T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SERAMİK VE CAM TASARIMI ANASANAT DALI

Sanatta Yeterlik Uygulama Raporu

GESTALT PSİKOLOJİSİNDE YER ALAN ALGIDA TAMAMLAMA İLKESİNİN SERAMİK TASARIMINDA UYGULANMASI

Hazırlayan

Fevziye YELMEN

Danışman

Doç. Efe TÜRKEL

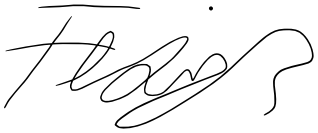
İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik uygulama raporu olarak sunduğum “Gestalt Psikolojisinde Yer Alan Algıda Tamamlama İlkesinin Seramik Tasarımında Uygulanması” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

19.07.2019

Fevziye YELMEN



İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 19. / 06 / 2019 tarih ve ...11... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin ...9... maddesine göre Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik öğrencisi Fevziye Yelmen'in Gestalt Psikolojisindeki Algıda Tamamlama İlkesinin Seramik Tasarımında Uygulanması konulu tezi incelenmiş ve aday 19. / 07. / 2019. tarihinde, saat .10.00.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ....60..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan ansanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı.....olduğuna oy....birliği..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN
Doç. Efe Tarhan

ÜYE
Prof. Halil Yüksel

ÜYE
Dr. Öğr. Üyesi
Aşkın Aşan Yüksel

ÜYE
Dr. Öğr. Üyesi İsmet Yüksel

ÜYE
Doç. Arzu Atıl

ÖZET

Gestalt, parça ve bütünü anlamlı hale getirmeye yarayan çeşitli algı ilkelerinden oluşan bir kuram ve yaklaşımdır. Temel olarak bütünün parçalardan oluştuğu, fakat algılamanın tam ve doğru olarak gerçekleşebilmesi için bütünün de kavranması gerektiği kabul edilir. Dolayısıyla algı bakımından parçanın da bütünün de bir anlamı olduğu, bu kuramda önemli bir yere sahiptir.

Max Wertheimer, kuramın kurucusu olmakla birlikte, Wolfgang Köhler ve Kurt Kofka gibi başka araştırmacıların da kurama katkıları olmuştur. Araştırmaların geneli görsel algıya dayansa da, psikologlar bu kuramı çeşitli davranış biçimlerini analiz etmek için de kullanmaktadırlar. Bu yönüyle gestalt, salt bir algı ilkeleri yığını değildir. Bu sayede, sanatçılar da gestaltı eserlerinde kullanabilmişlerdir; çünkü bazı eserler salt bir tasvir amacı taşımazlar. Onlar, aynı zamanda çeşitli kavramlarla ve bağlamlarla farklı anlam katmanlarını da inşa ederler.

Bu çalışmada, gestalt ilkelerinden olan algıda tamamlama ilkesinin, seramik eserlerdeki uygulamaları konu edinilmiştir. Çeşitli kavramlar ve bağlamlar birlikteliği ile ele alınan eserlerde, başta algıda tamamlama ilkesi olmak üzere diğer gestalt ilkeleri de kullanılmıştır. Gerek eserlerin isimleri, gerekse gestalt bağlamında algıda tamamlama ilkesinin kullanımı dolayısıyla, eserlerin kavramsal düzeyde sorgulamaları yapılmış, böylelikle hem kuramın uygulama açısından eserlerdeki karşılıklarına, hem de öznel yorumlara yer verilmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

Gestalt is a theory and approach that consists of various principles of perception to make the piece and the whole meaningful. In this theory, it is generally accepted that the whole is composed of parts, but the whole must be grasped in order for the perception to be fully and accurately realized. Therefore, it has an important place in this theory that the whole part has a meaning in terms of perception.

Max Wertheimer is the founder of the theory, but on the other hand, other researchers such as Wolfgang Köhler and Kurt Kofka also contributed to the theory. Although most of the research is based on visual perception, psychologists use this theory to analyze various behaviors. In this respect, gestalt cannot be a mere stack of perception principles. It is also a theory that artists can use in their works, because some artifacts are not purely illustrative. They also construct different layers of meaning with various concepts and contexts.

In this study, the principle of completion in the perception of gestalt, which is one of the principles of gestalt, has been studied in ceramic works. Various gestalt principles, including the principle of completion in the perception, were also used in the works, which were discussed together with various concepts and contexts. Both the names of the works and the use of the principle of completion in perception in the context of gestalt tried to question the works on the conceptual level so that both the responses of the theory in the works and the subjective interpretations of the artist were tried to be included.

TEŞEKKÜR

Çalışmamın araştırma ve uygulama sürecinde teşviki, desteği ve önerilerinden dolayı değerli danışman hocam Doç. Efe TÜRKEL'e, duyarlılığı ve desteği için Seramik Bölümü Anasanat Dalı Başkanı değerli hocam Prof. Halil YOLERİ başta olmak üzere tüm hocalarıma, Heykel Bölümü Anasanat Dalı Başkanı Doç. Arzu Atıl'a ve Dr. Öğr. Üyesi Gökçen ERGÜR'e, araştırma görevlisi çalışma arkadaşlarıma, maddi ve manevi desteğiyle yanımda olan ailem Duran ve Güler YELMEN'e ve eserlerin fotoğraf çekimi başta olmak üzere her konuda destek olan kıymetli eşim Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Fatih YELMEN'e, çok teşekkür ederim.

Fevziye YELMEN

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ii

TUTANAK iii

ÖZET iv

ABSTRACT v

TEŞEKKÜR vi

İÇİNDEKİLER vii

ŞEKİLLER LİSTESİ xi

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM

ALGI KAVRAMI VE GESTALT KURAMI

1.1. Algı Kavramı 3

1.2. Gestalt Kuramı 4

1.2.1. Gestalt Psikolojisi 5

1.2.2. Gestalt Psikolojisinin Kökeni ve Tarihsel Gelişimi 5

1.3. Gestalt Psikolojisinde Kuramsal Çerçeve 6

1.4. Psikoloji ve Gestalt Bağlamında Ortak Kavramlar 9

1.4.1. Fi-Fenomeni 9

1.4.2. Pragnanz Yasası 10

1.4.3. İz Kuramı 11

1.5. Gestalt Kuramının (Yasasının) Algısal Gruplandırma İlkeleri ...11

1.5.1. Şekil Zemin İlişkisi 11

1.5.2. Yakınlık İlkesi 12

1.5.3. Benzerlik İlkesi 13

1.5.4. Tamamlama İlkesi 14

1.5.5. Devamlılık ve Simetri İlkesi 15

1.5.6. Birlikte Hareket İlkesi 17

1.5.7. Basitlik İlkesi 17

1.5.8. Geçmiş Deneyim İlkesi 18

2. BÖLÜM

ALGIDA TAMAMLAMA İLKESİ VE SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

2.1. Tasarımcılar Açısından Algının Önemi 19

2.2. Algıda Tamamlama İlkesi Bağlamında Eserler Üreten Sanatçılardan Örnekler 20

2.2.1. M. C. Escher 20

2.2.2. Vilma Villaverde.....23

2.2.3. Michael Alfano 26

2.2.4. Matteo Pugliese.....29

2.2.5. Jason H. Green 32

3. BÖLÜM

UYGULAMALAR

3. Uygulamalar.....36

3.1. Taziye.....36

3.2. Haneler.....39

3.3. İki Bardak Eğlencelik.....42

3.4. Yerel Küresele Karşı.....45

3.5. Büyük Umutlar.....49

3.6. Silindir Kaplar Serisi.....52

3.6.1. Rönesans.....55

3.6.2. İçgörü.....57

3.6.3. Şöhret.....58

3.6.4. Üret, Tüket, Üret.....60

3.6.5. Efsane.....61

3.6.6. Giriş Ücretsiz.....63

3.7. "Dada Desem Yanılır Mıyım?" Serisi.....65

3.7.1. Sunum.....66

3.7.2. Ya Düşseydi.....68

3.7.3. İstif.....69

3.7.4. Kimlik.....70

SONUÇ.....73

KAYNAKÇA 75

UYGULAMA KATALOĞU.....80

ÖZGEÇMİŞ.....90

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Guillaume Apollinaire, Kaligram Şiir Örneği 6
http://www.galleryintell.com/artex/poems-peace-war-guillaume-apollinaire/

Şekil 2. Roy Winkelman, Su dolu bardağın içindeki kalem, 2012 8
http://etc.usf.edu/clippix/picture/refraction-of-pencil-in-cup-of-water.html

Şekil 3. Fi fenomeni 9
https://www.opticalspy.com/spy-blog/phi-phenomenon

Şekil 4. Pragnanz Yasası'nı ifade eden görseller 10
https://www.smashingmagazine.com/2014/03/design-principles-visual-perception-and-the-principles-of-gestalt/

Şekil 5. Şekil zemin ilişkisini ifade eden Rubin vazosu 12
https://www.illusionsindex.org/i/rubin-s-vase

Şekil 6. Yakınlık ilkesini ifade eden görseller 13
https://creativemarket.com/blog/the-designers-guide-to-gestalt-psychology

Şekil 7. Benzerlik ilkesini ifade eden görseller.....14
https://www.interaction-design.org/literature/article/the-law-of-similarity-gestalt-principles-1

Şekil 8. Tamamlama ilkesini ifade eden görsel 14
https://www.ics.uci.edu/~kobsa/courses/ICS104/course-notes/gestalt-closure.png

Şekil 9. Devamlılık ilkesini ifade eden görsel 15
https://www.toptal.com/designers/ui/gestalt-principles-of-design

Şekil 10. Simetrinin tanımını ifade eden görsel 16
https://medium.muz.li/gestalt-principles-in-ui-design-6b75a41e9965

Şekil 11. Simetri ilkesini ifade eden görsel.....16
https://uxmisfit.com/2019/04/23/ui-design-in-practice-gestalt-principles/

Şekil 12. Birlikte Hareket Etme ilkesini ifade eden görsel 17
https://feltmagnet.com/misc/The-Basics-of-Good-Graphic-Design

Şekil 13. Geçmiş deneyim ilkesini ifade eden görsel. 18
https://www.yours.co.uk/features/real-life-stories/articles/can-you-answer-this-traffic-light-question-millions-cant

Şekil 14. M.C.Escher, *Rind*, 1955 21
https://www.mcescher.com/gallery/recognition-success/rind/

Şekil 15. M.C.Escher, *Bond of Union*, 1956 22
https://www.mcescher.com/gallery/recognition-success/bond-of-union/

Şekil 16. Vilma Villaverde, *Nocturnal librarian*, 2011. 23
https://www.aic-iac.org/member/vilma-villaverde/

Şekil 17. Vilma Villaverde, *Maternity*, 2006. 24
http://artodyssey1.blogspot.com/2012/10/vilma-villaverde.html

Şekil 18. George Mung, *Pregnant Mary*, 1983 25
https://www.eurekastreet.com.au/article/aboriginal-art-before-it-became-an-industry

Şekil 19. Michael Alfano, *We Together*, 2001 26
http://www.michaelalfano.com/bronzes_limited_editions.html

Şekil 20. Michael Alfano, *Gates of Transcendence*, 2005 28
https://www.michaelalfano.com/sculptures/public-art/?id=654

Şekil 21. Matteo Pugliese, *Believer*, 2016 29
http://matteopugliese.com/artworks/extra-moenia/believer/

Şekil 22. Matteo Pugliese, *Zebra*, 2006. 31
http://matteopugliese.com/artworks/other-works/zebra/

Şekil 23. Jason H. Green, *Wall No.5*, 2006 32
https://jasongreenceramics.com/artwork/2493251_Wall_No_5.html

Şekil 24. Andy Warhol, *Brillo Boxes*, 1969 33
https://www.nortonsimon.org/art/detail/P.1969.144.001-100

Şekil 25. Jason H. Green, *Double Diamond*, 2008 34
https://jasongreenceramics.com/artwork/2484229_Double_Diamond.html

Şekil 26. *Double Diamond* Tasarım Yaklaşımı. 34
http://thomaslebas.com/mdes/3-1/

Şekil 27. Fevziye Yelmen, *Taziye,* 2019 38
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 28. Fevziye Yelmen, *Haneler,* 2019. 40
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 29. Fevziye Yelmen, *Taziye detay,* 2019. 41
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 30. Fevziye Yelmen, *İki Bardak Eğlencelik,* 2019 44
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 31. Fevziye Yelmen, *Yerel Küresele Karşı,* 2019.....48
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 32. Fevziye Yelmen, *Büyük Umutlar,* 2019.....50
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 33. Dorothea Lange, *Göçmen Anne,* 1936 53
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 34. Fevziye Yelmen, *Silindirler Serisi,* 2019.....54
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 35. Fevziye Yelmen, *Rönesans,* 2019.....56
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 36. Fevziye Yelmen, *İçgörü,* 2019 57
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 37. Fevziye Yelmen, *Şöhret,* 2019.....59
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 38. Fevziye Yelmen, *Üret, Tüket, Üret,* 2019.....61
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 39. Fevziye Yelmen, *Efsane,* 2019 62
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 40. Fevziye Yelmen, *Giriş Ücretsiz,* 2019.....64
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 41. Fevziye Yelmen, *Sunum,* 2019 67
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 42. Fevziye Yelmen, *Ya Düşseydi,* 2019 68
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 43. Fevziye Yelmen, *İstif,* 2019.....70
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 44. Fevziye Yelmen, *Kimlik,* 2019 71
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

Şekil 45. Fevziye Yelmen, *Kimlik,* 2019 72
Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen

GİRİŞ

Bir olayın, kişinin veya nesnenin algılanması, onun bilincine varılması demektir. Bu sayede kişi, çevresiyle ilişki kurabilmekte ve hayatına devam edebilmektedir. Ancak insan, beklenmedik durumlarla da karşılaşabilmektedir. Bu beklenmedik durumlar, kişinin algısını etkileyebilecek özelliklere sahip olduklarında, algı ya devam eder ya da sekteye uğrar. Gestalt olarak adlandırılan ve algı psikolojisi olarak kabul edilen ilkeler ışığında, algının bahsi geçen devam etme ve sekteye uğrama süreçleri incelenmiş ve genel kabul görmüş bazı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada, gestaltın tamamlama ilkesinin esas alındığı seramik uygulamaları konu edinilmiş ve ortaya çıkan eserlerde, hem tamamlama ilkesine hem de aynı bağlamdaki yorumlara yer verilmiştir.

Sanatçıların algı biçimleri, onların eserlerinde ortaya çıkabilmektedir. Bu bakımdan, eserlerin gerek biçim gerekse içerik açısından incelenmesi ve taşıdığı anlamların keşfedilmesi önem taşımaktadır. Resim ve fotoğraf sanatında, sanatçıların çalışma alanları temel olarak iki boyutlu iken, seramik sanatında temel olarak üç boyutlu yüzeyler kullanılmakta ve eserler üretilmektedir. Bu bakımdan algı kavramının seramik sanatçıları açısından daha da önem kazandığı düşünülebilir.

Algı kavramının fizyolojik ve psikolojik boyutlarının bulunması, onu karmaşık bir hale getirmektedir. Fizyolojik etmenler, kişiden kişiye göre değiştiği için başka bir çalışma konusu olarak ele alınabilir. Ancak psikolojik etmenler, her insan için geçerli birtakım durumları geçerli kılmaktadır. Bu bağlamda psikologların yaptıkları araştırmalar sonucunda elde ettikleri algı yasalarını gestalt adı altında toplamaları, algının psikolojik boyutları açısından oldukça önemlidir. Bu düşünceden hareketle, bu çalışmada gestalt ilkeleri ışığında algıyı inşa etme biçiminin saptanarak, seramik eserler üzerinden

örneklerle yorumlanması amaçlanmıştır. Böylelikle seramik sanatçılarının gestalt algılayış biçimlerine dair kuramsal ve pratik bir kaynakça oluşturulmasına da katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Söz konusu gestalt ilkerinden, algıda tamamlama ilkesi, çalışmanın hareket noktasını oluşturmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde algı kavramı, gestaltın tarihçesi ve kuramsal özellikleri, görseller ve örnekler eşliğinde anlatılmıştır. Böylelikle, ele alınacak eserlerin hem teknik hem de kavramsal alt yapılarının oluşturulması amaçlanmıştır.

İkinci bölümde, eserlerinde gestalt algıda tamamlama ilkesinin özellikleri bulunan sanatçılar, eserleriyle birlikte incelenmiş ve çeşitli bağlamlarda yapılmış yorumlara yer verilmiştir.

Son bölüm olan üçüncü bölümde ise, gestalt algıda tamamlama ilkesinden hareketle uygulamaları yapılan eserler anlatılmıştır.

1. BÖLÜM

ALGI KAVRAMI VE GESTALT KURAMI

1. BÖLÜM

ALGI KAVRAMI VE GESTALT KURAMI

1.1. Algı Kavramı

Bir farkındalık biçimi olarak algı, gündelik hayatın içinde yer alan önemli bir unsurdur, çünkü canlılarla ve nesnelerle kurulan her türlü ilişki ancak algı ile mümkün hale gelebilmektedir. Bu bağlamda algı, zihinsel bir sürecin de parçasıdır.

Türk Dil Kurumu, *algı* kelimesini "Bir şeye dikkati yönelterek o şeyin bilincine varma, idrak" olarak tanımlamaktadır (www.tdk.gov.tr, *algı*). Broad (1984: 59) ise, duyu-algısı olarak ele aldığı terimin, günlük yaşamda görmek, işitmek, dokunmak, tatmak, koklamak olarak betimlenen deneyleri içermek üzere filozoflar ve ruhbilimcilerce kullanıldığını ifade etmiştir. Buradan anlaşıldığı üzere, Broad'un duyu-algısı ifadesi, algının bilince varma ve idrak karşılıklarının adeta bir açıklamasıdır.

İki canlı açısından algı, çift taraflı aktif bir zihinsel sürecin gerçekleşmesini gerektirirken, bir nesnenin algılanmasında sadece tek taraflı aktif algılayanın ve pasif algılananın bulunduğu bir süreç yeterli olmaktadır. Buna göre, algılanan nesneyle, zihinde ortaya çıkan nitelikler arasındaki bağıntının, bir nedensellik bağıntısı olması gerekmektedir (Hacıkadiroğlu, 1984: 189). Örneğin, tavandaki bir ampulün, ışık vererek bulunduğu mekânı aydınlatması beklenir. Bunun aksi olduğu zaman, ampulün arızalı olduğu veya elektriğin ampule ulaşmadığı düşünülür. Bu açıdan ele alındığında algılama, verili bir durumun göze çarpan özelliklerinin kavranması olarak kabul edilebilir (Arnheim, 2012: 220). Bahsi geçen görsel kavrayış, hem bir estetik hazzı hem de bir davranış biçimini içerebilir. Örneğin, kavranan şey bir sanat

eseri olduğunda, zihin o eserdeki estetik unsurları dikkate alarak bir haz mekanizmasını harekete geçirecektir, fakat kavranan şey tehlike arz eden bir hayvan, nesne veya durum olduğunda, zihin içinde bulunulan tehlikeden kurtulmanın yollarını arayacak bir mekanizma veya davranış biçimi geliştirecektir. Böylelikle görsel kavrayış, algı sürecinin bir sonucu olarak birbirinden farklı sonuçlara sahip olabilmektedir. Bu bağlamda Arnheim (2012: 43), bir nesne hakkındaki akıl yürütmenin, nesnenin algılanma tarzıyla başladığını ve yetersiz bir algının, düşünce zincirini tamamen altüst edebileceğini belirtmiştir. Bu zincir bozulmaya uğradığında ise, düşünce yoluyla algıya dair ortaya çıkabilecek kavramlara muhtemelen ulaşılamayacaktır. Çünkü "görsel algı, niteliklerin, nesnelerin, olayların imgelerini sağlayarak kavram oluşumuna zemin hazırlar. Gözlerin doğrudan ve anlık aldığı uyarının çok ötesine uzanan zihin, bellek yoluyla erişilen geniş imgeler alanında iş görmekte ve bütün bir hayat deneyimini bir görsel kavramlar sistemi olarak örgütlemektedir" (Arnheim, 2012: 327). Özetle algılamayla birlikte bir akıl yürütme süreci başlamaktadır ve bir düşünce sistemi sonucunda algıya dair çeşitli kavramlar ortaya çıkmaktadır. Algıya dair ortaya çıkan yanlışlar, bütün süreci etkileyeceği için düşünce ve kavram oluşumu da engellenmiş olacaktır.

