ALANYA 4. 3-4-5 MAYIS 2018

Sayın Hilal Sureyya Yilmaz;

3-5 Mayıs 2018 tarihleri arasında Alanya Alaattin Keykubat Üniversitesi'nde düzenlenecek olan 4. Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu'na göndermiş olduğunuz **""AĞLATAN OYUN", "DÖNERSEN ISLIK ÇAL" ve "TANGERINE" FİLMLERİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR DEĞERLENDİRME "** başlıklı bildirinizin, hakem değerlendirmesi sonucu sözlü olarak sunulmak üzere kabul edildiğini bildirmekten mutluluk duyarız.

Düzenleme Kurulu

www.asoscongress.com

ALANYA 4. 3-4-5 MAYIS 2018

ULUSLARARASI GÜZEL SANATLAR SEMPOZYUMU

International Symposium on Fine Arts

SEMPOZYUM ÖZET KİTAPÇIĞI

ASOSCONGRESS 2018 CONFERENCE ABSTRACTS

EDİTÖR
Dr. Öğr. Üyesi Muhammed ZİNCİRLİ

ISBN: 978-605-2132-32-6

#asoscongress

www.asoscongress.com

IV. ULUSLARARASI GÜZEL SANATLAR SEMPOZYUMU ÖZET KİTAPÇIĞI

ISBN: 978-605-2132-32-6

Yayın Yönetmeni
Muhammet Özcan

Yayın Editörü
Dr. Öğr. Üyesi Muhammed ZİNCİRLİ

Kapak Tasarımı
Bülent Polat

Erişime Açıldığı Tarih
09.05.2018

Asos Yayınevi
1.baskı
Adres: Çaydaçıra Mah. Hacı Ömer Bilginoğlu Cad. No: 67/2-4/MERKEZ/ELAZIĞ
Telefon: 0532 643 75 23
Mail Adresi: asos@asosyayinlari.com
Web: www.asosyayinlari.com
İnstagram: https://www.instagram.com/asosyayinevi/
Facebook: https://www.facebook.com/asosyayinevi/
Twitter: https://twitter.com/Asosyayinevi

Özet kitapçığında yayınlanan tüm bildiriler Sobiad tarafından indekslenmiş, İntihal.net tarafından benzerlik denetiminden geçirilmiştir.

Sempozyum Onursal Başkanı

Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Rektörü
Prof. Dr. Ahmet Pınarbaşı

Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı

Prof. Dr. Mustafa Bulat

Sempozyum Düzenleme Kurulu

Prof. Dr. Leyla Harputlu
Doç. Dr. Özcan Bayrak
Doç. Dr. Serdar Yavuz
Doç. Dr. Sebahattin Devecioğlu
Doç. Dr. Ahmet Nusret Bulgurcuoğlu
Dr. Öğretim Üyesi Ahmed Aldyab
Dr. Öğretim Üyesi Bahar Öcal Apaydın
Dr. Öğretim Üyesi Hüsamettin Karataş
Dr. Öğretim Üyesi Nacide Uysal
Dr. Öğretim Üyesi Seda Taş
Dr. Öğretim Üyesi Yavuz Uysal
Arş. Gör. Serdar Arslan
Arş. Gör. Nuri Çelikel
Arş. Gör. Kemal Sür
Arş. Gör. Nazlı Türker

Küratör

Dr. Öğretim Üyesi Tahir Çelikbağ
Dr. Mohammed Baker Al-Abbas

Değerlendirme Kurulu

Prof. Dr. Arif Aziz
Prof. Dr. Fuat Salayev
Prof. Dr. Hüseyin Elmas
Prof. Dr. Kazim Hadzimejlic
Prof. Dr. Orhan Cebrailoğlu
Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan
Doç. Dr. Roza Sultanova
Doç. Dr. Abaz Dizdaroviç
Doç. Dr. Sibel Kılıç
Doç. Dr. Elif Şenel
Doç. Dr. Fatih Özdemir

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Abdulkadir Baharçiçek
Prof. Dr. Abdullah Soysal
Prof. Dr. Adnan Çelik
Prof. Dr. Ahmet Ağca
Prof. Dr. Ahmet Aksın
Prof. Dr. Ahmet Buran
Prof. Dr. Ahmet Yatkın
Prof. Dr. Aleksandra Vranes
Prof. Dr. Ali Özdemir
Prof. Dr. Ali Tilbe

Prof. Dr. Ali Yılmaz Gündüz
Prof. Dr. Anaid Donabedian Inalco
Prof. Dr. Ayhan Aydın
Prof. Dr. Ayşe Banu Karadağ
Prof. Dr. Bahri Ata
Prof. Dr. Belkacem Boumahdi
Prof. Dr. Belkıs Özkara
Prof. Dr. Bünyamin Akdemir
Prof. Dr. Bünyamin Aydın
Prof. Dr. Canan Çetin
Prof. Dr. Candalene J. McCombs
Prof. Dr. Cemal Avcı
Prof. Dr. Cemile Hesenzade
Prof. Dr. Choi Han - Woo
Prof. Dr. Cihan Işıkhan
Prof. Dr. Daoud Djefafla
Prof. Dr. David Carr
Prof. Dr. Elena Oganova
Prof. Dr. Elif Yüksel Oktay
Prof. Dr. Emre Erol
Prof. Dr. Ercan Alkaya
Prof. Dr. Erica H. Gilson
Prof. Dr. Erol Asiltürk
Prof. Dr. Eva Agnes Csato
Prof. Dr. Fadime Suata Alpaslan
Prof. Dr. Flera Sayfulina
Prof. Dr. Füsun Ataseven
Prof. Dr. Füsun Çınar Altıntaş
Prof. Dr. Gülay Budak
Prof. Dr. Gwendolyn Alexander
Prof. Dr. H. Birsen Hekimoglu-Örs
Prof. Dr. Hacer Tor
Prof. Dr. Haluk Emiroğlu
Prof. Dr. Hasan Tutar
Prof. Dr. Hasan Onat
Prof. Dr. Himmet Karadal

Prof. Dr. Hocine Boukara
Prof. Dr. Işıl Uluçam Wegmann
Prof. Dr. İ. Gülsel Sev
Prof. Dr. İbrahim Kavaz
Prof. Dr. İbrahim Kocabaş
Prof. Dr. İbrahim Örnek
Prof. Dr. İbrahim Solak
Prof. Dr. İlhan Genç
Prof. Dr. İsmail Bakan
Prof. Dr. İsmail Bekçi
Prof. Dr. İpek Deveci Karakoç
Prof. Dr. Joachim Klose
Prof. Dr. Kathleen Malu
Prof. Dr. Kazuyuki Nagai
Prof. Dr. Kemal Şenocak
Prof. Dr. Khalil Awda
Prof. Dr. Kim Hyo Joung
Prof. Dr. Liptai Kalman
Prof. Dr. Ljiljana Markoviç
Prof. Dr. Lubov Kopanitsya
Prof. Dr. Mahmut Tekin
Prof. Dr. Mashood Baderin
Prof. Dr. Mehmet Akif Özdoğan
Prof. Dr. M. Ali Kırman
Prof. Dr. Mehmet Arslan
Prof. Dr. Mehmet Dursun Erdem
Prof. Dr. Mehmet Nuri Gömleksiz
Prof. Dr. Mehmet Özkarcı
Prof. Dr. Mehmet Tıraş
Prof. Dr. Mohammed Hardan Ali
Prof. Dr. Moheddin Bananeh
Prof. Dr. Mukadder Boydak Ozan
Prof. Dr. Mukadder Erkan
Prof. Dr. Mustafa Arslan
Prof. Dr. Mustafa Bulat
Prof. Dr. Mustafa Çevik

Prof. Dr. Mustafa Safran
Prof. Dr. Mustafa Taşlıyan
Prof. Dr. Nabeel Madallah Hamad Al-Obaidi
Prof. Dr. Nadir İlhan
Prof. Dr. Nassıra Hedjerassı
Prof. Dr. Orhan Çoban
Prof. Dr. Olena Ivanovska
Prof. Dr. Pınar Süral Özer
Prof. Dr. Recep Dikici
Prof. Dr. Roberto Veraldi
Prof. Dr. Sabahat Bayrak Kök
Prof. Dr. Sanjin Kodric
Prof. Dr. Semra Güney
Prof. Dr. Sedat Cereci
Prof. Dr. Serap Çabuk
Prof. Dr. Serpil Ağcakaya
Prof. Dr. Sevil Mehdiyeva
Prof. Dr. Süleyman Cem Şaklanlı
Prof. Dr. Süleyman Uysal
Prof. Dr. Sven Tarp
Prof. Dr. Şevki Özgener
Prof. Dr. Tofiq Abdülhasanli
Prof. Dr. Tahir Akgemci
Prof. Dr. Tahir Balcı
Prof. Dr. Tarık Özcan
Prof. Dr. Tetsuya Sato
Prof. Dr. Tom Schoeneman
Prof. Dr. Viktoria Serzhanova
Prof. Dr. Yavuz Taşkıran
Prof. Dr. Woo Chan Duck
Prof. Dr. Zeynep Hatunoğlu

Doç. Dr. Ahmet Akkaya
Doç. Dr. Ahmet Kara
Doç. Dr. Ahmet Talimciler
Doç. Dr. Altan Doğan

Doç. Dr. Ayşe Nazlı Ayyıldız Unnu
Doç. Dr. Besir Mustafayev
Doç. Dr. Beyhan Zabun
Doç. Dr. Beyhan Kanter
Doç. Dr. Bülent C. Tanrıtanır
Doç. Dr. Burçin Cevdet Çetinsöz
Doç. Dr. Cemal İyem
Doç. Dr. Duygu Kızıldağ
Doç. Dr. Dündar Alikılıç
Doç. Dr. Elmas Şahin
Doç. Dr. Emel Bahar
Doç. Dr. Emin Çelebi
Doç. Dr. Erdal Arlı
Doç. Dr. Elmira Memmedova Kekeç
Doç. Dr. Esra Birkan Baydan
Doç. Dr. Fatih Arslan
Doç. Dr. Fatih Kanter
Doç. Dr. Fatih Mehmet Öcal
Doç. Dr. Fatih Özek
Doç. Dr. Fatma Nur Yorgancılar
Doç. Dr. Ferit İzci
Doç. Dr. Funda Kızıler Emer
Doç. Dr. Gadir Bayramlı
Doç. Dr. Gulnara Kanbarova
Doç. Dr. Gül Kayalıdere
Doç. Dr. Güldane Araz Ay
Doç. Dr. Güler Tozkoparan
Doç. Dr. Halil Tokcan
Doç. Dr. Haluk Pınar
Doç. Dr. Hasan Güner Berkant
Doç. Dr. Hatice Hicret Özkoç
Doç. Dr. Hüseyin Köksal
Doç. Dr. İbrahim Ethem Taş
Doç. Dr. İbrahim Işıtan
Doç. Dr. İrina Pokrovskaya
Doç. Dr. İhsan Erdem Sofracı

Doç. Dr. Kader Sürmeli
Doç. Dr. Kemal Erol
Doç. Dr. Kürşat Çelik
Doç. Dr. Lübüv Çimpoeş
Doç. Dr. Mahmut Yardımcıoğlu
Doç. Dr. Mehmet Sarı
Doç. Dr. Lütfiye Özdemir
Doç. Dr. Mary Beth Schaefer
Doç. Dr. Muhittin Kapanşahin
Doç. Dr. Murat Elmalı
Doç. Dr. Mehmet Ak
Doç. Dr. Mustafa Karabulut
Doç. Dr. Mustafa Kısakürek
Doç. Dr. Mutlu Deveci
Doç. Dr. Nazile Abdullazade
Doç. Dr. Nazmi Özerol
Doç. Dr. Necdet Yaşar Bayatlı
Doç. Dr. Nesrin Deliktaşlı
Doç. Dr. Nevin Özdemir
Doç. Dr. Nevzat Yüksel
Doç. Dr. Nurullah Ulutaş
Doç. Dr. Nusret Göksu
Doç. Dr. Olca Sürgevil
Doç. Dr. Onur Köksal
Doç. Dr. Özcan Bayrak
Doç. Dr. Özlem Demirel Dönmez
Doç. Dr. Salih Yeşil
Doç. Dr. Sare Şengül
Doç. Dr. Saffet Kartopu
Doç. Dr. Sebahattin Devecioğlu
Doç. Dr. Seçil Fettahlıoğlu
Doç. Dr. Selçuk Balı
Doç. Dr. Selahattin Kaymakçı
Doç. Dr. Sibel Cengiz
Doç. Dr. Sibel Kılıç
Doç. Dr. Sibel Üst Erdem

Doç. Dr. Şafak Kaypak
Doç. Dr. Tamer Budak
Doç. Dr. Tarana Khalilova Ahmed Gizi
Doç. Dr. Tuba Büyükbeşe
Doç. Dr. Tudora Arnaut
Doç. Dr. Turan Akkoyun
Doç. Dr. Türkan Erdoğan
Doç. Dr. Ümran Türkyılmaz
Doç. Dr. Ünal Taşkın
Doç. Dr. Yegane Çağlayan
Doç. Dr. Yılmaz Karadeniz
Doç. Dr. Yusuf Şahin
Doç. Dr. Yücel Ayrıçay
Doç. Dr. Yüksel Gögebakan
Doç. Dr. Zeki Coşkuner

Dr. Öğretim Üyesi Adnan Altun
Dr. Öğretim Üyesi Ahmet Çiçekler
Dr. Öğretim Üyesi Ahmet Turan Sinan
Dr. Öğretim Üyesi Arif Selim Eren
Dr. Öğretim Üyesi Bahadır Köksalan
Dr. Öğretim Üyesi Bahar Öcal Apaydın
Dr. Öğretim Üyesi Banu Tanrıöver
Dr. Öğretim Üyesi Bekir Kayabaşı
Dr. Öğretim Üyesi Bengü Hırlak
Dr. Öğretim Üyesi Beyzade Nadir Çetin
Dr. Öğretim Üyesi Birol İpek
Dr. Öğretim Üyesi Burcu Özge Özaslan Çalışkan
Dr. Öğretim Üyesi Dilek Pembece
Dr. Öğretim Üyesi Duygu Koçak
Dr. Öğretim Üyesi Ebru Onurlubaş
Dr. Öğretim Üyesi Evrim Mayatürk Akyol
Dr. Öğretim Üyesi Fadime Tosik Dinç
Dr. Öğretim Üyesi Fahri Kılıç
Dr. Öğretim Üyesi Fikret Birdişli
Dr. Öğretim Üyesi Gökçen Şahmaran Can

Dr. Öğretim Üyesi Gülsüm Vezir Oğuz
Dr. Öğretim Üyesi Hakan Yalap
Dr. Öğretim Üyesi Hikmet Maraşlı
Dr. Öğretim Üyesi Hüsamettin Karataş
Dr. Öğretim Üyesi İbrahim Görücü
Dr. Öğretim Üyesi İdil Tuncer Kazancı
Dr. Öğretim Üyesi İzzet Taşar
Dr. Öğretim Üyesi Kürşat Yusuf Aytaç
Dr. Öğretim Üyesi Mehmet Levent Erdaş
Dr. Öğretim Üyesi Lütfi Alıcı
Dr. Öğretim Üyesi Lütfiye Özaydın Akyol
Dr. Öğretim Üyesi Mehmet Gürlek
Dr. Öğretim Üyesi Mehmet Yalçın Yılmaz
Dr. Öğretim Üyesi Mehmet Yılmaz
Dr. Öğretim Üyesi Mustafa Uğraş
Dr. Öğretim Üyesi Nacide Uysal
Dr. Öğretim Üyesi Nilüfer Alimen
Dr. Öğretim Üyesi Nurhodja Akbulaev
Dr. Öğretim Üyesi Ömer Tuğrul Kara
Dr. Öğretim Üyesi Özlem Yaşar Uğurlu
Dr. Öğretim Üyesi Ramazan Yirci
Dr. Öğretim Üyesi Recep Özdemir
Dr. Öğretim Üyesi Sara Onur
Dr. Öğretim Üyesi Seçil Eda Kartal
Dr. Öğretim Üyesi Seda Taş
Dr. Öğretim Üyesi Selcen Kök
Dr. Öğretim Üyesi Sezgin Demir
Dr. Öğretim Üyesi Tahir Çelikbağ
Dr. Öğretim Üyesi Tuncay Yavuz Özdemir
Dr. Öğretim Üyesi Türkan Askerova
Dr. Öğretim Üyesi Yavuz Haykır
Dr. Öğretim Üyesi Yavuz Uysal
Dr. Öğretim Üyesi Yeliz Mohan Bursalı
Dr. Öğretim Üyesi Zafer Kahraman

İÇİNDEKİLER

François Devienne Fa Majör Fagot Sonatı Op:24'de Parmak Tekniği Olanaklarını Zorlamaksızın Fagot Ses Sınırlarının Sergilenmesi Yöntemleri 5

Mimari ve Sanat Birlikteliği'nin Günümüz Mekanlarına Yansıması....6

Türkiye'de Sinema-Tv Sektörü ile İlgili Sivil Toplum Kuruluşlarının Sorunları (İstanbul Sinema Televizyon Sendikası Örneği) 7

18. Yüzyılda Türk Müziği ve Bu Dönem Padişahlarının Müziğe Olan Yaklaşımları 8

1945 Sonrası Sanat Hareketleri İçinde Atık Nesne Kullanımı 9

6 Ay-4 Yaş Bebe-Çocuk Kıyafetleri Üreten Hazır Giyim Firmalarında Kullanılan Yardımcı Malzemelerin Tedarikinde ve Üretim Süresince Karşılaştıkları Problemler. 10

Alanya İpek Dokumacılığı ve Sürdürülebilirlik Önerileri....11

Antik Çağ Anadolu, Yunan ve Ön Asya Medeniyetlerinin Bereket Tanrıçaları 12

Âşık Müziği'nde İcrâ Özellikleri....13

Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Bir Grup Devşirme Mermer Mimari Öğe Restorasyon ve Konservasyon Uygulamaları 14

Aydınlanma, Cumhuriyet Modernleşmesi ve Müzikte Devrim 15

Batıl İnançların Korku Sinemasındaki Yansımaları 16

Bilgisayar Oyunlarında Oyun İçi Reklamın Önemi ve Ödül Kazanmış Reklamların Analizi 17

Bir Türkünün Öyküsü Üzerinden Geleneksel Kültürde Toplumsal Cinsiyet Algısı 18

Çağan Irmak Filmlerinde Melodram Etkisi....19

Çağdaş Türk Resim Sanatında Avangart Bir Sanatçı : Fahrelnisa Zeid....20

Çağdaş Türk Resminde Figüratif Bağlamda Sokak Teması 21

Çocuğun Eğitiminde Sanat Eleştirisinin Önemi ve Eleştiri Modelleri 22

Çokkültürlülük Bağlamında Çorum Yöresi Abdal Musa Birlik Cemi Ritüelleri ve Müzik Pratikleri 23

Çukur Baskı Resimde Akuatitnt (Leke Baskı) Tekniğiyle Yapılan Gravür Eserleri....24

Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarının Türkiye'deki Müzik Sosyolojisi Çalışmalarına Olumlu Etkisi25

Dada ve Pop Sanat Arasındaki Teknik ve Felsefi İlişki 26

Denizli Yöresel Giysilerinin Model Analizi Çalışmaları (Acıpayam, Buldan, Çivril ve Serinhisar İlçeleri Örneği) 27

Deprem Sonrası Geçici Afet Konut Tasarımı Üzerine Bir İnceleme 28

Dijital Çağda Sanatın Akışı: Refik Anadol'un Eriyen Hatıralar Sergisi Örneği....29

Dijital Sanatlar Adına Bir Sergi Tasarımı Örneği; Türkiye'de Düzenlenen Dijital Devrim Sergisi İncelemesi 30

Dijital Teknolojilerdeki Dönüşümlerin Müzik Üretim, Tüketim ve Paylaşım Pratiklerine Yansımaları ..31

Distopik Filmlerde Tekno-Kültürel Kimliklerin Oluşum Unsuru Olarak Post Hümanizm ve Ötekileştirme: Makine Bedenler 32

Eğitim Fakültesi Müzik Ana Sanat Dalı Öğrencilerinin Öz Liderlik ve Denetim Odakları Arasındaki İlişki ve Çalgı Motivasyonunu Yordama Gücü "Gazi Üniversitesi Örneği".....33

Egzotik Doğal Çevre Dostu Bitki Liflerinden Etek Tasarımları 34

Ekspresyonizm Sanat Akımının Güncel Bakış Açısıyla Değerlendirilmesi: Neo-Ekspresyonizm.....35

Emrah Yücel Sinema Film Afişlerinden New York'ta Beş Minare ve Kill Bill Film Afişlerinin Göstergebilimsel Açıdan İncelenmesi.....36

Engellilerle Birlikte Bir Tiyatro Oyunu Hazırlanması 37

Erol Akyavaş Eserlerinde "vahdet-i Vücut" Düşüncesinin Etkileri.....38

Etkili Bir Logonun Markaya ve Kurumsal Kimliğe Olan Etkisi Üzerine Bir Araştırma: Arçelik Örneği.....39

Fotoğraf Sanatçılarının Eserlerine Psiko-Biyografik İncelemeleri Üzerinden Bakmak.....40

Geleneksel Motiflerin Güncel Ambalaj Tasarımlarında Kullanımı.....41

Gelenekten Soyut Resme Resim Temel Plastik Öğeleri 42

Gelibolu Savaşı Konulu Türk ve Avustralya Yapımlarında Düşman Temsillerinin Karşılaştırması.....43

Georg Eduard Goltermann Op. 65 No. 4 Sol Majör Viyolonsel Konçertosu Birinci Bölüm: Viyolonsel Kuarteti&solist İcrası 44

Gıda Atıklarının Moda ve Tekstil Tasarımında Yeniden Kullanımı.....45

Görsel İletişim Tasarımcısından Beklenenler.....46

Görsel Sanatlar Eğitiminde Yaratıcılık ve Disiplinlerarasılık 47

İlk Sonat-Rondonun İzinde: İki Yaylı Kuartet.....48

İnteraktif Dijital Sanat Enstalasyonları Açısından Zaman-Mekan İlişkisi 49

Kamera Kültürünün Yükselişi ve Kimlik Oyunları 50

Kamış Yapımı Öğreniminin Obua Eğitimindeki Önemi.....51

Kent-Birey İlişkisi Üzerine Görsel Yorumlamalar 52

Kitsch Kavramının Doğuşunda 'romantik' Faktörler 53

Klasik Dönem Çini Sanatında Kullanılan Renklerin Sembolik Değeri.....54

Kolaj ve Afiş Etkileşimi.....55

Konservatuvar Flüt Eğitimi: Flüte Başlangıç Aşamasında Eğitmen Tarafından İzlenmesi Gereken Yollar 56

Konservatuvar Lisans Seviyesi Flüt Öğrencileri İçin Etüt Önerileri ve Çalışma Yöntemleri.....57

Kültürel Mirasımız El Yazması Eserlerde Kağıt Terbiyesi.....58

Kültürel Varlıkların Topluma Kazandırılması: Gevher Nesibe Şifahanesi Örneği.....59

Lisans Düzeyi Kemane Öğrencilerinin Kemane Dersine İlişkin Tutumlarının İncelenmesi (Akdeniz Üniversitesi Örneği) 60
Lüks Giyim Endüstrisi İçerisinde Türk Moda Markalarının Yeri 61
Malatya Müze ve Halk Eğitim Merkezinde Bulunan Geleneksel Giysiler 62
Martin Parr Fotoğraflarında Orta Sınıf Hedonizmi ve Kitsch 63
Minimal Sanat Bağlamında Donald Judd'un Eserlerinde Biçim ve Anlam İlişkisi 64
Minimalist Seramik Sanatında Beyaz Renk Kavramı 65
Moda İllüstrasyonunda Yeni İfade Biçimleri Üzerine 66
Öğretmen Adaylarının Halk Müziği Canlı Yayın Programına İlişkin Görüşlerinin Değerlendirilmesi 67
Opera Sanatında Sahnenin Bölümlenmesi ve Sahnenin Algısal Kesitleri 68
Paleh Köyünün Kaderini Değiştiren Bir Sanatçı: İvan İvanoviç Golikov 69
Peter Walker'ın Peyzaj Tasarımı Yaklaşımı ve Bazı Projelerinin İrdelenmesi 70
Pop Art Akımında Oran-Boyut Kavramlarıyla Mobilya Tasarımına Yansımalarının İncelenmesi 71
Punk Estetiğinin Grafik Tasarımına Yansıması 72
Remrandt'tan Damien Hirst'e Sanatta 'et'in Temsili 73
Renk Eğitiminde Farkındalık (Erciyes Üniversitesi Örneği) 74
Representıng The Motıons Of The Kathakalı Dance Drama Expressıons In 3d Anımatıon 75
Resim Sanatında Manipülasyon 76
Resim Sanatının Sanatlar Hiyerarşisindeki Yerinin Dönüşümü ve Paragon Geleneği 77
Rokoko Dönemi (1725-1775) Sosyal ve Ekonomik Değişimlerin Tekstil ve Giysi Tasarımlarına Yansımaları 78
Sahne Sanatlarında İcracı-Seyirci İlişkisinin Yeniden Düşünülmesi: Jacques Rancière ve "Özgürleşen Seyirci" Fikri 79
Sanat Eğitimcisi Olmak 80
Sanat Tarihi Öğretiminde Yaratıcı Dramanın Yöntem Olarak Kullanılması 81
Sanatta Ölüm Olgusu; Bertil Vallien Üzerinden Bir Değerlendirme 82
Sinema ve Skopofili: Haneke Sinemasında Beden 83
Somut/Görsel Şiir İle Kinetik Tipografi İlişkisi 84
Sonıa Delaunay'ın Moda İllüstrasyonları Örneğinde Sanat ve Moda Etkileşimi 85
Soyafasülyesi Liflerinin Kına ile Çevre Dostu Bağlama Yöntemiyle Boyanması ve Bluz Tasarımları 86
Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosunda Kadının Değişen Konumu ve Ataerkil Yapının Kırılması 87
TRT Repertuvarında Bulunan Silifke Yöresi Türk Halk Müziği Ezgilerinin Müzikal – Edebi Analizi ve Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği 88
Tüketim Kültürü Gölgesinde Postmodernizm 89
Türk Resminde Minyatürden Günümüze Batılı Resim Anlayışına Geçiş Süreci 90

Türk Sanatında Çini-Mozaik Dekorlu Örnekler 91
Turkiye'de 1980 Sonrası Kamusal Alanda Sanat 92
Türkiye'de Müzik Kültürünün Öncüsü Olarak Adnan Saygun 93
Üniversite Web Sayfalarının Tasarımına Yönelik Öğrenci, Öğretim Elemanı Görüşleri (Gazi Üniversitesi Örneği) 94
Verismo ve Verdi La Traviata Operası....95
Web Tabanlı Oyunlarda Fantastik ve Dijital İllüstrasyonların Etkisi: Legend Online 96
Wolfgang Amadeus Mozart Figaro'nun Düğünü Kv492, Fagot Solosu İcrasında Ortaya Çıkan Çalış Problemleri....97
Yabancı Dizi Dramaların Yerelde Yeniden Üretimleri: "uyarlama" Mı "esinlenme" Mi" 98
Yeniden Yapım Olan Rekonstrüksiyon Uygulamasının Seçilen Örnekler Üzerinden Değerlendirilmesi 99
Zühtü Müridoğlu Hayatı,dönemi ve Sanatı....100
"Ağlatan Oyun", "Dönersen Islık Çal" ve "Tangerıne" Filmleri Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme101
"Einfühlung" Deneyiminde Bir Sanatçı Örneği Olarak Vincent Van Gogh İle Günümüz Çevresel Sanat Üretimleri Arasındaki Koşutluk....102
Çini Süsleme Sanatında Bitkisel Motifler 103
Çini Süsleme Sanatında Kullanılan Bitkisel Motiflerin Seramik Formlara Üç Boyutlu Aplikasyonu 104
Dergi Yayıncılığında İnfografik Kullanımı: Populer Science Dergisi Örneği....105
Doğal Boyalarla Boyanmış Tekstil Ürün Tasarımları 106
Punk Maddi Kültürünün Modern Sanat Akımlarına Yönelik Değerlendirilmesi 107
Sentetik Boyarmaddeler ile Bağlama Boyama Teknikleri ve Son Gelişmeler....108
Pıet Mondrıan ve Kazımırmalevıch Örneklemİnde Soyut Yapıtların Somut İsİmlerle Adlandırılması Üzerİne Bİr İnceleme 109
Ekspresyonizmde Melankoli....110
'Yol Ayrımı' Filminin Politik Eleştirisi....111
Acının Sanatsal İfadesİ: Käthe Kollwıtz 112

“Ağlatan Oyun”, “Dönersen Islık Çal” ve “Tangerıne” Filmleri Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme

Dr. Hilal Sureyya Yilmaz

Öz

Cinsiyet (sex), kişinin kadın ya da erkek olarak doğduğunda gösterdiği genetik, fizyolojik ve biyolojik özellikleri olarak tanımlanırken; toplumsal cinsiyet, (gender) kadının ve erkeğin sosyal olarak belirlenen rol ve sorumluluklarını ifade eder. Yani cinsiyet biyolojik olarak belirlenmiş, bir kimsenin genetik ve anatomik niteliklerine karşılık gelirken; toplumsal cinsiyet, toplumsal olarak oluşmuş düzlemlere karşılık gelir. Transfobi travesti ve transseksüellere yönelik önyargı ve nefreti anlatır. Biyolojik cinsiyetinden dolayı kendisinden beklenen seksüel ve toplumsal rollere uymayarak cinsiyet değiştirenlere karşı bir tür kaygı, nefret ve korku ifadesidir. Neil Jordan imzalı “The Crying Game / Ağlatan Oyun”, Orhan Oğuz’un yönettiği “Dönersen Islık Çal” ve 2015 yılında çok ses getirmiş ve birçok festivalden ödülle dönmüş Sean Baker imzalı “Tangerine” fimleri transgender bireylerin hikayelerini merkezine yerleştirmiş üç önemli yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır. Üç film de transgender bireyleri tiplemeden kurtarıp çok katmanlı birer karakter olarak perdeye taşımayı başarmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Transgender, Ağlatan Oyun, Tangerine, Dönersen Islık Çal

GENEL PROGRAM

3 Mayıs 2018 Perşembe

08.30-10.00 Sempozyum Kayıt (Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi-İşletme Fakültesi Konferans Salonu)

10.00-12.00 Açılış-Konuşmalar-Müzik Dinletisi

Prof. Dr. Bünyamin Aydın-Düzenleme Kurulu Başkanı

Prof. Dr. Ahmet Pınarbaşı-Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Rektörü

Müzik Dinletisi

Dr. Öğretim Üyesi Nilay Özaydın

Dr. Öğretim Üyesi Satı Doğanyiğit

Sinan Tüfekçi

Kenan Tüfekçi

Çağrılı Konuşmacılar/Keynote Speaker

Alpaslan Durmuş-Talim ve Terbiye Kurulu Başkanı-"Müfredatlarda ve Müfredatlarla ne Yapmaya Çalışıyoruz?"

Prof. Dr. Michael Oustinoff-Nice Sophia Antipolis University-" Words, words, words: the impostance of translation and philosophical enquiry in a rebabelized global"

Assoc. Prof. Dr. Tom Schoenemann-Indiana University-"The origins and evolution of language"

Öğle Yemeği

Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Merkez Yemekhanesi

Çağrılı Konuşmacı

Prof. Dr. Ayşe Banu Karadağ-Yıldız Teknik Üniversitesi

Konu: Çeviriler ve Çevirmenlerin Tanıklığında Çeviri Edebiyat Tarihimizi Yeniden Okumak

Çeviribilim alanında özellikle son yıllarda yaşanan gelişmeler sayesinde çevirinin, toplumsal, kültürel, siyasi ve ideolojik gerçekliğin aynası olarak kabul edilmeye başlandığı söylenebilir.

Çeviriler ve çevirmenler üzerine yapılan çeviribilim araştırmaları, edebiyat, kültür ve tarih odaklı çalışmaların da vazgeçilmez bir parçasıdır; çünkü bu tür incelemeler, erek ve kaynak kültür ve edebiyat dizgeleri arasındaki ilişkiler hakkında bize farklı açılardan önemli bilgiler suna(bili)r. Erek-odaklı, işlevsel, dizgesel, betimleyici yaklaşımlarla yapılan tarihsel çeviribilim incelemeleri, çevirilerin üretilme ve alımlanma süreçlerini yönlendiren temel etmenleri ortaya çıkararak farklı disiplinlerdeki araştırmacıların dikkatini çekmiştir.

Hiç kuşku yok ki bu dikkat çekiş, çeviribilimin disiplinlerarası doğasına işaret etmektedir. İlk örneklerin çeviri yoluyla dizgemize kazandırıldığı, daha sonrasında da telif eserlerin verilmeye başlandığı roman türünde bir çeviri yapıtın çağdaş çeviribilim yaklaşımları çerçevesinde irdelenmesi, farklı bilgilerin çeşitli açılardan -politik, sosyolojik, ekonomik, tarihsel vb.- işlenmesine olanak sağlayabilir.

Bu bağlamda, söz konusu bildirinin amacı, Türk edebiyat ve kültür dizgesinin Batı'ya yöneldiği dönem olarak bilinen Tanzimat Dönemi ile birlikte gündeme gelen roman çevirilerini yanmetinler (ön sözler ve/veya son sözler) aracılığıyla irdelemektir. Ön sözler ve son sözler; eserin içeriği, yazarı, dönemi vb. konular hakkında birinci elden bilgiler vermesi bakımından çeviribilimciler için son derece önemlidir. Roman çevirilerinde, Tanzimat'tan Harf Devrimi'ne kadar hiç de azımsanamayacak sayılara ulaşılmıştır. Örneğin Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e kadar Batı edebiyatından Osmanlı Türkçesine yaklaşık beş yüz yirmi; II. Meşrutiyet'ten Harf Devrimi'ne kadar ise yaklaşık yedi yüz on roman çevirisi yapılmıştır. Bu verilere dayanarak tarihimizde edebiyat ve kültür dizgemizin çeviriler ve çevirmenlerimiz tarafından şekillendirildiği rahatlıkla iddia edilebilir. Bu noktadan hareketle bildiride, çeviriler ve çevirmenlerin tanıklığında çeviri edebiyat tarihimizin yeniden okunması hedeflenmektedir.

Salon: Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Refet Kayış Mühendislik Fakültesi Konferans Salonu

Tarih: 3.5.2018

Saat: 14.00-15.15

Panel

Eğitim de Stratejik Ufuklar I

Moderatör

Prof. Dr. İbrahim Kocabaş-Yıldız Teknik Üniversitesi-Geleceğin Eğitim Sistemleri

Panelistler

Doç. Dr. Hakan Karataş-Yıldız Teknik Üniversitesi-Endüstri 4.0'ın Eğitime Yansımaları

Doç. Dr. Muhammet Turhan-Fırat Üniversitesi-Kültür Bağlamında Geleceğin Okulları
Dr. Öğretim Üyesi Tuncay Yavuz Özdemir-Fırat Üniversitesi -Alternatif Okullar

Salon: Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Refet Kayış Mühendislik Fakültesi Konferans Salonu

Tarih: 4.5.2018

Saat:14.00

Çalıştaylar

Çalıştay I

Çalıştayı Sunan: Doç. Dr. Sebahattin Devecioğlu

Çalıştay Başlığı: Dünya Barışı için Spor

İçerik ve Kapsamı:

"Spor evrensel bir dil, kökenleri, geçmişleri, dini inanışları ve ekonomik durumları ne olursa olsun insanları birbirine yaklaştırabilir." Kofi Annan, New York, 2005

Spor evrensel kültürün bir parçası, dünyada dili, ırkı, dini farklı insanları birleştiren önemli bir vasıtadır. Dünya barışına katkı sağlayan bir etkinlik olan spor; fiziksel faydalarının yanı sıra insanların sosyal ve moral kazançlar sağlamak amacı ile yapılan hareketler topluluğu olarak da tanımlanmaktadır.

Modern yaşamın çok yönlü fonksiyonlarına sahip olan Spor aktiviteleri ve organizasyonları toplumu oluşturan bireylerin yararlanması noktasında insan haklarının bir parçasını oluşturmaktadır Spora duyulan ilgi artıkça; Toplumsal sevgi, barış ve kardeşlik kendine daha zengin bir alan oluşturacaktır. Spor denen bu yaşam hakkının çok yönlü geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması toplumu oluşturan tüm kurumların öncelikli görevlerinden birini oluşturmalıdır.

DÜNYA BARIŞI İÇİN SPOR Çalıştayının amacı; Son yıllarda Dünya'da yaşanan olumsuzlukları sona erdirmek ve en aza indirmek için, Sporun insanları ve toplumları bütünleştirici, barışçı gücünden faydalanarak, katılımcıların ve uzmanların bir araya gelerek gelişmelerin, sorunların ve çözüm önerilerinin paylaşılması, tartışılması için fikir ve düşünce üretmektir.

Alt Temalar

-Olimpizm Felsefesi, Fair-Play

-Savaş ve Spor

-Mülteci Problemi ve Spor

- Irkçılık, Nefret, Şiddet ve Spor

Belirlenen alt temalara özgü yazılı hazırlık yürütücü ve önceden belirlenen konuşmacılar tarafından yapılacaktır. Çalıştay Yöneticisi Çalıştay konusundaki analiz ve değerlendirmeyi içeren, Mevcut Durum Raporu'nu, Sempozyum Yürütme Kuruluna gönderecektir. Konuşmacıların da yine aynı takvime göre bildirilerini hazırlamalarını ve Kongre Sekretaryası aracılığıyla Yürütme kuruluna göndermeleri gerekmektedir. Çalıştay sonuç raporu yürütücü tarafından hazırlanarak, Sempozyum yürütme kuruluna sunulacaktır.

Çalıştay Mevcut Durum Analiz Raporu ve Çalıştay Bildirileri **4. Uluslararası Sağlık ve Spor Bilimleri Sempozyumu** Yazım Kurallarına göre hazırlanarak, Sempozyum kitabı içinde basılacaktır.

Süre: 1 saat 15 dakika

Katılımcı Sayısı: Sınır yok

Tarih: 3.5.2018

Saat: 15.30-16.45

Salon: Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Refet Kayış Mühendislik Fakültesi Konferans Salonu

Çalıştay II

Çalıştayı Sunan: Dr. Öğretim Üyesi Bahar Öcal Apaydın, Ar. Gör. Adem Yelmen

Çalıştay Başlığı: 6750 Sayılı Ticari İşlemlerde Taşınır Rehni Kanunundaki Taşınır Varlıkların İncelenmesi

İçerik ve Kapsamı:

6750 sayılı Ticari İşlemlerde Taşınır Rehni Kanunu'un (TİTRK) 5. maddesinde taşınır varlıklardan ne anlaşılması gerektiği anılan varlıkların tahdidi olarak sayılması suretiyle ifade edilmiştir. Buna göre alacaklar; çok yıllık ürün veren ağaçlar; fikri ve sınai mülkiyete konu haklar; hammadde; hayvan; her türlü kazanç ve iratlar; başka bir sicile kaydı öngörülmeyen ve idari izin belgesi niteliğinde olmayan her türlü lisans ve ruhsatlar; kira gelirleri; kiracılık hakkı; makine ve teçhizat, araç, ekipman, alet, iş makinaları, elektronik haberleşme cihazları dahil her türlü elektronik cihaz gibi menkul işletme tesisatı; sarf malzemesi; stoklar; tarımsal ürün; ticaret unvanı ve/veya işletme adı; ticari işletme veya esnaf işletmesi, ticari plaka ve ticari hat; ticari proje, vagon ve sayılanlardan üçüncü kişilerin zilyetliğindeki taşınır varlık, hak ve paylı mülkiyet hakları kanun kapsamında rehni mümkün olan taşınır varlıklardır. Rehin hakkının, sayılan varlıklardan biri ya da birden fazlası üzerinde kurulabileceği öngörülmüştür. Rehne konu olabilmesi bakımından anılan taşınır varlıkların incelenmesi gerekmektedir. Çalıştayın amacını, Türk Medeni Kanunu'nda rehin hakkı bakımından ortaya koyulan ilkeler ışığında TİTRK m. 5'de sayılan taşınır varlıkların incelenmesi oluşturmaktadır.

Süre: 1 saat 15 dakika

Katılımcı Sayısı: Sınır yok

Tarih: 3.5.2018

Saat: 17.00-18.15

Salon: Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Refet Kayış Mühendislik Fakültesi Konferans Salonu

Çalıştay III

Çalıştayı Sunan: Prof. Dr. Mustafa Taşlıyan

Çalıştay Başlığı: 21. yüzyılda İnsan Kaynakları Yönetimi: Üniversite Eğitimi, İşverenlerin Beklentileri ve Geleceğin Çalışanlarının Beklentileri

İçerik ve Kapsamı:

Çalıştayın İçeriği ve Kapsamı: Ülkemizde lisans ve lisans üstü düzeylerde üniversitelerde verilen eğitimler sayesinde iş hayatında uzmanlıklar ve mesleki unvanlar kazanılmaktadır. Bu uzmanlık alanlarında ve teknolojide meydana gelen gelişmeler ve ilerlemeler yüksek öğretim kurumları tarafından ne kadar takip edilmekte ve güncelleme yapılmakta bu çalıştayda üzerinde durulacak konulardan biri olacaktır. Diğer taraftan nesil farklılıkları ile ortaya çıkan çalışma ortamları ve bu yeni nesillerin beklentileri henüz ülkemizde çok fazla irdelenmeyen alanlardan biri olarak bu günün önemli konularından olacaktır. Farklı dönemlerin ortaya çıkardığı bu durumlara ayak uydurulamaması sonucu pek çok kurumun etkinliklerinin azaldığı hatta ciddi sıkıntılar yaşadığı gözlemlenmektedir. Şu anda iş hayatından 3 farklı nesilden insanların 3 farklı davranış ve çalışma kalıbı ile aynı ortamda çalıştıkları düşünülürse etkinlik ve verimliliğin düzenlenmesi için bu konuda araştırmalar yapma gereği ortaya çıkmaktadır. Son olarak yine çoğunluğu 2 farklı nesilden oluşan işverenlerinde beklentileri bu çalıştayın konusunu oluşturmaktadır.

Süre: 1 saat 15 dakika

Katılımcı Sayısı: Sınır yok

Tarih: 4.5.2018

Saat: 15.30-16.45

Salon: Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Refet Kayış Mühendislik Fakültesi Konferans Salonu

Çalıştay IV

Çalıştayı Sunan: Prof. Dr. İhsan Çapcıoğlu Dr. Öğretim Üyesi Hüsamettin Karataş

Çalıştay Başlığı: Küreselleşen Dünyada Din Dili Sorunu

İçerik ve Kapsamı:

Geçmişten günümüze dinin anlaşılması ve aktarılması sorunu, dini geleneklerin önemli bir sorunsalını oluşturmaktadır. Dinlerin ortaya çıktığı ortamda ilk muhatapları tarafından nasıl anlaşıldığı ve sonraki nesiller tarafından nasıl anlaşılması gerektiği meselesi, din dilinin etimolojik kodlarının bilinmesi ile ilişkili olduğu kadar tarihsel ve sosyolojik bağlamda yüklendiği anlamların anlaşılmasıyla da ilişkilidir. Bu çalıştayda, günümüz dünyasında dinin anlaşılma ve aktarılma süreçlerinde karşılaşılan sorunlar, din dilinin değişen anlamı bağlamında tartışılacaktır. Bu kapsamda, din dilinin kuşatıcı/ kapsayıcı ya da dışlayıcı/ötekileştirici oluşunun ortaya çıkardığı sorunlara değinilecektir. Küreselleşme sürecinde, özellikle dinin kuşaklararası aktarımında önemli bir parametre olarak görülen kuşatıcı/kapsayıcı din dilinin, dışlayıcı/ötekileştirici din dili karşısında üstlendiği işlevsel roller üzerinde durulacaktır. Son bölümde ise dini geleneklerin karşı- laştığı yeni risk alanlarının, din dilinin geleceğine ilişkin tehditler ve yeni sorun alanları bağlamında tartışılması planlanmaktadır.

Süre: 1 saat 15 dakika

Katılımcı Sayısı: Sınır yok

Tarih: 4.5.2018

Saat: 17.00-18.15

Salon: Alaaddin Keykubat Üniversitesi Refet Kayış Mühendislik Fakültesi Konferans Salonu

Paralel Oturumlar

3.5.2018 Perşembe

1. **Oturum-14.00-15.15**
2. **Oturum-15.30-16.45**
3. **Oturum-17.00-18.15**
4. **Oturum18.30-19.45**

4.5.2018 Cuma

Kayıt-Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Refet Kayış Mühendislik Fakültesi

08.00-19.00

1. **Oturum-09.00-10.15**
2. **Oturum-10.30-11.45**

Öğle Yemeği
Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Merkez Yemekhanesi

3. **Oturum-14.00-15.15**
4. **Oturum-15.30-16.45**
5. **Oturum-17.00-18.15**
6. **Oturum-18.30-19.45**

5.5.2018 Cumartesi

Kayıt-Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Refet Kayış Mühendislik Fakültesi

08.00-19.00

08.00-09.00

1. Oturum-09.00-10.15

2. Oturum-10.30-11.45

Öğle Yemeği

Kapanış

Gezi-13.30-17.00

Damlataş Mağarası

Kleopatra Plajı

Alanya Kalesi

Kızılkule

Rıhtım

Gala Yemeği

Tarih: 4.5.2018

Yer: Olta Et Balık Restoran-Kestel/Alanya

Oturum Başkanı	Oturum Başkan Yrd.
Prof.Dr. Ahmet Ay	Dr. Öğretim Üyesi Ülkü Mazman İtik

Sıra	Yazar Bilgisi	Bildiri Bilgileri
17:00	Arş.Gör. Aslıhan Yaldız - Prof.Dr. Ahmet Ay	Türkiye'de Lojistik ve Lojistik Köyler
17:15	Doç.Dr. İbrahim Ethem Taş - Öğr.Gör. Hatike Koçar - Arş.Gör. Yeter Avşar	6360 Sayılı Kanun İle Büyükşehir Olan İllerde Büyükşehir Belediyelerine Devri Gerçekleşen İl Özel İdaresi Personelinin İş Tatmin ve Motivasyon Düzeyleri: Kahramanmaraş Örneği
17:30	Dr. Öğretim Üyesi Ülkü Mazman İtik	Toplam Kalite Yönetiminde Kalite Maliyetlerinin Önemi Üzerine Bir Değerlendirme
17:45	Dr. Meltem Yavuz	Reflections Of The Mindfulness-Based Practices On Workplace Wellbeing And Task Performance An Auto-Ethnographic Study
18:00	Volkan Yıldırım - Bayram Uzun - Nida Çelik Şimşek	Kavramsal Açıdan Dop ve Kop
18:15	Çay Kahve Arası	

Ali Kuşçu Salonu (1. Gün - 3. Oturum)

Oturum Başkanı	Oturum Başkan Yrd.
Arş.Gör. Sibel Turan Akan	Doç. Dr. Barış Kılınç

Sıra	Yazar Bilgisi	Bildiri Bilgileri
17:00	Arş.Gör. Sibel Turan Akan	Ekmek ve Güller Filmine Gramsci ile Bakmak
17:15	Doç.Dr. Barış Kılınç	'yol Ayrımı' Filminin Politik Eleştirisi
17:30	Dr. Hilal Sureyya Yilmaz	"ağlatan Oyun", "dönersen Islık Çal" ve "tangerıne" Fİlmlerİ Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme

Sıra	Yazar Bilgisi	Bildiri Bilgileri
17:45	Öğr.Gör. Asadul Islam - Prof.Dr. Lale Dilbas	Representıng The Motıons Of The Kathakalı Dance Drama Expressıons In 3d Anımatıon
18:00	Duygu Turgay	Çağan Irmak Filmlerinde Melodram Etkisi
18:15	Çay Kahve Arası	

İbni Sina Salonu (1. Gün - 3. Oturum)

Oturum Başkanı	Oturum Başkan Yrd.
Prof.Dr. Türev Berki	Doç. Dr. Asu Perihan Karadut

Sıra	Yazar Bilgisi	Bildiri Bilgileri
17:00	Arş.Gör. Giray Koçaslan - Prof.Dr. Türev Berki	İlk Sonat-Rondonun İzinde: İki Yaylı Kuartet
17:15	Doç.Dr. Asu Perihan Karadut	Georg Eduard Goltermann Op. 65 No. 4 Sol Majör Viyolonsel Konçertosu Birinci Bölüm: Viyolonsel Kuarteti&solist İcrası
17:30	Dr. Öğretim Üyesi Burçin Barut Dikicigiller	Konservatuvar Flüt Eğitimi: Flüte Başlangıç Aşamasında Eğitmen Tarafından İzlenmesi Gereken Yollar
17:45	Arş.Gör. Dilara Aytekİn	Verismo ve Verdi La Traviata Operası
18:00	Uğur Baloğlu	Dijital Teknolojilerdeki Dönüşümlerin Müzik Üretim, Tüketim ve Paylaşım Pratiklerine Yansımaları
18:15	Çay Kahve Arası	

Biruni Salonu (1. Gün - 3. Oturum)

Oturum Başkanı	Oturum Başkan Yrd.
Prof.Dr. Hüseyin Elmas	Dr. Öğretim Üyesi Nur Balkır

"THE CRYING GAME/AĞLATAN OYUN", "DÖNERSEN ISLIK ÇAL" ve "TANGERINE" FİLMLERİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR DEĞERLENDİRME

Öğr.Gör.Dr. Hilal S. Yılmaz

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Cinsiyet (sex), kişinin kadın ya da erkek olarak doğduğunda gösterdiği genetik, fizyolojik ve biyolojik özellikleri olarak tanımlanırken; toplumsal cinsiyet, (gender) kadının ve erkeğin sosyal olarak belirlenen rol ve sorumluluklarını ifade eder. Yani cinsiyet biyolojik olarak belirlenmiş, bir kimsenin genetik ve anatomik niteliklerine karşılık gelirken; toplumsal cinsiyet, toplumsal olarak oluşmuş düzlemlere karşılık gelir. Transfobi travesti ve transseksüellere yönelik önyargı ve nefreti anlatır. Biyolojik cinsiyetinden dolayı kendisinden beklenen seksüel ve toplumsal rollere uymayarak cinsiyet değiştirenlere karşı bir tür kaygı, nefret ve korku ifadesidir. Neil Jordan imzalı "The Crying Game / Ağlatan Oyun", Orhan Oğuz'un yönettiği "Dönersen Islık Çal" ve 2015 yılında çok ses getirmiş ve birçok festivalden ödülle dönmüş Sean Baker imzalı "Tangerine" fimleri transgender bireylerin hikayelerini merkezine yerleştirmiş üç önemli yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır. Üç film de transgender bireyleri tiplemeden kurtarıp çok katmanlı birer karakter olarak perdeye taşımayı başarmıştır.

