinimi duymuşlardır. Birincil olarak sadece taşıma ve koruma gereksiniminden doğan ambalaj, sonrasında ticaretin ve beraberinde gelen rekabetin ilerlemesinin yanı sıra kurum kimliği aktarma görevini de üstlenmiştir (Kayhan, 2004:2).

19. asırda üretici olan kişilerin ürünlerini pazar yerlerine kısmi ambalajlanmış bir şekilde götürme mecburiyeti ambalajlama işini bir iş kolu haline dönüştürmüştür. Böylelikle ambalaj, üreticinin ürününü hasat toplamasında, taze olduğu esnada kutulara yerleştirmesinde ve pazara aktarmasında önemli bir yardımcı haline gelmiştir (Becer,2014:15-16). Bundan dolayı ambalaj ürünün satılmasını, kullanımının kolay olmasını, içindeki ürüne dair bilgiler taşıyan, ileride kısmi veya tamamen atılabilecek yahut geri dönüştürülebilir bir malzemeye sarılması, kaplanması, birleştirilmesi işlemidir (Karasu, 2014: 5).

Çevre ve Orman’dan sorumlu Bakanlık tarafından ilan edilen; ambalaj ve ambalaj atıklarına dair kontrol yönetmeliğinde, ambalaj; Satış ambalajı (Birincil Ambalaj), Dış Ambalaj (İkincil Ambalaj), Nakliye Ambalajı (Üçüncül Ambalaj) olarak üçe ayrılmıştır (Çevre ve Orman Bakanlığı, 2004). Bilge ise (2016), ambalajları, ambalajın alıcısıyla olan ilişkisini göz önüne alarak 3’e ayırmıştır: Kısa ömürlü olarak nitelendirilebilecek olan, kullanmaya başlanılmadan önce atılan ambalaj. Kalıcı ambalaj denilebilecek olan, ürün bitene kadar ürünle beraber kullanılan ambalaj. En sonuncusu ise, alıcı tarafından görülmeyen pazar ambalajı; satış yerine taşınan koli, bidon vb. ambalajdır.

Ambalaj, tanımlarının ve çeşitlendirmelerinin yanı sıra tasarımıyla da tüketiciyle iletişim kurma görevini üstlenmektedir. Tüketiciyle doğru bir iletişim kurarken kültürel ve toplumsal değerlerin yanında grafik tasarım öğelerinin kullanımı da çok büyük önem arz eder. Ambalajlar, hem görsel kaygıları hem de işlevsel gereksinimleri eş zamanlı karşılayarak hedef tüketiciyle etkin bir iletişim sağlayarak misyonunu yerine getirir. Misyonunu yerine getiren ambalajın, kullanım esnasında veya kullanım sonrasında çevreye duyarlı olup olmadığı sorgulandığında sürdürülebilirlik kavramı ön plana çıkmaktadır. Sürdürülebilirlik kavramını inceleyen ve benimseyen ambalaj tasarımcıları, çevreye duyarlı ve kaynakları verimli kullanan çözümler sunmaya yönelmektedir. Bu bağlamda araştırmanın amacı, ambalaj tasarımında sürdürülebilirlik kavramının önemini vurgulayarak, farkındalık yaratmaktır. Bir çok disiplinde karşılaşılan sürdürülebilirliğin, bu çalışmada ambalaj tasarımı alanı içerisinde ele alınması ve uygulamaların incelenmesi çalışmanın özgünlüğü açısından önemlidir.

1. Ambalaj Tasarımı

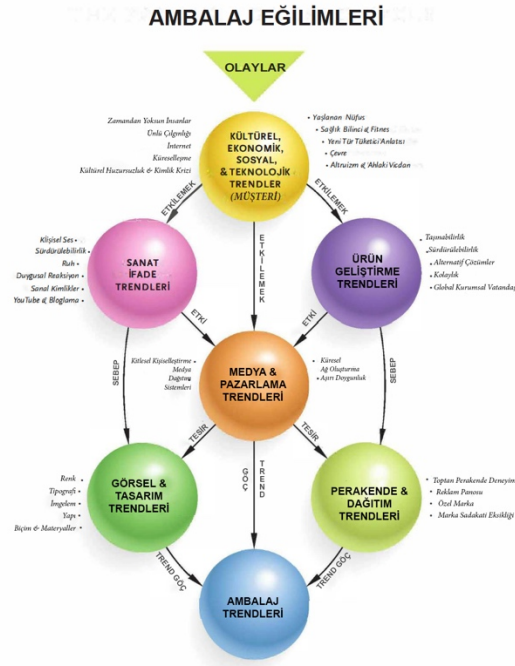
Ambalaj tasarımı, bir ürünü satışa sunmaya uygun bir duruma getirmek üzere yapı, biçim, materyal, renk, imge ve tipografi gibi ürün hakkında bilgi verecek olan tasarım unsurlarını bir araya toplayan yaratıcı bir alandır (Becer, 2014:18). Ambalaj tasarımı başlıca iki ihtiyacı karşılar; fiziksel fonksiyon ve iletişim. Ambalajda fiziksel fonksiyon, taşıma ve korumadan başlayarak ürünün kullanımından tüketilmesine kadar olan süreçte görevler üstlenir. Ambalajda iletişim ise, içindeki ürünün ne olduğundan başlayarak üzerinde olması gereken zorunlu bilgilere, kurumsal kimliğini devam ettirme ve marka izlenimini güçlendirmeye kadar süren kapsamlı bir çeşitlilik içerir (Kayhan, 2004: 2-3).



Resim 1. Ambalaj Örneği, (İ. Bilge arşivi, 2016).

Meyers ve Lubliner’ e göre ; “Ambalaj tasarımının amacının sadece iyi görünen bir imaj yaratmak olmadığını, stratejik amaçları satılabilir birimlere dönüştürmek olduğu anlaşıldığı sürece, tasarımcının masaya koyacağı yetenek ve deneyim, ambalajların hem güçlü hem de göze güzel görünür olmalarını sağlayacaktır” (Akt: Durmaz, 2009: 24).

Ambalaj tasarımının temel hedeflerinden biri, bir tüketim ürününün bilinirliğini veya işlevini ayıran bir işlem aracılığıyla naklederek, ürüne dair pazarlama sorunlarına çözüm bulmaktır. Ambalaj tasarımı, kimsenin şahsi isteklerini değil, bütünüyle ürünü izah etmeye dair bir muhtevaya sahip olmalıdır. Tasarım için tercih edilen materyal ve görsel unsurların ürünün potansiyel alıcısının kültürel, duygusal, sosyal ve psikolojik eğilimlerine hitap etmelidir (Becer, 2014:18-19). Bu doğrultuda bakıldığında, ambalajdaki eğilimler, tüketicilerin, sanatın, iş dünyasının ve medyanın değişimlerinden kaynaklandığı daha geniş bir stratejik konular seti tarafından etkilenir. Eğilimleri anlamak, tasarımcılara tüketicilerin ürün satın alma kararlarını etkilemeye, bilgilendirmeye ve motive etmeye yardımcı olur (DuPuis, Silva, 2008: 56). Bunun beraberinde, tanıtma ve pazarlama işlevleriyle beraber etkin olarak kullanılan ambalajın, ürün yaşam döngüsünün sonuna kadar dikkate alınması gereklidir. Ambalaj tasarımının, sadece ürünleri pazarlamak ve satış oranlarını artırmakla kalmayıp, kullanımından sonra ortaya çıkan muhtemel problemler konusunda sorumluluk üstlenmesi önemlidir.



Resim 2. Ambalaj Eğilimleri, (DuPuis vd, 2008: 56).

Ambalajlı bir ürün bittiğinde, geriye kalan ambalajı eğer geri dönüştürülmezse çöp olarak atılmaktadır. Ambalajlar ürünü sarma, saklama, sevk etme ve satın alma işlevini yerine getirdikten sonra geride bir yığın çöp oluşturmakta ve çevreye ciddi boyutta zararlar vermektedirler.

1999 yılında, Communication Arts dergisinde, Amerika'da çöpe atılan malzemelerin üçte birini ambalajların oluşturduğu ve çevresel atıkların dörtte birinin de geri dönüştürülemeyen plastikler olduğu belirtilmektedir (Becer, 2014: 184).

Ambalaj Sanayicileri Derneği Genel Sekreteri Doğan Erberk, Dünya Ambalaj Örgütü'ne göre Türkiye'de kişi başına düşen ambalaj kullanımının 72 dolar olduğunu, buna karşın Batı Avrupa ortalamasının 316 dolara yükseldiğini söylemiştir. Türkiye'nin ambalaj sektöründe potansiyelinin yüksek olduğuna vurgu yapan Erberk, "Rusya, Ukrayna ve Gürcistan'ı da içine alan Batı ve Doğu Avrupa'daki 46 ülkede nüfus 803 milyon, ambalaj işkolunun pazar hacmi ise 180 milyar dolar. Kişi başına 224 dolarlık ambalaj düşüyor. Bu oran Batı Avrupa'da kişi başına 316 dolara çıkarken, Doğu Avrupa ülkeleri için 135 dolarda kalıyor. Türkiye'de kişi başına ambalaj kullanımı ise sadece 72 dolar" diyerek sayısal ambalaj tüketimine dair sayısal rakamları vermiştir (URL 1).

Bu kadar fazla tüketim bir raddede doğal hayata zarar vermekte ve çevresel dengenin başkalaşımına sebep olmaktadır. Endüstriyel ürünlerin oluşturduğu atıkların çevrede meydana getirdiği olumsuz tesirleri en aza çevirmek için izlenecek üç ana metot, azaltma, tekrar kullanma, ve geri dönüştürme olarak özetlenebilir (Becer, 2014:184).

Ambalajın temel işlevi, içindeki ürünü hasara uğratmadan tüketiciye ulaştırmak olduğundan, tüketiciye ulaştığında işlevini yitirmekte ve atık maddeye dönüşmektedir (Özel, 2002:1). En çok atık oluşturan ambalajlar, en çok tüketilen ve çevreye en aşırı hasar veren gıda ambalajlarıdır. Atıkların azaltılması, kaynakların etkin ve uzun süre kullanımının sağlanması, insanların ve eko sistemin zararlı kimyasallardan korunması ve temiz, güvenli, ve çevreye karşı hassas bir atık yönetimi sisteminin kurulması 1970 yıllarının sonlarından başlayarak dünyadaki birçok çevre kuruluşunun ortak gayesi haline gelmiştir (Becer, 2014:185).

Dünya'da ve ülkemizde konuya dair kamuoyunun bilinçlendiği ve duyarlılığın zamanla arttığı görülmektedir. Bu konuda yönetmelikler yol gösterici olmaktadır. Ambalaj Atıklarının Kontrolü Yönetmeliği'ne bakıldığında; geri dönüşümlü materyallerden elde edilmiş olan ambalajların kullanım zamanlarını sonlandırmasının devamında atığa dönüşmeyerek yeniden kullanılabilir malzeme olarak değerlendirilmek suretiyle geri dönüşüm aşamasına geçmeleri gerekmektedir (URL 2).



Resim 3. Zeytinyağı Ambalaj Örneği, (İ. Bilge arşivi, 2016).

2. Sürdürülebilirlik Kavramı ve Tasarımda Sürdürülebilirlik

"Sürdürülebilirlik Gelişim" kavramı, 1987 yılında Birleşmiş Milletler tarafından Bruntland Raporu'nda detaylı bir şekilde ele alınmıştır: Bugünkü gereksinimlerimizi, gelecekteki nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılayabilme yeteneklerini riske atmadan sağlama biçimi olarak ifade edilmiştir (Özgen, 2013: 18). Genellikle sürdürülebilirlik, çevresel, sosyal ve ekonomik unsurları temsil eden üçlü alt çizgi şeklinde ele alınır. Sürdürülebilirlik hakkında dünya genelinde en yaygın olarak kullanılan tanım, sürdürülebilir kalkınma üzerine odaklanan Brundland Raporu'ndaki tanımdır (Pitelis, 2013: 3).

Sürdürülebilirlik, ekosistemi ve doğal kaynakları zarara uğratmadan bir koruma prensibine dayanır. Mevcut gereksinimlerin karşılanma sürecinde, gelecek nesillerin yaşam kalitesini ve kaynak erişimini tehlikeye atmamayı gerektirir. Aynı zamanda sürdürülebilirlik, kendini tekrar oluşturabilme ve yenilenebilir kaynakları etkin bir biçimde kullanabilme kapasitesini içermektedir (Hill, Lee, 2012: 481).

Ekonomi biliminin çekirdek prensiplerinden biri, insan ihtiyaçlarının sınırsız doğası ile doğal kaynakların sınırlı kapasitesi arasındaki çatışmayı vurgular. Bu bakış açısıyla incelendiğinde, 20. yüzyılın sonlarında genel kabul gören ve tüm kavramların içine dahil edilen sürdürülebilirlik, ihtiyaçların devamlılığını sağlama noktasında hayati bir öneme sahip olduğu belirgin hale gelmektedir (URL 3)

Sürdürülebilirliğin dahil edildiği ve göz önünde bulundurulması gereken kavramlardan biri de tasarımdır. Tasarım alanında sürdürülebilirliğe geçiş, öncelikle mevcut uygulamaların sosyal, çevresel ve ekonomik etkilerinin detaylı bir şekilde analiz edilmesi ve değerlendirilmesi ile başlamalıdır. Tasarım süreci, ürünün veya hizmetin yaşam döngüsünün tüm aşamalarını (malzeme, üretim, kullanım ve atık yönetimi) kapsayacak şekilde genişletilmeli ve optimize edilmelidir. Bu perspektifle, tasarımlar doğal kaynakları etkin şekilde kullanmayı, atıkları azaltmayı, enerji verimliliğini, yeniden kullanılabilir ürünler üretmeyi veya ürünlerin geri dönüştürülmesini hedefler. Tüm bu etkenlerin, ürün veya hizmetin işlevselliğini, estetiğini veya maliyetini yoğun bir şekilde etkilemeden uygulanabilmesi yer alır.

Tasarımda sürdürülebilirlik kavramının benimsenmesi, tasarımcıların var olan uygulamalarını, tasarım ilkelerini ve amaçlarını yeniden değerlendirmesini gerektirmektedir. Bu durum, yeni tasarım yöntemleri geliştirilmesini, yenilenebilir veya geri dönüştürülebilir malzemelerin kullanılmasını, enerji verimliliğini öncelikli hale getiren üretim süreçlerinin uygulanmasını ve nihai kullanıcıların gereksinimlerini ve tercihlerini karşılayacak şekilde ürünlerin tasarlanmasını içerebilir.

2. Ambalaj Tasarımında Sürdürülebilirlik

1950'lerden bugünlere gelindiğinde küresel çapta ekonomik üretim yaklaşık beş katına çıkmıştır ve bu süreçte, insanlık tarihinde daha önce tüketilenden daha fazla doğal kaynak, kısa zamanda tüketilmiştir. Herkes endişeli gibi görünse de, aynı kişiler üretici veya tüketici olarak, sanki kaynaklar hiç tükenmeyecekmiş gibi davranmaktadırlar (Bilge, 2008:52). Bu vaziyet, özellikle ambalaj tasarımı gibi doğal kaynakları fazla şekilde kullanan sektörlerde sürdürülebilirlik kavramının hayati önemini ortaya koymaktadır. Sürdürülebilir ambalaj

tasarımı, artan tüketim oranlarını ve doğal kaynakların hızla tükenmesini göz ardı etmeyerek, ekonomik gelişim ve çevresel korumanın eş zamanlı ilerlemesi gerektiği fikrine dayanmaktadır. Bu kavram, doğal kaynakları verimli bir şekilde kullanmayı, atık haline gelmeden önce geri dönüşümü ve yeniden kullanımı teşvik etme gibi hedefler içerir.