1.2. Gestalt Kuramı

Gestalt kuramı, algının esasları üzerine düşüncelerin oluşturduğu bir kuramdır. Genel olarak ifade etmek gerekirse, algılanacak olan şey bir bütün, onu oluşturanlar da parçadır. Buna göre bütün, parçaların toplamının sahip olduğu anlamdan farklı bir anlama sahip olabilmektedir. Bu bakımdan bir bütünü algılayan kişi, onu parçalarına ayrıştırarak değil de, kendi bütünlüğü içinde algılar. Bu kuramı savunanlar, algılayanın harici duyumlara kendisinden bir şeyler eklediğini ve bu şekilde algıyı, başka bir deyişle kendi yaşantısını yeniden biçimlendirdiğini savunmaktadırlar.

1.2.1. Gestalt Psikolojisi

Gestaltçı yaklaşımı olarak da bilinen kuramda, "zihnin, onu oluşturan temel parçalara bölünerek değil, organize bir bütün olarak anlaşılması gerektiği" savunulmaktadır (Masaroğulları ve Koçakgöl, 2011: 69). Gestalt, yalnızca görsel algıyla ilişkilendirilmemektedir, bunun yanında herhangi bir olayın veya durumun algılanması konusunda da gestalt kuramından faydalanılabilmektedir ve bu yönüyle de psikolojinin alanına girmektedir. Gürün (1991: 60), gestalt yaklaşımını savunan psikologların insanın ayrı ayrı yönleriyle değil, tümüyle ele alınması, yani herhangi bir hastanın kişiliğinin tümünün dikkate alınması gerektiğini savunduklarını ifade etmiştir.

1.2.2. Gestalt Psikolojisinin Kökeni ve Tarihsel Gelişimi

Bu psikolojik yaklaşımın temeli 20. yüzyılın başlarında atılmıştır. Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kurt Kofka gibi araştırmacılar gestaltın temelini oluşturan çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.

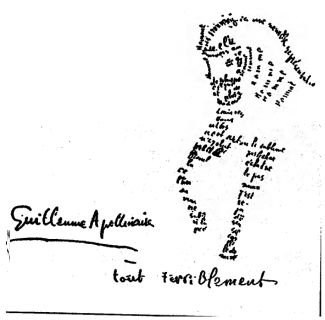
Gestalt, birden fazla araştırmacının çalışmalarının toplamından oluşmuş olsa da yaklaşımın kurucu ismi Max Wertheimer'dir. Psikolojinin yanı sıra hukuk ve felsefe eğitimi de alan Wertheimer, özellikle fi-fenomeni isimli çalışmasıyla gestaltçı algının temelini oluşturmuştur.

Gürün, (1991: 88), Wolfgang Köhler'in özellikle piliçlerdeki görsel ayırt etme gücünü ve şempanzelerdeki alet kullanma yetisini incelediğini, deneme ve yanılmaların karşıtı olan ve içgörü (insight) adını alan aniden kavrama olgusunu ortaya atarak geliştirdiğini söylemiştir.

1.3. Gestalt Psikolojisinde Kuramsal Çerçeve

Parçalara ayrılamaz bir bütünü temsil eden Gestalt, üç önemli özelliğe sahiptir. Bunlardan ilki nesne, varlık veya şey, ikincisi nesnenin, varlığın veya şeyin içinde bulunduğu ortam veya çevre ve üçüncüsü de bunlarla çevrenin ilişkisidir (Daş, 2015: 4-5). Anlaşılmaktadır ki gestalta göre algının gerçekleşebilmesi için, algısal bir ilişki zincirinin bulunması gerekmektedir. Arnheim (2012: 41), bakılan bir nesnenin, ancak örgütlü bir şekle uyduğu ölçüde tamamen algılanabildiğini söylemiştir. Buna göre, çevreden yalıtılmış bir algı, bütünün kavranmasına engel olmaktadır. Bir bütünü oluşturan parçalar, kendi başlarına bir bütün olmadıkları sürece, bütünün içinde algılanmalı ve anlamlandırılmalıdırlar.

Gestalt kapsamında ele alınan parça-bütün ilişkisi, herhangi bir şeyin algı süreci üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Buna göre, algılanacak olan uyaranın daha küçük birimlerden oluşan büyük bir birim olduğu varsayıldığında, büyük birimin daha önce algılanacağına dair ilişkiyi ifade eder. Bununla birlikte, büyük birimi oluşturan küçük birimler, kendi aralarında başka bir gruplamayı mümkün kılacak özelliklere sahip olduklarında öncelik sırası büyük birimden küçük birimlere de geçebilmektedir.



Şekil 1. Guillaume Apollinaire, Kaligram Şiir Örneği, (Galleryintell, 2019).

Örneğin Guillaume Apollinaire'in yazdığı bir şiirde, kelimelerin sıralanışı ayağını kaldırmış bir at gibi algılanmaktadır (Şekil 1). Oysa atı oluşturan kelimelerdir ve hepsinin kendi başlarına başka anlamları ve şekilsel yapıları vardır, ancak parça bütün ilişkisi açısından değerlendirildiğinde kelimeleri oluşturan şekiller aynı zamanda bir atın tasvirini de oluşturmuşlardır.

Algının nerede, ne zaman ve ne tür koşullar altında geliştiği ve gerçekleştiği önem taşımakla birlikte, algılanan uyaranın bazı nitelikleri, yer, zaman ve koşullardan bağımsız olarak varlığını korumaktadır. Başka bir deyişle, belirli bir objenin farklı retinal imgelerine rağmen, yine de o objeyi tanıyabileceğimiz algıda değişmezlik denen bir süreç bulunmaktadır (Bulduk, 2014: 67). Işıklı bir ortamda gözün kolaylıkla algılayabildiği herhangi bir nesnenin renk vb. özelliklerinin, karanlık bir ortamda da kolaylıkla görünmese de, ilk algılandığı şekliyle görülecek olması, yani örneğin ilk olarak mavi renkte algılanan bir nesnenin, loş bir ortamda yine mavi renkte algılanacak olması algıda değişmezliğe bir örnektir. Algıda değişmezlikten bahsederken, temel olarak renk değişmezliği, büyüklük değişmezliği ve biçim değişmezliğinden de bahsedilebilir, çünkü her üç unsur da bir nesnenin görsel özelliklerini belirleyici yapıdadır.

Bazen yüzlerce uyarıcı arasından sadece bazıları öncelikli olarak algılanır. Bu durumun uyaran ve algılayan açısından çeşitli sebepleri bulunmaktadır. Örneğin uyaranın büyüklük-küçüklük, hareketlilik-durağanlık, parlaklık-matlık, sesli-sessiz olma hali; algılayanın ise ihtiyaçları, geçmişteki deneyimleri, inançları ve tutumları vb. özellikleri algının öncelikli olup olmamasını belirleyebilir. Bu durum, algıda seçicilik olarak bilinmektedir.

Örneğin bir kütüphanede sessizce kitap okuyan insanlardan bir tanesi sesli biçimde konuşmaya başlarsa, ilk olarak o kişinin algılanacağı kabul

edilmektedir veya herkesin kıpırdamadan beklediği saygı duruşu esnasında hareket eden bir kişinin hemen algılanacağı beklenmektedir. Bahsi geçen örnekler, uyarana dair örneklerdir. Karnı aç olan bir insanın, sıra sıra dükkânlar içinde bir restoranı öncelikli olarak algılaması da algılayana dair bir seçicilik özelliğidir.

Nesnelerin, var olduklarından farklı veya hatalı biçimlerde algılanmaları da mümkündür. Kuramsal olarak böyle durumlar, illüzyon olarak kabul edilmektedir. "Algı kuramları açısından bakıldığında, illüzyonlar gerçekliğin çarpıtılmasından ziyade, görsel sistemin adaptif doğasını anlamak için önemlidir" (Bulduk, 2014: 120). Başka bir deyişle, algılamanın uyaran ve algılayan açısından uyumluluk hali, fizyolojik ve psikolojik açıdan da önem arz etmektedir. Örneğin içi yarısına kadar su dolu bir bardağın içine batırılan kalem, kırıkmış gibi algılanacaktır (Şekil 2). Bu durum, fiziksel bir illüzyondur. Buna karşın, karanlıkta yerde duran bir hortumun bir yılanmış gibi algılanması ise, psikolojik bir illüzyon örneğidir.



Şekil 2. Roy Winkelman, Su dolu bardağın içindeki kalem, 2012, (Clippix ETC, 2019).

Herhangi bir uyaranın olmadığı bazı durumlarda algılayan, bir uyaran varmış gibi davranabilir. Bu gerçek dışı algının psikolojideki karşılığı halüsinasyondur. Arkonaç (1999: 236), a göre halüsinasyon "dış bir uyaran olmadığı halde, gerçek bir uyarının inandırıcılığını taşıyan bir algılama" dır.

Başka bir deyişle halüsinasyon da bir algıdır, fakat sahip olduğu tasdik edilebilir bir gerçekliği yoktur. Buna rağmen bir algılama tecrübesi olarak kabul edilmektedir.

1.4. Psikoloji ve Gestalt Bağlamında Ortak Kavramlar

Gestalt, algıyla alakalı ilkelerden oluştuğu için tasarımla doğrudan bir ilişkiye sahiptir, çünkü tasarım aynı zamanda bir algı sürecinin sonucudur. Tasarımcı ve izleyici açısından değerlendirildiğinde ise, algı süreci her iki taraf için de gerçekleşmektedir. Bununla beraber, algının zihinsel bir sistematiğinin de bulunması onu psikolojiye de yaklaştırmaktadır. Bu bakımdan psikoloji ve gestalt ilişkisi, ortak kavramlarla daha doğru anlaşılacaktır.

1.4.1. Fi-Fenomeni

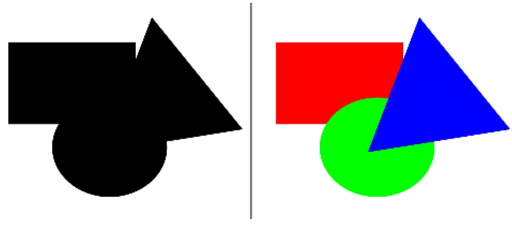
Max Wertheimer'in, arka arkaya yakılan iki farklı ışık kaynağının, farklı iki ışık kaynağı olarak değil, hareket eden tek bir ışık kaynağı olarak algılanmasını saptadığı çalışmaları, fi-fenomeni olarak isimlendirilmiştir (Masaroğulları ve Koçakgöl, 2011: 62). Buna göre sırayla yanıp sönen ışıklar, bir hareket izlenimi oluşturabilmektedirler. Bazı ışıklı tabelalarda kullanılan tasarımlar, fi-fenomenine örnek olarak verilebilir (Şekil 1). Bu şeklin sol tarafında, lambalardan oluşan bir at arabası, onu çeken at, atın sürücüsü ve arabada oturan iki kişi görülmektedir. Aynı şeklin sağ tarafında ise, atın adımları farklı bir biçimde sıralanmıştır. Lambalar birbirinin peşi sıra yanıp söndüğünde atın hareket ettiği algısı oluşmaktadır.



Şekil 3. Fi-Fenomeni'ni ifade eden ışıklı tabela, (Opticalspy, 2019).

1.4.2. Pragnanz Yasası

Bir tek içerikten oluşmayan bu yasa, gestalt psikologlarının ortaya koyduğu en genel özellikleri içeren yasadır ve bir bakıma gestalt ilkelerinin özetidir. Buna göre insanlar, koşullar imkân verdiği ölçüde algılarını en basit, kolay, tam ve bütün olarak şekillendirmek eğilimindedirler.



Şekil 4. Pragnanz Yasası'nı ifade eden görseller, (Smashingmagazine, 2019).

Şekil 4'te, sol tarafta siyah bir şekil bulunmaktadır. Bu şekil, ne tam olarak dikdörtgendir, ne üçgendir ne de dairedir. Ancak her üçünü de çağrıştıracak bir parça, şekilde fark edilmektedir. Siyah renkte sunulan bu şekil, ilk bakışta karışık geometrik yapıda olan bir belirsizliğe sahip görünse de, şeklin pragnanz yasasına göre ifade edilmiş sağ taraftaki haliyle; dikdörtgen, üçgen ve daireden oluştuğu görülmektedir. Özetle pragnanz yasası algılayanı, mümkün olan en basit algılama sürecine götürmektedir.

Pragnanz yasasını gösteren Şekil 4, iki boyutlu bir algının konusudur, ancak dünya üç boyutlu canlılarla ve nesnelerle doludur. Dolayısıyla üç boyutlu bir dünyanın algılanması ve o algıya göre hareket edilmesi gerekmektedir. Bu sebeple psikoloji ve gestalt açısından derinlik ve uzaklık algısı önem kazanmaktadır. "Biriyle tokalaşırken elinizi ne kadar uzatacağınız, birine seslenirken sesinizi ne kadar yükselteceğiniz, araba sürerken veya park

ederken pozisyonunuzu nasıl ayarlayacağınız, bir iğneden ipliği nasıl geçireceğiniz ve bir bardak suyu nasıl dolduracağınız" gibi gündelik hayatın sıradan, ancak aynı zamanda da önemli işlemleri derinlik ve uzaklık algısının sayesinde gerçekleşmektedir (Bulduk, 2014: 98).

1.4.3. İz Kuramı

Alman psikolog Kurt Koffka'nın ortaya koyduğu bir kuramdır. Bu kuram, hafıza ve hatırlama süreçleriyle ilgilidir. Buna göre, insan ve çevre arasındaki ilişki zihinsel aktiviteleri başlatmaktadır. Bu aktiviteler hafızayı harekete geçirerek, çeşitli olaylara ve durumlara dair izleri kaydetmektedir. Senemoğlu (2012: 248), a göre iz kuramına göre hafızanın, pragnanz yasasıyla uyum gösterdiğini, düzenli olmayan durumların düzenli, aslında tam olmayan durumların tam gibi hatırlandığını ve gestalt kuramcılarının hafızaya ilişkin düşüncelerinin de, algıların bellek izi oldukları yönünde olduğunu ifade etmiştir.

1.5. Gestalt Kuramının (Yasasının) Algısal Gruplandırma İlkeleri

Bir nesnenin algılanması, aynı zamanda imgenin vücut bulması olarak kabul edilebilir, çünkü zihinde soyut biçimde yer alan imge, göz aracılığıyla algılandığında o nesneye ait biçim, şekil ve form özellikleri üzerinden karşılık bulmuş olur. Bahsi geçen bu algı işlemi, nesnenin ve nesnenin içinde bulunduğu bazı koşullara göre değişmektedir. Bu koşullar gestalt çerçevesinde yakınlık, benzerlik, tamamlama, devamlılık ve simetri, birlikte hareket etme, basitlik ve süreklilik olarak belirlenmiş temel ilkeler ışığında ayrıştırılmıştır.

1.5.1. Şekil Zemin İlişkisi

Bu ilişki, Gestalt'ın temelindeki alan kuramının önermelerinden biri olup, Alman psikolog Kurt Lewin tarafından ortaya atılmıştır (Daş, 2015: 68).

Şekil ve zemin ilişkisine göre, kişinin algı durumunu etkileyen yer, zaman ve koşullar aynı zamanda algılanan nesnenin şekil veya zemin olup olmadığını da etkiler. Böylelikle aynı kişi, bir şeyi hem şekil olarak hem de zemin olarak algılayabilir. Bu durum, algıda çeşitliliği de mümkün hale getirmektedir.



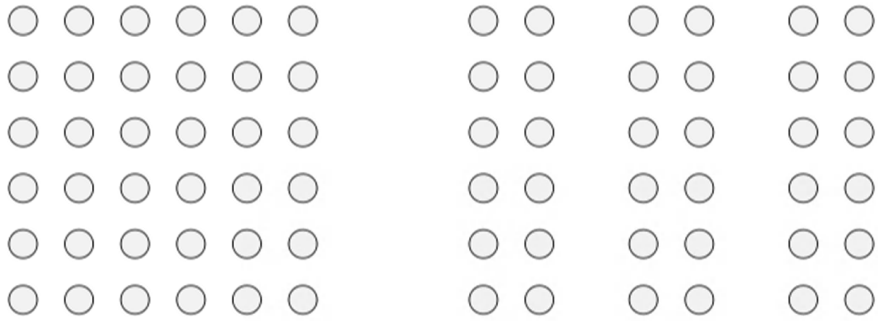
Şekil 5. Şekil zemin ilişkisini ifade eden Rubin vazosu, (Illusionsindex, 2019).

Şekil zemin ilişkisi konusundaki en klasik örnek, Danimarkalı bir psikiyatrist ve felsefeci olan Edgar John Rubin'in keşfettiği *Rubin Vazosu*'dur (Şekil 5). Bu örnekte, gözün odaklandığı noktaya göre, bir vazonun veya birbirine bakan iki insanın silüeti belirmektedir. Göz, şeklin sol tarafındaki beyaz kısma odaklandığında birbirine bakan iki insanı, sarı kısma odaklandığında ise vazoyu görmektedir. Sağ tarafta da benzer biçimde siyah alana odaklanıldığında yüzler, beyaz alana odaklanıldığında ise vazo belirmektedir. Gestalt açısından değerlendirildiğinde her iki şekildeki vazo, gözün odaklama seçimine göre şekil olarak da zemin olarak da algılanabilmektedir.

1.5.2. Yakınlık İlkesi

Bu ilke, gruplamayla alakalı bir ilkedir. "Zaman ve zeminde yakın olan elementler, bir bütün olarak algılanırlar" (Bulduk, 2014: 82). Buna göre,

örneğin izleyici birbirine mesafe olarak yakın olan uyaranları aynı nesnenin bir parçası, birbirinden uzak olanları ise farklı bir nesnenin parçaları olarak algılamaya yatkındır (Şekil 6).

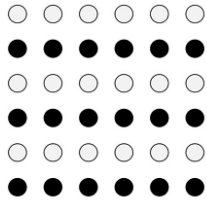


Şekil 6. Yakınlık ilkesini ifade eden görseller, (Creativemarket, 2019).

Yakınlık ilkesi kapsamında sol taraftaki daireler bir kütle şeklinde birlikte algılanırken, sağ tarafta ikişerli gruplar halinde üç sıra bulunmaktadır. İkili daireleri dikey biçimde birlikte algılamanın sebebi, onların birbirlerine diğer dairelerden daha yakın olmalarıdır.

1.5.3. Benzerlik İlkesi

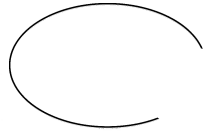
Birbirine benzeyen herşeyin, aynı gruba dâhil edilmesi bu ilkenin özünü oluşturmaktadır. "Uyaran karmaşası içinden benzer olan elementler seçilip, aynı gruplar içinde değerlendirilir" (Bulduk, 2014: 82). Benzerlik ilkesine göre, izleyici nesneleri çeşitli özellikleri açısından birleştirerek aralarında benzerlik kurar ve buna göre de birbirine benzeyen nesneleri aynı grupta toplar. Bu özellikler ebat, renk, şekil, biçim, ton vb. olabilmektedir (Şekil 7).