Anahtar Kelimeler: Transgender, Ağlatan Oyun, Dönersen Islık Çal, Tangerine

A SOCIOLOGICAL PERSPECTIVE ON "THE CRYING GAME", "DÖNERSEN ISLIK ÇAL / WHISTLE IF YOU COME BACK" and "TANGERINE"

Abstract

Sex is defined as the person's congenital genetic, physiological and biological properties; whereas, gender concerns the person's social roles and responsibilities associated with being male or female. Thus, sex is biologically determined, and concerns a person's genetic and anatomical qualities; and gender concerns the social construction. Transphobia is the prejudice and hatred against the transvestite and the transsexual individuals. It is an expression of anxiety, hate, and fear towards those who do not conform to the sexual and social roles that are expected of them, and thus, change their gender. Three

major films that are centered on trans individuals were able to go beyond the stereotyping to present these individuals as complex persons: “The Crying Game” by Neil Jordan, “Dönersen Islık Çal” by Orhan Oğuz, and “Tangerine” by Sean Baker.

Keywords: Transgender, The Crying Game, Tangerine, Whistle If You Come Back

Giriş

Yazınsal ve tarihsel uyarlamalarda eşcinsellik, beyazperdeye çoğunlukla bir ‘sorun’ olarak getirilmiştir. 1960’lar eşcinselliğin bir insan hakları konusu olduğuna ilişkin farkındalığın da artmaya başladığı yıllardır. Durumun bu şekilde anlaşılmasında, şüphesiz, 1960’ların sonuna doğru ABD ve Avrupa ülkelerinde öğrencilerin, kadınların ve siyahların sürdürdükleri özgürlük, eşitlik ve demokrasi mücadelesinin büyük katkısı bulunmaktadır. Genç ve daha aktivist eşcinseller bu mücadelenin bir parçası haline gelerek seslerini yükseltmişler, çeşitli gösteriler, protestolar ve kitle iletişim araçlarında gerçekleştirdikleri etkinlikler aracılığıyla davalarını ve eşitlik taleplerini kamuoyuna duyurmuşlardır. Amerikan Psikiyatri Kurumu’nun, gey aktivistlerin baskısı sonucu, 1974’de eşcinselliği hastalık olarak değerlendirmekten vazgeçmesi ise, eşcinsellerin özgürleşme mücadelesi tarihinde bir dönüm noktası sayılmaktadır. Yetmişler, eşcinseller için mücadelenin sürdüğü yıllarıdır ve ‘Gey Özgürleşmesi’ hareketiyle birlikte kitle iletişim araçları da eşcinsellerle daha fazla ilgilenmeye başlar.

Türk sinemasında travesti karakterleri barındıran filmler genelde toplumsal açıdan değerlendirilmelerinden çok ya yan öğe olarak ya da güldürme amaçlı kullanılmışlardır. Filmlerdeki yan rollerin özensizce seçilmesinden kaynaklanan bu imaj, ancak eşcinselliği cesur bakışlarla işleyen filmlerle değişmeye başlamıştır. Bülent Ersoy’un “*Beddua*”sı, Atıf Yılmaz’ın “*Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*”ı, ve Orhan Oğuz’un “*Dönersen Islık Çal*”ı travesti ya da transseksüel karakteri filmin asıl kahramanı olarak perdeye yansıtmıştır.

Kadın eşcinselliği üzerine yapılan ilk filmin yılı 1962 olmasına rağmen, erkek eşcinselliğini ön plana çıkaran filmlerin çekilmesi için 1980 yılını beklemek gerekmiştir. Osman F. Seden’in çektiği “*Beddua*” adlı film, bu açıdan bir ilktir. Başroldeki Bülent Ersoy, cinsiyet değiştirmeden önce yer aldığı bu filmde, çocukluğunda tecavüze uğrayan, eşcinsel bir şarkıcıyı oynar. Batı toplumlarından farklı olarak bu coğrafyada beden ve ruh uyumsuzlukları olarak karşımıza çıkan insanlarımızı bir nevi rahatsız hatta hasta olarak nitelemek en yaygın kullandığımız değerlendirmelerden biridir. Şu an yaşanılanla ilgilenmekten çok daha durumu olduğu gibi kabul etmeye hazır olmayan çoğunluğumuz hep işin başına dönmek, bu yanlışlığın sebebini bulmak ister. O yüzden de homoseksüelliğin, transseksüelliğin ve travestiliğin merkezde yer aldığı filmlerde aynı bunda olduğu gibi çocukluğa dönme veya travma göndermeleri bu üçüncü türe bir şekilde bir açıklama getirme zorunluluğu hissedilmesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin; Kadir İnanır’ı, pasif eşcinsel olan oğlunu affeden ceza avukatı rolünde izlediğimiz Eser Zorlu imzalı “*Acılar Paylaşılmaz*” (1989) filmi de, eşcinselliği geçmişte yaşanan mutsuz günlere, babasız geçen yıllara, kısaca mutsuz aile tablosuna bağlayan örneklerdendir.

80'lerin eşcinsel erkek modeli bazen de tabiri caiz ise “kahpe” bir model teşkil eder. Şemsi İnkaya ve Cem Özer tarafında defalarca canlandırılan bu model eşcinseller, para için her şeyi yapan, en yakın

arkadaşlarını satan, fuhuşa aracılık eden tiksindirici bir model teşkil ederler. Kendi onurlarının olmayışı yanında rahatlıkla cinayet dahi işlerler. Bu nedenle 80"li yılların erkek eşcinselleri gülünç ve kadınsı olması yanın da iğrençtir de... (Şemsi İnkaya-"*Sultan-Kıskıvrak*"-1986, Cem Özer-"*Zirvenin Bedeli*"-1989) Kutluğ Ataman tarafında çekilen "*Lola ve Bilidikid*" (1998) ve *İki Genç Kız*" (2004), Canan Gerede'nin yönettiği "*Robert'ın Filmi*" (1990) Türk Sineması'nda eşcinsellik kavramını barındıran ve irdeleyen derinlemesine inceleyen iyi örneklerdir.

Orhan Oğuz imzalı 1983 yapımı "Dönersen Islık Çal" zamanının ilerisinde bir yapıt olmasının yanı sıra döneminde genellikle toplumsal cinsiyet ve Beyoğlu'nun son derece tehlikeli, iflah olmaz sokakları üzerinden değerlendirilmiştir. Şimdilerde yersiz yurtsuz, etraflarını saran boşlukta birbirine uzanan iki yalnız insanın dokunaklı hikayesini anlattığı daha net bir biçimde görülmektedir. Bu bile bu konularda bir nebze de olsa yol ileriye doğru yol alındığının göstergesidir.

1."The Crying Game / Ağlatan Oyun" (1992)

When a man loves a woman / Bir adam bir kadını severse

Can't keep his mind on nothin' else / Ondan başka hiçbir şey düşünemez

He'd trade the world / Dünyadaki her şeyden vazgeçebilir

For the good thing he's found / O bulduğu iyi şey uğruna

...

Percy Sledge

Terörizm karmaşasının ortasında bir aşk ve sadakat hikayesi anlatan ünlü İrlandalı yönetmen Neil Jordan imzalı "Ağlatan Oyun/The Crying Game", olayların her iki tarafında yer alan insanlara odaklanır. Film cüretkar ve açık ifadesi, zorlu ama hassas yapısı, Kuzey İrlanda'nın canlı ama bir o kadar şiddet dolu meselelerine eğilmesi ile hem eleştirmenlerin hem de seyircinin beğenisini kazanmıştır. İki tarafı da insanileştiren ancak bunu yaparken her türlü yargıdan kaçınan Neil Jordan'ın bu çok özenli ve derin filmi inandıkları bir dava uğruna verdikleri savaşın bir sonucu olarak zıt kamplara sıkıştırılan insanların doğasını ortaya koyma çabası taşımaktadır.

"The Crying Game/Ağlatan Oyun" (1992), Kuzey İrlanda'nın başkenti Belfast'ta nehrin karşısındaki köprünün altından panayır alanına doğru geniş bir açıyla başlar. Yukarıdaki sözleri işittiğimiz şarkı ise bu görüntüye eşlik etmektedir. Film; arzu, bu arzuyu doyurabilmek için yapılanlar ve de bu yolda ne kadar ileri gidilebileceği konusunda bir hikayedir aslında. IRA'nın silahlı adamları ve rehin alınmış bir İngiliz asker ile politik bir gerilim formatında başlayan film sonrasında daha romantik ve seksüel temalara kayar. Seyirciyi çıkarttığı bu yolculuk boyunca İrlandalı yönetmen Neil Jordan süprizlerin ötesinde, insanın birbirinden faklı ve bir o kadar da aynı doğasını irdelemeyi ve insana insanı hatırlatmayı sürdürür.

Filmin başına dönersek, panayır alanındaki iki sevgili görüntüsü veren beyaz bir kadın ve sonradan bir İngiliz askeri olduğunu öğreneceğimiz siyah adamı görürüz. IRA üyeleri yakalanıp hapse atılan dava arkadaşlarından birini kurtarabilmek için bir İngilizi kaçırıp takas amaçlı rehin almayı planlamıştır.

Avını, dişiliği ile kalabalıktan uzaklaştırarak arkadaşlarının kurduğu tuzağa çeken üye Jude (Miranda Richardson), İngiliz asker de Jody (Forest Whitaker) dir. Grubun liderliğini Peter Maguire (Adrian Dunbar) yapmaktadır. Örgüt üyesi Fergus Hennessy'nin (Stephen Rea), sorumluluğuna verilen Jody ile Fergus arasında beklenmedik bir yakınlık gelişir. Eli kolu bağlı olan tutsağın çişini yaparken mecburen Fergus'tan aldığı yardımla başlayan ilişki iki insanın ortak mizah anlayışlarını görmemizi ve sonrasında da daha derin ve duygusal bir dert ortaklığının perdeye yansımasını beraberinde getirecektir. Tutsak her ne kadar Jody ise de Fergus'un konumu da çok farklı değildir; o da aslında ayrılmasına asla izin verilmeyecek olan bir örgütün içindedir. Jody ile konuşmalarında, davada verilen emirleri yerine getiren sıradan bir asker olma dışında bir yeteneği ya da yetisi olmadığının karamsarlığı perdeye yansır. Kendisi asker olan Jody, Fergus'a da "asker" diye hitap ederek bir anlamda her ne kadar davalarına inanmış olsalar da kendilerinin dışında gelişen birçok şeye aslında ne kadar uzak olduklarını, bunun yanında birbirine düşman taraflardaki iki insan olarak ne kadar yakınlaşabildiklerine işaret etmiştir.

İncil'e göndermelerin yer verildiği filmi okurken dini bazı noktaları da atlamamak gerekir, Örneğin; Jody İsa'ya ihanet edenlerin isimlerini taşıyan Peter ve Jud(as) tarafından kandırılıp ihanete uğramıştır. Önce Jody sonra da Fergus kurbağa ve akrep hikayesini anlatır. İncil'de özellikle akrep üzerine birçok gönderme bulunmaktadır.3 Jody başındaki çuvalı çıkartması için Fergus'u iknaya çalışırken hristiyanlığından dem vurur ("Hristiyansın değil mi?") ve bununla inançlı birinin karşısındakine bu eziyeti yapamayacağına kısaca gönderme yapar. Buradaki önemli nokta bağımsızlık kadar bir mezhep savaşı olarak da incelenen Katolik İrlanda ile Protestan İngiltere arasındaki mücadelenin altının çizilmesidir.

Beklendiği üzere Fergus Jody'yi vurma zamanı gelince tereddüte düşer ve bir anlamda ona kaçmayı denemesi için bir fırsat verir. Ancak talihsiz rehine can havliyle asfalta çıkar çıkmaz İngiliz askeri kamyonunun çarpması sonucu hayatını kaybeder. İngilizler IRA sığınağını yerle bir ederler. Baskından Jude, Peter ve Fergus kurtulmayı başarır. Ancak Fergus'un rehinesiyle yaşadığı tecrübenin de etkisiyle eski arkadaşları ile biraraya gelmeye hiç niyeti yoktur ve kendine yeni bir hayat kurmak için bir yük gemisi ile Londra'ya geçer. Londra'da Jimmy adında İskoç bir inşaat işçisi kimliği ile hayatını devam ettirmektedir.

Rehin alındığında öldürüleceğini bilen Jody, Fergus'a sevgilisi Dil (Jaye Davidson) in resmini göstermiş ve onu bulup en sevdikleri bar Metro'da ona bir margarita ısmarlamasını vasiyet etmiştir ve Jimmy bu dileği yerine getirir. Dil'i çok güzel ve çekici bulan Fergus, ona aşık olmuştur. Metro'da sahneye de çıkan Dil'in söylediğini duyduğumuz tek şarkı film ile aynı ismi taşıyan "The Crying Game/ Ağlatan Oyun"4 olur.

"*The Crying Game/Ağlatan Oyun*" (1992) filminin senaryosu seyirciyi büyük bir sürprizle şok etmeyi başarmıştır. Şimdiki hayatında seçtiği isimle Jimmy, rehin aldıkları ve ölümüne sebep oldukları İngiliz asker Jody'nin sevgilisini vasiyeti gereği bulacaktır. Bu çok çekici kadının henüz ameliyat olamamış bir travesti olması onun kadar seyirciyi de şaşkınlık içinde bırakacaktır. Jimmy'nin bu keşfe dair duyduğu

[3] İncil. Vahiy 8-9, s.508

[4] Brenda Lee, **The Crying Game** şarkı sözü, htpp://artists.letssingit.com/dave-berry-lyrics-the-crying-game

ilk iki şey panik ve tiksinmedir. Homoseksüelliğin büyük bir tabu olarak bakıldığı ve erkekliğe karşı bir tehdit olarak karşılandığı dönemler çok eskilerde kaldı demek doğru olmayacaktır. Filmin çekilmesinden bu yana 25 yılda çok şey değişmiş olsa da, modern toplum ya da değil, klasik cinsiyet ve cinsellik tanımlamalarına karşı duyulan olumsuz yaklaşım ve yargılar dünya genelinde söz konusudur. Jimmy tüm kimliğini tehdir altında hisseder, şoku yaşadığı anda sevecenliğinden eser kalmasa da banyoda kustuktan sonra Dil'e üzgün olduğunu belirtir. Elbette bu Dil'in kendi cephesinden yaşadığı hayal kırıklığı ve acıyı azaltmaz. Tanıdığını zannettiği ve hoşlandığı biri tarafından ilişkilerinin imkansızlığı çok sert bir biçimde yüzüne vurulmuş ve kendisi Jody'yi kaybetmesinin ardından bir anlamda en büyük yıkımı yaşamıştır.

Bu arada sahneye IRA döner. Aynı çizgide ilerleyen intikam peşindeki Jude ile Peter Jimmy/Fergus'un izini bulmuştur ve ona bir yargıcı vurması için baskı yaparlar. Filmin başında Jude'un Fergus'a olan beğenisi hissedilmiştir. Jude örgüt görevini sorgusuz sualsiz kabul etmesi için Jimmy/Fergus'u Dil'i kullanarak köşeye sıkıştıracaktır. Jimmy/Fergus'n buna verdiği aşırı tepki Dil için hissettiklerini aslında tercüme eder niteliktedir. Dil'i erkek kılığına sokarak gizlemeye çalışır ve kendisinden uzaklaştırmak için de son çare olarak sevdiği adam Jody'nin ölümüne sebebiyet verenin kendisinin olduğunu itiraf eder. Dil onu yatağa bağlayarak suikasti gerçekleştirmesini önler. Planı uygulamaya devam eden Peter öldürülür. Sinirden çılgına dönen Jude çifti Dil'in dairesinde kıstırır. Filmin kötü karakteri ve de azılı teröristi Jude'a karşı Dil'in duyduğu öfkenin gerçek sebebi ağırlıklı olarak Jude'un cinsiyeti üzerinde yoğunlaşmaktadır. Dil'in duyduğu öfke ve intikam duygusu, göğüsleri ile Jody'yi kandırdığını düşündüğü Jude'a bu sebeple defalarca bağırmasında duyulabilir. Dil'in onu olduğu gibi kabul edip seven Jody'nin ölümü için duyduğu nefret ve örgütün zorla belaya karıştırdığı Fergus'un onun cinsiyetini kabul edememesinin verdiği öfke ve hüznün tamamı Jude'un kadınlığını hedef almış ve adeta patlamıştır. Fergus/Jimmy suçu üzerine almak için Dil'i olay yerinden uzaklaştırır ve olay onun tutuklanmasıyla sonuçlanır.

Fergus hepimiz için sır olan bu noktayı açıklığa kavuşturuncaya kadar seyirci zaten bu güzel ve kırılgan kadına aşık olmuştur ve zaman içinde Fergus da Dil'e karşı yok olmayacak duygularının farkına varır. Seksüel bağlamdaki ilgisini her ne kadar reddetse, inkar etse de sonunda Dil için yaptığı fedakarlık, ölüme sebep olduğu erkek arkadaşa verdiği sözün ve suçluluk duygusu altında ezilmesinin çok ötesinde bir kaygıdan/aşktan kaynaklanmaktadır. Dini bir önermeyle noktalamak istersek Fergus affedilmeye ve kefarete ihtiyaç duyan azap içindeki yüreğin sahibidir ve ruhunu biraz olsun rahatlatacak olan bu fırsatı elbette kaçırmayacaktır.

Filmde Fergus'a hayat veren Stephen Rea'ya Forest Whitaker ve ilk filmi olmasına rağmen müthiş bir performans sergileyen Jaye Davidson eşlik etmiştir. Jaye Davidson bu ilk sinema deneyimi ile Oskar'a en iyi yardımcı erkek oyuncu dalında aday gösterilmiştir.

2. "Dönersen Islık Çal" (1993)

Orhan Oğuz'un 1993 yapımı "*Dönersen Islık Çal*" (1993) filmi toplumsal cinsiyet üzerine herkesten önce önemli şeyler söyleyen ve kendisine has anlatım dili Türk sineması için önemini ve tazeliğini hala korumaktadır.

Filmin mekanı İstanbul'un, en renkli, en karanlık, en eğlenceli, en hüzünlü, en vahşi, en olgun, en pis, en temiz, en uzlaşmaz, en metropolitan, en pahalı, en ucuz, en basit ve en karmaşık semti Beyoğlu'dur. Kullanılan diğer temel mekanlar cücenin evi, yaşadığı apartman, çalıştığı bar ve Madam Lena'nın evidir.

Fikret Kuşkan'ın iyi oyunculuğuna ne kadar alışık olsak da bu filmde hayat verdiği travestinin çoğumuz için yeri farklıdır. Hayatını fahişelik yaparak kelle koltukta kazanan bu travesti bir gece Beyoğlu'nun arka sokaklarının birinde azgın bir erkek grubunun tecavüzüne uğramak üzereyken, bir cücenin korku ile yürüdüğü bu karanlık sokaklarda kendi güvenliğini sağlamak için boynunda taşıdığı bekçi düdüğü sayesinde kurtulmayı başarır. Toplumlarda tüm farklılıklar zorluklarla karşılaşır, özellikle gözle görünen, biçimsel farklılıklar dar görüşlü gruplarda herkesi daha fazla rahatsız etmenin yanı sıra birçok ikiyüzlülüğü de beraberinde getirir. Farklı olana en büyük hakareti edenlerin, şiddet gösterenlerin fırsatını yakaladıklarında onlardan yararlandıkları bir sır değildir. Zaten bu yüzden, kendilerini sevmedikleri ve kabullenmedikleri için onları asla kabullenmemekte direnirler.

Beyoğlu'nda bir barda barmenlik yapan ve yalnızlığını balkonundaki köpekleri ile paylaşan cüce sokaklara düşmüş, aciz gördüğü bu 'kadın'ı o gece evine alır ne var ki, onun 'gerçek bir kadın' olmadığı ortaya çıkınca yaşadığı şaşkınlık toplumsalda kafamıza kazınmış tiksinme, korku ve nefret reaksiyonları ile kendini gösterir.

-Cüce: Düşündükçe midem bulanıyor. Çok çirkinsin.

-Travesti: Bana çirkin diyene bak. Hiç aynaya bakmıyor musun galiba. Çirkin olan ben miyim, yoksa sen mi? Şu şekilsiz vücudunla. Zavallı insan müsveddesi.

Bu duyguları besleyenin kendisinin de toplum tarafından beğenilmediği ve dışlandığını düşünüldüğünde hikaye aslında iki tarafın da bu ortak görünmezliği kavrayıp içten bir yakınlık, dostluk geliştirmesini anlatır. Dış görünüşleri nedeniyle dışlanmalarının ötesinde ortak paydaları can ve mal güvenliklerinin olmamasıdır. Toplumun en hafif tabir ile yadırgadığı iki karakterin tehlikeye karşı dayanışma ile temeli atılan dostluğu yaşadıkları dünyanın çirkinliği onları birbirinden ayırana dek sürer.

"Dönersen Islık Çal" Türkiye'de ve dünyanın daha birçok yerinde son derece pervasızca ve şiddetle dışlanan transseksüel ve travestilerin ötekiliği üzerine bir örneklemedir. Cücenin herkesten saklayıp sakındığı kilitli odasını travesti onu kaybettikten sonra boynundaki anahtarla açar. Gördüğü manzara karşısındaki tatlı şaşkınlığı seyircininkinden farklı değildir. Onlarca renkli top biriktirmiştir cüce. Karanlıklarda gizlenerek yaşadığı hayata inat rengarenk toplar.. Travesti rengarenk topları Beyoğlu'nda özgür bırakırken bir anlamda kendini de, onun gibi, cüce gibi, fahişeler gibi karanlıklara mahkum edilen, korku ve endişe ile yaşamak zorunda bırakılan, toplum genelinde dışlanan herkesi özgür bırakır bir saniye de olsa.

Film; cüce (Mevlüt Demiryay) ve travestinin (Fikret Kuşkan) dışında Derya Alabora tarafından çok başarılı bir şekilde oynayan o karanlık sokakların müdavimi seks işçisi ile onun kocası ve aynı zamanda pezevengi Adıgüzel (Menderes Samancılar) ve de oturdukları apartmanın sahibi Madam Lena'nın, yani toplumun biçimsel, cinsel, dinsel, ahlaksal ve ekonomik bakımdan dışlanan, itelenen, yok sayılan ve yok edilmek için vahşice uğraşılan ötekilerin ortak hikayesidir. Film toplumdışı insanların hayatlarından

bir kesit sunmaktadır. Burada mutlaka altının çizilmesi gereken nokta toplumun ötekileştirmenin ötesinde bu insanları yok saymaktan yok etmeye çok kolay bir biçimde geçiş yapabildiği gerçeğidir.

1993 yılında hem yurt dışından (Montpellier/Genç seyirci ödülü), hem yurt içinden (Ankara Film Festivali/En iyi film, Adana Film Festivali/Jüri Özel Ödülü, SİYAD/En iyi yardımcı kadın, ÇASOD/En iyi erkek oyuncu) birçok ödül kazanmıştır.

3.Tangerine (2015)

Dönersen Islık Çal ve The Crying Game filmlerinden bu yana 25 yılda çok şey değişmiş olsa da, modern toplum ya da değil, farklı cinsiyet ve cinsellik tanımlamalarına karşı duyulan olumsuz yaklaşım ve yargılar dünya genelinde söz konusudur. Genel anlamda homofobik ve transfobik bir dünyada yaşadığımız gerçeği unutulmamalıdır. Trans bireylerin hikayelerinin sayısı hale çok mütevazi rakamlardır. Daha da önemlisi bu yapımlar katman görmenin mümkün olmadığı biçimde genellikle tiplemeler ile karşımıza çıkmaktadır. 2015 yapımı Sean Baker imzalı "Tangerine" bu bağlamda çok başarılı bir örnek olarak hem sinemaseverlerden büyük beğeni kazanmış hem de çok iyi eleştiriler almayı başarmıştır. İphone ve bazı özel kamera lensleri yardımıyla çekilen, post prodüksiyondaki çok başarılı kurgusuyla da 2015'in en fazla ses getiren filmlerinden olan "Tangerine" birçok festivalden ödülle dönmüştür. İphone çekimleri ile tahminlerin ötesinde karakterlere ve olaylara çok yakından ve kişisel bir açıyla yaklaşımı sağlamıştır.

Hikaye trans iki bireyin paylaştıkları dostluğu, kızgınlıklarını, kıskançlıklarını ve yaşam mücadelelerini seyirciyle buluşturmuştur. Her şeyin ötesinde yaşama XY kromozomlarıyla ile başlamış olan iki kız arkadaşın dostluğunu anlatmaktadır. Yönetmen Sean Baker oyuncularını Los Angeles LGBT merkezinde tanımıştır. (Mya Taylor ve Kiki Rodriguez) Filmin radikal tarafı kimlik üzerine yapılmış olması değil başkarakterlerin bununla sınırlandırılmamış olmasıdır.

Los Angeles sokaklarında seks işçiliği yaparak geçimini sağlamaya çalışan Sin-Dee Noel günü hapisten çıkmış ve hemen onu çalıştıran aynı zamanda da sevgilisi olan Chester (James Ransone) ile buluşmak istemiştir. Yakın dostu Alexandra'nın (Mya Taylor) Chester'in onu bir kadınla (Mickey O'Hagan) aldattığını ağzından kaçırmasıyla deliye dönen Sin-Dee Los Angeles sokaklarında çılgın bir arayışa girer. Noel günü çok farklı manzaralarının seyirciye sunulduğu Amerikan sinemasında "Tangerine" Los Angeles şehrini illüzyonundan tamamen soymayı başarmıştır. Seyirci bütün Noel'i aldatılmış ve kalbi kırık San-Dee'nin peşinde o sokaklarda geçirecektir. Hikayenin geçtiği şehir olan Los Angeles filmin diğer önemli karakteri olarak karşımıza çıkmakta neredeyse hiç rastlamadığımız yüzüyle filmin tüm atmosferinin yükünü sırtlanmaktadır. Film gerçek bir mahallede geçmekte, kafamıza kazınan şaşalı Los Angeles'tan adeta farklı bir galakside yer almaktadır. Merkezine Hollywood'u koyan, okyanus manzaraları ile bezeli, herkesin büyük bir gıptayla baktığı malikaneler ve lüks mağazalarla dolu olan şehirde bu kez yürüyen, metroya, otobüse binen gerçek insanlarla karşılaşılmaktadır. Sadece iki trans seks işçisi değil, taksi şoförleri, uyuşturucu kullananlar, fast food yerlerinde çalışanlar, devriye polisler Los Angeles şehrine yıldız kaldırımlarında yürüyen ünlüler ve onların peşinde koşuşturan turistlerden çok daha yakın durmaktadır. Beyazların hakim olduğu, Amerikan rüyasını ayakta tutan endüstriye ev sahipliği yapan şehirde gerçek bir mahallede kurgulanan hikaye aynı zamanda politiktir. Etnik, cinsel ve sosyal çeşitlilik kolay kolay Amerikan filmlerinde rastlayamayacağımız ölçüde yer almaktadır.

Film seyircinin başroldeki iki karakterin trans olmasına değil yaşamlarına odaklanmalarını sağlamayı başarmıştır. İnsani boyutu o kadar ustalıkla ele alır ki seyirci hiçbir karede cinsiyet tanımlamaları ile kuşatılmaz. Bir transın hayatından bir kesitten ziyade Los Angeles kenar mahallerinde bir gündür yaşatılan. Filmin sonunda Alexandra dostuna dünyanın çok acımasız bir yer olabildiğini söyler. Dünyanın herkes için acımasız olduğunu söyleyenler olacaktır. Ancak bazılarımız için daha acımasız olduğu gerçeği unutulmamalıdır.

Sonuç

Sinema, bize insanların nasıl görünmeleri ve davranmaları gerektiğini anlatır, kadınlık ve erkeklik bağlamlarında rol modelleri sunar. Sinemanın, kadınlık ve erkeklik hallerinin tanımlanmasında ve bu tanımlarla ilgili imgelerin oluşturulmasında önemli bir toplumsal rolü olduğu bilinmektedir. Cinsellik ve kadın ve erkek imgelerinin inşası, feminizmin etkisiyle film çalışmalarında önemli bir konu haline gelmiştir. Popüler film türlerinin, cinsel farklılıkların ve toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşturulması sürecinde sürekli bir inşa ve katılım içinde oldukları söylenebilir. Popüler filmler, içinde yaşadığımız kültürün/kültürlerin düşünsel ve duygusal düzlemlerde yeniden üretilmesine katkıda bulunurlar; kendileri de aynı kültür/kültürler tarafından inşa edilen ideolojik çerçeveye uygun olarak üretilirler. İfade olanakları açısından zengin bir sanat olan sinema, aynı zamanda devasa bir sektör olarak eğlence endüstrisinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Sinema zaman içinde eşcinsellerin de kendileriyle ilgili konulara ilişkin bilgi ve görüşlerin edinilebileceği belli başlı araçlardan biri olmuştur.

Transfobi travesti ve transseksüellere yönelik önyargı ve nefreti anlatır. Biyolojik cinsiyetinden dolayı kendisinden beklenen seksüel ve toplumsal rollere uymayarak cinsiyet değiştirenlere karşı bir tür kaygı, nefret ve korku ifadesidir. Farklı olana en büyük hakareti edenlerin, şiddet gösterenlerin fırsatını yakaladıklarında onlardan yararlandıkları bir sır değildir. Aslında kendilerini sevmedikleri ve kabullenmedikleri için onları kabullenmemekte direnirler.Yıllar içinde toplum daha az homofobik olma yolunda büyük ilerleme gösterdiyse de transofobi malesef halen geçerliliğini korumaktadır. Sinemanın her daim toplumdaki önyargıları kırmak, bireylerin dolayısıyla toplumların yarattığı klişeleri sarsmak, ötekileştirmenin önüne geçmek ve de insanların yaşama hakkını ilgilendiren böylesi önemli bir konuda söyleyecek sözü olmalıdır.

"The Crying Game/Ağlatan Oyun", cinselliğin, cinsiyetin, ırkın ve siyasetin kimliklerimiz ve davranışlarımız üzerindeki anlaşılmaz ve karmaşık etkileri üzerine çetrefilli bir hikayedir. Filmin güzelliği, bu güçlü faktörlerin nasıl birer maske görevi gördüğünü ve bunlardan soyunulduğunda ilk başta yaralanmaya açık, kırılgan bir yandan da hayat coşkusu ile dolu olan bir insanlık düzeyinin ortaya çıktığını gözler önüne sermesinden kaynaklanır. Tüm o solgun, kasvetli ve karamsar başlangıcı düşünüldüğünde, filmin alışılagelmişin ötesindeki iki aşığının Londra hapishanesindeki camlı bölmedeki muhabbetini gösteren son sahnesi "The Crying Game/Ağlatan Oyun"un epey hayat dolu ve umut içeren filmlerden biri olarak değerlendirilmesini gerektirir.

Orhan Oğuz'un yönettiği "Dönersen Islık Çal (1993), Beyoğlu'nun arka sokaklarında barmenlik yaparak yaşamını sürdüren bir cüceyle, fahişelik yapan bir travestinin dramatik öyküsünü anlatırken ülkeden çeşitli insan manzaraları yansıtır beyazperdeye. Toplumun dışladığı bu iki marjinal tipin tanışması karanlık ve pis sokakların birinde gerçekleşir. Yaşamını tek başına, yalnızlığını ise balkonundaki

köpekleri ve boynundaki düdüğüyle paylaşarak sürdüren cüce ile, başlangıçta iğrendiği, nefret ettiği travestinin arasında duygusal bir dostluk gelişecektir. Karşılıklı emek verilerek gelişen dostluk arka plandaki çirkin dünya ayırana dek sürecektir. İçerdiği tüm karanlık ve karamsar atmosfere karşın bitişi aydınlık bir atmosferde ve rengarenk bir görüntüyle yapmıştır. Yönetmenin tüm sorunların çözüldüğü, herkesin birbiri ile sevgi bağı oluşturduğu ya da toplumsal bir gelişim yaşandığı gibi bir duyguya kapılmadığı açıktır. İzleyiciyi ile de böylesi bir duyguyla vedalaştığını düşünmek yanlış olacaktır. Aslında filmin son karesinde bir yüzleşme, karşı duruş, bir direniş vardır.

Diğer iki filmden farklı olarak «Tangerine» trans bireyleri Los Angeles'in varoşlarına yerleştirirken diğerlerinden ayırmamıştır. Sistem eleştirisini toplumsal cinsiyet olgusu ile sınırlamamış şehrin karanlıklarında yaşayan taksicilerden, uyuşturucu satıcılarına, seks işçilerinden garsonlara çok geniş bir yelpazeye yaymıştır.

"The Crying Game", "Dönersen Islık Çal" ve "Tangerine" trans bireylerin hikayelerini insan hikayelerine dönüştürmüş onları tiplemeden kurtarıp çok katmanlı birer karakter olarak perdeye taşımayı başarmış örneklerdendir.

Kaynakça:

-Armstrong, K. (2008). İncil, (I. Yıldız, çev.). Versus Yayınevi, İstanbul.

-Benshoff, H. & Griffin, S. (2004) *Queer Cinema, The Film Reader*. New York: Routledge.

-Brady, T. (2017). "The Crying Game': 'They wanted me to cast a woman that was pretending to be a man'". The Irish Times.

-Dargis, M. (2015). "Review: 'Tangerine,' a Madcap Buddy Picture About Transgender Prostitutes". New York Times.

-Dyer, R. (1980). *Stereotyping, Gays and Film*. Londra: BFI.

-Livingston, Jennie (Yön.), Paris Is Burning, (1991), Paris.

-Steven, P. D. (2010). Eşcinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak. (çev: Ali Toprak) İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

-Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.

-Özgüç, A. (1994) *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi.* İstanbul: Antrakt Yayınları.

-Pembe Hayat LGBTT Dayanışma Derneği. (2018). http://www.pembehayat.org/anasayfa.php adresinden erişildi. (ET:15.02.2018)

ALANYA ALAADDIN KEYKUBAT ÜNİVERSİTESİ

4.

ULUSLARARASI GÜZEL SANATLAR SEMPOZYUMU
International Symposium on Fine Arts

asoscongress

ALANYA 3-4-5 MAY 2018

Certificate of Attendance

This is to certify that

Hilal Sureyya Yilmaz

attended the 4th International Symposium on Fine Arts hosted by Alanya Alaaddin Keykubat University on May 3-5, 2018 and presented the paper entitled

""AĞLATAN OYUN", "DÖNERSEN ISLIK ÇAL" ve "TANGERINE" FİLMLERİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR DEĞERLENDİRME "

Prof. Dr. Ahmet PINARBAŞI
RECTOR

ALANYA ALAADDİN KEYKUBAT ÜNİVERSİTESİ

ALANYA 4. 3-4-5 MAYIS 2018

asoscongress

ULUSLARARASI GÜZEL SANATLAR SEMPOZYUMU

International Symposium on Fine Arts

TAM METİN KİTABI

ASOSCONGRESS CONFERENCE PROCEEDINGS

Editör: Dr. Öğr. Üyesi Burcu Burçak Erdal

ISBN 978-605-2132-65-4

#asoscongress

www.asoscongress.com

IV. ULUSLARARASI GÜZEL SANATLAR SEMPOZYUMU TAM METİN KİTABI

ISBN: 978-605-2132-65-4

Yayın Yönetmeni
Muhammet Özcan

Yayın Editörü
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Zincirli

Kapak Tasarımı
Bülent Polat

Erişime Açıldığı Tarih
25.09.2018

Asos Yayınevi
1.baskı
Adres: Çaydaçıra Mah. Hacı Ömer Bilginoğlu Cad. No: 67/2-4/MERKEZ/ELAZIĞ
Telefon: 0530 473 23 00
Mail Adresi: asos@asosyayinlari.com
Web: www.asosyayinlari.com
İnstagram: https://www.instagram.com/asosyayinevi/
Facebook: https://www.facebook.com/asosyayinevi/
Twitter: https://twitter.com/Asosyayinevi

Tam metin kitabında yayınlanan tüm bildiriler Sobiad tarafından indekslenmiş, İntihal.net tarafından benzerlik denetiminden geçirilmiştir.

Sempozyum Onursal Başkanı

Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Ahmet Pınarbaşı

Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı

Prof. Dr. Mustafa Bulat

Sempozyum Düzenleme Kurulu

Prof. Dr. Leyla Harputlu
Doç. Dr. Özcan Bayrak
Doç. Dr. Serdar Yavuz
Doç. Dr. Sebahattin Devecioğlu
Doç. Dr. Ahmet Nusret Bulgurcuoğlu
Yrd. Doç. Dr. Ahmed Aldyab
Yrd. Doç. Dr. Bahar Öcal Apaydın
Yrd. Doç. Dr. Hüsamettin Karataş
Yrd. Doç. Dr. Nacide Uysal
Yrd. Doç. Dr. Seda Taş
Yrd. Doç. Dr. Yavuz Uysal
Arş. Gör. Serdar Arslan
Arş. Gör. Nuri Çelikel
Arş. Gör. Kemal Sür
Arş. Gör. Nazlı Türker

Küratör

Yrd. Doç. Dr. Tahir Çelikbağ
Dr. Mohammed Baker Al-Abbas

Değerlendirme Kurulu

Prof. Dr. Arif Aziz
Prof. Dr. Fuat Salayev
Prof. Dr. Hüseyin Elmas
Prof. Dr. Kazim Hadzimejlic
Prof. Dr. Orhan Cebrailoğlu
Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan
Doç. Dr. Roza Sultanova
Doç. Dr. Abaz Dizdaroviç
Doç. Dr. Sibel Kılıç
Doç. Dr. Elif Şenel
Doç. Dr. Fatih Özdemir

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Abdulkadir Baharçiçek
Prof. Dr. Abdullah Soysal
Prof. Dr. Adnan Çelik
Prof. Dr. Ahmet Ağca
Prof. Dr. Ahmet Aksın
Prof. Dr. Ahmet Buran
Prof. Dr. Ahmet Yatkın
Prof. Dr. Aleksandra Vranes

Prof. Dr. Ali Özdemir
Prof. Dr. Ali Tilbe
Prof. Dr. Ali Yılmaz Gündüz
Prof. Dr. Anaid Donabedian Inalco
Prof. Dr. Ayhan Aydın
Prof. Dr. Ayşe Banu Karadağ
Prof. Dr. Bahri Ata
Prof. Dr. Belkacem Boumahdi
Prof. Dr. Belkıs Özkara
Prof. Dr. Bünyamin Akdemir
Prof. Dr. Bünyamin Aydın
Prof. Dr. Canan Çetin
Prof. Dr. Candalene J. McCombs
Prof. Dr. Cemal Avcı
Prof. Dr. Cemile Hesenzade
Prof. Dr. Choi Han - Woo
Prof. Dr. Cihan Işıkhan
Prof. Dr. Daoud Djefafla
Prof. Dr. David Carr
Prof. Dr. Elena Oganova
Prof. Dr. Elif Yüksel Oktay
Prof. Dr. Emre Erol
Prof. Dr. Ercan Alkaya
Prof. Dr. Erica H. Gilson
Prof. Dr. Erol Asiltürk
Prof. Dr. Eva Agnes Csato
Prof. Dr. Fadime Suata Alpaslan
Prof. Dr. Flera Sayfulina
Prof. Dr. Füsun Ataseven
Prof. Dr. Füsun Çınar Altıntaş
Prof. Dr. Gülay Budak
Prof. Dr. Gwendolyn Alexander
Prof. Dr. H. Birsen Hekimoglu-Örs

Prof. Dr. Hacer Tor
Prof. Dr. Haluk Emiroğlu
Prof. Dr. Hasan Tutar
Prof. Dr. Hasan Onat
Prof. Dr. Himmet Karadal
Prof. Dr. Hocine Boukara
Prof. Dr. Işıl Uluçam Wegmann
Prof. Dr. İ. Gülsel Sev
Prof. Dr. İbrahim Kavaz
Prof. Dr. İbrahim Kocabaş
Prof. Dr. İbrahim Örnek
Prof. Dr. İbrahim Solak
Prof. Dr. İlhan Genç
Prof. Dr. İsmail Bakan
Prof. Dr. İsmail Bekçi
Prof. Dr. İpek Deveci Karakoç
Prof. Dr. Joachim Klose
Prof. Dr. Kathleen Malu
Prof. Dr. Kazuyuki Nagai
Prof. Dr. Kemal Şenocak
Prof. Dr. Khalil Awda
Prof. Dr. Kim Hyo Joung
Prof. Dr. Liptai Kalman
Prof. Dr. Ljiljana Markoviç
Prof. Dr. Lubov Kopanitsya
Prof. Dr. Mahmut Tekin
Prof. Dr. Mashood Baderin
Prof. Dr. Mehmet Akif Özdoğan
Prof. Dr. M. Ali Kırman
Prof. Dr. Mehmet Arslan
Prof. Dr. Mehmet Dursun Erdem
Prof. Dr. Mehmet Nuri Gömleksiz
Prof. Dr. Mehmet Özkarcı

Prof. Dr. Mehmet Tıraş
Prof. Dr. Mohammed Hardan Ali
Prof. Dr. Moheddin Bananeh
Prof. Dr. Mukadder Boydak Ozan
Prof. Dr. Mukadder Erkan
Prof. Dr. Mustafa Arslan
Prof. Dr. Mustafa Bulat
Prof. Dr. Mustafa Çevik
Prof. Dr. Mustafa Safran
Prof. Dr. Mustafa Taşlıyan
Prof. Dr. Nabeel Madallah Hamad Al-Obaidi
Prof. Dr. Nadir İlhan
Prof. Dr. Nassıra Hedjerassı
Prof. Dr. Orhan Çoban
Prof. Dr. Olena Ivanovska
Prof. Dr. Pınar Süral Özer
Prof. Dr. Recep Dikici
Prof. Dr. Roberto Veraldi
Prof. Dr. Sabahat Bayrak Kök
Prof. Dr. Sanjin Kodric
Prof. Dr. Semra Güney
Prof. Dr. Sedat Cereci
Prof. Dr. Serap Çabuk
Prof. Dr. Serpil Ağcakaya
Prof. Dr. Sevil Mehdiyeva
Prof. Dr. Süleyman Cem Şaklanlı
Prof. Dr. Süleyman Uysal
Prof. Dr. Sven Tarp
Prof. Dr. Şevki Özgener
Prof. Dr. Tofiq Abdülhasanli
Prof. Dr. Tahir Akgemci
Prof. Dr. Tahir Balcı
Prof. Dr. Tarık Özcan

Prof. Dr. Tetsuya Sato
Prof. Dr. Tom Schoeneman
Prof. Dr. Viktoria Serzhanova
Prof. Dr. Yavuz Taşkıran
Prof. Dr. Woo Chan Duck
Prof. Dr. Zeynep Hatunoğlu

Doç. Dr. Ahmet Akkaya
Doç. Dr. Ahmet Kara
Doç. Dr. Ahmet Talimciler
Doç. Dr. Altan Doğan
Doç. Dr. Ayşe Nazlı Ayyıldız Unnu
Doç. Dr. Besir Mustafayev
Doç. Dr. Beyhan Zabun
Doç. Dr. Beyhan Kanter
Doç. Dr. Bülent C. Tanrıtanır
Doç. Dr. Burçin Cevdet Çetinsöz
Doç. Dr. Cemal İyem
Doç. Dr. Duygu Kızıldağ
Doç. Dr. Dündar Alikılıç
Doç. Dr. Elmas Şahin
Doç. Dr. Emel Bahar
Doç. Dr. Emin Çelebi
Doç. Dr. Erdal Arlı
Doç. Dr. Elmira Memmedova Kekeç
Doç. Dr. Esra Birkan Baydan
Doç. Dr. Fatih Arslan
Doç. Dr. Fatih Kanter
Doç. Dr. Fatih Mehmet Öcal
Doç. Dr. Fatih Özek
Doç. Dr. Fatma Nur Yorgancılar
Doç. Dr. Ferit İzci
Doç. Dr. Funda Kızıler Emer
Doç. Dr. Gadir Bayramlı

Doç. Dr. Gulnara Kanbarova
Doç. Dr. Gül Kayalıdere
Doç. Dr. Güldane Araz Ay
Doç. Dr. Güler Tozkoparan
Doç. Dr. Halil Tokcan
Doç. Dr. Haluk Pınar
Doç. Dr. Hasan Güner Berkant
Doç. Dr. Hatice Hicret Özkoç
Doç. Dr. Hüseyin Köksal
Doç. Dr. İbrahim Ethem Taş
Doç. Dr. İbrahim Işıtan
Doç. Dr. İrina Pokrovskaya
Doç. Dr. İhsan Erdem Sofracı
Doç. Dr. Kader Sürmeli
Doç. Dr. Kemal Erol
Doç. Dr. Kürşat Çelik
Doç. Dr. Lübüv Çimpoeş
Doç. Dr. Mahmut Yardımcıoğlu
Doç. Dr. Mehmet Sarı
Doç. Dr. Lütfiye Özdemir
Doç. Dr. Mary Beth Schaefer
Doç. Dr. Muhittin Kapanşahin
Doç. Dr. Murat Elmalı
Doç. Dr. Mehmet Ak
Doç. Dr. Mustafa Karabulut
Doç. Dr. Mustafa Kısakürek
Doç. Dr. Mutlu Deveci
Doç. Dr. Nazile Abdullazade
Doç. Dr. Nazmi Özerol
Doç. Dr. Necdet Yaşar Bayatlı
Doç. Dr. Nesrin Deliktaşlı
Doç. Dr. Nevin Özdemir
Doç. Dr. Nevzat Yüksel

Doç. Dr. Nurullah Ulutaş
Doç. Dr. Nusret Göksu
Doç. Dr. Olca Sürgevil
Doç. Dr. Onur Köksal
Doç. Dr. Özcan Bayrak
Doç. Dr. Özlem Demirel Dönmez
Doç. Dr. Salih Yeşil
Doç. Dr. Sare Şengül
Doç. Dr. Saffet Kartopu
Doç. Dr. Sebahattin Devecioğlu
Doç. Dr. Seçil Fettahlıoğlu
Doç. Dr. Selçuk Balı
Doç. Dr. Selahattin Kaymakçı
Doç. Dr. Sibel Cengiz
Doç. Dr. Sibel Kılıç
Doç. Dr. Sibel Üst Erdem
Doç. Dr. Şafak Kaypak
Doç. Dr. Tamer Budak
Doç. Dr. Tarana Khalilova Ahmed Gizi
Doç. Dr. Tuba Büyükbeşe
Doç. Dr. Tudora Arnaut
Doç. Dr. Turan Akkoyun
Doç. Dr. Türkan Erdoğan
Doç. Dr. Ümran Türkyılmaz
Doç. Dr. Ünal Taşkın
Doç. Dr. Yegane Çağlayan
Doç. Dr. Yılmaz Karadeniz
Doç. Dr. Yusuf Şahin
Doç. Dr. Yücel Ayrıçay
Doç. Dr. Yüksel Gögebakan
Doç. Dr. Zeki Coşkuner

Yrd. Doç. Dr. Adnan Altun
Yrd. Doç. Dr. Ahmet Çiçekler

Yrd. Doç. Dr. Ahmet Turan Sinan
Yrd. Doç. Dr. Arif Selim Eren
Yrd. Doç. Dr. Bahadır Köksalan
Yrd. Doç. Dr. Bahar Öcal Apaydın
Yrd. Doç. Dr. Banu Tanrıöver
Yrd. Doç. Dr. Bekir Kayabaşı
Yrd. Doç. Dr. Bengü Hırlak
Yrd. Doç. Dr. Beyzade Nadir Çetin
Yrd. Doç. Dr. Birol İpek
Yrd. Doç. Dr. Burcu Özge Özaslan Çalışkan
Yrd. Doç. Dr. Dilek Pembece
Yrd. Doç. Dr. Duygu Koçak
Yrd. Doç. Dr. Ebru Onurlubaş
Yrd. Doç. Dr. Evrim Mayatürk Akyol
Yrd. Doç. Dr. Fadime Tosik Dinç
Yrd. Doç. Dr. Fahri Kılıç
Yrd. Doç. Dr. Fikret Birdişli
Yrd. Doç. Dr. Gökçen Şahmaran Can
Yrd. Doç. Dr. Gülsüm Vezir Oğuz
Yrd. Doç. Dr. Hakan Yalap
Yrd. Doç. Dr. Hikmet Maraşlı
Yrd. Doç. Dr. Hüsamettin Karataş
Yrd. Doç. Dr. İbrahim Görücü
Yrd. Doç. Dr. İdil Tuncer Kazancı
Yrd. Doç. Dr. İzzet Taşar
Yrd. Doç. Dr. Kürşat Yusuf Aytaç
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Levent Erdaş
Yrd. Doç. Dr. Lütfi Alıcı
Yrd. Doç. Dr. Lütfiye Özaydın Akyol
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Gürlek
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Yalçın Yılmaz
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Yılmaz
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Uğraş

Yrd. Doç. Dr. Nacide Uysal
Yrd. Doç. Dr. Nilüfer Alimen
Yrd. Doç. Dr. Nurhodja Akbulaev
Yrd. Doç. Dr. Ömer Tuğrul Kara
Yrd. Doç. Dr. Özlem Yaşar Uğurlu
Yrd. Doç. Dr. Ramazan Yirci
Yrd. Doç. Dr. Recep Özdemir
Yrd. Doç. Dr. Sara Onur
Yrd. Doç. Dr. Seçil Eda Kartal
Yrd. Doç. Dr. Seda Taş
Yrd. Doç. Dr. Selcen Kök
Yrd. Doç. Dr. Sezgin Demir
Yrd. Doç. Dr. Tahir Çelikbağ
Yrd. Doç. Dr. Tuncay Yavuz Özdemir
Yrd. Doç. Dr. Türkan Askerova
Yrd. Doç. Dr. Yavuz Haykır
Yrd. Doç. Dr. Yavuz Uysal
Yrd. Doç. Dr. Yeliz Mohan Bursalı
Yrd. Doç. Dr. Zafer Kahraman

İÇİNDEKİLER

PETER WALKER'IN PEYZAJ TASARIMI YAKLAŞIMI ve ÖRNEK PROJELERİNİN İRDELENMESİ 2

ÖĞRETMEN ADAYLARININ HALK MÜZİĞİ CANLI YAYIN PROGRAMINA İLİŞKİN GÖRÜŞLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ 16

FRANÇOİS DEVİENNE FA MAJÖR FAGOT SONATI OP:24'DE PARMAK TEKNİĞİ OLANAKLARINI ZORLAMAKSIZIN FAGOT SES SINIRLARININ SERGİLENMESİ YÖNTEMLERİ 33

EKSPRESYONİZM SANAT AKIMININ GÜNCEL BAKIŞ AÇISIYLA DEĞERLENDİRİLMESİ: NEO-EKSPRESYONİZM 42

PUNK ESTETİĞİNİN GRAFİK TASARIMINA YANSIMASI 57

ENGELLİLERLE BİRLİKTE BİR TİYATRO OYUNU HAZIRLANMASI 67

OPERA SANATINDA SAHNENİN BÖLÜMLENDİRİLMESİ VE SAHNENİN ALGISAL KESİTLERİ 71

MALATYA MÜZE VE HALK EĞİTİM MERKEZİNDE BULUNAN GELENEKSEL GİYSİLER 77

ETKİLİ BİR LOGONUN MARKAYA VE KURUMSAL KİMLİĞE OLAN ETKİSİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA: ARÇELİK ÖRNEĞİ 85

6 AY-4 YAŞ BEBE-ÇOCUK KIYAFETLERİ ÜRETEN HAZIR GİYİM FİRMALARINDA KULLANILAN YARDIMCI MALZEMELERİN TEDARİKİNDE VE ÜRETİM SÜRESİNCE KARŞILAŞILAN PROBLEMLER 109

AYASULUK TEPESİ VE ST. JEAN ANITI KAZILARINDA BULUNAN BİR GRUP DEVŞİRME MERMER MİMARİ ÖĞE'NİN 2017 YILIRESTORASYON VE KONSERVASYON UYGULAMALARI 117

1945 SONRASI SANAT HAREKETLERİ İÇİNDE ATIK NESNE KULLANIMI 128

YENİDEN YAPIM OLAN REKONSTRÜKSİYON UYGULAMASININ SEÇİLEN ÖRNEKLER ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ 135

TÜKETİM KÜLTÜRÜ GÖLGESİNDE POSTMODERNİZM 146

HAZIR NESNENİN SERAMİK FİGÜRDE KULLANIMI 154

KÜLTÜREL VARLIKLARIN TOPLUMA KAZANDIRILMASI: GEVHER NESİBE ŞİFAHANESİ ÖRNEĞİ 172

GÖRSEL SANATLAR EĞİTİMİNDE YARATICILIK VE DİSİPLİNLERARASILIK 183

SANAT TARİHİ ÖĞRETİMİNDE YARATICI DRAMANIN YÖNTEM OLARAK KULLANILMASI 189

EGZOTİK DOĞAL ÇEVRE DOSTU BİTKİ LİFLERİNDEN ETEK TASARIMLARI 199

SOYA FASÜLYESİ LİFLERİNİN KINA İLE ÇEVRE DOSTU BAĞLAMA YÖNTEMİYLE BOYANMASI VE BLUZ TASARIMLARI 211

KÜLTÜREL MİRASIMIZ EL YAZMASI ESERLERDE KAĞIT TERBİYESİ 223

TÜRKİYE'DE 1980 SONRASI KAMUSAL ALANDA SANAT 228

GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMCISINDAN BEKLENENLER 278

"THE CRYING GAME/AĞLATAN OYUN", "DÖNERSEN ISLIK ÇAL" ve "TANGERINE" FİLMLERİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR DEĞERLENDİRME 285

KATLANABİLİR ALTIGEN FORMDA GEÇİCİ AFET KONUTU TASARIMI ÜZERİNE BİR İNCELEME 294

PETER WALKER'IN PEYZAJ TASARIMI YAKLAŞIMI ve ÖRNEK PROJELERİNİN İRDELENMESİ

Doç. Dr. Banu ÖZTÜRK KURTASLAN

Selçuk Üniversitesi Ziraat Fakültesi-Peyzaj Mimarlığı Bölümü

Öz

Peter Walker, kendisin 1950'lerde yetişmiş 2. kuşak son modernist olarak tanımlayan ve sayısız önemli projeye imza atmış Amerika'lı peyzaj mimarıdır. Peter Walker, tasarımlarında peyzaj mimarı Lawrence Halprin'in ekolojik duyarlılığı ile kentsel tasarımı birleştiren yaklaşımından etkilenmiş, özellikle su plazası tasarımlarından ilham almıştır. Walker'ın peyzaj çalışmalarında minimalizm akımı etkili olmuş, tasarımlarında modüler biçimli materyaller ve stilize edilmiş ağaçlara yer vermiştir. Çok sayıda ödüle sahip olan ve 50 yıllık kariyeri süresince çok sayıda proje üreten Peter Walker'ın çalışmalarını parklar, kamusal peyzajlar, bahçeler, kentsel tasarım ve planlama faaliyetleri oluşturmaktadır.