Sürdürülebilir Ambalaj Koalisyonu, sürdürülebilirliği; beşikten- beşiğe prensiplere dayanmış, ambalajı ekonomik refaha ve yenilenebilir kaynakları kullanan sürdürülebilir malzeme akışını teşvik eden bir sisteme dönüştüren hem hacim hem doğa açısından atıklara sorumlu bir yaklaşım sağlayan bir program olarak tanımlar (DuPuis vd , 2008: 110). Bu doğrultuda beşikten- beşiğe (cradle-cradle, c2c) kavramı açıklanır, bu kavram ürün ve malzeme tasarımına sürdürülebilir bir yaklaşımdır. Bu yöntem, ürünün yaşam döngüsü boyunca israfın azaltılmasını ve sifıra indirgenmesini amaçlamaktadır. Beşikten beşiğe prensipleri, döngüye giren tüm aşamaların sürdürülebilir ve çevreye duyarlı olmasını hedefler (Braungart vd , 2002: 52).

Sürdürülebilir Ambalaj Koalisyonu, sürdürülebilir ambalajın aşağıdaki özelliklere sahip olması gerektiğini belirtmektedir:

- Hayat döngüsü boyunca bireyler ve topluluklar için faydalı, güvenilir ve sağlıklı olur.
- Performans ve maliyet konusunda piyasa kriterlerini karşılar.
- Yenilenebilir enerji kullanılarak kaynaklandırılır, üretilir, taşınır ve geri dönüştürülür.
- Yenilenebilir veya geri dönüştürülmüş malzemelerin kullanımını en üst düzeye çıkarır.
- Çevre dostu üretim teknolojileri ve en iyi uygulamalar kullanılarak üretilir.
- Olası tüm kullanım sonu senaryolarında sağlıklı malzemelerden yapılmıştır.
- Malzemeleri ve enerjiyi optimize etmek için fiziksel olarak tasarlanmıştır.
- Biyolojik veya endüstriyel beşikten beşiğe döngülerinde etkin bir şekilde geri kazanılır ve kullanılır (DuPuis vd, 2008: 111).

Bütün prensiplerin ve ilkelerin yanı sıra, tasarımcılar bu süreçte önemli bir rol oynamaktadırlar. Çünkü tasarımın her bir bileşeni, tüketimin ne kadarını ve nasıl gerçekleşeceğini etkileme potansiyeline sahiptir. Sürdürülebilir ambalaj tasarımı çevreye duyarlı olma amacını sürdürürken aynı zamanda tüketicinin ihtiyaçlarına da cevap verebilmelidir. Çevreye duyarlı ambalaj tasarım örneklerine yer vermek gerekirse (resim 4); cargo isimli kozmetik ürünlerinin ambalaj malzemeleri bitki tohumları ile zenginleştirilerek üretilmiş ve böylelikle ambalaj toprakla buluştuğunda filizlenmektedir (DuPuis vd, 2008: 110). Ürün ambalajı atık olmaktan çıkarak ürün kullanıldıktan sonra geri dönüştürülmektedir. Ürünün ambalajındaki bilgilere dayanarak (resim 4) ürün içeriğinin bitki temelli olduğu anlaşılmaktadır. Böylelikle bu ambalaj için, Sürdürülebilir Ambalaj Koalisyonunun ambalajı sürdürülebilir adlandırmak için sahip olması gereken;

- Hayat döngüsü boyunca bireyler ve topluluklar için faydalı, güvenilir ve sağlıklı olur.
- Yenilenebilir veya geri dönüştürülmüş malzemelerin kullanımını en üst düzeye çıkarır.
- Olası tüm kullanım sonu senaryolarında sağlıklı malzemelerden yapılmıştır.
- Malzemeleri ve enerjiyi optimize etmek için fiziksel olarak tasarlanmıştır, gibi kriterleri sürdürülebilirlik adına karşıladığı söylenebilir.



Resim 4. Sürdürülebilir Ambalaj Örneği, (DuPuis vd, 2008: 111).

Bir ambalaj, içerdiği ürün tükendiğinde veya çıkarıldığında alternatif bir şekilde kullanılabiliyorsa, onun ikinci bir hayat kazanmasını sağlar (Ersan, 2021:688). Böylece, sürdürülebilir ambalaj tasarımı, ambalajın kullanıldıktan sonra atık haline gelmeyerek tüketicinin ihtiyaçları doğrultusunda kullanımına devam edebilmesine imkan veren tasarımları da kapsamaktadır. Resim 5'teki örnekte bir Sünger firması tarafından üretilen sünger ve ambalajı görülmektedir. Bulaşık süngerleri, yani ambalajın içindeki ürünler selülozik ve yenilenebilir çam ağacı çiftliklerinden tedarik edilen liflerden üretilmiştir. Ayrıca biyolojik olarak parçalanabilir olan süngerler, toprağa gömüldükten sonra yedi hafta içinde tamamen kaybolmaktadır. Ürünün ambalajına baktığımızda ise, soya bazlı mürekkepler kullanarak geri dönüştürülmüş kağıtlardan oluşmaktadır. Ürün kullanıldıktan sonra ambalaj, tüketiciye bir açık talimat seti ile herhangi bir yapıştırırmaya ihtiyaç duymadan sadece katlama yoluyla bir kuş yemliğine dönüştürme olanağı sunmaktadır. Böylece içindeki ürün kullanımından sonra ambalaj ikincil bir görev üstlenmiştir. İncelenen ambalajın özellikleri değerlendirildiğinde, Sürdürülebilir Ambalaj Koalisyonu'nun kriterleriyle büyük ölçüde uyum sağladığı ve sürdürülebilir ambalaj tasarımında dikkate değer bir model teşkil ettiği düşünülmektedir.



Resim 5. Bulaşık Süngeri, (Bolyston, 2009:84-85).

Bir diğer incelenen örnek ise (resim 6), sürdürülebilir işletmeleri tasarım kabiliyetleriyle destekleyen Celery Tasarım Stüdyosu tarafından tasarlanmış olan led ampül ambalajıdır. Ambalaj ürünü olan led ampül; Lemnis adlı aydınlatma şirketi tarafından geliştirilerek geleneksel akkor ampullere göre %90 daha verimli ve 50 kat daha uzun ömürlü olan yapısıyla enerji anlamında performansı yüksek görünmektedir. Ürünün ambalajına baktığımızda ise; ampulle ilişkilendirilen standart dikdörtgen şekil yerine ürünün üç boyutlu formuyla doğrudan ilişkili, dikkat çekici bir formda olduğu görülmektedir. Ampul watt değerlerini net bir şekilde belirtmek adına kullanılan renk kodlama sistemi, ambalajın üst ve alt kısmını kaplamaktadır. Ürün açıldıktan sonra ambalaj; herhangi bir yapıştırırmaya ihtiyaç duymadan sadece katlama yoluyla bir abajura dönüştürme olanağı sunmaktadır. Kartonun alt kısmı çıkartılabilir şekilde olup ampulün duvar, tavan ve diğer yüzeylere desenli ışık huzmeleri yansıtmalarını sağlayan delikler, kutunun dış kısmından içe doğru katlanan geniş körüklere ayrılmıştır. Böylelikle bu körükler, ambalaja nakliye esnasında koruyucu bir yastıklama olanağı sağlar ve ambalajın güvenli bir şekilde kapatılmasına yardımcı olur (Bolyston, 2009:89). Ürünün tek başına kullanılabilirliğinin yanı sıra ambalajı ile beraber dekoratif bir ürüne dönüşmesi, bu doğrultuda ambalajın tasarımının hem görsel hem de işlevsel bütünlüğü sağladığı görülmektedir. Değerlendirilen ambalaj tasarımının, nakliye hacminin minimumda tutulması ve maksimum yeniden kullanılabilirlik sağlamak adına geliştirilen ambalaj yapısı ile beraber sürdürülebilir ambalaj tasarımına örnek oluşturduğu düşünülmektedir.

Merkezinine sürdürülebilirliği alan bu tür ambalaj çözümleri, üreticilerin hem çevresel yükümlülüklerini yerine getirmelerine hem de tüketicilerin çevreye karşı duyarlı ürünlere olan ilgisini karşılamalarına olanak tanımaktadır.



Resim 6. Sürdürülebilir Ambalaj Örneği, (Bolyston, 2009:88).

Tüketicilerin çevresel konulara karşı bilinç düzeyi giderek artmaktadır. Bu nedenle, ürün ambalajlarında, geri dönüşüm ve sürdürülebilirlik gibi özelliklerin yanı sıra, çeşitli kurumların onayını temsil eden (resim 7) ikonlar, damgalar ve sertifikalar kullanılarak, ürünün çevre ve doğa dostu olduğu mesajını vermek ve tüketicinin güvenini kazanmak önemlidir.



Resim 7. İkonlar, (DuPuis vd, 2008: 111).

SONUÇ

Sürdürülebilirliğin ekonomik, sosyal ve çevresel boyutlarının, ambalajın yoğun tüketimi ile yakından ilişkili olduğu gözlemlenmektedir. Sınırlı geri dönüşüm çabaları, sürdürülebilir tasarımın yükünü artırmakta ve böylece tasarımcıların çevreye olan sorumluluklarını da artırmaktadır. Ambalaj tasarımındaki sürdürülebilir yaklaşımlar, kullanılan malzemelerden baskı seçimine, üretim sürecindeki enerji tüketimine kadar geniş bir yelpazede değerlendirilmelidir. Bu, tasarımcının hem tasarım sürecinde hem de sonucunda çevresel etkiyi minimize etme sorumluluğunu içerir. Bu bağlamda ambalajın yapısını ve işlevini tasavvur etme yöntemlerini kapsamlı şekilde yeniden değerlendirmek, gezegenin değişen ekolojik ve sosyal gereksinimlerini anlamlandırmaya katkı sağlayacaktır (Bolyston, 2009:34).

Ambalaj tasarımında, sürdürülebilirlik gözetilerek ambalajın bütün yaşam döngüsü boyunca daha az malzeme kullanılarak tasarlanması, atık miktarının minimuma indirilmesiyle elde edilebilecek en fazla verim hedeflenmektedir. Sürdürülebilir ambalaj, tüm ürün ömür döngüsü süresince malzemelerin geri kazanımını en üst düzeye çıkarmayı amaçlamaktadır. Tasarımcı bu yüzden bunları dikkate alarak tasarımına başlamadan önce gerekli düzenlemelere gitmelidir. Sürdürülebilir tasarımı, modern dünyanın giderek karmaşık hale gelen çevresel zorluklarına karşı cevap vermek için kilit bir kavram olarak görürsek, tüm tasarımcılar için yükümlülük olduğu kadar

bir fırsat da sunar. Bu çevreye duyarlı bir dünyaya geçiş için gereken değişimi başlatacak ve devam ettirecek olan tasarım yaklaşımının önemli bir parçasıdır.

Sürdürülebilirlik yeni bir kavram değildir (Bolyston, 2009:36). Birden fazla disiplinde yer alan sürdürülebilirlik kavramının sağlanabilmesi adına ilkeler ve prensipler vardır. Araştırmada ise, Sürdürülebilir Ambalaj Komisyonu'nun sürdürülebilir ambalaj özelliklerine sahip olması gerektiğine dair ifade edilen kriterler ışığında ambalaj örnekleri incelenmiştir. Araştırmada verilen örnekler incelendiğinde; çevreye duyarlı malzeme tercihi, kullanım süresi sonunda atık haline gelmeyerek alternatif kullanımlara imkan oluşturacak şekilde dönüştürülebilir özellikler gibi temel sürdürülebilirlik ilkelerine uyumlu olarak tasarlandığı görülmektedir. Bu örnekler, sürdürülebilirlik kavramının ambalaj tasarımına nasıl entegre edilebileceğini sergilemekle beraber gelecek uygulamalar için pratik bir rehberlik niteliği taşımaktadır. Sürdürülebilirliği rehber edinen üreticiler ve tasarımcılar hem tüketicilerde hem üreticilerde farkındalık oluşturmak adına ve gezegenin sürdürülebilir geleceği için önemli bir girişimde bulunmaktadırlar. Bu bağlamda oluşturulmak istenen her bir tasarım bundan sonraki tasarımlar için örnek teşkil ederek, güncelde olanların gelişmesine katkı sağlayacaktır. Tasarım eğitimi veren kurumların bu alanda çalışmalar yaparak ve projeler geliştirerek sürdürülebilirlik adına gelinen noktayı bir üst kademeye taşıması hem öğrencilerin hem de profesyonel tasarımcıların farkındalığının gelişmesine ivme kazandıracaktır düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aygün, E. (2007). *Ambalajın Tüketici Satın Alma Davranışı Üzerindeki Etkisi: Gıda Maddeleri Üzerinde Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı, Üretim ve Yönetim Pazarlama Bilim Dalı Sakarya.
- Becer, E. (2013). *İletişim ve Grafik Tasarım (9. Baskı)*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Becer, E. (2014). *Ambalaj Tasarımı (1. Baskı)*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Bilge, İ. (2008). Daha çok, Daha Büyük Daha Ağır, *Grafik Tasarım Dergisi*, 25: 52-53.
- Bilge, İ. (2016). İlhan Bilge ile kişisel iletişim, *Röportaj*. İstanbul
- Boylston, S. (2009). *Designing Sustainable Packaging*, United Kingdom: Laurence King Publishing Ltd.
- Braungart, M., McDonough, W. (2009). *Cradle to Cradle*. Random House.
- Çeken, B., Ersan, M., Ağca, Ç. (2018). Ambalaj Tasarımında İşlevsellik ve Silindirik Formundaki Gıda Ambalajları İçin Bir Sistem Önerisi. *Ulakbilge*, 6(12): 1-12.
- Çevre Ve Orman Bakanlığı; Ambalaj ve Ambalaj Atıklarının Kontrolü Yönetmeliği, *Resmi Gazete*, Sayı: 25538, Ankara, 30 Temmuz 2004
- DuPuis, S., Silva, J. (2008). *Package Design Workbook: The Art and Science of Successful Packaging*, Rockport Publishers.
- Durmaz, Ö. (2009). *Hızlı Tüketim Ürünlerinin Ambalaj Tasarımında Çağrışımsal Öğrenme İle Renk Kararları*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı, İzmir.
- Düz, N. (2011). *Ambalaj-Reklam İlişkisi ve Tasarım Eğitimindeki Yeri*. Doktora Tezi Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği, İzmir.
- Erişmiş, M. C. (2007). *Sürdürülebilir Oluklu Mukavva Ambalaj Tasarımı: Olmuksa Örneği*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Endüstri Ürünleri Tasarımı Anabilim Dalı Endüstri Ürünleri Tasarımı Programı, İstanbul.
- Ersan, M. (2021). Ambalaj Tasarımında Sürdürülebilir Bir Alternatif Olarak İleri Dönüşüm. *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(30): 679-692.
- Gültekin, E. (2009). *Etkili Ambalaj Tasarımı (1. Baskı)*, Bursa: Dora Yayınları.
- Hill, J., Lee, H. H. (2012). Young Generation Y Consumers' Perceptions of Sustainability in The Apparel Industry. *Journal of Fashion Marketing and Management: An International Journal*, 16(4): 477-491.
- Karasu, E. S. (2014). *Gıda Ambalajında Tasarım Sorunları Ve Estetik Değerlerin Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Kuramı ve Eleştiri Programı, İstanbul.
- Kayhan, Ş. E. (2004). *Tarihsel Süreç İçerisinde Türkiye'de Ambalaj Grafiği*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Reklam Grafiği Sanat Dalı, İstanbul.
- Suri, E. (2007). Sürdürülebilir, Yeşil ya da Ekolojik Tasarım Nedir?, *Grafik Tasarım Dergisi*, 14: 58-59.
- Öç, B. (2013). *Sürdürülebilir Tasarım: Ürün Tasarımı Ve Üretimi Temelinde Malzemelerin Geri Dönüştürülmesi Bilinci*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Endüstri Ürünleri Tasarımı Anabilim Dalı Endüstri Ürünleri Tasarımı Programı, İstanbul.
- Övüç, S. (2015). *Tüketicilerin Sürdürülebilir Ambalaja Sahip Ürün Satın Alma Niyeti*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İşletme Mühendisliği Anabilim Dalı İşletme Mühendisliği Programı, İstanbul.
- Özel, H. (2002). *Ekolojik Faktörlerin Geri Dönüşümlü Ambalaj Tasarımına Etkilerinin Araştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Endüstri Ürünleri Tasarımı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Özgen, V. C. (2013). *Sürdürülebilirlik Kavramının Firma Stratejisi Açısından Ambalaj Tasarımına Etkilerinin İrdelenmesi*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Endüstri Ürünleri Tasarımı Anabilim Dalı Endüstri Ürünleri Tasarımı Programı, İstanbul.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım (6. Baskı)*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- URL 1: <https://www.ambalaj.org.tr/2017> Erişim Tarihi: 31.05.2017.
- URL 2: <https://www.ambalaj.org.tr/2013> Erişim Tarihi: 31.05.2017.
- URL 3: <https://www.ambalaj.org.tr/2011> Erişim Tarihi: 31.05.2017.