Şekil 7. Benzerlik ilkesini ifade eden görseller, (Interaction Design Foundation, 2019).

1.5.4. Tamamlama ilkesi

Tamamlama ilkesi, bir eksikliğin varlığına dayanmaktadır. "Yarım kalmış şekiller, aşina olunan anlamlar yüklenerek bir bütün halinde algılanır" (Bulduk, 2014: 82). Başka bir deyişle, bazı nesnelerin, şekil veya biçim açısından eksik bir yapıda olduğuna rastlandığında, izleyici bunların eksik kısımlarını tamamlamak ihtiyacını hisseder. Buna göre yarıda kalmış bir çizgi, eğer bir elipsi oluşturacak gibi görünüyorsa, göz çizginin eksik kısmını tamamlar ve boşluğa rağmen elipsi algılar (Şekil 8). Aynı durum, soyut bir varlık alanına ait olan "sözcük"ler için de geçerlidir. Daha önceden zihinde tanımlanmış bir sözcüğün harflerinde eksik de olsa, zihin o sözcükleri eksiksiz olarak görme yolunu seçecektir.



Şekil 8. Tamamlama ilkesini ifade eden görsel, (Uci, 2019).

1.5.5. Devamlılık ve Simetri İlkesi

Devamlılık ilkesi, birbirini takip etmeye, başka bir deyişle devamlılığa yatkınlığı ifade etmektedir. "Şekilde ve müzikte bir dizi farklılık yerine devamlılık algılanır. Ayrı ve bağımsız birimler birlikte belirli bir doğrultuda bulunurlarsa, bir bütün olarak algılanırlar" (Bulduk, 2014: 82). Bu ilkeye göre farklılıklar bir dizi halinde bulundukları zaman, birbirini takip eden devamlılık veya simetri özelliklerine sahiplerse bir bütün olarak algılanacaklardır (Şekil 9). Başka bir deyişle, nesnenin veya uyaranın gruplandırılması esnasında, bütünü oluşturan parçaların farklılık veya ayrıklık değil, süreklilik gösterecek biçimde algılanması, süreklilik ilkesi olarak tanımlanmaktadır. Şekil 9'da kırmızı ve gri renkli noktalardan oluşan iki farklı dizi görülmektedir. Renk bakımından gruplandırma yapıldığında birbirinden bağımsız gibi görünen bu iki dizi, devamlılık ilkesi uyarında birbirinin devamı biçiminde ele alındığında kırmızı ve gri noktaların oluşturduğu iki farklı çizgiye dönüşmektedir. Bu ilke, müzikte notalardan oluşan bestelerin anlamlı bir bütün olmaları bağlamında da örneklendirilebilir. Bir besteyi oluşturan notalar tek başlarına bir sese sahiptirler, bununla beraber devamlılık ilkesi içindeki yapılarından ötürü, bütün farklılıklarına rağmen birbirlerini takip eden süreklilikleri anlamlı bir besteyi de oluşturabilmektedir.



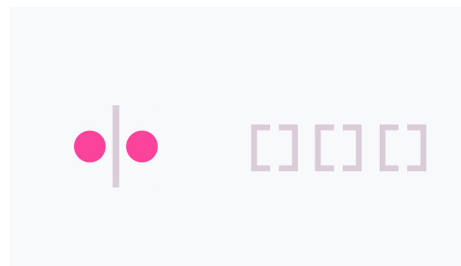
Şekil 9. Devamlılık ilkesini ifade eden görsel, (Toptal, 2019).

Türk Dil Kurumu, *simetri* veya *bakışım* kelimesini "İki veya daha çok şey arasında konum, biçim ve belirli bir eksene göre ölçü uygunluğu" ve matematikteki karşılığıyla "Eksen olarak alınan bir doğrudan, benzer noktaları karşılıklı olarak aynı uzaklıkta bulunan iki benzer parçanın birbirine göre olan durumu" şeklinde tanımlamıştır (www.tdk.gov.tr. *simetri, bakışım*) (Şekil 10).



Şekil 10. Simetrinin tanımını ifade eden görsel, (Muzli, 2019).

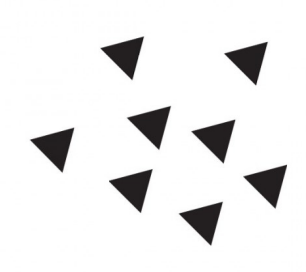
Gestalt açısından simetri ilkesine göreyse göz, simetrik olan şekilleri simetrik olmayan şekillere kıyasla daha kolay ve çabuk algılamaktadır (Şekil 11). Şekil 11'in sol tarafında, düz bir eksenin iki yanında duran pembe daireler görülmektedir. Bu daireler, eksen çizgisinin her iki yanında birbirlerinin karşılığı olacak özellikte ve konumdadırlar. Yan taraflarında ise, hayali bir eksenin iki tarafında olmak üzere üçer adet geometrik form görülmektedir.



Şekil 11. Simetri ilkesini ifade eden görsel, (Uxmisfit, 2019).

1.5.6. Birlikte Hareket İlkesi

Yakınlık ilkesine benzeyen birlikte hareket etme ilkesi, "iki nesnenin ortak hareketinin bütünlük algısı yaratacağını vurgular" (Bulduk, 2014: 83). Başka bir deyişle aynı anda ve aynı yönde hareket eden uyaranlar bir grup olarak algılanacaktır (Şekil 12).



Şekil 12. Birlikte hareket etme ilkesini ifade eden görsel, (Feltmagnet, 2019).

Şekil 12'deki şekilde, üçgenlerin kenarlarına göre üç farklı yöne gitmesi muhtemel gruplar oluşturulabilmektedir. Mesafe olarak birbirlerinden uzakta olan şekiller bulunsa dahi, istikamet açısından ortaklığı bulunan şekiller algıyı bu ilkeye göre şekillendirmiş olurlar.

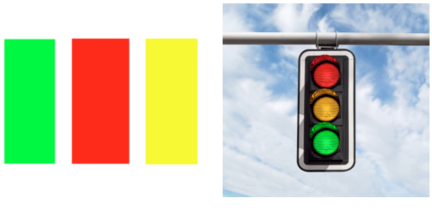
1.5.7. Basitlik İlkesi

Basitlik ilkesinde, algılanan uyaranın en temel ve basit düzeyde algılanması esastır. Başka bir deyişle, algılanan şey en kesin, güçlü, düzenli ve anlamlı olacak şekilde gruplandırılma eğilimindedir. Daha girift veya zor anlaşılabilecek gruplandırmalar yerine kolay anlaşılabilecek gruplandırmalar yapılmaktadır. Bu ilke aynı zamanda pragnanz yasasının da temelini oluşturmaktadır. Arnheim (2012: 52), "şekilleri algılamak, basitlikleri ve genelliklerinden dolayı görsel kavramlar olarak adlandırılabilen biçim

kategorilerinin uygulanmasına dayanmaktadır. Algılama, problem çözümünü içerir" diyerek, bir bakıma basitlik ilkesini de açıklamıştır.

1.5.8. Geçmiş Deneyim İlkesi

Bu ilkeye göre, bazı koşullarda algılanan şekiller veya durumlar, geçmişteki algı deneyimlerine göre gruplandırılırlar. Örneğin, karışık biçimdeki sarı, yeşil ve kırmızı daireler; kırmızı, sarı ve yeşil şeklinde sıralanacak olursa, bu durum trafik ışıklarındaki sıralamayı akla getirdiği ve geçmişte yaşanmış bir çeşit deneyim olarak kabul edilebileceği için, bu ilkeye göre gruplandırılmış olunur (Şekil 13).



Şekil 13. Geçmiş deneyim ilkesini ifade eden görsel, (Yours, 2019).

2. BÖLÜM

ALGIDA TAMAMLAMA İLKESİ VE SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

2. BÖLÜM

ALGIDA TAMAMLAMA İLKESİ VE SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

2.1. Tasarımcılar Açısından Algının Önemi

Bir süreç olarak ele alındığında algı, sanatçı açısından bir eserin tasarımında, izleyici olarak da eserle duyusal bir temas kurulduğunda başlar. Bu durum, bilinçli bir eylemdir. "Bilinç, algının yapılanması ya da algıda kavranılanların düzene koyulması ve hayal gücünün serbest hareketiyle biçimlenmesidir" (Erzen, 2011: 33). Dolayısıyla algı sürecinin sonunda algılanan şey, kavranan ve hayal edilen arasında bir yerde durabilir. "Algılanan şeyi anlayabilmek, ona tekrar bakmakla, farklı bir açıdan ona yaklaşmakla, öncelikle onu zihninde, imgeleminde tespit etmekle mümkündür" (Erzen, 2011: 61). Bunun gerçekleşmesi için de, farklı bağlamlarda ve hayal gücüne imkân tanıyacak bir bakışla esere bakmak gerekmektedir. Böylelikle eserde çeşitli anlam tabakaları oluşabilir ve eser salt bir kopyadan öteye geçmiş olur. Bu bağlamda gestalt ilkeleri, gerek tasarımcı gerekse tasarımı bir kullanıcı olarak algıyan kişi için, yönlendirici bir etkiye sahiptir. Öte yandan Arnheim (2012: 47), gestalt psikologlarının, şekilleri görme yeteneğinin, sadece uyarılara tekrar tekrar maruz kalmakla oluşmadığına işaret ettiklerini, fakat bir gestaltın otomatik kendiliğindenlikle ortaya çıktığını ileri süren bir gerekçe de gösteremediklerini belirtmiştir. Anlaşılmaktadır ki, gestalt ilkeleri kesinlik taşımayan bir algı stratejisi olarak kabul edilebilir.

2.2. Algıda Tamamlama İlkesi Bağlamında Eserler Üreten Sanatçılardan Örnekler

2.2.1. M. C. Escher

Maurits Cornelis Escher, bir inşaat mühendisinin dördüncü ve en küçük oğlu olarak 1898 yılında, Hollanda Leeuwarden'de doğmuştur. 5 yıl sonra aile, Escher'in gençliğinin çoğunu geçirdiği Arnhem'e taşınmıştır. Lise sınavlarını geçemeyen Maurits, Haarlem'deki Mimarlık ve Dekoratif Sanatlar Okulu'na girmiştir. M.C. Escher, hayatı boyunca 448 litografi, gravür ve ahşap oymacılığı ve 2000'in üzerinde çizim ve eskiz yapmıştır. (https://www.mcescher.com/about/biography/).

Örgün bir matematik eğitimine sahip olmamasına rağmen, Escher, bu disipline ilişkin sezgisel ve farklı bir anlayışa sahipti. Görüntülerinin çoğunu oluşturmak için geometriyi ve diğerlerinin içine de matematiksel formları kattı (https://www.theartstory.org/artist-escher-mc.htm).

Escher (2005: 6), insanoğlunu çevreleyen bilinmeyenlerin karşısına yüreklice çıktığında ve gözlemlerini değerlendirip çözümlediğinde, kendisini matematik diyarında bulduğunu ifade etmiştir. Böylelikle sanatçının eserlerindeki simetri, tekrar vb. gestalt unsurların ve grafiksel etkilerin temelinde, matematiğin bulunduğu ve tasarıma dair hiçbir unsurun ve belki de eserin taşıdığı anlamın tesadüfe bırakılmadığı anlaşılmaktadır. Sanatçının *Rind* isimli eserinde, algıda tamamlamanın bir örneği görülmektedir (Şekil 14).



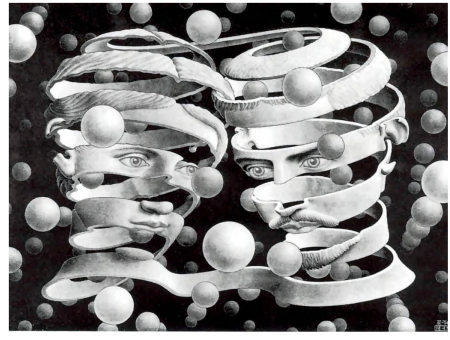
Şekil 14. M.C.Escher, *Rind*, 1955, (Mcescher, 2019).

Bu eserde, sarmal şeklinde olan, fakat yine de bir yüz imgesini ortaya koyan bir tasarım bulunmaktadır. Yüz imgesi, sarmal biçiminde olduğu için çeşitli boşluklara sahiptir ve fonda büyükten küçüğe doğru sıralanmış çok sayıda bulut bulunmaktadır. Escher (2005: 12) bu eseri, bir meyvenin sarmal biçiminde kesilmiş kabuğuna ya da içi boş, parçalanmış bir heykele benzeyen kadın görüntüsünün havada süzülmesi ve ufka doğru küçülen bir küme bulutun derinlik duygusu yaratması biçiminde ifade etmiştir. *Kabuk* olarak tercüme edilen bu eser, bir yüzün, betimsel olarak meyvenin kabuğunun sarmal biçiminde soyulması şeklinde de ortaya çıkabileceğini göstermektedir. Ancak aynı zamanda bu tasarım çeşitli anlam spekülasyonlarını da beraberinde getirebilmektedir. Bebeklik, çocukluk, ergenlik, yetişkinlik ve yaşlılık insan hayatının dönemlerindendir. Her birinde insan yüzü belirgin biçimde değişmelere uğramaktadır ve adeta her geçişte, bir önceki yüz bir kabuk gibi soyulmakta ve yerine yenisi gelmektedir. Bulutlarsa, meteorolojik açıdan sürekli hareket halindedirler ve onların ilerleyişi aynı zamanda zaman kavramını da düşündürmektedir. Bu düşünceler ışığında, Escher'in eserindeki

kabuk şeklindeki yüzün, insanın değişmekte olan yüzünü ve bulutların da bu değişimin gerçekleştiği zamanı temsil ettiği söylenebilir.

Sanatçılar, benzer tasarımları birkaç defa kullanabilmektedirler. Bu durum, her zaman kendini tekrar etmiş olmakla açıklanmamalıdır, çünkü benzer tasarımlar farklı içeriklerde ve farklı anlamlarda kullanabilmektedirler. Bu sayede, bir tasarımın birden fazla bağlamda ve anlamda kullanılabilmesinin önü açılmış olur.

Escher'in eserleri incelendiğinde de, bahsi geçen birbirine benzeyen tasarımların bulunduğu görülecektir. Bunlardan bir tanesi de, yine insan yüzünün bulunduğu *Bond of Union* isimli eserdir (Şekil 15).

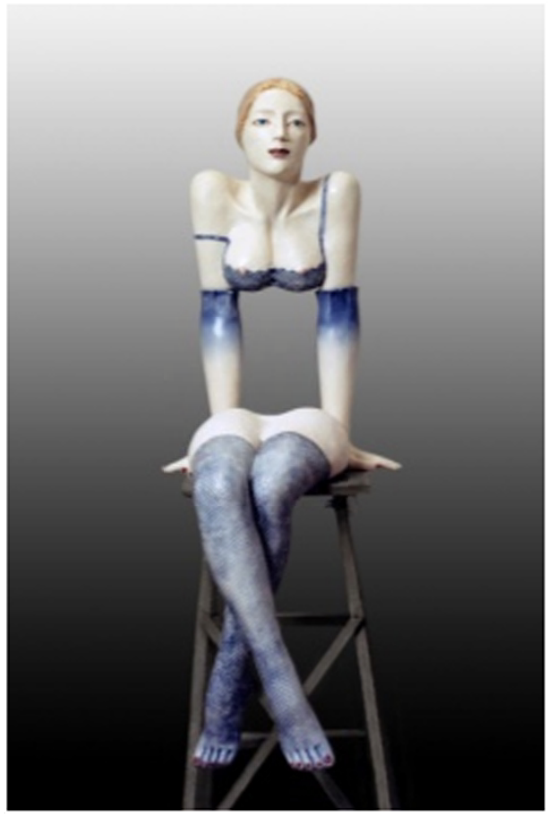


Şekil 15. M.C.Escher, *Bond of Union*, 1956, (Mcescher, 2019).

Eserde, şeritlere ayrılmış, soldaki kadına sağdaki ise erkeğe ait iki adet yüz olduğu anlaşılan imge bulunmaktadır. Siyah bir fonun önünde duran iki yüz, kimisi önde büyükçe, kimisi arkada küçükçe çok sayıda küreyle sarmalanmıştır. Yüzü oluşturan başı, sonu olmayan şeridin, kadınla erkeğin alınlara karşılık gelen kısımları birbirlerinin içinden geçmekte ve çifte bir birliği biçimlendirmektedir. İçi boş figürlerin önünde, içinde ve gerisinde uçuşan küreler derinlik duygusunu arttırır (Escher, 2005: 12). *Birlik Bağı* olarak tercüme edilen bu eserin, kadına ve erkeğe dair varoluşun, ayrı ayrı

değil aslında eksikleriyle bütünü oluşturan tek bir bütün şeklinde gerçekleştiğini ifade ettiği düşünülebilir. Bunun sebebi, her iki yüzü oluşturan şeritlerde sistematik boşlukların bulunması, ancak bunların hem başın üst kısmından hem de alt kısmında ortak şeritlerle birbirlerine bağlanmış olmasıdır. Dolayısıyla, bu eserde gözün boşlukları tamamlayarak gerçekleştirdiği bütünlük algısı, sadece yüzü değil anlamı da oluşturan bir yapıda izleyiciye sunulmuştur.

2.2.2. Vilma Villaverde



Şekil 16. Vilma Villaverde, *Nocturnal Librarian*, 2011, (Aic, 2019).

23 Şubat 1942'de Buenos Aires'te doğan sanatçı, 1961'de Institute of Fine Art Prilidiano Pueyrredon'dan mezun olmuştur ve 1998'de University of Misiones'te bulunan University Bachelor of Arts'ı kazanmıştır. Misiones, Obera'da bulunan University of Fine Arts'ta ve kendi özel atölyelerinde

öğretmenlik yapmaktadır. Vilma Villaverde, aralarında Türkiye'nin de bulunduğu pek çok ülkede sergi açmış ve atölye çalışmaları gerçekleştirmiştir (https://www.aic-iac.org/member/vilma-villaverde/).



Şekil 17. Vilma Villaverde, *Maternity*, 2006, (Artodyssey, 2019).

Vilma Villaverde'nin *Nocturnal Librarian (Gece Kütüphanecisi)* isimli eserinde taburenin üstünde oturmuş bir kadın figürü görülmektedir (Şekil 16). Kadın iç çamaşırlıdır ve gövdesinin bir kısmı yoktur. Bu durum akla, Zoran Zivkovic'in *Başka Zaman Kütüphaneleri* isimli kitabındaki *Gece Kütüphanesi* isimli öyküyü akla getirmektedir (Zivkovic, 2016: 47). Öykünün kahramanı, akşamüstü sinema çıkışında kütüphaneye gider, ancak kütüphanede kimse yoktur. Bir süre kütüphanede gezdikten sonra, kütüphanenin bekçisinin kütüphaneci gibi davranarak kendisine, kahramanın hayatının yazılı olduğu kitabı verir. Öykü buna benzer birkaç tuhaflıktan oluşmaktadır. Nihayetinde böyle bir kütüphanenin var olup olmadığı bir muamma olarak kalır. Villaverde'nin eserindeki kadının da gövde kısmı bulunmamasına rağmen, algı kendiliğinden o kısmı doldurmaktadır, fakat yine de böyle bir kadının varlığı, tıpkı öyküdeki kütüphanenin varlığı gibi belirsizdir.

Sanatçının, 2006'da 2.Tayvan Seramik Bienali'nde gerçekleştirdiği, *Annelik / Gebelik / Doğum* gibi anlamlara gelen *Maternity* isimli eserinde, kolları ve bacaklarıyla birlikte tasarlanmış bir seramik heykel görülmektedir (Şekil 17).