Araştırmada Walker'ın peyzaj tasarım ve planlama anlayışı ele alınarak, öne çıkan bazı projeleri peyzaj mimarlığı açısından irdelenecektir.

Anahtar kelimeler: Modernist peyzaj mimarları, Peter Walker, çağdaş peyzaj tasarımı

PETER WALKER'IN PEYZAJ TASARIMI YAKLAŞIMI ve ÖRNEK PROJELERİNİN İRDELENMESİ

Abstract

Peter Walker is an American landscape architect who defined himself as a modernist in the 1950's as a modernist modernist and has made numerous significiant projects. Peter Walker is inspired by the design of the "Water Plaza, influenced by the landscape architect Lawrence Halprin's design approach who combines his ecological precision with urban design. In Walker's landscape practices minimalism movement has been effective and he included modular material and stylized trees in his designs. According to Walker, open spaces are particularly important as public social spaces in urban life, and a designed landscape can create a mysterious and significant effect as much as a facade, architectural form and size of any building.

Peter Walker who has a large number of grants and produces a large number of projects over the course of his 50-year career; creates parks, public landscapes, gardens, urban design and makes planning activities.

In this study, Walker's concept of landscape design and planning will be discussed and some prominent projects will be examined in terms of landscape architecture.

Keywords: Modernist landscape architects, Peter Walker, contemporary landscape design

Giriş

Avrupa Peyzaj Sözleşmesi'ne göre peyzaj, insanlar tarafından algılandığı şekliyle, karakteri doğal ve/veya insani unsurların eyleminin ve etkileşiminin sonucu olan bir alandır. Peyzaj Mimarlığı ise ASLA'nın (Amerikan Peyzaj Mimarları Topluluğu) tanımına göre, "doğal ve kültürel varlıkları koruma ve yönetme temelinde kültürel ve bilimsel birikimin yeryüzünde uygulanması kapsamında doğal ve kültürel elemanların düzenlenmesi, arazinin planlanması, tasarımı ve yönetimi sanatı"dır[1]. İlk defa 1863 yılında Olmsted ve Vaux tarafından Central Park'ın da planlanması ile birlikte gündeme gelen peyzaj mimarlığı kavramı ve faaliyetleri o günden günümüze değin toplumsal değişimi ve gelişimlere paralel olarak içerik ve kapsam konusunda hızla gelişmiş olup; bugün sanat, bilim ve teknoloji ışığında doğal ve kültürel kaynakları koruma ve yönetim temelinde faaliyet gösteren bir disiplindir (Gül, 2000). Lewis'in (1989) aktardığı biçimiyle, peyzaj coğrafyasının en önemli isimlerinden biri olan J. B. Jackson'a göre insanın oluşturduğu peyzaj ve onun üzerindeki şeyler, kalıplar ya da semboller onun farkında olmadan yazdığı geçmişi, ya da güncel yaşantısı hakkında ip uçları vermektedir. Herhangi bir peyzaj hakkında çirkin ya da güzel diye karar vermeden önce, o peyzajın nasıl oluştuğunu ve onu oluşturan(lar) hakkında ne gibi ipuçları verebileceğini anlamaya çalışmak gerekir. Gözlerini ve beynini açık tutan biri için her yerde entelektüel bir teşvik ve güzellik vardır (Arı 2005).

İlkel ve arkaik dönemlerden itibaren insanoğlunun yaşamını sürdürmek ve bir takım gereksinimlerini sağlamak amacıyla başlattığı ve geliştirdiği çevreyi biçimlendirme sürecinin peyzaj mimarlığının da gelişim sürecini oluşturduğu söylenebilir. Bu değişim ve gelişim süreci insan ve toplumların düşünce ve yaşam biçimleri, kültürel, toplumsal ve siyasal yapıları doğrultusunda gerçekleşmiştir. Günümüzde ise ilk insanın doğayı biçimlendirişi pek çok çağdaş sanatçıya esin kaynağı olmuş, bununla birlikte sanat her zaman; kentleşme öncesinde ve geleneksel haliyle bile insanlığın ya da ait olduğu toplumun düşünleri, kaygıları ve yöneldiği sorunlar üzerine odaklanmıştır (Erzen, 1977).

Bütün sanatsal alanlarda olduğu gibi çevre ile diyalog görsel sanatlarda da varoluşsal bir arayış olmuştur ve bu diyalog toplumla olduğu kadar doğrudan fiziksel çevre ile kurulan maddesel ve anlamsal bir diyalogdur. Ancak cağdaş sanatın bir toplumsal misyonu olması gerekmediği gibi, görsel sanatların da fiziksel çevreyi güzelleştirmek gibi bir misyonu da yoktur (Bilsel, 1997). 1960'lardan sonra ortaya çıkan akımlar sanatın üretim tekniklerini değiştirmiş, sanat ve sanat eserinin toplum tarafından algılanışı, kullanılan malzeme ve tekniklerin çeşitliliği, mekân kavramına bakış açısı gibi konularda radikal yenilikler ortaya koymuştur. 20yy. başlarından itibaren gerek toplumsal gerekse yaşam koşullarındaki değişimler sanata da yansımıştır. Böylece sanatın sadece dışarıdan izlenen yapısı değişmiş ve alışılmış mekân anlayışı dışında mekânla farklı bir bağ kurulmaya başlamıştır. Bu dönemde minimalistler ve

[1] https://www.asla.org/aboutlandscapearchitecture.aspx

fütüristler malzeme alanında yeni kapılar açmışlar, mekânı bir heykel gibi düşünüp biçimlendirmişlerdir (Morkoç 2013).

19. Yüzyıl peyzaj mimarlığı disiplini için de bir dönüm noktası olmuş, bu döneme kadar bahçe sanatı olarak ele alınan peyzaj mimarlığı, yeni bir takım teknikler ve tasarım yaklaşımları ile ivmeli bir gelişim göstermiştir. 20. yüzyıl başlarına kadar peyzaj mimarlığı pitoresk tarzda tasarlanmış natüralistik peyzajlardan oluşmakta idi. Central Park bu yaklaşımın en çarpıcı örneklerinden biridir. Bu dönemdeki peyzaj tasarımları formal yada informal tasarım stillerini kapsamakta idi. Çağdaş peyzaj mimarlığı sürecinin yaşandığı bu süreçte "peyzaj tasarımlarında işlevsel ve mekânsal çözümler önem kazanmış, yeni malzemeler kullanılmış, teknolojik çözümlerden yararlanılmış, insan ihtiyaçları, sosyal, fiziksel ve kültürel faktörler göz önüne alınmış, çevreye duyarlı ve ekolojik yaklaşımlar gelişmiştir. Çağdaş peyzaj mimarlığı; peyzaj mimarlığında geleneksel anlayışların reddedildiği, modern ve postmodern sanat ve mimarlık akımlarının etkisiyle gelişen ve günümüze ulaşan bir süreçtir. Günümüzde de yeni anlayışlar çerçevesinde gelişmeye devam eden çağdaş peyzaj mimarlığında sanatsal yaklaşımlarla birlikte çeşitli ölçeklerde, kırsal veya kentsel alanlarda, çevresel duyarlılığı olan ve bilimsel ve teknik gelişmelerden yararlanan yaklaşımlar gelişmektedir" (Taşdemir, 2011).Modernizm döneminde peyzaj mimarlığı kübizm, sürrealizm, konstrüktivizm ve minimalizm akımlarından etkilenmiştir. Modernizm sonrası ve postmodern peyzaj döneminde Martha Schwartz,Peter Walker, Hideo Sasaki, Charles Jencks gibi peyzaj mimarları özgün çalışmaları ile ön plana çıkmışlardır. 1960'lardansonra görülmeye başlanan minimalizm akımı sadelik, basitlik ve azlık kavramları ön plana çıkarmakta, basit geometrik biçimlere ve saf renklere yer vermektedir. Minimalizm akımı basitlik ve azlık kavramlarının etkisiyle gelişen, sadelikte bütünlük ve mükemmellik anlayışının hakim olduğu bir yaklaşımdır. Mimar Mies van der Rohe minimalizm akımının temellerini atan "less is more" (az çoktur) sloganıyla sade olanın daha etkileyici olduğunu belirtmiştir. Mimarlık ve peyzaj mimarlığında minimalizm en az malzemeyle en yalın, en ekonomik ve en işlevsel sonuca ulaşmayı hedeflemektedir (Taşdemir, 2011).

Peter Walker'ın Mesleki Kariyeri

Peter Walker, yarım asırlık kariyer yaşamı boyunca peyzaj mimarlığı alanında çarpıcı bir etkiye sahip olmuştur. Walker, Kalifornia Üniversitesi- Berkeley'de ve Harvard Üniversitesi Tasarım Okulu'nda öğrenim görmüş olup, yüzlerce proje tasarlamış, konferanslar ve eğitimler vermiş, makaleler yazmış, çok sayıda firmaya danışman olarak hizmet etmiştir (URL< http://www.pwpla.com/firm/partners/peter-walker)

Harvard'a devam ederken Walker'ın ana odak noktası, II. Dünya Savaşı'ndan sonra kentleri yeniden inşa eden "yeni kent" hareketini yansıtan kentsel konutlar olmuştur (URL < http://ladprofile.weebly.com/peter-walker-1932.html). Peter Walker'ın ilgi alanı, küçük bahçelerin tasarımından kentlerin planlanmasına kadar geniş bir yelpazeden oluşur; çalışmalarında şirket merkezleri, plazalar, kültürel bahçeler, akademik kampüsler, kentsel yenileme projeleri konularında özel bir yere sahiptir.

Sasaki firmasının eş kurucusu olan Walker, 1957 yılında Walker ve Ortakları firmasını kurmuş, 1976 yılında SWA Grup adlı firmayı kurmuştur. Multidisipliner olarak hizmet veren firma çevresel tasarımda başarı konusunda itibar sahibi olan bir firmadır. 2000 Olimpiyat Koordinasyon Kurumu, Stanford Üniversitesi, Kaliforniya Üniversitesi, Washington Üniversitesi ve Roma Amerikan Akademisi

Walker'ın çeşitli danışmanlık hizmetleri verdiği kuruluşlardır. Peter Walker, 1978-1981 yılları arasında Harvard Üniversitesi Tasarım Yüksekokulu'nda hem Peyzaj Mimarlığı Bölümü başkanı hem de Kentsel Tasarım Programının aktif yöneticisi olarak olarak önemli bir rol oynamıştır. 1997-1999 yılları arasında Berkeley California Üniversitesi Peyzaj Mimarlığı Bölüm Başkanlığı görevi yapmıştır.

Amerikan Peyzaj Mimarları Topluluğu ve Kentsel Tasarım Enstitüsü Üyesi olan Walker Amerikan Mimarlar Enstitüsü (AIA) tarafından onur ödülüne layık görülmüş ayrıca Harvard Asırlık Madalyası, Virginia Üniversitesi Thomas Jefferson Madalyası, Amerikan Peyzaj Mimarları Topluluğu (ASLA) madalyası, Uluslararası Peyzaj Mimarlığı Federasyonu (IFLA) Sir Geoffrey Jellicoe Altın Madalyası ödüllerini almıştır. Michael Arad ile birlikte Ulusal 11 Eylül Anıtı'nın tasarımını yapmıştır (URL< http://www.pwpla.com/firm/partners/peter-walker).

Peter Walker üniversitede sadece peyzaj mimarlığı eğitimi almamış, aynı zamanda tarım ve bununla ilişkili olarak bitki, toprak ve doğa konularında da çalışmıştır. Bu noktada Walker, tarımın doğa ile nasıl örtüştüğünü ve peyzaj mimarlığının geçmişini, daha yeşil bir gelecek yaratmak için tarım bilgisiyle ilişkilendiren tasarım düşüncesini kavramış ve benimsemiştir.

Peter Walker'ın Tasarım Anlayışı

Walker ve ekibini faaliyet gösterdiği firma olan PWP, kurulduğu ilk yıllardan itibaren Walker'ın ABD'nin her yerinde son derece göze çarpan ve hayranlık uyandıran çeşitli büyük ölçekli projeler oluşturduğu yerdir. PWP tasarım ve kültürün ön safında yer almaktan gurur duyduklarını ifade etmekte ve insanların peyzaj ekolojilerinin ayrılmaz bir parçası olduğuna inanmaktadır. Walker, firmasının tasarım ve uygulamalarına ilişkin düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir: "Sürdürülebilir özlemlerle başlayan, ancak nadiren inşa eden birçok firmanın aksine, onlarca yıl süren peyzajları inşa etmek için fikirlerimizi ve sürdürülebilirliğe olan bağlılığımızı ortaya koyuyoruz. Sonuç olarak bilgi birikimimiz her projede araştırma ve geliştirmemizle büyümeye devam ediyor ve inşa ettiğimiz işleri ileriye dönük belirli bir zaman dili içerisinde ele alınması gerektiğini biliyoruz, böylece hedeflerimizi ve yöntemlerimizi fiziksel gerçekliğe göre ayarlayabiliyoruz".

PWP, "inşa edilmiş" ve "doğal" sistemler arasında en iyi dengeyi bulmak için gayretle çalışır ve her ikisinde de "güzelliği" bulma konusunda tutkuludur. Kaynak yönetimi, yaşam alanı gelişimi ve sağlıklı ekolojilerin bakımını zorlaştıran problemlere karşı anlamlı fiziksel çözümler için çabalayan PWP, birçok uzman ile işbirliği içerisinde çalışmaktadır. Bu ekipte yer alan ekolojistler, inşaat mühendisleri, hortikültür (bahçecilik) uzmanları, toprak bilimcileri ve daha birçokları, en iyi uygulamaların tasarlanan peyzajlara nasıl entegre edileceğine dair yoğun tartışmalarda bulunmaktadırlar. Firma, farklı disiplinleri ve profesyonelleri yapılandırılabilir çözümler oluşturmak için yönlendirmektedir. Sonuç olarak, firmanın teklifleri doğal dünyayı ve insanoğlunun oluşturduğu çevreleri birbirine bağlayan manzaraların basit ve basit görünen bir şekilde inşa edilmesine izin verir.

Walker tasarımları ile ilgili düşüncelerini şu şekilde özetlemektedir: "Tasarımlarımız her bir mekâna özgü olan sosyal, ekonomik ve ekolojik dinamik ilişkilerin oluşturduğu sistemleri kurmaktadır. Tasarımlarımız aynı zamanda peyzajların performansını, her projenin programatik ihtiyaçlarına ve müşterilerin gerçekçi bütçelerine uyarlanmaktadır. Sürdürülebilirlik hedeflerimizi ve beklentilerimizi

gerçekleştirmek için gerçek dünyanın kurallarına uygunluk, ekonomi ve inşa edilebilirlik konularını göz önüne alıyoruz" (URL < http://www.pwpla.com/sustainability).

(Kirby 2009)'e göre Peter Walker'ın tasarımlarındaki minimalizm anlayışı "indirge ve odaklan" düşüncesi üzerine kurulmuştur. Walker'a göre peyzajda minimalizm doğanın güçlerini entelektüel, teknik ve endüstriyel olarak reddeden yaklaşıma işaret etmektedir (Taşdemir 2011).

Peter Walker çağdaş sanat ve peyzaj mimarlığı arasındaki ilişkiyi kurma çabasıyla Carl Andre ve Donald Judd'un çalışmalarını yoğun bir biçimde araştırmıştır (URL <http://ladprofile.weebly.com/peter-walker-1932.html). Walker'a göre Judd ve Andre peyzajdaki bazı parçalarla düzenlemeler yapıyorlardı ve bu düzenlemeler obje olmaktan öte geniş mekânlarda kendilerini gösterebilen ve mekanı kontrol edebilen düzenlemelerdi. Bu tasarımlarda odak noktası sadece nesne ve nesneyle ilgili değildi; obje bir başka bir şeye dikkat çekmekteydi. Walker çalışmalarını modernizm ve minimalizmin etkisi altında oluşturmuştur. Tasarım elemanlarının ölçek ve proporsiyonla nasıl bir araya geldiğini, özellikle mimari ve peyzaj ilişkileri çerçevesinde incelemiş, Le Corbusier ve Mies Van Der Rohe'nin çalışmalarında bu durumun başarılı örneklerini gördüğünü ifade etmiştir. (URL < https://archinect.com/cameronrrodman/peter-walker-an-influenced-modern-style-interview-pt-2) .

Peter Walker örnek aldığı tasarımcıların çalışmalarını irdeleyerek, ne tür formlar ve formal tutumlar oluşturacağına ve bunları peyzajla nasıl ilişkilendireceğine dair bir takım kurallar belirlemiştir. Klasisism ve minimalist sanatı kullanan Dan Kiley ve Le notre onun favorileridir. Walker'a şöyle ifade etmektedir: "Minimalistler sadece görsel ürünler üretmeye çalışırlar. Kiley içine girip kullanabileceğiniz bir şey inşa etmeye çalışıyoruz".

Modernizm ve minimalizm kavramlarını Le Notre'un Parc du Chateau de Chantilly eserinde gözlemlemek mümkündür. Bu örnekte olduğu gibi, büyük Barok bahçeleri devasa ve yalındır. Peter Walker da bu sadelik düzeyini kendi eserlerine yansıtmaya çalışmaktadır, bunun için tasarımlarında "tekrarlardan" yararlanmaktadır. Walker'a göre bir düzenlemedeki karmaşıklık ve sadeliğin birlikteliği bir gerilim oluşturmaktadır" (URL <http://tclf.org/pioneer/oral-history/laurie-olin)

Walker ve ekibinin çalışmalarındaki ana odak noktası büyük ve karmaşık projeler söz konusu olduğunda bile sanatsal ifadeyi vurgulayarak alan planlamasını yürütmek olmuştur (Gilette, 2015). Peter Walker'ın çalışmaları parklar, kamusal peyzajlar, bahçeler ile kentsel tasarım ve planlama çalışmalarını kapsamaktadır.

Peter Walker'ın Bazı Çalışmalarının İrdelenmesi

11 Eylül Ulusal Anıtı

Ulusal 11 Eylül Anıtı Amerika'da 2001 tarihinde yapılan saldırıların kurbanlarını anmak amacı ile inşa edilmiştir. İkiz kulelerin izdüşümleri üzerinde iki devasa boşluk ve onları kuşatan meşe ağacı ormanları, New York Kenti'nin merkezinde yeniden inşa edilmiş Dünya Ticaret Merkezi'ni biçimlendirmekte, yeniden canlandırılmış kent merkezinde düşünme ve hatırlamaya olanak sağlayan bir yerdir (Resim1) (URL <http://www.pwpla.com/national-911-memorial).



Resim 1. 11 Eylül Ulusal Anıtı genel görünüşü (URL < https://www.umass.edu/ihgms/memorials-photo-archive)

Alanda Peter Walker, Carl Andrea ve Andre le Notre'un ve grid tasarımlarını kullanmıştır. Ayrıca bitkileri, malzemeleri ve alanın planını minimum düzeyde kullanarak alanda bir güç oluşturmuştur. Vaux-le-Vicomte'nin bahçeleri gibi düz bir yüzeye yerleştirilen nesneler bu gücü desteklemiştir. Alanda oluşturulan şelale ve boşlukla, mekanın yokluğu ve aynı zamanda felaketin yaşandığı günün de kaybolup gittiğine gönderme yapılarak bir metafor oluşturulmuştur (URL < https://archinect.com/cameronrrodman/the-9-11-memorial-understanding-peter-walker-s-inspiration).

Peter Walker'ın kurduğu firma olan PWP, 11 Eylül Anıtı tasarım yarışması için Michael Arad'la birlikte katılmıştır. 11 Eylül'deki (9/11) büyük travma, tasarlanacak olan anıtın kitleler tarafından anlaşılabilecek özellikte olan sembolik bir dili kullanmasını gerektirmekte idi. Bu dil, Walker ve Arad tarafından "yokluğu yansıtma" olarak ortaya koyulmuştur. Alana gelen ziyaretçiler kentin gündelik hayatını terk edecek ve 416 meşe ağacından oluşan yoğun bir ormanın oluşturduğu kutsal bir alana girdiklerini hissedeceklerdir. Alandaki meşe yaprakları ise yaz sıcağında hoş bir gölge ve sonbaharda mevsimsel renk sağlayacaktır.

Tasarımcı bazı unsurlar üzerinden yola çıkarak tasarımını gerçekleştirmiştir. Bu unsurlar aşağıdaki gibidir:

Boşluk

Peter Walker, anıtın tasarımında boşlukları görünmez hale getirmekte, böylelikle 11 Eylül'deki kayıplar boşlukta varlıklarını hissettirmektedir. Ormanın korunan alanı içerisinde, ziyaretçiler kurbanların isimlerini boşlukların bronz parapetleri üzerinde görecekler, gürleyen şelalelerle birlikte iki büyük boşluğu algılayacaklardır (Resim 2). Daha sonra yatıştırıcı bir ortam olan ağaçlandırılmış alan içerisinden geçerek kente geri döneceklerdir.



Resim 2. 11 Eylül Anıtı bronz parapetleri (URL< https://mominthegarden.wordpress.com/2017/09/11/nine-eleven-because-we-will-never-forget/nine-eleven-memorial-flags/)

Yatay Düzlem

Alanda ağaç kullanımı alanın yatay düzleminin algılanmasını kolaylaştırmakta, yoğun olarak kullanılmış olan ağaçların gövdeleri bu düzlemin derinliğini artırarak geri plandaki binaların görünümünü yumuşatmaktadır. Plazada kullanılan taş, yer örtücü, çim ve çelik ızgaraların yatay yüzeyleri, zeminin düzlüğünü güçlendirmek için düzenlenmiştir.

Şelale

4050 metrekare alan kaplayan boşluklar Dan Euser (http://dewinc.biz) tarafından tasarlanan şelaleler ile kaplıdır. Suyun performansını incelemek için tam ölçekli maketlerin kullanılmasıyla Dan, hem su hem de enerji açısından verimli, hem de oldukça görünür ve güzel olan konik, yuvarlak bir savak geliştirmiştir. Paul Marantz tarafından tasarlanan aydınlatmanın da eklenmesiyle, şelaleler geceleri de görülebilir.

Koruluk içerisindeki çim alan, plazanın gürültüsünden uzakta sessiz bir açıklık oluşturmakta, özel törenler düzenlenecek şekilde tasarlanan bu mekân, günlük yaşamda kullanıcılara bir park alanı olarak hizmet etmektedir.

Ölçek

Anıt korusunda, ağaçlar arasındaki değişen mesafeler, bankların yerleşimi ve yer örtücü bitkilerin yer aldığı yatakların ritmi, farklı ölçek, karakter ve ışık nitelikleri olan alanlar oluşturmaktadır.

Zemin Kaplama Malzemesi Tasarımı

Zemin kaplamasında kullanılan taşlar ve farklı derzler, anıtın geniş düzlemini insan ölçekli bölgelere ayıran ince bir bant deseni oluşturmaktadır.

Anıtsal Ağaçlar

Alanda ağaç türü olarak seçilen bataklık beyaz meşeleri hastalıklara dayanıklı türler olup; gücü, uzun ömürlülüğü sembolize etmektedir (URL < http://www.pwpla.com/national-911-memorial)

Tasarım ve yapım süreci boyunca, plazanın "sürdürülebilirliği" hem maddi dayanıklılık hem de peyzaj performansı açısından değerlendirilmiştir. Bu açıdan ele alına unsurlar şunlardır:

Yeniden kullanılan yağmur suyu

Plaza yüzey ve drenaj altyapısı, kendi kendini idame ettiren büyük bir sarnıç olarak işlev görmektedir. Yağış ve kar eriyiğinden gelen su, büyük su tutma tanklarına kanalize edilmekte ve özel bir damla ve sprey sulama sistemi ile alandaki ormanı desteklemek için yeniden kullanılmaktadır.

Gölge ve soğutma

Alanda ağaçların oluşturduğu koruluk plazadaki ısı emilimini azaltmakta ve gölgeli alan sağlamaktadır.

Sistemlere erişim

Plazada, sulama, elektrik, drenaj için inşa edilmiş tüneller yer almakta, bu tüneller, bakım ekiplerinin sistemlere kolaylıkla erişmelerini, test etmelerini, ayarlamaları ve tamir etmelerini sağlamaktadır.

Verimli sağlıklı topraklar

Yeterince sulanan, havalandırılan ve süzülmüş olan önemli toprak hacimleri, anıt korusunun uzun vadedeki başarısında en kritik unsurdur. Alanda 40 bin ton toprak hacmi meşelerin yetişmesini ve olgunlaşmasını sağlamak için plaza altına gömülmüştür. Yeniden kullanım için bina:

Alandaki zemin kaplamaları altında harç yerine kum kullanılmış, bu durum onarım gerektiğinde, taş kolaylık sağlamıştır (URL 6< http://www.pwpla.com/national-911-memorial).

Sony Merkezi (Berlin)

Peter Walker Berlin'deki Sony Merkezi tasarımını modernist ve minimalist bir şekilde oluşturduğunu belirtmektedir. Özellikle alanda konsol şeklinde kullanılan su alanı hareketli su olmaktan ziyade yansıtıcı biçimde tasarlanmıştır. Su ortamı çok fazla elektrik olmadan şeffaf bir havuz niteliğinde tasarlanmıştır (Resim 3)(URL 5< http://tclf.org/pioneer/oral-history/laurie-olin).

Berlin Sony Merkezi için 1992 yılında açılmış olan tasarım yarışmasının galibi olan PWP, alanda Helmut Jahn tarafından tasarlanan mimari bir çadırın altında yer alan alanı tasarlamıştır. Meydan, bir caddeden ziyade, yeniden inşa edilmiş Potzdamer Platz'ın yaklaşık üçte birini oluşturan kompleks içine kafe ve dükkanlar yerleştirerek kültürel bir düzeni tersine çevirmeyi amaçlamaktadır. Çevredeki binalar ve yedi katlı çadırın sağladığı gölge ve yalıtım, aşırı sıcaklıkları 10 dereceye kadar değiştirerek, plazanın yıl boyunca kullanılmasını güvence altına almaktadır.

Değişken çelik döküm ızgara bantları ve Berlin'in geleneksel siyah granit parke taşları ile döşenen plaza, alanı mevcut şehir dokusuna bağlamaktadır. Alan ve aynı zamanda ekonomik ve bakım yapılabilir niteliktedir. Metal ızgaralar plaza drenaj sistemi olarak işlev görmektedir. Bununla birlikte alanda bazı yerlerde su, plaza ağaçlarının dikildiği toprak bir hendeğe yönlendirilir.



Resim 3. Sony Merkezi, Berlin (URL < http://www.metrostudio.it/m/workinfo_en.aspx?id=751

Plazanın öne çıkan unsuru, hilal biçiminde basamaklı bir ağaçlık alanla çerçevelenmiş dairesel bir yansıtıcı havuzdur. Havuzun alt kısmından aşağıya bakıldığında, plaza seviyesindeki ziyaretçiler Cineplex'in lobisini aşağıdaki katta görebilmektedirler. Tiyatro seyircileri de lobiden havuzun yukarısındaki çadırı görebilmektedirler (URL 10< http://www.pwpla.com/projeler/sony-merkez-berlin/&ayrıntılar

Transbay Çatı Bahçesi

2018'de açılacak olan bir otobüs ve yüksek hızlı tren istasyonu olan Salesforce Transit Center, San Francisco şehir merkezinde park olarak tasarlanan 5.4 dönümlük çatı bahçesinden oluşan bir park niteliğindedir. Park, kentin merkezinde ve kamusal ulaşım sağlanan bir noktada yer almaktadır. Transit Center parkı, içerisinde yer aldığı yerleşimin büyümesinde önemli bir unsur olarak hizmet verecek ve burada yüksek kaliteli açık alan sağlayacaktır. Park, transit kullanıcılar ve yöre sakinleri için dinlenme, aktivite ve eğitim sağlayan çok işlevli bir alan olarak tasarlanmıştır. Parkta sağlıklı ağaç ve çalıların gelişimi için geniş toprak yüzeyleri oluşturulmuş ve mimari sürdürülebilirlik ilkeleri çerçevesinde bina ile bütünleşik olarak tasarlanmıştır.

Parkın tasarımında, ziyaretçilere farklı deneyimler sunan organik yollar kullanılmıştır. (URL< http://www.pwpla.com/transbay-roof-park). Transit Center, kent parkı özelliğinde 5.4 dönümlük bir kamusal çatı bahçesidir. Yaklaşık 426 metre uzunluğundaki yükseltilmiş park, açık hava amfi tiyatrosu, bahçeler, patikalar, açık çim alanları, çocuk oyun alanı, restoran ve kafe gibi çok çeşitli aktiviteler ve

olanaklara sahip olacaktır. Hızla gelişmekte olan Transbay mahallesi için önemli bir kazanım olan çevre dostu binanın çatı bahçesi, binanın ekolojik katkılarını artırmıştır. "Bitkisel" veya "yaşayan" çatı olarak da bilinen "yeşil çatı", önemli çevresel faydalar sunmaktadır. Alanda kullanılan bitkiler yürüyüş yollarını gölgelemektedir. Yeşil çatı flora ve fauna için biyolojik yaşam alanı sağlamakta; transit yolcular, mahalle sakinleri ve çalışanlar için kamusal açık alan olanağı sunmaktadır. Aynı zamanda çatı bahçesi iç mekanlar için ısı yalıtım görevi yapmaktadır. Asfalt kaplama veya koyu renkli çatı kaplama yüzeylerinden farklı olarak, yeşil çatıda ekim yapmak çevrede serinletici etki yapmakta ve bir karbon azaltıcı olarak hava kalitesini artırmaktadır. Biyolojik bir organizma olarak park, egzoz gazlarının da filtrelemesine ve mahallenin hava kalitesini iyileştirilmesine yardımcı olacaktır. Yaklaşık çeyrek mil uzunluğunda olan park, ziyaretçilerin doğal ortamlarda dinlenebileceği sakin alanların yanı sıra konserler ve fuarlar gibi organize etkinliklere izin veren aktif alan içermektedir. Parkın merkezinde bulunan plaza, binanın ana yürüyen merdiveninden ve yer seviyesine bağlanan asansöründen en büyük ziyaretçi akışını almaktadır. Alandaki ana plazada bol miktarda oturma ve perakende ve yiyecek hizmetleri yer almaktadır. Parkın batı ucunda bir amfi tiyatro ve programlanmış performanslar için sahne yer almaktadır. Botanik sergileri ve açık çim alanları, ziyaretçilere keyifli bir atmosfer sağlayacaktır. Çocuklar için ise ayrıca aktif ve dinamik keşif alanları alanda yer alacaktır. Bu alanlar, park planı içerisinde birbirleriyle organik bağlantılar kuracak biçimde tasarlanmış; bahçeler, su elemanları ve diğer tasarım elemanlar gençler için farklı algı ve deneyimler sunmaktadır (Resim 4) (URL < http://tjpa.org/project/transit-center/transit-center-level/city-park).



Resim 4. Transbay Çatı Bahçesi (URL< http://www.adamson-associates.com/project/transbay-transit-center)

Transit Center Çatı Bahçesi'nin öne çıkan özellikleri şunlardır:

- Sürdürülebilir tasarım özelliklerine sahip yeşil çatı
- Hem sessiz hem de aktif alanları içeren kamusal alan
- Restoran ve kafe
- Açık hava amfi tiyatrosu
- İklime uygun bitkiler içeren görüntü bahçeleri
- Çocu

k oyun alanları
- Çevre deki gelişmeyi parka bağlayan yaya köprüler
- Yakla şık 600 bisiklet için bisiklet depolama
- On farklı kamu erişim noktası (URL < http://tjpa.org/project/transit-center/transit-center-level/city-park)

Sonuç

Peyzaj mimarlığı alanında modernizm ve minimalizm yeteri kadar anlaşılabilmesi için, bu akımların peyzajda kullanımlarını anlamaya öncelik verilmelidir. Günümüzde hâlâ peyzaj mimarlığı ile bu akımlar arasında bir diyalog eksikliği görülmektedir. Peter Walker'ın ifade ettiğine göre modernizmi ve minimalizmi anlama ve anlamlandırmada peyzaj mimarlarına yardımcı olan bir tasarım sözlüğü geliştirilmektedir. Bu, peyzaj mimarlığı disiplini için olumlu bir gelişmedir.

Kaynakça

- Arı, Y. (2005). Amerikan kültürel coğrafyasında peyzaj kavramı. Doğu Coğrafya Dergisi. 10/13, 311-339. Erzurum.
- Avrup a Peyzaj Sözleşmesi., (2000). https://rm.coe.int/1680080621
- Bilsel , C. (1997). - Sanat ve çevre (III. Dönem Sempozyum ve Etkinliklerine Hazırlık) SANART Görsel Sanatları Destekleme Derneği. Derleyen: Zeynep Aktüre. ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, 73.
- Erzen , J. N. (1977). Yeryüzü sanatı (land art), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Sayı3, 1940-1941. Yem Yayınları. İstanbul.
- Gillett e, J. (2015) "The cultural landscape foundation." biography of Peter Walker. (Erişim tarihi 29 Kasım 2015).
- Gül, A. (2000). Peyzaj insan ilişkisi ve peyzaj mimarlığı. Süleyman Demirel Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi. Seri A. Sayı 1. ISSN 1302-7085, 97-114. Isparta
- Mork oç, M. (2013) Sanat nesnesi ve mekan ilişkisi üzerine uygulamalar. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu. Ankara. s. 1,8.

- Taşdemir, D. Çağdaş peyzaj mimarlarının yaklaşımları çerçevesinde peyzaj mimarlığının gelişim süreci. Ankara. S. 66, 71. 72.

URL < http://www.pwpla.com/firm/partners/peter-walker (Erişim tarihi 3.5.2018)

URL < http://ladprofile.weebly.com/peter-walker-1932.htmL (Erişim tarihi 7.05.2018)

URL < http://www.pwpla.com/sustainability (Erişim tarihi 24.4.2018)

URL < https://archinect.com/cameronrrodman/peter-walker-an-influenced-modern-style-interview-pt-2 (Erişim tarihi)

URL < http://tclf.org/pioneer/oral-history/laurie-olin (Erişim tarihi 26.4.2018)

URL < http://www.pwpla.com/national-911-memorial (Erişim tarihi 12.5.2018)

URL < https://www.umass.edu/ihgms/memorials-photo-archive (Erişim tarihi 17.5.2018)

URL < https://archinect.com/cameronrrodman/the-9-11-memorial-understanding-peter-walker-s-inspiration (Erişim tarihi 15.5.2018)

URL < http://www.pwpla.com/projeler/sony-merkez-berlin/&ayrıntılar (Erişim tarihi 15.5.2018)

URL < http://www.pwpla.com/transbay-roof-park (Erişim tarihi 12.5.2018)

URL < http://tjpa.org/project/transit-center/transit-center-level/city-park (Erişim tarihi 3.5.2018)

URL< https://mominthegarden.wordpress.com/2017/09/11/nine-eleven-because-we-will-never-forget/nine-eleven-memorial-flags/ (Erişim tarihi 10.5.2018)

URL < http://www.metrostudio.it/m/workinfo_en.aspx?id=751 (Erişim tarihi 9. 5.2018)

URL< http://www.adamson-associates.com/project/transbay-transit-center (Erişim tarihi 9. 5.2018)

ÖĞRETMEN ADAYLARININ HALK MÜZİĞİ CANLI YAYIN PROGRAMINA İLİŞKİN GÖRÜŞLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Doç.Dr. Ilgım KILIÇ TAPU

İzmir Demokrasi Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Bu çalışmanın amacı; sınıf öğretmeni adaylarının mesleki yaşantılarında etkili bir müzik eğitimi gerçekleştirebilmeleri için öncelikle yaşadıkları toplumun sosyal ve kültürel özelliklerini tanımaları ve öğrenmelerine yardımcı olmak gerekçesiyle Türk Halk Müziğimizden örnek türküleri yakından tanımaları, halk müziğine özgü çalgıları inceleyebilmeleri ve alanın devlet sanatçılarından canlı yayın ortamında bir halk müziği programını, program içerisinde gerçekleşen ayrıntıları gözlemleyebilmelerini sağlamaktır. Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) hazırladığı halk müziği içerikli bir canlı yayın programından izin alınarak gönüllü olarak katılan sekiz (8) öğretmen adayının programı izlemeleri sağlanmış ve edindikleri kazanımlar üzerine bir rapor hazırlamaları istenmiştir. Raporlar yazılı olarak alınmış ve içerik analizine tabi tutulmuştur. İncelenen raporlarda halk müziği programına yönelik öğretmen adaylarının görüşlerinin "etkinlik öncesi dikkat çeken konular, konser öncesi öğrenilenler, bireysel kazanımlar, konser sırasında dikkat çeken konular, önyargılar, oluşan farkındalıklar ve öneriler" başlıkları altında yoğunlaştığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkhalk müziği, öğretmen adayı, sınıf öğretmeni

Giriş

Bir toplumu toplum yapan, onu toplumsal süreçler içerisinde yok olmadan geliştiren, gelecek kuşaklara aktarıp devamını sağlayan en önemli ölçüt kültürdür. Çünkü kültür toplumun tarihsel süreç içinde oluşan ortak değerlerini, eğilimlerini, duyuş-davranış biçimlerini, yaratıcılığını, bilgi, deney ve düşün birikimlerini hayat içinde süzerek kuşaktan kuşağa aktaran topluma süreklilik kazandıran bir olgudur (Sun ve Katoğlu, 1993: 64).

Kültürün literatürde farklı tanımları bulunmaktadır. Bunlara göre kültür:

- İnsanın ve içinde yaşadığı koşulların birlikte yarattıkları yaşam bilgisidir (Aydın, 2014:23).
- Varlığımızın yapısını (ilişkilerini) belirleyen, sosyal bir süreçle öğrendiğimiz uygulama ve inançların, maddi ve manevi öğelerin birliğidir (Sapir'denAkt. Güvenç, 2003: 100).
- Doğuştan başlayarak bilinçli ya da bilinçsiz edindiğimiz, içimize sindirdiğimiz, özümlediğimiz bilgilerin tümüdür (Kaplan, 2005: 59).

Tanımlar doğrultusunda kültürün, maddi ve manevi mirasların toplamı olduğu söylenebilir. Burada maddi miras ile mimari yapılar, ilim ve bilgi toplamı teknik yöntem ve aletler, idari mekanizma ve yapı, sanat eserleri, manevi miras ile ise fikir ve düşünce sistemleri, inançlar, örf ve adetler, değer ve hükümler, teşkilatlanma usulleri, sanat ve eğlence anlayışları, müzik vb.ler kastedilmektedir (Doğan, 1996: 313). Dolayısıyla, kültür denilince insanlar, insan toplulukları, toplumlar ve tüm insanlık tarafından oluşturulup geliştirilen yaşam tarzlarının, yaşam biçimlerinin her biri, toplamı, tümü veya bütünü anlaşılır (Uçan, 2005: 9).

Bir toplumun kültür düzeyi, o toplumun yaşama düzenini ve uluslararası durumunu da etkilemektedir. Toplumun kültür düzeyini yükseltmek eski kültürün daha iyi bilinmesine, daha çok sayıda ve üstün nitelikte yeni kültür ürünleri yaratılmasına, kültürün her boyutunda yetişme, yaratma, araştırma, sanat yapma, kültür ve sanat ürünlerinden halkın yararlanmasına ve bu konularda olanakların daha iyi düzenlenmesine bağlıdır (Sun, 1969:213). Dolayısıyla, toplumların sanat alanında bir geçmişe sahip olmaları, yüzyıllar boyu çalışma gerektirmektedir. Bu nedenle bir sanatçı ve onun eseri, bir ulusun kültürü içinde zor kazanılan önemli bir değer, tolumun varoluşunun kanıtı ve yaşama gücünün devamı niteliğinde olmaktadır (Turani, 2007:7). Söz konusu anlam doğrultusunda kültürün durağan değil sürekli bir gelişme içerisinde olduğu ve beslendiği pek çok farklı yapıtaşları bulunduğu, sanatın da bu yapıtaşlarının en önemlisi olduğu söylenebilir (Bulut ve Gülsoy, 2016: 76). Uçan'a göre (2005: 9) müzik kültürü, içinde onun da yer aldığı kültürün bütünü, onu oluşturan insan, onun yaşadığı dünya ve onunla birlikte tüm gök varlıklarının kapsandığı evren geçmişten günümüze süregelen ve günümüzden geleceğe uzanan bir evrim süreci içindedir.

Bu evrim sürecinde yer alan ve sanat dalları içerisinde olan müzik, o toplum hakkında ulaşılmak istenen çeşitli bilgileri, önemli belirleyici kesitleri bünyesinde bulunduran temel bir kültür öğesidir (Bulut; 2008, 150). Köklü bir kültüre sahip olan Türk milleti, yaşamış olduğu topraklarda bir taraftan sözlü ürünler ortaya koyarken, diğer taraftan da yazılı ürünler bırakmıştır. Bunlardan birisi olan ve Türk toplumu için temel bir kültür ögesi kabul edilen halk müziği ve türküler nesilden nesile sözlü ya da yazılı olarak aktarılmış olan kültürel hazinelerden birisidir. Geçmişi ve kültürel mirası yansıtan değerlerden biri olan halk müziğinin doğru bir şekilde tanınması, öğrenilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması bu müzik türüne sahip çıkılmasıyla, doğru kaynak ve kişiler yoluyla tanıtılmasıyla, özümlenmesiyle ve günümüz koşullarında yeni sentezler yapılarak topluma sunulmasıyla gerçekleşecektir.

Milli kültüre ait değerlerimizi ve gönül dünyamızın sesini en etkili şekilde ifade eden türlerin başında türkü gelmektedir (Kurt, 2016: 72). Kınık'ın (2011: 140) da belirttiği gibi; türküler sözlerindeki yalın, samimi, coşkulu ve duygulu anlatımlarından dolayı Türk Halk Müziği'nin en etkili iletişim araçlarından biridir. Türküler hayatın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiş; insanoğlu iç dünyasını türkülere dökmüş, türkülerle konuşmuş, türkülerle dertleşmiş, türkülerle hasret gidermiş, türkülerle acılarını, sevinçlerini dile getirmiş, içindeki duygusunu türküler vasıtasıyla anlatmış, yârine selam uçurmuş ve yârinden türkülerle selam almıştır (Arnaut, 2009:6). Türküler, bir değerler taşıyıcısı olarak kişisel ve sosyal değerlerimizi insandan insana, kuşaklardan kuşaklara taşımaktadır (Başgöz, 2008: 144). Bu bağlamda türkülerin Türk müzik kültürünün oluşumuna, gelişimine ve aktarımına önemli katkıları vardır.

Bir eğitim ortamındadüşünüldüğünde ise;bir müzik türünün tanınabilmesi ve öğretmen adaylarının mesleki yaşantılarında öğrencilerinde müzik beğenisi oluşturmaları, onların müzik kültürü ve müzik beğenisiyle doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla öğretmen adaylarının Türk kültürünün tarihsel sesi ve kültürel bellekleri olan türkülerin insanları birbirine bağlayan özellikleri ve kültür ürünleri olarak etkisini fark etmeleri önem taşımaktadır.

Bu önem doğrultusunda çalışmanın amacı; sınıf öğretmeni adaylarının mesleki yaşantılarında etkili bir müzik eğitimi gerçekleştirebilmelerine katkıda bulunabilmek için öncelikle yaşadıkları toplumun sosyal ve kültürel özelliklerini tanımaları, öğrenmeleri ve bunları aktarabilmelerine yardımcı olmaktır. Kalender'in (2001: 156) de belirttiği gibi, okullarda müzik öğretiminin bir amacı da, öğrencilerde müzik beğenisi geliştirmek, müzik sanatını tanıtmak, seçkin müzik yapıtlarını dinletmek ve sevdirmek olmalıdır. Bunun için halk müziğinde yer alan türküler seçilmiştir.

Çalışmada öğretmen adaylarının Türk Halk Müziğinden örnek türküleri yakından tanımaları, halk müziğine özgü çalgıları inceleyebilmeleri ve alanın devlet sanatçılarından canlı yayın ortamında bir halk müziği programını, program içerisinde gerçekleşen ayrıntıları gözlemleyebilmeleri için ortam hazırlanmıştır.

Veri Toplama Aracı ve Verilerin Analizi

Bu çalışmada veri toplama aracı olarak öğretmen adaylarının izlemiş oldukları programa ait görüşlerine dayanan yazılı raporları kullanılmıştır. Öğretmen adaylarından Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) hazırladığı halk müziği içerikli bir canlı yayın programından izin alınmış ve gönüllü olarak katılan sekiz (8) sınıf öğretmeni adayının programı izleyerek edindikleri kazanımlar üzerine bir rapor hazırlamaları istenmiştir.Raporlar program sonrasını izleyen üç gün içerisinde yazılı olarak alınmıştır.Analiz sürecine geçmeden önce ise yazılan görüşler elektronik ortama aktarılmıştır. Araştırma verilerinin çözümlenmesinde nitel veri analiz tekniklerinden "içerik analizi" kullanılmıştır. İçerik analizinde birbirine benzeyen veriler belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde toplanmıştır. Bunun için öncelikle veriler kodlanmış, temalar bulunmuş, veriler kodlara göre düzenlenip tanımlanarak bulgular bölümü oluşturulmuştur. Alt amaçlar doğrultusunda toplanan ve çözümlenen veriler alan yazından da yararlanılarak yorumlanmış ve daha sonra öneriler geliştirilmiştir. Elde edilen veriler sayısallaştırılarak frekans (f) ve yüzde (%) olarak ifade edilmiştir. Her bir tema kapsamında belirlenen alt temaları içeren öğrenci ifadelerinden doğrudan aktarmalara da yer verilmiştir.

Buna göre araştırmanın problem cümlesi, "Öğretmen adaylarının halk müziği canlı yayın programına ilişkin görüşleri nasıldır?" şeklinde belirlenmiştir. Araştırmanın problem cümlesine ışık tutacak alt problemleri ise şöyledir:

- Öğretmen adaylarının halk müziği programı canlı yayın öncesinde dikkatleri çeken konular nelerdir?
- Öğretmen adaylarınınprogram öncesi öğrendiklerini düşündükleri konular nelerdir?
- Öğretmen adaylarının halk müziği canlı yayın programından elde ettikleri bireysel kazanımlar nelerdir?
- Öğretmen adaylarının konser sırasında dikkatlerini çeken konular nelerdir?
- Öğretmen adaylarının programa ilişkin önyargıları nelerdir?
- Öğretmen adaylarının programa ilişkin önerileri nelerdir?

- Öğretmen adaylarında program sonrası oluşan farkındalıkları nelerdir?

Bulgular

Bu bölümde araştırma bulguları tablolar halinde sunulmuştur.

Tablo 1. Öğretmen adaylarının daha önce bu tür bir programa katılma durumu

Tema	Alt Temalar	İfade Eden Öğretmen Adayları	f	%
Bu tür programa katılım durumu	Katılmış	Ö5	1	12,5
	Katılmamış	Ö1,Ö2, Ö3, Ö4, Ö6, Ö7, Ö8	7	87,5

Tablo 1'de görüldüğü gibi, daha önce Türk Halk Müziği içerikli bir televizyon programına ya da konser programına katılma durumları incelendiğinde öğretmen adaylarının sadece bir tanesi (%12,5) bu tür bir programa katılmış olduğunu belirtirken, diğer öğretmen adaylarının tamamı (%87,5) katılmadıklarını dile getirmişlerdir.