YAĞLI BOYA TUVAL RESMİ KATMANLARI VE
TARİHSEL GELİŞİMLERİ*Layers of Oil Painting and Their Historical Development*Gizem YERLİ¹

ÖZET

Yağlı boya tuval resmi, kanvas üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan bir resim türüdür. Şasi, kanvas, hazırlık, boya ve vernik katmanlarından oluşmaktadır. Yağlı boyanın ilk kullanımından bu yana sanatçıların gereksinimleri ya da dönemin şartlarına göre her bir tuval resmi katmanı için farklı malzemeler geliştirilmiştir. Teknolojinin ilerlemesi ve sanayinin gelişmesiyle resim malzemeleri de gelişmiş, her dönem güncel teknolojiyle yeni ürünler üretilmiştir. Tuval resmi katmanlarını anlamak ve tarihsel gelişimlerini bilmek sanat tarihçileri, restoratörler ve sanatçılar gibi bu alanda çalışan birçok kişinin çalışmasına katkı sağlayacaktır. Yağlı boya tuval resimlerinin malzeme yapısı ve teknik özelliklerini bilmek eserlerin restorasyon ve konservasyonunun doğru şekilde yapılmasına yardımcı olmaktadır. Makalenin amacı, yağlı boya tuval resimlerinin yapısal özelliklerini ve malzeme kullanımını anlamak ve bu bilgileri sanat tarihi ile konservasyon bilimine katkı sağlamak için derinlemesine incelemektir. Çalışma, yağlı boya tuval resmi katmanlarının tanımını yaparak yapısını ve tarihsel gelişimini incelemeyi amaçlamaktadır. Şasi, kanvas, zemin-astar, yağlı boya ve vernik gibi temel bileşenlere odaklanarak, bu katmanların neler oldukları, yapıları ve tanımlamalarıyla genel gelişimini yüzyıllar bağlamında özetlemeyi hedeflemektedir. Her bir katmanın ilk kullanımından bu yana üretiminin nasıl evrildiğini inceleyerek malzemelerin gelişimini kronolojik olarak ele almaktadır. Literatürdeki önceki araştırmaların derlemesi olan makale, yağlı boya tuval resminin teknik ve malzemelerinin gelişimi ile ilgili bilgiler vererek, şasiden vernik katmanına kadar tanımlarını belirlemekte ve okuyucuya bu katmanların tarihsel gelişimini özet bir şekilde sunmaktadır.

ABSTRACT

Oil canvas painting is a type of painting made with oil painting technique on canvas. It consists of chassis, canvas, preparation, paint, and varnish layers. Since the first use of oil paint, different materials have been developed for each layer of canvas painting according to the needs of the artists or the conditions of the period. With the advancement of technology and the development of industry, painting materials have also developed, and new products have been produced with up-to-date technology in every period. Understanding the layers of canvas painting and knowing their historical development will contribute to the work of many people working in this field such as art historians, restorers, and artists. Knowing the material structure and technical properties of oil canvas paintings helps the restoration and conservation of the works to be done correctly. The aim of the article is to understand the structural characteristics and material usage of oil canvas paintings and to examine this information in depth to contribute to art history and conservation science. The study aims to examine the structure and historical development by defining the layers of oil canvas paintings. Focusing on the basic components such as chassis, canvas, primer, oil paint and varnish, it aims to summarize what these layers are, their structures and definitions, and their general development in the context of centuries. Its chronologies the development of materials by examining how the production of each layer has evolved since its first use. The article, which is a compilation of previous research in the literature, provides information on the development of the techniques and materials of oil canvas painting, determines their definitions from the chassis to the varnish layer, and provides the reader with a summary of the historical development of these layers.

Anahtar Kelimeler: Tuval resmi, yağlı boya, tarihsel gelişim, şasi, kanvas

Keywords: Canvas painting, oil painting, historical development, stretcher, canvas

1. ORCID: 0009-0003-2979-561X

1. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, gizemyerli3@gmail.com

EXTENDED ABSTRACT

This study aims to define the layers of oil canvas painting and to analyses their structure and historical development in detail. The article aims to summarise the general development of these layers in the context of the centuries, focusing on the basic components such as chassis, canvas, primer, oil paint and varnish.

The chassis is the supporting surface of the canvas painting and is created by joining wooden pieces together. Its purpose is to provide a flat support for the textile and to maintain tension. The chassis began to be used for painting on fabric in the 14th century. The tradition of painting on textiles developed in the 15th and 16th centuries, and in the 17th century, after the painting on the temporary chassis was completed, it was mounted on wooden panels. In the 18th century, the painting was stretched on a temporary frame during the construction phase and then transferred to a fixed frame. Frame designs developed over time and modern wedge frames were used. In addition, the durability of the frames was increased by using various connection methods and materials.

The various fabrics used in canvas paintings include linen, cotton, hemp, and silk. Linen is preferred because of its durability, while cotton is used less frequently because it is porous. Hemp is also rarely preferred. The concepts of warp and weft determine the way the fabric is woven. The interlacing of these yarns with different connections creates weave types such as plain weave, twill, herringbone, and damask. The use of canvas independently of wooden supports dates back to the 14th century and is also seen in panel paintings. Canvas was preferred because it was lighter than wooden supports. In the Middle Ages, fabrics were used in religious objects, especially linen fabrics were chosen as high quality painting supports. In later periods, Italian and German artists used canvas in different weaves.

The preparatory layer includes the ground and lining layers. The ground layer is used to isolate the canvas cloth, while the primer layer is usually oil-based and affects the appearance of the oil paint. Before the 16th century, there were more ground layer recipes for panel paintings than for canvas paintings. However, with the widespread use of canvas paintings in the 17th century, this situation reversed and the number of ground layer recipes for canvas paintings increased. Ground preparation begins with moistening the canvas with water, drying it and saturating it with various materials. Especially in the 16th and 17th centuries, animal glue was the most widely used material. In panel paintings, it is stated that the pores of the canvas were filled with glue and oil paint and the paintings could be rolled for easier transport.

The evolution of oil painting from the Renaissance to the present day has been marked by significant advancements in pigments, binders, and painting techniques. Initially, painters like the Van Eyck brothers used natural pigments mixed with oil binders, limited by the available color options. In the Middle Ages, a variety of pigments were utilized for detailed works like marble imitation, driving painting's development. Technological advances, such as phosphorescent paint in 1603 and synthetic pigments in the 18th century, revolutionized the industry. In the 20th century, developments in technology and chemistry further expanded the range of color materials and techniques available to artists.

Varnish, used to protect oil paint, is the final layer of canvas painting. In antiquity, resins and oils were used as varnishes for tempera or encaustic paintings on wood. Bitumen, which is found in the content of ancient paints, is especially mentioned in the Bible in the "Noah's Flood". In the Middle Ages, varnishes obtained from different materials were used in different cultures. For example, varnishes were produced from Aleppo pine in Greece, Canadian balsam, and Venetian turpentine in Egypt. From the 18th century onwards, varnish technology started to develop, and with the advancement of organic chemistry, more information was obtained about terpenes and resin acids. In the 20th century, new materials were used in varnish production with the development of synthetic resins, including phenolic and amino resins, polyvinyl chloride, acrylic esters, silicones, epoxies, polyurethanes, and polyesters. In addition to varnishes, petroleum-based solvents such as turpentine and mineral spirits (white spirit) are also used as solvents for oil paint. These developments have greatly influenced painting techniques and the use of protective coatings.

The article analyses the composition and historical development of all these layers, with an emphasis on how technological advances in art history, artist preferences and the conditions of the time shaped their development. It also provides readers with a deeper understanding by presenting important artefacts from specific art periods and examples of how artists used these layers.

GİRİŞ

Resim sanatı, insanlık tarihinin en eski ve en evrensel ifade biçimlerinden biridir. Tarih öncesi ritüelistik av sahnelerinin yapıldığı mağara resimlerinden Rönesans tuval resimleri ve modern sanata kadar, resimler yapıldığı dönemin toplumsal, kültürel, dini ve politik durumlarını yansıtmıştır. Bu ifade biçimlerinden biri de tuval üzerine yapılan yağlı boya resimlerdir.

Tuval resminin temel bileşenleri şasi ve kanvastır. Şasi, tuval resimlerinin taşıyıcı yüzeyi olup, tarihsel süreçte ahşap parçaların birleştirilmesiyle evrilmiştir. İlk olarak 14. yüzyılda kullanılan şasiler, 19. yüzyılda kamalı sistemler ve modern malzemelerle gelişmiş, tarih boyunca farklı ülkelerde ve dönemlerde çeşitli tasarımlar ve teknikler kullanılmıştır. Şasiye kanvas gerilmesiyle tuval oluşur. Kanvas türleri arasında keten, pamuk, kenevir, jüt ve ipek bulunmaktadır. Bunlar bezayağı, dimi, balıksırtı, damask gibi farklı dokuma teknikleriyle örülmektedir.

Hazırlık katmanı, tuval bezinin boya için uygun hale getirilmesi amacıyla uygulanan zemin ve astar tabakalarını içerir. Tarihsel olarak, 16. yüzyıldan itibaren tuval resimlerinde zemin tarifleri artmış ve 20. yüzyılda akrilik gessolar ile alkid zeminler gibi modern alternatifler geliştirilmiştir.

Yağlı boya, pigmentlerin yağ ile karıştırılmasıyla elde edilen ve sanatçılara uzun çalışma süreleri sunan bir resim malzemesidir. Tarih boyunca, Paleolitik dönemden günümüze kadar çeşitli pigmentler ve bağlayıcılarla geliştirilen boya, Rönesans döneminde yağlı boya teknikleri ve malzemeleri açısından modern anlamda evrilmiştir. 19. yüzyıldan itibaren ise tüp boya ve sentetik pigmentler gibi önemli yenilikler kazanmıştır.

Yağlı boya tuval resminin son katmanı olan vernik, resmi korumak ve estetik olarak iyileştirmek için atılmaktadır. Vernik, tarih boyunca çeşitli reçineler ve yağlarla geliştirilmiş bir malzemedir. Antik dönemde bitüm ve kehribar kullanılarak yapılan vernikler, Orta Çağ'da yağ ve reçinelerle, 18. yüzyılda ise mastik reçinesi ve keten tohumu yağıyla üretilmiştir. 20. yüzyılda sentetik reçineler ve petrol bazlı çözücülerle vernik teknolojisi daha da gelişmiştir.

Çalışmada yağlı boya tuval resminin katmanları, tarihi, malzeme kullanımının evrimi ve tekniklerin gelişimini ele almaktadır. Bir resmin restorasyonunu yapmak ya da sanat tarihi açısından incelemek için bu katmanları ve tarihsel gelişimlerini bilmek oldukça önemlidir. Yağlı boya tuval resmi katmanlarını oluşturan şasi, kanvas, hazırlık katmanı, yağlı boya ve vernik gibi temel bileşenler, bir resmin oluşturulma sürecinde sanatçıların ifadesini şekillendiren ve eserlerin estetik değerini belirleyen kritik unsurlardır. Ayrıca, restorasyon sürecinde bu katmanların yapısı ve tarihsel gelişimlerini bilmek, eserin yapısal bütünlüğünü anlamaya, uygun malzeme seçiminde bulunmaya ve eser üzerinde zaman içinde yapılan değişiklikleri ve eklemeleri ayırt etmeye yardımcı olur.

Tarih boyunca, resim sanatı belirli dönemlerde önemli değişimler ve ilerlemeler kaydetmiştir. Bu değişimler, yağlı boya tuval resmi katmanlarının kullanımını ve evrimini etkilemiştir. Makale, antik dönemde pigmentlerin kullanımı ve tuval resminin belgelenmiş en eski örneğinden modern sanata kadar resimdeki gelişimleri ve kullanılan malzemeleri açıklamaktadır. Mevcut Türkçe literatürde yağlı boya tuval resimlerinin katman yapıları ve tarihsel gelişimleri üzerine yapılan çalışmalar yetersiz olduğu düşünülmektedir. Çalışmada, bu boşluğu kapatmak amacıyla yağlı boya tuval resmi katmanlarının yapısı ve tarihsel gelişimi şasi, kanvas, hazırlık katmanı, yağlı boya ve vernik sırasıyla incelenmiştir. Temel hedef, bu bileşenlerin gelişimini dönemler bağlamında özetlemek ve sanat eserlerinin oluşumunda nasıl etkili olduklarını anlamaktır.

1. Yağlı Boya Tuval Resmi

Tuval resmi, yağlı boyanın kanvas bir yüzeye uygulanmasıyla yapılan, sanatçılara uzun süreli çalışma imkânı sunan bir resim sanatıdır. Rönesans'tan günümüze kadar, tuval resmi, sanatçılara ifade özgürlüğü sağlamış ve sanatsal yaratımların kalıcı olmasına katkıda bulunmuştur.

2. Yağlı Boya Tuval Resmi Bileşenleri

Tuval üzerine yağlı boya teknikte yapılmış bir resim şasi, kanvas, hazırlık katmanı, boya ve vernikten oluşmaktadır ancak hazırlık katmanı ve vernik her resimde bulunmayabilir.

2.1. Şasi

Şasi, ahşap parçaların zıvanayla ya da zimba, çivi veya tutkalla birleştirilerek oluşan tuval resminin taşıyıcı yüzeyidir. Şasinin amacı, "tekstili düz bir destek sağlamak için yeterli gerilim altında tutmaktır" (Buck, 1972). Şasiye, formunun bozulmaması için, güçlendirmek amacıyla orta kısmından enlemesine ya da boylamasına kayıt atılabilir; tuval bezinin gerginliğini ayarlayabilmek amacıyla kamalar eklenebilmektedir. Kamalar, dikdörtgen formda bir şasinin

dört köşesine (varsa kayıtların şasi ile birleşim yerine) yerleştirmek için bu kısımlara zıvana oyukları açılmaktadır. İki ahşap parçanın zıvana ile birbirine geçirildiği yuvaya üçgen formda ahşap kamalar, genellikle bir çekiç yardımıyla yerleştirilir. Kamaların ideal olanı, üzerlerine kuvvet uygulandığında yarılmalarını önlemek için kayın ya da kiraz gibi sert bir ağaçtan yapılanlarıdır (Buckley, 2021b). Bir şasinin tasarımı, yapıldığı yer veya zamanı ya da restorasyon geçirip geçirmediğine dair bilgi taşımaktadır.