Kolların dizlere uzandığı ve temas ettiği noktada, bir kız çocuğunun ayakları da, şpagat pozisyonunda kadın figürün ellerine ve dizine temas etmektedir. Çocuğun kolları ise, kadın figürün dirseklerinin iç kısmına temas etmektedir. Bu haliyle kız çocuğu, kadının içinde bulunmakta ve onu adeta itmektedir. Bir büst olarak kadın figürün kolları ve bacakları bulunsa da, bedende büyük bir eksiklik olduğu açıkça görülmektedir. Öte yanda kolların bacakla birleştirilmiş olması ve bir kız çocuğunun kadın figürde oluşan boşluğa yerleştirilmiş olması, bahsi geçen boşluğa dair eksik algının tamamlanmasını sağlamaktadır. Üstelik bu tamamlama, hem eserin ismi hem de tasarımıyla da bir anlam bütünlüğüne kavuşmaktadır. Bütün eksikliklerine rağmen eserdeki kadın figürü, hamile bir kadın olarak algılanmaktadır.



Şekil 18. George Mung, *Pregnant Mary*, 1983, (Eurekastreet, 2019).

Villaverde'nin eserindeki hamileliğin tasvirine dair bir detay, sanatçı George Mung'un *Hamile Meryem* manasındaki *Pregnant Mary* isimli eserini hatırlatmaktadır (Şekil 18). Bu detay, bebeğin anne karnında tasvir edilmesidir.

Sanat tarihçisi Crumlin (1993: 101), Mung'un figürünü "çocuğunu, kalbinin altındaki rahim kalkanında taşıyan" evli olmayan bir Warmun, yani yerli kızı olarak nitelendirmiştir. Batı sanatında, hamile tasvirlerinin ağırlıklı olarak Hz. Meryem'le alakalı olduğu ve onların da Hz. Meryem'i ya hamileyken ya da Hz. İsa'yı kucağında tutarken ifade edildiği düşünüldüğünde, Mung'un anne rahminin içini de gösteriyor olması dikkat çekicidir. Benzer şekilde, Villaverde'nin de tasarımındaki anne rahmi manzarası da, anneliğin kutsiyeti hakkında izleyiciyi düşündürebilmektedir.

2.2.3. Michael Alfano



Şekil 19. Michael Alfano, *We Together*, 2001, (Michaelalfano, 2019).

Michael Alfano, yirmi yıldır figürler, anıtlar ve felsefi eserler yontmaktadır. İlk olarak New York Sanat Öğrencileri Derneği'nde doğal boyutlarda heykel ve anatomi çalışmalarına ağırlık vermiştir. Örgün eğitimine Boston Üniversitesi'nde devam etmiş ve çeşitli önde gelen heykeltıraşların yanındaki stajlarla eğitimini ilerletmiş ve bazı atölyelerde heykel dersleri vermiştir.

Sanatçı, çalışmalarını galerilerde ve diğer kamusal mekânlarda sergilemiş ve 60'ın üzerinde ödüle layık görüldüğü sanat gösterilerinde düzenli olarak yer almıştır. Heykelleri dünya çapında özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. Oluşturduğu anıtsal ve diğer kamusal eserler Amerika Birleşik Devletleri'nde kalıcı olarak sergilenmektedir (http://www.michaelalfano.com/artist.html).

Alfano, özellikle insan yüzü üzerine çok sayıda eser üretmiştir. Bu eserlerden bir tanesi, ismini Walt Whitman'in şiirinde geçen bir cümleden alan *We Together* isimli eseridir (Şekil 19). Whitman (2013: 274-277), *Beşiksiz Durmadan Sallanan* isimli şiirinde şöyle demektedir:

Parılda! Parılda! Parılda!
Akıt sıcaklığını heybetli güneş
Tadını çıkarırken, ikimiz birlikteyiz
* * *
Ey geçmiş! Ey mutlu hayat! Ey sevinç şarkıları!
Havada, ormanlarda, tarlalarda
Sevgili! Sevgili! Sevgili! Sevgili! Sevgili!
Artık ikimiz birlikte değiliz

Alfano'nun eserinde ise, bir kadın ve bir erkek figür, karşılıklı olarak birbirlerine doğru eğilerek, birbirlerinin ellerini tutmaktadırlar. Sanatçı, bu tasarımla, adeta Whitman'ın ikili birlikteliğinin bir inşasını gerçekleştirmektedir. Öte yandan bu duruşla, her iki figürün ortalarında bir boşluk oluşmuş, ancak sanatçı o boşluğa iki göz, bir burun ve bir de ağız yerleştirerek boşluğun miktarını azaltmıştır. Yüze ait organlardan kalan boşluk, algısal olarak tamamlandığı zaman, ortaya bir yüz imgesi çıkmaktadır. Böylelikle şiirin bir kıtasındaki birliktelik sağlanmış olmaktadır, ancak öte yandan yüzün tasarımındaki boşluklar ve figürlerin ellerini bırakması halinde bozulacak olan yüz imgesi, yine şiirin başka bir kıtasındaki birlikteliğin artık olmadığına da işaret edebilmektedir.

Bunun yanı sıra; Martin (2010: 722), bir maskenin kullanıcısının, maskenin ardına gizlendiğinde, maskenin uyandırdığı arketipsel kalıplara dönüştüğünü söylemişlerdir. Bu düşünceden hareketle, Alfano'nun eserinde ortaya çıkan yüz imgesinin, Jung'un kişilik tanımlamaları için kullandığı anima ve animus kavramlarını çağrıştırdığı söylenebilir, çünkü yüzü oluşturan vücutlardan birisi eril diğeri ise dişidir. Dolayısıyla ortaya çıkan yüz, hem dişiliğe hem de erilliğe ait duygu ve düşünce biçimlerinin temsili haline gelebilmektedir.

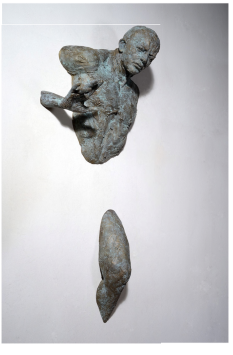


Şekil 20. Michael Alfano, *Gates of Transcendence*, 2005, (Michaelalfano, 2019).

Sanatçının *Gates of Transcendence* isimli eserinde de bir yüz formu görülmektedir (Şekil 20). Ortadan ikiye ayrılmış devasa boyuttaki yüz, aşkın bir bakış açısını izleyiciye sunmaktadır. Sanatçı, "yüze önden ve arkadan bakışın iki farklı bakışı sunduğunu, önden bakanlar için bir bütün olarak hayatın ve hayata dair meydan okumaların, arkadan bakanlar içinse sanki başkalarının gözünden, farklı bir perspektifle bakıyormuş izlenimi oluşturduğunu ifade etmiştir" (http://www.michaelalfano.com/monuments.html #gates).

2.2.4. Matteo Pugliese

Matteo Pugliese, "1969'da Milano'da doğmuş ve üniversiteye gidene kadar sanat çalışmalarına resmi bir eğitim almadan devam etmiştir. 1995 yılında Milano Üniversitesi Modern Edebiyat bölümünde sanat eleştirisi üzerine lisans tezi ile mezun olan sanatçı, 2001 senesinde arkadaşlarının desteğiyle ilk kişisel sergisini açmıştır. Sanatçının eserleri New York, Roma, Hong Kong, Londra Antwerp, Lugano'daki galeri ve fuarlarda sergilenmiştir" (http://matteopugliese.com/about/).



Şekil 21. Matteo Pugliese, *Believer*, 2016, (Matteopugliese, 2019).

Pugliese'nin *Extra Moenia* serisinde, algıda tamamlamaya dair güçlü izler bulunmaktadır. *Extra Moenia*, latince bir deyiş olup, *Şehir Surlarının / Duvarlarının Dışı* anlamına gelmektedir (https://www.merriam-webster.com/dictionary/extra%20moenia).

Bu seride, "limitlerini zorlamaya çalışarak, sorunlarla yüzleşmekte olan erkeklerin mücadelesi görülmektedir" (https://www.liquidartsystem.com/en/a/matteopugliese#sectionartistcurriculum). *Extra Moenia*, "şehir merkezini koruyan antik surların dışında inşa edilen binalara, çoğunlukla kiliselere atıfta bulunur.

Bu, merkeze kıyasla, merkezden dışlanan bir şeydir, bu nedenle dışlanır" (https://shahrazadart.wordpress.com/2015/01/15/gli-extra-moenia-di-matteo-pugliese/). Bu bağlamda serideki isimlerden bazıları, *Günahkâr, İnanan* gibi merkezi ve periferik durumlara da atıfta bulunmaktadır.

Sanatçının *Believer* isimli eserinde, beyaz bir duvardan çıkıyormuş izlenimi veren, kolları olmayan bir baş ve yarı gövde, bilekten biraz yukarısının da göründüğü bir el ve bacağın üst kısmı ve dizin alt kısmı görülmektedir (Şekil 21). Bu haliyle eser, sanki duvarın içinden çıkmaya gayret eden bir insanı tasvir etmektedir. Bu bağlamda, *İnanan Kişi* anlamına gelen *Believer* da, eserin biçimsel tasvirini doğrudan desteklemekte ve onunla örtüşmektedir. Serideki erkekler, "bozulmamış yüzeyden patladığı için, güç ve mücadeleyi temsil etmektedirler" (https://mymodernmet.com/matteo-pugliese-extra-moenia/). Serinin tamamında, eserler parçalara ayrılmış biçimde ifade edilmişlerdir, böylelikle de eksik kısımların bir kısmı, algıda tamamla ilkesine dayanarak izleyici tarafından doldurulmaktadır. Eserlerdeki model ise, sanatçının kendisidir, yani başka bir deyişle bu eserler aynı zamanda otoportre özelliklerini de taşımaktadırlar. Öte yandan sanatçı, bu durumun "narsistik0 bir niyet olmadığını" da ifade etmektedir (https://wsimag.com/it/arte/11334-intervista-a-matteo-pugliese).

Eserlere dair yorumun sınırlarının kaldırılmasında eserlerin ismi de etkili olabilmektedir. Bu durumun örneğine, Pugliese'nin serisinde de rastlanmaktadır. "Latince ifade Ekstra Moenia'nın başka bir anlamı da; nesnelerin, genellikle kullanıldıklarından farklı bağlamlarda kullanılmasını göstermektedir" (https://shahrazadart.wordpress.com/2015/01/15/gli-extra-moenia-di-matteopugliese/).

Bu bakımdan, eserler hakkında yapılan yorumların çeşitli bağlamlara göre değişkenlik göstermesi bu durumun bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu düşünceyi destekler şekilde Pugliese, *"Duvarlardan çıkan erkek fikrini nereden aldığımı bile açıklayamıyorum, bana gelen o"* diyerek, esere dair

kendisinin de tam anlamıyla bir açıklama yapmamıştır (https://www.wannart.com/cagdas-bir-heykeltiras-matteo-pugliese/). Bu durum, eserler hakkında çeşitli spekülasyonlar yapılabilecğini kanıtlamaktadır.



Şekil 22. Matteo Pugliese, *Zebra*, 2006, (Matteopugliese, 2019).

Sanatçının *Zebra* isimli eserinde ise, daha açık bir tasvir görülmektedir ve dolayısıyla, *Ekstra Moenia* serisindeki yorum imkânlarının zenginliği bu eserde bulunmamaktadır. Eser, bir zebranın siyah veya beyaz şeritlerinden birinin içinin boş bırakıldığı üç boyutlu bir tasarımdır (Şekil 22). İçi boş şeritler, zebranın bulunduğu ortama göre bir fon rengiyle dolmaktadır. Böylelikle, siyah bir fonda, boşluklar siyah olarak tamamlanıp geriye kalan şeritler beyaz olarak kabullenilebilir. Fon rengi siyahın dışındaki renklerden oluştukça, eserin algısı da değişeceğinden, farklı spekülasyonların yapılabilmesine imkân sağlanabilecektir.

2.2.5. Jason H. Green

Sanatçı, University of Connecticut School of Fine Arts'ta lisans eğtimini, New York State College of Ceramics at Alfred University'de ise yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Çok sayıda sanatçı değişim programına ve karma sergilere katılan, kişisel sergiler açan Green, çalışmalarına New York'ta devam

etmektedir. Yarım bırakılmış figürler, birbirini takip eden diziler, sanatçının ağırlıklı olarak seçtiği konulardır.



Şekil 23. Jason H. Green, *Wall No.5*, 2006, (Jasongreenceramics, 2019).

Düz, herhangi bir desenin bulunmadığı ve boyut algısı sınırlandırılarak tek renge boyanmış bir duvarda, gözün tamamlama ihtiyacı söz konusu değildir, çünkü yüzey düz bir fon görünümündedir. Ancak çeşitli formlardan oluşan bir duvar tasarımında, özellikle birbirini takip eden geometrik unsurlar varsa, göz bu unsurlarda herhangi bir eksiklik farkına vardığı zaman, gestalt psikolojisindeki algıda tamamlama ilkesi gereğince, eksiği giderme ihtiyacı hissedecektir. Green'in *Wall No.5* isimli eserinde de bu durumun bir örneği bulunmaktadır (Şekil 23). Dört katlı bir duvar dizisinin parçalarının en alt katında 8 parçadan oluşan geometrik şekiller bulunmaktadır. Her kat bir alttaki parçanın sayısından 2 parça eksik olacak şekilde tasarlanmıştır. Buna göre en üst katta 2 adet parça bulunması gerekirken, sanatçı bir parçayı eklememiştir. Böylelikle son katı, tasarım gereği beklenen veya olması gereken sayıdan az sayıda bırakmıştır. Buna rağmen göz, gestalt gereği en üst kattaki parçanın yanma bir parça daha ekleme yani eksiği tamamlama eğilimine girmektedir.



Şekil 24. Andy Warhol, *Brillo Boxes*, 1969, (Nortonsimon, 2019).

Green'in eseri, grafik açısından oldukça güçlü tekrarlara dayanan bir tasarım olmasının yanı sıra, sanat tarihiyle de benzerlik kurabilen bir yapıdadır. Bu düşünceden hareketle, Andy Warhol'un orijinali 1964 senesine ait olan 1969 yorumu *Brillo Boxes* isimli eseri, Green'in eserinin arketipi olarak kabul edilebilir, çünkü Green'in eseri de, Warhol'un eseriyle biçimsel açıdan benzerlik göstermektedir (Şekil 24). Her iki eserde de istiflenmiş geometrik formlar bulunmaktadır ve bu formların sayısı her katta azalarak eksilmektedir.

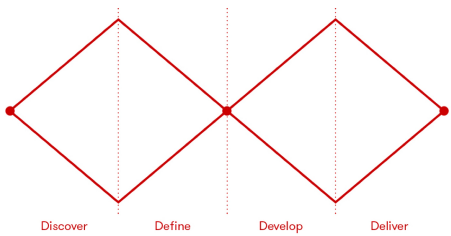
Warhol'un çalışmasındaki kutunun markası, kutuların konumlandırılması sebebiyle birbirlerini tekrar eden bir biçimde sunulmuştur. Bununla birlikte, kutuların üst üste bir piramit gibi dizilmiş olmaları, yine bahsi geçen tekrarın boyut açısından da ele alındığını göstermektedir. Her iki unsur da Green'in eserinde bulunmaktadır. Warhol'un tüketime dayalı düşünceleri çağrıştıran eseri, bir deterjan markası bağlamında belirginleşirken, Green'in eseri daha anonim bir yaklaşım bağlamında tasarlanmıştır.

Sanatçının *Double Diamond* isimli eserindeki tasarım ise, *Wall No.5*'teki dikey tasarımın aksine, tamamlamanın yatay biçimde gerçekleşmesinin örneğidir (Şekil 25).



Şekil 25. Jason H. Green, *Double Diamond*, 2008, (Jasongreenceramics, 2019).

Green'in *Double Diamond* isimli eserinde, düz bir çizginin her iki yanında simetrik olarak yerleştirilmiş bulunan üçer adet çizgi bulunmaktadır. Toplam yedi çizgiden oluşan bu tasarım, elmas formu olarak anılmaktadır. Sanatçı, bu ilk tasarımın hemen yan tarafına küçük bir boşluk bırakarak, ikinci elmas formunu yerleştirmiştir. Bu haliyle eserde, bir yandan birbirini takip edecek sonsuz sayıda bir elmas formunun temeli atılmış, diğer yandan gerek isim gerekse biçim benzerliğinden ötürü bir tasarım yaklaşımı olan *Double Diamond* formülüne atıfta bulunulmuş gibi görünmektedir. Bu yaklaşımın görsel formu, sanatçının eserindeki çift elmasa benzemektedir (Şekil 26).



Şekil 26. *Double Diamond* Tasarım Yaklaşımı, (Thomaslebas, 2019).

Bu yaklaşımda; *keşfetmek* manasına gelen *Discover*, tasarımın keşif aşamasını, *tanımlamak* manasına gelen *Define,* keşfedilen tasarımın detaylarıyla tanımlanmasını, *geliştirmek* manasına gelen *Develop*, keşfedilen ve detayları belirlenen tasarımın geliştirilmesini ve *teslim etmek* manasına

gelen *Deliver* ise, tasarımın bir sonuç olarak ortaya konması aşamalarını temsil etmektedir (https://www.designcouncil.org.uk/news-opinion/design-process-what-double-diamond). Bu bağlamda, Green'in eseri de bu yaklaşımın bir temsili olarak ele alınabilmektedir.

3. BÖLÜM

UYGULAMALAR

3. BÖLÜM

UYGULAMALAR

3. Uygulamalar

Gündelik kullanıma yönelik tasarım nesneleri, öncelikli olarak kullanıcının yararını ve nesnenin işlevselliğini ön plana almaktadır. Bununla birlikte çeşitli estetik unsurlar da bahsi geçen nesnelerin tasarımında kullanılabilmektedir. Örneğin, işlevsel bir vazonun yüzeyine eklenebilecek bir desen, vazoya işlevselliğin yanında ona estetik bir değer de katabilir. Bu bölümdeki uygulamalar, hem kullanılabilir nesneler hem de sanatsal çalışmalar olarak tasarlanmıştır. Uygulamaların bu şekilde ele alınma amacı, günümüzde tasarım nesnelerinin sanat eserlerine dönüşüyor olması, bu şekilde pazarlanması, fakat sanattan faydalanılırken de işlevselliğin yitirilmemesidir. Bu durum, oldukça dikkat çekicidir, çünkü bir tasarım nesnesinin üretim ve pazarlama disipliniyle, bir sanat eserinin ortaya konma süreci ve bir meta olarak izleyiciye sunulma süreci birbirinden farklıdır. Sanat ve tasarım nesnelerinin ortak unsurlarının başında algı süreci yer alır. Bu çalışmanın ana teması olan algıda tamamlama ilkesi de her iki üretim pratiğinde ele alınmıştır. Algıyı belirleyen bu ilkenin, çeşitli biçim ve içerik unsurlarıyla eserlere nasıl yansıdığı yapılan uygulamalarla ortaya konmuştur.

3.1. Taziye

Doğum gibi ölüm de, hayatın fizyolojik bir gerçekliğidir ve herkesin yaşayacağı bir durumdur. “Ölümlü canlılar ölmeye yazgılı olabilir, ama ölümlü olmak, ölmekte olmak anlamına gelmez” (Scarre, 2015: 213). Bu yüzden hayat devam ettiği sürece ölüm kavramına dair dışsal bir bakış sanatın çeşitli disiplerince devam edecektir.