Daha önce bu tür bir programa katılmış olma durumu ile ilgili görüşme dökümlerinden örnekler:

"Bu programa öğretmenim ve arkadaşlarımla geldiğim için çok mutlu oldum. Çünkü hemen hemen her yayınını takip etmeye çalıştığım bir program. Sanatçıları da izleye izleye tanıyorum artık. Ara sıra televizyondaki canlı yayın haricinde stüdyoya gelip izlediğim de oldu (Ö5)".

Daha önce bu tür bir programa katılmamış olma durumu ile ilgili görüşme dökümlerinden örnekler:

"İlk defa böyle bir programa katıldım. Çok farklı geldi (Ö2)".

Tablo 2. Etkinlik öncesiöğretmenadaylarının dikkatini çeken konular

Tema	Alt Temalar	İfade Eden Öğretmen Adayları	f	%
Etkinlik öncesidikkat çeken konular	Sahne dekoru	Ö1, Ö2, Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö8	7	87,5
	Canlı yayın öncesi sanatçıların yerini alması	Ö3, Ö5,Ö7, Ö8	4	50
	Ses ve saz sanatçılarının profesyonellikleri	Ö1, Ö2, Ö3	3	37,5
	Canlı yayın stüdyosunu inceleme imkânı	Ö2, Ö4, Ö5	3	37,5

Tablo 2'de görüldüğü gibi, etkinlik öncesi öğretmen adaylarının dikkatini çeken konulara ilişkin görüşleri incelendiğinde, 8 öğretmen adayının 7'sinin (%87,5) sahne dekoru, 4'ünün (%50)canlı yayın öncesi sanatçıların yerini alması, 3'ünün (37,5) ses ve saz sanatçılarının profesyonellikleri ve canlı yayın

stüdyosunu inceleme imkânı konularında görüş belirttikleri görülmektedir. Bu alt temalara yönelik görüşme dökümlerine aşağıdaki şekilde yer verilmiştir:

Sahne dekoruna yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Sahnenin dekoru oldukça güzeldi. Sahnenin dekorunda ortada radyo ve iki yanında mikrofon vardı. Tabi bunlar gerçek boyutlarında değil yapay ve büyüktü. Radyo dekorunun hemen önünde türküleri seslendiren sanatçılarımız yüksek bir zeminin üstünde minder üzerine oturmuşlardı ve önlerinde türkü sözleri dizilmişti. Sahnenin en arkasında yıldızları anımsatan küçük ışıklar vardı ve ara ara yanıp sönüyordu. Sahnenin tepesinde ışıklandırma için lambalar vardı. Sahnenin geneline yayılan ve düzenli bir şekilde dizilmiş mumlar vardı (Ö1)".

"… Sahnenin arkasında iki tane eskiden kullanılan mikrofonların büyük maketi vardı ve bunların ortasında ise eskiden kullanılan radyo maketi duruyordu. Bu bana eskileri hatırlattı. (Ö2)".

"Sahnenin dekoru sıcak bir ortam oluşturuyordu. Ortada mumlar ve arka taraftaki düzenli renkteki ışıklar ortamı göz yormayan bir hale getirmişti. Sanatçıların minderlerde oturdukları dikkatimi çekti (Ö4)".

"… Sahnenin arka köşelerinde eski mikrofon şekilleri göze çarpan kısımdı. Ön tarafın sağ ve sol kısımlarında saz sanatçıları karşılıklı olarak yerleşmişti. Sol tarafta 2 nefesli çalgı, kabak kemane, 3 tane bağlama sanatçısı yer alırken; sağ tarafta kanun, keman, ritim sanatçıları ve gitarist yer almıştı. 6 ses sanatçısı ise sahnenin orta kısmındaydı ve bütün sanatçılar sahnede 'U' biçiminde gözükmekteydi. Her ses ve saz sanatçısının önünde mikrofon bulunuyordu (Ö5)".

"Stüdyoda iki tane üzerinde TRT amblemi olan mikrofon vardı ve bunlar çok dikkatimi çekti (Ö6)".

Canlı yayın öncesi sanatçıların yerini almasına yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Sanatçıların hepsi yayın başlamadan yerlerini almıştı, stüdyoda canlı yayın izleyicisi olarak bir yayının başlama anına tanık olmuş olduk (Ö5)".

Canlı yayın stüdyosunu inceleme imkânına yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Yaklaşık 50 tane spot ışık ve iki tanesi çok büyük ve hareketli olmak üzere 7-8 kamera vardı (Ö2)".

"Işıklandırma ve stüdyo ortamı beni çok etkiledi. Sis efekti verilmesi de çok dikkatimi çekti (Ö4)".

"Canlı yayın sırasında kimi zaman stüdyo ortamı rahatsız edici olabiliyor. Çünkü sahnenin tam önünde hareketli ve büyük kameralar vardı. Alt kattaki seyirciler bu kameralardan dolayı sahneyi tam olarak göremiyorlardı (Ö5)".

Tablo 3. Öğretmen adaylarının program öncesi öğrendiklerini düşündükleri konular

Tema	Alt Temalar	İfade Eden Öğretmen Adayları	f	%
Program öncesi	Çalgıların yakından tanınması	Ö1, Ö2, Ö3, Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö8	8	100

Ses ve saz sanatçılarıyla tanışılarak bilgi alınması	Ö1, Ö2, Ö3, Ö4, Ö5, Ö6	6	75
Kamera ve ışıklandırma ile ilgili bilgi edinilmesi	Ö2, Ö3, Ö4, Ö5, Ö6	5	62,5
Reji kısmının gezilerek bilgi edinilmesi	Ö1, Ö5, Ö6	3	37,5

Tablo 3'de görüldüğü gibi, öğretmen adaylarının program öncesi öğrendiklerini düşündükleri konulara ilişkin görüşleri incelendiğinde, 8 (%100) öğretmen adayının tamamının çalgıları yakından tanıdıkları, 6'sının (%75) ses ve saz sanatçılarıyla tanışarak bilgi aldıkları, 5'inin (%62,5) kamera ve ışıklandırma ile ilgili bilgi edinmeleri ve 3'ünün (37,5) de reji kısmının gezilerek bilgi edinmeleri konularında görüş belirttikleri görülmektedir. Bu alt temalara yönelik görüşme dökümlerine aşağıdaki şekilde yer verilmiştir:

Çalgıların yakından tanınmasına yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Sanatçılar o kadar nezaketliydi ki… Saz sanatçıları bizlere çalgılarını tanıttılar. Nasıl özendim ve kendimi nasıl özel hissettim anlatamam (Ö3)".

"Türk Halk Müziği'nde kullanılan çalgıların özellikleri, tutuş ve duruş özellikleri, seslerini tanımak çok eğlenceliydi. Hele hele bu çalgıların her birinin seslerini ve küçük birer ezgiyi ustaların elinden izlemek ve dinlemek benim için çok kıymetli bir deneyim oldu (Ö5)".

Ses ve saz sanatçılarıyla tanışılmasına yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Sanatçılarla tanıştık. Sanatçılar öğretmenimizin de yönlendirmesi ile konser başlamadan önce bizi yanlarına aldılar. Çok sıcakkanlı ve sevecen davrandılar. Onlarla fotoğraf çektirmekten büyük keyif aldım (Ö1)."

"Program başlamadan sanatçıların yanına kulise gittik. Hepsi büyük bir nezaketle kapıya kadar gelip bizimle tokalaştılar. Soracağımız soru varsa büyük bir zevkle anlatmak ve açıklamak istediklerini söylediler (Ö3)".

"Program başlamadan önce değerli hocamız bizi sanatçılarla tanıştırdı ve stüdyonun bölümlerini gezme şansını bize sundu. Sanatçılarla kısa bir sohbetin ardından onlarla fotoğraf çektirme şansını da yakalamış olduk (Ö4)."

"Sanatçılarla tanıştığımızda ilk dikkatimi çeken şey çok şık ve çok sıcakkanlı olmalarıydı (Ö6)".

Reji kısmının gezilmesine yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Program başlamadan önce rejiyi gezdik. Merak ettiğimiz soruları rejide çalışan insanlar bizi kırmayarak yanıtladılar ve oldukça içten davrandılar (Ö1)".

"Canlı yayın başlamadan önce son hazırlıklar tamamlandıktan sonra yetkili bir kişi eşliğinde reji kısmını gezdik. Orada çalışan insanların deyimiyle işin mutfak kısmıyla ilgili bilgiler aldık. Bir canlı yayın programının arka planını gezmek beni çok etkiledi (Ö6)".

Kamera ve ışıklandırma ile ilgili bilgi edinilmesine yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Ses, ışık ve görüntü odalarında nasıl bir çalışma ortamı olduğunu ve ne iş yaptıklarını görmüş oldum (Ö2)".

"Kamera arkası ile ilgili meraklarımı bu etkinliğimiz sayesinde gidermiş oldum (Ö4)".

"Kamera kontrol ekibinin odasına girdik, burada birçok kamera olması bana bu işin çok zor olduğunu hissettirdi. Odanın içindeki 8 ekranın stüdyoda bulunan 8 kamera ile bağlı olduğu ve buradan kontrol sistemi olduğunu yakından görmüş oldum (Ö6)".

Tablo 4. Öğretmen adaylarının halk müziği canlı yayın programından elde ettikleri bireysel kazanımlar

Tema	Alt Temalar	İfade Eden Öğretmen Adayları	f	%
Halk müziği canlı yayın programından edinilen bireysel kazanımlar	Memnuniyet	Ö1, Ö2, Ö3, Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö8	8	100
	Yeni türküler öğrenilmesi	Ö1, Ö2, Ö4, Ö6, Ö7, Ö8	6	75
	Bu tür programları canlı ya da kayıt olarak izlemeye devam etme isteği	Ö1, Ö2, Ö3, Ö5, Ö7, Ö8	6	75
	Zamanını verimli ve eğlenceli geçirdiğini düşünme	Ö1, Ö2, Ö4, Ö5, Ö7, Ö8	6	75
	Bireysel repertuarı zenginleştirmesi	Ö2, Ö3, Ö5, Ö7, Ö8	5	62,5
	Tekrar bu tür programlara gelme isteği	Ö1, Ö2, Ö4, Ö7, Ö8	5	62,5
	Türkü yöresi ile türkü içinde geçen ilin farklı olabildiği	Ö2, Ö5, Ö6, Ö7	4	50
	Bilinen türkülerin en doğru şekilde tekrar edilmesi	Ö4, Ö5	2	25

Tablo 4'de görüldüğü gibi, öğretmen adaylarının halk müziği canlı yayın programından elde ettikleri bireysel kazanımlara ilişkin görüşleri incelendiğinde, 8 öğretmen adayının tamamının memnuniyet duymalarının yanı sıra 6'sının (%75) yeni türküler öğrendikleri ve zamanlarını verimli ve eğlenceli geçirdiklerini düşündükleri görülmektedir. Katılımcı öğretmen adaylarının 5'i (%62,5) bireysel repertuarlarını zenginleştirdiklerini ve tekrar bu tür programlara gelme isteğinde olduklarını dile

getirmişlerdir. Buna ek olarak öğretmen adaylarından 4'ü (%50) türkü yöresi ile türkü içinde geçen ilin farklı olabileceğini öğrendiklerinden ve 2'si (%25) ise bildikleri türkülerin en doğru şekilde tekrar ettiklerinden söz etmişlerdir. Bu alt temalara yönelik görüşme dökümlerine aşağıdaki şekilde yer verilmiştir:

Yeni türküler öğrenilmesine yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Daha önce duymadığım, dinlemediğim yeni türküler öğrenmiş oldum (Ö1)".

Bilinen türkülerin en doğru şekilde tekrar edilmesine yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Program, her anlamda başarılı bir program. Türkülerimizi program boyunca bizlere en güzel, en doğru şekilde aktardılar. Türkülerin icrasında herhangi bir değişiklik yapılmıyor. Türkülerin özü neyse o şekilde icra ediliyor. Notada nasıl yazıyorsa birebir aynı şekilde seslendiriyorlar (Ö5)".

Bireysel repertuarı zenginleştirmesine yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Bu programın bana kazandırdıkları arasında ilk sırada gelenler bana yeni türküler öğretmesi, bildiğim türküleri en doğru şekilde tekrar edebilmem ve repertuarıma katkı sağlamasıdır (Ö5)".

Bu tür programları canlı ya da kayıt olarak izlemeye devam etme isteğine yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Elbette ki bu programı mutlaka canlı izlemeye gerek yok, takip etmek isteyen olursa televizyondan da izleyebilir ama gidip canlı izlemenin, sanatçıların davranışlarını canlı ortamda görmenin, sanatçıların gözlerindeki sanat aşkına dair parlaklığı görmenin, onlarla sahne arkasında sohbet etmenin, rejiyi gezmenin, konser sonrasındaki canlı yayının vermiş olduğu mutluluğu yaşamanın duygusu kat kat daha iyi ve kendinizi özel hissediyorsunuz (Ö1)".

"Program devam ettiği sürece stüdyodan ya da televizyondan izlemeye devam edeceğim (Ö5)".

Zamanı verimli ve eğlenceli geçirdiğini düşünmeye yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Benim için çok farklı bir deneyim oldu. Kendime bir şey daha kattığım için oldukça mutluyum. Çünkü sanatçıların türküleri içten söylemeleri, kendilerini vererek okumaları sayesinde türkülerin de benim içime işlediğini söyleyebilirim (Ö1)".

"Türküler insanların yüreğine dokunuyor. Bunu sanatçılar türkülere kendi yorumlarını katarak, içten söyleyerek sağlıyorlar (Ö4)".

"Programı başladığından beri keyifle izliyorum. Bugünkü programı da aynı keyifle izledim. Türküleri keyifle dinledim. Kulaklarımın pasını silip beni dış dünyadan biraz da olsa uzaklaştırdığı için devamlı izlemek istediğim bir program (Ö5)".

"Program boyunca geçen bir saatim çok anlamlı ve güzel geçti (Ö7)".

Tekrar bu tür programlara gelme isteğine yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Bu tür bir programa tekrar gelmeyi çok isterim, hatta zevkle gelirim. Televizyondan izlemekten çok çok öte bir duygu stüdyoda canlı yayın olarak izlemek(Ö2)".

"Bu tür programlara katılmak istiyorum ve heyecanla bekliyorum. Bundan sonra bu tür etkinlikleri favorilerime eklemeyi düşünüyorum (Ö4)".

Memnuniyete yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Ben Ankara'nın dışında Anadolu'ya hiç gitmedim. Dinlediğim türküler ilk başta farklı gelse de dinledikçe çok hoşuma gitti. Hatta halk müziği konserine ilk kez gittiğim halde diğer gittiğim konserlerin yanında ortamı çok sıcak buldum ve bu durum benim çok ama çok hoşuma gitti (Ö1)".

"Benim için inanılmaz keyifli bir deneyim oldu (Ö3)".

"Kendimi hiçbir şey düşünmeden türkülerin güzelliğine bıraktım. Bu beni çok memnun etti (Ö5)".

"Genel anlamda müzik zevkime hitap etmese de bu türküleri dinlemiş ve deneyimlemiş olmak çok güzeldi (Ö6)".

Türkü yöresi ile türkü içinde geçen ilin farklı olabileceğine yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Bazı türkülerde il isimlerinin geçtiğini fakat bu il isimlerinin türkünün oraya ait olduğu anlamına gelmeyeceğini öğrenmiş oldum (Ö2)".

"Açıklamalarda ilgimi çeken bir sanatçımızın söyledikleri oldu. 'Bazı türkülerde il isimleri geçiyor. Türkünün de o ilin türküsü olduğu sanılıyor ama öyle olmayabiliyor' dedi. 'Erzurum Dağları Kar İle Boran' türküsünün bir Malatya türküsü olduğunu da bu şekilde anlamış oldum (Ö5)".

"Türkülerin içinde bir il ismi geçerse, türkü isminin geçtiği türkü o ile ait olmayabiliyormuş. Ben buna oldukça şaşırdım, çünkü ben türküde bir ilin ismi geçtiği zaman türkünün o ile ait olduğunu sanıyordum (Ö6)".

Tablo 5. Öğretmen adaylarının konser sırasında dikkatlerini çeken konular

Tema	Alt Temalar	İfade Eden Öğretmen Adayları	f	%
Konser sırasında dikkat çeken konular	Canlı yayın çekimlerinin nasıl olduğunu gözlemleme	Ö1, Ö2, Ö4, Ö6, Ö7	5	62,5
	Türkülerin söylenmesinin ardından açıklamasının yapılması	Ö1, Ö3, Ö5, Ö6, Ö8	5	62,5
	Sanatçıların giyimi	Ö1, Ö5, Ö7, Ö8	4	50

Canlı yayın seyircisi ve sanatçılar arasında kurulan bağ	Ö1, Ö4, Ö5	3	37,5
Seyircilerin programı dikkatle takip etmesi	Ö1, Ö5, Ö8	3	37,5
Sanatçıların oturarak türkü söylemeleri	Ö5	1	12,5
Sanatçıların birbirlerine hitapları	Ö1	1	12,5

Tablo 5'de görüldüğü gibi, öğretmen adaylarının konser sırasında dikkatlerini çeken konulara ilişkin görüşleri incelendiğinde, 8 öğretmen adayının 5'inin (%62,5) canlı yayın çekimlerinin nasıl olduğunu gözlemleme ve türkülerin söylenmesinin ardından açıklamasının yapılması üzerine görüş bildirmişlerdir. Katılımcı öğretmen adaylarının 3'ü (%37,5) canlı yayın seyircisi ve sanatçılar arasında kurulan bağ ile seyircilerin programı dikkatle takip etmesi konularına dikkat çekmişlerdir. Birer katılımcı öğretmen adayı (%12,5) ise, sanatçıların oturarak türkü söylemeleri ve sanatçıların program sırasında birbirlerine hitapları üzerinde durmuştur. Bu alt temalara yönelik görüşme dökümlerine aşağıdaki şekilde yer verilmiştir:

Canlı yayın seyircisi ve sanatçılar arasında kurulan bağa yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Sanatçıların enerjisi oldukça yerinde ve seyircilere türküleri söylerken nasıl bir aşk ile söylediklerini biz seyirci olarak doğrudan hissediyorduk (Ö1)".

"Sanatçıların içten tavırları ve seyircilerle göz iletişimi ortamı daha da sıcak kıldı (Ö4)".

"Seyirciler ve sanatçılar arasında sıcak bir bağ var gibiydi. Türkülerin güzelliğinden ve seyircilerin beğenisinden kaynaklı olabilir (Ö5)".

Seyircilerin programı dikkatle takip etmesine yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Seyirciler sahnedeki sanatçıları pür dikkat dinliyor, yer yer eşlik edip alkışlarını paylaşıyorlardı (Ö1)".

"Seyirciler programı çok dikkatli izliyor ve beğenileri yüzlerindeki ifadeden anlaşılıyordu (Ö5)".

Sanatçıların giyimine yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Enstrüman çalan sanatçılar siyah gömlek ve siyah pantolon giymişlerdi. Türkü söyleyen ses sanatçıları ise çok şık takım elbise giymişlerdi (Ö7)".

Sanatçıların oturarak türkü söylemelerine yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"İzlediğim başka programlardan farkı sanatçıların oturarak türkü söylemeleriydi. Solo yapacakları zaman da ayağa kalkmadan söylemeleri diğer programlardan farklıydı (Ö5)".

Canlı yayın çekimlerinin nasıl olduğunu gözlemlemeye yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Sanatçılarımız geldi ve herkes yerini aldı. Önce bir akort yapıldı ve canlı yayın başladı. Canlı yayın başlama işaretiyle birlikte jenerik müziği verildi. Baş solist, program sunucusu ve aynı zamanda da şef olan sanatçımız açılış konuşmasıyla programa giriş yaptı (Ö2)".

"Yayına başlama işaretiyle birlikte tüm kamera önündeki ses ve saz sanatçıları kendilerine çeki düzen verdi. Yönetmen program başladığına dair kamera arkasından bir işaret verdi. Jenerik müziği ile birlikte orada yer alan ekranda programın girişinde verilen görüntü yer aldı. Yayının ilk dakikalarında sunucu ve aynı zamanda ses sanatçısı olan kişi sevgi ve saygı ile seyircileri selamladı. (Ö6)".

Türkülerin söylenmesinin ardından açıklamasının yapılmasına yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Sanatçılarımız söyledikleri türkülerin hangi yörelere ait olduğunu ve kimler tarafından seslendirildiğini seyircilerle paylaşarak bilgi verdiler (Ö1)".

"Teker teker okunan her türkü hakkında bilgi verildi. Türkü eğer solo olarak söylenmiş ise o türküyü okuyan sanatçı okuduğu türkü hakkında bilgi verdi. Programda bu açıklamaların yapılması beni çok etkiledi. Çünkü bu şekilde seyirci bilgilendirilmiş oldu (Ö5)".

Sanatçıların birbirlerine hitaplarına yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Sanatçıların birbirlerine hitapları da dikkatimi çeken noktalar arasındaydı. Çünkü samimi ifadeleri ile hem sahneyi benimsediklerini hem de kamera ve seyirci arasında bir mesafe bırakmadan sıcak bir ortam yarattıklarını gözlemlemiş oldum (Ö1)".

Tablo 6. Öğretmen adaylarının programa ilişkin önyargıları

Tema	Alt Temalar	İfade Eden Öğretmen Adayları	f	%
Programa ilişkin önyargılar	Sıkıcı olacağını düşünme	Ö4, Ö7	2	25
	Soğuk bir ortam beklentisi	Ö2	1	12,5
	Programın belirli bölgelere hitap edeceğini düşünme	Ö7	1	12,5

Tablo 6'da görüldüğü gibi, öğretmen adaylarının programa yönelik önyargılarına ilişkin görüşleri incelendiğinde, 8 öğretmen adayının 2'sinin (%25) programın sıkıcı olacağını düşündükleri ve birer katılımcı öğretmen adayının (%12,5) ise soğuk bir ortam beklentisinde olduklarını ve programın belirli bölgelere hitap edeceğini düşündüklerini belirtmişlerdir. Bu alt temalara yönelik görüşme dökümlerine aşağıdaki şekilde yer verilmiştir:

Programın sıkıcı olacağını düşünmeye yönelik önyargılara ilişkin doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Bu tür bir müziği dinlemediğim için sıkıcı olacağını düşünmüştüm. Program nasıl biter, keşke gelmeseydim diye kendi kendime söylendim. Ama hiç beklediğim gibi olmadı. Bir saatimin nasıl geçtiğini hiç anlamadım (Ö4)".

Programın soğuk bir ortamının olacağına yönelik önyargılara ilişkin doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Gerek sanatçıların gerek çalışan diğer kişilerin gerekse izleyicilerin soğuk, mesafeli bir ortamda olacağını düşünmüştüm. Buz gibi bir hava esecek diye beklerken, tam tersine çok sıcak bir ortamda çok neşeli vakit geçirdim (Ö2)".

Programın belirli bölgelere hitap edeceğine yönelik önyargılara ilişkin doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Ben böyle olacağını hiç beklemiyordum. Önyargılarım vardı. Nedense Ege ve Akdeniz Bölgesi türkülerini seslendirirler diye düşündüm. Hâlbuki her bölgeden okudular (Ö7)".

Tablo 7. Öğretmen adaylarının programa ilişkin önerileri

Tema	Alt Temalar	İfade Eden Öğretmen Adayları	f	%
Programa ilişkin öneriler	Öğretmenlik mesleğinde öğretmenlerin öğrencilerini bu tür etkinliklere yönlendirmesi	Ö1, Ö2, Ö3, Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö8	8	100
	Programı çevresine önerme	Ö1, Ö2, Ö3, Ö4, Ö5, Ö7, Ö8	7	87,5

Tablo 7'de görüldüğü gibi, öğretmen adaylarının programa ilişkin önerileri incelendiğinde, 8 öğretmen adayının tamamının öğretmenlik mesleğinde öğretmenlerin öğrencilerini bu tür etkinliklere yönlendirmelerini istediklerini ve 7 (%87,5) öğretmen adayının da programı çevrelerine önerdiklerini belirtmişlerdir. Bu alt temalara yönelik görüşme dökümlerine aşağıdaki şekilde yer verilmiştir:

Programı çevresine önermeye yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Herkese böyle bir konseri öneririm (Ö1)".

"Çevremdekilere de tavsiye edeceğim (Ö4)".

"Herkese kesinlikle tavsiye edebileceğim bir program (Ö5)".

"Çok keyifli ve güzel bir saat geçirdiğim için, eğlenerek öğrenme gerçekleştiği için, unutamayacağım bir deneyim kazandığım için çok mutluyum. Bu güzel anları deneyimlememiz için bizlere tavsiye eden

hocamız gibi ben de bundan sonra çevremdeki değer verdiğim insanlara böyle tavsiyelerde bulunacağım (Ö8)".

Öğretmenlik mesleğinde öğretmenlerin öğrencilerini bu tür etkinliklere yönlendirmesine yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Öğretmenlikte öğrencilerin kalıcı öğrenmesini sağlamak gerekir diyoruz. Bunlar da ancak bu tür yaşanmışlıklarla gerçekleşir diye düşünüyorum. Örneğin ben öğretmenliğimde öğrencilerimi bu tür bir etkinliğe götürdüğümde ya da yönelttiğimde unutamayacakları öğrenmeler gerçekleştirecekler. Yaşarken, izlerken, dinlerken hem duyarak hem görerek öğrenecekler. Bu yüzden ben de öğretmenliğimde öğrencilerimi ve ailelerini bu tür etkinliklere yönlendirmek ya da götürmek istiyorum. Bu çalışma ve benzerleri ilerideki öğrencilerime yaşatabileceğim muazzam bir etkinlik örneği. Ayrıca böyle bir çalışma bana da güzel bir fikir oldu (Ö8)".

Tablo 8. Öğretmen adaylarında program sonrası oluşan farkındalıklar

Tema	Alt Temalar	İfade Eden Öğretmen Adayları	f	%
Program sonrası oluşan farkındalıklar	Anadolu'nun kültürel zenginliği	Ö1, Ö2, Ö3, Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö8	8	100
	Türkülerin verdikleri mesajlar	Ö1, Ö2, Ö3, Ö5, Ö7, Ö8	6	75
	Halk müziğini yeteri kadar bilmediğini/tanımadığını fark etme	Ö1, Ö2, Ö4, Ö6, Ö7	5	62,5
	Reji kısmını görerek bir canlı yayında büyük bir kadro ile büyük emek verildiğinin farkına varma	Ö2, Ö4, Ö6, Ö7, Ö8	5	62,5
	Bu tür televizyon programlarının varlığından haberdar olma	Ö2, Ö7	2	25
	Bir sanatçının hem şef hem solist hem de sunucu görevini üstlenmesi	Ö7, Ö8	2	25

Tablo 8'de görüldüğü gibi, öğretmen adaylarında program sonrası oluşan farklılıklara dair görüşler incelendiğinde, 8 öğretmen adayının tamamının Anadolu'nun kültürel zenginliği konusunda hemfikir olmalarının yanı sıra 6'sının (%75) türkülerin verdikleri mesajların değerliliği üzerine görüş belirttikleri görülmektedir. Katılımcı öğretmen adaylarının 5'i (%62,5) halk müziğini yeteri kadar bilmediklerini/tanımadıklarını fark ettiklerini ve reji kısmını görerek bir canlı yayında büyük bir kadro

ile büyük bir emek verildiğinin farkına vardıklarını dile getirmişlerdir. Buna ek olarak 2 (%50) öğretmen adayı ise bu tür televizyon programlarının varlığından bu etkinlik yoluyla haberdar olduklarından ve bir sanatçının hem şef hem solist hem de sunucu görevini üstlenmesini fark ettiklerinden söz etmişlerdir. Bu alt temalara yönelik görüşme dökümlerine aşağıdaki şekilde yer verilmiştir:

Halk müziğini yeteri kadar bilmediğini/tanımadığını fark etmeye yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Ben söylenen türkülerin hiçbirini duymamıştım ve türküleri anlamaya çalışmakla geçti konser. Bu yüzden keşke türkülerin arkasından değil de, öncesinde türkü ile ilgili bilgi verilseydi. Halk müziğimiz ve türkülerimiz konusunda ne kadar bilgisizmişim ve bu tür müziğe ne kadar uzakmışım onu anladım. Ülkemizde yaşayıp da kendi kültürümüzü yansıtan müziğimizi bilmediğimi fark ettim. Benim bakış açımı bu etkinlik oldukça değiştirdi (Ö1)".

"Bazı türküleri halay olarak biliyordum ama öyle olmadığını öğrendim. Yanlış bildiğimi fark ettikçe şaşırdım. Çok şey öğrendim aslında (Ö2)".

"İlk defa böyle bir programa katıldım. Bu performans bana kültürüme ait türkülerimizi dinlemem gerektiğini fark ettirdi. Kendi ülkemde kendi müzik kültürümden kopuk yaşıyormuşum meğerse (Ö4)".

Türkülerin verdikleri mesajlara yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Ramazanın yaklaştığını bildiren türkü, kaybedilen kişinin ardından o kişiye duyulan sevginin anlatıldığı türkü… Türküler mesaj dolu, program boyunca her türküde verilen mesajı yakalamaya çalışmak oldukça keyifli oldu (Ö2)".

Anadolu'nun kültürel zenginliğine yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Bugüne kadar gittiğim konserlerden farklıydı. Programda farklı bölgelerin türküleri aktarıldı. Konserde Anadolu'nun şehirlerini gezdik. Gerek Malatya, gerek Urfa'da yaşayan insanların yörelerine gittik, (Ö1)".

Bu tür televizyon programlarının varlığından haberdar olmaya yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Böyle bir programın varlığından haberim dahi yoktu. Hele hele canlı yayını izleme olanağı… Ne kadar da habersizmişim diye düşündüm kendi kendime (Ö2)".

Bir sanatçının hem şef hem solist hem de sunucu görevini üstlenmesine yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Hep programlarda nedense sunucu ayrı olmalı, şef ayrı olmalı diye düşünürdüm. Bu programda bir kişinin bütün bu rolleri üstlenebileceğini fark etmiş oldum (Ö8)".

Reji kısmını görerek bir canlı yayında büyük bir kadro ile büyük emek verildiğinin farkına varmaya yönelik doğrudan görüşme dökümlerinden örnekler:

"Canlı yayına girmeden önce ve canlı yayın sırasında müthiş bir hazırlık ve görev dağılımı vardı. Hem sahne kısmında, hem de sahnenin arkasında, görünmeyen kısımda. Çok zahmetli, burada çok büyük bir emek var (Ö6)".

Tartışma Ve Sonuç

Elde edilen bulgulara göre ulaşılan sonuçlar arasında bu tür bir Halk müziği programını öğretmen adaylarının izlemedikleri, özellikle de bir canlı yayın programına ilk defa katıldıkları (%87,5) belirlenmiştir.

Katılımcı öğretmen adaylarının program öncesinde dikkatlerini çeken konular arasında sahne dekoru (%87,5), canlı yayın öncesinde sanatçıların yerini alması (%50), ses ve saz sanatçılarının profesyonellikleri ve canlı yayın stüdyosunu inceleme imkânı bulmaları (%37,5) bulunmaktadır.

Araştırma sonuçlarından biri olarak öğretmen adayları program öncesinde çalgıları yakından tanıdıklarını (%100), ses ve saz sanatçılarıyla tanışarak bilgi aldıklarını (%75), canlı yayın ortamında kamera ve ışıklandırma ile ilgili bilgi edindiklerini (%62,5) ve reji kısmını gezerek bilgi edindiklerini (%37,5) belirtmişlerdir. Saz sanatçılarının her birinin çalgı özelliklerinden bahsederek, çalgının nasıl çalındığına dair küçük bir açıklama yapması ve örnekler vermesiyle öğretmen adaylarında çalgılara karşı bir sempati oluştuğu söylenebilir. Teknik ekip ve kayıt çalışanlarının programın kaydı ve yayınlanması konusunda tecrübeli olması ve ses üzerindeki müdahaleler, ses ve görüntü kayıtlarının eşgüdümlü olması, salonun akustik performansı, ekipmanların yeterliliği ve görevleri gibi teknik bilgilerin öğretmen adaylarına anlatılmasıyla, öğretmen adaylarının icracı ve diğer çalışan personelin nasıl bir görev yaptığının ve yapılan çalışmanın ayrıntılarının bilincine ulaştıkları söylenebilir.

Öte yandan öğretmen adaylarının canlı yayın öncesinde edindikleri bireysel kazanımlar olduğunu ve bu kazanımların başında programdan memnun olarak ayrılmalarını (%100) ve yeni türküleri öğrenmelerini (%75) belirtmişlerdir. Bunlara ek olarak bu tür programları canlı ya da kayıt olarak izlemeye devam etme isteği (%75), zamanı verimli ve eğlenceli geçirmeleri (%75), bireysel repertuarlarının zenginleşmesi ve tekrar bu tür programlara gelme isteğinde olmalarını (%62,5) da bireysel kazanım olarak düşündüklerini dile getirmişlerdir. Ayrıca türkü yöresi ile türkü içinde geçen il isimlerinin farklı olabileceğini öğrendiklerini (%50) ve bildikleri türküleri en doğru şekilde tekrar etme olanağını bulduklarını (%25) da sıralamışlardır.

Araştırma kapsamında yer alan öğretmen adaylarının konser sırasında dikkatini çeken konular arasında canlı yayın çekimlerinin nasıl olduğunu gözlemleme imkânı bulmaları ve türkülerin seslendirilmesinin ardından açıklamalarının yapılması (%62,5) gelmektedir. Öte yandan sanatçıların giyimi (%50), canlı yayın seyircisi ve sanatçılar arasında kurulan bağ ile seyircilerin programı dikkatle takip etmesi (%37,5) de dikkatlerini çeken konular arasındadır. Sanatçıların oturarak türkü söylemesi ve sanatçıların program esnasında birbirlerine olan hitapları (%12,5) da dikkatlerini çeken diğer noktalardır.

Katılımcı öğretmen adayları programa katılmadan önce önyargılarının olduğunu belirtmişlerdir. Bunlar arasında programın sıkıcı olabileceğini düşünme (%25), soğuk bir ortam beklentisi (%12,5) ve programda yer alan eserlerin belirli bölgelere hitap edeceğini düşünme (%12,5) bulunmaktadır. Öğretmen adaylarının programa ilişkin önerileri arasında öğretmenlik mesleğinde öğretmenlerin

öğrencilerini bu tür etkinliklere yönlendirmesi gerektiği (%100) ve programı çevresine önerme (%87,5) bulunmaktadır.

Öğretmen adaylarında program sonrası oluşan farkındalıklar arasındaki ilk sırayı Anadolu'nun kültürel zenginliğini fark etme (%100) almıştır. Bu durum öğretmen adaylarının türkülerde yaşadıkları toplumun ayrıntılı folklorik temalarını gözlemleyebildiklerini ve *"yerel değerler"inin* Türk Halk Müziği yoluyla zenginliğinin farkındalığına ulaştıklarını düşündürmektedir. Nitekim Yücel'in (2011:1) de belirttiği gibi; halkın özünde yaratılan ve icra edilen temel ezgiler, topluluğun gerek müzik tarihi, gerekse müzik kültürü içerisinde sergilenmektedir.

Bunun dışında program sonrası oluşan farkındalıklar arasında türkülerin verdikleri mesajları fark etme (%75) ve halk müziğini yeteri kadar bilmediğini/tanımadığını fark etme (%62,5) yer almaktadır. Böylelikle öğretmen adaylarının müziğin ve özellikle Türk Halk Müziğinin insan hayatında ve kültürümüzde ne kadar kapsamlı ve derin etkileri olduğunu hissetmelerinin sağlanmış olduğu düşünülmektedir. Reji kısmını görerek bir canlı yayında büyük bir kadro ile büyük emek verildiğinin anlama (%62,5) da farkındalıklar arasında yer almaktadır. Ayrıca bu tür televizyon programlarının varlığından haberdar olma ve bir sanatçının hem şef hem solist hem de sunucu görevini üstlenmesi (%25) de katılımcı öğretmen adaylarının program sonrası edindikleri farkındalıklar arasındadır.Bütün bu sonuçlar ışığında televizyondaki bir canlı yayına katılmanın bir eğitim ortamı olarak düşünüldüğü ve öğretmen adaylarının eğitsel ve kültürel açıdan donanımlarına bir katkıda bulunmaya çalışıldığı, öğretmen adaylarında farklı bir bakış açısı oluşturulduğu söylenebilir.

Öneriler

- Öğretmen adaylarının müzik türlerini yakından tanımaları için fırsatlar yaratılmalı ve ortam sağlanmalıdır.
- Eğitim verilen şehrin olanaklarından yararlanarak, imkânlar ve izinler ölçüsünde öğretmen adaylarının o şehirdeki sanatsal ve kültürel etkinlikleri takip etmeleri ve bu etkinliklere katılımları sağlanmalı, öğretmen adaylarının bu tip etkinlikleri izleme ve katılma konusunda alışkanlık kazanmalarına yardımcı olunmalıdır. Ayrıca öğretim elemanları da öğretmen adaylarının bu tür etkinliklere katılmaları için öncü ve destek olmalıdır.
- Halk müziği ve çalgılarının öğretmen adayları tarafından tanınması ve öğrenilmesi sağlanmalıdır.
- Türküler canlı varlıklar gibidir; az ya da çok yaşar, sonra da unutulup giderler (Uğurlu, 2009: 151). Türkülerin yaşamasını sağlayan bir etken de eğitim ortamlarında dile getirilmesi, dinletilmesi ve öğretilmesidir. Bunun için öğretmen adaylarının bilinçlendirilmesi yoluyla halkın ortak malı olan türkülerin süreklilik kazanması sağlanmalıdır.

Kaynakça

Arnaut, T. (2009). Gagauz Türkülerinde Aşk ve Ölüm. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* 11, 5-20.

Aydın, M. (2014) Toplum, Kültür, Ankara: Eğitim Gazi Kitabevi.

Başgöz, İ. (2008). *Türkü.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Bulut, D., (2008). İlköğretim II. Kademe Müzik Öğretmenlerinin Geleneksel Müziklerimizin Öğretiminde Karşılaştıkları Sorunlar. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi: Cilt: 32, Sayı: 1, 149-161.

Bulut, D. ve Gülsoy, Y. (2016) Sanat Eğitimi Araştırmalarının İncelenmesi, Journal of Research in Education and Teaching, Cilt: 5 Sayı: 4, 75-85.

Canbay, A. (2015). Çanakkale Müzik Kültüründe Geleneksel Halk Müziği. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı,* 18, 667-683.

Doğan, İ., (1996) Sosyoloji Kavramlar ve Sorunlar, İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Güvenç, B., (2003). İnsan ve Kültür. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kalender, N. (2001). Müzik Dinlemenin Eğitsel Temelleri, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt XIV, Sayı 1, 151-157.

Kınık, M. (2011). Bir İletişim Aracı Olarak Türk Halk Müziği ve Türküler, *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*, Cilt 2, Sayı 1, 136-150.

Kurt, B. (2016). *Malatya Yöresi Türkü Söyleme Geleneği ve Malatya Geleneği.* Yayımlanmamış Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sun, M. (1969) Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları, Kültür Yayınları.

Sun, M., ve Katoğlu, M., (1993) Türk Kalarak Çağdaşlaşma, Türkiye'nin Kültür Sanat Sorunları, Ankara: Müzik Ansiklopedisi yayınları.

Turani, A. (2007) Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uçan, A., (2005) Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü, 2. Basım, Ankara: Evrensel Müzikevi.

Uğurlu, N. (2009). *Folklor ve Etnografya – Halk Türkülerimiz.* İstanbul: Örgün Yayınevi.

Yücel, H. (2011). Türk Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme, *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı 26, 1-13.

FRANÇOİS DEVİENNE FA MAJÖR FAGOT SONATI OP:24'DE PARMAK TEKNİĞİ OLANAKLARINI ZORLAMAKSIZIN FAGOT SES SINIRLARININ SERGİLENMESİ YÖNTEMLERİ

Doç. Sabriye ÖZKAN

Anadolu Üniversitesi

Öz

François Devienne 1759-1803 yılları arasında yaşamış usta bir fagot ve flüt icracısı olmasının yanı sıra oldukça üretken bir besteci olarak da Klasik Dönem müziğinde önemli bir yer edinmiştir. Fagot icracısı olarak ilk kez 25 Mart 1784 yılında Paris 'de (Concert Spirituel) kendi bestesi olan Fagot Konçertosu No.1 seslendirmiş ve dönemin müzik otoriteleri tarafından beğeni toplamıştır. Devienne'nin profesyonel bir fagot icracısı olması ve enstrümanın tüm teknik olanaklarını bilmesi yazdığı eserlere yansımıştır. Bestelendikleri dönemin müzikal özelliklerinin ayırt edici ve net bir şekilde kullanılmış olması, Devienne'nin eserlerinin önemli özelliklerindendir. Bununla birlikte, sözü geçen eserlerdeki teknik pasajlar, icracıyı hem ses bölgesi hem de parmak tekniği kullanımı açısından zorlamaz. Op. 24 Fa Major Fagot Sonatı, fagot için sözü geçen bu besteleme anlayışının başlıca örneklerindendir. Yani, Op. 24 Sonatta, fagotun teknik olanaklarından çok müzikalitesi ön planda tutulmuştur.

Bu çalışma, François Devienne Op.24 Fa majör fagot sonatının fagot repertuarı ve eğitimindeki önemini müzikalite sergileri bakımından incelemeyi amaçlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Devienne, Fagot, Sonat, Klasik Dönem

18. YÜZYILDA FAGOTUN MÜZİKAL VE TEKNİK OLANAKLARI

Fagotun 18.yüzyılın başlarına kadar kullanılan tek parça Dulcian'dan, kanatlar, çizme ve altodan oluşan dört parçalı haline geçiş evresi çeşitli aşamalarla gerçekleşmiştir. Enstrümandaki bu değişimin öncelikli amacı çalım kolaylığı ve ses kalitesinin ilerletilmesidir. Bu başkalaşım öncelikle enstrümanın yapımında kullanılan ana malzemedeki değişim ile olmuştur Yani kayın, meşe gibi kolay bulunabilen materyallerin yerini abanoz, şimşir tahtası ve fildişi gibi pahalı malzemeler almıştır.

Fagotun 17. ve 18.yüzyıllardaki gelişim periyoduna ait çok az sayıda enstrüman günümüze kadar gelmiştir. Bununla birlikte günümüze ulaşan antik fagotların birçoğunun es borusu ve kamışları kaybolmuştur. Bu durum, antik enstrümanların ses sınırlarının tahmin edilmesini zorlaştıran en önemli nedenlerdendir. Günümüze kadar gelen az sayıdaki es boru ve kamışlar genellikle kısaltılmış, geç 18.yy yapımıdırlar. Yazılı ve fiziksel deliller ışığında, antik kamış ve es boruları yapım ve işlevsellikleri bakımından günümüz standart fagot parçalarından oldukça farklıdırlar. Bu noktadaki en önemli farklılık, antik kamış ve es borularının günümüzde kullanılan kamış ve es borulara göre boyutlarının büyüklüğü ve sesin çatlamasına neden olacak şekilde içten fazla oyulmalarıdır. Her iki özelik de günümüz fagot çalma ve güzel ses çıkarma geleneğine yabancıdır. (Özkan, 2010, s.16)

Tahta üflemeli çalgıların bas üyesi olan fagot 18 yy önemli yeniliklerin uygulandığı çalgılardandır. Fagottaki gelişmeler özellikle mekanik yapıda kendini gösterir, parmak tekniği kullanımını kolaylaşmış, akustik olarak daha başarılı sonuçlar elde edilmeye başlanmıştır. Fagot her ne kadar solo çalgı olarak kabul görmese de modern orkestralar ve üflemeli bando orkestralarında önemi ve ilgisi artmıştır.(Özkan, 2015, s. 344)

Dönemin diğer bir önemli özelliği de geçmişte kraliyet ve kilise gibi otoritelerin düşünce ve isteklerinin öncelikli olduğu performans uygulamalarının ve eser bestelemedeki yaklaşımın yerini yöntem seçimi ya da araştırmacı bir anlayışa bırakmış olmasıdır. Bu derece keskin derin toplumsal yeniliklerin yaşandığı bir dönemden müzikte oldukça etkilenmiş özellikle sahne performansına yansıyan derin izler bıraktığı gözlemlenmiştir. Orkestralarda bu gelişimden etkilenmiş tahta ve bakır üflemeli çalgıların orkestradaki dağılımı yeni bir denge kazanmıştır. Besteci ve icracı yetiştirecek konservatuvar gibi kurumların açılması, müzik organizasyonlarının profesyonel bir iş olarak ele alınması da dönemin sosyal yenilikleri arasındadır. Genel olarak tahta ve bakır üflemeli çalgılar ailesi bu yenilikleri teknik kullanımdaki rahatlama ve müzikal beceriyi yansıtmada tamamen gösterir. Örneğin müzikal yapıdaki yeni renkleri ve etkiyi yakalamak için çalgıların ses aralıkları geliştirilmiş ve ton kalitesi beklenen hedefe doğru ilerletilmiştir.

FRANÇOİS DEVİENNE: Fagot icracısı ve besteci

18. Yüzyılın önemli fagot icracıları arasında olan François Devienne aynı zamanda fagotun repertuvarına da çok sayıda eser kazandırmıştır. 1779 yılında Paris operası orkestrasında fagotçu olarak çalışmaya başlaması Devienne'nin müzik kariyerinde yeni bir adım olmuş, orkestranın flütçüsü Félix Rault (1736- 1800) ile aynı dönmede flüt eğitimine başlamıştır. İlk flüt konçertosunu 1782'de, ilk fagot konçertosunu da 1784 yılında Paris'te Concert Spirituel'de seslendiren Devienne, (Grove, 2001, s. 266) dönemin müzik otoriteleri tarafından oldukça beğeni toplamıştır. Paris'te başlayan ilk halk konserleri serisi olan Concert Spirituel 'de 1725 yılında toplam 18 kez fagot solisti olarak yer almıştır. (Burns, 2001, s. 53).

Devienne, fagot için 6 sonat, (Six Sonatas for Bassoon Op.24) en az 4 konçerto, fagot ve yaylılar için üç quartet (op.73), flüt, fagot klavsen için triolar ve iki fagot için düetler yazmıştır (Burns, 2001, s. 54). Devienne'nin eserleri 18. yüzyılın sonlarında Fransa'da üflemeli çalgıların müzikal düzeyini anlama ve yorumlama adına oldukça önemlidir. Fagot için yazdığı eserlerde şık ve zarif melodik yapının yanı sıra icracının teknik becerisini göstermek adına yazılmış teknik pasajlar oldukça ustaca serpiştirilmiştir. Fagotun solo repertuvarına önemli ölçüde eser bırakan Devienne'nin fagot düetleri, hem sahne performansında hem de eğitim repertuvarında kullanılabilen temel eserler arasındadır. Eğitim aşamasında kullanılabilecek seviyede olan duolar icracının birlikte çalma ile müzikal gelişimini oldukça destekler. Aynı zamanda Paris Konservatuvarının kurucularından ve dönemin önemli fagot icracılarından olan Etienne Ozi, Devienne'nin konçertolarını oldukça beğenmiş ve fagot için yazılmış öncü müthiş eserler olarak değerlendirilmiştir (Ponder, 2010).

Devienne'nin fagot repertuvarına kattığı eserler günümüzde de hem eğitim hem de sahne performansında kullanılan önemli eserler olarak görülmektedir. Devienne genel olarak üflemeli enstrümanlara çok sayıda eser yazarak klasik dönem repertuvarının oluşumuna katkı sağlayan birkaç

besteciden biridir. Yazdığı eserler ile hem çağdaşı bestecilere hem de daha sonraki dönem bestecilerine ilham kaynağı olmuştur. Fagot, bir solo enstrüman olarak görülmemesine rağmen, fagota ve onun modern orkestra ve üflemeli orkestralarındaki önemli rolüne karşı gittikçe büyüyen bir ilgi oluşmaya başlamıştır. Bu yüzden enstrümanın eğitimi de ihmal edilmemiştir; dahası, çeşitli teorik ve yorumsal içeriklerin bulunduğu sistematik metotların ilk defa ortaya çıkışı da bu dönemde olmuştur. Bu metotlardaki bilgiler bu dönemin repertuvarına herhangi bir yaklaşım için oldukça önemlidir. 18. Yüzyılın önemli Fransız fagot icracı ve bestecilerinden olan Etienne Ozi bu konuda örnek olarak verilebilir. Étienne Ozi'nin 'Nouvelle Méthode de Basson' (Fagot İçin Yeni Metot) adlı metodu fagot repertuvarının temel çalışmalarından biridir.

Devienne'nin fagotun solo repertuvarına gösterdiği bu yenilikçi yaklaşım çağdaşı diğer bestecilerin de bu enstrümana bakışı açısında önemli değişimlere sahne olmuştur. Çünkü bu sürece kadar genellikle bas partideki eşliği ile ön planda olan fagot, solo enstrüman olarak da değer kazanmış; önemli besteciler eserlerinde solo yazmayı tercih etmişlerdir. Bu etkileşime Joseph Haydn'nın Sürpriz ve Mozart'ın Sol Minör Senfoni'lerinde fagotu daha aktif kullanması örnek olarak verilebilir. Mozart fagotun sadece orkestradaki rengini değil aynı zamanda solo enstrüman olarak tını zenginliğini önemsemiş ve fagot repertuvarının en önemli eserleri arasında yer alan Si bemol Majör Fagot konçertosunu bestelemiştir.

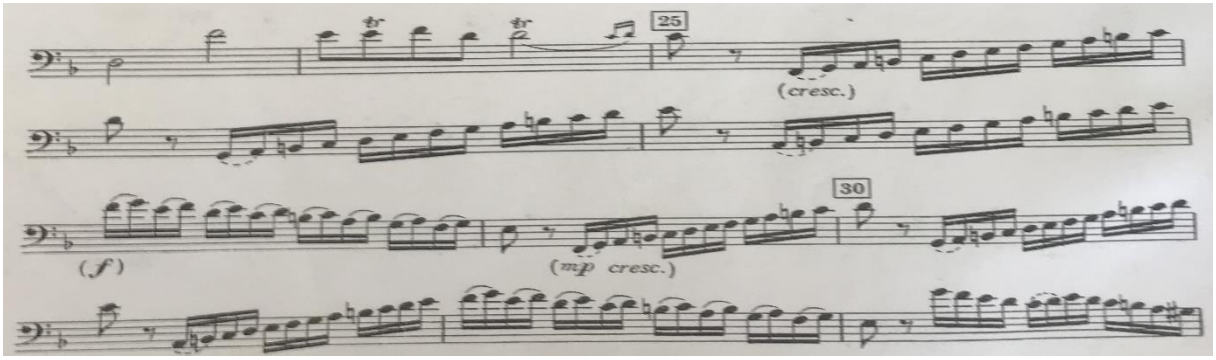
DEVİENNE FA MAJÖR FAGOT SONATI

I. BÖLÜM ALLEGRO

Devienne'nin fagotun tüm teknik olanaklarını bilmesi yazdığı eserlere yansımıştır. Bu nedenle eserde icracı karmaşık ritmik yapı ya da parmak tekniği açısından çözümlenmesi uzun süren zorlayıcı pasajlardan ziyade, müzikal bütünlük ve dinamiklik gerektiren bir anlayışla karşılaşır. Ancak bu demek değildir ki, eserlerde hiç teknik olarak acelite gerektiren pasaj yoktur. Tam tersi Devienne'nin eserlerinin en önemli ayrıntısı teknik kısımların dağılımının ustalığındaki dikkat çekici sunumdur. İcracıya sıkıştırılmış bir zaman yerine, yorumlama adına geniş bir yelpaze sunan bu pasajların hemen ardından gelen sakin ve huzurlu müzikal yapı icracıya tüm solistlik becerilerini yansıtma olanağı sağlar. Aynı zamanda bestelendikleri dönemin müzikal özelliklerinin ayırt edici ve net bir şekilde kullanılmış olması da Devienne'nin eserlerinin önemli özelliklerindendir. Op. 24 Fa Majör Fagot Sonatı, fagot için sözü geçen bu besteleme anlayışının başlıca örneklerindendir. Yani, Op. 24 Sonatta, fagotun teknik olanaklarından çok müzikalitesi ön planda tutulmuştur.