2.1.1. Şasinin Tarihsel Gelişimi

14. yüzyılda kumaş üzerine resim yapmak için şasi kullanıldığı görülmektedir. Cennino Cennini, “Il Libro del Arte”de şasi kullanımını “keten veya ipek tekstili bir çerçeve üzerine gergin bir şekilde gerin ve çivilemeye başlayın, sonra raptiyelerle eşit ve sistematik bir şekilde gerdirin.” şeklinde anlatmaktadır (Thompson, 1933). Tuval üzerine yağlı boya resmin belgelenmiş en eski örneği Paolo Ucello’nun 1470’e tarihlenen “*Saint George and the Dragon*” (Resim 1) isimli resmidir (Buckley, 2021a).

15. yüzyılda şasi üzerinde yapılan kanvas resimler, tamamlandıktan sonra ahşap panellere çivilenmiş ya da yapıştırılmıştır. 16. yüzyılın sonu ve 17. yüzyılda resmin, yapım aşamasında kendisinden daha büyük, geçici bir çerçeveye gerildiği, çerçeveye açılan deliklerden ipler çekilerek gerginliğinin ayarlanabildiği görülmektedir (Verougstraete-Marcq, Van Schoute, 1986). Resmin gerdirildiği bu çerçeve geçici görülmekte, resim tamamlandıktan sonra sergilenmek üzere başka bir desteğe aktarılmaktadır. Sabit şasiye geçiş, sanatçıların atölyelerinde çalışmaları ve teknolojik ilerlemelerinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Buckley, 2021b).

Sanatçıların genellikle kullandığı ahşap panel üzerine kanvas destek dezavantajları nedeniyle yerini sadece kanvas desteğe bırakmıştır. Ahşabın mikroorganizma hasarına açık olması, istenilen boyutta tek parça elde edilememesi ve taşınması kolay olmadığı için tekstil tek destek olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kamalı ve kayıtlı şasi tasarımları panelden tuval resmine geçilmesiyle geliştirilmiştir (Buckley, 2021a)



Resim 1. Paolo Ucello, *Saint George and the Dragon*, 1470, tuval üzerine yağlı boya, 55,6 × 74,2 cm, National Gallery, Londra. (URL 9)

Tuval, ahşap malzemeden yapılan şasi ve tekstil bir taşıyıcıya sahip olduğu için nem ve sıcaklığa karşı duyarlıdır. Kumaşlar nem ile küçülmekte, kuruyunca ise gevşemektedir. Tekstil nem, sıcaklık ve basınçla birlikte gerginliğini, şasi ise formunu kaybedebilir. Resmin duvara yanlış yaslanma şekli bile zamanla formunun bozulmasına neden olabilmektedir. Bu sorunlara, farklı çözümler geliştirilmiştir. Şasinin yamulması, deforme olması nedeniyle daha sağlam durabilmesi adına şasiye kayıtlar eklenmiştir. Bu kayıtların sayısı, resmin boyutu büyüdükçe artmıştır. Tuval bezinin gerginliğini kaybetmesi nedeniyle kama sistemi geliştirilmiştir. Kamalar tuvalin boyutunu büyütüp küçültürken kanvasın gerginliğini ayarlamayı sağlamıştır. Şasi parçalarının zıvana ile birleştirilmesi ise kamaların kullanılması için bir gerekliliktir.

İlk kamalı şasiden 18. yüzyılın ortalarında bahsedilmektedir. Şasiler formunun bozulmaması için cilalanmış, şasi parçalarına kanvasla temasını kesmek için eğim verilmiştir (Buckley, 2021a).

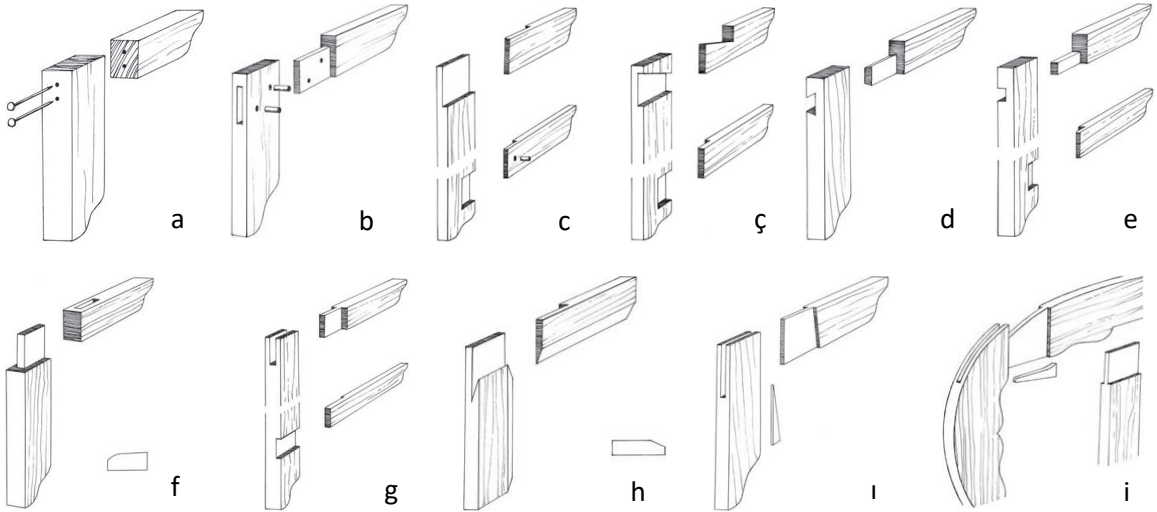
19. yüzyıla gelindiğinde zıvana ve kamalı şasilerin kullanımı yaygınlaşmıştır. Sanatçılar ve onlara malzeme sağlayan üreticiler (*colourmen*) şasi tasarlamaya ve patentini almaya başlamıştır (Buckley, 2021b). Turner’ın 1820’lerde

kullanmış olduğu şasiler büyük kamalara sahip ve eğimli kenarlardan yoksundur. Tuval bezi ise başları bükülmüş iğneler ile şasiye sabitlenmiştir. 1830'lar ve sonrasında şasilerinde dikey kayıt ve boyut büyüdükçe yatay kayıtlar da eklendiği görülmektedir (Townsend, 2013).

Birçok ressam tarafından tercih edilen ahşap kamalar, sıklıkla yuvalarına sıkışmakta, yuvasından düşmekte ve tuval bezi ile şasi arasına sıkışmakta ya da kaybolmaktadır. Ayrıca kamayı hareket ettirmek için uygulanan çekiç darbeleri tuvale zarar verecek hatalara neden olabilmektedir (Buckley, 2021a). Tuval resminin hareketine bağlı olarak kamaların yuvasından düşmesi ve eşit gerginlik sorununu çözmek amacıyla 1883'te Amerikalı ressam Aaron Drapper Shattuck tarafında bir çeşit kama geliştirilmiştir. Demirden üretilen bu kamalar kayıtlarda da kullanılmıştır. Modern kamalar arasında plastik olanların yanı sıra yaylar, metal takozlar veya yuva boyunca hareket eden vidalı sistemler de geliştirilmiştir. Kamaların düşme sorunu için kama tutucular üretilmiştir (Buckley, 2021b).

Sanatçının uyguladığı gerilim ya da kanvasın nem nedeniyle gevşemesi tuvalin hareketiyle birlikte şasiye temas etmeye başlamasına ve resimde deformasyona neden olabilmektedir. Bu deformasyon, kanvasın gevşemesiyle resmin çökmesi ve şase parçaları ile kayıtlara temas etmesiyle resim yüzeyinde iz yapmasıdır (Kaptan Bazyar, 2012). Tuval resminde nem değişikliği ya da taşımaya bağlı olarak oluşan boya tabakasının şasi izi boyunca çatlaması nedeniyle eğimli ya da yuvarlak köşeli şasiler üretilmiştir.

Barbara Buckley, "Stretchers and Strainers: Materials and Equipment" adlı yazısında şasilerin köşe bağlantı çeşitlerinden bahsetmektedir. Amerika'da 19. yüzyılda şasi parçalarının çivi ile birleştirildiği görülmektedir (Resim 2a). Yine Amerika'da 18. yüzyıl sonlarında şasilerde gömme ve zıvanalı bağlantılar bulunmaktadır (Resim 2b). Aynı tasarımın yarım bindirmeli olanı ve kayıt eklentili olanı 18. yüzyılda mevcuttur (Resim 2c). Panel resimlerinde ahşap parçaların birleştirilmesinde kullanılan kırılgiç tekniği şasi parçalarını birleştirmede de kullanılmıştır. Şasiye açılan zıvana oyuğu şasi genişliği boyunca açıktır, şasi parçaları bu oyukla yarım bindirme ile birleştirilir (Resim 2ç). Aynı tasarımı şasi genişliği kadar açık olmayan zıvana oyukuna sahip olanı da bulunmaktadır (Resim 2d). Kırılgiç oyukları haricinde dikdörtgen formda düz oyukların bulunduğu zıvana sistemleri 18. yüzyılın sonlarında Meksika'da görülmektedir (Resim 2e). İtalya'da 17. yüzyılda gömme ve zıvana sistemleri mevcuttur (Resim 2f). 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl başları İspanya'da yuva gömme ve zıvana sistemli şasiler bulunmaktadır (Resim 2g). 19. yüzyıl başlarında Çin'den ihraç edilmiş bir şaside eğimli iç kenarlı yarım bindirme bir sistem gözlemlenmiştir (Resim 2h). Amerika'da 19. yüzyılda kamalı şasi, yuva gömme ve zıvana sistemine sahiptir (Resim 2i). Makaleden aynı sistemin farklı tasarımlarına da yer verilmiştir. Ayrıca oval şasi tasarımları da bulunmaktadır (Resim 2i). (Buckley, 2021a).



Resim 2. a: Amerika, 19. yüzyıl. b: Copley, Amerika, 18. yüzyıl sonu. c: Cuzco okulu, yaklaşık 1800'ler. ç: Meksika. d: Meksika. e: Meksika, 18. yüzyıl sonu. f: İtalya, 17. yüzyıl. g: İspanya, 18. yüzyıl sonu-19. yüzyıl başı. h: Çin, yaklaşık 1810'lar. i: Amerika, 19. yüzyıl, i: 19. yüzyıl. (Buckley, 2021a)

Güneydoğu Asya'daki 20. yüzyıla ait resimlerin incelemesinde şasilerin büyük çoğunluğunu sabit köşeli, daha azının ise kamalı olduğu görülmüştür. Eğimli kenarlara sahip kamalı şasilerin çam ağacından yapılmış olması, çamın güneydoğu Asya'ya özgü olmaması nedeniyle bu şasilerin ithal olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra Filipinli sanatçı Fernando Amorsolo, resimlerinde yerel bir Filipin ağacından yapılmış zıvanalı, eğimli kenarlı ve çivilerle

sabitlenmiş kalmalara sahip şasiler kullanmıştır. Birleşim yerleri sabit olan şasiler yerel üretilmiş, çoğunda eğimli kenar kullanılmıştır. Bu şasilerin parçaları köşelerden dört çivi ile birleştirmiştir (Tse, Sloggett, 2008)

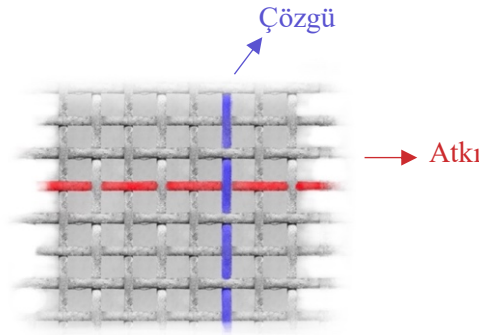
Tuval bezinin şasiye gerilmesi aşamasında, bez şasi kenarlarına katlanarak ahşap çiviler, demir, çelik, bakır raptiyeler, çiviler, zimbalar ya da tutkalla tutturulur. 17. ve 18. yüzyıla tarihlenen resimlerde ahşap çiviler kullanıldığı görülmüştür. 18. ve 19. yüzyılda, dövme demir çiviler, makine ile kesilmiş çiviler ve İtalya'da başı bükülmüş tel çiviler kullanılmıştır. 1830'dan sonra makine kesimi çiviler gittikçe gelişmiştir. 20. yüzyılın başlarında ve ortalarında çelik raptiyeler, sonlarından günümüze ise zimbalar kullanmıştır. Amerika ve İngiltere'de üretilen raptiyeler, Avrupa ve Asya'da üretilen raptiyelerden oldukça farklıdır. 20. yüzyılın başında kanvassız şasiler satışa sunulmuş, sanatçılar da kendi tuvalini yapmak için tuval görme pensesi kullanmaya başlamıştır (Buckley, 2021b).

Amerika'da 19. yüzyılda manzara ressamaları resimlerinden panel şasiler kullanmıştır. Panel şasileri 19. yüzyılın ikinci yarısında Pre-Raphaelite¹lerle beraber popüler hale gelmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında panel şasileri restoratörler tarafından da kullanılmaya başlamıştır. İngiliz resimlerinde kullanılan panel şasilerinin resmin, yapımından daha sonraki bir tarihte panel şasiye aktarılmış olma ihtimaline karşı, orijinal olmayacağı göz önünde bulundurulmalıdır (Buckley, 2021a).

2.2. Kanvas

Tuval resimlerinde karşılaşılan kumaş türleri keten, pamuk, kenevir, jüt ve ipektir. Keten neme karşı dayanıklılığı nedeniyle sıkça tercih edilmiştir. Pamuk kullanımı ise daha gözenekli olması nedeniyle daha nadirdir. Kenevir de nadiren kullanılan bir kanvas türüdür, özellikle 19. ve 20. yüzyılda görülmektedir (Verougstraete-Marcq vd., 1986).

Resimlerde kullanılan dokuma kumaşları incelemek ve tanımlayabilmek için çözgü ve atkı kavramlarını bilmek gerekmektedir. Çözgü, kumaşın kenarına paralel olan, kumaş boyunca uzanan ipliklere verilen isimdir. Bu iplik dokunacak kumaşın uzunluğunu belirlemektedir. Atkı ise çözgüye dik olacak şekilde kumaşın enine doğru uzanan iplik türüdür. Atkı ipliklerinin, çözgü iplikleri arasından geçirilmesiyle dokuma şekli oluşmaktadır (Resim 3). Atkı ipliklerinin çözgüler arasından farklı bağlantılar ile geçtiği düzene göre farklı dokuma örgü türleri oluşmaktadır. Bezayağı, dimi, balıksırtı ve damask kanvas resimlerde görülen örgü türleridir.



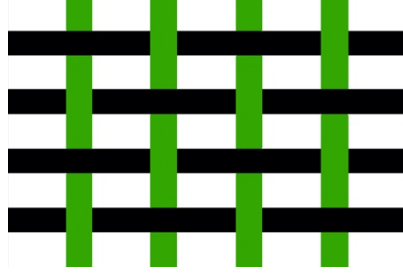
Resim 3. Atkı-çözgü bağlantısı (Yerli, G.).

2.2.1. Kanvas Örgü Teknikleri

2.2.1.1. Bezayağı Örgü

Çözgü ve atkı ipliklerinin aynı oranda bağlantı yaptığı basit örgü çeşididir (Resim 4). Tek atkının tek çözgüden geçirildiği ya da çift atkının çift çözgüden geçirilmesiyle oluşmaktadır. İşlemi kolaydır ve bağlantı noktalarının sıklığı nedeniyle sağlamdır (URL 12)

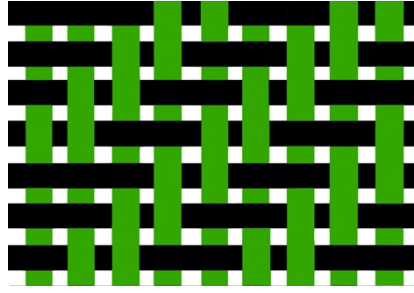
¹ William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti ve John Everett Millais'ın Kraliyet Sanat Akademisi'nin sanat anlayışına tepki olarak Eylül 1848'de "Pre-Raphaelite Brotherhood" adında kurdukları grup (Britannica).