İnsan kendi ölümünden önce, yakın çevresinde gerçekleşen ölümlere şahit olabilir. Bu tür durumlarda, şahit olunan her detay kişinin bilincinde güncel veya bilinç dışında sonradan ortaya çıkmak üzere yer bulabilir. Bunlardan bir tanesi de ölüm sonrası, ölenin yakınlarını teselli etmek üzere gerçekleştirilen başsağlığı ziyaretleridir. Örnek (2000: 226), başsağlığı dilemenin, sözün etkileyici ve sağaltıcı gücünden yararlanarak hem acıyı, hem de yası azaltmaya yönelik bir âdet olduğunu ve en yaygın kullanılan cümlelerden birinin, "*Başınız sağolsun.*" cümlesinin olduğunu ifade etmiştir.

Baş sağlığı dileği, mezarlıkta veya cenaze namazı sırasında; baş sağlığı ziyareti ise ölen kişinin veya yakınlarının evinde gerçekleşir. Bu ziyaret esnasında evde, Kur'an okunur, dualar edilir ve baş sağlığı için gelenlere yemek ikram edilir. Örnek (2000: 226), cenaze evinde ilk günler kazan kaynamadığı ve yemek pişmediği için, bu işi onlar adına komşuların sıraya koyup yemek yaptıklarını ve cenaze evine gönderdiklerini söylemiştir. İlk günlerde ölü evini çok sayıda insan ziyaret edebilir. Gelen misafirler, kapının önünde ayakkabılarını veya yakından gelen komşular terliklerini kapının dışında bırakarak içeri girerler. Eve ayakkabıyla girmemek, aynı zamanda kültürümüzün bir parçasıdır ve benzer kültürel reflekslere başka toplumlarda da rastlanabilmektedir. Örneğin "Bir yabancının evine giren Japon antre (genkan)' de durur ve bekler. Ev sahibi kendisine "yukarıya buyur" dediğinde, içerde giyilecek terlikler konuğun önündedir. Ayakkabı çıkarılır terlik giyilir" (Güvenç, 2002: 135). Kültürümüzdeki bu uygulama, misafirlerin ayakkabı veya terliklerinin evin içindeki ayakkabılığa alınması şeklinde de gerçekleşse de, pek çok evin kapısının önünde ayakkabı veya terlikler gündelik hayatta da durmaktadır. Eve misafir geldiğinde de, kapının önünde çok sayıda ayakkabı veya terlik bulunabilir. Bazı detaylar, bu evde sıradan bir ev ziyaretinin değil, bir taziye ziyaretinin gerçekleştiğinin anlaşılabilmesini kolaylaştırmaktadır. Örneğin, Yılmaz'ın (2005: 140-141), Aladağ halk kültürü üzerine yaptığı araştırmasında belirttiği gibi, gelen gidenlerden ötürü ölü evinin kapısının yedi gün hiç kapanmaması, gelenlerin bir-üç-beş gibi tek sayılarda ekmek ve yemek

getirmeleri ve bu yedinci günün sonunda cenaze evinde mevlit okutularak yemek verilmesi, bahsi geçen detaylardandır. Bu düşünceden hareketle, önünde çok sayıda ayakkabı veya terlik bulunan bir kapının da, cenaze evine ait olduğu düşünülebilir.



Şekil 27. Fevziye Yelmen, *Taziye*, 2019, Döküm, 1040°C, Hazır Nesne, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Taziye isimli çalışmada, ölüm kavramı kültürel bir bağlamda ele alınmaktadır (Şekil 27). Bir kapı imgesinin önünde bulunan, 14 çift ayakkabı ve 8 çift terlikten oluşan uygulama, bir cenaze evini simgelemektedir.

Ayakkabılar ve terlikler, tıpkı aynı amaçla orada bulunmanın görsel bir temsili gibi aynı uygulama formunda üretilmiştir. Ziyarete gelen kişilerin farklılıkları, ayakkabılarda kullanılan farklı renkteki bağcıklar ve tabanlıklar üzerinden ele alınırken, kalabalığın evde bulunma amaçları da terliklerdeki *"Başınız sağolsun."* yazısının algıda tamamlama ilkesini harekete geçirecek biçimde yazılmasıyla ele alınmıştır.

3.2. Haneler

Zenginlik ve fakirlik, gerek şehir gerekse köy veya kır hayatında yaşanabilen ve çeşitli açılardan fark edilebilen bir durumdur. Her iki kesimin de birlikte yaşama pratikleri, sistematik özellikler taşımasa da, kent hayatı, zenginlerle fakirlerin zaman zaman birarada yaşadığı zaman zaman birbirlerinden çok uzaklaştığı yaşam alanlarından oluşmaktadır. Bookchin (1999), bu konuda şunları aktarmaktadır:

> "Bugün kent, sonunda kır üzerinde tam bir tahakküm kurmuş gibi görünmektedir. Gerçekten de banliyölerin açık alanlara eşi görülmemiş bir ölçekte yayılmasıyla kent, tarım alanlarının ve doğal dünyayı tam anlamıyla yutmuş, komşu kasaba ve köyleri genişleyen metropoliten bir varlığın içine çekmiştir. Bu durum bir çeşit toplumsal yamyamlık olarak adlandırılıp rahatlıkla kentleşmenin tanımı olarak kullanılabilir. (…) Gerçek, bugün kent ve kırın, insanlığın doğal çevredeki yerini tehdit eden bir kuşatma altında olduğudur. Kentleşme her ikisini de yok etmektedir; sahip oldukları geleneklerden ve çeşitlilikten oluşan zenginlikleri ve kimlikleri, kentleşmenin tehdidi altındadır" (s. 31).

Öte yandan, tarihsel açıdan, köy veya kır hayatında insanların zengin de olsalar fakir de olsalar birbirlerine yakın alanlarda yaşadıkları görülmektedir. Örneğin Sennett (2010: 182-183), Fransa'da 1515'ten 1789 Fransız Devrimi sonrasındaki döneme kadar uygulanan yönetim olan *Ancien régime* Paris'inde, yoksul ve zengin bölgeler bulunduğunu; ancak o bölgelerde çeşitli sınıfların aynı evde olmasa da komşu binalarda iç içe yaşamaları ve bu müşterilere hizmet verecek çeşit çeşit sergiler, dükkânlar, hatta küçük fuarlar bulunduğunu ifade etmiştir. 21. yüzyılda ise, bir yandan kentleşme, diğer yandan zenginlik ve fakirlik parametrelerinin kent hayatı içinde birbirine karışmasıyla adeta yeni

bir yaşam biçimi ortaya çıkmıştır. Buna göre, geçmişte sadece zenginlerin ulaşabileceği imkanlar, artık dar gelir grubuna ait insanların da ulaşabileceği hale gelmiştir.



Şekil 28. Fevziye Yelmen, *Haneler*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Örneğin, son model ve oldukça pahalı olan cep telefonlarına sahip olmak için zengin olmaya gerek kalmamıştır. Dar gelirli insanlar da, cep telefonu vb. teknolojik cihazlara yaptıkları böylesine büyük harcamaları temel ihtiyaçlar listesine almışlardır. Çünkü kent hayatında cep telefonu, bir iletişim aracından çok bir statü göstergesi olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla zenginliğin ve fakirliğin parametreleri bazı durumlarda birbirine karışmıştır.

Haneler isimli eser, bu türden bir karışmışlığı ele almaktadır (Şekil 28). Eser, iki adet yapı temsilinin birarada bulunmasından oluşmaktadır. Yapılardan birinde, gelir düzeyi yüksek insanların yaşamını temsil eden, lüks otomobiller, pahalı yiyecekler, kıyafetler vb. çok sayıda görsel bulunmaktadır. Pek çok kattan oluşan bu yapı temsilinin hemen yanıbaşında ise, tek katlı ve fakirliği simgeleyen, soba üzerinde duran eski bir çaydanlık görseli olan bir yapı temsili bulunmaktadır (Şekil 29). Bu sahne, bir yandan Bookchin'in bahsettiği kentin ve kentleşmenin herşeyi yuttuğu, diğer yandan Sennett'ın ifade ettiği zenginliğin ve fakirliğin birlikte yaşadığı bir çevreyi temsil etmektedir.



Şekil 29. Fevziye Yelmen, *Haneler detay*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Dünyada örneğini çokça görebileceğimiz üzere, özellikle kentsel dönüşüm süreci sebebiyle, metropoller tezatlıkların yaşandığı bir yer haline gelmiştir ve zenginlikle fakirlik, düzenle düzensizlik adeta iç içe girmeye başlamıştır. *Haneler* isimli eserde de bu durum ele alınmaya çalışılmıştır. Evlerin zenginlik ve fakirlik açısından sosyo-ekonomik durumları, birkaç detayla sunulmuş, kalanının da algıda tamamlama ilkesince izleyici tarafından çoğaltılması beklenmiştir.

3.3. İki Bardak Eğlencelik

Çocuklukta yaşanan bazı olaylar ve gerçekleşen durumlar, zihnin en eski ve ilk dönem hatıraları arasında yer alırlar. İlerleyen yaşlarda, çeşitli vesilelerle bu hatıralar tekrar zihinde canlanabilir. Bu hatırlamanın sıklığı ve yoğunluğu, psikolojideki nostalji kavramıyla ilişkilendirilir. Arkonaç (1999: 357) *nostalgia* kelimesinin kökeninin, *nostos* yani *geri dönme* ve *algia* yani *ağrı* kelimelerinden geldiğini, Türkçe'de sıla hasreti anlamına geldiğini ve analistlerce bu durumun yalnız kalma korkusundan kaynaklı, kişinin ailesini veya ailesinden belli bir kişiyi özlemesi olarak açıklamıştır. Cassin (2018: 17) ise, kelimenin ortaya çıkışının 1678'de 14. Louis'nin taraftarı olan paralı askerlerin sıla özleminden kaynaklandığını ve böylelikle 17. yüzyılda literatüre geçmiş bir hastalığın adı olduğunu belirtmiştir. Nostalji, bir hastalık olsun veya olmasın, pek çok insanın yaşayabildiği bir duyumsamadır. Bu bağlamda, külahta bulunan çekirdekler, toplumsal ve nostaljik bir duyumsama olarak ele alınabilir. Öyle ki, Emiroğlu (2002: 578), eğlencelik olarak isimlendirilen çekirdeğin vazgeçilmez bir ihtiyaç olduğunu, parkların girişinin çekirdek satıcılarıyla çevrildiğini, belediye çay bahçelerindeki akşam oturmalarının çekirdeksiz olmadığını ve açık hava sinemalarının çekirdek tüketiminin önemli yerlerinden biri olduğunu belirtmiştir. Paketlenmemiş haldeki çekirdek, çoğunlukla kese kağıdından veya gazete sayfalarından külah yapılarak satılmıştır. Pek çok yazarın eserinde bu durum ele alınmıştır.

Baran (2018), *Dönüşsüz Yolculuklar* isimli kitabında şöyle demiştir:

> "Küçük külahta, en fazla yüz gram çekirdek alacağım. İrili ufaklı kesekâğıtlarına karışık kuruyemiş alanlar; tuzlu fıstık, fındık içi, badem, sakız leblebi... (...) Kesilmiş gazete kâğıdı, kullanılmış defter ya da eski bir kitap yaprağını kıvırarak bir fişek yapar, terazinin kefesinden diğer elindeki küçük küreğe boşalttığı çekirdekleri fişeğe doldurarak, -hemen dükkândan çıkar çıkmaz, sinemanın önünde yemeye başlayacağımı tahmin ettiğinden- ağzını kapatmadan uzatırdı" (s. 98).

Eriş (2015: 46) ise, *Dünya Bu Kadar* isimli kitabında, "Aileler, gazeteden külahlarda getirdikleri çekirdekleri masaların bordo örtüleri üstüne yayar, külahları açıp çekirdek kabuklarını gazete kâğıdının üstünde küçük bir tepe yapana kadar oturup çekirdek çitlerlerdi" diyerek geçmişteki durumu tasvir etmiştir.

Kiremitçi (2002: 117), *Git Kendini Çok Sevdirmeden* isimli kitabında şöyle yazmıştır: "Başka şey sormuyor. Ben de söylemiyorum. Belli bir yöne gitmediğimiz de artık ortada. Oteli kentin bu yanında değil çünkü. Köprübaşı Meydanı'nı istasyon yoluna bağlayan caddede yan yana, amaçsız yürümek insana iyi geliyor. Satıcıdan çekirdek alıyoruz. Birazını kendi avucuna döküp külahı uzatıyor".

Emre (2008) ise, *Yitik Ankara* isimli kitabında, Emiroğlu'nun bahsettiği açık hava sinemalarından örnek vermiştir:

> "Yazlık sinemalar demek, çekirdek çitleyen kadınlarla kızlar demekti. Savaş'la ben de, yaşıtımız çocuklarla birlikte, sinemanın önünde külahı 25 kuruşa ay çekirdeği satıyorduk sinemanın olduğu, pazarın kurulmadığı akşamlar. Filmlerin gösterildiği günler için gündüzden hazırlık yapıyorduk. Çekirdekçiden tuzlu-tuzsuz birkaç kilo ay çekirdeği alıyorduk. Okunmuş, renkli gazetelerden hazırladığımız külahları ve çay bardaklarımızı akşam için tornetimize yüklüyorduk. Çay bardakları öyle en küçüğünden olmuyordu, o kadar insafsız değildik. Duble denenlerden, biraz büyükçe bir bardağı kullanıyorduk. Bu malzememizi tornetlerimizle taşıyorduk tezgâh kuracağımız sinemanın önüne. Bir çay bardağı çekirdek -tuzlu ya da tuzsuz- bir külahı anca dolduruyordu. Kimden öğrendiysek, gündüzleri gazeteleri çeşitli büyüklükte kesiyorduk. Sonra da bunları çeşitli büyüklükte külah haline getiriyorduk. Bu işte epeyce ustalaşmıştık" (s. 161).

Emre (1998: 51), *Sorma Beni* isimli şiirinde ise şöyle demiştir:

Beni hiç sorma iyiyim işte şöyle böyle

Çocukluğum yazlık sinemaların önünde
Çekirdek satar amcalar, külahı 25 kuruşa

Geçmişte bakkallarda veya seyyar satıcıların tezgahlarında bulunan bu yiyeceğin sunum biçimine, 21. yüzyıl itibariyle oldukça az yerde rastlanmaktadır, dolayısıyla külahta bulunan çekirdek imgesinin, nostaljik bir duyumsama olarak ele alınabileceği düşünülmektedir.



Şekil 30. Fevziye Yelmen, *İki Bardak Eğlencelik*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

İki Bardak Eğlencelik isimli eser, iç içe geçmiş konik yapıda bir uygulamadır (Şekil 30). Eserdeki uygulamanın çekirdek külahı olduğu, en dıştaki konik yapıyı tutan bir elden ve yapının üzerindeki birkaç çekirdekten anlaşılmaktadır. Böylelikle birbirinin içine geçmiş konik yapı, tamamlama ilkesi gereği en üstten alta doğru anlam kazanarak, çekirdek külahı haline gelmektedir. Çekirdek ve el detayı ise, külah formunun algısını pekiştirme amacındadır. Bunun yanı sıra eserde, günümüzde dünya insanının daha da yalnızlaştığı ve bu süreçte bireyselliğin ön plana çıktığı düşüncesi de ele alınmıştır. Külahta satılan çekirdeğin, gerek eğlencelik tanımının içeriğinden, gerekse yazarların öykülerinde geçen içeriklerden hareketle toplumsal bütünleşmeyi, paylaşımı ve sohbeti teşvik ederek kaynaşmayı da sağlayan bir yiyecek olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu vurgu önemlidir, çünkü alışveriş merkezlerinde bireysel tüketime özendirilen yirmibirinci yüzyıl insanı, artık geçmişte olduğu gibi kapı önlerinde oturup çekirdek eşliğinde sohbet edememekte, çekirdeklerin gazozlarla birlikte tüketildiği yazlık sinemalaraysa adeta belediyelerin nostaljik bir etkinliği kapsamında gidebilmektedir. Başka bir deyişle, eserdeki her bir külah günümüz insanının bireyselliğine atıfta bulunmakta, öte yandan külahların iç içe geçmesiyle geçmişteki toplumsal paylaşıma ve bütünlüğe duyulan özlem de ifade edilmektedir.

3.4. Yerel Küresele Karşı

Kahve ve kahvehane, Türk kültürünün önemli bir parçasıdır. Gerek köylerde gerekse kentlerde, kahvehane bulmak mümkündür. Neredeyse günün her saatinde içilebilecek bir içecek olan kahvenin tarihi, oldukça eskilere dayanmaktadır. Hattox (1996: 12), 16. yüzyılın başında Yemen'de kahve denen bir içeceğin yayıldığına ve tarikat şeyhlerince meşhur zikirleri sırasında uyanık kalabilmek için kullanıldığını söylemiştir. Bu bakımdan, kahve kültürünün kökeninde, bireysel olduğu kadar toplumsal bir içerik de bulunmaktadır. Günümüzde ise, kahve içme alışkanlıklarının bu türden bir çevre ile sınırlanmamış olması, kahvenin bahsi geçen spesifik çevreden çıkıp daha geniş

kitlelere yayıldığını ve böylelikle de tercihlerin değiştiğini göstermektedir. Hattox'a (1996: 24) göre, kahvenin sufileri gece ibadetleri sırasında ayakta tutan bir içecek olma yönü sürmüş olsa da, manevi eğilimleri daha zayıf sayılabilecek öteki çevreler, kahvede sohbet ve dostluğa dönük keyifli bir uyarıcı özellik bulmuşlardır. Anonimleşmiş "Gönül ne kahve ister ne kahvehane, gönül sohbet ister kahve bahane" sözü de, Hattox'un düşüncesini doğrular niteliktedir.

Hattox (1996: 67-68), ilk kahvehanelerin kökeni hakkında net bilgiye sahip olamasak da kahvehanenin Arap kökenli olduğunu, 1551 yılında Mekke'de insanların bir araya gelerek kahve içtiği mekânlar olabildiğini ve böylelikle kahvehanelerin Osmanlı coğrafyasına Araplar aracılığıyla girmiş olabileceğini belirtmiştir. D'Ohsson (Tarih yok: 73) ise, II. Selim ve III. Murad devirlerinde İstanbul'daki kahvehanelerin sayısının altı yüzü geçtiğini söylemiştir.

Mahalle kahvelerinde, çoğunlukla işletmeci aynı zamanda siparişi alan ve servisi de yapan kişidir. Bununla birlikte, yanlarında çırak olarak çalışan bir ya da iki kişi daha bulunabilmektedir. Kahvehaneye müşteri olarak giren bir kişi, müsait olan bir masaya oturarak, siparişini söyler ve kahvesi kişinin oturduğu masaya servis edilir.

Mahalle kahvehanelerinden farklı olarak, küresel kahve zincirleri kahvelerin karton bardaklarda sunulduğu mekanlar olarak ortaya çıkmıştır. Bu kahve dükkanlarından alınan kahve, elde sokakta yürürken veya otobüs, metro, vapur, taksi vb. araçlarla seyahat ederken de içebilmek için karton bardaklarda servis edilirler. Birbirlerine benzer içerik ve temalara sahip bu dükkanlardan biri olan Starbucks isimli markanın kendine has bir uygulaması bulunmaktadır. Bu uygulamada, müşteriler siparişlerini verdiklerinde isimlerini de söylemektedirler ve isimler kahvelerinin doldurulacağı karton bardakların üzerine kalemle yazılmaktadır. Kahveyi hazırlayan çalışan, siparişi veren

kişinin bardakta yazan ismini okuyarak siparişin sahibini çağırmakta ve böylelikle müşteriler kahvelerinin hazır olduğunu anlamaktadırlar.