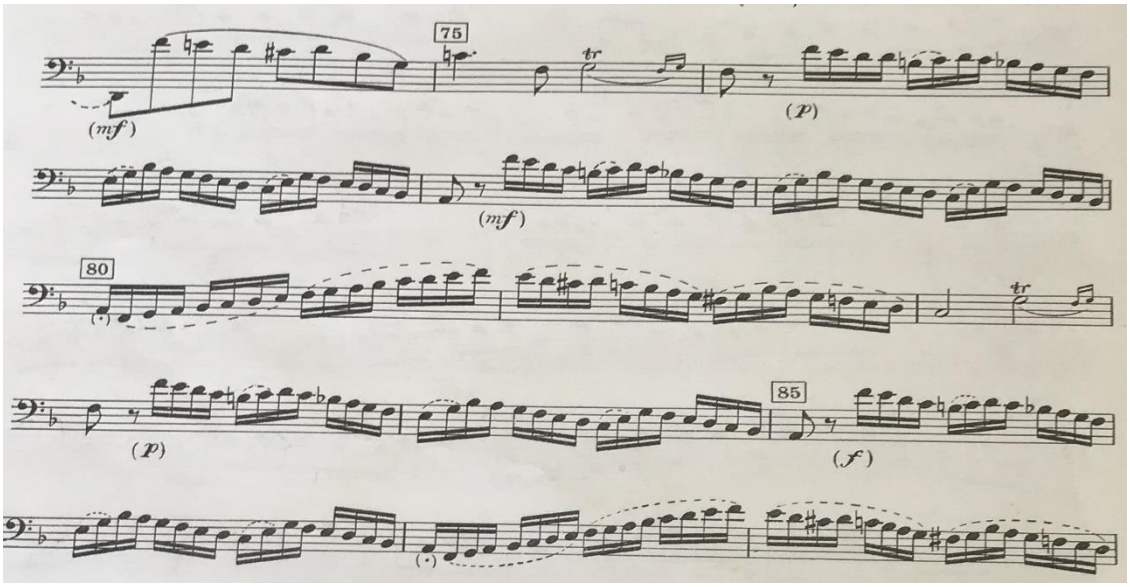
Birinci bölüm allegro tempoda canlı ve dinamik tematik yapısı ile dikkat çekicidir. Bu bölümdeki en belirgin özellik teknik olarak hızlı olan pasajlardan sonra sade ve yalın müzikal yapının gelmesidir. Bu müzikal anlatımdan görülmektedir ki bölümdeki hızlı pasajlar ustaca serpiştirilmiş; icracıyı hem teknik hem de enstrümanı ses sınırı olarak zorlamaksızın yumuşak geçişlerle sunulmuştur. Yani burada, yalın ve sade müzikal yapılar yine müzikal gösteriş ekseninde sergilenmiştir. Ritmik olarak karmaşık bir yapıya sahip olmayan bölüm, icracının solistlik becerilerini gösterebileceği sadelikle hazırlanmış derin bir müzikal yapıdan oluşur.

Örnek 1. a. (Birinci bölüm teknik pasaj)



Eserin bu bölümünde teknik olarak zorlayıcı atlamalar yoktur. Özellikle stakkato pasajlarda sertlikten kaçınmak ve klasik dönem müzik sitili özelliklerini dikkate almak gereklidir. Eserde bahsi geçen bu teknik pasajlar çalım tekniği yani parmak pozisyonları açısından zor değildir. Ancak bazı pasajların sürekli dilli yani stakkato olması eşit çalma açısından dikkat ve özenli çalışmayı gerektirir. Bu şekilde teknik çalışma gerektiren pasajlarda icracının hücre çalışması dediğimiz ayrıntılı ve ritmik çalışmayı uygulaması tavsiye edilir. Bu eserin ve genel olarak klasik eserlerdeki en önemli ayrıntı nüans diyebiliriz. Çünkü bu tür eserlerde teknik pasajlardan çok, nüans ve müzikalite ile eser ön plana çıkar.

Örnek 1. b. (Birinci bölüm teknik pasaj)

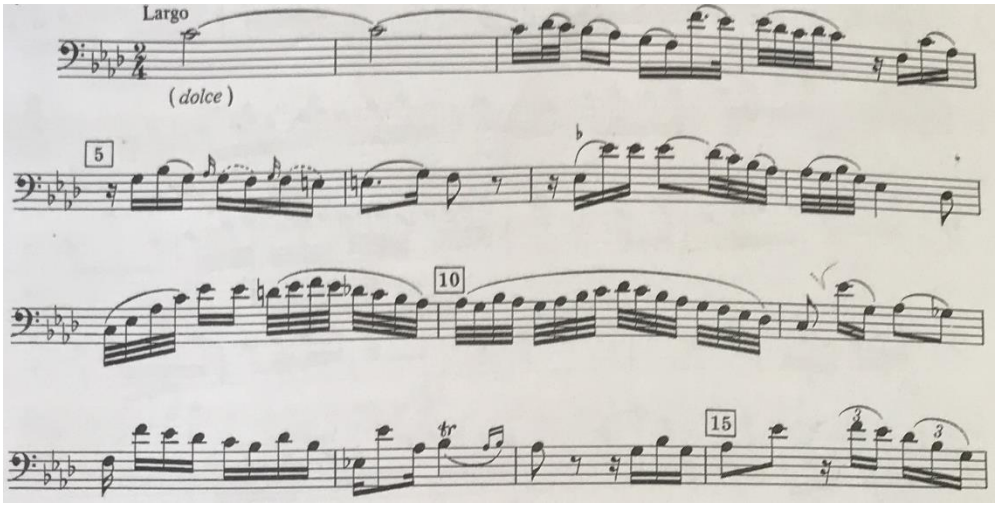


Yukarıda görülen teknik pasaj örneği için diğer önemli bir nokta da tempodur. Bu açıdan ele aldığımızda pasaj enstrümanın sınırlarını çalım tekniği açısından zorlamaz ama bu noktada çalıcının teknik performansının önemi büyüktür. Bestecinin bazı notaları gruplandırarak yazmasının temanın hatlarının daha kolay algılanmasını sağladığını görüyoruz. Aynı zamanda bu pasajda stakkatoların çok sert dilli olmasından ziyade hafif, bunun elde edilebilmesi için de çene hareketlerinin de hafif olmasına dikkat edilmelidir. Bu tür pasajlarda icracı hem teknik açıdan, hem de müzikal açıdan kusursuz bir stakkato elde edebilmek için her bir nota için üfleyeceği havadan emin olmalı ve stakkato çalımını geliştiren egzersizleri düzenli olarak çalışmalıdır.

II. BÖL
ÜMÜ LARGO

Eserin ikinci bölümü Largo tempoda yavaş ve geniş düşünerek icra edilmelidir. Teknik olarak icracıyı zorlayan pasajlara ve karmaşık bir ritmik yapıya sahip değildir. Bölümün tamamında hakim olan müzikal yapıdaki huzur ve içselliği vermek için ritmik olarak sakinliği korumak önemsenmelidir. Buradan kasıt yavaş çalmak değil eserin temposunun dışına çıkmamaktır**.** Eserin bu bölümü yumuşak bir ton hakimiyeti, nüans ve sakin düşünerek icra edilmelidir. Özellikle ton olarak sertlikten kaçınmak, önemlidir.

Örnek 2. (Giriş Teması&Atlamalı Pasaj)



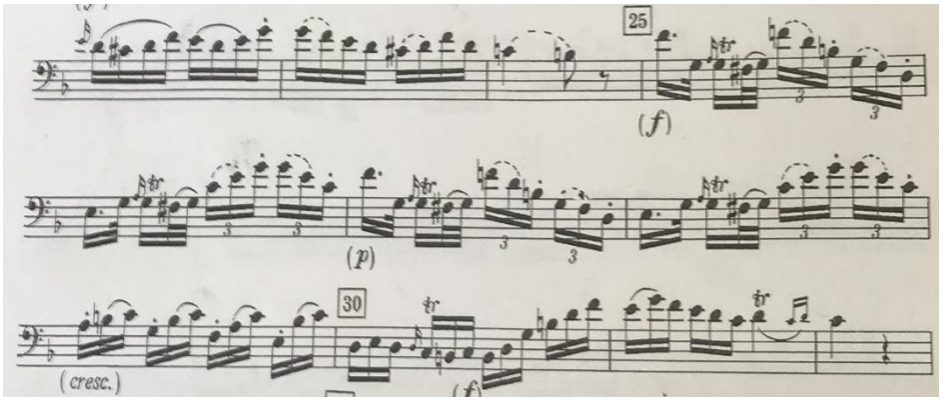
Bölümün icracıyı çalım tekniği yani parmak pozisyonları açısından zorladığı söylenemez. Ancak performans sırasında enstrümanın ince ses bölgesine yazılmış olan bağlı ve atlamalı pasajlarda sesin aynı yumuşak ve sıcak ses rengini korumasına dikkat etmek gereklidir. Bu tür pasajlarda istemsiz aksan yapma eğilimi yüksektir icracının bu konuda ses çalışması yapması bu bölgedeki sesler üzerindeki hâkimiyetini güçlendirmesi tavsiye edilir. Bu gibi durumları engellemek için abartı olmayan bir kreşendo kullanımı tavsiye edilir, ya da ilk notayı hafif vurgulu başlamakta çözüm olabilir.

Fagot icracısı için bu tür yavaş bölümleri icrası için seçilen kamış da oldukça önemlidir. Çok hafif bir kamış sesin çatlaması sebebiyet verebileceği gibi aşırı sert bir kamış sesin zor çıkmasına neden olabilir. Genel tercih kamışın orta seviyede dirençli olması yönündedir. Aynı zamanda bireysel çalışmasında bölümü baştan sona çalmak yerine öncelikle onu ses bölgesi olarak zorlayan pasajlardaki sesleri uzun ses olarak, teknik olarak zor olan pasajları da yavaş tempoda ayrıntılı çalışma yapması önemlidir.

III.
BÖLÜMÜ RONDO ALLEGRO

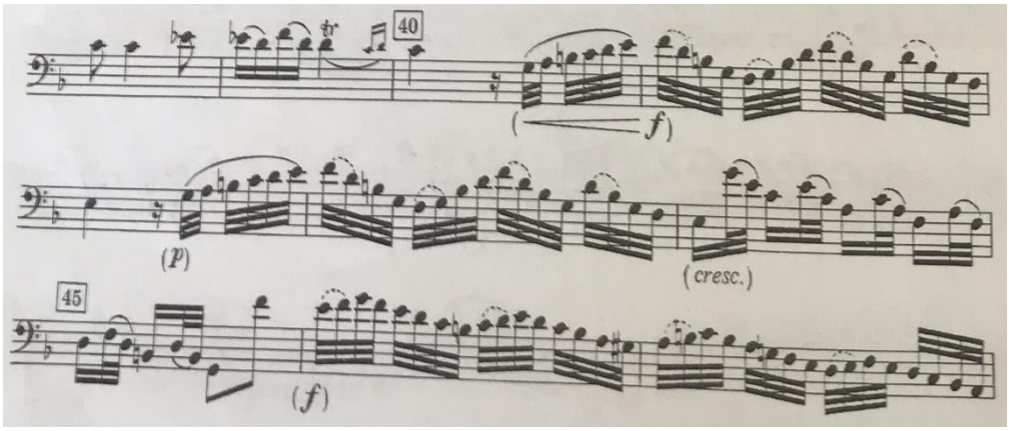
Eserin son bölümü çalım tekniği yani özellikle parmak pozisyonları açısından diğer iki bölüme oranla zorluklar içermektedir. Ama yine bu bölümde de hızlı pasajların dağılımı o kadar ustaca yapılmıştır ki icracıya geçişlerde oldukça zaman tanır ve zor kısımlar çok zaman harcamadan çözümlenebilir. Bu bölümde özellikle dilli yani stakkato pasajlar eşit çalma açısından dikkat ve özenli çalışmayı gerektirir. Yine bu pasajlar da sık kullanılan süslemelerde eşitliği sağlamakta bölümün diğer önemli bir ayrıntısıdır.

Örnek 3. a. (Üçüncü bölüm teknik ve süslemeli pasaj)



İcracı için bu pasajdaki en zorlayıcı kısım hem hız gerektiren bir teknik yapıda olması hem de buna ek olarak süslemelerin kullanılmasıdır. Bu durum icracının sürekli yavaşladığı düşüncesi içerisinde olmasına neden olur. Ancak gerçekte yaşanan problem hızlanma ve acelecilik eğilimine kapılmasıdır. Bu açıdan, icracı güvenli tempoyu oturtmak için bireysel çalışmada mutlaka metronom kullanmalıdır. Nefes kullanımı da örnekteki gibi kısımlar için önemlidir. İcracının teknik zorluktan dolayı parmaklarının gitmediğini düşünmesine rağmen genelde karşılaşılan sorun alınan havanın yetmemesi yada kontrolsüz kullanımıdır. Bu sorunu aşmada hızlı ve doğru nefes alımı tavsiye edilir. Eserin hem birinci bölümünde hem de üçüncü bölümündeki gibi teknik ve hızın aynı anda sergilendiği pasajlarda icracı önemli iki unsurla mücadele ettiğini düşünür. Bunlar teknik ve müzikalitedir. Ancak müzikte iç içe olan bu iki unsuru birbirinden ayrı düşünmek oldukça zorlayıcıdır. Birini diğerinden daha belirleyici olarak düşünmek yerine pasaj önce teknik olarak kusursuzlaştırılmalı daha sonra ise müzikal açıdan incelenmelidir.

Örnek 3. b. (Üçüncü bölüm teknik pasaj)



Sonuç olarak değerlendirdiğimizde François Devienne Fa Majör Fagot Sonatı'nın üç bölümüde icracı için çok karışık bir yapıya sahiptir değildir. Üç bölüm içinde esntrümanın ses sınırlarını zorlayan temalar var diyemeyiz, aynı zamanda 1 ve 3. bölümdeki hızlı pasajlarında kısa zamanlı hücre çalışması yapılarak kolaylıkla sorunların giderilebileceğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Eserin tamamında hâkim olan bu müzikal anlatımda, bestecinin usta bir fagot icracısı olması ve dolayısıyla enstrümanın tüm teknik olanaklarını bilmesi de önemlidir. Bu nedenle eserde müzikalitenin ön planda olduğu ve tamamen klasik dönem müziğinin özelliklerini görmemizi sağladığını söyleyebiliriz.

SONUÇ

Barok dönemde sürekli bas partisinin içine dahil edilmiş bir eşlik enstrümanı konumunda olan fagot Klasik Dönem'de hem yapısal, hem de repertuvar olarak önemini hissettirmeye başlamıştır. Herhangi bir ses kaydı olmayan bir dönemde, yapılan bu değişimlerin nasıl kabul veya ret gördüğünü kesin bir şekilde saptamak mümkün değildir. Ancak bu araştırmanın ilgi odağı, yorumcu ve besteci olarak François Devienne'nin Klasik Dönem fagot repertuvarına kazandırdığı eserlerin günümüz icracılarına bu dönem müziğini, stilini ve fagot çalma yöntemlerini aktarmada oldukça önemli bir kaynak oluşturmasıdır. Söylenmek istenen hiç solo literatür bulunmadığı değildir. Örneğin Barok Dönemin önemli bestecileri arasında yer alan Antonio Vivaldi'nin 39 fagot konçertosu vardır.

Devienne fagot için yapmış olduğu eserler ve bu yaklaşımın dönemin diğer bestecileri üzerindeki etkisi enstrümanın, 18. yüzyılda ve 19. yüzyılın ilk yarısında hem solo enstrüman olarak önem kazanmasını hem de orkestradaki öneminin artmasını sağlamıştır.

François Devienne 18. yüzyıl müziğine hem önemli bir fagot icracısı olarak, hem de bu enstrümanın repertuvarına kattığı besteleri ile derin iz bırakmıştır. Fagotun eğitim repertuvarına da önemli katkı sağlayan bestecinin Fa majör Fagot Sonatı ve Op.24 İki Fagot için sonatlar bu yaklaşımın en önemli örnekleridir. Bu çalışma bestecinin Fa Majör Fagot Sonatı ile sınırlandırılmış ve enstrümanın adı geçen dönemdeki müzikal ve teknik olanakları ile birlikte incelenmiştir.

Kaynakça

Burns, M. (2001) *Music Written for Bassoon by Bassoonists: An Overview*, Greensboro, North

Carolina North Vol.24 No.2 2001 The Double Reed, ss.51-65. Available from

http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/M_Burns_Music_2001.pdf

François, D. (1984) *Fa Majör Sonata, Op. 24, No. 3,* Editor:K. Hubmann, World Copyright 1984 by Musica Rara, Monteux, France

Özkan, S.(2010). *Alman ve Fransız Fagot Ekollerinin Gelişim Süreci*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Özkan, S. (2015). *Étienne Ozi'nin Eğitim Metodu: Nouvelle Méthode De Basson,* International Journal of Social Science, Doi number:http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2746

Number: 33 , s. …-…, Spring I 2015

Ponder, D. (2010) *de Vienne and Devienne: integration and marriage of styles*, 11th of April, 2010 University of North Carolina at Chapel Hill. Availablefrom https://www.academia.edu/16338667/De_Vienne_and_Devienne_Fran...

Montgomery, W. (2001) *Devienne, François*, The New Grow Dictionary, Vol.7, Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, New York: Macmillian Publishers Limited. ss.266-268.

Montgomery, W. (2009) *Seeking François Devienne, Part 2*, Flutist Quarterly, Vol. 35 Issue 1, ss.38-44. 6s. Available from http://kdm.anadolu.edu.tr/

EKSPRESYONİZM SANAT AKIMININ GÜNCEL BAKIŞ AÇISIYLA DEĞERLENDİRİLMESİ: NEO-EKSPRESYONİZM

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Şahmaran CAN

YYÜ GSF Resim Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Tahir ÇELİKBAĞ

Fırat Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Bölümü

Öz

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), Almanya'nın sosyo-politik ve ekonomik kaos ortamında, naturalizm, pozitivizm ve emprsyonizm gibi akımlara karşı çıkmak için oluşturulmuş bir sanat akımı olarak, 1890'larda bir grup sanatçının gerçekleştirdikleri eserlerle sanata dahil olmuştur. Çağdaş resim dünyasında önemli bir yer edinen ekspresyonizm, gerçeği duyular yoluyla arama yönüyle değil, 20. yüzyılın başlarında sanatçının kendi "ben"ini arama bilinciyle gelişir. Sanatçılardaki bu arayış, algılanan dış dünyanın bıraktığı etkiyi kendi iç dünyalarında yorumlayarak soyutlama yapmalarına neden olmuştur.

Ekspresyonizm zaman içerisinde güncelliğini yitirmiş fakat dünyaya karşı iyimser inançlarını kaybeden sanatçılar, 1980'lerde yeniden dış dünyanın naturalist biçim yapısını reddedip, kendi dünyalarını yansıtmaya başlamışlardır. Bunda dönemin sosyo-politik yapısının çok büyük etkisi vardır. Örneğin 1980 öncesi yaşanan 1968 öğrenci hareketleri gibi toplumsal olaylar, sanatın yapılanmasında büyük rol oynamıştır. Bu tür hareketler, Neo-Ekspresyonist sanatta, kimlik arayışı, öz bilinçlilik, çift anlamlılık, belirsizlik, kişisel bellek gibi eğilimlerin ifade edilmesiyle sonuçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Ekspresyonizm, Neo-Ekspresyonizm

ASSESSMENT OF EXPRESSIONIST ART MOVEMENT IN THE CURRENT PERSPECTIVE: NEO-EXPRESSIONISM

Abstract

Expressionism, as an art movement created to protest movements such as naturalism, positivism and impressionism during the socio-political and economic state of chaos of Germany, has been incorporated into the art via the works of a group of artists in the 1890s. Expressionism, which has gained an important place in the contemporary art world, evolves not in the search for reality through senses but in the

beginning of the 20th century with the consciousness of search of the artist's own "self". This pursuit has caused the artists to interpret the effect of the perceived outer world within their inner world, and to abstract.

Expressionism has fallen from favour over time; however, artists who have lost their good faith in the world have refused the naturalist form of the external world in the 1980s again, and began reflecting their own world. The socio-political state of that era had a great effect on the aforesaid. For instance, social events before 1980, such as the 1968 student movements, played a major role in the construction of art. Such movements have resulted in the expression of trends in Neo-Expressionist art, such as identity seek, self-consciousness, double-entendre, uncertainty and personal memory.

Keywords: Art, Expressionism, Neo-Expressionism

Giriş

İlk kez 1885 ve 1900'lü yıllar arasında varlık gösteren Ekspresyonizm (Dışavurumcu) sanat akımı, empresyonist (İzlenimci) ve daha eskilere kadar gidilirse, geleneksel sanat anlayışlarına karşı geliştirdiği tepkisel yönüyle, sanatta yeni bir plastik dil oluşturmuştur. Ekspresyonist sanatçı kendi iç dünyasını, kendine ait bakış açısıyla geliştirdiği plastik bir ifadeyle dışavurur. Ekspresyonist sanatçı doğayı tamamıyla inkar etmek için değil, onun arkasında yer alan "öz"e yaklaşmak için çalışır. Sanatçının "öz"e ulaşma gayreti kendi kişiliğini, kendi dünya görüşünü yaratma çabasından kaynaklanır.

Ekspresyonizm sanat akımı ile insan anlayışı tümüyle değişir. I. Dünya Savaşı'nın meydana getirdiği kaos ortamı, önceki sanat anlayışlarındaki herşeyden üstün olan insan anlayışının değişmesine sebep olur. Teknoloji ve bilimin insanlığı bozması, insanı değersizleştirmesi ve bir araç gibi görmesi, insanın kendisini çaresiz ve güçsüz hissetmesine neden olur. Bu sebeplerden dolayı ekspresyonist sanatçının sanatına korku, endişe, kötümserlik hakim olur. İçsel bir yabancılaşmayla gelişen bu duygular, biçim ve ifadelerine yansır. Özellikle figürlerdeki çarpıtmalar, deformasyonlar bu duygulanımların yansımalarıdır. Sanatçının böyle kötü bir ortamda yaşamaya maruz kalması, çağdaş uygarlığın insanı birer nesne haline getirmesi, sanatçıda depresif bir tutumla yerleşik bütün değerlere ve kurumlara karşı tepkili olmasına yol açar. Bu yeni akımla birlikte sanatçı, bir felsefi düşünür gibi insanın dünyadaki yerini sorgular.

Sanatçıdaki bu yaratma çabası aslında hiçte yıkıcı değildir, aksine kötü ve eskimiş olan değerlere karşı bir mücadele içerisinde varolma çabasıdır. Bunu yaparken de naif ve primitif olana karşı çocuksu bir ilgi duyar. İnsanı kısırlaştıran sosyal baskılara karşı yeni düşünce ve değerlerle karşı durmaya çalışır.

1. Ekspresyonizm'i Hazırlayan Koşullar ve Gelişim Süreci

20. yüzyılda sanayi ile gelişen kapitalizm insani değerleri yok ediyor, insanın zihnini makineleştirerek öldürüyordu. Sosyo-kültürel etmenler her dönemde olduğu gibi sanatçıları yine yaşadıkları çağın sorunlarına karşı bir tavır geliştirmelerine neden olmuştur. Batının önde gelen ülkelerinden endüstriyel olarak gelişmiş olan İngiltere ve Fransa siyasi ve kültürel olarak Almanya'dan daha önce gelişmiştir. Almanya'nın katı kurallı askeri oluşumu gözönüne alındığında, demokratik sürecin neden gelişmediği daha iyi anlaşılır. Böylece, Almanya'nın baskıcı sosyo-kültürel ortamı Ekspresyonizm'in doğmasına

neden olur. Bu oluşumda özellikle 20. yüzyıl Almanya'sında süregelen sosyo-politik istikrarsızlık ve ekonomik dengesizliğin rolü büyüktür.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra etkili olan Alman tarihindeki en olumsuz yara ve idealist başkaldırıları halkın tezatlıklarla dolu olan halinden kaynaklanmaktadır. Ekspresyonizm bir şekilde imparatorluğun oluşturduğu kültüre karşı duyulan öfke ve topluma yönelmiş bir suçlamadır. Ekspresyonist sanatçı, Almanya'daki negatif koşullar karşısında şiddet içeren, agresif sanat yapıtlarıyla karşı durma çabası içerisine girmiştir. Teknolojik ve endüstriyel güçlerin karşısında varlık bulamayan insanın ifade alanı, Ekspresyonizm ile genişlemiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğru gelişen yeni endüstriyel yaşamın insan üzerinde oluşturduğu tüm olumsuzlukları incelemek, toplumu biçimlendirmek, Ekspresyonist sanatçının en temel amacı olmuştur. Doğal olarak sanatçılar, bu duyguları ve tepkileri daha şiddetli yansıtabilmek adına, kompozisyonda denge veya güzellik arayışlarından uzaklaşmış, biçimleri çarpıtma yöntemine yönelmişlerdir. Ekspresyonist sanatçılar için zarafet kokan, törpülenmiş şeylerden sakınmak, burjuvaziyi şaşkına çevirmek ve sarsmak bir görev olmuştur (Beksaç, 1994, s. 122). İçinde yaşanılan dönemi yansıtan gerçekler, burjuvazinin kapitalist rejimi, savaşlar, emperyalizm ve yoksulluk sanatın görünen yüzü olmuştur. Ekspresyonistler için sanatın amacı, sanatçının iç dünyasını, sevinç, üzüntü, korku vb. gibi duygularını renk, biçim, çizgi gibi temel öğelerle ifade etme gereksinimidir. Sanatçılar, iç dünyalarını daha güçlü yansıtmak için geleneksel estetik kavramlardan uzaklaşarak, kendi geliştirdikleri renk ve biçim konusunda değişikliklere gitmişlerdir. Bu bağlamda boyayı daha yoğun ve kaba bir biçimde kullanmayı tercih etmişlerdir. Ekspresyonistler için asıl önemli olan resim yüzeyinde yer alan görüntünün ötesinde olan şeydir. Sanatçının zihninde anlam verdiği ve gördüğü konu gerçektir fakat biçimlerin nasıl göründüğü önemini yitirir. Bu şekilde, resim sanatını kullanarak duygularını dışa vururlar. Bu nedenle Ekspresyonist sanatçı sayısı kadar Ekspresyonist stil sayısı vardır.

2. Ekspresyonist Anlayış İçinde Yer Alan Hareketler

Ekspresyonist sanat anlayışı içerisinde yer alan Die Brücke (Köprü) 1905-1913 yılları arasında Dresden'de etkin olurken, daha sonra ortaya çıkan Der Blau Reiter (Mavi Atlı) 1909 yılında Münih'de etkin olmuştur. Berlin'de ise Der Sturm (Fırtına) etkin olur.

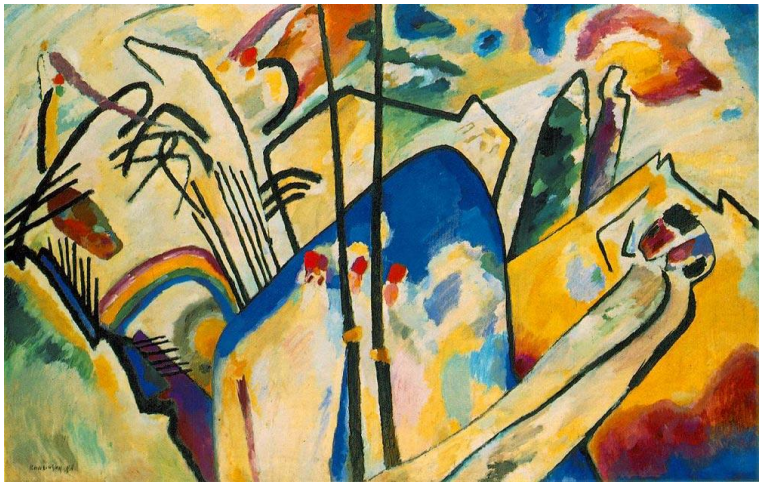
Die Brücke (Köprü) sanat hareketinde Karl Schmidt-Dottluff, Erich Heckel, Fritz Bleyl ve Ernst Ludwing Kirchner yer alır. Bu sanatçı topluluğu çıkışlarını devrim coşkusuyla ve içgüdüyle gerçekleştirirler. Gruba Die Brücke (Köprü) ismi vermelerinin altında yatan neden, Delecroix'nın, yaratıcı ile izleyici arasında atılmış bir köprü fikrinden etkilenmeleridir (Batur, 1997, s. 231) Bu grubun sanatsal amacı "sanat ve yaşam"ı birleştirmekti. Doğaya ve insana olan yakınlıkları, endüstriyel gelişmeyle yaşanan şehir kültürü ve geleneklerine karşı geliştirilmiş bir karşı duruştu.



Resim 1. Ludwing Kirchner, Dresden Caddesi, 1908

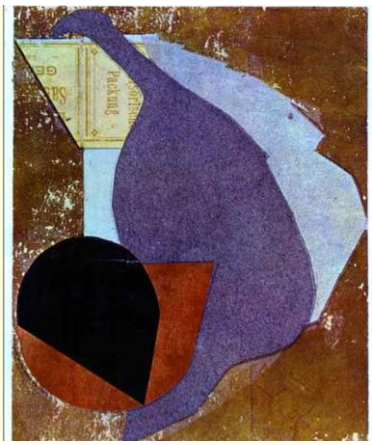
Konuları özellikle doğanın bir parçası olarak bütün doğa görünümleriydi. Topluluk genellikle Dresden çevresinde, Goppeln'nde ya da Moritzberg göllerinde, Kuzey Denizi Kıyısında, Baltık adalarında çalışıyorlardı. Doğayla içiçe olmak ve abartmak, sanatları için birçok olanak sağlıyordu. Üzerinde durdukları evrenselliği ifade etmek için rengin nesneyi tanımlama işlevinden tümüyle sıyrılarak bağımsız kılınmış ve katışıksız olarak dışavurum için kullanılmıştır. Birlikte altı yıl çalıştıktan sonra, bireysel sanatçıların kişiliklerinin belirginleşmesiyle artık bir araya gelmeleri için nedenleri kalmaz. Grup dağılarak herbiri bağımsız olarak çalışmaya başlar (Richard, 1991, s. 32).

1909 yılında 'Yeni Münih Sanatçılar Derneği' adlı yeni bir grup oluşur. Kanoldt, Kandinsky, Jawlensky ve Münter bu grup altında toplanın sanatçılardır. Sonrasında bu grup dağılır. Kandinsky, Münter ve Marc 'Der Blue Reiter'in yayıncılarının açtığı sergiye katılırlar. Bu sergi sonunda 'Der Blue Deiter' adı altında başka sanatçıların katılımıyla da bir grup oluşturulur. Bu grubun amacı, ekspresyonizmi biraz daha ileriye götüren bir itkiydi. Belli bir süre çalıştıktan sonra I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla bu grup dağılma aşamasına geldi (Richard, 1991, s. 33).



Resim 2. Kandinsky, Sarı-Kırmızı-Mavi, 1911

Almanca'da 'Fırtına' anlamına gelen 'Der Sturm' 20. yüzyılın başlarında Berlin'de kurulmuş, yenilikçi sanatçılardan oluşan ressamların eserlerini sergileyen bir galeri ve derginin adıdır. Bu galeride ilk olarak Oskar Kokoschka ve Die Brücke, Der Blaue Reiter grubu üyelerinin resimleri sergilenir. 1913 yılında Pablo Picasso, Edvard Munch, Braque, Delaunay, Paul Klee, Jean Arp gibi sanatçıların eserlerine yer verilir. Daha sonra bu isim altında sanatçılar bir grup oluştururlar. Bu grubun sergilerinde daha çok özgün baskı eserler yer alır. 1920'lere kadar birlikte çalışan sanatçılar, 1920 yılından sonra bireysel çalışmaya başlarlar.



Resim 3. Jean Arp, Doğumumdan önce, 1914

1900'lu yıllarda Hıristiyan kültür ve felsefesi içerikleriyle başlayan Ekspresyonist sanat uzun yıllar etkisini sürdürmüş 1946 yılında Amerikan Soyut Dışavurumcu Sanat'a dönüşmüş ve sonunda 1980'lerden sonra Neo-Ekspresyonizm (Yeni-Dışavurumculuk) ile yeni bir dönemece gelmiştir.

3. Neo-Ekspresyonist Sanat Akımının Doğuşu ve Gelişimi

Neo-Ekspresyonist Sanat Akımı'nın doğuşunda toplumsal koşulları gözardı etmemek gerekmektedir. Buna göre, 20. yüzyıl başlarında burjuvazinin topluma dayattığı değer yargılarının tartışmaya sunulduğu, sanayide ve bilimde meydana gelen değişmelerle nesnel gerçeğin dahi sınandığı dönem, Neo-Ekspresyonist sanat akımının başlangıç yıllarının yaşanmaya başladığı dönemdir denilebilir. Neo-Ekspresyonist sanat akımı, öncesiyle bağlantılı olarak hem oluşum süreci bakımında, hem de konu edindiği sorunlar bakımından toplumsallıkla en içli dışlı olan akımdır. Dolayısıyla da toplum-bilimsel çözümlemelere en fazla olanak sağlayan sanat akımlarından biridir. Kısaca ideolojik bir dil ve toplumbilimsel sorunsallardır.

Neo-Ekspresyonizm, temelde minimal ve kavramsal sanatların yarattığı boşluğu doldurmak amacıyla ortaya çıkmıştır. Ayrıca, Neo-Ekspresyonizm Alman dışavurumculuğuna karşı bir tepkiyi de bilinçaltında taşımıştır. Dolayısıyla bu sanat anlayışı, özünde modernizme tepki olarak gelişmiştir. Bu akımın öncüleri olan Cucchi, Baselitz, Lupertz, Middendorf, Mariani, Fetting, Kiefer, Chia, Schnabel Peck, gibi sanatçılar, 1980'li yıllarda ağırlığını duyurmaya başlayan Neo-Ekspresyonist sanat geleneğin üzerinde uygulayabileceği otoriteye de karşı çıkmıştır. Toplumsal düzeyde yaşanan savaş, politik gerilim, ekonomik bunalım, bunun bireysel düzleme yansımış uzantıları olan uyuşturucu madde, şiddet

tutkusu Neo-Ekspresyonizmin arkasındaki öğelerdir. Ekspresyonizmin dönüşü daha çok yerel bir tepkinin dönüşü demektir. Neo-Ekspresyonizm, bireyin bir kez daha sanatın merkezine oturtulması çabasıdır (Kahraman, 2002, s. 135-150).

Neo-Ekspresyonizm'in varlık bulmasına neden olan oluşumlardan biri, yeni sanat akımlarıyla beraber telafisi mümkün olmayan bir boşluk oluşması ve hemen arkasından gelişen resim özlemidir. Diğeri ise, Postmodern dönem süresince ardarda gelen bunalımlar denilebilir. Neo-Ekspresyonist resmin doğmasına neden olan kaos ortamının temelinde ise kapitalizm sayesinde toplumların yaşam şekillerinin değişimine paralel olarak, kolayca ve hızlıca üretilip tüketilen ürünlerin arasına sanat nesnesinin de girmesi yatar. Bundan dolayı sanat, yeni düşüncelerle değişen daha popülist bir kavrama dönüşerek, eski anlam ve işlevini yitirmiştir (Akkuş, 2011, 72).

Neo-Ekspresyonizm bir başka yönüyle 1970'li yılların izole edilmiş, kendine dönük anlayışına bir tepki olarak, 1968 Öğrenci Hareketleri sonrası ortaya çıkmış bir akımdır.

1968 yılında Paris'te basının genellikle "68 Olayları" diye adlandırdığı olaylarla toplumsal düzeyde yaşanan gelişmeler başlar. Aşırı sol görüşlü bir öğrencinin tutuklanmasına karşı öğrenciler tarafından bir protesto düzenlenir. Tutuklanan öğrencinin 300'e yakın yoldaşı Üniversite Konsey Odasını işgal ederler. Yaşanan bu olaylar sonrası, savaştan beri yaşanmamış bir şiddet olayı, dokuz milyon işçinin katılımıyla yaşanmaya başlar ve bütün dünyaya yayılır. Bu tür hareketler, Neo-Ekspresyonist sanatta, kimlik arayışı, öz bilinçlilik, çift anlamlılık, belirsizlik, kişisel bellek gibi eğilimlerin ifade edilmesiyle sonuçlanmıştır.

Neo-Ekspresyonist sanat akımının doğuşunu ve yayılışını tek bir unsura dayandırmak, indirgemek tabi ki olanak dışıdır. Fakat, bu akımın yücelmesini sağlayan en önemli tavır otoriteye karşı gelmesidir. 1970-80'li yıllarda Almanya ve Amerika'da varlık bulan Neo-Ekspresyonim'in sosyo-politik durumu düşünülecek olursa böyle bir sanatsal yaklaşımın gelişmesi kaçınılmazdı denilebilir.

4. Neo-Ekspresyonist Plastik Sanat Anlayışı

Neo-Ekspresyonizm 1970-1980 yılları arasında ABD'de ve Avrupada kendini göstermeye başlayan yeni resim anlayışının tümünü tanımlamak için kullanılan bir terimdir. 1960'lı yılların sanat akımı olan kavramsal anlayışa tepki olarak doğmuştur. Resmin, boyanın, figürün, anlatının, tarihin yeniden plastik anlayış içerisinde ilgi uyandırması kısaca modernist ve kavramsal sanat anlayışlarının dışladığı tüm unsurların yeniden gündeme gelmesi Neo-Ekspresyonist plastik sanat anlayışında önemli bir açılım olmuştur.

Neo-Ekspresyonist resim, sanatçıların geçmişte yaşadıkları anılarına, korkularına, düşlerine, tarihsel bakışlarına kendi yorumlarını yansıttıkları bir ifade şekli olmuştur. Üslupsal özgürlük içerisinde, modernist sanat anlayışına hakim olan biçimsel arayışlar geri plana itilmiş, kendine ait, subjektif anlatılar ön plana geçmiştir. Her sanatçının kendine has bir anlayışla resim yaptığı fakat hepsinin ortak noktasının figüre yönelmeleri olduğu dikkat çekmiştir. Soyut sanata hakim olan Modernist resim anlayışının dışladığı figüratif resim Neo-Ekspresyonist ressamlarla birlikte 1980'lerde yeniden ilgi odağı olmuştur. Bu bağlamda İngiliz ressam Lucian Freud ve Fransız ressam Balthus gibi eski dönem figüratif ressamlar yeniden keşfedilmişlerdir (Antmen, 2014, s.263-265).

Bu yeni sanat akımında her sanatçının farklı eğilimleri olmasına rağmen, hemen hemen hepsi figür soyutlamalarına başvurmuş, bunu yaparken de karışık teknikte çalışmışlardır. Tuvalde teknik özellikleriyle ayırt edilirken, kullandıkları materyaller dokunsal etkiye sahip olanlardan seçiliyordu. Bütün sanatçılar geleneksel kompozisyon ve tasarıma karşı çıkıyordu. Çağdaş şehir yaşamının gerilimli, çelişkili oluşumunu farklı bir duygusallıkla yansıtmış, resimde idealleştirmeye karşı bir yakınlık duymamışlardır. Canlı, parlak kontrast renkleri yeğlemişlerdir. Yabancılaşmayı, kaosu, şiddeti, gerilimi yansıtan ilkel bir ifade biçimi oluşturmuşlardır. Figürlerde ön planda olan aşırı deformasyon, gerçekliği, içinde yaşanılan olumsuz koşulları fark ettirmek içindir.

Neo-Ekspresyonist resmin temelini sıradanlık ve basitlik oluşturmaktadır. Kaynağını da sokaktan alır, bunu yaparken de sıradan olana kayıtsız kalmayıp, hiciv, alay, ironi, eleştiri ve yadsıyarak yapar. İçgüdüselliğin ve bireyciliğin baskın yanıyla tuval resmini yüceltmek ister.

5. Neo-Ekspresyonist Resim Sanatının Temsilcileri

Almanya'da 'Yeni Vahşiler' veya 'Yeni Fovistler' diye anılan, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Jorg Immendorf, Rainer Fetting, Helmut Middendorf, A. R. Penck, Markus Lüpertz, K.H. Hödicke İtalyada 'Trans Avangard' olarak anılan Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Sandro Chia, Francesco Clemende, Mimmo Paladino, Amerika'da Jean-Michel Basquiat, Sue Coe, Julian Schnabel, Jonathan Borofsky, Eric Fıschl, Robert Colescott, David Salle, Nancy Graves, Susan Dothenberg, Robert Longo, Fransa'da Gerard Garouste gibi sanatçılar Neo-Ekspresyonist sanat akımının temsilcileridirler.

5. 1. Helmut Middendorf

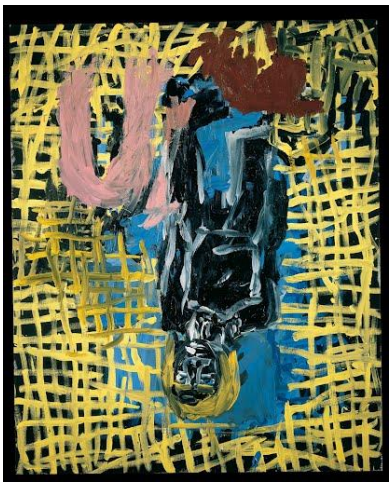
"Yeni Vahşiler" olarak anılan ressamlardan biri olan Helmut Middendorf (1953-), genellikle kent yaşamını, peyzajlarını, gece görüntülerini, şiddeti ve erotizmi konu edindiği resimlerinde sanatı spontan bir dışavurumla ifade etmiştir. Bugünün Almanya'sını yansıtan peyzajlarıyla tanınan sanatçı, Beuys'un sanatsal öğretileriyle resim yapmıştır. İletmek istediği mesajlarının kolay okunduğu bir sanatı hedef seçmiştir. 1970'li yıllarda toplumsal ve siyasi gerçeklerin, geçmişin, şimdinin ve geleceğin birbirine karıştığı bir görüşle, ölüm ve yeniden doğuşun anlatıldığı bir dizi resim yapar. Bu yapıtlarının ana konusu, duvarlarla ikiye bölünmüş Almanya ve sorunlarla boğuşan, parçalanmış Alman halkıdır.



Resim 4. Helmut Middendorf, Cafe Deutschland, 1978

5.2. George Baselitz

Alman Neo-Ekspresyonist "Yeni Vahşiler"den bir diğeri George Baselitz (1938-), insanın dünyadaki yerini sorgulayan eserleriyle, evrensel kişiliğe sahip bir sanatçıdır. Doğu Almanya'da doğup, Hitlerizm etkisini derinden yaşayan önemli bir sanatçıdır. Tersten yapılmış, kaba ilkel görüntüler içeren resimleri, geleneksel bütün anlayışlara karşı oluşturulmuştur. Figürlerin tuval üzerinde doğru-düzgün görünmelerine alışık olan seyirciye, figürleri alt üst ederek meydan okur. Bu, Klasik baskıcı değerlere karşı bir meydan okumadır. Canlı, çarpıcı renklerle oluşturduğu güçlü fırça darbeleriyle insanın dünya üzerindeki yerini sorgular.



Resim 5. George Baselitz, Der Ausgang-Karl, 1978

5.3. Markus Lüpertz

Yine "Yeni Vahşiler"den bir diğer ressam Markus Lüpertz (1941-), 1970'lerden sonra kent görüntülerine eğilmiştir. Büyük kent konulu kompozisyonlarında Berlin Duvarı'nı önemli bir simge olarak kullanmıştır. Olumsuz Alman tarihinin anlamını resimlerinde, askeri üniforma ve miğferleri, doğadan aldığı salyangoz, başak, geyik boynuzları ve palamuta dönüştürerek ölümü ve iktidarın otoritesini anlatmaya çalışmıştır. Dev boyutlu tuvallerle iktidarın baskıcı gücünü simgelemiştir. Boş Alman miğferleri, negatif duygular yüklenmiş objelerdir. Almanya'nın karanlık geçmişini, saldırgan bir dille sorgulamaktadır.



Resim 6. Markus Lüpertz, Schwarz Rot Gold, 1974

5.4. K.H. Hödicke

Alman Ressam K.H. Hödicke (1938-) de konularını, Lüpertz gibi Neo-Ekspresyonizm'in önemli temalarından biri olan Berlin Duvarı ve Almanya'nın sessiz, boş, soğuk sokaklarından seçmiştir. Sanatçının yapıtlarında görülen binalar Berlin Duvarı'ın simgesidir. Kimliği belirsiz formlarla insanı anlatan sanatçı, duvarlarla çevrili dışlanmış bir toplumun bireylerini ifade etmek istemiştir. Diğer Neo-Ekspresyonist sanatçılar gibi Hödicke de kompozisyonlarını klasik estetik değerlere ters düşecek biçimde oluşturmuştur. Figürler tuval üzerinde belli bir düzenle değil, aksine bölünmüş, parçalanmış insanları simgeler şekilde ikiye bölünmüştür.



Resim 7. K. H. Hödicke, Potsdamer Platz, 1990

5.5. Jorg Immendorf

1963 yılında Neo-Dadaist olarak başladığı kariyerine sanat kuramcısı ve performans sanatçısı olan Joseph Beuys'tan eğitim alıp Neo-Ekspresyonist olarak devam eden Jorg Immendorf (1945-2007), Cafe Deutschland serisi ile ün kazanır. Bu düşüncede, Doğu ve Batı Almanya sınırında hayali bir gece kulübü tasvir edilmiştir. Bu sayede, tuvalde toplumsal eleştiri, otobiyografi, tarih ve mitoloji gibi konuları işlemek mümkün olur. Resimlerinde pek çok insanın kabullenmek istemediği Alman tarihinin geçmişine ait olaylarla yüzleşmeyi amaçlar. Nazizmin sonuçlarını resimlerinde hatırlatmaya çalışır (Farthing, 2014, s. 546-547).



Resim 8. Jorg Immendorf, Cafe Deutschland , 1984

5.6. Anselm Kiefer

1945 yılında Batı Almanya'da doğan Anselm Kiefer, II. Dünya Savaşı'nın izlerini üzerinden atamamış bir sanatçı olarak, bu izleri görsel pratiklerinde ifade eder. Resimlerindeki temalar, gerek kişisel gerek gizli ve ulusal bir hastalık olarak yaşadığı Almanya'nın kültür değerlerini içeren geçmişidir. Alman Nazi döneminin topluma yaşattığı korkunç olayları, resimlerinde simgesel malzemeler kullanarak gösterir. Savaşta yakılarak öldürülen yahudileri, külrengi ve siyah renklerle simgeleştirir. Ölümü ve yanmayı, gerçekle görüntünün farkını etkili bir biçimde anlatarak insanları düşünmeye sevkeder. Asemblajlarında teknik olarak, kum, hasır, kurşun, saman gibi malzemeler kullanır.

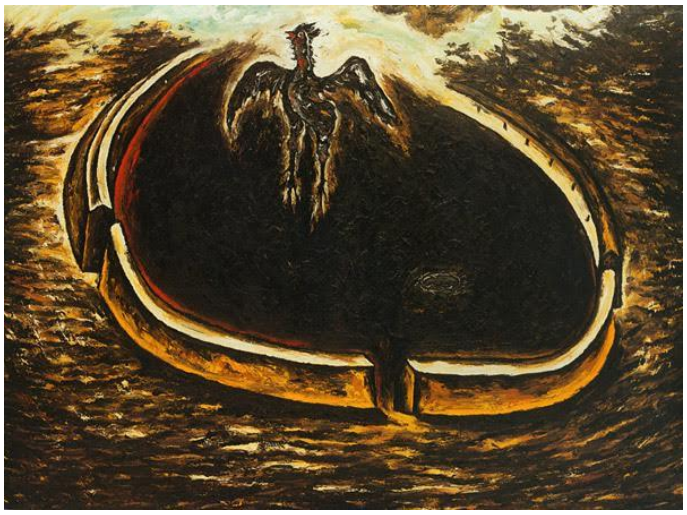


Resim 9. Anselm Kiefer, İnanç, Umut, Aşk, 1984-86

5.7. Enzo Cucchi

İtalya'da Trans Avangard olarak bilinen Enzo Cucchi (1949-), Anselm Kiefer gibi iktidar ve ölümü konu alan eserleriyle tanınmaktadır. Yaşam ve ölüm eserlerinde aynı anda ele alınır. Ölümü genellikle kuru kafa ile anlatmaya çalışan sanatçının resimlerinde kullandığı malzemeler metal ve tahtadır. Boyayı

genellikle bu temalar için kullanmayı tercih etmiştir. Sanatta asıl meselenin enerji meselesi olmadığı, tasvir etmenin önemli olduğunu benimsemiştir. Resimlerinde peyzajı anımsatan mekanlar içerisinde figürlere yer verir. Yerel geleneklerden ve efsanelerden etkilenerek simgesel bir ifade kullanır.



Resim 10. Enzo Cucchi, Siyah Muslukların Rüzgarı, 1983

5.8. Sandro Chia

Sanattaki inceliği ve yeteneği önemli bulan Klasik Dönem İtalyan Sanatı, 1980'lerde değişir, sanatçılar, bu yüce ve soylu sanata karşı insanları sorgulamaya sevk eden ironik yapıtlar üretme çabası içerisine girerler. Bu sanatçılardan biri de Sandro Chia'dır (1946-). Sanatçı, bilinçli olarak öz yaşam öykülerine yoğunlaşır. İronik bir dil kullanarak sanatın bulunduğu durumu ve dünyayı tartışma konusu yapar. Klasik sanatı kinik bir tutumla karşı gelir. En ses getiren yapıtı, klasik tipleri gaz çıkarırken gösterdiği resmidir.