Resim 4. Bezayağı örgü (Yerli, G.).

2.2.1.2. Dimi Örgü

En az üç atkı ve üç çözgüden oluşmaktadır. Bezayağı örgüden daha gevşektir. Atkı ve çözgü atlamaları diagonal bir çizgi oluşturmaktadır (URL 12) (Resim 5).



Resim 5. Dimi örgü (Yerli, G.).

2.2.1.3. Balıksırtı Örgü

“Örgü raporunun yarısından sonra dimi diyagonalinin yön değiştirerek doluların karşısı boş, boşların karşı dolu olarak çizildiği dimi örgüleridir.” (URL 4).

2.2.1.4. Damask Örgü

“Damask, bir çözgü, bir atkı sisteminde iplik atlamalarına sahip örgülerin kumaş yüzeyinde yüzme alanlarının yer değiştirmesi ile elde edilen farklı yüzey parlaklıkları, aynı zamanda elde edilen yüzeyde doku farklılıkları ile desen oluşturma yöntemidir.” (Başaran, Güneş Yarmacı, 2020). Sıkı dokumasıyla kalın bir kumaş elde edilmesini sağlar.

2.2.2. Kanvasın Tarihsel Gelişimi

Resimlerde kanvas kullanımı eski Mısır’a kadar uzanmaktadır. Panel resimlerinde de kanvas ile karşılaşılmaktadır. Ahşap üzerine kumaş yapıştırma İtalya’da 13. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar çokça yapılmıştır. 16. yüzyılda da örnekleri görülmektedir: El Greco, 1586-88 yılları arasında halen tuvaleri için ahşap destek kullanmaktadır. “*The Funeral of Count Orgaz*” bunun için bir örnek olarak gösterilebilir. Hollanda’daki bazı 16. yüzyıl resimleri orijinal olarak meşe bir panel üzerine monte edilmiş, yapıştırılmış ya da panelin kenarlarından sabitlenmiştir. Peter Bruegel (*The Elder*)’in 1545 tarihli “*The Adoration of the Magi*” isimli resmi panele monte edilmiştir (Verougstraete-Marcq, Van Schoute, 1986:14).

Tuvalin ahşap desteklerden bağımsız olarak kullanılmasının ve panele göre daha hafif olan şasilere geçilmesi 14. yüzyıla tarihlenmektedir. Orta Çağ Batı sanatında kumaşlar, dini objeler olan sancaklar ve sunaklar gibi taşınabilir, büyük boyutlu ve çok yönlü olduğu için resim desteği olarak kullanılmaya başlamıştır. Floransa’daki S. Maria del Fiore katedralinde bulunan “*Intercession of Christ and the Virgin*” resmi yaşamının erken bir döneminde sancaktan sunağa çevrilmiş olabileceği düşünülmektedir (Resim 6). Bu dönem eserlerde sancak, keten ya da ipek üzerine resim yapma yöntemleri anlatılmaktadır. Aynı dönem Almanya’da da kumaş destek kullanıldığını gösteren birkaç örnek mevcuttur, fakat Hollanda’dan hiçbir örnek yoktur.



Resim 6. Lorenzo Monaco (Pietro di Giovanni), “*The Intercession of Christ and the Virgin*”, yaklaşık 1402, tuval üzerine tempera, Santa Maria del Fiore Katedralinden, Metropolitan Müzesi, NY, ABD (URL 6).

16. yüzyılın başlarında, Bellini, Catena ve Titian gibi Venedikli sanatçılar ince düz dokuma tuval kullanmışlardır. Titian, geç dönem çalışmalarında (1543-76) ince ve kaba dokumalarda ağırlıklı olarak bezayağı dokuma tuval kullanmıştır. “*Ecce Homo*” resmi için (*twill weave*) dimi dokuma kumaş kullanmıştır (Resim 7). 242 × 361 cm kadar büyük bir boyuta sahip olan resim 122 cm’lik iki parça kumaştan üretilmiştir (Young, Katlan, 2020).



Resim 7. Tiziano Vecellio, “*Ecce Homo*”, 1543, tuval üzerine yağlıboya, 242 × 361 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana (URL 15).

Orta çağın sonlarında, dört şaftlı ayaklı dokuma tezgâhı kullanılmaktadır. Bu tezgâh bezayağı kadar hızlı dokumaktadır. Bu dönem daha dayanıklı ve sıkı olan dimi dokuma keten kumaşlar üretilmeye başlanmıştır. 14. yüzyılda dimi ve bez kumaşlara dini anlamlar yüklendiği ve pahalı statü sembolleri oldukları için, sanatçı ve hamisi tarafından yüksek kaliteli resim destekleri olarak seçilmiştir. Resim desteği olarak düz ve balıksırtı dimi kumaşların kullanılması, daha geniş tezgâh enleri elde edilebildiği için faydalıdır. Örneğin Titian’ın “*The Vendramin Family*” eseri (balıksırtı, damask tuval) 2 metreden daha geniş olmasına rağmen tuvalde dikiş bulunmamaktadır, eser tek parçadır (Resim 8). Bunun yanı sıra Titian ve Veronese’nin daha büyük eserlerinde dikiş mevcuttur. Tintoretto eserlerinin çoğunu tuvale yapmış, keten kumaş kullanmıştır. Bazı resimlerinde istediği boyutu elde etmek için farklı yönlerde birbirine dikilmiş farklı dokuma (dimi ve balıksırtı) kumaş kullandığı görülmektedir. Bu resimlerine “*Christ Washing the Feet of his Disciples*”, “*Origin of the Milky Way*”, “*Fall of the Rebel Angels*” örnek olarak verilebilir (Resim 9a-b) (Young, Katlan, 2020).



Resim 8. Titian, “*The Vendramin Family*”, 1540-45, tuval üzerine yağlı boya, 206,1 × 288,5 cm, Ulusal Galerî, Londra (URL 10).



Resim 9. a: Jacopo Tintoretto, “*Christ Washing the Feet of his Disciples*”, yaklaşık 1575-80, tuval üzerine yağlı boya, 204,5 × 410,2 cm, Ulusal Galerî, Londra (URL 7). b: Jacopo Tintoretto, “*Origin of the Milky Way*”, yaklaşık 1575, tuval üzerine yağlı boya, 149,4 × 168 cm, Ulusal Galerî, Londra (URL 8).

Kuzeyde kaliteli ahşap paneller ile güneyde gelişen keten yetiştirme ve dokuma geleneği destek seçiminde etkili olmuştur. Ticaret ve seyahatler ile İtalyan tekniklerinin etkisi kuzeye doğru yayılmıştır. 16. yüzyıl Almanya’da hem panel hem tuval taşıyıcılar kullanılmaktadır. O dönemde, Güney Almanya’daki Ulm şehri kalite konusunda sıkı denetimlerin uygulandığı bir keten üretim merkezidir. İngiltere’de ise kraliyet ailesinin elindeki Avrupalı resamlara ait resimlerde, 16. yüzyılın ilk yarısında panel üzerine yapılan portrelerden 17. yüzyılın ortalarına gelindiğinde tuval ve panel karışımına doğru bir geçiş olmuştur. Tuval üzerine yerel resimler 16. yüzyılın son 20 yılında görülmeye başlanmıştır. Holbein, 1527’de Greenwich’teki Kraliyet sarayının dekoratif çatısı için Bretonya’nın Vitry kasabasından gelen Vitry kanvası kullanmıştır. Vitry kanvası hafif ve dayanıklı bir kumaştır, yelken bezi olarak da kullanılmış olabileceği düşünülmektedir. Kanvaslar genellikle geldikleri şehir ya da bölgeye göre tanımlanmışlardır: Hessian, Queensborough, Spruce, Ozenbrig ve Vitry kanvasları (Young vd., 2020).

16. yüzyıl İngiltere’de keten; masa örtüsü, giysi gibi çeşitli türlerde kullanılmaktadır. Bu ketenlerin bir kısmı sancaklar, bayraklar ve resimler için kumaş desteği olarak da kullanılmıştır.

17. yüzyıla gelindiğinde Anthony Van Dyke’in destek seçiminde Venedik resmine duyduğu hayranlık, taşınabilir tuvalin görece bulunabilirliği ve düşük maliyeti, panel resimleri için gereken kaliteli ahşap ve yetenekli, uzman marangozlarla karşılaştırıldığında panel yerine tuval resmini tercih etmesinde etkili olduğu söylenmektedir. Tuval bezi olarak o dönem yatak ya da şilte kumaşı olarak kullanılan dimi dokuma kumaş kullanmıştır (Young vd., 2020).

17. yüzyılda İngiliz sanatçıların eserleri küçük tezgâh genişliğine sahip iki veya daha fazla kumaş parçasından yapılmıştır. İngiliz sanatçı William Dobson’ın büyük eserleri, çoğu farklı dokumalarda birkaç parçadan oluşmaktadır. Tuval genişlikleri ve türlerinin sınırlı olmasının nedeni İngiltere’nin o dönem iç savaş nedeniyle kötü olan durumu ile açıklanmaktadır. İngiliz ressam William Turner genellikle mevcut olan dokuma tezgâhı boyutlarında, çuval gibi kaba destekler kullanmıştır. Uzun yıllar büyük tuvalere çalışmıştır. Bu tuvaler 170 × 230,7 cm, 177,8 × 335,2 cm

ya da tek boyut olarak 154,9 cm ölçülerinde büyük tezgahlarda üretilmiş tuvalerdir. Ayrıca Turner'ın tel sayısı az seyrek dokunmuş bezayağı dokuma kumaşlar kullandığı bilinmektedir (Townsend, 2013).

Dimi dokuma tuvaler 17. yüzyıl İspanyol ve İtalyan resimlerinde de kullanılmıştır. Baklava (lazange) biçimli damask tipi dokuma keten kumaş kullanılmıştır. Dimi, damask ve baklava dokuma kumaşlar uygun boyut ve bulunabilirlik nedenleriyle tercih edilmiştir. Velasquez çoğunlukla düz dokuma tuval, zaman zaman da dimi dokuma kullanmıştır (Young, Katlan, 2020).

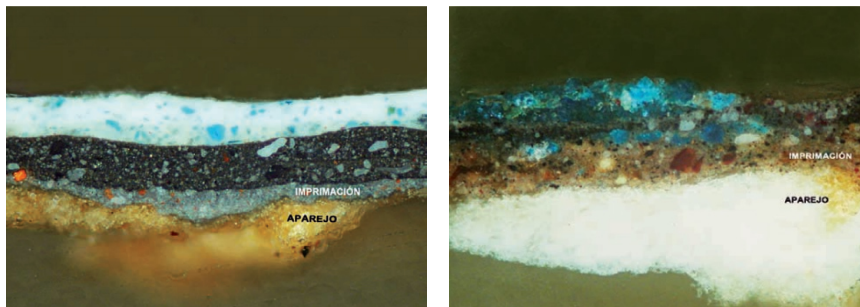
2.3. Hazırlık Katmanı

Hazırlık katmanı boya tabakasının kolayca uygulanabilmesi için tuval bezine uygulanan tüm tabakaları kapsamaktadır. Bu tabakalar, zemin ve astar katmanıdır. Zemin tuval bezini izole etmek için, genellikle yağ bazlı olan astar ise zemin katmanını kapatarak yağlı boyanın mat görünmemesi için uygulanmaktadır (Pantoja de la Cruz).

2.3.1. Hazırlık Katmanının Tarihsel Gelişimi

16. yüzyıldan önce panel resmi için zemin katmanı tariflerinin sayısı, tuval resmi zemin tariflerinden daha çokken; bu durum 17. yüzyıla gelindiğinde tuval resminin yaygınlaşmasıyla tersine dönmüş, tuval resmi için zemin katmanı reçetelerinin sayısı fazlasıyla artmıştır. Zemin uygulanmadan önce kumaş resim yapmaya hazır hale getirilir. Bunun için tuvalin potasla yıkanıp ılık su ile durulanması, sarımsak ya da dilimlenmiş soğanla ovulması ya da benzinle yıkanması anlatılmaktadır. 16. ve 17. yüzyılda tuval bezini doyurmak için en çok kullanılan malzeme hayvansal tutkal olmuştur. 19. yüzyıldan önce ise zemin için yağ, tutkal ve bal ilaveli un hamuru tarifi bulunmaktadır. Un, 16. yüzyıl İtalyan ve İspanyol kaynaklarında zemin katmanı tariflerinde de geçmektedir. Bu tariflerde tutkal, alçı ve un bulunmakta, yağ bulunmamaktadır. Pigment ve yağ katkılarının yanı sıra 19. yüzyılda da Kuzey Avrupa'da zemin tabakasında un hamuru kullanıldığı tariflerden görülmektedir. 16. yüzyılın sonlarında Flamanlar tuvaleri bir ya da iki kat tutkalla hazırlayıp tuval gözeneklerini doldurmak için yağlı boya kullanmışlardır. Bu şekilde tuvalerin yuvarlanarak daha kolay taşındığından bahsedilmektedir (Stols-Witlox, 2014). Tuval resimlerinin şasilerinden çıkarılıp rulo haline getirilerek taşınmasından Giorgio Vasari de bahsetmektedir. Yağlı boya için tasarlanan bu tuvalerin sabit kalmayacaklarsa gesso ile kaplanmadığı, çünkü gessonun tuvalin esnekliğini engellediği ve rulo yapılıncı çatlayacağı anlatılmaktadır. Bir istisna olarak un ve ceviz yağından yapılan bir macun kullanılmaktadır. Bu macuna kurşun beyazı eklenmekte ve bıçak yardımıyla tuvale sürülmektedir (Vasari, 1960:236-237). 16. yüzyılın sonlarında geçen bir başka tarif ise fırça durulama kavanozunda bulunan pigmentlerin astar katmanında kullanılmasıdır. Tarifi geçtiği el yazması bu uygulamayı önermemektedir çünkü bu tortularda verdigris gibi aşındırıcı pigmentlerin bulunması, sonraki katmanın batmasına neden olmaktadır (Stols-Witlox, 2014).

16. yüzyılda kullanılan bir başka tarif ise alçı ve hayvan tutkalı içerikli zeminlerdir. Bu zemin tabakasının üzerine kurşun beyazı, kömür siyahı ve keten tohumu yağı ile kurşun kırmızısı içerikli astar katmanı uygulanmaktadır (Resim 10a). Zemin üzerine yağlı bir astar katmanı uygulanması 16. yüzyılda oldukça yaygındır. Bu uygulamaya El Greco'nun kırmızı tonlu astar katmanları örnek verilebilir. El Greco, resmi için uygun tonda bir yüzey elde etmek amacıyla kurşun beyazı, kırmızı toprak pigmentleri, kömür siyahı, kurşun kalay sarısı, kırmızı kök boya (İngilizce: lake) ve azurit içerikli astar kullanmıştır (Resim 10b). Bu renk çeşitliliğinin sanatçının paletinde kalan eski boyalarının kullanımının bir sonucu olduğu düşünülmektedir (Pantoja de la Cruz)



Resim 10. a: Blas de Prado'nun "Holy Family with Saint Ildephonsus of Toledo, John the Baptist and Master Alonso de Villegas" (1589) isimli resmi, boya tabakasının ince kesiti. b: El Greco'nun, "Adoration of the shepherds" isimli resmi, boya tabakasının ince kesiti. (Pantoja de la Cruz)

Ralph Mayer, “The Artist’s Handbook of Material and Techniques” kitabında tuval bezi hazırlık aşamasından bahsetmektedir. Yağlı boyanın en eski örneklerinde resmi yapmadan önce tuval su ile nemlendirilip kurutulmakta, ardından kalıcı olarak gerdikten sonra sulu tutkal karışımıyla doyurulmaktadır. Yağlı boyanın kumaş ile direkt temas etmesi tuval bezinin çürümesine neden olacağı, bu nedenle zemin katmanının gerekli olduğu anlatılmaktadır. Tuval bezi duydurduktan sonra zemin malzemesi fırça ve spatula ile tuval bezine ince katlar halinde uygulanmaktadır. Bu zeminin içeriğinde kurşun beyazı, çinko beyazı, terebentin veya white spirit ve keten tohumu yağı bulunmaktadır. İki kat uygulanmakta ve daha kaba olan ilk kat tamamen kuruduktan sonra daha esnek olan ikinci kat atılmaktadır (Mayer, 1962).