Gerek klasik tarzdaki kahvehanelerde gerekse yeni nesil kahve satan dükkanlarda, insanlar para karşılığında kahve satın alıp içmektedirler. Sunum biçimleri ve içerikleri farklı olsa da, ortak nokta bir alışveriş eyleminin gerçekleşiyor olmasıdır. Öte yandan, sipariş ve sunum pratiklerinin farklılığı, önemli bir durumu ortaya koymaktadır. Buna göre, geleneksel kahvehanelerde müşteriler -tanıdık olsunlar veya olmasınlar- anonim bir kimliğe sahip gibidirler. Oysa Starbucks'taki müşteriler, bardakların üstüne isim yazılmasıyla adeta bir kimlik kazanmaktadırlar. Bu durumu kahve çeşitlerinin çokluğu ve müşterinin yoğunluğu ile açıklamak yetersiz olacaktır, çünkü alternatif kahve zincirlerinde de yoğunluk olduğu halde bardaklara isim yazma uygulaması sadece Starbucks markasında bulunmaktadır. Dolayısıyla isim yazmanın, müşterilere bir çeşit kimlik kazandırma veya onları kimlikleriyle birbirlerinden farklı birer birey olarak görme eğiliminin bir karşılığı olduğu düşünülebilmektedir. Bununla birlikte, kişinin isminin Starbucks markalı bir bardakta yazması, aynı zamanda kişinin de aynı marka değerine sembolik olarak sahip olduğu imajını oluşturabilmektedir. Böylelikle de kahve içme eylemi, sipariş aşamasından, sunum aşamasına kadar bir meta haline dönüşmektedir. Bu düşünceden hareketle, " 'Metâ yalın bir ekonomik eleman değil, aynı zamanda bir estetik fenomen'dir. Çünkü metâ, bir yanıyla gereksinme karşılayan bir mal varlığıdır, ama, aynı zamanda bu mal varlığının gereksinmesini özendiren bir görünüştür, duyularda temellenen estetik bir görünüştür" (Tunalı, 2008: 92). Bu estetik görünüş, Starbucks temalı her karton bardakta veya kahve markasına dair tüm ürünlerde mevcuttur.

Yerel Küresele Karşı isimli eserde de, Starbucks markasının imajı referans alınmıştır (Şekil 31). Bu imajın, yukarıda bahsi geçen kimlik inşa etme veya kimliği koruma özellikleri, eserin uygulamasının hareket noktasını oluşturmuştur.



Şekil 31. Fevziye Yelmen, *Yerel Küresele Karşı*, 2019, Döküm, Porselen Dekor Kalem, 160°C, Hazır Nesne, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Farklı boylardaki bardakların üstlerinde, sözde müşterilerin isimleri yer almaktadır. Kahve kültürünün geleneksel yapısını temsil etmesi için bardakların üzerine geleneksel isimler yazılmıştır. Bu isimler, yan yana duran bardakların üzerinde sunulmuştur. İsimlere ait harflerin oluşturduğu dizilimde, "Starbucks" yazısı görülmektedir. Gestalt aracılığıyla tamamlanan ve aynı zamanda tanımlanan bu kelimeyle, geleneksel kahve ve kahvehane kültürünün yeni nesil kahve ve kahvehane kültürüyle tanıştığı ve kabul gördüğü fikri vurgulanmaya çalışılmıştır. Atasözlerine konu olan kahve geleneğimiz, toplumun genel kabul sınırları içinde benimsenmiştir, ancak yeni nesil kahve kültürü alternatif toplumsal bir gelenek oluşturulmasına imkan sağlamıştır. Örneğin, geleneksel kahvenin sunum şekli tepsidedir, yani kahve, Starbucks'ta olduğu gibi kişilerin ismine göre sunulmamaktadır. Bunun yanı sıra, sabah evde veya iş yerine varınca içilen kahve; yerini, *Yerel Küresele Karşı* isimli eserde olduğu gibi kişiye özel bardaklarda, *paket servis* anlamına gelen *take away* tabiriyle sunulan, elde ve hareket halinde içilen kahveye bırakmaya başlamıştır. Eserdeki bardakların üzerine geleneksel isimlerin yazılması da, algıda tamamlama ilkesinin örneği olmasının yanı sıra, gelenekseli korumakla

birlikte bireysel olarak yeni nesil kahve kültürünün de parçası olunmaya başlanmasını da temsil etmektedir.

3.5. Büyük Umutlar

İnsanlar arasındaki ilişkiler, çeşitli duygu ve düşüncelere göre biçimlenmektedir. Örneğin sevgi ya da nefret hisleri, bir insanla kurulacak ilişkinin içeriğini belirleyebilir. Sevilen insanlarla daha fazla vakit geçirme hissi ortaya çıkarken, nefret edilen insanlardan uzaklaşma eğilimi ortaya çıkacaktır. Bu ilişkilerden biri olarak evlilik ise, bir insana dair hissedilen sevginin uzantısı olarak ele alınabilir. Fromm (1985: 122), sevginin bir inanç eylemi ve bir etkinlik olduğunu, inancın ölçüsünün sevgiyle doğru orantılı olduğunu ve böylelikle sevilen kişiyle doğrudan etkin bir ilgi içinde olunması gerektiğini ifade etmiştir. Başka bir deyişle sevgi, bir kişiye duyulan inancı kuvvetlendirir ve aynı zamanda sevginin bir etkinlik olması sebebiyle bu inanç etkin bir ilgiye de dönüşerek sürekli hale gelme eğilimine girer. Bu bağlamda evlilik fikri de, böyle bir durumun sonucu olarak değerlendirilebilir. Campbell (2012: 22), evliliği; istenilen duygusal anlamın yüklenmesinin yanında aynı zamanda hukuki olarak para ve mülkiyetin paylaşılacağı, "ortaklık" adı verilen ekonomik bir oluşum olduğunu bildirmiştir. Bu tanıma göre, evlilikte sevgi ve ekonomik oluşum ayrı kategorilerde değerlendirilmektedir.

Ekonomik ilişkilerin, çıkar esasına göre yürütüldüğü kabul edildiğinde, evlilik müessesesinin sevginin samimiyeti bakımından değerlendirilmesi gerektiği de düşünülebilir. Schlessinger (1997: 46), gerçek sevginin, saygı, hayranlık, takdir etme, karakter, muhabbet, paylaşım, onur ve fedakarlıkla ilgili özelliklerin uzun süre aynı potada karışmasıyla oluştuğunu ifade etmiştir. Dolayısıyla evlilikteki sevginin de gerçek bir sevgi olması gerekmektedir. Öte yandan, çeşitli sebeplerden ötürü evlilikler boşanmayla da sonuçlanabilmektedir.



Şekil 32. Fevziye Yelmen, *Büyük Umutlar*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, Hazır Nesne, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Büyük Umutlar isimli eserde, bir ilişkinin, başka bir deyişle sevginin evliliğe dönüşmesinden ve o sevginin yok olmasıyla evliliğin son bularak kadının tek başına hayatla mücadele etmek zorunda kalması, kadınların açısından ele alınmıştır (Şekil 32). Eserin uygulaması bir kol şeklinde düşünülmüştür, çünkü el uzantısıyla birlikte kol, hayattaki pek çok işi yapabilmenin bir temsilidir. Öyle ki, sağ kol olmak deyimi, bir kişinin çok güven duyduğu birisi olmanın karşılığında kullanılmaktadır. Eserde de iç içe geçmiş kaseler, gestalt bağlamındaki algının tamamlanmasıyla bir kol imgesine dönüşmektedir. Her kasenin üzerinde imgesel anlatımlar bulunmaktadır. Örneğin ilk kasede sevdiğine çiçek uzatan el, bir ilişkinin başlamasını; kutu içinde tek taş yüzük, evlilik teklifini; gelinlik ve takılar, ilişkinin evlilikle devam etmesini; kıvrılmış paralar, maddi birikim yapıldığını; bebek, çocuk sahibi olunduğunu; sehpadaki çalar saat, çocuklu bir hayatın uyku düzenini etkilediğini; metrobüs durağındaki kalabalık, kent hayatındaki koşturmacayı; ofiste çalışan kadın, kadının annelik dışında aileye olan ekonomik katkısını;

gömleğin yakasındaki ruj izi, kocanın eşini aldatmasını; karşılıklı tartışan iki kişinin silüetleri, kavgaların başlamasını ve evliliğin çatırdamaya başladığını ve son olarak masada duran yüzükle deftere imza atılması, boşanma işlemlerini temsil etmektedir. Eserdeki uygulamanın bir kol olduğu algısını güçlendiren el ise, kadının çektiği ve çekeceği sıkıntının bir temsili olarak bulaşık eldiveni ile tamamlanmıştır. Böylelikle gestalt bağlamındaki tamamlama, bir süreç algısı da inşa etmiş olmaktadır.

Eserde kullanılan bulaşık eldiveni, evlilik bağlamındaki bir sıkıntıyı temsil etmekle birlikte, aslında bahsi geçen sıkıntının temsili sadece evlilik dolayısıyla gerçekleşmemektedir. De Beauvoir (2010), kadının evlenmeden önce de adeta bir sıkıntı sarmalı içinde olduğunu şu şekilde ifade etmektedir:

> "(…) genç kız tam bir edilginlik içindedir; ana-babası tarafından *evlendirilmekte, birilerine verilmektedir.* Oğlanlarsa *kendi başlarına* evlenmekte, kendilerine birer kadın *almakta'dırlar.* Evlilikte varoluşlarını doğrulamak değil, varlıklarını geliştirmek, doğrulamak isterler; evlilik onlar için özgürce yüklendikleri bir şeydir. (…) Kadın, evlenirken, tımar olarak yeryüzünün bir parçasını alır; birtakım yasal güvenceler onu erkeğin geçici heveslerine karşı korur; ama aslında uyruktur. Ekonomik açıdan ailenin başı erkektir, dolayısıyla toplumun gözünde aileyi de erkek temsil eder. Kadın, erkeğin soyadını alır; onun dinine, sınıfına, ortamına girer; onun ailesinden biri, 'yarısı' olur. Erkeğin işi nerdeyse o da oraya gider: aile, erkeğin çalıştığı yerde oturur; kadın, yavaş yavaş ya da birdenbire geçmişinden kopar, kocasının evrenine katılır, ona verir kendini: hem kızlığım, hem de ölene dek kendisine bağlı kalmaya söz verir" (s.15-16).

Anlaşılmaktadır ki, kadın evlilikten önce de erkeklerin egemen olduğu bir dünyada özgürlüğünden yoksun bırakılmış gibidir. Evlenmeden önce verdiği varoluş mücadelesi, evlenince de devam etmektedir. Bu düşünceden hareketle, eserin içeriğine dair evlilik ve ilişki bağlamında yapılan yorum, esere dair yapılabilecek yorumlardan sadece bir tanesidir. Farklı izleyicilerin farklı yorumlar yapması, muhtemel karşılanmalıdır, çünkü "sanat işinin anlamı, onun oluşum ve algılanış süreci içinde canlanan kimliğinin belirtisidir. Algılanış süreci de zamana, döneme, kültüre ve algılayanın varlık durumuna bağlı olarak değiştiğine göre, herhangi bir sanat işinin anlamı da farklı yorumlarla farklı şekillerde ortaya çıkabilir" (Erzen, 2011: 168). Dolayısıyla, kavramsal düzeyde

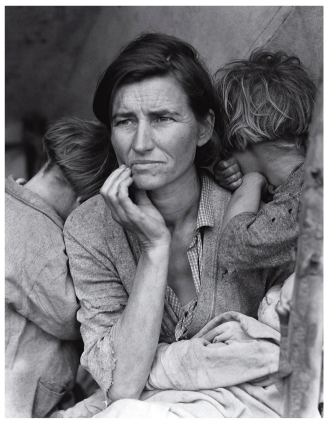
eserin esas bağlam noktası kadının sosyal hayatta yalnız başına mücadele etmesidir. Bu mücadeleye dair içerik, izleyicilerin birbirinden farklı yaklaşımları sayesinde çeşitlenebilir.

3.6. Silindir Kaplar Serisi

Bir şeyin varlığını sürdürebilmesi için, aynı zamanda varlığını muhafaza etmesi de gerekmektedir. Bu muhafaza eylemi, varlığın mahiyetine göre çeşitlilik gösterebilir. Örneğin bahsi geçen şey, maddi bir varlıksa, onun muhafazası maddi bir yapıda olacaktır, fakat bu şey eğer bir fikirse, onun muhafazası da daha ziyade manevi bir yapıda olacaktır. Eski Mısır'daki mumyalama geleneği maddi bir muhafazaya örnekken, toplumlara öncülük eden liderlerin fikirlerinin sürekli gündemde tutulması veya bir motto haline gelmesi de manevi bir muhafazaya örnek olarak gösterilebilir. Bu bağlamda, Silindir Kaplar Serisi, maddi ve manevi koruma üzerine sorgulamaların yapılabileceği bir seridir. Kap kelimesi, Türk Dil Kurumu'na göre, "İçi gaz, sıvı veya katı herhangi bir maddeyi alabilen oyuk nesne" veya "Türlü şeylerin taşınması veya saklanması için kullanılan torba, kılıf, çanta, sepet, sandık vb." olarak tanımlanmıştır (http://sozluk.gov.tr/, kap). Tanımdan da anlaşılacağı üzere, kap bir saklama ve taşıma işlevi görmekte, başka bir deyişle varlığı sürdürmenin bir yolu olmaktadır. Serinin esas bağlamı da, bir yandan silindirik bir kabın maddi muhafazalık işlevini, diğer yandan üzerindeki imgelerle muhafaza edilecek şeyin mahiyetini manevi açıdan vurgulamaktır.

Bazı eserler, insanlar tarafından öylesine etkili bulunurlar ki, yüzyıllar geçse de insanların zihinlerinden çıkmazlar. Bunun sebebi, ulaşılması güç tekniklerle yapılmış olmalarından duyulan hayranlık olabileceği gibi, insanları yalnızca beğeni yönünden etkilemeleri de olabilmektedir. Bu hayranlık ve beğeni, kimi zaman eseri kimi zaman da eseri oluşturan sanatçıyı yüceltir. Böylelikle eser veya kişi, varlığıyla duyumsal ve benzerlerine göre üstün bir temsil niteliği kazanır. Örneğin Hart (2007: 234), Dorothea Lange'ın *Göçmen*

Anne isimli fotoğrafının, Büyük Buhran sırasında, kırsal yoksulluğun ikonik yüzü olarak ortaya çıktığını söylemiştir (Şekil 33). Başka bir deyişle fotoğraftaki kadın, sadece kendi yaşamına dair bir yoksulluğun değil, evrensel bir yoksulluk kavramının temsili haline gelerek ikonlaşmıştır.



Şekil 33. Dorothea Lange, *Göçmen Anne*, 1936, (Time, 2019).

Saehrendt ve Kittl (2012: 53) ise, New York'taki Modern Sanat Müzesi'nin (MOMA) gururla sergilediği Picasso'nun 1937 tarihli *Guernica* tablosunun, 20. yüzyılın ikonlarından biri haline geldiğini söylemişlerdir. Emiroğlu ve Aydın (2003: 729); ikonu, imleyen ile imlenenin benzerlikleriyle birbirine bağlandığı ilişki olduğunu, imin, gönderenini model aldığını ya da ona benzediğini ifade etmiş, haç, Hıristiyanlığın fikir ve anlamını çağrıştıran ikonik bir im olarak örnek göstermişlerdir. Peters (2004: 91) ise, ikonun imge, kopya, yansı, suret anlamına geldiğini, İngilizce'de figür, şekil, dış görünüş, zahir, hayalet, hayal, benzetme ve teşbih anlamlarına karşılık gelen *image, reflection* kelimeleri kullanıldığını belirtmiştir. İkon kelimesinin kökeninin "Yunanca 'eikon' sözcüğünden geldiğini söyleyen Turani (1975: 53), ikonların Ortodoks kiliseleri ve evlerinde tahta üzerine ve mumlu boyalarla yapılmış olanlarının bilhassa Bizans ve Rusya ile Yunanistan'da görüldüğünü eklemiştir. Turani'nin yaklaşımı, dinsel bir içeriği benimsemektedir, ancak ikonun içeriği dinsel içeriğin çok daha ötesindedir. Hançerlioğlu (1978a: 45), ikonografi kelimesini, "Tanrı ve insan heykel ve resimlerini inceleyen,

açıklayan ve tanıtan bilim" olararak tanımlamıştır. Böylelikle kelimenin sadece dinsel bağlamı olmadığı anlaşılmaktadır. Nitekim *Guernica*'nın ikonik bir eser olması da bundan kaynaklanmaktadır. Bilindiği gibi, İspanya iç savaşını anlatan bu eserde, savaşın vahşeti oldukça sert ve kaotik biçimde ele alınmıştır. İkonik olmasının en büyük sebebi, resmin yalnızca İspanya'da yaşanmış bir olayı anlatması değildir, resmi ikonik yapan şey, resmin savaş karşıtlığının temsili haline gelmesidir. Bu bakımdan, bir olaydan hareketle ortaya çıkan eser, bir kavramı temsil etmiş, başka bir deyişle onu imlemiş ve böylelikle de ikonik bir eser olmuştur.



Şekil 34. Fevziye Yelmen, *Silindirler Serisi*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Silindir Kaplar Serisi'ndeki eserlerin tamamı silindirik bir yapının üzerinde ele alınmıştır (Şekil 34). Serideki eserlerin bağlamlarının ve konularının silindirik bir yüzeye uygulanmasının sebebi, ikonlaşmış kişi ve eserlerin, zamanın akıcılığına ayak uydurabilmiş olmalarıdır. Başka bir deyişle ikon haline gelmiş herşey, yalnızca kendi dönemleri içinde yer almazlar, yıllar

ve hatta yüzyıllar boyunca insanlığın ortak hafızasında yer alırlar. Bu bakımdan, silindirik kapların alt ve üst kısmının hareketli olması, zamanın akıcılığını temsil etmektedir. Üzerlerindeki kişi veya eserler de, aynı akıcılığın bir parçası olarak ikon olmalarının gereğini yerine getirebilmektedirler. Öte yandan, eser aynı zamanda bir muhafaza işlevi de sunmaktadır. Bu yönüyle, metaforik olarak silindirlerin üzerindeki imgelerin de muhafaza edilmesi gerektiği düşüncesi akla gelmektedir, çünkü ikon haline gelmiş her varlık, ya varlığı ya da varlığına dair unsurlar açısından koruma altına alınmıştır. Meşhur kişilerin elbise ve aksesuarlarının saklanması, meşhur tabloların ve yapıların civarında güvenlik önlemlerinin alınması bahsi geçen korumanın, başka bir deyişle muhafaza etmenin karşılığıdır. Silindir Kaplar Serisi'nde de, bu durum ele alınmıştır.

3.6.1. Rönesans

Serinin ilk uygulaması olan *Rönesans* isimli eserde, Sistine Şapeli'nin tavanında bulunan, Michaelangelo'nun 1508-1512 tarihleri arasında gerçekleştirdiği Adem'in *Yaratılışı* ve Louvre müzesinde bulunan Leonardo Da Vinci'nin 1503 tarihli *Mona Lisa* isimli eserlerinden detaylar bulunmaktadır (Şekil 35). Her iki eserde de, ortaklık oluşturması bakımından el detayları kullanılmıştır. Eserin üst kısmında, Michaelangelo'nun "Adem'in Yaratılışı panelindeki en ünlü detay, birbirlerine uzanan Tanrı'nın eliyle Adem'in elidir. Bu görünüm, Yaşam armağanının Tanrı'dan Adem'e geçişini belirtir" (Ormiston, 2014: 162). Eserin altı kısmında ise, Leonardo Da Vinci'nin *Mona Lisa*'sının elleri bulunmaktadır. "Dörtte üç profil olan çizim, doğrudan izleyiciye bakan neredeyse tam profil portredir. Leonardo, Mona Lisa'nın zarif ellerinin ince derisine büyük özen göstermiştir" (Ormiston, 2017:193). Bu bakımdan resimdeki ellerin, en az Mona Lisa'nın yüzü kadar önemli olduğu söylenebilir. Gestalt bakımından her iki resimdeki yalnızca ellerin kullanılması, eserin kalanını çağrıştıran bir tamamlama refleksine dönüşmektedir.