Resim 11. Sandro Chia, Enstalasyon, 2000

5.9. Julian Schnabel

Julian Schnabel asemblaj resimlerinde parçalanmış tabaklar ve camlardan faydalanır. Bu üç boyutlu asemblaj yapıtları espri ve ağırbaşlılık arasındaki dengeyle oluşturulmuştur. Gerçek ve görüntüyü parçalanmış yüzeylerle anlatmaya çalışmıştır. İddialı ve şaşırtıcı resimlerinin konuları, Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun izlerini taşımaktadır. Kiefer ve Beuys'un etkileri resimlerinde dikkat çekmektedir. Avrupa mitleri ve çağdaş Amerika görüntülerini kendi anlayışıyla harmanlayıp oluşturduğu yapıtlarında, soyut ve figüratif öğeleri bir arada kullandığı eklektik bir ifade vardır (Adam, 1997, s.417)



Resim 12. Julian Schnabel, Doktorlar ve Resimler, 1974

5.10. Jean-Michel Basquiat

17 yaşında evini terkederek sokaklarda veya arkadaşlarının evlerinde yaşamış olan Jean-Michel Basquiat (1960-1988), "Samo" takma adıyla sokak duvarlarına yazdığı grafitilerden sonra resim yapmaya başlamıştır. Resimleri 1981 yılında "New York/Yeni Dalga" adlı sergide tanınmış ve o sergide Warhol'la tanışma fırsatı yakalamıştır. Nixon, Hitchcock, silahlar, otomobiller, sokak jargonu, jazz, sanat tarihindeki ünlü yapıtları araştıran sözcük ve işaretler gibi Basquiat'nin resimlerindeki konular ve imgeler çeşitlilik göstermektedir. Neo-Ekspresyonist siyahi bir sanatçı olarak sancılı yaşantısını tuvale veya duvarlara aktarmıştır (Giderer, 2003, s. 174-175).



Resim 13. Jean-Michel Basquiat, Grafiti, 1984

5.11. David Salle

Kariyerine 1970'lerde fotoğrafla başlayan David Salle (1952-), eklektik resimleriyle postmodern dönemin önemli isimlerinden biri olmuştur. Amerikan Neo-Ekspresyonizm sanat akımında erotizm, cinsellik ve şiddet temalı yapıtlarıyla ön plana çıkmıştır. Duygusal dışavurumunu yapıtlarında kin ve öfke ile ifade eden sanatçı, erotizm ve pornografiyi kışkırtıcı olması nedeniyle kullanır. İçe dönük, eklektik yapıtları klasik dönem sanatının önemli resimlerinin, pornografik ve tarihten alınmış görüntülerin üst üste verilmesiyle oluşturulmuştur. Birbiriyle ilişkisi yokmuş gibi görünen nesneler, sanatçının yapıtlarında anlam kazanırlar. Kullandığı sembolik imgelerle, geçmiş dönemlerin kalıplaşmış geleneksel değerlerine göndermelerde bulunur.



Resim 14. David Salle, Saat Beş, 2001

5.12. Eric Fıschl

Eric Fishl (1948-), çoğunlukla cinsel temalar üzerine kurulu figüratif resimleriyle tanınır. Kendine dönük eserlerinde, çocukluğunda geçirmiş olduğu cinsel travmaları konu edinir. Özel yaşamından kesitler verdiği eserlerinde, bir bakıma, sanat aracılığı ile birey kavramının önemini hatırlatmaya çalışmıştır. Bunu da öznelliği ve erotizmi son derece kışkırtıcı bir yolla kullanarak vermeye çalışır.



Resim 15. Eric Fıschl, Sahil Yaşamı, 2007

5.13. Gerard Garouste

1946 yılında Paris'te doğan Gerard Grouste, çalışmalarını Paris ve Normandi'yada yürütmektedir. Fransız Neo-Ekspresyonist sanatının önde gelen isimlerinden biridir. Hem ressam hem heykeltıraş olarak çalışmaktadır. Çalışmalarının konuları kendi kültürünün kökenlerine ve tarihi mirasın insanlara bıraktıklarına dayanmaktadır. Çalışmaları genellikle kendi beninde yaşadıklarıyla ilişkilidir. Ayrıca, rahatsız edici fantastik hayvan figürleri ve insan figürleriyle dolu tuvalleri, kutsal kitaptan aldığı konulara veya popüler kültüre dayanmaktadır (Galeri Templon).



Resim 16. Gerard Garouste, Keşif Kedisi, 2010

Sonuç

Neo-Ekspresyonist sanatsal oluşum, sanatın içinde üretildiği sosyo-kültürel ve tarihsel yanıyla etkileşim içindedir. Sanatçıların sanatsal tekniklerine yönelik yapıt çözümlemeleri de bu sonucu olumlu veya olumsuz yönüyle aksettirmektedir. Neo-Ekspresyonist sanat, içselliğin dışsallaştırılması olarak düşünüldüğünde, gerçeğin ve gerçeklik duygusunun parçalanmışlığına işaret etmektedir. Şöyle ki, Geç-Kapitalist toplumdaki, kentsel ve tarihsel yapıda oluşan savaşlar, şiddet, ekonomik bunalım gibi negatif koşullar sanatçıların benliğinde iyileşmeyen yaralar açmıştır. Kaygı, korku, sinirlilik ve sıkıntı hali spontan bir yaratıcılıkla fırça kullanımlarından ve renklerinden okunur. Figürlerde gösterilen aşırı

deformasyon, içinde yaşanılan dünyanın olumsuz koşullarını farkettirmek içindir. Tarihsel, dinsel ve cinsel gerçekliği, anlam kaydırmasıyla görsel pratiklere dökmüşlerdir. Dünyanın içinde bulunduğu kaotik durum, bireyin gözardı edilmesini de beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, modern uygarlığın, bilimin ve teknolojinin insanı değersizleştiren birer nesne haline getirmesi ile sanatçı, sanat dahil bütün değerlere karşı tepki vermeye başlamıştır.

Bu oluşum, Neo-Ekspresyonist sanatçıların yapıtlarında yeni ifade olanaklarıyla sanatta kırılmalara yol açmış, duyguların dışavurumu ekspresif bir dille ve öznelliğin tekrar sanatın merkezine taşınmasıyla bir kez daha anlatılmaya çalışılmıştır.

Kaynakça

- Akkuş, Yudum (2011), Dışavurumculuk ve 1980 Sonrası Türk Resim Sanatındaki Yayılımı, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İzmir.
- Batur, Enis (1997). Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Beksaç, Engin (1994). Avrupa Sanatı, 1. Basım Troya Yayıncılık, İstanbul.
- Butler, Adam (1997), 500 Sanatçı ve 500 Sanat Eseri, Yem Yayıncılık, İstanbul.
- Farthing, Stephen (2014). Sanatın Tüm Öyküsü, (Çev: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), Hayal Perest Yayınevi, İstanbul.
- Galeri Templon-Artist- Gerard Garouste https://www.templon.com/new/artist.php?la=en&artist_id=70 (Erişim Tarihi: 9.5.2018)
- Giderer, Hakkı, Engin (2003), Resmin Sonu, Ütopya Yayıncılık, Ankara.
- Kahraman, Hasan, Bülent (2002), Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, YKY, İstanbul.
- Richard, Lionel (1991). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul.

PUNK ESTETİĞİNİN GRAFİK TASARIMINA YANSIMASI

Dr. Öğr. Üyesi Rahşan Fatma AKGÜL

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Öz

Punk, 1970' ler in Avrupa' sında popüler bir gençlik hareketi ve kendini ifade biçimi olarak başlayıp, kısa zamanda çok sayıda gelişmiş kapitalist ülkenin grafik tasarım yaklaşımını önemli derecede etkilemiştir. Punk temsilcileri hem modernizmle hem de siyasi rejimlerle uyuşmazlıklarından doğan nihilist tutumlarını 'karşı-sanat' yaklaşımlarıyla yansıtmak isteyen profesyonel tasarımcılardı. Punk' ın geleneksel tasarım karşıtı yaklaşımı; herkesin grafik tasarımın herhangi bir nesnesini oluşturabileceği inancını savunmuştur. Bu savlarıyla; DIY kısaltması ile vurgulanan "do-it-yourself" (kendin yap) söylemini, tasarımlarının temel ilkelerinden biri olarak kabul ettiler. Günümüz grafik tasarımcılarına ilham vermeyi sürdüren Punk tarzını incelemeyi amaçlayan araştırma; 2010' lu yıllarda başlayan küreselleşme karşıtı hareketlerin, Punk tarzını güncellemelerini dikkate değer bir gelişme olarak değerlendirmiştir. Punk tarzının tasarım açısından yeniden sanatın gündemine sokmuş olması, araştırmaya önem kazandırmaktadır. Punk stilini, irdeleyen ve günümüz güncellemeleriyle tartışan literatürün incelenmesi yoluyla elde edilen verilerin analizine dayanan araştırmada, afiş örnekleri temel alınacaktır.

Anahtar Sözcükler: Grafik tasarım, Punk, "do-it-yourself".

REFLECTION OF PUNK AESTHETICS ON THE GRAPHICS DESIGN

Abstract

As a popular youth movement and self-expression style starting in the 70s Europe, Punk has significantly affected the graphics design approaches of a vast number of developed capitalist countries within a quite short period of time. Those, representing the punk movement, were the Professional designers, wishing to reflect their nihilistic attitudes, which arose out of the discrepancies with both modernism and political regimes, with "opposing-art" approaches. The anti-traditional design approach of Punk has argued that each and every one has the capacity to create a graphics design object. They recognized the discourse "Do it yourself", highlighted with the abbreviation "DIY", as one of the basic principles of their designs with these hypotheses. The research, aiming at analyzing the style "Punk", which keeps inspiring today's graphics designers, has discussed that it is a considerable progress for the anti-globalization movements starting in 2010s to update the style "Punk". The Punk movement to come to the fore again with regards to art in terms of design, brings prominence to this research. On this research based on the analysis of the data obtained via examination of the literature arguing and studying the style "Punk", while discussing it with today's updates, the examples of posters are selected as the baseline.

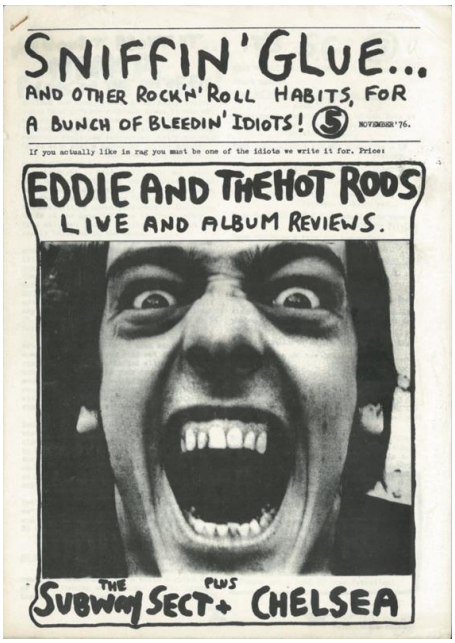
Keywords: Graphics design, Punk, “do-it-yourself”.

Giriş

İngiltere’ de ilk punk dalgası sırasında bir fanzin çılgınlığı yaşanmıştır. Bu çılgınlık Punk' ın "modern dünyaya" karşı reaksiyon gösterdiği ve "hippi kültürünün" ana akım haline getirildiği önemli kültürel, sosyal ve siyasal değişim dönemidir. Kültür tarihçisi Roger Sabin' e göre, her ne kadar Punk' ın hippi karşıt kültürel mirasçısı olma gibi belirlenmiş bir gündemi yoksa da kesin belirlenebilir tutumlara dayanmıştı. Bunların arasında işçi sınıfının "güvenilirliği" üzerine bir vurgu vardır. Sınıf siyasetinin (özellikle anarşizm) kendine has doğaç coşkunluğun ve kendi yapmaya yönelmenin çeşitli tonlarına yönelik inanç önemli belirleyicilerdir. (Triggs, 2006, s. 70)

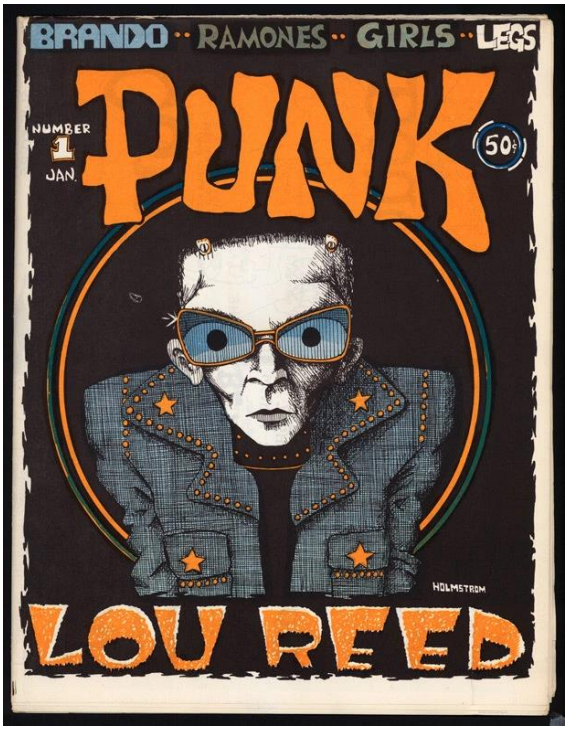
Avangard bir tutum olarak başlayan Punk kültürü 1976-1979 yılları arasında müzik dalında İngiltere’de kültürel bir coşkuya sebep olmuştur. Punk hareketini görsel olarak yansıtan Punk fanzinleri Rock’n roll müziğinin grafik tasarımı açısından görselleştirilmesi olarak bir akım yaratmıştır. Bu akım müzikteki Punk hareketine bağlı bir görsel Punk akımı olarak da değerlendirilir. Mark Perry’ nin ilk kez 1976 yılında yayımladığı “Sniffin’ Glue” fanzini bu akımı başlatmış ve daha sonra Punk tarihçileri tarafından “İngiliz Punk Fanzini” olarak adlandırılmıştır. Daha sonra defalarca kopyalanan ve görsel benzerlik taşıyan fanzinler bu ilk örneklere sadakat göstermişler, başlangıçta elli altmış taneyken 1977’de on binlere ulaşmıştır.

Sniffin’ Glue gerçek bir DIY üretimidir. “Basite dönüş” yaklaşımı olarak nitelendirilen DIY üretimlerinde bilginin dolaysızlığı vurgulanmış, metinler dil bilgisi ve noktalama işaretleri açısından karşıtlıklar oluşturacak biçimde kabaca tasarlanıp fotokopi yoluyla çoğaltılmıştır.



Resim 1. Kapak, Sniffin' Glue, Sayı. 5, Kasım 1976, Londra

Bununla birlikte aynı yıl Amerika' da New York müzik ve sanat camiasından haberlerin aktarıldığı "Punk" isimli fanzin, Legs McNeil ve arkadaşlarınca yayınlanmıştır. 1980' lerden itibaren kullanılmaya başlayan 'fanzin' terimi İngilizce fanatik ve magazin kelimelerinin birleşmesi ile oluşturulmuş, yeri geldiğinde "zin" şeklinde de kullanılmıştır. Aynı zamanda terimin 'hayran dergisi' (fan magazine) veya 'hayal dergisi' (fantasy magazine) biçiminde kullanıldığı da görülmektedir. (Ölçekçi, 2016, 347-350)



Resim 2. Kapak, Punk, Sayı. 1, Ocak 1976.

Punk' ın eğitimden kaynaklı profesyonelliği, doğaçlama deneysel çabalara dönüştürme isteği ve tercihi ileri yıllarda kişisel yayıncılık üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Fotokopi makineleri yoluyla bireysel yayıncılık yapabilmesi zamanla bilgisayarın kullanımı ile fanzinlerin görüntüsünü profesyonel dergilerle eş değer görsel bir düzeye ulaştırmıştır.

Sonraki süreçlerde Punk fanzinleri farklı alanlardaki fanzinlere öncülük etmiş olsa da, bu yayınlar tarz ve ifade biçimleri ile klasik Punk geleneğini sürdürmemişlerdir. Bulundukları dönemin sistemi ile sorun yaşayan ve uyum sağlayamayan gruplar içerik ve ilgi alanları nedeni ile farklı fanzinler hazırlamışlar ve bilinçli bir tavırla güncel medyanın görmezden geldiği konular hakkında düşüncelerini yaymışlardır. 80' ler ve 90' lı yıllarda Queercore ve Riot Grrrl gibi hareketlerin öncü fanzinleri LGBT ve feminist

grupların aktivist duruşlarının gelişimi ve kurumsallaşmasında önemli rol oynamışlardır. (Ölçekçi, 2016, 351)



Resim 3. Jamie Reid, Poster For The Sex Pıstols' Single 'Anarchy In The Uk,1976.

1990' lı yıllarda Amerika' da ortaya çıkan ve Punk hareketinden etkilenen "Riot Grrrl Hareketi" erkek egemen müzik piyasasına karşı kadınların ağırlığını koymayı amaçlayan, çeşitli cinsel kimlikleri görünür kılmayı hedefleyen, şiddet, ırkçılık ve ataerkil düzen üzerine eleştiriler getiren bir çizgide kendini göstermiştir. Hareketin içinde yer alan aktivist ve müzisyenler çıkardıkları fanzinler aracılığıyla seslerini daha geniş kitlelere ulaştırmaya çalışmışlardır. *Zinler, 1970'li yıllardan itibaren gerek Punk gerekse Riot Grrrl Hareketi ile özdeşleşmiş yayınlardır. Bu yayınlar her iki hareket çerçevesinde de içerikleri açısından alternatif medya olma özelliği göstermişlerdir. Elizabeth Moore makalesinde zinleri gizli tarihi ortaya çıkaran araçlardan biri olarak tanımlamakta ve ana akım medya tarafından yok sayılan, silinen, kasıtlı olarak gizlenen mahkûmların, genç kızların, engelli kişilerin, cinsel baskı ile kuşatılmış olanların öykülerini bize anlattığını söylemektedir.* (Oral, 2017, 73)

Direnişin grafiksel dili olarak kabul edilen DIY estetiği sözlü gramer yapısı gibi görsel dilin özgür gramer yapısını oluşturmuştur. Fanzin tasarımlarında fidye mektuplarında rastlanan klişe görüntüler gibi görsel işaretler gazete ve dergilerden kesilmiş harf montajlarıyla tasarlanmıştır. Grafik tasarım iletişiminde tehditkâr olarak kabul edilebilecek imgeler iletilmesi gereken mesajın dili olarak sunulmuştur. Grafik dil yalnızca resim tabanlı sembollerle değil aynı zamanda tipografik bir dili de içeren görsel sistemler oluşturularak tasarım tamamlanmıştır. Yazı tipleri boyut ve rengi mesajın yorumuna katkıda bulunurken, yazı görsel bir anlam nesnesine dönüştürülmüştür.

Orta sınıfı temsil eden Punk estetiği Dadaist ekollerden etkilenmiş gençliğin anarşizme uzanan ruhunu temsil ederken, homojen bir siyasi mesaj iletmeyip egemen kültürün her alanına direniş göstermeyi bir yol olarak seçmiştir. Bu nedenle Punk kültürünü ideolojik olmayan anarşizmle ya da nihilizmle yorumlamak olasıdır.

Grafik sanatında Punk geleneği Punk müziğinin değişim ve dönüşümlerine paralel olarak değişen popüler medya imgeleri haline gelmiştir. Zaman zaman Margaret Thatcher gibi siyasilerle alay etmenin dışında doğrudan politik bir önermesi olmayan bu kültürün, popüler bir gençlik kültürü olarak yorumlanması mümkündür.

Görsel dil açısından söz konusu popüler kültürü yansıtan Punk tarzı daha sonraki yıllarda sık sık marjinal gruplar tarafından dijital ortamda da taklit edilmiştir.

Punk Kültürü Bağlamında Grafik Tasarımda Punk Hareketi

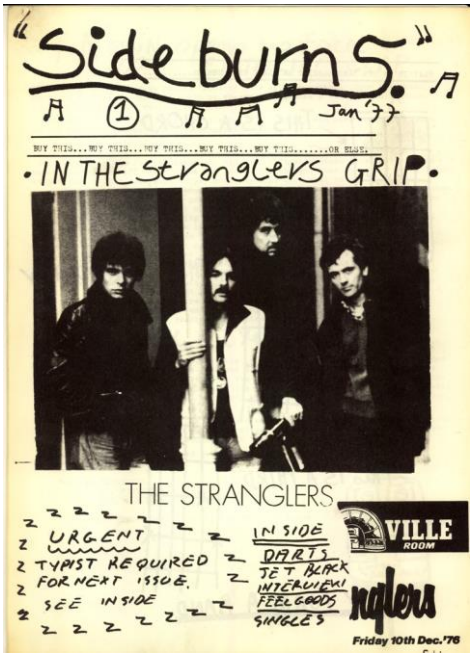
İkinci Dünya Savaşı' nın sonuna doğru kaybedilen avangard enerji 1970'lerin başında başta Londra olmak üzere Paris, Berlin ve Chicago' da yeniden canlanmaya başlamıştır. Fransa' da Avangard' ın bir sanat dili olarak sokak sanatı gelişirken; *sanat ve sanatçıdan çok izleyiciyi ve tüketiciyi merkeze alan, sanatı estetik ve modernizmin kavramlarından yalıtarak bütünüyle özgürleşmiş bir ifade biçimi"* savunuluyordu. (Bürger, 2010, s. 23) Bu savların giderek yaygınlaşması Yeni Avangard eğilimlerin yaygınlaşmasını sağlamış, tarihsel Avangard' ın birçok ilkesi terk edilerek popüler kültüre teslim olan "Anarşist, Nihilist ve Saldırgan" mesajlara yer veren Neo- Avangard eğilimler gelişmiştir. (Bürger, 2010, s. 23)

Avangardistlere göre burjuva toplumda sanat, yaşam pratiğinden uzaktır. Bu uzaklığı yaratan büyük ölçüde estetik teorilerdir. Bu nedenle sanat sorgulanmalıdır. Punk kültürü hiçbir zaman sanatın yok edilmesini savunmamış olan Avangartların estetizme olan eleştirilerine sahip çıkmış böylece Neo-Avangard eğilimlerde giderek sanatın tüm kural sistemini ret etmişlerdir. Grafik tasarımı alanında da Avangartların savları benimsenmiş olmasına karşın giderek popüler kültürün beğenileri ön plana çıkmış ve tüm stiller ret edilmiştir.

1970' lerde el yapımı özensiz duyuru broşürleri grafik tarihinde "do it yourself" olarak adlandırılır. "Kendin Yap" estetiği olarak açıklanan bu broşürler daha sonra fanzin olarak adlandırılmıştır. Bu fanzinler tişörtlere, kullanım eşyalarına, vücut dövmelerine ve grafitiler' e kadar yansıyan bir Punk dili oluşturmuştur. Araştırma boyunca DIY olarak kısaltmayla verilecek olan "Kendin Yap" yaklaşımı, savaş sonrası toplumsal huzursuzlukların bir sembolü haline gelmiştir. Günümüzde gelişmiş teknolojilerle gerçekleştirilen ve özellikle Amerika' da yaygınlaşan yüksel teknolojili DIY tasarımları, Punk kültürüne bir göndermedir. *"Kendin Yap estetiği "fidye notları tarzında tipografileri, kötü kaligrafileri ve kötü şekilde basılmış fotoğraflarıyla ham görünen posterleri, sıradan grupların hayranlıkla ilgilendikleri bir tarzdı.* (Heller, 2016, 194)

Kurumsallaşmış sanat kuramlarıyla tekniklerine olduğu kadar bunları yaratan sanatçı topluluğuna da karşı olan Punk hareketi bir alt-kültür oluşumudur. Punklar yaşamlarına uygun olduğuna inandıkları bir estetiği kurmaya çalışırken, başlangıçta Avangard' ların kullandığı devrimci taktikleri aynen benimsemişlerdir. Giyim tarzları, davranış kalıpları sanatın gündelik hayat ile sınırlarını ortadan kaldırma görüşüne dayandırılmıştır. Ancak bu noktadan sonra Avangartlardan kopmuş kasıtlı olarak izleyicinin kışkırtılması, sanat eğitimi almamış icracıların gösterilerinin canlandırılması Punk' ı popülerleştirmiş; popülerleşme yoğunlaştıkça Avangartlarla yollar ayrılmıştır.

1970’ lerde İngiltere’ de yaşanan ekonomik politikalardan zarar görmüş alt sınıf beyaz gençlerin yoğun ilgi gösterdiği Punk hareketi, başlangıçta anti-kapitalist bir hareket olarak toplumda kabul görmüştür. Ancak giderek korkutucu ve tiksindirici imgelerle birlikte Faşizm’ i simgeleyen giyim kuşam tarzı söz konusu anti-kapitalist kimliği silmiş, barbarlık ve gaddarlığın hatırlatıcısı olarak Punk hareketi siyasetten kopmuştur. *Punk bir anti modaydı. Çirkin olan ya da kamuoyuna bir saldırı niteliği taşıyan doğal olmayan her şeyi abartılı biçimde kapsayan estetik bir anlayış içeriyordu. Rus Fütüristlerinden etkilendikleri biliniyordu*. (Young, 1999, 17)

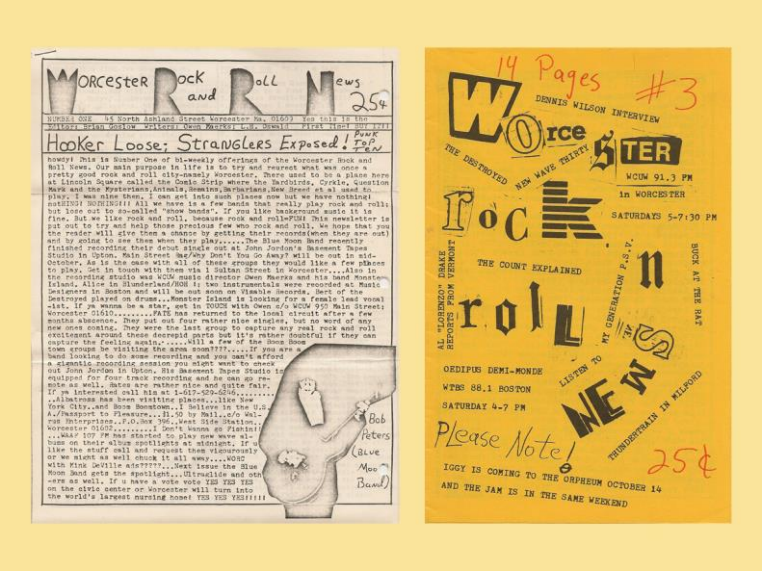


Resim 4. Tony Moon, Side Burns, 1977

Hal Foster’ ın adlandırması ile “kinik aklın sanatı” olarak değerlendirilebilecek popüler eğilimler Punk’ ın yöntemlerini kullanmıştır. (Foster, 2009, 205) Özellikle müzik konserlerinde sahne performanslarına dönüşen müstehcen, pornografik ve argoya dayalı eylemler 1980’ lerden sonra Kristeva ‘ nın tanımıyla “abjection” (iğrençlik) eğilimlerine dönüşmüştür. Tabuların yıkılması adına gerçekleştirilen gösterilerde değerli olan her şeyin iğrençlikle bastırılması amaçlanmış, yıkıcı etkiler yaratacak simgeler sıklıkla kullanılmıştır. *“Abartılı eylemler; çiş yapmak ediminden tecavüze kadar itici bulunan tüm iğrençlikler teatral biçimde”* gerçekleştirilmiştir. (Foster, 2009, 205) “Dışkı Filozoftur” gibi sloganlarla gerçekleştirilen eylemlerde sanatla doğrudan çatışmaya girilmez ancak ürünler ve eylemler sanat ürünü olarak sunulduğu için tüm estetik geleneğe olumsuz bir gönderme yapar.

Toplumsal çatışmalarla yola çıkmış olan Punk kültürünün de benimsediği ifade edilen çok sayıda karşı sanat eğilimi, günümüzde Postmodern eğilimlerle bütünüyle protesto kimliğini yitirmiştir. Günümüzde

Punk: *Günümüz toplumuna bakarsak, sanki hiçbir toplumsal çatışma yokmuş, hiçbir eksiklik yokmuş ve her şey şeffafmış gibi görünür. Hiçbir sır yoktur fakat içte kalanın ifşa edilmesi ve gündelik hayatın açığa çıkarılması artık bozguncu bir hamle değil, egemen ideoloji ile iç içe olan Postmodern bir tutuma dönüşmüştür.* (Artun, 2011, 305) Böylece Punk marjinal karşı koyuş reyonunda karnaval havasında kendisini gösteren gösteriler bütününe dönüşmüştür.



Resim 5. Brian Goslow, Worcester Rock and Roll News, 1977

Yeni eylemci sanat müdahaleleri, DIY' in genellikle katılımcı direniş biçiminin kolektif yaratılışı olarak yorumlanır. Debort, Gösteri Toplumu adlı kitabında eylemci sanat müdahalesinin geçici otonom bölgesini yatay katılıma dayalı bir ortaklık olarak değerlendirir. Bir cemaat deneyimlenmesidir. Direniş amaçlı bir araya geliş DIY' in dolaysızlık eylemi ve hiyerarşik kapitalist üretim ilişkilerinin kesintiye uğraması hatta stratejik olarak engellenmesi önerilir. DIY anarşizmin ya da düzensiz örgütlenmenin bir mikro politikasıdır. Postyapısalcı teorilerden ilham alan çok sayıda Punk grup karmaşa ve alt üst etme yoluyla egemen ilişkilerin üretilmesini kesintiye uğratmak ve baskın sembolleri taklit ederek bir tür iletişim gerillası işlevini üstlenmek istemiştir. Özellikle uluslararası sermayeyi temsil eden firmaların reklam formlarını bozarak sıradan insanın zenginliğe olan muhalif duygularını kışkırtmak istemişlerdir. Örneğin bir Punk grubu olan Otonom Afrika grubu "Shell" logosundan "S" harfini kaldırarak "Hell" sözcüğünün öne çıkarılmasını sağlamış, cehennem anlamını taşıyan bu sözcük çok uluslu şirketin ticari hayatına gönderme yapan eleştirel bir mesaj oluşturmuştur. (Kuryel, 2015, 208)

Eylemci sanat müdahaleleri kendi içinde bir amaç haline gelmiş eylemcilerin yaşamak istedikleri dünya hakkında kareler sunmuştur. DIY eylemlerinin en ünlü örneklerinden biri Glassgow' un yoksul bölgelerinden birinde yol inşa edilecek bir yere yapılan "Bi şey yarat" tabelası olmuştur. Eylemciler bu yol projesine karşı direnişleriyle açık bir şekilde kentsel mekânın daha iyi nasıl kullanılabileceğini gösteren bir ön canlandırma gerçekleştirmek istemiştir. Bu ön canlandırmanın arkasındaki örtük görüş,

eylemci sanat müdahalelerinin başkaları tarafından izlenmesi gereken iyi bir örnek oluşturduğu fikridir. Bu nedenle DIY eylemleri temsil mantığına dayanır.

DIY' in bu tavrı dışlayıcı elitizmden ötürü katılımcılık iradesi ile çeliştiği gerekçesi ile eleştirilmesine neden olmuştur. Aynı zamanda DIY anlamsız ve kusursuz ütopyalar yaratmakla suçlanmış, kendi arzularına böylesine odaklanmanın gündelik yaşama bir alternatif sunamayacağı savunulmuştur.

Punk eğiliminin bilgi alışverişini gerçekleştiren fanzinler konserler, olaylar ve performanslar hakkında bilgi verir genel beğeniye seslenen eleştirmenlere karşı seçenek sunmayı amaçlayan manifestolar yayınlardı. Bu manifestolar bazen müzik üzerine bazen sokak sanatı üzerine bazen de giyim kuşam üzerine kurgulanırdı. Fanzinler elle yazılıp kolajlarla resimlendirildikten sonra fotokopi ile çoğaltılarak dağıtılırdı.

Punk kolajı, birbirleri ile uyumsuz unsurların yan yana geldiği Punk giyiminin bir yansımasıydı. Bu yöntem daha önce Dada ve Sürrealist ekollerce uygulanmıştı. Fakat bu ekollerin kolajı kullanma biçimi estetik bir anlayışa muhalefet etmek amaçlıydı. Oysa Punk kolajları kışkırtma politikasını öne çıkaran, saldırganlık ve şiddeti içeren en önemlisi sadece sanata değil tüm toplumsal kurumlara muhalif olma özelliği taşıyordu. Punk icracılarının sahneye kusmaları, seyircilere tükürmeleri, kırık şişe ve olta iğneleri fırlatmaları kendisinden önceki muhalif sanat ekollerinden farklı eylemleri öne çıkarmıştı. Punk akımının üyeleri kendilerini *"Yeni Dada olarak adlandırmaları grafiti kullanımlarının dışında ekolle hiçbir uyum göstermiyordu."* (Young, 1999, 19)

Grafik tasarımları açısından Punk kültürü incelendiğinde kuşkusuz fanzinler örnek olarak ele alınır. Grafik tasarımcı Punk yaşamla bu yaşamın toplumsal sunumlarında yansıttıkları imgeleri bir arada sunmayı amaçlamışlardır. Punk kültürünün ürettiği diğer birinci el materyaller gibi fanzilerde okunup atılmak üzere tasarlanmıştır. *"Punkların kendi tarihlerini belgeleme konusundaki isteksizlikleri, elde kalan fanzilerin büyük bir bölümünün anonim, tarihsiz ve sayısız olmasıyla açıklanabilir"* (Youngs, 1999, 125)

Dada' nın temsilcileri sanat karşıtı bir hareket olarak sanatın her şeyden olabileceğini savunuyorlardı. Buna paralel olarak da Punk hareketi bas gitarını kırabilen herkesin bir müzik grubunun üyesi olabileceğini ve müzik yapabileceği inancını taşıyordu. Benzer biçimde grafik ürünleri olan afişler, el ilanları, plak kapakları ve fanzinler, makas, yapıştırıcı, fotokopi makinası olan herkes tarafından yapılabilirdi. Kolaj sonuçta profesyonel beceriler istemiyordu ve 'kendin yap' ilkesi burada gücünü gösteriyor, amatörlük Punk için oldukça karakteristik olan kara mizah ve şok etme isteğine engel teşkil etmiyordu. Çoğu amatör grafik tasarımın bu anlamda anonim kalmasının sebebi budur.

Fanzinlerde grafik tasarımcı; yazım hatalarına aldırmaz, sayfa numaraları kullanılmadığı için çoğunlukla farklı biçimlerde sıralanacak anlam kurgusu gerçekleştirirlerdi. Fotoğraf ve illüstrasyonlarda kâğıdın kalitesi özellikle düşük kalite kâğıtlar arasından seçilir, her fanzin bir tür dağıtılabilir grafiti olarak düzenlenirdi. Fanzinin gündeminden bağımsız olarak Damned! (Lanet olsun) ibaresi nihilizmi vurgulamak için kullanılmıştır. Amerika fanzinlerinde bu sözcük kullanılmadığı için Punk'lar tarafından estetize olmakla suçlanmıştır.

Grafik tasarımındaki en önemli ayrıcalık rastgele hazırlanmış gibi görülmesinin sağlanmasıdır. Çok sayıda fanzin resim ve fotoğraf eğitimi almış sanatçılar tarafından yapılmış olmasına karşın rastgele gibi görünmesi için özel çaba harcanmıştır. Hem İngiltere hem de Amerika' da karşı kültür isyancıları olarak ortaya çıkmalarına karşın sürekli tekrarlanan temalarıyla modalaşmış olan fanzinler grafik tasarımı açısından paradoksal bir durumla karşı karşıya kalmışlardır. "*Eylemlerin mantıksal bir tutarlılık taşımadığı, kişisel ya da toplumsal ilerlemenin ise en iyi ihtimalle uzak bir hayal, en kötü ihtimalle tamamen olanaksız olduğu anlayışına dayalı katı bir sosyo politik iktidarsızlık bilinci çevresinde, Punk kültürüyle bağlantılı her şeyle ilgili nefret yüklü bir kayıtsızlığı ve bir aciliyet duygusunu bir arada içerir"* (Young, 128)

Sonuç

Punk davranışının biçimlenmesinde büyük rol oynayan öfke hüsran ve tutarsızlıkların yanı sıra fanzinler eğlenme ve tatmin kaynağı olarak işlev üstlenmişlerdir. Üyelerinin bir arada olmaktan ve ortak değerlerden güç almasından gurur duyan topluluk, diğer marjinal gruplarla alaycı bir çatışma içindedir. Punk kültürü tüm edim ve üretimleriyle bir modaya dönüşürken, grafik tasarımlarıyla da sanatsal bir dil ya da akım olmayı talep etmemişlerdir. Yalnızca ürettikleri müzik bir ekole dönüşmüş, bu ekol defalarca kendini güncellemiştir.

1990'lar sonrasında ülkemizde yaygınlaşan Neo Punk hareketi farklı bir araştırma gündemi oluşturduğu için araştırma kapsamına alınmamıştır. Ancak fanziler boyutunda özellikle İstanbul, Ankara ve İzmir kentlerinde yaygın yayın grupları vardır. Bu grupların bir kısmı LGBT ve feminist gruplar tarafından yaygınlaştırılırken bir kısmı da "Gezi Olayları" sonunda yaygınlaşan politik muhalifler tarafından üretilmiştir. Ancak her iki grubunda ürettiği fanziler yeni medya özellikleri taşısalar da ideolojik anlamda Punk olmaktan çok muhalif marjinal üretimlerdir.

Tüm dünyada günümüzde üretilen fanzinlerin büyük bir bölümü internet aracılığıyla yayılmaktadır. İleri teknoloji karşıtlığıyla çelişen bu durum, gruplar tarafından çelişki olarak görünmeyip tersine herkese eşit iletişim olanağı sunan internetin ana akım medyayı temsil etmediğini savunur.

Kaynakça

Artun, A. (2011). *Sanat siyaset kültür çağında sanat ve kültürel politika.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Bürger, P. (2010). *Avangard kuramı* (E. Özbek, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Foster, H. (2009). *Gerçeğin geri dönüşü yüzyılın sonunda avangard.* (E. Hoşsucu, çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Heller, S. ve Vienne, V. (2016). *Grafik tasarımı değiştiren 100 fikir.* (B. Bayrak, çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.

Kuryel, A. ve Fırat B. Ö. (2015). *Küresel ayaklanmalar çağında direniş ve estetik.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Oral, A. E. (2017). Alternatif bir medya, altkültürün sesi: zinler üzerine bir değerlendirme. *Global Media Journal TR Edition,* 7(14), 66-82.

Ölçekçi, H. (2016). Alternatif bir medya olarak fanzinler. *The Journal of Academic Social Science Studies,* No: 53, Kasım II., 345-358.

Triggs, T. (2006). Scissors and glue: punk fanzines and the creation of a DIY aesthetic. Journal of Design History. 19/1 Spring, 69-83.

Young, T. H. (1999). *Bir alt kültürün oluşumu punk.* (H. Doğrul, çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Resimler

Resim 1. https://antiq.benjamins.com/?embed=1#catalog/0/18504

Resim 2. http://trabalhosujo.com.br/lou-reed-em-quadrinhos/

Resim 3. https://tr.pinterest.com/pin/79938962109709416/?lp=true

Resim 4. http://daveo-musicandstuff.blogspot.com.tr/2011/03/sideburns-no1-this-is-chord-this-is.html

Resim 5. https://garystormsongs.com/punk-and-new-music-fanzines-late-1970s-to-early-1980s/

ENGELLİLERLE BİRLİKTE BİR TİYATRO OYUNU HAZIRLANMASI

Dr. Öğretim Üyesi Yener Şişman

Anadolu Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Öğretim Üyesi

Öz

Çalışmanın temel amacı sosyal dışlanmayı kırmaktır. Zira engelliler günlük yaşamda karşılaştıkları dezavantajlar nedeniyle toplumdan uzaklaşmakta, toplumsal destek sistemlerinin yetersizliği, toplumun dışlayıcı tutum ve davranışları engellilerin topluma eşit bireyler olarak katılmasını engellemektedir.

Sanat ise insanın kendini ifade etmesi, yeni fikirler üretmesi ve topluma aktif ve eşit katılımı için önemli bir fırsattır. Buna karşın eğitimin ve üretimin dışında kalan büyük bir engelli nüfus, toplum yaşantısının diğer pek çok alanında olduğu gibi sanat alanında da üretme ve yaratma imkânlarından yoksun bırakılmaktadır.

Bu çalışmada engelli bireyler ve akranlarının ortak bir tiyatro oyunu ortaya koyması amaçlanmaktadır. Böylece engelli bireyler kişiliklerini geliştirip kendilerine olan güven duygularını pekiştirecekleri bir imkâna sanat yoluyla ulaşabilecektir. Toplumla olan bağları da bu yolla güçlenecek ve toplumun bir parçası olma övüncü ile insan olma onurunu yaşayacaklardır.

Ayrıca, fırsat verildiğinde engellilerin de toplumsal yaşamın her alanına katkıda bulunabileceği algısının yerleştirilebilmesi ve farkındalık yaratılması için sanatsal etkinliklere katılım önemlidir.

Son olarak çalışmanın, engelli bireylerin akranlarıyla iletişiminin güçlendirilmesine, üniversite öğrencisi akranlarının ise engelliler ile ilgili olarak bilinç ve duyarlılık düzeylerinin yükseltilmesine katkı sağlayacağı umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Engelli, sanat, sosyal içerme

PRODUCİNG A DRAMA WİTH DİSABLED INDİVİDUALS

The main purpose of this study is to contribute to the elimination of social exclusion. Disabled people feel alienated from society due to disadvantages they encounter in life. The lack of social support systems and the exclusionist attitudes and behaviors in the society prevent disabled individuals from full participation in social life.

Art provides us with an important opportunity to express ourselves, generate new ideas and participate in the society actively and equally. A large population of disable people lacks the opportunity to produce and create in the field of arts just as they are excluded from education and production activities.

The aim of this study is to enable disabled individuals and their peers to produce a theatre play jointly. Thus, through art, disabled individuals will have the opportunity to develop their personality and foster

self-confidence. Their links with the society will strengthen, and they will experience the pride of being a part of the society.

Furthermore, the participation of the disabled in art activities is important in order to create the perception that they can contribute to all domains of life when given the opportunity and also in order to create awareness in the society.It is expected that this study will contribute to the strengthening of relations between disabled individua

ls and their peers and to the increase of university students' consciousness and awareness about their disabled peers.

Keywords: Disabled, art, social inclusion

Amaç ve İçerik

Projenin temel amacı sosyal dışlanmayı kırmaktır. Zira özürlüler günlük yaşamda karşılaştıkları dezavantajlar nedeniyle toplumdan uzaklaşmakta, toplumsal destek sistemlerinin yetersizliği, toplumun dışlayıcı tutum ve davranışları özürlülerin topluma eşit bireyler olarak katılmasını engellemektedir. Sanat ise insanın kendini ifade etmesi, yeni fikirler üretmesi ve topluma aktif ve eşit katılımı için önemli bir fırsattır. Buna karşın eğitimin ve üretimin dışında kalan büyük bir özürlü nüfus, toplum yaşantısının diğer pek çok alanında olduğu gibi sanat alanında da üretme ve yaratma imkânlarından yoksun bırakılmaktadır. Türkiye'de nüfusun % 12,29'u (8.431.937 kişi) özürlüdür.

Bu ve benzeri projeler ile özürlü bireyler kişiliklerini geliştirip kendilerine olan güven duygularını pekiştirecektir. Toplumla olan bağları da bu yolla güçlenecek ve toplumun bir parçası olma övüncü ile insan olma onurunu yaşayacaklardır.

Ayrıca, fırsat verildiğinde özürlülerin de toplumsal yaşamın her alanına katkıda bulunabileceği algısının yerleştirilebilmesi ve farkındalık yaratılması için sanatsal etkinliklere katılım önemlidir.

Son olarak projenin, özürlü bireylerin akranlarıyla iletişiminin güçlendirmesine, öğrencilerimizin ise özürlüler ile ilgili olarak bilinç ve duyarlılık düzeylerinin yükseltilmesine katkı sağlayacağı umulmaktadır.

Proje Katılımcıları ve İşbirlikleri

Projede, 8'i Eskişehir Valiliği Engelliler Koordinasyon Merkezi'ne devam eden özürlü, 10'u Üniversitemiz öğrencisi, 1'i de proje sorumlusu olmak üzere toplam 19 katılımcı yer almıştır.

Proje Geliştirme Süreci

Çalışmada Topluma Hizmet Uygulamaları dersini alan öğrencilerimiz de bulunmasına karşın esas olarak Üniversitemiz Tiyatro Topluluğu'ndan gönüllü öğrencilerimiz yer almıştır. Zira proje Engelliler Koordinasyon Merkezi tarafından dersler başladıktan sonra önerilmişti ve 5 hafta sonrasında "3 Aralık Dünya Özürlüler Günü" gibi önemli bir günde özürlülerin sahnede olması arzulanıyordu.

Oysa öğrencilerimize Topluma Hizmet Uygulamaları dersini seçerken böyle bir içeriği ilan etmemiştik ve öğrencilerimiz içinde yarı amatör de olsa Tiyatro deneyimi bulunan ve kısa süre içinde bir eseri

sahneleyebilecek kişi sayısı çok sınırlı idi. Bu nedenle Topluma Hizmet Koordinatörlüğümüz tarafından bir yandan Fakültemiz öğrencileri arasında istenilen yeterliliklere sahip öğrenciler araştırılırken diğer yandan Üniversitemiz Tiyatro Topluluğu ile iletişime geçilmiş ve projeye katılımları sağlanmıştır. Tiyatro Topluluğumuzun değerli üyeleri ise gönüllü olarak projeyi sahiplenmiş ve büyük bir özveri ile çalışmalarda yer almıştır.

Proje Etkinlikleri

Engelliler Koordinasyon Merkezi yetkilileri ile öğrencilerimiz birlikte sahnelenecek eserin seçimi ve özürlü bireyler arasından oyuncu seçimlerini gerçekleştirmiştir. Eserin seçiminde kısa sürede sahnelenebilecek ve özürlü bireylerimizin azami katılımını sağlayabilecek bir eserin seçimine çalışılmıştır.

Oyuncu seçiminde ise farklı özür gruplarından katılım olmasına gayret edilmiştir. Projenin başlangıcında Engelliler Koordinasyon Merkezi yetkilileri tarafından, öğrencilerimize özürlü gençler ile iletişimleri sırasında yapabilecekleri ve yapmamaları gerekenleri kapsayan kısa bir oryantasyon eğitimi verilmiştir.

Oyunun provaları Engelliler Koordinasyon Merkezi çok amaçlı salonunda yapılmıştır. 3 Aralık günü için ise Üniversitemiz Halkla İlişkiler Birimi ile görüşülerek Salon 2009 ayırtılmış ve tiyatro oyunu ile Engelliler Koordinasyon Merkezi'nin halkoyunları vb. diğer etkinlikleri bu salonda yapılmıştır.

Proje Sürecinin İzlenmesi

Provalar dâhil her etkinlik Eskişehir Valiliği Engelliler Koordinasyon Merkezi yetkilileri gözetiminde gerçekleştirilmiştir. Fakültemiz Topluma Hizmet Koordinatörlüğü öğrencilerle her hafta ve Engelliler Koordinasyon Merkezi Müdürü ile iki haftada bir görüşerek projenin işleyişini değerlendirmiştir. Ayrıca, dersi alan her öğrenci Koordinatörlüğümüz tarafından hazırlanan bir etkinlik raporunu doldurmuştur. Proje, ciddi bir aksaklık yaşanmadan sonuçlandırılmıştır.

Sonuç ve Projeden Ortaya Çıkan Katkı

Dersi Alan Öğrenciler Açısından

Projede yer alan öğrencilerimizin tümünde memnuniyet seviyesinin yüksek olduğu gözlenmiştir. Öğrencilerimizin projede yer almaktan duydukları haz kostüm ve dekorla ya da mekânsal sorunlarla başa çıkmalarında etkin rol oynamıştır.

Öğrencilerimiz "önceden özürlülerin yapamayacaklarına odaklandıklarını, bugün ise yapabilecekleri şeyleri gördüklerini ve buna odaklandıklarını" ifade etmiştir. Bu ifade öğrencilerimizin özürlüler ile ilgili olarak bilinç ve duyarlılık düzeylerinin yükseldiğini göstermesi açısından önemlidir. Yine öğrencilerimizin çoğu özürlü akranları ile arkadaşlıklarını sürdürmek ve birlikte çalışmaya devam etmek istediklerini vurgulamışlardır.

Özürlüler Açısından

Özürlülerin çoğu akranlarıyla tanışmaktan, birlikte vakit geçirmekten son derece memnun olduklarını ve arkadaşlıklarını sürdürmek istediklerini bildirmişlerdir. Bu etkinliğin, kendilerini iyi hissetmelerine,

güvenlerinin gelişmesine yardımcı olduğunu vurgulamışlardır. Genel olarak, özürlüler olumlu bildirimlerde bulunmuş ve önemli bir kısmı teşekkür ederek benzer çalışmaların devam etmesini istediklerini ifade etmişlerdir.

Değerlendirme

Proje amacına büyük oranda ulaşmıştır.

r iki taraf birbirlerinden etkilenmiş ve uzun süreli sosyal ilişkilerin temeli atılmıştır. Daha da önemlisi, özellikle öğrencilerimiz, kalıpyargılarının ne denli yersiz olduğunu fark etmiştir.

İleriki projeler için bazı öneriler aşağıda verilmiştir:

- Özürlü bireyler ile öğrencilerimizin birlikte yer alacağı karma bir tiyatro topluluğu oluşturulması ve bu topluluğun kurumsallaşması için çaba gösterilmeli,

- Etkinlikler çeşitlendirilmeli, ritim, dans, fotoğrafçılık ve çalgı aleti gibi farklı sanatsal alanlarda da ortak çalışmalar gerçekleştirilmeli.

OPERA SANATINDA SAHNENİN BÖLÜMLENDİRİLMESİ VE SAHNENİN ALGISAL KESİTLERİ

Öğr. Gör. Mehmet BALTACAN

Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü

Opera Anasanat Dalı

Öz

Görsel sanatların en kapsamlısı olarak bilinen opera sanatında, bir temsilin sahneye koyulması aşamasında, yapılacak olan çok çeşitli hazırlık dönemlerinin titizlikle planlanması ve bu plan doğrultusunda çalışmaların yürütülmesi gerekmektedir. Eserde yer alan karakterlerin rolünü üstlenen ve eğer varsa koroyu oluşturan opera oyuncularının bireysel hazırlıkları sonrasında, rejisörün yönlendirmesi ile tasarlanan dekor, kostüm ve aksesuarların tamamlanması ile birlikte çalışmalar sahneye taşınmaktadır ve başlangıçta sadece kağıt üzerinde yazın halde elde var olan eser, yavaş yavaş sahne üzerinde yaşayan, nefes alan, vücuda kavuşan bir aksiyonlar birleşimi halini alarak izleyiciye mesajlar vermeye hazır hale gelmektedir. Hazırlık çalışmalarının sahne üzerine taşınmasından itibaren yönetmenin, oyuncuların ve teknik ekibin çalışmalarının kolay ilerlemesi, yönetmenin istek ve uygulamaları oyunculara ve teknik ekibe daha anlaşılır şekilde iletebilmesi, dekor ve ışık uygulamalarının planlandığı şekil ile uyum içinde kullanılabilmesi konularında sahnenin belli bölümlere ayrılarak, bu bölümlerin etkin bir biçimde kullanılması oldukça önem arz etmektedir. Eserin doğru yorumlanarak seyirciye ulaştırılmasında, sahnenin bölümlerinin ve duygusal algı kesitlerinin uygun olarak çözümlenmesi ile vurgu ve aksiyon planının bu doğrultuda hazırlanması etkili olacaktır. Bu çalışmada, sahnenin bölümlenmesi ve duygusal algısal sahne kesitlerine değinilerek, sahne kesitlerinde yer verilen duygu ve aksiyon durumları incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Sahne Sanatları, Opera, Sahne, Reji.