Kurşun beyazı katkılı yağlı zeminler 17. yüzyıl boyunca ve 18. yüzyılın başlarında da kullanılmıştır. Kurşun beyazının yanı sıra killer de yağlı zeminlerde kullanılmıştır. 1635’te çömlek toprağı katkılı yağlı bir zemin, sarı toprak ya da aşı boyası (yellow earth/ocher) ile renklendirilerek kullanılmaktadır. Toprak keten tohumu yağında ezilip spatula ile uygulanmaktadır. Yağ içerikli tek katmanların yanı sıra iki farklı içeriğe sahip zeminler de aynı resim üzerinde kullanılmıştır. 17. yüzyılda tuval bezine ilk olarak tebeşir ve tutkal karışımı sürülmüş, ardından yağlı bir kurşun beyazı katmanı uygulanmıştır. Tebeşir ve tutkal karışımına zeminin çatlamaması ve soyulmaması için bal eklendiği de anlatılmaktadır (Stols-Witlox, 2014).

18. yüzyılın sonlarında koyu renkli astarların resmin tonalitesini değiştirdiği gerekçesiyle daha açık renkli astarlara geçilmiştir. 18. yüzyılın ilk yarısında Kuzey Avrupa’da sarı ve kırmızımsı tonda zeminler kullanılmaktadır. Fransa’da Rokoko ressamı bu tür astarlar yaparken 18. yüzyılın ikinci yarısında açık sarı, açık pembe veya açık gri tonlarında beyazımsı astarlara yönelmişlerdir. 19. yüzyılda ressamların paletlerinin daha açık ve renkli hale gelmesiyle astar renkleri de açılmıştır. Birçok empresyonist resimde beyaz, açık gri astarlar kullanılmıştır. Ayrıca 19. yüzyılda kurşun beyazının zehirli olması nedeniyle alternatifler çıkmış olsa da astarlarda kurşun beyazı kullanımı devam etmiştir (Stols, 2012).

20. yüzyıla gelindiğinde akrilik boyaların piyasaya sürülmesiyle akrilik zeminler üretilmeye başlanmıştır. 20. yüzyılda üreticiler bu zeminlere gesso adını vermiştir. Daler-Rowney ve Winsor Newton gibi markaların akrilik gessolar üretmesiyle bu zemin malzemesi yayılmıştır. Uygulama ve temizlik kolaylığı, su ile inceltilebilmesi, stabil ve esnek bir film tabakası oluşturması akrilik gessoların kullanımını arttırmıştır. 20. Yüzyılın sonlarında görülen bir başka zemin ise alkidlerdir. Bir tür akrilik dispersiyon zemini olan alkid zeminler dezavantajları nedeniyle akrilik gesso kadar popüler olamamıştır (Stols, 2012).

Güneydoğu Asya’daki 20. yüzyıla ait resimlerde de beyaz zemin katmanı bulunmaktadır. Zemin katmanı kalsiyum karbonat, kalsiyum sülfat ve kurşun beyazı içermektedir. Kalsiyum karbonat kullanımının Güneydoğu Asya’nın deniz kıyılarında bulunan doğal kalsiyum karbonat yataklarının bir sonucu olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu tarif dışında nişasta da zemin katmanında kullanılmıştır. Filipinlilere özgü olan bu tarifte un ve şeker katkısı da bulunmaktadır (Tse vd., 2008).

Çok sayıda hazırlık katmanı tarifinin bulunmasının yanı sıra hiç zemin katmanı bulunmayan resimler de mevcuttur. Bu resimler için tuval bezinin doyurulması yeterlidir. Zeminsiz resimlerde rötuş verniği ya da yağlı bir verniğin tuval bezine uygulandığı anlatılmaktadır. 16. yüzyılda bu uygulama için hayvansal tutkalla doyurulmuş tuval bezi üzerine kurşun beyazı, kahverengi ve kırmızı toprak pigmentleri, kömür siyahı ve azurit içerikli yağlı astar katmanı tarifleri bulunmaktadır (Pantoja de la Cruz).

2.4. Yağlı Boya

Yağlı boya yüzyıllardır kullanılan bir resim malzemesidir. Yağlı boyayı oluşturan temel maddeler yağlar ve pigmentlerdir. Pigmentler suda ya da yağda çözünmedikleri için yağlı boyanın içerisinde askıda kalır. Yağlı boyada kullanılacak olan yağın kuruyarak film tabakası oluşturabilmesi için kurutucu bir yağ seçilir. Seçilen kurutucu yağın içerisine pigment eklenerek yağlı boya elde edilmiş olur. Yağlı boyanın yavaş kurummasının avantajı, sanatçılara resmi yaparken değişiklik veya düzeltme yapmak istediklerinde uzun çalışma süreleri sunmasıdır. Yağlı boya çeşitli çözücülerle inceltilebilir kıvamı ayarlanabilir.

2.4.1. Yağlı Boyanın Tarihsel Gelişimi

2.4.1.1. Antik Dönem

Tarih öncesi dönemde, ressamın mineraller (limonit ve hematit, kırmızı aşı boyası, sarı aşı boyası, umber, sienna), kemik siyahı, karbon siyahı, öğütülmüş kireçtaşı ve tebeşirden elde edilen kireç beyazı gibi çevrelerinde bulunan pigmentleri kullandıkları varsayılmaktadır (Seglins, Kukela, 2016).

İlk boya olan aşı boyasının (demir oksit) en iyisi antik dönemde Sinop şehrinden gelmekte ve çok değerli olduğu için özel bir damga vurulmaktadır. Daha sonra bu kırmızı aşı boyasına “sinopia” denmiştir (Finlay, 2007).

En eski mağara resimlerine bakıldığında pigmentler ve pigmentlere vücut sağlayabilmek adına çeşitli bağlayıcılar kullanılmıştır. Genel anlamda tarih öncesi sanatçıların paleti genellikle kırmızı ve siyah olmak üzere iki ana renkten oluşur. Sarı ve beyaz gibi diğer renkler daha az kullanılmıştır. Organik kökenli kömürün (odun kömürü ve yanmış kemik) kullanımı da görülmektedir. Paleolitik ve Paleolitik sonrası mağara resimlerinde hematit en çok kullanılan kırmızı pigmenttir. Siyah olarak ise kömür veya is formundaki karbon bazlı pigmentlerle karakterize edilen organik siyahlar ve mangan oksit/hidroksit bazlı mineral siyahları; sarı renk için toprak pigmentleri ve bir demir oksit olan götiti kullanmışlardır. Bağlayıcı olarak da bal, bitki reçinesi, doğal balmumu, hayvansal yağ ve kan kullandıkları belirtilmektedir (Domingo, Chieli, 2021).

Endonezya'daki Maros-Pangkep (M.Ö. 40.000) mağaralarındaki resimler bilinen en eski resimlerden biridir (Resim 11a). Avrupa'da en eski mağara resmi Leang Timpuseng mağarasında keşfedilmiş ve yaklaşık M.Ö. 37.900'e tarihlendirilmiştir. Diğer eski mağara resimleri ise tarihleriyle birlikte şunlardır: M.Ö. 39.000 – El Castillo (İspanya) (Resim 11b), M.Ö. 35.000 – Fumane (İtalya) ve M.Ö. 34.000 – Altamira (İspanya) (Resim 11c). Bu mağaralarda keşfedilen resimlerin çoğunda el izleri ve hayvan betimlemeleri bulunmaktadır. Resimler kırmızı aşı boyasıyla yapılmıştır. Post-Gravettien döneminde ise çeşitli renklerde demir oksit, kömür ve kireç beyazı kullanılmıştır (Seglins vd., 2016).



Resim 11. a: Endonezya, Maros-Pangkep mağara resimleri (URL 1). b: İspanya, El Castillo mağara resimleri (URL 11). c: İspanya, Altamira mağara resimleri (URL 14).

Yaklaşık M.Ö. 20.000'lerde ise Avrupa'da Neandertal ve/veya CroMagnon'lar ve Avustralya'da da Aborjinler tarafından boyalar üretilmiştir. Her iki boya türü de yaklaşık M.Ö. 20.000 yılına kadar uzanmaktadır. Demir oksit, tebeşir, kömür ve toprak yeşili (terra verde) kullanmışlardır. Boyalar, parmak uçlarıyla ya da yumuşak dalların uçları yıpratılarak yapılan ilkel fırçalarla uygulanmıştır. Kullanılan bağlayıcılar ise hayvansal yağlar, kan, yumurta akı ve sarısını içermektedir (Gooch, 2002).

Plinius doğa tarihi kitabında kurşun beyazı hakkında zamanında en iyi kurşun beyazının Rodos'tan geldiğini söylemiştir. Victoria Finlay, “Renkler” kitabında kurşun beyazının yapımını anlatmaktadır: Sirke doldurulmuş bir çanağa ince kurşun yongası koyulur, asit ince metal üstünde kimyasal tepkime yaratır ve geriye beyaz kurşun karbonat birikimi kalır. Bu birikim toz haline getirilip küçük kalıplar halinde düzlenir ve güneşte kurutulur (Finlay, 2007:111).

Antik Mısır'ın M.Ö. 3100 civarında başlayan ilk hanedanlarından beri Mısır mavisinin en eski örnekleri görülmektedir. Antik Mısır'da kullanılan Mısır mavisi, renklendirici olarak kullanılan bakır bileşiği ve kum içermektedir (Riederer, 2012). Mısır mavisi pigmenti bir kalsiyum bileşiği (karbonat, sülfat veya hidroksit), bakır bileşiği (oksit veya malakit) ve kuvars veya silika jelden oluşan bir karışımın ısıtılmasıyla hazırlanmaktadır. Sodyum karbonat, potasyum karbonat veya boraks karışımı 900°C'de ısıtılır ve 10 ila 100 saat arasında değişen bir süre boyunca 800°C'lik bir sıcaklıkta tutulur (URL 2). Antik Mısır'ın M.Ö. 16-17. yüzyıl, yeni krallık döneminde ise orpiment ve realgar kullanılmıştır (Fitzhugh, 2012).

2.4.1.2. Orta Çağ

Antik dönemde kullanılan kurşun karbonat bazlı beyaz pigmentler, kurşun kırmızısı, zincifre, vermilion, verdigris, toprak pigmentler, orpiment, tebeşir, kırmızı kök boya, karbon siyahı ve kok pigmentlerin Orta Çağ'da da kullanıldığı anlatılmaktadır. Kurşun kalay sarısı ve kurşun antimon oksit 14. yüzyıldan önce bilinmektedir. Resimlerde çok sık

karşılaşılan lazurit (doğal ultramarine) ve indigo, kurşun kalay sarısı ve kurşun antimon oksitten çok daha önce bilindiği söylenmektedir (Eastaugh, Nadolny, Lowengard, 2021).

Günümüzde uygun fiyata bulunabilen carmine, ultramarine, azurit, kök boyalar; Orta Çağ'da kaynak ve işleme maliyeti nedeniyle pahalı pigmentlerdir. Daha ucuz olanları ise kalite bakımından aynı değildir. Daha kaliteli ve aynı zamanda ucuz pigmentler teknoloji ile sanayinin gelişmesiyle üretilmiştir (Eastaugh, Nadolny, Lowengard, 2021).

Eraclius (sanat tarihçisi) ve Theophilus (Alman yazar)'un yazılarında mermer taklidi yapmak için bir sütun ya da taş levha üzerine yağ içerisinde iyice öğütülmüş kurşun beyazının kullanımından bahsetmektedir. Hazırlanan zemin üzerine istenilen rengin yağ ile karışımı kullanılarak mermer damarları taklit edilmektedir (Eastlake, 1847).

Yağın kullanımına ve katmanın ileriki zamanlarda bozulmamasına dair bilgiler de bulunmaktadır. Ahşap üzerine balmumu ve kurşun beyazı karışımı uygulanır ve pürüzsüz bir zemin elde edilmektedir. Ardından bu sefer beyaz pigment yağ ile karıştırılır ve yüzeye uygulanıp güneşte kuruması beklenir. Kurduğunda başka bir renk yağ ile karıştırılıp uygulanabilir fakat ilk katmanın bu katmandan daha az yağ içermesi gerekmektedir. İlk katmanlarda fazla yağ kullanımının kuruma aşamasında resmin buruşmasına neden olacağı belirtilmektedir. Aynı kaynakta altın varak taklidi için ahşabı kalay folyo ile kaplayıp üzerine keten yağı ile karıştırılmış sarı pigment uygulandığı anlatılmaktadır (Eastlake, 1847).

2.4.1.3. Rönesans

Yağlı boyayı ilk kullanılır hale getiren kişiler Van Eyck kardeşler olmuştur. Eyck kardeşler pigmentleri sikatif yağlar ile ezerek boyayı elde etmiş ve ince bir teknikle kullanmışlardır. Güneş ışınları altında bekletilmiş veya pişirilmiş yağlar ve reçineler pigmentlerle karıştırılarak yağlı boya elde edilmiştir (Mukhtarova, Irak, 2021).

1603 yılında Vincenzo Casciarolo (Bolognalı simyacı) fosforesan özellikteki ilk boyayı keşfetmiştir. Baryum sülfat mineralinin kömür ile tepkimesi sonucu oluşan baryum sülfür, «Bologna taşı», «Güneş taşı» ya da «fosforlu taş» olarak adlandırılmıştır. 16. yüzyıl ortasında Avrupalı ressamlar Mumya tozunu (Eski Mısır mumya kalıntılarının öğütülmesiyle elde edilen bitüm, doğal reçine ve kemik artıklarından oluşan toz), yağlı boya ile karıştırarak kahverengi tonu elde etmişlerdir (Tez, 2023).

Cam ve seramik sanayisinin gelişmesiyle renkli malzemeler öğütülmüş ve pigment olarak kullanılmıştır. Bu pigmentlerden biri *smalt*'tır. Uygun maliyetli olmasıyla smalt, ultramarine ve azurite alternatif olmuştur fakat camdan yapılmış olması nedeniyle kapatıcı özelliği az ve kurutucu özelliği fazladır (Eastaugh vd., 2021).

Raphael, hazırlık katmanında toz camdan oluşan bir astarı zemin katmanını uyguladığı bilinmektedir. Kullanılan cam boyanın şeffaflığı ve kurutucu özelliğini arttırmıştır. Velázquez de kurutucu etkisi için smaltı, şeffaflık ve boyanın viskozitesini ayarlamak içinse kalsiti kullanmıştır (Khodaei, 2023).

Bu dönem sanatçıları keten, ceviz ve haşhaş yağı kullanmıştır. Terebentin ve mineral ispirotoları boyanın viskozitesini ve kalınlığını ayarlama, kurumayı hızlandırma, kuruyan yağları seyreltme ve reçineleri çözme yeteneklerinden dolayı, çözücü olarak kullanmışlardır (Khodaei, 2023).