Şekil 35. Fevziye Yelmen, *Rönesans*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Böylelikle zihin, yüzeydeki eller aracılığıyla her iki eseri, eserlerin sahiplerini ve onlara dair kavramları düşünebilmenin imkânını bulabilmektedir. El imgesinin özellikle seçilmiş olmasının sebebi, bir yandan seramik sanatçısı diğer yandan sanat tarihi için elin önemini vurgulamaktır. Çünkü dünya sanat tarihinde kabul edilen sanatçılara ait ilk sanatsal el tasviri, Fransa'daki Pech-

Merle mağaralarının birinde bulunmuştur (Martin, 2010: 380). Bu bağlamda el, hem genel anlamda sanat tarihi açısından hem de özel anlamda seramik sanatçısı açısından önemli bir imgedir.

3.6.2. İçgörü

Saehrendt ve Kittl (2012: 174), Norveçli ekspresyonist Edvard Munch'un Çığlık isimli tablosunu bir ikon olarak nitelemişlerdir. Bu düşünceden hareketle, *İçgörü* isimli eser, tamamen Edvard Munch'a ayrılmıştır (Şekil 36).



Şekil 36. Fevziye Yelmen, *İçgörü*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Eserin alt kısmında, sanatçının 1893 tarihli *Çığlık* isimli tablosundan bir detay ve üst kısmında da, 1894 tarihli *Kaygı* isimli tablosundan bir detay yer almaktadır. Charles, Manca, McShane ve Wigal (2012: 393), Çığlık tablosunun günümüz insanının ruhsal ve varoluşsal acısının bir timsali ve tasviri sayıldığını söylemişlerdir. Sanatçı, *Kaygı* isimli eserinde de, *Çığlık*'ta olduğu gibi Oslo fiyordunu ve benzer öğeleri kullanır ve hatta *Çığlık*'taki tek kişinin çaresizliği, *Kaygı*'da toplu bir çaresizliğe dönüşmüştür (https://www.edvardmunch.org/anxiety.jsp). Psikolojik durumları sıklıkla ele alan sanatçı, algı psikolojisi bağlamında da bu seride özellikle yer almıştır, çünkü psikolojik değişiklikler de algıyı etkileyebilmektedir. Gestalt açısından esere yaklaşıldığında ise, Munch'a has çizgilerin detaylardan dahi anlaşılabileceği vurgusu ve böylelikle resmin eksik bırakılan kısmının tamamlanabileceği ifade edilmeye çalışılmıştır. Arkonaç (1999: 275), *hoşgörü* kelimesini "hastanın, belirtilerini, uyumsuzluğunu, kaynağını doğasını mekanizmalarını diğer bir deyimle içinde bulunduğu durumu idrak etmesi, bilip anlaması" olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla *İçgörü* isimli eserde hem Munch'un eseri ele alınmış, hem de sanatçı ve izleyici olarak kişinin, bir sanat eseri karşısında içinde bulunduğu durumu anlamasına atıfta bulunulmuştur.

3.6.3. Şöhret

Sinema tarihi, pek çok önemli karakterle izleyicilerin hayatına giren oyuncuyla doludur. Bu oyuncuların kimi zaman canlandırdıkları karakterler, kimi zaman kendi özel hayatlarındaki olaylar, onların zihinlerde yer almalarına, başka bir deyişle ikonlaşmalarına olanak sağlamaktadır. *Şöhret* isimli eserde de hem canlandırdığı karakterlerle hem de özel hayatındaki detaylarla ikon haline gelen Audrey Hepburn ve Marilyn Monroe ele alınmıştır (Şekil 37). Hepburn, özellikle yönetmenliğini Blake Edwards'ın yaptığı 1961 tarihli *Tiffany'de Kahvaltı* isimli filmindeki elinde çubuk formundaki sigara ağızlığı tutan karakterle özdeşleşmiştir. "Çocuksu güzelliği ve masum başkaldırısıyla yeni bir kadın imajı yarattı. Belçika asıllı oyuncu Hollywood'un

en gözde yıldızlarından biri olmasına rağmen, Unicef'te çalışmak uğruna oyunculuğu bıraktı" (Aksoy ve Aksoy, 1999: 177).



Şekil 37. Fevziye Yelmen, *Şöhret*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Bahsi geçen yeni kadın imajı sinemada, şahsi şöhret ve zenginliğe karşı kendini insanlığa vakfetmesi de özel hayatında ikonlaşmasını sağlamıştır. Canlandırdığı karakterin kullandığı sigara çubuğu ve onu tutuşu, yüzü olmasa dahi Hepburn'ün varlığını izleyiciye çağrıştırabilmektedir ve bu yönüyle de gestalt yaklaşımının özelliğini taşımaktadır. Marilyn Monroe'nun ise, yönetmenliğini Billy Wilder'ın üstlendiği 1955 yapımı *The Seven Itch* isimli filmde havalanmış eteğiyle verdiği ikonik poz, eserin alt tarafında bulunmaktadır. Hepburn'un çocuksu güzelliğine karşılık Monroe'nun kadınsı çekiciliği, gestalt bağlamındaki tamamlamayla sunulmuş ve böylelikle bir tezatlık temsili de inşa edilmiştir.

3.6.4. Üret, Tüket, Üret

Sanat eserinin bir tüketim nesnesi olarak görülmesi, yirmibirinci yüzyılda kanıksanmaya başlamış bir olgu olsa da, yirminci yüzyılın ortalarında yeni, iddialı ve tepki çekici bir olguydu. Pop sanat akımının öncüsü Andy Warhol, bu fikri ortaya koyduğu çalışmalarla güçlü bir şekilde ifade etmiştir. Adeta bir makine gibi çalışarak, kimi zaman hazır nesneleri kullanarak kimi zaman da var olan imgeleri tasarlayarak bir fabrika mantığıyla eserler ortaya koymuştur. Bunlardan bir tanesi de, bir sabun kutusu olan ve Warhol'un bu kutudan kopyalayarak oluşturduğu 1964 tarihli *Brillo Kutusu* isimli eseridir. Bu eserin, 1969 tarihli, bir duvarın köşesine üst üste yığılarak yerleştirilmiş başka bir versiyonu daha bulunmaktadır. Kaufman (2009: 105); Andy Warhol'un, *Coca-Cola* şişelerini, *Campbell'ın Çorbası* teneke kutularını ve *Brillo* sabun kutularını ikonik pop art görüntüleri olarak seçtiğini ifade etmiştir. *Üret, Tüket, Üret* isimli eserde de, Warhol'un *Brillo Kutusu* tasarımına atıfta bulunulmuştur (Şekil 38). Sanatın seri üretimle birlikte anonimleşmesi fikri, Warhol'un sabun kutusunda olduğu gibi, seri üretime olanak veren silindirik formdaki eserin üzerinden ele alınmıştır. *Brillo Kutusu*'nun görseli, silindirik formun bir kısmına yerleştirilerek, eksik kısmın gestalt yaklaşımıyla tamamlanması

sağlanmıştır. Bir tüketim nesnesinin üretim disiplini, eserin üretim biçimiyle örtüştürülmüş ve böylelikle gestalt algısı kuvvetlendirilmeye çalışılmıştır.



Şekil 38. Fevziye Yelmen, *Üret, Tüket, Üret*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

3.6.5. Efsane

Ses sanatçıları sesleriyle, bazıları söz veya besteleriyle, bazıları klipleri veya sahne şovlarıyla, bazıları albüm satışlarıyla bir ikon haline gelebilirler. Michael Jackson, bahsi geçen özelliklerin tamamıyla anılabilen nadir ikonlardandır.



Şekil 39. Fevziye Yelmen, *Efsane*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Kaşıtoğlu (2006: 152), onun, tüm zamanların en iyisi, tüm rekorların sahibi, hatta rekor kırma rekoruna da sahip bir pop yıldızı olduğunu ve dünyanın en çok satılan albümüne sahip olduğunu söylemiştir. Böyle bir sanatçının pek çok özelliği, onun ikonluğunu çağrıştıracak güçtedir. Örneğin, Jackson'ın kliplerinde ve sahne şovlarında giydiği kıyafetler, kullandığı aksesuarlar ve dansları, özellikle ona has, onu hatırlatacak unsurlardır. *Efsane* isimli eserde, Jackson'un kullandığı şapka, çok karakteristik olan göz çevresi ve parmak uçlarında durduğu dansından bir an bulunmaktadır (Şekil 39). Herhangi bir fötr şapka, pek çok meşhura ait olabilir, ancak Jackson'a ait diğer özelliklerle birlikte sunulduğunda o şapkanın sanatçıyı çağrıştırdığı anlaşılacaktır. Gestalt açısından bu unsurlar birbirlerini tamamlamakta ve söz konusu imge algılanmaktadır.

3.6.6. Giriş Ücretsiz

Mimarlıkta, yalnızca bir yaşam alanı tasarlanmaz. Mimari yapılar, yeryüzünün bir mekan olarak ele alınmasıyla birlikte, yeryüzünün bir parçası da olurlar. Başka bir deyişle, mimari yapılar bir yaşam tasarımı olmakla birlikte, salt estetik bir duyuşun da tasarımıdırlar. Örneğin 1170'lerde inşasına başlanan, Pisa kulesi olarak da anılan "*Campanile* (İtalyan çan kulesi), yekpare beyaz mermerden yapılmıştır ve daha geniş bir katedral yapısının parçasıdır. (…) üzerine oturduğu zemin yumuşak olduğu ve tabanı 55 metre yüksekliğindeki kuleye çok dar geldiği için, daha yapımı tamamlanamadan eğilmeye başlamıştır" (Dickerson, 2018: 126). Bu eğiklik, yapıyı öylesine ikonik bir hale getirmiştir ki, yirmibirinci yüzyılda bile yapılardaki eğikliği örnek vermek için *Pisa Kulesi*'nin eğikliğinden bahsedilmektedir. Onikinci yüzyılda mimari yapılarda mermer kullanılırken, sanayi devrimiyle birlikte onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllarda farklı malzemeler de kullanılmaya başlanmıştır. Bunlardan bir tanesi de demirdir. "Demir, duvar yapımı ve bina sağlamlaştırılması için asırlardır kullanılırken, yapı mazlemesi için kullanılabilmesi için yeterli çekme direnci kazandırılmasını sağlayan ileri

üretim yöntemlerinin gelişimi, ancak 1750 yılı sonrasında gerçekleşmiştir" (Hollingsworth, 2009: 436). Yapımı 1889 yılında tamamlanan *Eiffel Kulesi*, yapıldığı dönem itibariyle 1932 senesine, yani *Empire State* binasını yapımına kadar en uzun yapı olarak ikonlaşmıştır.



Şekil 40. Fevziye Yelmen, *Giriş Ücretsiz*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Giriş Ücretsiz isimli eser mimari bir form olarak ele alınmış ve ikon olmanın zamanları aşan özelliği, birbirinden çok uzak dönemlerde yapılmış iki yapının detayları kullanılarak ifade edilmeye çalışılmıştır (Şekil 40). Mimari formun üst kısmı *Pisa Kulesi*'ne, alt kısmı ise *Eiffel Kulesi*'ne ait detaydan oluşmaktadır. Böylelikle, her iki mimari yapı arasında kalan boşluk, o yapıların gestalt bağlamında tamamlanma refleksiyle sonuçlandırılmıştır.

3.7. "Dada Desem Yanılır Mıyım?" Serisi

Sanat akımları, bir üslubu veya fikir birliğini benimsemiş sanatçıların çalışmalarının bütünüyle oluşur. Akımdan bağımsız çalışmalar yapan sanatçılar, ya kendiliğinden akımdan ayrılır veya akımın diğer üyeleri tarafından çıkarılır. Akımların tamamının manifestoları yoktur, ancak fütürizm, dadaizm ve sürrealizm akımlarının kayda alınmış manifestoları bulunmaktadır. Sanatçılar, bu manifestolar doğrultusunda eserlerini oluşturmuşlardır. Örneğin *yıkıcılık*, bir kavram olarak fütürizmde, *nihilizm* ise dadaizmde yer almıştır. Antmen (2009: 123), dadaistlerle ilgili olarak şunları söylemiştir: "Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulanmaksızın kabul gören boş değerleri yadsımak arzusunda olan dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir". Bu düşünceye göre, dadaistlerin ve aynı zamanda bazı farklılıklarla sürrealistlerin de ilgi gösterdiği *şans* veya *rastlantı* kavramı, dadaist eserler serisinin hareket noktasını oluşturmaktadır.

Hopkins (2006: 101), şans veya rastlantıyı eserlerinde kullanan Hans Arp için şöyle demiştir: "Arp, arkadaşı Sophie Taeuber'le birlikte bir dizi soyut çalışma (kağıt tabakaları üzerinde kağıt karelerden ızgara biçiminde yapılma kolajlar) üretti. (…) Arp bu yapıtlarında, rast gele serpiştirdiği kağıt parçalarını düştükleri yerde sabitledi. Daha sonraları, bu yapıtların 'rastlantı yasalarına göre' üretildiklerini iddia etti". Bu iddia, sanat izleyicisi açısından sanatçının beyanını sorgulamayı beraberinde getirmektedir, çünkü sanatçının rastlantısal

ve şans eseri olduğunu iddia ettiği eser, estetik açıdan sunduğu görsellik bakımından, rastlantısal ve şans eseri olamayacak derecede bilinçli yapılmış izlenimini de verebilmektedir. Dolayısıyla dadaizmde izleyici, sanatçının beyanını esas alacak şekilde esere bakmak zorunda bırakılmaktadır. Öyle ki, dadaizmde "rastlantı yabancılaştırıcı koşullandırmalardan kurtaran yaratıcı bir yöntem olarak ileri sürülür" (Dachy, 2014: 15). Başka bir deyişle rastlantının gücü, esere dair yapılacak her türlü açıklamayı meşru kılabilecek kadar büyüktür. Öte yandan dadaistler, sanat ve hayat arasındaki sınırları da kaldırmışlardır. Eserlerinden anlaşıldığı kadarıyla sanat, hayatın içinde ayrıcalıklı bir konumda bulunmamaktadır. Sanat her an hayatın içindedir. Asplay (2010: 52), hem dadaist akımda hem de sürrealist akımda yer alan sanatçılar Marcel Duchamp, Man Ray ve Francis Picabia'nın kuralları paramparça ettiklerini, gündelik nesnelere işaret ettiklerini ve onları sanat eserleri olarak tanımladıklarını, şans veya rastlantıyı yöntem olarak olarak kullandıklarını ifade etmiştir. Anlaşılmaktadır ki, dadaistler için gündelik hayata dair herşey, sanatın bir parçası olabilir ve rastlantı da gündelik hayatın içinde yer aldığı için dadaist sanatın önemli bir unsurudur.

"Dada Desem Yanılır Mıyım?" serisindeki eserler de, dadaistlerin bakış açılarıyla uyumlu olacak şekilde gündelik hayatın bir parçası olarak tasarlanmıştır. Buna göre, serideki her eser, gündelik hayattaki yeme içme eylemlerini akla getirmektedir. Bu eylemi gerçekleştirmeye yarayan araç-gereçler, serinin elemanları olarak belirlenmiştir.

3.7.1. Sunum

Sunum isimli eserde, bir ikram masası ele alınmıştır (Şekil 41). Masanın zemininde, tabakların yerleşebileceği oyuklar bulunmaktadır. Altı adet tabağın yerleşebileceği yüzeyde, beş adet tabak yerleştirilmiş ve altıncı tabağın yeri boş bırakılmıştır. Tabaklar, yuvarlak bir masada pek çok farklı şekilde dizilebilir, ancak eserdeki tabaklar, dadaist rastlantısallığı sorgulamak üzere bir çiçeğin

yapraklarını çağrıştıracak biçimde dizilmiştir. Yemek takımları seri üretime bağlı olarak birbirlerine benzeyen biçimlerde üretilmektedirler. Bu eserdeki tabakların uygulamaları da, tabakların benzer bir üretim bandından çıkmış olabileceği izlenimini vermektedir.



Şekil 41. Fevziye Yelmen, *Sunum*, 2019, Döküm, 1040°C, Hazır Nesne, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Serinin diğer eserlerinde olduğu gibi, bu eserde de dadaist rastlantısallığın sorgulanması, rastlantısallığa bilinçli bir müdahele şekliyle gerçekleştirilmektedir. Bu bilinçli müdahalenin sebebi, Dachy'nin (2015: 31) belirttiği üzere, Tzara'nın önceden kesilmiş bir gazete yazısındaki sözcükleri gelişigüzel alarak şiir yazmasıdır. Çünkü, türü ne olursa olsun şiir yazmak, aynı

zamanda belirli bir ifade biçimini bilinçli bir şekilde kullanmaktır. Dolayısıyla, Tzara'nın eylem biçimi rastlantısallık içerse de, ortaya çıkan şey belli bir ifade sistematiği olan müdahale edilmiş bir metin, bir şiirdir. Özetle, gerek gündelik kullanım nesnesi olmaları, gerekse dadaizmi sorgulamak üzere bilinçli bir şekilde müdahale edilmiş rastlantısal olmayan diziliş biçimleri, *Sunum* isimli eserin dadaizme yaptığı bir atıf olarak kabul edilebilir. Öte yandan eksik tabağın, aynı zamanda çiçeğin eksik yaprağı olarak algılanması da gestaltın algıda tamamlama bağlamını ifade etmektedir.

3.7.2. Ya Düşseydi



Şekil 42. Fevziye Yelmen, *Ya Düşseydi*, 2019, Döküm, 1040°C, Hazır Nesne, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Bir tabağın yere düştüğünde kaç parçaya ayrılıp, parçaların nerelere savrulacağını bilmek pek mümkün değildir. Böyle bir durumda tabak, onlarca parçaya ayrılıp çok uzak bir mesafeye savrulabileceği gibi, daha az parçaya ayrılıp düştüğü yerde de kalabilir. Bir tabağın kırılarak algısal açıdan herhangi bir biçime benzetilmesi, onlarca, belki de yüzlerce ihtimalden biridir.

Dadaizmde, bahsi geçen kırılma rastlantının sonucu olarak bir eser olarak kabul edebilmektedir. Bununla birlikte, bir önceki eserde olduğu gibi dadaizmdeki rastlantısallığı sorgulayabilmek için, dadaist rastlantısallığa bir müdahalede bulunulması gerekmektedir. *Ya Düşseydi* isimli eserde de, kırılmış ve parçaları birbirine yakın duran bir tabak görülmektedir (Şekil 42). Kırık parçalar, algıda tamamlama ilkesi gereğince bir ağaç olarak algılanmaktadır. Tabak yere düşerek kırılmıştır ve çok sayıda parçaya ayrılmıştır. Böyle bir sahne dadaist rastlantısallığa örnek verilmesi için yeterli gibidir. Öte yandan, bu kırılma sahnesine yapılacak bir müdahaleyle, dağılan kırık parçaların birbirlerine yaklaştırılarak, ortaya bir ağaç imgesinin çıkabilmesi ihtimalinin, yine bir çeşit dadaist rastlantısallık olarak kabul edilip edilemeyeceği sorgulanmıştır. Başka bir deyişle bu durum, dadaist rastlantısallığa yapılan müdahalenin sonucu olarak da değerlendirilebilir. Bu durum, Tristan Tzara'nın rastgele kelimelerle şiir oluşturmasını hatırlatmaktadır. Tzara (2017), *Kozmik Gerçeklikler Vanilyalı Seherler* isimli şiirinin onaltıncı bölümünde şöyle yazmıştır:

"körfez
kalbin her şeyi öyle yükseğe uçuracak ki
ürperen uçuşlarla bir ağaç gibi sıkışan
işıltı patlamaları arasında
terk ediyorsun
patikaları
dallar
süpürüyor kardan bacakları" (s. 26).