Giriş

Görsel sahne sanatlarının en kapsamlısı olarak tanımlanan opera sanatında, bir eserin sahneye koyulması aşamasında, eserin doğru yoruma ulaşması ve seyirciye açıklıkla ifade edilmesi yolunda rejisörün ekibi ile yapmış olduğu

-Karakter-Kimlik Analizi

-Ortam-Mekân Analizi

-Dramaturgi Analizi

-Dramatik yapı ile Teatral biçim ilişkisi

-Dramatik yapı ile Müzikal biçim ilişkisi

-Dramatik yapı, Teatral biçim ve Müzikal bağlamlar Analizi

-Dekor tasarımı

-Kostüm Tasarımı

-Işık Tasarımı

-Makyaj ve diğer tamamlayıcı unsurlar

-Sahne üzeri aksiyon planı

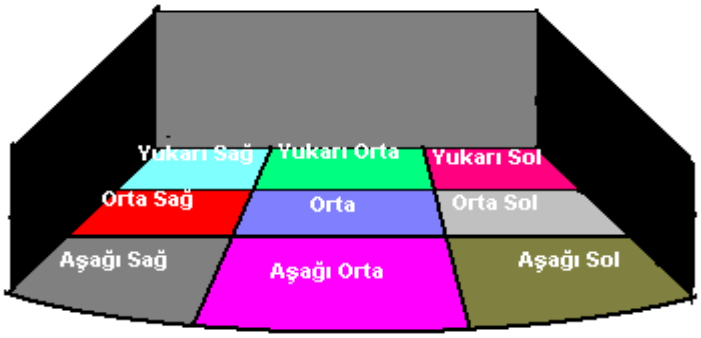
Ve bu gibi birçok çeşitli konu başlığının, hazırlık dönemlerinin titizlikle planlanması ve detaylandırılarak çalışılması gerektiği bilinmektedir.. Eserde yer alan karakterlerin rolünü üstlenen ve koroyu oluşturan opera sanatçılarının bireysel hazırlıklarının sonrasında, rejisörün yönlendirmesi ile tasarlanan dekor ve kostümlerin yapımının tamamlanması ile birlikte, çalışmalar sahneye taşınmaktadır. Başta sadece kağıt üzerinde yazın halde bulunan eser, yavaş yavaş, sahne üzerinde yaşayan, nefes alan, vücuda gelen bir aksiyonlar birleşimi halini alarak seyirciye mesajlar vermeye hazır hale gelmektedir.

Hazırlık çalışmalarının sahne üzerine taşınmasından itibaren, yönetmenin ve oyuncuların çalışmalarının kolaylaşması, yönetmenin istek ve uygulamaları, oyunculara ve teknik ekibe daha anlaşılır şekilde iletebilmesi, dekor ve ışık uygulamalarının planlandığı şekliyle uyum içinde kullanıla bilmesi konularında sahnenin bölümlendirilmesi ve sahne bölümlerinin etkin biçimde kullanılması, programlı ve sistemli bir prova dönemi yürütülmesi konusunda çok faydalı olacaktır.

Sahnenin Bölümlendirilmesi

Görsel sahne sanatlarında bir eserin sahnelenmesindeki amaç yazarın ve bestecinin vermek istediği mesajı en doğru biçimde seyirciye iletmektir. Bunun uygulanabilmesi için eserin, sahneye koyma niteliklerini barındırması gerekmektedir. Özakman (1998; 248), edebiyat ölçülerine uygun olarak güzel bir dille yazılmış olmasına rağmen, sahne gerekleri ihmal edildiği ve sahnelenebilir nitelikte olmadığı için provaları iptal edilen ve oyundan kaldırılan eserler olduğuna değinmektedir. Bir eserin sahneye konulması sırasında, prova aşamasında oyun düzeninin planlandığı gibi uygulanabilmesi için hem yönetmenin ve oyuncuların, hem de teknik ekibin çalışmasını düzenli halde yürütmelerini sağlaya, ayrıca orkestra şefinin sahne üzerinde devam eden aksiyonun takibini kolaylaştıran en etkili unsur, sahnenin bölümlerinin etkin kullanımı olacaktır.

Nutku (1982; 104), normal büyüklükteki bir oyun yerinin derinlemesine olarak üç asal düzeyi bulunduğunu belirterek seyirciye yakın olan kesimini “sahnenin aşağısı”, seyirciye uzak olan kesimini “sahnenin yukarısı” ve bu iki kısım arasında bulunan kesiti ise, “sahnenin ortası” olarak ifade etmiştir. Ayrıca, derinlemesine olarak üç kesiti bulunan bu oyun alanının, yani sahnenin genişlemesine olarak da üç kesimi bulunmaktadır. Bu kesitler, oyuncuya göre “sağ”, “orta” ve “sol” bölümlerdir. Nutku’nun bu ifadesine göre, oyun alanının bölümlendirilmesi aşağıdaki resimde belirtilmiştir.



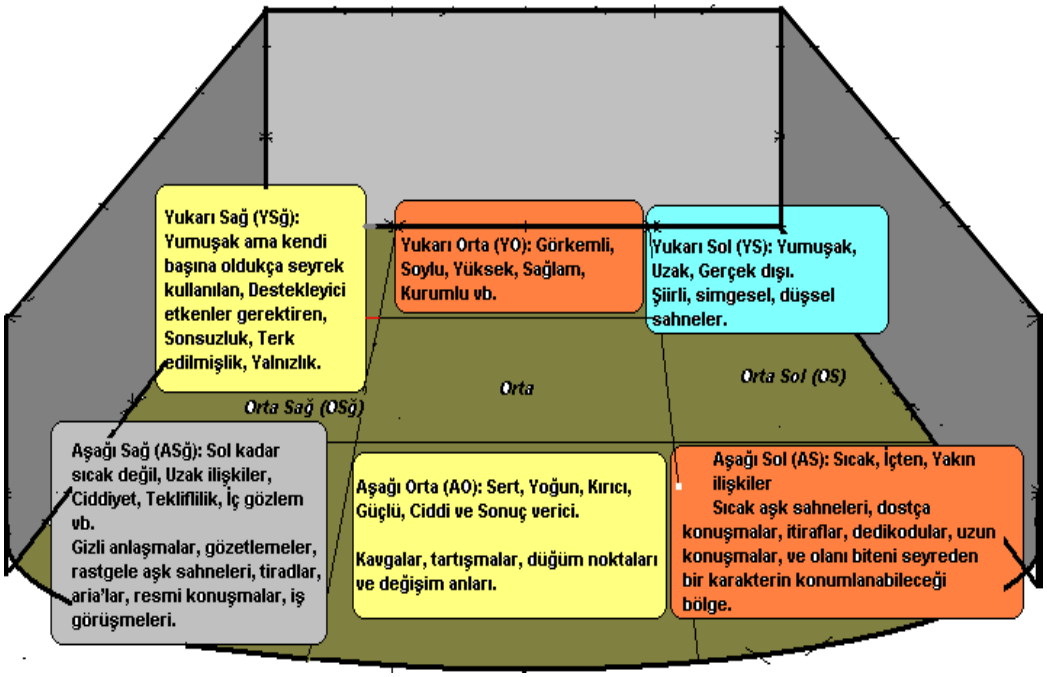
Şekil 1. Sahnenin Bölümleri

Sahnenin Duygusal Algısal Kesitleri

Sahnenin belirtilen bölümlerine göre, oyuncuların güçlü olarak vurgulandığı kesim, "aşağı kesim", en güçsüz olarak algılandıkları kesim ise "yukarı kesim" dir. Brecht (1982;30), oyuncunun seyirciyle göz göze olduğu durumlarla ilgili olarak "Senin önünde sergilediğim kişi ne yapacak? Bak dikkat et!" çağrısı, seyirciye yöneltilen "Bak, gördün mü !" ünlemi, "Sen bu konuda nasıl düşünüyorsun bakalım? "sorusu değişik nüanslarla verilerek ve artistik biçimde ele alınarak oyunun tüm kıtlık ve ilkelliğinin ortadan kalkacağını söyleyerek dolayısıyla oyuncunun güçlü olarak vurgulandığı sahnenin aşağı kesiminde seyirci ile göz göze olduğu bu yakın bölümde seyirciyi daha aktif bir biçimde duygusal ortama dahil ettiğini ima etmektedir. Eser içinde yer alan hareket planı gereğince sahnenin yukarı veya orta kesiminde konumlanan oyun veya oyuncular, vurgulanmak istendiğinde yükselti, merdiven vb. ögeler, görünümü güçlendirme konusunda faydalı olacaktır.

Sahnede sağ ve sol, oyuncunun seyirciye dönük olan durumuna göre saptanmaktadır. Nutku (1984; 333), yönetmenin oyun yerinin sağını ve solunu, oyuncuya göre saptaması konusuna özellikle dikkat çekmiştir.

Temsil sırasında yer alan belli duygu durumlarının, istenen doğru algıyı iletmesi amacıyla sahne üzerinde uygulandığı bölümler yer almaktadır. Nutku, bunun herhangi bir biçimde bilimsel olarak kanıtlanamasa da, sahne uygulaması yapan herkes tarafından hissedilecek bir özellik olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda, bu uygulamaları "doğal duygusal algı kesitleri" olarak tanımlamak yerinde olacaktır. Nutku (1984; 332)'ya göre, sahnenin bu özelliğini inceleyen araştırmacıların, oyun alanlarını aşağıda belirtildiği şekilde bölümlemeyi önermekte olduğu ifade edilmektedir.



Şekil 2. Sahnenin Algısal Kesitleri

Belirtilen bölümlendirme incelendiğinde, duygusal ilişkilerin ölçüsü arttıkça, sahne üzerindeki oyunu da giderek sahnenin aşağı düzeyine kaydırmak beklenen algıyı ortaya çıkaracağı anlaşılmaktadır. Nutku (1984; 333), daha yumuşak ve daha zayıf duygusal algı alanı olarak belirttiği, sahnenin yukarı kesimlerinde, destekleyici durumları göstermenin daha doğru olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca, uzaklık, sonsuzluk, yalnızlık, düş ve hayalet sahneleri ile gerçek dışı görüntülerin uygulanması için en uygun bölümlerin, sahnenin yukarı kesimleri olacağı belirtilmiştir. Pavis (2000;264)'e göre, izleyicinin rolle özdeşleşmesi ona bir haz kazanımı sağlamaktadır ve bu özdeşleşmenin, izleyicinin sahne üzerindeki olaya olan yakınlığı ya da uzaklığı ile önemli ölçüde bağlantısı bulunmaktadır

Aşağıdaki tabloda sahne kesitleri ve duygusal algı alanları daha detaylı olarak belirtilmektedir (Nutku, 1984; 332).

OYUN ALANI VE ALGISAL DEĞERİ	***ÖNERİLEN SAHNELER***

Aşağı Orta (AO): Sert, Yoğun, Kırıcı, Güçlü, Ciddi ve Sonuç verici.	Kavgalar, tartışmalar, düğüm noktaları ve değişim anları.
Yukarı Orta (YO): Görkemli, Soylu, Yüksek, Sağlam, Kurumlu vb.	Ciddi ve romantik aşk sahneleri, her çeşit egemenlik sahnesi, yargı sahneleri ve törensel sahneler.
Aşağı Sol (AS): Sıcak, İçten, Yakın ilişkiler	Sıcak aşk sahneleri, dostça konuşmalar, itiraflar, dedikodular, uzun konuşmalar, ve olanı biteni seyreden bir karakterin konumlanabileceği bölge.
Aşağı Sağ (ASğ): Sol kadar sıcak değil, Uzak ilişkiler, Ciddiyet, Tekliflilik, İç gözlem vb.	Gizli anlaşmalar, gözetlemeler, rastgele aşk sahneleri, tiradlar, aria'lar, resmi konuşmalar, iş görüşmeleri.
Yukarı Sol (YS): Yumuşak, Uzak, Gerçek dışı.	Şiirli, simgesel, düşsel sahneler.
Yukarı Sağ (YSğ): Yumuşak ama kendi başına oldukça seyrek kullanılan, Destekleyici etkenler gerektiren, Sonsuzluk, Terk edilmişlik, Yalnızlık.	Gerçek dışı sahneler, geri düzeyde geçmesi gereken düş, hayalet sahneleri ve doğaüstü görüntüler.

Şekil 3. Oyun Alanı ve Algısal Değeri İle Uygulanması Önerilen Sahneler.

Sonuç

Sahne üzerinde, eserin iletilmesi istenen doğru mesajı ortaya çıkarma aşamasında, sahnenin bölümlenmesi ve algısal kesitlerin dikkate alınarak değerlendirilmesi doğru yoruma ulaşma konusunda gerek yönetmene gerek oyuncuya gerekse tüm teknik ekibe katkı sağlayacaktır. Duygu durumlarının, sahnenin uygun olan kesitlerinde uygulanıyor olması seyirciye farklı algılama imkanları sağlamaktadır.

Yönetmen seyirciye mesajlar iletmek isterken, durumları, oyuncuları ve dolayısıyla aksiyonu farklı yöntemlerle öne çıkararak vurgulama yolunu izlemektedir. Anlatımın vurgulanması konusunda kullanılan dekor, kostüm, ışık, makyaj ve bu gibi unsurların yanı sıra, oyun alanının bölümlendirilmesi ve duygusal algı kesitlerinin, uygulanan vurgulama yöntem ve teknikleri ile destekleyici doğrultuda kullanılması verilmek istenen mesajın açıklıkla seyirciye iletilmesini kolaylaştıracaktır. Sahnenin işlevsel kesitlerinin bölümlendirildiği ve duygusal algı kesitlerinin dikkate alınarak planlanan bir prova programı hem rejisör, hem oyuncular ve hem de teknik ekip açısından daha sistemli bir çalışma süreci takip etmelerine imkan sağlayacaktır. Opera eserinin sahnelenmesinde en temel amaç, eserin doğru yorumunun ortaya kanarak seyirciye iletilmesidir. Mesajların seyirciye aktarılmasında kullanılan yöntem ve tekniklerde, sahne hareketlerinin, duygusal algı kesitleri ile örtüşür bir bütünlükte planlanması amaca uygun olacaktır.

Kaynakça

Brecht, B. (1982). *Oyunculuk Sanatı Ve Dekor.*İstanbul: Say Kitap Pazarlama.

Nutku, Ö. (1982). *Sahne Bilgisi 1. Cilt.* İstanbul: İzlem Yayınevi.

Nutku, Ö. (1984). *Sahne Bilgisi 2. Cilt.* İstanbul: İzlem Yayınevi.

Özakman, T. (1998). *Oyun Ve Senaryo Yazma Tekniği.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Pavis, P. (2000). *Gösterimlerin Çözümlenmesi.* Ankara: Dost Kitabevi.

MALATYA MÜZE VE HALK EĞİTİM MERKEZİNDE BULUNAN GELENEKSEL GİYSİLER

Öğr. Gör., Hatice BOYACIOĞLU

Maltepe Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Moda Tasarımı Programı, İstanbul,

Öğr. Gör., Yelda KUBUR

Maltepe Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Moda Tasarımı Programı, İstanbul,

Öz

Giyim kuşam, insanoğlunun kültürel gelişim ve yaşam sürecinde kökeninde koruma amaçlı olmasına karşın, gelişim sürecinde geniş kültürel işlevler yüklenmiş bir olgudur. Giyim, insanın bedenini örten giysi, aksesuar, makyaj ve bunları kullanma biçimidir. Anadolu'nun çok zengin giyim-kuşam geleneğine sahip olmasına rağmen bu kültür giderek yok olmaktadır.

Malatya ili yöresel giysileri de bu genel değişim sürecinden etkilenmiştir. Bu giysilerin artık kullanılmıyor olması, gençler tarafından ilgi görmemesi zamanla yok olup gitmesine neden olacaktır. Malatya ili yöresel giysilerini fotoğraflayarak, rengi, kumaşı, kesimi, süslemesi, giyinme şekli ile belgelemek, yitip giden giyim kültürümüzün gelecek kuşaklara aktarılması için bu araştırma önemlidir.

Araştırma doğrultusunda Malatya ili yöresel giysileri ve Geleneksel Anadolu giyim- kuşamı ele alınmıştır. Giysiler oluşturulan gözlem fişleri doğrultusunda incelenmiştir. Giysilerin model özelliklerinin ve süsleme çeşitlerinin genelde birbirine benzediği görülmüştür. Müzelerde bulunan geleneksel giysilere bakıldığında daha çok cepken ve entarilere önem verilerek saklandığı, şalvar ve eteklerin ise sayılarının az olduğundan daha az önem verilerek günümüze kadar saklanmadığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Giyim, Giysi, Geleneksel, Müze.

TRADITIONAL GIUSES IN MALATYA MUSEUM AND PUBLIC TRAINING CENTER

Clothing (Apparel) is phenomenon for mankind not only for culturel development and with the objective to protect life; but also for broad cultural events originated during the developmental process. Clothing means use of cloth in different forms and style that cover the humans body, for accessories and make up. Geographical conditions, gender, life style and cultural effects has impact on clothing that has undergone many changes throughout the history.

The Anatolian tradition of clothing is going to extinct besides of its very rich tradition. Clothing tradition of Malatya Province has been influenced by this general process of change. These garments are now no longer in use and will lead to extinction due to lack of interest by young people. The documentation and

photography of colour, fabric, cutting, trimming and shaping of local clothes of Malatya province maket his research important fort he future of our new generation.

Research was carried out in accordance to local clothing of Malatya province and traditional Anatolian customs. Garments were investigated according to the obsevation tags. Model features of garments and types of trimming showed resemblance with each other. Taking in account the traditional clothing in the museum, more importance was given to the traditional dress and kirtle with less importance to baggy trousers and skirts as they were less in number and not kept properly to the present.

Keywords: Clothing, Clothing, Traditional, Museum.

Giriş

Giysiler bir dönemin, bir ülkenin, bir topluluğun veya bir kişinin özelliklerini gösteren önemli objelerdir. Giyim bütün halk sanatlarında olduğu gibi kültürlerin en canlı belgelerinden biridir. Çünkü her dönemin, her milletin ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal şartlarından etkilenerek biçimlenmektedir. Tarih boyunca, her uygarlık, yaşayış biçimi ve yaşam şartlarının etkileriyle birbirinden ayrı özellikler göstermişlerdir (Komsuoğlu, 1986: 133). Bunun sonucu olarak milli ve geleneksel giysiler meydana gelmiştir. Ülkemiz olağanüstü zengin bir halk kültürü mozaiği içindedir. Bu nedenle her yöre ayrı bir renk, ayrı bir güzellik ve özellik taşımaktadır. Giyim – Kuşam, el sanatları ve süsleme sanatının bu mozaiğin içinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Bu özelliklerden biri olan halk giysisi, o halkın bütün kültür varlığını, geleneklerini, yaşadığı coğrafyayı, yaşadığı yerin iklim şartlarını en iyi yansıtan öğelerden biridir. Geçmişten günümüze kıyafetlerde yaşanan farklı etkileşimin izlerini taşıyan bazı bölgelerimiz günümüzde hala mevcuttur. Malatya bu izleri taşıyan illerimizde biridir. Malatya'ya bağlı ilçe ve köylerinin bazıları, zamana, küresel modaya ve teknolojik gelişmeye rağmen geleneksel yaşam tarzlarını ve bunların gerektirdiği el sanatları ürünlerini kullanarak geleneklerini yaşatmaya çalışmaktadırlar. Yapılan araştırmada Malatya iline bağlı Pütürge ve Darende ilçelerinde ve bunlara bağlı bazı köylerde geleneksel kadın giysilerinin günlük hayatta az da olsa kullanıldığı görülmüştür.

Malatya Halkının Yaşama Biçimi

Malatya'nın bölgedeki konumu, kültürel ve ekonomik alanlardaki farklılıklar, yöre hayatına da çeşitlilik kazandırmaktadır. Merkezlerdeki sanayileşme, çevre yerleşimlerindeki yaşama biçimini ve faaliyetlerini de etkilemektedir. Elverişli sulama imkânları ile ova bölgesindeki hayat ileri düzeye ulaşmıştır. Ürün pazarlaması, yöre insanının pazarla olan ilişkilerini yoğunlaştırmış, geleneksel yapının çözülmesini hızlandırmıştır. Ancak, bunun yanında bozkır hayatına ve çevre tesirlerinin çok sınırlı olduğu dağ köylerine rastlanmaktadır. Bu kesimlerde geleneksel tarım ve hayvancılık hâkimdir. Kara ve demiryolu ağının ilde yaygın oluşuna karşılık, bazı dağ köyleri yolsuz durumdadır. Evlerde, kahvelerde büyük ölçüde dini hikâyeler ve " Kahramanlık Menkıbeleri" okunarak anlatılmaktadır. Toprak, mülkiyet ve sanayileşmede, geçiş döneminin özellikleri belirgindir. Küçük mülkiyet yaygındır. Kimi köylüler şehre göçmüşse de tümüyle topraktan kopmamıştır. Bu da " Yarı Ortakçı" türlü ilişkileri yaygınlaştırmıştır. Aynı dönemde bu ilişkilerin de çözüldüğü tarım işçiliğinin ortaya çıktığı görülmektedir. Dağ ve bozkır köylerinde, çalışma alanının darlığı 1965'ten sonra, şehre göç olayını yaygınlaştırmıştır. Köyden şehre gelenlerin niteliksiz işçi durumuna düşmesi, ova köylerinin tercih

edilmesine sebep olmuştur. El sanatları, bölgelerde pazara açık bir biçimde ücret karşılığı sürdürülmekte, geçim güçlüğü bir ölçüde azaltılmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında sanayileşme hareketinin başlamasıyla görülen sosyal değişiklikler, şehir merkezi ile köylerde büyük farklılıklar göstermektedir. Köylerde geleneksel özellikler öne çıkarken, şehirleşmenin etkisiyle merkezde geleneksel özellikler büyük değişikliklere uğramıştır (Geniz, 1996: 49).

Geleneksel El Sanatları

Malatya'da oldukça gelişmiş olan geleneksel el sanatları sanayileşmenin ektisiyle giderek gerilemektedir. Köylerde günümüzde de el tezgâhlarında halı ve kilim dokumacılığı, kaba giyime yönelik dokumacılık yaygındır. Osmanlı Dönemi'nde başlayan bakırcılık, sınırlı olarak sürdürülürken, ahşap oymacılığı, arabacılık, semercilik ortadan kalkmıştır. Geçmişte önemli olan kuyumculukta, özgün modeller üretilmekteydi. Halep işi, Şam işi diye adlandırılan bilezikler, hap denilen burmalı inci gerdanlıklar yörenin özgün işleriydi (Geniz, 1996: 54).

Geleneksel El Dokumacılığı (Halı- Kilim- Cicim -Çorap Ve Eldiven)

Geleneksel el sanatlarımızdan dokumaların ham maddeleri yün, tiftik, pamuk, kıl, ipekten sağlanmaktadır. Eğirme ya da başka yollarla ipek haline getirilerek yada sadece elyafı birbirine tutturarak bir bütün meydana getirme yoluyla elde edilen her cins kumaş, örgü, döşemelik, halı, kilim, zili, cicim, keçe, kolonlar vb. dir.

Dokümanlar hammaddelerine göre; 1) Bitkisel Lifler (Keten, ipek, pamuk vb.) 2) Hayvansal Liftler (Yün , Kıl , İpek) olarak ayrılabildiği gibi tür olarak da ;1) Kirkitli (halı , kilim ,zili, cicim ,sumak, kolan vb.) 2) Mekikli (Kumaşlar) dökümanlar şeklinde sınıflandırılabilir. El dokumacılığında lifler tarakla düzeltilir. İğ/Kirman gibi aletlerle ip haline getirilir.Çıkrık dolap vb. aletlerle bükülür. Çile-Kelep Haline getirilen ipler kök boyası yada kimyasal boyalarla boyanır ve kullanılır duruma getirilir . Dokumalar çeşitlerine göre değişik tezgahlarda dokunur. Malatya 'da Küçükbaş hayvancılığın azalması ve yer yaygısı vb. kullanım olanaklarını artması beğenilerin değişmesi gibi etkenler dokumacılığı azaltmıştır. Başören, Ören, Kürecik, Pütürge, Parçikan, Doğanşehir, Atma, Sarıçiçek gibi yerlerin ismiyle tanınmış halıların dokuması azalmış veya yok olmayla karşı karşıyadır. Dirican ve Sinan Kilimleri ile Arapgir Suceyin Cicim(düz dokumaları) günümüzde kaybolmak üzeredir.

Giyim ve Süslenme İle İlgili Aksesuarlar

Geleneksel giyimde Malatya Kadın giyimi; yaşa, bulunduğu sosyal-kültürel ve ekonomik statüye, yaşadığı yöre vb. ne göre değişiklikler gösterir. Yaşlı kadın giyimindeki baş bağlama-süsleme biçimi (Fesin üzerinde tepelik bulunur.) Fesinin üzerinden aşağıya sarkıtılan uzun beyaz dolağın beli hayli geçmiş olması, gerdanlık, zülüflük gibi aksesuarları takma-takmama gibi durumu vb. değişiklikler göstermiştir. Genç kadın giyiminde baştaki fesin üzerinde gümüş bir tepelik taç denilen savatlı veya telkâri tekniği ile yapılmış kenar uçlarında Gümüş ya da Altın paralar bulunan aksesuar bulunur. Tepeliğin üzerine atılan uçları iğne ya da boncuk oyalı yazmasının bir ucunu boynuna dolar ve geri kalan kısmını beline doğru sarkıtılır. İç giyim olarak giyilen dizleri de geçen yakası işlemeli beyaz köyneğin altına; uzun paçalı, paçaları uçkurlu donu onun üzerine de boyundan diz altına kadar uzanan pazen yada kemha kumaştan çiçekli şalvar giyilir. Ondan sonrada fistan ya da "üçetekli" giyimi

tamamlar. Özel günlerde üçeteğin sim sırma işlemeli olanı daha ön plana geçer. Bel kısmına bir renkli veya beyaz sırmalı kuşak sarmakta olup, düğün nişan vb. özel günlerde kuşağın üstüne gümüş kemer ve kemer tokası takar. Ayaklarına desenli yün çorap üzerine çarık veya yemeni giyilmektedir. Geleneksel erkek giyiminde başa sekiz köşeli kasket takılır. Boyun bölümüne uçları önden birleştirilerek düğümlenen yağlık/mendil aksesuar olarak bağlanır. Vücuda beyaz gömlek ya da gri üzerine dikine çizgili gömlek giyilir. Altta yakasız beyaz, yukarıdan 3-4 düğmeli uzun köynek, yine belden lastikli dizin alt tarafına kadar inen paçalı beyaz don ile iç giyim tamamlanır. İçe giyilen beyaz donun üzerine siyah kumaştan uzun peykli, belden uçkurlu şalvar giyilir.





Giyim Kuşam

İlin kültürünü biçimlendiren bölgesel özellikler giyim-kuşamı da etkilemiştir. Geleneksel giysiler büyük ölçüde dokumalardan oluşmaktadır. Cumhuriyet dönemindeki düzenlemeler erkek giyiminin özelliklerini değiştirmiştir. Kadın giyiminde dönüşümse, toplumsal yapıdaki değişmelerle uygun bir gelişme izlemiştir. İş tulumu, iş elbisesi giyinmiş yüzlerce Türk kadının fabrika kapısından şehre dağılması; bir kıyafet inkılâbının ilk ve gönüllü tatbikatı olmuştur. Ancak kırsal kesim, bu gelişmeyi arkadan izlemektedir. 1975' lerde il merkezine en yakın Yukarı Banazı, Kilayik, Gündüzbey, Barguzu gibi köylerde yaşlı kadınların, el tezgâhlarında dokunan kalın peştamal, gençlerin ise yine "çinko" denen bir tür peştamal bağladıkları görülmektedir. Başa, omuza dökülecek biçimde havlu alınmakta, yüzler yazma ile örtülmektedir. Kırsal kesimin giyiminde iş ya da eğitim amacıyla il dışına çıkan gençler, çağdaş giyimin tüm özelliklerini yöreye getirmektedirler. İl merkezindeki hayat, hazır giyim ve modaya yönelmiş, giyim kuşam biçimleri de değişimin öneminin göstergelerindendir (Geniz, 1996: 49).

Geleneksel Kadın Giyimi

Yaşlılar daha çok ak-kara damalı çarşafları yeğlemektedirler. Çarşaf günümüzde de yaygınlığını korumaktadır. El dokuması peştamallar da bir tür örtü olarak kullanılmaktadır. Yaşlılar yine küçük

kareli, kalın; gençler "çinko" denen ince dokulu peştamallar bağlamaktadır. Peştamala kimi yörelerde "pervanik" de denilmektedir. Köylerde çarşafın içine zıbın giyilmektedir. Yaşlılar pazen, gençler ipek ya da keten zıbınları yeğlemektedir. Bunun altına bol dikimli şalvarlar giyilir. Dağ köylerinde ise kadın giyimin çeşitlendiği görülmektedir. Başa "külliki" denen, çevresine altın dizilmiş al fes giyilir, üzerine çiçekli yazma ya da püsküllü örtü sarılır. Yüz örtülmez, saçlar örgülüdür ve açıkta bırakılır. Zıbın yerine de üç peşli (kutnu) giyilmektedir. Üç peşli al renkli ve işlemelidir. Kollar dirsekten yırtmaçlıdır. "Pervanik" denen peştamal burada, belden bağlanan bir tür önlük biçiminde kullanılmaktadır. Altına "tuman" denen bol dikimli şalvar giyilir. Yün ya da iplik çoraplar işlemelidir. Ayakkabılar ise genellikle erkek ayakkabılarını andırmaktadır. Yakın dönemde lastik ve plastik ayakkabılar da yaygınlaşmıştır. Kentlerle etkileşimin artmasıyla çarşaf yerine manto yaygınlaşmıştır. Merkezlerde çağdaş giysiler yanında geleneksel öğeler de görülmektedir (Geniz, 1996: 50).

Geleneksel Erkek Giyimi

Erkek başlıklarında, Doğu Anadolu ikliminin özellikleri etkilidir. Kimi yörelerde halk arasında " küm" denilen ak işlemeli "papak", kimi yörelerde de " deveci fesi"

denen al fes giyilir. Ancak, bu Osmanlı fesi biçiminde değildir. Çevresinde parlak püsküllü puşu bağlanır. Dağlık köylerde ise yün başlıklar yaygındır. Gömlekler Malatya'nın özgün erkek giysileri arasındadır. Yakası, boğazı iyice saracak biçimde; kolları düğmesiz ve yırtmaçlıdır. Göğüs ortasına kadar açık yelekler genellikle kara kumaştandır. "Bel kuşağı" ya da "Şalvar bağı" denen ak dokumapuşu gibi kuşaklar bağlanmakta; keçi kılı kumaş, şalvar giyilmektedir (Geniz, 1996: 50). Geleneksel Anadolu Giyim-Kuşamı Hakkında Genel Bilgiler İnsanoğlu başlangıçta iklimsel etkilerden korunma amacıyla giyinmeye ihtiyaç duymuştur. İnsanlık tarihi boyunca giyim gereksinimi, çeşitli bölgelerde ve dönemlerde biçimsel farklılıklar göstermiş, sosyal statüyü belirginleştirme ve hoş görünme amacına yönelik olarak da farklı giysi modelleri ortaya çıkmış, çeşitli malzemeden ve farklı kalitelerde kumaşlar dokumuşlar ve bu kumaşlardan elbiseler üretmişlerdir (Koçkar, 2008: 403). Kadın ve Erkek giyimi, hangi yaşam biçimi içinde olursa olsun; başlıklar, üst bedene giyilenler, alt bedene giyilenler, ayağa giyilenler, takılanlar ve süslemeler ile oluşan bir bütündür. Kadın ve erkek kendi yaşama biçimi içinde, kendi toplumunun geleneklerine göre bunları nerede, ne zaman ve nasıl giyineceğini yaşarken öğrenir ve kullanır (Koçkar, 2008: 526). 2

Araştırmanın Modeli

Araştırmada survey (tarama) modeli kullanılmıştır. Survey (tarama) modelinin giysilerinin fotoğrafları çekilmiş örnekler kesim, dikim, kullanılan malzemeler ve süsleme teknikleri yönünden gözlem fişleri doğrultusunda incelenerek elde edilen veriler yorumlanmış, değerlendirilmiş ve sonuca gidilmiştir.

Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada ilk olarak konu tespit edilip sınırlandırılmıştır. Konu olarak Malatya yöresi geleneksel kadın giysilerinin incelenmesi seçilmiş olup konu ile ilgili literatür çalışmaları, çeşitli kitap, yayınlanmış tezler ile internet taraması yapılmıştır. Her giysi giyim sanatları açısından giysilerin özelliklerine uygun olarak hazırlanmış gözlem fişleri aracılığı ile incelenmiştir. Gözlem fişlerinin oluşturulmasında;

kullanılan giysi cinsleri, giysilerde kullanılan malzemeler, model ve kesim teknikleri ve kullanılan aksesuarlar dikkate alınmıştır.

Sonuç

Anadolu çok zengin çeşitte giyim-kuşam geleneğine sahip olmasına rağmen bu giyim-kuşam kültürü giderek kaybolmaktadır. Dünyadaki bütün toplumlar gibi Malatya halkının da küresel modadan bir şekilde etkilenmesi bu değişimin temel sebebidir. Malatya İli geleneksel giysileri de bu genel değişim sürecinden etkilenmiştir. Bu araştırmada Malatya yöresi geleneksel giysilere ait örnekler incelenmiştir. Bu örnekler Malatya yöresi giysileri hakkında genel bir bilgi vermektedir. Giysilerin çoğu Anadolu'nun diğer yörelerine ait giysilerle model, kumaş ve süsleme yönünden benzer özellikler göstermektedir. Bu araştırmada; halk eğitim merkezinde bulunan 1 üç peşli entari, 1 şalvar, 1 etek, 1 önlük, 1 başlık ve 1 çift çorap olmak üzere toplam 6 örnek, müzede ise 2 cepken, 1 aba, 1 ceket,1 entari ve 1 şalvar toplam 6 örnek incelenmiştir.

Üç peşli giysisinin; yaka kısmı yuvarlak olup, kalın biye ile temizlenmiştir. Kollar oyuntusuz düz kesimlidir ve dirseğe kadar yırtmaçlıdır. Boyu ayak bileğine kadar uzanır ve her iki yanda kalçaya kadar uzanan uzun yırtmaçlar bulunur. İçi tamamen astarlıdır. Böylece kıyafetin iki yüzünü de kullanmak mümkündür. Ön eteğin uçlarında bağcıklar bulunur. Bu bağcıklar, öndeki iki parçayı yukarı kaldırıp bele bağlama işleminde kullanılır. Kol uçları kıvrılarak ve öndeki iki parçalar kaldırılarak kıyafete güzel bir görünüm kazandırılır. Kıyafetin üzerine yapılan süslemeler elde düz dikiş tekniği ile oluşturulmuştur.

Şalvarların; paçaları ve beli tutan kısmı lastikli olup, bol dikilen bir kıyafettir. Boyu ayak bileklerinden biraz yukarıdadır. Paça kısımlarının arasına " peyik" denilen kare biçiminde kesilmiş bir kumaş yerleştirilmiştir. Bundaki amaç ise bolluk oluşturularak rahat hareket sağlamasıdır. Makinede, makine dikişi tekniği ile birleştirilmiştir. Dikişlerin atma durumu olmadığı için serbest bırakılmıştır ve astarlamaya gerek duyulmamıştır.

Eteklerin; beli tutan kısmı lastikli olup bol kesimli ve boyu ayak bileklerinden 20 cm yukarıda kalacak şekilde hazırlanmıştır. Makinede, makine dikişi tekniği ile birleştirilmiştir. Grosluk kumaşların atma durumu olmadığından astarlamaya gerek duyulmamıştır. Entarilerde; genellikle kadife kumaş kullanıldığı görülmektedir. Süsleme olarak ise bedenin bazı yerlerince çiçek, saksı ve dal motifleri kullanılmıştır. Entarilerde astar olarak pamuklu kumaş kullanılmıştır. Astar kumaş renkleri incelendiğinde en fazla krem rengi kumaş tercih edilmiştir.

Önlük; bele hafif bir büzgü verilerek bağcıklarla oluşturulmuştur. Etek ucu ve yanları farba ile süslenmiştir. Çividi mavisi üzerine "kedi tırnağı" adı verilen baskılar bulunur. Kullanışlıkları kolay olabildiği gibi ömürleri de uzundur. Makinede, makine dikişi ile hazırlanmıştır.

Başlık; kadife başlığın üzerine ipekli iki tür kumaş sarılmaktadır. Bir tanesi düz siyah renk, diğeri ise mor zeminin üzerine yeşil, beyaz, sarı ve mavi renklerden oluşan çizgiler bulunan bir kumaştır. Bu parçalar iç içe sarılarak başlığın üzerine oturtulmuştur. En üste ise, beyaz renkten oluşan ipekli "puşu" takılır. Ön kısmında 12 adet sıralı altın para bulunmaktadır. Sağ yandan aşağı doğru sıralı plastik boncuk dizilmiştir. Başlığın arkasında 8 adet iplikten örülmüş saçlar omuzdan bele kadar uzanmaktadır.

Çorap; yünden örülmüş erkek ve kadınlara ait bir giysi parçasıdır. Çorabın orta kısmında süsleme amaçlı 2 cm' lik çapraz çizgilerden oluşan şerit süsleme bulunmaktadır. Bilek kısmında 1 ters 1 düz örgüden oluşan lastik bulunmaktadır. Lastiğin üst kısmında saçaklar yapılmıştır. Giysiler kendi grupları içinde ele alındığında benzer özellikler görülmektedir. Süslemelerde görülen benzerlikler ise Malatya bölgesinin ortak estetik beğenisini yansıtmaktadır. Süsleme özelliği çok olan modeller günümüze kadar saklanmıştır ancak süslemesi az olan giysiler saklanmaya değer görülmediğinden dolayı günümüze kadar ulaşamamıştır. Geleneksel giysi cinsleri incelendiğinde en fazla entari ve cepkenlerin bulunduğu ve süsleme özellikleri yönünden en zengin olanların günümüze daha çok ulaştığı görülmektedir. Geleneksel giysilerde kullanılan kumaşlar incelendiğinde en çok kullanılan kumaşlar sırasıyla; kadife kumaş, atlas kumaş, pazen kumaş, kutnu kumaş, kaşe kumaş, yün dokuma, basma kumaş ve keten kumaş gelmektedir. Giyside kullanılan astarlık kumaşlarda ise sırayla; pamuklu kumaş ve basma astar kullanılmıştır. Geleneksel giysilerin kumaşlarında kullanılan renkler sırasıyla; lacivert, kırmızı, siyah, beyaz, pembe, kahverengi, bordo, turuncu, sarı, krem, gri, yeşil ve çividi mavisidir. Beden kesim teknikleri arasında birinci sırayı düz kesimli beden almaktadır. Giysilerde daha çok arka ortası dikişsiz ve omuz dikişli çalışılmıştır. Giysilerde genellikle kumaş katı yerine yan dikişli çalışılmıştır. İncelenen giysilerin yarısının kol evi oyuntulu, yarısının ise oyuntusuz şekildedir. Kollar uzundur ve yakalarda sıfır yaka ve V yaka tercih edilmiştir. Giysi boyları genellikle belden uzundur. İncelenen iki şalvarın kesim teknikleri ise ağ parçası dikişlidir. Paçalar daraltılmıştır. Uçkur yerleri aynı kumaştan yapılmıştır. Giysilerde düz makine dikişi, astarlarda ise düz makine dikişi ve elde makine dikişi uygulanmıştır. Giysilerde uygulanan süsleme tekniklerine bakıldığında, elde yapılan süsleme tekniklerinin makinede yapılan süsleme tekniklerinden daha fazla olduğu görülmektedir. Makinede yapılan süsleme teknikleri içinde en çok düz dikiş süsleme yöntemi, elde yapılan süsleme teknikleri içinde ise sarma nakış tekniği tercih edilmiştir. Süsleme malzemelerinde sim iplik, pamuklu iplik, su taşı ve kordon kullanılmıştır. Bir örnekte de dokuma sırasında süsleme yapılmıştır. Malatya yöresini diğer yörelerden ayıran en önemli özellik önlük "pervanik" tir. Malatya müzesinde bulunan geleneksel giysiler başka yörelerin giysileriyle de benzerlik göstermektedir**.**

Öneriler

1) Geleneksel giysilerin korunması, saklanması ve değerinin bilinmesi için genel bir bilinç oluşturmak, buna bağlı olarak her yörenin kültür müdürlükleri ile üniversitelerin ve kız meslek liselerinin işbirliği ile geleneksel giysilerin bire bir kopya (reprodüksiyon) örneklerinin hazırlanması, zamana karşı eriyen örneklerin ileri yüzyıllara taşınmasını sağlayacaktır.

2) Geleneksel giysilerden yıpranarak yok olmaya başlayan giysilerin giysi restorasyonu yolu ile koruması sağlanmalıdır.

3) Yurt içinde ve dışında defileler ile giysilerimizi tanıtmak amaçlanmalıdır.

Kaynakça

Komsuoğlu, Şerife vd. (1986). Resim II Moda Resmi ve Giyim Tarihi. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Geniz, M. (1996). Malatya Tarihçesi. Malatya

Koçkar, Tekin M. (2008). Halk Kültüründe Giyim-Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu Bildirileri (1. Baskı). Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Basımevi.

ETKİLİ BİR LOGONUN MARKAYA VE KURUMSAL KİMLİĞE OLAN ETKİSİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA: ARÇELİK ÖRNEĞİ

Öğr. Gör. Sibel ŞENEL

İstanbul Bilgi Üniversitesi Meslek Yüksekokulu, İstanbul / Türkiye

Öğr. Gör. Merve ÇEVİK GÜNGÖR

Ataşehir Adıgüzel Meslek Yüksekokulu, İstanbul / Türkiye

Öz

Ülkemizde tasarım kavramının gelişmesiyle birlikte kurumlara ait markaların sayıları artmış ve rekabet ortamının doğmasına neden olmuştur. Kurumlar bu rekabet durumunu markaları aracılığıyla, kendilerini kamuoyuna fark ettirmek ve kimliğini tanıtmak amacıyla kurumsal kimliğe ihtiyaç duymuşlardır. Kurumsal kimliğin en önemli etmenlerinden olan logolar, markaların piyasadaki diğer rakiplerine karşı olan gücünü nitelendirmektedir. Bu güç markanın tüketici üzerinde olumlu bir etki sağlaması için oldukça önemlidir. Kurumlar kimi zaman satış stratejilerini geliştirmek ve pazarlama konusunda daha geniş bir kitleye hitap edebilmek için kimi zaman da globalleşen dünyada değişime ayak uydurmak, çağın gerisinde kalmamak ve rekabette avantajlı durumda olmak için kurumsal kimliklerinde değişime gitmişlerdir. Değişim sürecindeki ilk adımı da logolarını yenileyerek gerçekleştirmişlerdir. Kurumlar yıllarca bilinirliğini koruyan markalarının kurumsal kimliklerinde yaptıkları bu radikal değişim ile müşteri portföyünü de geliştirmişlerdir. Bu çalışmada; Türkiye'nin köklü kurumlarından olan Koç Holding'e ait Arçelik markasının, kurumsal kimlik değişim süreçleri, yeni logonun hedef kitleye ve satış politikasına olan etkisi, markanın nasıl etkilendiği incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kurumsal Kimlik, Arçelik, Logo, Marka.

Giriş

İnsanlar karakteristik özellikleri dışında diğer bireylerden olan farkını gösterebilmek için kendilerini tanıtan bir kimliğe ihtiyaç duymuştur. Bu kimlikler kişiye göre farklılık gösterir ve üzerinde isim, doğum yeri, doğum tarihi, bağlı oldukları şehir gibi özel bilgiler bulundurur. Kurumlar ve markalar da aynı bireyler gibi rakiplerinden ayırt edilebilirliği sağlamak ve kendilerini tüketiciye tanıtabilmek adına bir kimlik gereksinimine ihtiyaç duyarlar. Bireyler kendilerine özel bu bilgileri gerekmedikçe paylaşma gereği duymazken kurumlar ve markalar ise tam aksine topluma kendi kişiliğini tanıtabilmek ve fark ettirebilmek için daha fazla göz önünde tutar. Bunu da görsel yollarla tüketiciye duyurmak isterler. Geçmişten günümüze gelişerek devam eden bu kimlik edinme çabası, kurumun kim olduğunu, ne yaptığını ve nasıl bir hizmet sunduğunu gösteren bir ölçüt olmuştur. Asıl amacı ise olumlu ve başarılı bir imaj oluşturma çabasıdır. Kurum kimliğinin oluşumu için oldukça önem teşkil eden görsel kimlik,

kurum ve hedef kitle arasındaki iletişimi sağlamaktadır. Teknolojik gelişmelerin getirdiği yenilikler, tüketici tercihlerindeki değişiklikler tüketim çılgınlığının daha da artmasına neden olmuştur. Bu durumun farkında olan kurumlar ve markalar, rakiplerinin çoğalması ile birlikte yeteri kadar başarılı bir kurumsal kimliğe sahip olmadığını, kurumu yeterince yansıtmadığını, artık verim sağlayamadığını ve tüketiciyi daha çok etkilemenin yollarını arayarak değişikliğe veya yeniliğe gitmişlerdir. Bu nedenle daha yenilikçi bir izlenim yaratmayı tercih etmişlerdir. Kurumsal kimliklerini hem basılı hem de dijital olarak tanıtan kurumlar ve markalar, yenilenme ihtiyacı içinde büyük bir bütçe ayırırlar ve ilgili tasarım ajansları ile süreç başlatılır. Var olan kimlikteki eksikler ve başarısızlık nedenleri araştırılır ve yeni kimlikleri daha planlı, daha günümüz şartlarına uygun ve geleceğe yön verecek şekilde tasarlanır. Bu sürece ilk olarak logo tasarımı ile başlanır. Ayrıca ilk kez veya yenilenerek karşımıza çıkacak kurum ve markalar, kurumsal kimliklerini tüketiciye duyurabilmek adına reklamlara da oldukça önem verir. Çünkü kurumlar en çok reklamlar yolu ile hayatımıza girer. Arçelik markası da bu yöntemi kullanarak yenilenen kurumsal kimliğini duyurmak için reklam kampanyasında daha sıcak ve gelişen teknolojiye ayak uydurduğunu tüketiciye hissettirmek adına insan özelliklerinin olduğu bir maskot yaratarak, markanın soğuk görüntüsünü kırıp daha sevimli, sıcak, bizden biri haline getirmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda çalışmanın amacı; Arçelik markasının kurumsal yüzünün oluşturulurken hangi aşamalardan geçtiği, yenilenme ihtiyacının ortaya çıkması ve değişim süreci, eski ve yeni logodaki değişimler ve tüketici üzerindeki etkisi, reklam süreci ve bu süreçteki aşamalar çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Çalışmanın içeriği, Arçelik markasının 1955-2018 yılları arasındaki logo değişimini kapsamaktadır. Yöntem olarak; Arçelik markasının geçmişten günümüze kadar kullandığı logoların değişim süreçleri karşılaştırılmalı olarak incelenmiştir.

Kurumsal Kimlik Kavramı

Kimlikler, bireyleri yaşamları boyunca temsil eden, tanınabilirliklerini kolaylaştıran, kim olduklarını kanıtlayan ve bireylerin birbirinden ayırt edilmesini sağlayan bilgilerin yansıtıldığı belgeler olarak nitelendirmektedir. Kurumsal kimliği ise, kurumun kişiliğini ortaya koyan, hatırlanabilirliğini ve ayırt edilebilirliğini sağlayan bir hüviyet olarak tanımlamak mümkündür. Ayrıca bu hüviyet kurumların imajını, kurumsal disiplinini ve vizyonunu temsil etmektedir.

Kurumlar kendine özgü benliğini kullanarak rakipleri karşısında güçlü kalmayı başarmaya çalışmaktadır. Bu yüzden kurumsal kimlik, yeniliğe açık köklü kurumlar için diğer rakiplerinden ayrılabilmesi adına büyük önem arz etmektedir. Çünkü kurumsal kimlik; kurumun benliğini, ne yapmak istediğini hedef kitleye ve rakiplerine sunmaktadır.

Kurumsal kimlik, kurumu görsel bir dil ile tanınmasını sağlar ve kimliğine önem vermeyen rakiplerine karşı bir adım önde olduğunu gösterir. Böylelikle kurumsal kimliği, kurumun hedef kitle karşısındaki tutumuna ve algılanabilirliğine yön veren bir ölçüt olarak değerlendirebilmek mümkündür.

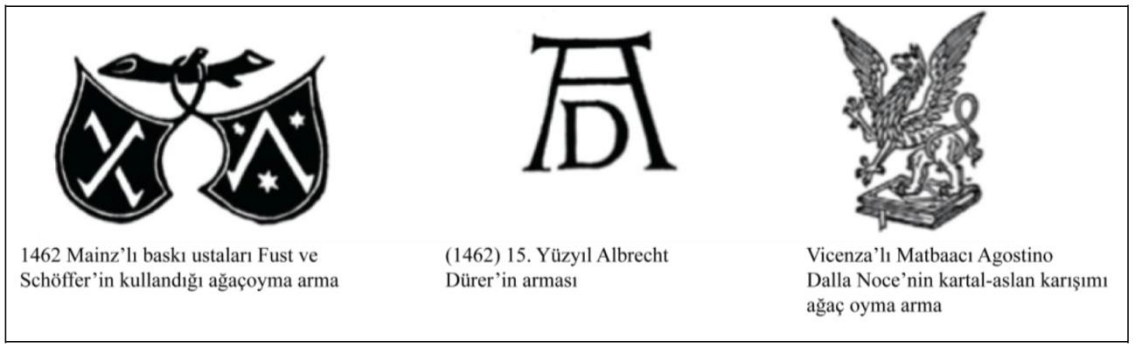
Kurumsal kimlik çalışmalarına bakıldığında ilk karşımıza çıkanlar arasında kurumun ismi, logosu veya amblemi, yazı karakteri ve rengi gibi görsel tasarım unsurları gelmektedir. Fakat bu unsurlar kurumun hedef kitleye ulaşmasında, imajının güçlenmesinde ve gelişmesinde yeterli olmadığı düşünülerek kurumsal kimliklerinde ciddi bir büyümeye gidilmektedir. İlk olarak kurumun en büyük tanıtıcı öğelerinden olan logo, antetli kağıt ve kartvizit gibi kurumsal kimliğin başlıca görsel elemanları

kullanılarak hedef kitlenin aklında iz bırakmayı ve hatırlanabilirliği arttırmayı sağlamıştır. Bunun ile yetinmeyen kurumlar; tanıtıcı işaretleri, bina tasarımları, iç ve dış dekorasyonları, çalışan giysileri, kurum arabaları, basılı ve dijital reklamlar gibi diğer tanıtıcı öğelerin tasarımlarına da önem vererek rekabet ortamındaki varlıklarını daha da belirgin bir şekilde ispatlamışlardır. Böylelikle kurum içindeki ve kurum dışındaki estetik duruşlarını ve kitleler arasındaki iletişimini güçlendirmişlerdir.