Antik dönemde anlatılan kurşun beyazı tarifi 17. yüzyılda Hollanda'da değişmiştir. Boya iki ayrı toprak kaba bölünmüş, birine kurşun diğerine ise sirke konmuştur. Bu kaplardan birkaç düzine dizildikten sonra içerisine bilinmeyen bir bileşen eklenmiştir. Kapların çevresine ise gübre koyulmuştur. Gübrenin amacı karbondioksitin maddeyi kurşun asetatından kurşun karbonata dönüştürmesidir. Kapların koyulduğu oda mühürlenmiş ve 90 gün kapalı tutulmuştur. Bu üç aydan sonra kaplardaki karışımdan üstübeç beyazı elde edilmiştir (Finlay, 2007:111-112).

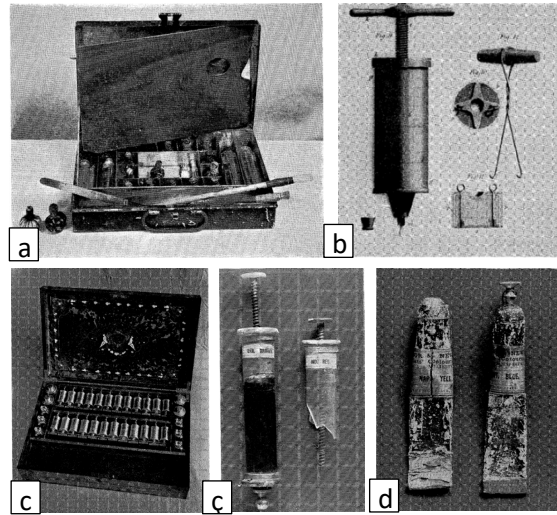
Hollandalı ressam Johannes Vermeer (1632-1675) kaymak taşı veya kuartz içeren bir beyaz boya kullanmıştır. Kurşun beyazı haricinde o dönem bulunan bir başka beyaz ise Çinko beyazıdır (Finlay, 2007:110)

2.4.1.4. Yakın Çağ

18. yüzyılın başlarında “en eski modern sentetik pigment” (URL 3) olan Prusya mavisinin üretilmesi kimyanın gelişmesi ve boya endüstrisini doğurmasıyla beraber boya üreticileri ve pigment üreten eczacıları geride bırakmıştır. Prusya mavisinin ardından 1735'te kobaltın keşfiyle kobalt mavis, *cerulean blue* (kobalt alüminyum oksit) ve *Rinman's green* (kobalt çinko oksit); 1791'de kromun keşfiyle sarı, turuncu ve kırmızı kromat pigmentler, krom oksit hidrat yeşili; 1817'de kadmiyumun keşfiyle kadmiyum sülfür pigmentleri üretilmiştir. 1850'lerden itibaren de *magenta* üretilmiş, kırmızı kök boyaya alternatif olarak alizarin kullanılmaya başlanmıştır (Eastaugh vd., 2021).

1780’de paslanmayan bir beyaz bulmak için çalışmalar başlamış, iki Fransız kimyacı, zehirli kurşun beyazına alternatif olarak iki beyaz bulmuşlardır. Bunlardan biri baryum sülfür içerikli zehirsiz, kalıcı bir boya; diğeri ise çinko oksit içerikli iyi emilime sahip bir boyadır. Fakat baryum sülfür saydam bir yağlı boya olduğu, çinko oksit ise pahalı olduğu için ressamlar tarafından sevilmemiştir.

Londra’daki boyacılar 17. yüzyılın başlarına kadar hazır yağlı boyalar sağlamış, fakat bu boyaların kap sorunu olmuştur. Kabin oksitlenmemesi, boyanın kuruyup sertleşmemesi ve sanatçıların boyayı kullandıktan sonra kalanını muhafaza etmesi için yeterince hava geçirmez bir kaba ihtiyaç duyulmuştur. Bu ihtiyacı gidermek amacıyla 19. yüzyılın başlarına kadar deri keseler kullanılmıştır (Resim 12a) fakat bu keselerin kullanımı zor ve sıkıntılıdır. Boya deliklerin etrafından sızabilmekte ve diğer keselerle ressamın ellerine bulaşmaktaydı. Çok fazla sıkıldıklarında ise patlayabilmekteydi. Bu nedenle resim yapma sürecini kolaylaştırmak amacıyla alternatif kaplara ihtiyaç duyulmuştur. 1822’de James Harris, içi kalaylanmış pirinçten yapılmış bir şırınga üretmiştir (Resim 12b). Bu şırıngaların renklerin iyi korunması, temiz kullanım, sanatçıların seyahatlerinde kolaylık sağlama ve yağlı boya kokusundan daha az etkilenme gibi faydaları olmuştur fakat yüksek maliyeti nedeniyle pek fazla tercih edilmemiştir. Boyanın renginin pirinç şırınga içinde anlaşılamaması üzerine William Winsor, cam şırınga üretmiştir (Resim 12ç) ve 1840’ta patentini almıştır. 1842’de ise Winsor & Newton tarafından tüpler üretilmiştir (Resim 12d) ve bu tüpler günümüzde halen kullanılmaktadır (R.D. Harley, 1971).

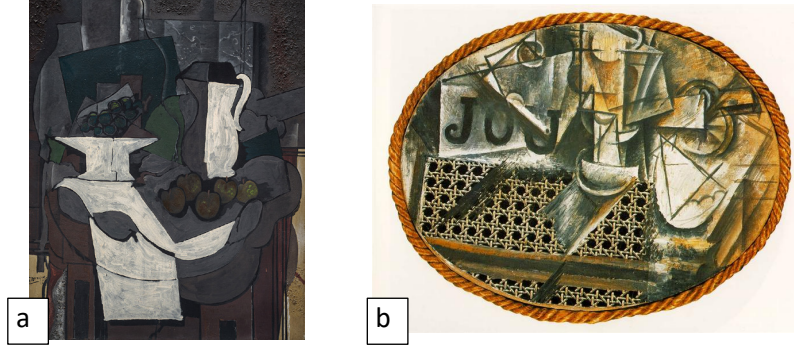


Resim 12. a: On dokuzuncu yüzyılın başları, yağlı boya keseleri ve etiketli şişeleri olan renk kutusu. b: James Harris’in içi kalaylanmış pirinçten yapılmış şırıngası. c: Kraliçe Victoria’nın şırıngalı boya kutusu. ç: William Winsor’ın 1840 patentli cam şırıngası. d: Winsor & Newton tarafından üretilen tüpler. (R.D. Harley, 1971)

19. yüzyılda metal tüpler içerisinde hazır olarak satılan bu boyaları kullanan ressamlardan biri Edouard Manet’dir. Ayşe Şevval Çakmakçı’ya göre “Folies Bergere’de Bir Bar” adlı eseri tüp boyaların karakteristik özelliklerini göstermektedir. Bu dönemde resim yapmak için atölyelerin dışına çıkıp açık havada çalışan ressamlar, boyalarını yanlarında götürerek doğayı resmetmeye başlamışlardır. Resmi kat kat, boyanın kurummasını bekleyerek yapmak yerine, boya kurumadan resmin daha hızlı bitirildiği “*alla prima*” tekniğini geliştirmişlerdir (Çakmakçı, 2023).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sentetik boyalar geliştirilmeye başlanmış, 20. yüzyılda ise sanatçıların paletlerine girmiştir. Bu pigmentler titanyum dioksit beyazı ve phthalocyanine mavisi ve yeşilidir. Titanyum beyazı, toksik kurşun beyazına uygun fiyatlı ve kaliteli bir alternatif olmuştur (Eastaugh vd., 2021).

20. yüzyıla gelindiğinde ise yağlı boya yerine daha çok akrilik, guaj, suluboya ya da emaye boyaların kullanılmasına rağmen yağlı boyanın farklı şekillerde kullanılmaya devam ettiği görülmektedir. Deniz Bayav ve Esra Ateş, Braque ve Picasso’nun yağlı boyaya farklı malzemeler katarak “boyanın madde özelliğini kullanarak nesnelerin dokularını taklit ettiğini” söylemiştir (Bayav, Ateş, 2011). George Braque, “Üzüm Kasesi” (Resim 13a) resminde kum ve çakıl taşı kullanırken; Pablo Picasso ise “Bambu Sandalyeli Natürmort” unda (Resim 13b) muşamba kullanmıştır.



Resim 13. a: George Braque, "Üzüm Kasesi", 1926, yağlı boya, kum, çakıl taşı (URL 5). b: Pablo Picasso, "Bambu Sandalyeli Natürmort", 1912, yağlı boya ve muşamba (URL 13)

2.4.2. Pigment

Pigmentler suda çözünmeyen, film tabakası oluşturabilmeleri için bir medyuma ihtiyaç duyulan toz halindeki renkli malzemelerdir. Doğal mineraller ve birikintiler halinde oluşan pigmentler, kullanılmadan önce öğütülerek toz haline getirilmesi gerekmektedir.

2.4.2.1. Beyaz

Tebeşir, kireç, alçıtaşı, kaolin doğal beyaz pigmentlerdir. Yapay olarak üretilen inorganik pigmentler ise kurşun, çinko ve titanyum beyazıdır.

Beyaz boya, tebeşir, çinko, baryum, pirinç veya kireç yataklarında biraz fosilleşmiş deniz yaratıklarından elde edilebilmektedir. Beyazların en zehirli olanı kurşun beyazıdır.

2.4.2.2. Toprak pigmentler

Renklendirici olarak demir oksit içeren toprak birikintiler (ocher, umber, sienna), Umber ve Sienna'lar kahverengi renk vermektedir. Sienna daha sarıdır, yandığında kırmızıya dönmektedir (Hodges, 1965).

Aşı boyası (İngilizce: *ochre*) Yunanca "soluk sarı" anlamına gelmektedir, fakat sözcük daha güçlü bir anlam kazanarak kırmızı, kahverengi veya toprak rengi olmuştur. Günümüzde doğal toprak boyalarını ifade eden genel bir anlamda kullanılsa da kesin anlamıyla hematiti (demir bulunan toprak) tanımlamaktadır (Finlay, 2007:40-41).

Toprak kırmızılarının çoğu sarı aşiboyasının pişirilmesiyle elde edilmektedir. Bu renge "Sienna", daha kırmızısına ise "Burnt Sienna" denmektedir. 18. yüzyılda ise Hollanda boya üreticileri sarı aşiboyasını ısıtmış ve "İngiliz Kırmızısı" adı altında satmışlardır (Finlay, 2007:53).

2.4.2.3. Siyah

Kömür, bitüm, grafit doğal siyahlardır. İs, kemik ve fildişi siyahı ise yapay olarak üretilen inorganik siyah pigmentlerdir.

Siyah boya is, ağaç uru, şeftali çekirdeği asma dalı ve fil dişinden yapılabilir. 17. yüzyılda en meşhur siyah boya, kemik siyahıdır. Bu pigment sığır bacakları veya kuzu kollarının yakılmasıyla ortaya çıkan kül ve tozdan elde edilmektedir (Finlay, 2007:103).

2.4.2.4. Orpiment ve Realgar

Arsenik sülfür mineralleridir. Sarı bir pigment elde etmek için beraber öğütülmektedir. Aşı boyasından daha sarıdır.

2.4.2.5. Hematit

Hematit, kayalarda ve topraklarda oldukça yaygın olarak bulunan bir demir (III) oksittir. Rengi kristal boyutu ve şekline bağlı olarak sarımsı/toprak arasında değişmektedir. Mineral hematit aynı zamanda kırmızı toprak boyasını oluşturan ana renklendirici maddedir (Domingo, Chieli, 2021).

2.4.2.6. Kırmızı

Zincifre (cinnabar), civa sülfür mineralinden elde edilen bir pigmenttir. Kurşun kırmızısı ve vermilyon, yapay olarak üretilen inorganik pigmentlerdir.

2.4.2.7. Yeşil

Terra verde ve Malakit yeşil pigmentlerdir. Terra verde; deniz kili ve yeşil mineraller (glokonit ve seladonit) içermektedir. Malakit ise yeşilin daha az sarı içeren bir tonu olan ve demir içeren bir bakır karbonattır (Hodges, 1965:157).

2.4.2.8. Mavi

Azurit (bakır karbonat) ve Lapis Lazuli'den (yarı değerli taş) mavi pigmentler elde edilmektedir. Mısır mavisi ve Smalt (kobalt) ise yapay olarak üretilen inorganik mavi pigmentlerdir (Hodges, 1965:157).

2.4.3. Yağ

Yağlar, trigliseridler olarak bilinen üç yağ asidinin gliserol molekülüne ester bağlarıyla bağlanmasıyla oluşan esterlerdir. Bu ester bağları, karboksilik asitlerin hidroksil gruplarından gelen bir su molekülünün ayrılmasıyla oluşan kovalent bağlardır. Yağlar, doymuş ve doymamış yağ asitleri olarak ikiye ayrılır. Doymamış yağlar oda sıcaklığında sıvı halde bulunur, doymuş yağlar ise katı halde bulunur. Yağlı boya bir resmin yapımında keten, haşhaş gibi doymamış yağlar kullanılır. Bu yağlar, karboksilik asit ve karbon zincirinden oluşur. Doymamış yağların doymuş yağlardan farkı, zincirlerdeki iki karbon arasında çift bağ bulundurmalarıdır. Bu çift bağın varlığı oksidasyon ile kırılarak yağın polimerleşmesini ve böylelikle kuruyarak film katmanı oluşturmalarını sağlamaktadır.

Bazı bitkisel yağlar, kendi başlarına veya ilave bileşenlerle dayanıklı filmler oluşturacak şekilde kuruma özelliğine sahiptir. Bu yağlar oksidasyon tepkimesiyle kurur. Kuruma işlemine bir dizi başka karmaşık kimyasal reaksiyon eşlik eder ve kurumuş yağ filmi, fiziksel ve kimyasal özellikleri bakımından orijinal sıvı yağdan farklı olan yeni bir maddedir; hiçbir şekilde eski haline döndürülemeyecek kuru, katı bir malzemedir. En sık kullanılan yağlar şunlardır: Keten tohumu yağı, Haşhaş yağı ve Ceviz yağı.

Diğer kurutucu yağlar ise; soya fasulyesi yağı, perilla yağı, tung yağı, oiticica yağı, lumbang yağı, ayçiçek yağı, kenevir yağı, aspir yağı ve stillingia yağıdır (Mayer, 1962:106-113)

Boyanın dayanıklılığı için yağlı boyanın içine katkı maddeleri eklenmektedir. Ev yapımı boyalara dayanıklılığı için balmumu eklenmektedir. Boya üreticileri ise dayanıklılık Alüminyum stearat ve diğer metalik sabunlar eklemektedir. Balmumunu ise plastikleştirici olarak kullanmaktadır (Mayer, 1962:120-122).

2.5. Vernik

Kurutucu bir yağda çözünen reçinelerin, modern yağlı boya resmin icadından yüzyıllar önce ahşap üzerine tempera ya da enkaustik teknikle yapılan resimlere vernik olarak kullanıldığı görülmüştür. Antik dönemde reçine ve yağların sadece merhemler için kullanıldığı bilinmektedir. Vernik yapımına dair tek tarif katrandan elde edilen bitümlü katmanlardır. Antik boyaların içeriğinde de bulunan bitüm yani asfalt ilk olarak İncil'de "Nuh Tufanı"nda geçmektedir. "Kendine gofer ağacından bir gemi yap. İçini dışını ziftle, içeriye kamalar yap." Nuh'tan önce Fenikeliler tekneleri için sedir ağacından elde edilen katran ve zifti kullanmışlardır. Fenikelilerden de Mısırlılara geçmiştir. Mısırlılar tekne yapımında sedir yağı da kullanmıştır. Sedir yağından vernikler ve boyalar geliştirmişlerdir (Gooch, 2002).