3.7.3. İstif

Serinin *İstif* isimli son eserinde de, gündelik kullanım nesnesi olarak bardak ele alınmıştır (Şekil 43). Bardaklar, kullanılmadıkları zamanlarda dikey veya yatay olmak üzere çeşitli biçimlerde istiflenebilir veya dizilebilirler. *İstif* isimli eserde de, dikey olarak birbirinin üzerine konulmuş altı adet bardak görülmektedir. Bardakların yüzeyleri dokuludur ve üzerlerinde panda imgeleri bulunmaktadır. İçlerinden bir tanesi ise, metal bir görünümde diğer bardakların arasında durmaktadır.

Gerek bardakların dokulu yüzeyleri gerekse üzerlerinde bulunan pandalar, bardakların bir bambuymuş gibi algılanmasına zemin hazırlamaktadır.



Şekil 43. Fevziye Yelmen, *İstif*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Öte yandan metal görünümlü bardak, esere ait değilmiş gibi görünerek eserdeki eksik parça olarak algılansa da, diğer bardakların dizilişi sayesinde eksiğin giderilmesi sağlanmış ve böylelikle de algıda tamamlama ilkesi kullanılmış olmaktadır.

3.7.4. *Kimlik*

Bir eserin değerinin nasıl belirlendiği tam olarak bilinmemektedir, ancak eserin tamamının veya bir kısmının da aynı değerde olabileceğini düşünmek

mümkündür. Örneğin, mozaik eserlerin bir kısmı bulunamamış olsa da, elde edilen kısmı oldukça değerlidir. Öte yandan bir eserin parçalanması veya esere zarar verilmesi, değer bakımından ele alınamaz. Bu durum vandallık olarak nitelendirilir ki Hançerlioğlu (1978b: 130), vandallığı yakıp yıkıcılık, güzel şeyleri kırıp geçirme isteğini doğuran ruhsal ve hastalıksal bir tutumu dilegetirdiğini ifade etmiştir. Bununla birlikte "bazen vandalizm ile kavramsal sanat birleşir. Mesela 2006 başında Fransız Pierre Pinoncelli, Duchamp'ın hazır-nesne pisuarlarından birini çekiçle kırıp üzerine kendi imzasını attı ve bu eylemini 'Dada ruhuna bir saygı duruşu' diye savundu" (Saehrendt ve Kittl, 2012: 151). 1995 yılında Çin'li sanatçı Ai Weiwei ise, *Dropping a Han Dynasty Urn,* yani *Han Hanedanlığı Dönemine Ait Vazoyu Düşürmek* isimli performansıyla benzer bir davranışı sergilemiştir. *Kimlik* isimli eserde de, buna benzer bir düşünce, gestalt algıda tamamlama ilkesi aracılığıyla ifade edilmeye çalışılmıştır (Şekil 44).



Şekil 44. Fevziye Yelmen, *Kimlik*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Eser, iki adet kırık kasenin içerisinde bulunan seramik parçalarından oluşmaktadır. Parçalarda, Frida Kahlo ve Salvador Dali'ye ait yüz detayları

bulunmaktadır. Saehrendt ve Kittl (2012: 187), Kahlo'nun eserlerinden çok hayatının, toplumsal özgürlüğün ve kadın hareketinin bir ikonu haline geldiğini söylemişlerdir. Salvador Dali ise çılgın kişiliğiyle sürrealizmin ilk akla gelen isimlerinden olması yönüyle ikonik bir yapıdadır.



Şekil 45. Fevziye Yelmen, *Kimlik*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Eserdeki kasenin kırılmış olması ve seramik parçalarının da kasenin içinde bulunması, bir yandan vandallığın kırma eylemiyle temsil edilmesini sağlamış, diğer yandan gestalt algıda tamamlama ilkesi açısından kırık parçaların bütünü oluşturması fikrini vurgulamıştır (Şekil 45). Başka bir deyişle, kişisel imajların, fiziki müdahalelerle yok edilmesinin güç olduğu da, bu eserin bağlamını oluşturmaktadır. Örneğin 16.05.2019 tarihinde, İstanbul Maçka Parkı'nda Türk devletleri liderlerinin büstlerine yapılan baltalı saldırı sonucunda, büstlere zarar gelmiş olsa da, büstlerin temsil ettiği imajlara herhangi bir zarar gelmesi söz konusu değildir (https://www.ntv.com.tr/galeri/turkiye/macka-parkinda-bustlerebaltalisaldiri,AeHRvh5UUjwDo1gkqKg/mRm5Kk77wEexoYT4e4OCJw).

SONUÇ

Algı, bir bilinç mertebesi olarak kabul edilebilir, çünkü bir şeyi bilmek bir bakıma onu algılamak da demektir. Öte yandan bilincin hayal etmeyi harekete geçiren bir mekanizmaya da sahip olduğu unutulmamalıdır. Bu sayede, algılanan herşey, kendi varlığı ve kendi varlığı dışındaki bir algılama sürecinden geçebilir. Başka bir deyişle, algılanan her ne ise, kendi varlığından tamamen bağımsız olmamakla beraber, hayal edilen bir algının parçası da olabilir. Bu yaklaşım, algı psikolojisiyle ilgilenen bilim insanlarınca ele alınmış ve elde ettikleri sonuçları gestalt adı altında ilkeler haline getirmişlerdir. Genel olarak parça ve bütün ilişkilerinin incelendiği bu kuram veya yaklaşımda; yakınlık, benzerlik, tamamlama, devamlılık, simetri, birlikte hareket etme, basitlik ve süreklilik ilkeleri ışığında, özellikle algılayanın algısal süreci çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu sayede zihnin nasıl bir algılama eğilimine sahip olduğu saptanmış olmaktadır.

Gestalt, izleyici konumundaki algılayanlar için olduğu kadar, tasarımcı konumundaki sanatçılar için de önem arz etmektedir, çünkü sanatçılar da eserlerinde gestalt ilkelerinden faydalanmışlardır. Maurits Cornelis Escher, Vilma Villaverde, Michael Alfano, Matteo Pugliese ve Jason H. Green eserlerinde gestalttan ve özellikle de algıda tamamla ilkesinden yararlamış sanatçılardandırlar. Bahsi geçen sanatçıların eserlerinde algı, hem kavranan gerçeklikle hem de hayal edilenle ilişki halindedir.

Uygulamalar açısından ele alındığında tamamlama ilkesi, hem kavranan hem de hayal edilen bir algı inşası üzerinden ifade edilmeye çalışılmıştır ve böylelikle eserlerin anlam katmanlarının genişletilmesine olanak sağlanmıştır. Başka bir deyişle her çalışma, kavranan algısının ötesinde bir anlama da sahip olma imkânına erişmiştir. Seramiğin hem sanatsal hem de işlevsel boyutlara sahip bir sanat olması, eserlerin sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik çerçevede ele alınabilmesini mümkün kılmıştır. Bu sayede de görülmüştür ki; eserler,

algıda tamamlama ilkesi gibi tek bir bağlamda ele alındığı halde, birden fazla anlam tabakasına sahiptirler.

Sonuç olarak, eserlerin anlamı hem biçim açısından algıda tamamlama ilkesi bağlamında hem de içerik açısından sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik bağlamlarda değerlendirilebilmiştir. Yapılan uygulamaların tamamında, gestaltın tamamlama ilkesiyle birlikte diğer ilkelerin de bulunabildiği görülmüştür. Bunun sebebinin gerek nesne gerekse özne açısından algının çok boyutlu bir yapıya sahip olduğu düşünülmektedir. Öte yandan, uygulamaların hem isimlerinin hem de sosyo kültürel ve sosyo ekonomik bağlamlardaki yorumlarının; gestalt algıda tamamlama ilkesine de içerik açısından katkı sağladığı görülmüştür. Dolayısıyla bu çalışmada, algıda tamamlama ilkesi esas alınarak, diğer ilkelerin de içinde bulunabildiği uygulamalara yer verilmiş ve böylelikle seramik alanında algıda tamamlama ilkesi ele alınmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

ARKONAÇ, Oğuz (1999). *Açıklamalı Psikiyatri Sözlüğü,* İstanbul: Nobel Tıp Yayınları.

ASPLAY, Keith (2010). *Historical Dictionary of Surrealism,* United States of America: Scarecrow Press.

EMİROĞLU, K. – AYDIN, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat.

GÜRÜN, O.A. (1991). *Psikoloji Sözlüğü.* İstanbul: İnkılap.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1978a). *Felsefe Ansiklopedisi Cilt 3,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1978b). *Felsefe Ansiklopedisi Cilt 7,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

HART, David C. (2007). *The Focal Encyclopedia of Photography,* "African Americans as Photographers and Photographic Subjects" China: Focal Press.

PETERS, Francis E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü,* çev. Hakkı Hünler, İstanbul: Paradigma.

TURANİ, Adnan (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü,* Ankara: Remzi.

Kitaplar

ANTMEN, Ahu (2009). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* İstanbul: Sel Yayınları.

AKSOY, S. – AKSOY, (Ed.) A.(1999). *Unutulmayanlar 20. Yüzyılın Portreleri,* İstanbul: Works Yayınları.

ARNHEIM, Rudolf (2012). *Görsel Düşünme,* çev. Rahmi Öğdül, İstanbul: Metis Yayınları.

BARAN, Ethem (2018). *Dönüşsüz Yolculuklar Kitabı,* İstanbul: İletişim Yayınları.

BEAUVOIR, Simone De (2010). *Kadın "İkinci Cins" Evlilik Çağı,* çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel.

BOOKCHIN, Murray (1999). *Kentsiz Kentleşme Yurttaşlığın Yükselişi ve Çöküşü,* çev. Burak Özyalçın, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

CHARLES, V. – MANCA, J. – MCSHANE, M. – WIGAL, D. (2012). *1000 Muhteşem Resim,* çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.

CAMPBELL, Gleen (2012). *Evliliğe Karşı,* çev. Habibe Şentürk, İstanbul: Geoaktif Yayınları.

CASSİN, Barbara (2018). *Nostalji,* çev. Seçil Kıvrak, İstanbul: Kolektif Yayınları.

DACHY, Marc (2014). *Dada-Sanatın Başkaldırısı,* çev. Orçun Türkay, İstanbul: Yky.

DAŞ, Ceylan (2015). *Geştalt Terapi,* Ankara: Hyb.

DICKERSON, Madelynn (2018). *Sanat Tarihi,* çev. Orhan Düz, İstanbul: Say Yayınları.

D'OHSSON, M. de M. (Bilinmiyor). *XVIII. Yüzyıl Türkiyesinde Örf ve Adetler,* çev. Zehran Yüksel, İstanbul: Tercüman.

EMİROĞLU, Kudret (2002). *Gündelik Hayatımızın Tarihi,* Ankara: Dost Kitabevi.

EMRE, Gültekin, (1998). *Taşı Sula Ankara,* Ankara: Öteki Yayınları.

EMRE, Gültekin, (2008). *Yitik Kent Ankara,* İstanbul: Heyamola Yayınları.

ERİŞ, Mahir Ünsal (2015). *Dünya Bu Kadar,* İstanbul: İletişim Yayınları.

ERZEN, Jale Nejdet (2011). *Çoğul Estetik,* İstanbul: Metis.

ESCHER, M.C (2005). *Grafik Yapıtları,* çev. Zülal Kalkandelen, İstanbul: Taschen/Remzi Kitabevi.

FROMM, Erich (1985). *Sevme Sanatı,* çev. Işıltan Gündüz, İstanbul: Say Yayınları.

GÜVENÇ, Bozkurt (2002). *Japon Kültürü,* Ankara: İş Bankası Yayınları.

HATTOX, Ralph S. (1996). *Kahve ve Kahvehaneler,* çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

HOLLINGSWORTH, Mary (2009). *Dünya Sanat Tarihi,* çev. Rengin Küçükerdoğan, Banu Ergüder, İstanbul: İnkılap Yayınları.

HOPKINS, David (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük,* çev. Suat Kemal Angı, Ankara: Dost Yayınları.

KAUFMAN, Will (2009). *American Culture in the 1970s,* Edinburg: *Edinburgh University.*

KAŞITOĞLU, Muharrem (2006). *60'lar Hikaye, 70'ler Terane, 80'ler Şahane,* İstanbul: Birharf Yayınları.

KATHLEEN, Martin (2010). *The Book Of Symbols,* Eds. Ronnberg, Ami, Köln: Taschen.

KİREMİTÇİ, Tuna (2002). *Git Kendini Çok Sevdirmeden,* İstanbul: Doğan Yayınları.

WHITMAN, Walt (2013). *Leaves of Grass,* Manis, Jim (ed.), Pennsylvania State University An Electronic Classic Series Publication, Hazleton.

MASAROĞULLARI, Güncel, KOÇAKGÖL, Muhammet, (2011). *Psikoloji Sözlüğü,* İstanbul: Nobel Akademik.

ORMISTON, Rosalind (2014). *Michaelangelo 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri,* çev. Fadime Kahya, Çin: İş Bankası Yayınları.

ORMISTON, Rosalind (2017). *Leonardo Da Vinci 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri,* çev. Mehmet Barış Albayrak, Çin: İş Bankası Yayınları.

ÖRNEK, Sedat Veyis (2000). *Türk Halkbilimi,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

SAEHRENDT, C. – KITTL, S. T. (2012). *Bunu Ben De Yaparım*. çev. Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SCHLESSINGER, Laura (1997). *Kadınların Hayatlarını Mahvetmek İçin Yaptıkları on Aptalca Hata,* çev. Ayşe Güran, Ankara: Hyb.

SENEMOĞLU, Nuray (2012). *Gelişim, Öğrenme ve Öğretim,* Ankara: Pegem Yayınları.

SENNETT, Richard (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü,* çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

TUNALI, İsmail (2008). *Estetik,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

TZARA, Tristan (2017). *Dada Şansonları*, çev. Deniz Kurt, İstanbul: Sub Basın Yayın.

ZIVKOVIC, Zoran (2016). *Başka Zaman Kütüphaneleri,* çev. Cumhur Orancı, İstanbul: Zepros.

Kitap İçi Bölüm

BULDUK, Sevda, (2014). "Görme Duyusu ve Algı", *Duyum ve Algı Psikolojisi*, Bulduk, Sevda (ed.), İstanbul: Nobel Tıp.

ROSEMARY, Crumlin, (1998). "Aboriginal Spirituality: Land as Holder of Story and Myth in Recent Aboriginal Art", *Religious Business: Essays on Aboriginal Spirituality,* Charlesworth, Max (ed.), Cambridge: University of Cambridge Press.

BROAD, C. D., (1984). "Duyu Algısı Üzerine İlksel Birkaç Düşünce", *Algılama, Duyma ve Bilme,* Hacıkadiroğlu, Vehbi (ed.) çev. Vehbi, Hacıkadiroğlu, İstanbul: Metis Yayınları.

SCARRE, Geoffrey, (2015). "Ölme ve Felsefe", *Ölme Üzerine Bir İnceleme,* Kellehear, Allan (ed.), çev. Barış Zeren, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Basılmamış Kaynaklar

YILMAZ, M. Ali (2005), *Aladağ Halk Kültürü Araştırması,* Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana.

İnternet

Alfano, Michael (2019). Public Art.
http://www.michaelalfano.com/monuments.html#gates

Escher, M.C. (2019a). About Escher.
https://www.mcescher.com/about/biography/

Escher, M.C. (2019b). Artists M.C.Escher.
https://www.theartstory.org/artist-escher-mc.htm

Definition of "Extra Moenia" Latin Phrase (2019).
https://www.merriamwebster.com/dictionary/extra%20moenia

Dha, Anadolu Ajansı (2019). Maçka Parkı'nda Büstlere Baltalı Saldırı
https://www.ntv.com.tr/galeri/turkiye/macka-parkinda-bustlere-baltali-saldiri,AeHRvh-5UU-jwD-o1gkqKg/mRm5Kk77wEexoYT4e4OCJw

Double Diamond (2019).
https://www.designcouncil.org.uk/news-opinion/design-process-what-double-diamond

Munch, Edvard. (2019). Anxiety, 1894 by Edvard Munch.
https://www.edvardmunch.org/anxiety.jsp

Pınar (2012). Athletic Bronze Sculptures Emerge from Walls.
https://mymodernmet.com/matteo-pugliese-extra-moenia/

Pugliese, Matteo. (2019). About Matteo.
http://matteopugliese.com/about/

Pugliese, Matteo. (2019). Matteo Pugliese Curriculum.
https://www.liquidartsystem.com/en/a/matteo-pugliese#section-artist-curriculum

Pugliese, Matteo. (2012). Athletic Bronze Sculptures Emerge from Walls.
https://mymodernmet.com/matteo-pugliese-extra-moenia/

Pugliese, Matteo. (2014). Intervista a Matteo Pugliese.
https://wsimag.com/it/arte/11334-intervista-a-matteo-pugliese

Shahrazadart (2015). Gli *Extra Moenia* di Matteo Pugliese.
https://shahrazadart.wordpress.com/2015/01/15/gli-extra-moenia-di-matteo-pugliese/

Taya. (2018). Çağdaş Bir Heykeltıraş: Matteo Pugliese.
https://www.wannart.com/cagdas-bir-heykeltiras-matteo-pugliese/

Tdk. (2019).
http://sozluk.gov.tr/, kap

Villaverde, Vilma. (2019). Info.
https://www.aic-iac.org/member/vilma-villaverde/

UYGULAMA KATALOĞU



Fevziye Yelmen, *Taziye*, 2019, Döküm, 1040°C, Hazır Nesne, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).



Fevziye Yelmen, *Haneler*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).



Fevziye Yelmen, *İki Bardak Eğlencelik*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).



Fevziye Yelmen, *Yerel Küresele Karşı*, 2019, Döküm, Porselen Dekor Kalem, 160°C, Hazır Nesne, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).



Fevziye Yelmen, *Büyük Umutlar*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, Hazır Nesne, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).



Fevziye Yelmen, *Silindirler Serisi*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).



Fevziye Yelmen, *Sunum*, 2019, Döküm, 1040°C, Hazır Nesne, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).



Fevziye Yelmen, *Ya Düşseydi*, 2019, Döküm, 1040°C, Hazır Nesne, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).



Fevziye Yelmen, *İstif*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).



Fevziye Yelmen, *Kimlik*, 2019, Döküm, Sulu Çıkartma, 150°C, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

ÖZGEÇMİŞ

1987 yılında Ezine'de doğdu. Lisans eğitimini 2009 yılında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümünde, yüksek lisansını 2012 yılında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Bölümünde tamamladı. 2013 yılından itibaren Hakkâri Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde 2 yıl araştırma görevlisi olarak çalıştı. 2015 yılında Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümünde araştırma görevlisi olarak çalıştı. 2016 yılından itibaren Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı Bölümünde sanatta yeterlilik öğrencisidir ve aynı tarihten itibaren aynı üniversitede araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Ödüllü tasarımları bulunan sanatçının ulusal ve uluslararası pek çok karma sergide eserleri sergilenmiştir.