İncil'den önce Yunanistan'da halep çamından kolofon reçinesi elde edilmiştir. Mısırlılar mezarlarında Kanada balsamı ve Venedik terebentini içerikli vernik kullanmıştır. Gomalak, M.S. 1. yüzyıla ait bir kaynakta Hint kehribarı olarak geçmektedir. M.Ö. 200'den önce Çinliler vernik ağacından elde ettikleri özsuju vernik olarak kullanmıştır. Bu ağaçtan elde edilen bir başka madde ise latekstir. Lateks de vernik olarak kullanılmıştır. Yaklaşık 3000 yıl önce Japonya'da sumak ağacının öz suyundan oksidasyon yoluyla kuruyan bir vernik elde edilmiştir. M.Ö. 250'li yıllarda kehribarın sıcak yağda eritilmesiyle elde edilen vernikler kullanıldığı anlatılmaktadır. Eski Mısır'da sedir yağında çözünmüş kehribar vernik olarak kullanılmıştır. Bu tariftten önce birçok vernik tarifi bulunuyor olsa da "vernik" kelimesinin kökeni Eski Mısır'daki tarife dayanmaktadır. "Bernice" adı verilen kehribar, "verenice", daha sonra vernix ve 12. yüzyıl Latincesinde "varnish" yani vernik olarak türemiştir (Gooch, 2002).

Orta çağda yağın reçinelerle birlikte vernik olarak kullanıldığı görülmektedir. 5. yüzyılda ceviz, fındık yağı ya da çözünmüş reçine içerisinde fındık yağı resimleri korumak amacıyla vernik olarak kullanılmıştır. 6. yüzyılda ise keten

tohumu yağı ve zamk (mastik, sandarak reçinesi) karışımı bir vernikten bahsedilmektedir. 12. yüzyıl ressamları tarafından resmi su geçirmez hale getirmek için Mısır'a ait bir yağ olan "oleum cicinum" vernik olarak kullanılmıştır. Ayrıca reçine kullanılmadan sadece yağın güneşte ağartılması ve koyulaştırılması yönünde tarifler bulunmaktadır (Eastlake, 1847).

1760'ta mastik reçinesi ve keten tohumu yağından oluşan "megilp" medyumunun kullanımı yaygınlaşmıştır. Kalın bir film tabakası oluşturan, resme sarımsı bir renk veren yağlı bir verniktir. 1789 yılında İngiliz ressam Joshua Reynolds, Sarah Siddons portresinde (Resim 14) kat kat boya tabakası hazırlamak yerine kalın sürülen boya etkisi için megilp kullanmıştır (Finlay, 2007).

18. yüzyıldan itibaren vernik teknolojisi gelişmeye başlamış, 1790 yılında İngiltere'de ilk vernik fabrikası kurulmuştur. Organik kimyanın kimya disiplini haline gelmesiyle terpenler ve reçine asitleri hakkında daha çok bilgi edinilmiştir. 18. ve 19. yüzyıl boyunca Rosin, amber ve kopal gibi reçineler keten tohumu yağı içinde çözündürülerek vernik olarak kullanılmıştır.



Resim 14. Joshua Reynolds, Sarah Siddons'ın Portresi. (URL 16)

20. yüzyılın başında ilk sentetik reçine olan ester sakızı adı verilen gliserol esterleri geliştirilmiştir. Ardından gomalağa alternatif olarak fenolik reçineler çıkmıştır. Bu vernikler fenol-formaldehit reçine ve yağ içeriklidir. Uzun yıllar boyunca yağlı boya için inceltici, vernik için ise çözücü olarak kullanılan terebentine alternatif mineral ispirotlar (*white spirit*) gibi petrol bazlı çözücüler kullanılmaya başlanmıştır. 1950'lerden sonra terebentin ve reçine üretimi için Tall yağı kullanılmıştır. 20. yüzyılda geliştirilen diğer reçineler "History of Paint and Coating Materials"da bahsedilmiştir. Bunlar fenolik ve amino reçineler, polivinil klorür, akrilik esterler, silikonlar, epoksiler, poliüretan ve polyesterlerdir (Gooch, 2002).

SONUÇ

Bu çalışmada, yağlı boya tuval resminin teknik ve malzeme yönünden tarihsel gelişimi detaylı bir şekilde incelenmiştir. Tuval resminin temel bileşeni olan şasi, en eski 14. yüzyılda Cennino Cennini'nin kitabında görülmektedir. Tuval üzerine yağlı boya resmin belgelenmiş en eski örneği Paolo Ucello'nun 1470 tarihli "*Saint George and the Dragon*" isimli resmidir. Tuval; Orta Çağ'dan itibaren mikroorganizma hasarına açık, istenilen boyutta tek parça elde edilemeyen ve taşınması kolay olmayan ahşap paneller yerine hafif ve taşınabilir olması nedeniyle tercih edilmiştir. Bu geçiş kademeli olarak önce panellere kanvas yapıştırılması, ardından geçici bir çerçeveye gerilip resim tamamlandıktan sonra başka bir desteğe aktarılması ve en son sabit şaside tek destek olarak kanvas kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Sabit şasiye geçişle birlikte tuvalin gerginliğini ayarlamak amacıyla 18. yüzyılda kamalı sistem ortaya çıkmış, bu sistem 19. yüzyılda yaylar, metal takozlar veya yuva boyunca hareket eden vidalı sistemler olarak geliştirilmiştir.

Tuval resminin ilk örnekleri arasında sancak kumaşlarının tuval desteği olarak kullanıldığı görülmektedir. 14. yüzyılda dini anlamlar yüklenen dimi dokuma kumaşlar pahalı statü sembolü olduğu için, yüksek kaliteli resim

desteği olarak tercih edilmektedir. 16. yüzyılda Venedikli sanatçıların düz, bezayağı ve dimi dokuma kumaşlar kullandığı, bunun yanı sıra İngiltere’de keten; masa örtüsü, giysi gibi çeşitli türlerde tekstillerin de kullanıldığı görülmektedir. 16-17. yüzyıldaki dokuma tezgahlarının dezavantajı, tezgâh genişliğinin küçük olması nedeniyle büyük boyutlu tuvalerin birkaç parçadan oluşturulmak zorunda kalınmasıdır. Günümüzde büyük boyutlu tuvaler tek parça kanvastan üretebilmektedir.

17. yüzyılda tuval resminin yaygınlaşmasıyla hazırlık katmanı tarifleri de artmıştır. 16. yüzyılda alçı ve hayvansal tutkal içerikli zeminler, 17. yüzyılda kurşun beyazı ve yağ katkıları, 20. yüzyılda ise akrilik zeminler görülmektedir. Hazırlık katmanı tariflerinde görülen malzemeler yağlıboya içeriğinden çok da farklı değildir. Yağ ve pigmentten oluşan yağlıboya ilk olarak Van Eyck kardeşler tarafından pigmentlerin sikatif yağlar ile ezilmesiyle elde edilmiştir. Yağa ek olarak boyayı seyreltmek amacıyla terebentin ve mineral ispirotolar da kullanılmıştır. Yakın Çağ’a gelindiğinde sentetik pigmentlerle birlikte tüp boyalar da kullanılmaya başlanmıştır. Modern sanatta ise yağlı boyaya ek olarak kum, çakıl taşı, muşamba gibi farklı malzemeler de işin içine girmiştir. Hazırlık ve boya katmanlarındaki gelişimin benzeri vernikte de bulunmaktadır. Gomalak, kolofon, mastik, sandarak gibi organik reçineler yerini teknolojinin gelişmesiyle fenolik ve amino reçineler, polivinil klorür, akrilik esterler, silikonlar, epoksiler, poliüretan ve polyesterler gibi sentetik verniklere bırakmıştır.

Bu derleme çalışması, sanat tarihçilere, restoratörlere ve sanatçılara yağlı boya resmin teknik ve malzeme yönünden karmaşık tarihini anlama ve araştırmalarında rehberlik etme fırsatı sunmaktadır. Yağlı boya resim tarihindeki bu zengin ve çeşitli gelişim, sanat dünyasının ve kültürel mirasın daha derinlemesine anlaşılmasına ve resim restorasyonunun doğru ve etik bir şekilde yapılmasına yardımcı olmaktadır. Ayrıca, Türkçe literatürdeki boşlukları doldurarak bu alandaki bilgi birikimine katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Çakmakçı, A. Ş. (2023). Batı Resim Sanatındaki Dışavurumcu Yaklaşım Kapsamında Kullanılan Materyallerin Görsel Anlatım Diline Olan Etkisi. *Yüksek Lisans Tezi*. Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi .
- Başaran, F. N., Güneş Yarmacı, H. (2020, Kasım 17). Teknik ve Desen Özellikleri Açısından "Damask". *Folklor Akademi Dergisi*, 3(4): 265-288.
- Bayav, D., Ateş, E. (2011). 20. Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Aşan Arayışlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(8):35-57.
- Buck, R. D. (1972). Stretcher Design, A Brief Preliminary Survey. *ICOM Committee for Conservation 3rd Triennial Meeting*. Madrid: International Council of Museums (ICOM).
- Buckley, B. A. (2021a, Haziran 23). Stretchers and Strainers: Materials and Equipment. *AIC Wiki A Collaborative Knowledge Resource*.
- Buckley, B. A. (2021b). Stretchers, tensioning, and attachments. R. R. Joyce Hill Stoner, *Conservation of Easel Paintings*: 316-343. New York: Routledge.
- Domingo, I., Chieli, A. (2021). Characterizing the pigments and paints of prehistoric artists. *Archaeological and Anthropological Sciences*, 13: 196.
- Eastaugh, N., Nadolny, J., Lowengard, S. (2021). Pigments in Western easel painting. J. H. Stoner, R. Rushfield, *Conservation of Easel Paintings*. New York: Routledge.
- Eastlake, C. L. (1847). *History of Oil Painting*. London: Longman, Brown, Green and Longmans.
- Finlay, V. (2007). *Renkler - Boya Kutusunda Yolculuklar*. Dost Kitabevi.
- Fitzhugh, E. W. (2012). Orpiment and Realgar. E. W. Fitzhugh, *Artists' Pigments, A Handbook of Their History and Characteristics*: 47-66. London: Archetype Publications.
- Gooch, J. W. (2002). History of Paint and Coatings Materials. J. W. Gooch, *Lead-Based Paint Handbook*: 13-35. Boston: Topics in Applied Chemistry.
- Hodges, H. (1965). *Artifacts: an introduction to early materials and technology* (5. baskı). John Baker.
- Kaptan Bazyar, C. (2012). Tuval Resmi Deformasyonları ve Nedenleri. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 6: 43-61.
- Khodaei, M. (2023). Klasik Dönemde Resim Sanatında Kullanılan Renklerin ve Medyumların Kimyasal Özellikleri. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(80): 13-25.
- Mayer, R. (1962). *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*. Faber & Faber.
- Mukhtarova, A., Irak, M. (2021). Yağlı Boya Tekniğinin Jan van Eyck Resimleri Üzerinden Çözümlemesi. *Social Sciences Studies Journal*, 7(92): 5710-5721.
- Pantoja de la Cruz, J. *The evolution of preparations for painting on canvas in sixteenth century Spain*. Museo del Prado.

- R.D. Harley, B. P. (1971). Oil colour containers: Development work by artists and colourmen in the nineteenth century. *Annals of Science*, 27(1): 1-12.
- Riederer, J. (2012). Egyptian Blue. E. W. Fitzhugh, *Artist's Pigments, A Handbook of Their History and Characteristics*: 23-40. London: Archetype Publications.
- Seglins, V., Kukela, A. (2016). Development of Pigments and Colour Use in Prehistoric Times. *3rd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences & Arts SGEM*, 16: 41-46.
- Stols, M. (2012). Grounds, 1400-1900. *The Conservation of Easel Paintings*: 161-185.
- Stols-Witlox, M. J. (2014). *Historical recipes for preparatory layers for oil paintings in manuals, manuscripts and handbooks in North West Europe, 1550-1900: analysis and reconstructions*. Amsterdam: University of Amsterdam.
- Tez, Z. (2023). *Renk, Pigment ve Boyarmaddelerin Kültürel Tarihi*. Doruk Yayıncılık.
- Thompson, D. V. (1933). *Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val d'Elsa: Il Libro dell'Arte*. New Haven: Yale University Press.
- Townsend, J. H. (2013). The materials and techniques of J. M. W. Turner: primings and supports. *Studies in Conservation*, 39(2):145-153.
- Tse, N., Sloggett, R. (2008). Southeast Asian oil paintings: supports and preparatory layers: 161-170, London: Archetype Publications.
- URL 1: <https://arkeofili.com/iklim-degisikligi-dunyanin-en-eski-kaya-sanatini-yok-ediyor/> , Erişim Tarihi: 14.10.2023.
- URL 2: <https://colourlex.com/project/egyptian-blue/> , Erişim Tarihi: 13.11.2023.
- URL 3: <https://colourlex.com/project/prussian-blue/> , Erişim Tarihi: 13.11.2023.
- URL 4: https://www.derstekstil.name.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=182&Itemid=319#:~:text=4%2DBal%C4%B1ks%C4%B1rt%C4%B1%20Dimi%20%C3%96rg%C3%BCs%C3%BC,elbiselik%2C%20paltoluk%20kuma%C5%9Flar%C4%B1n%20dokumas%C4%B1nda%20kullan%C4%B1%C4%B1r , Erişim Tarihi: 22.12.2023.
- URL 5: <https://www.guggenheim.org/artwork/676> , Erişim Tarihi: 03.01.2024.
- URL 6: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470328> , Erişim Tarihi: 03.01.2024.
- URL 7: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-tintoretto-christ-washing-the-feet-of-the-disciples> , Erişim Tarihi: 03.01.2024.
- URL 8: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-tintoretto-the-origin-of-the-milky-way> , Erişim Tarihi: 03.01.2024.
- URL 9: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon> , Erişim Tarihi: 03.01.2024.
- URL 10: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-the-vendramin-family> , Erişim Tarihi: 03.01.2024.
- URL 11: <https://www.nationalgeographic.com/adventure/article/120614-neanderthal-cave-paintings-spain-science-pike> , Erişim Tarihi: 14.10.2023.
- URL 12: <https://tekstilbilgi.net/dokuma-kumas-orgu-cesitleri.html> , Erişim Tarihi: 22.12.2023.
- URL 13: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/still-life-with-the-caned-chair-1912> , Erişim Tarihi: 03.01.2024.
- URL 14: https://en.wikipedia.org/wiki/Cave_of_Altamira#/media/File:9_Bisonte_Magdalenienense_pol%C3%ADcromo.jpg , Erişim Tarihi: 14.10.2023.
- URL 15: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ecce_Homo_\(Titian,_Vienna\)#/media/File:Tiziano_Vecellio_called_Titian_-_Ecce_Homo_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ecce_Homo_(Titian,_Vienna)#/media/File:Tiziano_Vecellio_called_Titian_-_Ecce_Homo_-_Google_Art_Project.jpg) , Erişim Tarihi: 03.01.2024.
- URL 16: https://en.wikipedia.org/wiki/Sarah_Siddons_as_the_Tragic_Muse#/media/File:Reynolds,_Sir_Joshua_-_Mrs_Siddons_as_the_Tragic_Muse_-_Google_Art_Project.jpg , Erişim Tarihi: 05.01.2024.
- Vasari, G. (1960). *Vasari on Technique*. New York: Dover Publications.
- Verougstraete-Marcq, H., Van Schoute, R. (1986). Painting technique: supports and frames. *Scientific Examination of Easel Paintings*: 13-34, Strasbourg: Council of Europe.
- Young, C., Katlan, A. W. (2020). History of fabric supports. J. H. Stoner, R. Rushfield, *Conservation of Easel Paintings*. London: Routledge.