Kurumsal kimliğin tüketici üzerindeki etkisini Karabulut şöyle özetlemiştir: "Kurumsal Kimlik, tüketicinin tercih etme reyini benimseme, sahiplenme ve reddetme üçgeninde kullanmasında belirleyici birer faktör olarak karşısına çıkaracaktır." (Karabulut, 2016:12)

İlk kurumsal kimlik çalışmaları, ilk çağlarda mağara duvarlarına çizilen semboller olarak nitelendirilebilir. Yapılan araştırmalara göre; ilk kurumsal kimlik, soyluların ve kralların armalarında, askeri üniformalarda, bayraklarda ve dini sembollerde kullanıldığı ortaya çıkmaktadır.

14. ve 15. yy'da ise bu işaretlere çeşitli kalite standartları işaretleri eklenmiştir. 15. yy'dan başlayarak kitap basımının Avrupa'da gelişimi ile birlikte basımevleri kitaplarına kendi işaretlerini koymaya başlamışlardır. Dönemin sanatçılarından Albrecht Dürer de baskılarını ve resimlerini hep aynı işaret ile imzalamıştır.



1462 Mainz'lı baskı ustaları Fust ve Schöffer'in kullandığı ağaçoyma arma

(1462) 15. Yüzyıl Albrecht Dürer'in arması

Vicenza'lı Matbaacı Agostino Dalla Noce'nin kartal-aslan karışımı ağaç oyma arma

Şekil-1: 15. yy.'da tasarlanmış armalar

Tarih boyunca uluslar, kendi halklarıyla ve çevrelerindeki diğer uluslarla kurdukları iletişimlerde birtakım semboller kullanmışlardır. Ulusların eskiden beri kullandıkları semboller ile modern kurumların günümüzde -onca teknik, toplumsal ve kültürel evrimden sonra- kullandıkları semboller aynı temel kavramlar üzerine kurulmuştur. (Yıldırım, 2003: 120)

19. yüzyılda ise mağazaların ön cephelerinde kimliklerini yansıtan işaretler ve semboller kullanılmıştır (Meral, 2011: 8). Aynı zamanda, bu dönemde kurumsal kimlik bir tasarım yaklaşımı olarak ortaya çıkmış, yönetimlerin ilgisini çekmeye başlamış, uygulama alanı genişlemiş, böylelikle bir rekabet avantajı kaynağı ve stratejik bir araç olarak kabul edilmiştir (Tuna, 2007:10). Kurumsal kimlik oluşturmaya yönelik ilk çabalar 1850'li yıllarda İngiliz demiryolları şirketleri tarafından sergilenmiştir. Kendilerine bir kimlik oluşturma çabasındaki kurumlar, trenlerin dış görünüşlerinden, iç teçhizatlarına kadar değişiklik yapmışlar, tren garlarının mimarisini değiştirerek, farklı grafikler ve semboller ile süslemişlerdir. Kurumsal kimlik terminolojisinin ise, 1950'lerde, zamanın oldukça önemli NewYork'lu

şirketlerinden Lippincott&Marquiles'in ortaklarından Walker Marquiles tarafından kullanılmaya başlandığı söylenmektedir. (Yıldırım, 2003: 120)

Kurumsal kimlik kurumun tüketici karşısındaki görünen ve tanınan yüzüdür. Bu yüzden markanın sürekli değişime gitmesi tanınırlığı açısından olumsuz etkilere yol açabilir. Bundan dolayı kurumlar zaman zaman küçük değişimler yapsa da büyük değişimlere sıklıkla gitmeyi tercih etmezler. Çünkü kurumun rengi, logosu, ismi o kurumun hem geçmişi hem de geleceğidir. Kurumun kurumsal kimliği kurumun kültürünü misyonunu ve vizyonunu yansıtır. Bu yüzden kurumsal kimlik oluşturulurken dikkate alınması gereken unsurlar vardır. Kurumun yurt dışına açılıp açılmayacağı kurumun ismini oluştururken ve logosunda kullanılacak rengi belirlerken önemlidir. Örneğin, siyah birçok ülkede matem rengi olarak bilinirken Çin de matem rengi beyazdır. Japonya'da ise beyaz mutluluğu temsil eder. Diğer bir örnek ise; Danimarka'da yeşil sağlık anlamına gelirken, Brezilya'da hastalık anlamına gelir. Bu nedenle kurumlar, kurumsal renklerini belirlerken olası hataların ve yanlışlıkların önüne geçmek için renk kodlarının belirlenmesi gerekmektedir. Bunu da genellikle "PANTONE" adı verilen renk kataloğundan seçmeyi tercih etmektedirler. Tüm bu çalışmaların amacı ise kuruma yeni bir misyon ve vizyon oluşturup tüketicinin zihninde yer edinmektir. Etkili ve güçlü marka başarılı bir kurum kimliğine sahiptir. İyi tasarlanmış olan kurum kimliği tüketiciye markayı hatırlatır ve tercih etmelerini sağlar.

Kurumsal Kimliği Oluşturan Tasarımsal Elemanlar

İsim

Kurum kimliği olmayan bir markanın tüketicinin zihninde yer etmesi oldukça zordur. İsim, kurumsal kimliğin oluşumuna yön veren en önemli etmendir. Rekabetin yoğun bir şekilde yaşandığı sektörel pazarda güçlü bir kurumsal imaj oldukça önemlidir. Çünkü belirlenecek isimle birlikte aynı zamanda firmanın veya markanın unvanını oluşturacağı için büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda kurum ve marka için isim planlanırken bazı detaylara dikkat etmek gerekir: Bulunduğu sektör ve faaliyet alanları ile örtüşmesi, rakiplerine benzememesi, ismin telaffuzunda tüketiciyi zorlamaması, hatırlanabilirliği açısından ismin çok fazla uzun ve karışık olmaması, kolay okunabilir ve yazılabilir olması, yanlış anlamaya olanak vermemesi, dikkat çekebilir olması fark edilebilirliği açısından oldukça önemlidir.

Ayrıca kurum ve markaların isimlerine göre şekillenen bazı çeşitlemeler ortaya çıkartmıştır. Bu isimler; kurucu soy isimleri (Koç, Sabancı, Zorlu, Ülker), tanım isimleri (Doğadan, Petrol Ofisi, Sütaş, Demirdöküm, Konfor), yer isimleri (Ankara Makarnası, Urfa Kebapçısı, Türk Telekom, American Airlines), ürünle ya da kurumla ilgili olmayan isimler (Casper, Bellona, Yeşil Kundura), kısaltma isimler (MADO-Maraş Dondurmaları, SANKO-Sani Konukoğlu, FedEx-Federal Express, BEKO-Bejeranu ve Koç), baş harf isimleri (THY-Türk Hava Yolları, BMW-Bayerische Motoren Werke, IBM-International Business Machines) gibidir.

Kimi kurum ve markalar ismi ile bütünleşmiş, tüketicinin hafızasında olumlu anlamda yer etmiş ve ismin gücü ürünün yerine geçmektedir. Bu da o ürüne ait marka isminin ne kadar doğru bir seçim ve güçlü olduğunu göstermektedir. Ayrıca bu durum tüketici üzerindeki akılda kalıcılığının olumlu yönde olduğunu ortaya koymaktadır. Selpak, Sana, Lacoste, Cif, Nescafe, Vileda, UHU, Pimapen, Kalebodur bu duruma örnek olabilecek markalar arasında sayılabilir.

İsim konusunda çoğunlukla gözden kaçırılan başka bir detay ise ismin diğer kültür ve dillerdeki anlam etkisidir. Kurum ya da marka yurt dışına açılmayı düşünüyor ise açılacağı ülkelerde kullanacağı ismi doğru planlamalı ki yanlış anlaşılmalara fırsat vermemelidir. Örneğin, General Motors markasının Nova ismindeki arabası İspanyolca (No Va) çalışmaz anlamına gelmektedir. Araba markası olarak belirlenmiş bu isim, markanın tercih edilmemesine neden olmuştur. Bir başka örnek ise; Türkiye'de belli bir süre varlığını gösteren 'Götzen" adındaki Alman markasının yanlış anlaşılmasından ve telaffuzundan dolayı markasını geri çekmek zorunda kalmıştır. Yanlış ya da birbirlerine benzer şekilde konumlandırılmış isimler kurumu tüketiciler karşısında zor durumda bırakarak kurumu içinden çıkılmaz bir duruma sürükleyebilir. Bu da ileride kurumun kurumsal kimliğini değişime götürecek kadar zorlu bir sürece sokabilir.

İşaret (Logo, Amblem ve Logotype)

İnsanlar ilk önce kurumun ismi ve işareti ile karşılaşır. Böylelikle kurum hakkında ön bilgiye sahip olurlar. Bu durum kurum ve marka için olumlu olarak bir etkendir. Kurumlar, kendilerini en iyi şekilde yansıtabilecekleri işaretleri kullanmak ister ve kurum işareti ile ilgili çalışmalarında da bu detaya önem vermesi gerekir. Ayrıca hedef kitle karşısında güçlü, güvenilir ve rakiplerinden farklı bir tavır sergilemesi gereken kurum, işaret olarak okunabilir, algılanabilir, ayırt edilebilir ve akılda kalabilir bir tasarım tercih etmelidir. Kurum işareti vermek istediği mesajı doğrudan iletmeli, anlam kaybına uğramaması adına renk kullanımına ve özgün olmasına dikkat edilmelidir. Bu nedenle kurumlar için logo, amblem veya logotype kullanmanın önemi büyüktür. Bu üç terim birbirinden farklı gibi algılansalar da aynı amaca hizmet ettikleri için ortak bir kimlik için kullanılırlar. Çünkü kurumlar gereksinimlerine göre bu üç terimi kullanmayı isteyebilecekleri gibi sadece birini de tercih edebilirler. Amblem; kurumu temsil edecek nesnel hale getirilen harflerden ya da soyut şekillerden tasarlanmış sembol veya simgelerdir. Logotype; kurum isminin iki ya da daha fazla tipografik karakterin başkalaştırılmasıyla kelime halinde bir araya getirilerek oluşturulan bir simgedir. Bazı kurumlar logotype tasarımlarında logo ve simgeleri birleştirerek kullandıkları görülmektedir. Logo ise; kurumun ismini yansıtan ve görsel öğeler ile bir araya getirilerek kullanılan simgelerdir. Ayrıca logo, bir kurumun görünen yüzü, kurumsal kimliği ve markayı temsil eden en önemli görsel tasarım unsurudur.



Şekil-2: Mazda markasının logo, amblem ve logotype kullanımı

Renk

Renkler, bireylerin birçok kararı almasına olanak sağlayan, algı ve satın alma içgüdüsüne hitap eden önemli bir ögedir. Renk, kurumun ve markanın vermek istediği mesajı bireylere iletmeyi sağlayan ve kurum işaretinden sonra gelen en önemli ikinci unsurdur. Yapılan araştırmalara göre renkler insanların kararlarına 1/3 oranında etki ettiği tespit edilmiştir. Bu durum kurumların ve markaların işaretlerine karşı olan yaklaşımın nedenini açıklamaktadır.

Kurumlar, hedef gruplarında yaratmak istedikleri etkiye göre kendilerine uygun olan rengi seçmelidir (Karsak, 2009: 118). Çünkü hedef gruplarının kuruma ve markaya bağlılığını, tanınırlığını, kalitesini, sağlamlığını sağlamak için renk seçimine dikkat etmeleri gerekir. Bu nedenle kurumlar renk seçimi yaparken bu unsuru göz önünde bulundurmalıdır. Kurumsal renk belirlenirken çok fazla renk kullanmamaya özen gösterilmelidir. Çok fazla rengin var olduğu bir kurum işareti hedef kitle üzerinde basit, güçlü ve kalıcılığı olmayan bir kurum etkisi uyandırır. Aslında seçilecek renk hedef kitleyi, kurumun ve markanın satış stratejilerini ve pazarlama politikasını olumlu yönde etkilemelidir. Renk seçimi dönemin modasına göre de seçilmemelidir. Çünkü ilerleyen zamanlarda moda renkler değişiklik gösterebilir. Bu nedenle rengi belirlerken aşırıya kaçmamalı, fazla göze batmamalı, kurumun ve markanın ciddiyetini taşımalıdır. Seçilen renk sonradan oldukça zor değişmektedir çünkü renk değişimi ile birlikte marka tanınmama durumu ile karşı karşıya kalabilir. Özellikle yurt dışına açılacak ise marka; renklerin anlamı kültüre, dine göre değişiklik gösterebileceği düşünülmeli planlama yapılırken bunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Örneğin; kırmızı İspanya'da boğa güreşlerini, Japonya'da bayrağı, İngiltere'de otobüsleri ve telefon kulübelerini, Rusya ve Çin'de devrim ile komünizmi, Batı toplumlarında sevgililer gününü, Hıristiyanlarda ise Noel'i çağrıştırır. Renklerin kültürlere göre farklı anlamlara sahip olmasına bir diğer canlı örnek siyahtır. Bu renk, Avrupa'da matemi çağrıştırırken, Japonya'da mutluluğu ifade eder. (Tuna, 2007: 98)

Renkler	**Sembolik ve Psikolojik Etkileri**
Kırmızı	Güçlü, teşvik edici, uyarıcı, meydan okuyucu, duygusal, koruyucu, sıcaklık, içtenlik, heyecan, hiddet, tehlike, şiddet, açlık, cesaret, enerjik.
Turuncu	Heyecanlı, neşeli, mutlu, sertlik, canlılık, aydınlık, kudret.
Sarı	Heyecanlı, neşeli, bolluk-bereket, sadakat, mutlu, güzel, teşvik edici, dinlendirici, aydınlık, parlaklık, tedbir, geçicilik, dikkat çekicilik.
Yeşil	Dinlendirici, rahatlatıcı, sakinleştirici, dengeleyici, doğallık, ümit, berraklık, serinlik, rahatlık, güvenilirlik.

Mavi	Rahatlatıcı, yatıştırıcı, sakinleştirici, iletişime açık, otorite, gösterişli, Serinlik, tazelik, huzuru, uzaklık, sonsuzluk, sınırsızlık, gerçeklik.
Mor	Hüzün, rehavet, zenginlik, melankoli, İhtişam, lüks, gösteriş, asillik, haklılık
Gri	Durgunluk, olgunluk, pişmanlık, kararsızlık, tarafsızlık, hareketsizlik, diplomatik, ciddiyet, yavaşlık.
Siyah	Gizem, özgüven, ağırlık, güç, asalet, hırs, üzüntü, matem, güç, soyluluk, tutku, ciddiyet, inatçılık, suçluluk, şaşkınlık.
Beyaz	Saflık, temizlik, asillik, masumiyet, barış, devamlılık, istikrar, düzen, titizlik, ferahlık, parlaklık, serinlik, açıklık, zarafet.
Kahverengi	Güvenli, emniyetli, rahat, hareketlilik, hızlılık, olgunluk.

Tablo-1: Renklerin insan üzerindeki sembolik ve psikolojik etkileri

Tipografi ve Yazı

Tipografi, yazı karakterleri ile gerçekleştiren bir iletişim dilidir. Ayrıca sesin kullanılamadığı durumlarda anlatılmak istenileni yazı yoluyla anlatmaya yardımcı olan önemli bir etmendir. Kısaca sessiz ama görsel olarak iletişime geçme şeklidir. Tipografi aynı zamanda kurumların tüketicilerine söz ile söylemek istediklerini basılı mecrada yazılı olarak aktarılmasını sağlayan bir araçtır.

Kurumlar tipografiyi hedef kitleyi etkileyerek iletişime geçebilmek ve kurumsal anlamda düşüncelerini daha iyi anlatabilmek için kullanırlar. Bu nedenle tipografik karakterler kurum kimliğinde yer alan her bir unsur için oldukça önemlidir. Tipografik karakterlerin harfler, sayılar, noktalama işaretleri ve diğer sembollerden oluşan dizisine ise "font" yazı karakteri adı verilir (Becer, 1997: 176-177) (Çalış, 2008: 32). Kurumlar gelişen teknoloji ile birlikte artan font grupları içinden kendi misyon ve vizyonlarını veya markalarını yansıtacak en uygun font ailesini seçerler ya da tasarımcılar aracılığı ile yeni bir font ailesi yaratılmasını isterler. Çünkü seçilen font ailesi basılı ve dijital mecralarda kurumun kişiliğini yansıtmalıdır.

Kurum seçimi yaparken yazı karakterlerinin tüketici üzerindeki etkilerine dikkat edilmelidir. Her fontun insan üzerindeki etkisi renkte olduğu gibi farklılık göstermektedir. Mesela tırnaklı yazı karakterleri (serifli) toplum üzerinde ciddi, keskin, güçlü ve otoriter bir etki yaratırken, tırnaksız yazı karakterleri (serifsiz) ise kalıcı, geleneksel ve çağdaş bir etki bırakmaktadır.

Yazı karakterlerinin seçimi kadar okunurluğu da önemlidir. Tüketicinin algılanabilirliği ve okunabilirliği kaybetmemesi için yazı fontunu seçerken ve kullanırken kelime ve harf arası boşluklara (espas), ölçüsüne (puntosuna), eğik-dik, kalın- ince olma durumlarına çok dikkat edilmelidir. Ayrıca bu

detaylara dikkat ederken hitap edeceği yaş grubunu (çocuk, genç, yaşlı) da göz önünde bulundurmalıdır. Böylelikle kurumu ve markayı diğer rakipleri arasında ayırt ediciliğini, fark edilirliğini arttırmaktadır. Yeni tasarlanacak olan tipografik karakter, kurumun ve markanın sunduğu alana göre (hangi sektörden olduğu) dikkate alınıp tasarlanmalıdır. Örneğin, hazır giyim sektöründeki bir markaya harf tasarlanacak ise daha kalın, dik ve düz karakterlerle erkek ürünlerine, daha ince, italik, serifli veya el yazısı (script) karakterlerle kadın ürünlerine sahip olduğunu anlatmak mümkündür.





Şekil-3: Erkek ürünlerine sahip marka işareti Şekil-4: Kadın ürünlerine sahip marka işareti

Kurumsal kimliğin tipografi bölümünde seçilen yazı karakteri tüm harf, noktalama işaretleri, rakamlar ve varsa özel karakterleri ile birlikte kullanılmaması gereken halleriyle birlikte gösterilmelidir.

Basılı ve Dijital Tanıtım Unsurları

Geçmişten günümüze kadar yaşamın her alanında insanlar bilerek ya da bilmeyerek bir kimliğe bürünmüşlerdir. Örneğin; gemilerin yelkenlerinin üzerinde ürkütücü kuşların resimlerini taşıyan Vikingler, savaşta ordularını kalkanlarının üzerindeki haçlar ve kartallarla yöneten krallar, kullandıkları simgelerle bir yandan yandaşları tarafından tanınırken, diğer taraftan karşı gruba mesaj iletiyorlardı (Usta, 2012: 7). Bu nedenle kurumlar markalarını tüketiciye tanıtmak ve kampanyalarını duyurmak için sadece kurum ve marka işareti ile yetinmeyerek farklı tanıtıcı unsurlara ihtiyaç duymuşlardır.

Geçmiş yıllarda tanıtımlarını basılı unsurlarla gerçekleştiren kurum ve markalar gelişen teknolojiyle başlayan dijitalleşme serüveni ile tanıtımlarına bu alanda da ağırlık vermişlerdir. Böylelikle basılı ve dijital olarak üzere iki farklı tanıtım unsuru karşımıza çıkmaktadır. Bu unsurların kapsadığı materyaller aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

BASILI TANITIM	DİJİTAL TANITIM UNSURLARI

UNSURLARI	
Kartvizit, Antetli Kağıt, Zarflar	Kurum veya Marka Web Sitesi
Broşür, Katalog, Tanıtım Dosyaları, Afişler	Reklam Filmleri ve Müzikleri
Kurumsal Dergi ve Bültenler	İnternet Reklamları
Muhasebe Evrakları,	Mailingler
Davetiye ve Tebrik Kartı	Mobil Uygulamalar
Kurum Tanıtım Kitapçığı	TV Reklamları, Radyo Spotları
Personel Giysileri ve Promosyon Ürünler	Sosyal Medya Platformları ve Reklamları
Gazete ve Dergi Reklam İlanları	Online Alışveriş Siteleri
İç ve Dış Mekan Reklam Araçları	

Tablo-2: Basılı ve dijital tanıtım unsurları

Kurumsal Kimlikte Yenilenme İhtiyacının Ortaya Çıkması

İnsanların tüketim alışkanlıklarının ve ihtiyaçlarının değişkenlik göstermesi ile birlikte kurumlara ve markalara olan yönelimin ve rekabet ortamının daha da artmasına neden olmuştur. Bu durum her ne kadar insanlar üzerinde tüketim çılgınlığına neden olmuş olsa da kurumlara ve markalar için önemli bir kazanç kapısı haline gelmiştir.

Tüketicinin gözünde her zaman birinci sırada olmayı hedefleyen kurum ve markalar, kimi zaman tüketici üzerindeki bilinirliklerinin yükselmesiyle birlikte rakiplerinin önüne geçebilirken kimi zaman da tüketicinin daha yenilikçi, modern kurum ve marka anlayışı istemesiyle birlikte geri plana itilebilirler.

Kurumlar, sürekli gelişen ve büyüyen pazar ekonomisi ve rekabet ortamının da hızla değişmesiyle küreselleşen dünyada kimlikleri sayesinde iyi bir konuma gelirken, bazı kurumlar ise kimliklerinde değişime giderek daha yenilikçi bir yolu tercih ettiklerini görebiliriz. Dünyadaki ekonomik, sosyal ve politik değişimler beraberinde kurumların işlevlerini de değişime uğratmaktadır (Sampson, 1995: 26). Ayrıca var olan kurumsal kimliklerinin eskisi kadar verimli olmadığını ve kendilerini yeterince yansıtmadığını düşünerek değişiklik yapma ihtiyacı duymaktadırlar. Çünkü bu değişim ile tüketici üzerinde eskisinden daha kaliteli ve farklı izlenimi yaratacaktır. Bazı kurum ve marka zamanla kimliklerini taşıyamaz ve temsil edemez hale gelebilir. Üzerinden uzun zaman geçmiş, ömrünü yitirmiş, şirket birleşimlerinden yaşanılan sorunlar veya geçmişte rastgele hazırlanmış olan tasarımlar köklü

değişiklere neden olabilir. Bu değişim süreci ilk kurumsal kimlik tasarımlarında olduğu gibi ilk logodan başlamakta ve aynı süreçlerden geçerek noktalanmaktadır. Yenilik anlayışına açık olan kurum ve markalar için bu değişiklik çok fark edilmeyecek düzeyde de olabilir. Bu durumda kurumsal kimlik revize edilerek yapılan değişiklikler yansıtılır.

Doğru bir süreç ile yeniden oluşturulan kurumsal kimlik, kurum ve markanın olumlu yönde etkilenmesini sağlar. Böylelikle hedef kitlesini geliştirerek tüketicinin algı mekanizmasını etkiler ve tercihleri arasında yer almasına sağlar. Süreç olumlu olarak etki ettiği sürece kurumun ve markanın müşteri portföyü de gelişecek ve artış gösterecektir. Kurumlar ve markalar sadece yenilikçi bir anlayış için değil toplum üzerinde yeterince etkili olamamış kurumsal kimliklerinde de yeniden yapılanmaya giderler. Bu durum rakipleriyle yarışabilecek seviyeye gelebilmelerine ve eskisinden daha güçlü bir kimlik yaratılmasına da sebep olabilmekte veya kurumsal kimliğinde değişime gitmiş olsa dahi rakiplerinin önüne geçemeyerek tam tersi duruma da yol açabilmektedir. Yeniden tasarlanma sürecinde başarılı bir şekilde revize edilmeyen kurumsal kimlik rakipleri karşısında silik kalıp tüketici üzerindeki etkiyi azaltacaktır.

Logosunu yenileyen kurumların yenilenme nedenleri incelendiğinde ortaya çıkan sonuç; bütün kurumların bu sürece başlarken estetik bir kaygı duydukları ve eski logolarına oranla yeni logolarında estetik değerlerin daha çok hakim olması için tasarımcılardan ayrıca yardım istedikleri yönünde olmuştur (Çevik, 2013: 56). Yenilenmiş ve tasarım süreci tamamlanmış olan yeni kimliğin, hedef kitle üzerinde fark edilmesini sağlamak için seçilmesi gereken en iyi yol görsel anlatım olacaktır.

Kurum ve marka logolarındaki değişimi Çevik şöyle açıklamıştır: “Logosunu yenileyen kurumların yeni logoları incelendiğinde ve bu kurumlarda yapılan araştırmalar sonucunda logolar açısından ortak bir trendin var olduğu söylenebilir. Yeni logoların en belirgin özelliği hepsinin esnek, yuvarlak hatlara sahip olmasıdır. Esnek bir form tüketicinin odak noktasını temsil eder. Tüketicilerle daha yakın bir ilişki ifade eden sıcak renkler kullanılır. Ayrıca yeni logolarda küçük harfler tercih edilir.” (Çevik, 2013: 57-58). Bu açıklamayı da Arçelik markasını örnek vererek bağdaştırmıştır.

Arçelik Markasının Kurumsal Kimlik Çalışmaları

Arçelik, Vehbi Koç tarafından 1955 yılında kurulmuştur. Türkiye’de yaklaşık 17 milyon, dünyada ise yaklaşık 75 milyon hanede ürün ve hizmet vermektedir. Türkiye’nin en büyük, Avrupa’nın ise üçüncü büyük beyaz eşya üreticisi konumundadır.

“Arçelik firmasının tarihçesini ana hatlarıyla özetleyecek olursak; 1950’lerin sonunda ve 1960’ların başında ilk üretim tesisini kuran Arçelik için sonraki on yılın tamamen üretim odaklı yıllar olduğunu görmekteyiz. 1959’da Türkiye’deki ilk çamaşır makinesini, 1960’ta ilk buzdolabını Arçelik firması üretmiştir. Bir yandan Türkiye’de yaşanan talep patlaması, diğer yandan Türkiye’nin 1963 yılında Ortak Pazar’a üye olmasıyla, yakın bir gelecekte Türk sanayisinin yabancı üretici firmalarla kendi sınırları içinde de kıyasıya rekabet içine girecek olması, 1959-1968 yılları arasında üretime hız verilmesini gerektirmiştir.” (Ovalıoğlu, 2007: 79) Bunun sonucunda da 1954 yılında Sütlüce’de kurulan ilk üretim tesisini 1968 yılında Çayırova’ya taşımıştır. Gelişim serüvenine durmaksızın devam eden Arçelik, bir yandan da markalaşma çalışmalarını sürdürmüştür. Ürün yelpazesi zenginleştikçe tüketiciye karşı

sorumluluklarının da arttığını düşünerek, imajını daha iyi bir konuma taşımak için birkaç kez kurumsal kimliğinde yenilenmeye gitmiştir. Bu değişimi de tüketiciye her defasında logo üzerinden reklamları ile sunmuştur.

Türkiye'nin önemli beyaz eşya markalarından olan Arçelik, 2002 yılında büyük bir yenilenmeye ihtiyaç duyarak 1970'li yıllardan beri kullandığı logosunda köklü bir değişime gitmiştir. Yeni logo ile tüketici karşısına çıkmaya hazırlanan marka, logosu kadar iddialı bir reklam kampanyası ile bu yeniliği duyurmuştur. Reklam kampanyasında kullanılan çelik maskotu ise Arçelik'in yeni yüzünün dikkat çeken en önemli bölümünü oluşturmuştur.

Özetle, Arçelik'in markalaşmaya giden yolculuğu üretim odaklı başlayıp, teknoloji alanında başarılarla devam etmiş; ardından da teknolojik üstünlükler markaya yüklenerek halka sunulmuştur. (Ovalıoğlu, 2007: 80)

Arçelik Markasının Ar-Ge Çalışmaları

Teknoloji firmalarından her daim teknoloji transfer etmek kolay olmamaktadır, bunun sonucunda da kendi teknolojisini yaratmak isteyen Arçelik 1991 yılında kendi Ar-Ge Merkezini kurmuştur. Böylelikle rekabet ortamındaki yerini sağlamlaştırmıştır.

Ar-Ge kuruma yeni bir vizyon kazandırmak adına önemlidir. Ar-ge çalışmalarını özetlemek gerekirse bulunan kurum günümüzde rekabet ortamının çokça olduğu ve fark edilmek için satın alınmayı hedefleyen, ihtiyaçlarını karşılayan ürünleri tasarlamak ve üretmek.

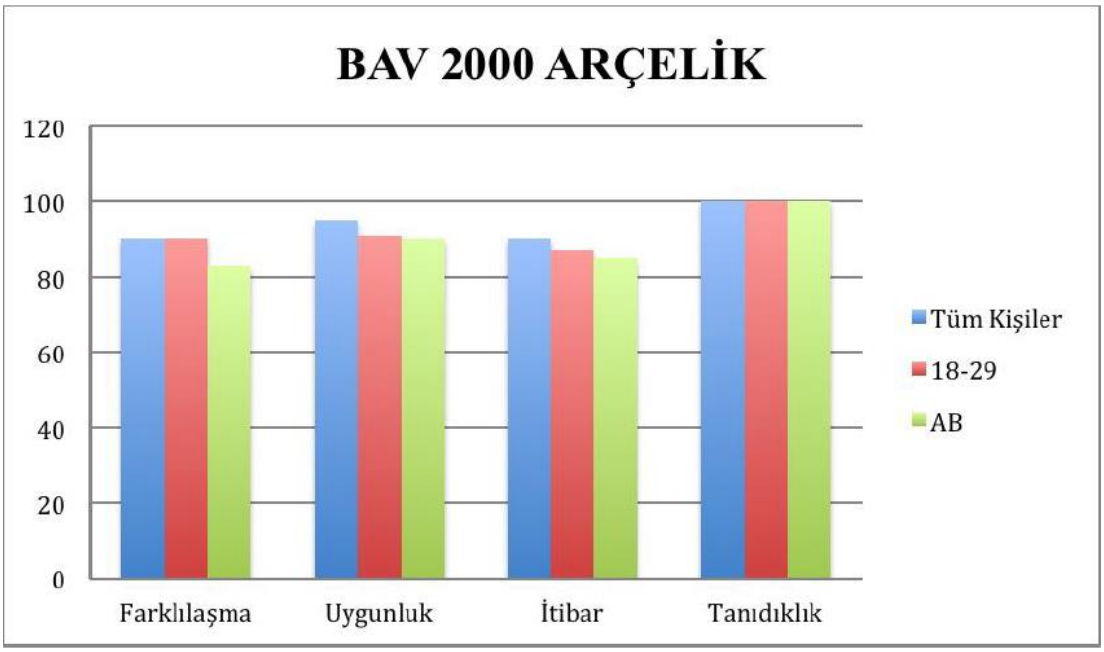
"Ar-Ge biriminin yaptığı çalışmalar neticesinde Arçelik A.Ş. kendi teknolojisini üreten, patent şampiyonu bir şirket konumundadır ve 21. yüzyılda fikri haklar kavramının rekabetin temel unsurunu oluşturduğu düşüncesiyle yola çıkan Arçelik A.Ş. bu çerçevede Ar-Ge çalışmalarının sonuçlarını patent başvurularıyla korumaktadır. Ar-Ge çalışmalarında hız kesmeyen şirket, yılda yaklaşık 130 başvuruyla Türkiye'den Dünya Fikri Haklar Örgütü'ne yapılan başvuruların 1/3'ten fazlasına sahiptir. Dünya Fikri Haklar Örgütü'nün listesinde; en çok uluslararası patent başvurusuna sahip ilk 500 şirket arasındaki tek Türk şirketi olarak 95. sırada yer almaktadır" (www.arcelikas.com).

Arçelik Markasının Kurumsal Kimlik Değişim Süreci

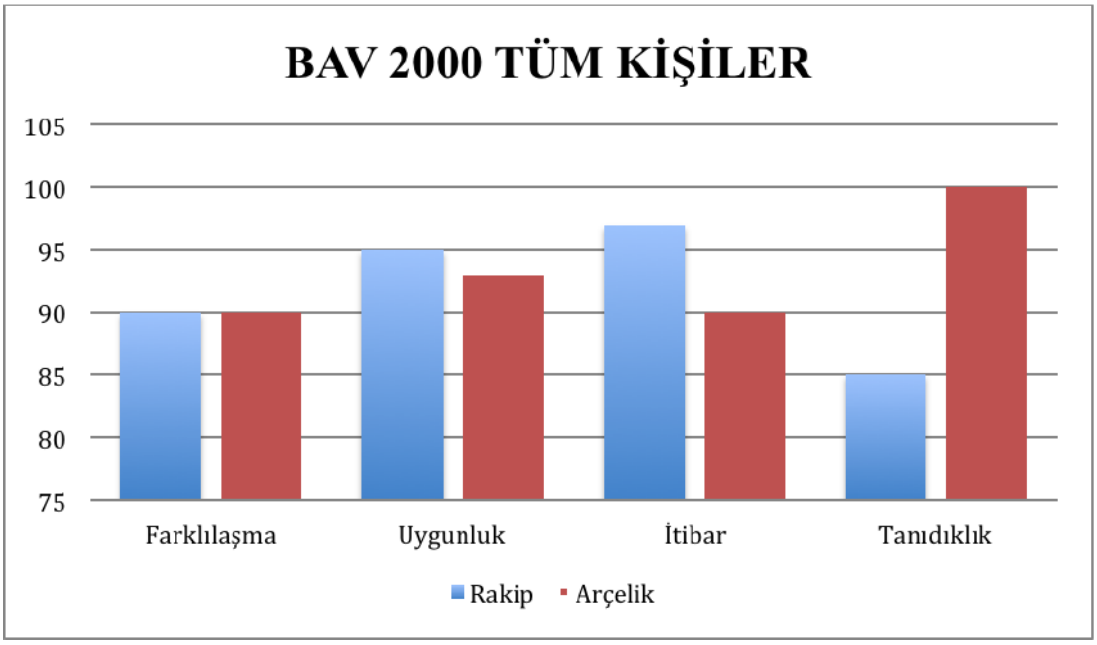
Kurumlar ve markalar logoları ile günümüz koşullarına ayak uydurmak, değişime ve yeniliğe açık olduğunu belirtmek durumundadır. Arçelik firması kurulduğu tarihten itibaren birçok kez logo değişimine gitmiştir. En son değişim markaya yeni bir soluk getirme amacı ile 2002 yılında gerçekleştirilmiştir. Bu değişimin amacı; eski logosunda kendi iç dinamiğini, günümüz sanayi anlayışını, yenilikçi ve tüketiciye duyarlı marka tavrını yansıtmak ve kuruma yeni bir soluk getirmek isteyerek ilk olarak logosunda yenilenme sürecini başlatmıştır. Ayrıca bu yenilenme ile hem sanayici olarak nitelendirilen marka kimliğinden kurtulmuş, hem de bu etkiyi veren görüntüsünden sıyrılıp kendi teknolojisini kendisinin ürettiğini vurgulamıştır.

Marka yenilenme sürecini Young&Rubicam (Y&R) adlı ajansla çalışmış ve iki senede bir düzenli olarak yaptığı Marka Değer Ölçer (BAV) 2000 araştırmasına göre; Arçelik "tüm yetişkinler" olarak tanımlanan 18-65 yaş arası A, B, C1 sosyo-ekonomik statü grubunun aklında lider markalar içinde iken Rakip A'ya

göre daha az "itibar" gören marka konumundadır. Tüm yetişkinlerde kendini hissettiren "itibar" problemi ise, 18-30 yaş grubu ve AB hedef kitlede daha büyüktür.



Tablo-3: BAV 2000 Arçelik marka değerlendirmesi (1. Effie, 2005: 121)



Tablo-4: BAV 2000 Tüm Kişiler, Rakip A ve Arçelik marka değerlendirmesi (1. Effie, 2005: 121)

"Arçelik, tüketicisinin zihninde hep güçlü, güvenilir ve onlara yakın bir marka olmuştur; ama bu rekabet ortamında bu imajı sürdürmek sanıldığı kadar kolay olmamaktadır. Tüketicilerin 'bizden biri' olarak tanımladıkları Arçelik için bazı tehlike sinyalleri yanmaya başlamıştır. 1996'dan itibaren hem ithal markaların hem de Arçelik'in diğer markası Beko'nun büyümesi sonucu Arçelik pazardan pay kaybetmeye başlamıştır. Ayrıca, 2000 yılında yapılan kalitatif (hedef kitleyi tanımaya, anlamaya ve anlatmaya yönelik) araştırmalar "focus grup" (kalitatif araştırmada bir marka hakkında gösterilen reklamdan, tüketicilerin neler anladıklarını öğrenme yöntemi) araştırmalarında da tüketicilerin yaptığı kolajlar, Arçelik'in eskidiğini ve ağırlaştığını göstermektedir" (1. Effie, 2005: 118).

"Arçelik A.Ş. Pazarlama Direktörü Murat Şahin ile yapılan görüşmede, Arçelik'in değişimden önceki logosunun 1966 yılında hazırlandığını, bu logo ile ilgili değişim kararının ise 1990'lı yılların başında verildiğini belirtmiştir. Değişim kararının önce 1994, sonra 1998 ve 2001 ekonomik krizleri yüzünden uygulamaya konulamadığını, nihayet 2002 yılında değişimin gerçekleşebildiğini vurgulamıştır (Şahin'le yapılan görüşme, 10.04.2007)." (Ovalıoğlu, 2007 :83)

"Arçelik'in eski logosunun günümüz koşullarında şirketin içindeki dinamikleri dışa vurmadığını belirtmektedir. Şahin'e göre, eski logo; İkinci Dünya Savaşı sonrası, Türkiye'nin ithal ikameci politikayla yeni sanayileşme hamleleri yaptığı, her şeyin yeni olduğu dönemleri yansıtmaktadır. O dönemlerde 1960'lı yıllar önemli olan üretebilme becerisidir ve Arçelik de o dönemlerde üretime başlamıştır. Bahsedilen sanayi dönemi, talebin arzdan fazla olduğu, üretimin tüketiciden önce geldiği, bir üretim dönemidir. 1966'da tasarlanan logo da dolayısıyla üretim döneminin dinamiklerini yansıtmakta, değişen günümüz parametrelerine uymamaktadır. (Şahin'le yapılan görüşme, 10.04.2007)" (Ovalıoğlu, 2007 :84)

Bulgular

Arçelik markasının kurumsal kimlik değişim süreçleri incelendiğinde tasarımsal açıdan aşağıdaki bulgulara varılmıştır:

Marka İsmi

Beyaz eşya sektörünün öncülerinden olan Arçelik markasının isim süreci incelendiğinde zorlu bir süreçten geçtiği gözlemlenmiştir. Bu süreçlere değinmek gerekirse; Lütfü Doruk ve Edip Ossa tarafından marka ilk olarak Erel Çelik ismi ile kurulmuştur. Ortaklar arasında çıkan anlaşmazlık sonucunda, 1953 yılında Lütfü Doruk, Vehbi Koç ile yeni bir ortaklık anlaşması yapmıştır. Ancak eski ortak Edip Ossa bu isim yüzünden dava açmış, ilk başta Erel Çelik olarak belirlenen isim değişmek zorunda kalmıştır. Yeni isim olarak Arçelik ismi belirlenmiş ve bu isim günümüze kadar başarılı bir şekilde süregelmiştir.

Arçelik markasının ismi ile karşılaştığı bir diğer süreç ise şöyle aktarılmıştır: Yukarıda bahsedilen marka ismiyle ilgili detaylara bakıldığında; Arçelik'in ismi belirlenirken yurtdışı pazarına açılma ihtimali düşünülmeden karar verildiği gözlenmiştir. Markanın isminde bulunan "ç" harfi ve İngilizce de "Arseli(c)k" olarak okunması ve farklı anlam ifade etmesi nedeniyle iç pazarda olan başarısını dış

pazarda gösteremeyeceği kararına varmışlardır. Böyle bir sorunla karşılaşacağını planlamayan kuruluş, yeni bir ortaklık ile Beko isminde yeni bir marka yaratmış ve dış pazardaki temsilcilik görevini bu marka üstlenmiştir.

Marka Logosu

Arçelik günümüze kadar birçok logo değişimine gitmiştir. Geçirdiği değişim süreçlerine bakıldığında ise marka logosu hakkında kesin kararlar verilemediği görülmekte, gelişen teknolojiye ayak uydurmak ve daha da kaliteli hale getirebilmek için sürekli değişikliğe gidildiğini göstermektedir.

Arçelik logolarının yıllara göre değişim süreci incelendiğinde; ilk logo denemeleri 1950'li yıllarda görülmektedir. Bu yapılan logoda, marka adı "AR ve ÇELİK" olarak ayrı ayrı kullanılmış ve "AR" kelimesi büyük harflerle ve farklı fontta yazılarak dikkatin bu alana yöneltilmesi sağlanmıştır. Ayrıca kenarları yuvarlaklaştırılmış kare formu içinde çizgiler kullanılarak ızgaralı bir zemin üzerine yerleştirilmiştir. Böylelikle daha yumuşak bir etki sağlanarak üretilen makinelerin kütlesel yapısından uzaklaşılmaya çalışılmıştır. Bir sonraki logosuna bakıldığında ise marka isminin parçalanmadan bütün olarak kullanıldığı ve kırmızı renk ile vurgulandığı görülmüştür. Zeminde ise çizgilerin kullanımı devam ederken, form olarak dikdörtgen ve daire şekli birleştirilerek yeni bir form üretilmiş ve marka ismi bu alanın ortasına yerleştirilmiştir. 1960'lı yıllarda yapılan değişimlerde daha çok seçilmiş yazı karakterleri ile bir tasarım oluşturulmuş ve sade bir anlatıma gidilmiştir. Logonun büyük harflerle serifli yazı karakteri ile zeminsiz olarak kullanıldığı gözlemlenmiş. Sonrasında bu durum yerini sadece baş harfi büyük diğerleri küçük harf şeklinde kullanıma ve el yazısı (script) karakterlere bırakmıştır. Logoların markayı yeterince yansıtmadığı düşünülmüş ki, 1970'li yıllarda yeni bir değişim yaşamıştır. İlk olarak yine siyahı tercih etmiş, ismini de yeni bir font ile diğer alternatiflerine göre daha küçük olarak kullanmıştır. Fakat okunurluk açısından problem yaşatmış olacak ki diğer tasarlanan logoda yazı karakteri değişmese de daha büyük puntolara yer verilmiştir. Ayrıca tasarlanan amblem bu kez kare şeklinde siyah zeminde beyaz olarak uygulanmış ve formun görünüşü açısından çamaşır makinesine benzetme yapılmıştır. Bu logoyu uzun yıllar kullanan marka, en büyük radikal değişimini 2000'li yıllarda gerçekleştirmiştir. Eski amblem, erkeksi bir görünüme sahip olsa da markayı genellikle kadınlar tercih etmiştir. Bu nedenle yeni logo ile daha minimal ve daha feminen bir görünüme kavuşturulmuştur. Ayrıca yeni logoda kullanılan kırmızı kağıt şekline benzeyen çelik plaka ile gülen bir yüz ifadesine vurgusu yapılmış. Böylelikle kullanıcısına daha yakın, onunla aynı ses tonunda, onu anlayan, sade ve enerjik, teknolojik ve estetik, tüketici beklentilerine hassas olmayı hedeflemektedir.



Şekil-5: Arçelik markasının logosundaki tarihsel değişim

Marka Rengi

Renklerin, kişiler üzerinde şekillerden daha kuvvetli etkisi vardır. Bu nedenle renk bilimciler her renge farklı anlamlar yüklemektedirler. Kurumlarda hedef gruplarında yaratmak istedikleri etkiye göre kendilerine uygun olan rengi seçmelidir (Karsak, 2009: 118).

Yeni logo için seçilen renkler, modern çizgilerin hakim olması, "müşteri odaklı" faaliyette bulunulduğunu gösteren yapı ve her şeyden önemlisi yaşanan değişimin logo yenilemeyle somutlaştırılarak yeni bir mesaj iletilmeye çalışılması logonun "iletişim" fonksiyonunun ne derece ön planda olduğunun göstergesi olarak ifade edilmektedir (Çevik, 2013: 59).

Marka genel olarak logolarında siyah-beyaz alanların kullanımına ağırlık verirken, renk olarak da sadece kırmızıyı tercih ederek dikkat çekmek istenilen alana vurgu yapıldığı gözlemlenmiş ve marka son tasarımında da kırmızıyı kullanmaktan vazgeçmemiştir. Kırmızı renk ise satışa yönelik dikkat çekici bir renktir. Marka da bu kırmızı renk ile sıcak samimi bir görünüme kavuşmayı amaçlarken, ürettiği çelik

malzemenin hissettirdiği grimsi soğukluğunu da yok etmeyi başarmıştır. Renk değeri olarak da "Pantone 186" kodu kullanılmıştır.



Şekil-6: Yeni logonun farklı renk zeminlerde kullanılışı

Marka Yazı ve Tipografisi

Arçelik'in geçmişten günümüze kadar kullandığı logolara bakıldığında sürekli değişkenlik gösteren yazı karakterleri kullanılmıştır. Koç ailesinin logosu gibi Arçelik markasının da son logosunun tasarımını yapan Ivan Chermayeff, bu tasarımı yaparken markayı yansıtacak yeni bir yazı karakteri de tasarlamıştır. (Mehmetı, 2003: 62). Marka için özel olarak tasarlanmış olan bu tipografik yazı türü "Helvetica" font ailesinden esinlenerek üretilmiş ve başka hiçbir marka tarafından kullanılamamıştır.



Şekil-7: Arçelik için tasarlanmış yazı fontu

Ivan Charmayeff, altı ay gibi bir sürede tasarladığı yeni logoya tipografik açıdan bakıldığında; bold karakterler italiğe dönüştürülerek eski logodaki sertliğin, buyurganlığın samimiyete dönüştürülmesi amaçlanmış, sert köşeli hatlar da yeni logoda daha yuvarlak hatlara dönüşmüştür. Yeni logoya daha yumuşak, tüketiciden yana, iletişim yanlısı bir izlenim verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca son logosuna kadar olan süreçte marka ismi genel olarak majiskül (büyük harf), son logosunda ise tamamen miniskül (küçük harf) olarak tasarlanmıştır. Böylelikle daha güncel ve çağa ayak uydurabilen bir marka haline gelmiştir. Ayrıca tüketiciye tepeden bakmayan bir imaj yaratılmak istenmiştir. Hatta eski logoya göre daha sıcak, samimi ve tüketici ile her zaman iletişime açık bir etki bırakmaktadır. Eski logo çamaşır makinesini andırsa da marka küçük ev aletleri de piyasaya sürmektedir. Bu çelişkili durumu yeni logodaki ifadesi ile kırmıştır.

DEĞİŞİM ÖNCESİ	DEĞİŞİM SONRASI
ARÇELİK	arçelik
1970 yıllarında piyasaya çıkmıştır	2002'de piyasaya çıkmıştır
Üretimin tüketiciden önce geldiği dönemin özelliklerini yansıtmaktadır	Tüketicinin üretimden önce geldiği dönemin özelliklerini yansıtmaktadır.
Sert, köşeli hatları ve büyük harfli, bold yazı karakteriyle; soğuk, sert ve mesafeli durmaktadır	Yumuşak hatları ve küçük harfli, italik yazı karakteriyle; daha sıcak, samimi, iletişime açık, tüketicinin yanında durmaktadır
Çamaşır makinesini andıran amblem, sadece çamaşır makinesi üretimini temsil etmektedir	Kırmızı, yatay dikdörtgen amblemle; çelik maddesi temsil edilmiş ve gülümseyen bir ifade yaratılmaya çalışılmıştır. Bu görsel de bize, teknolojinin sıcak, sevimli yanlarını anlatmaya çalışmaktadır

Tablo-5: Eski ve yeni logonun ifadesel açıdan karşılaştırılması



Şekil-8: Yeni logonun tasarımsal ifadesi

Markanın Basılı ve Dijital Tanıtım Unsurları

Kurumlar, markalarını tüketiciye tanıtmak ve kampanyalarını duyurmak için sadece marka logosu ile yetinmeyerek farklı tanıtıcı unsurlara ihtiyaç duymuşlardır. Böylelikle rekabet ortamındaki varlıklarını daha da belirgin bir şekilde ispatlamışlardır. Kurum içindeki ve kurum dışındaki estetik duruşlarını ve kitleler arasındaki iletişimini güçlendirmiştir. Bundan dolayı basılı ve dijital tanıtım unsurlarına ihtiyaç duymuşlardır.

Türk Dil Kurumu; "Kimlik, topluluk, örgüt, kurum veya kuruluşun amaç ve araçlarını özlü bir biçimde tanımlayan söz" olarak sloganı tanımlamaktadır (www.tdk.gov.tr). Bu bağlamda Koç Holding Arçelik markasının amacını, tüketiciye sunduğu hizmeti ve imajını duyurmak için logoyu da destekleyen yaratıcı bir kelime dizilimine ihtiyaç duymuştur. Çünkü slogan, basılı ve dijital tanıtım unsurları ile birlikte yenilenen ürün ve marka imajı hakkında tüketiciye en kısa bilgiyi verme aracıdır.

Arçelik'in eski logolarının kullanıldığı dönemlerdeki basılı ilanlar incelendiğinde; yaratıcı tasarımlar yerine ürün hakkında bilgi verenlere, slogan kullanımında ise ürünün kullanışlılığını belirten ifadeler yer verilmiştir.



Şekil-9: Arçelik markasının geçmiş yıllara ait logoları ile hazırlanmış gazete ilanları

Kurumsal kimlik ve marka imajının olmazsa olmazlarından olan ve Arçelik'in 2000'li yıllarda yenilenen logosunu tanıtmak için yaratıcı bir hamle gerçekleştirmiştir. "Arçelik demek yenilik demek, yenilik demek Arçelik demek" sloganını kendine ilke edinmiş ve logoda değişiminden sonraki en önemli ikinci atılımını gerçekleştirmiştir. Ayrıca son tasarlanan logodan sonra tüketicide farkındalığın oluşması, algılanabilirliğin artması için 'Çelik' adında figüratif bir kahraman yaratılmış ve bu kahraman basılı ve dijital platformlardaki reklam kampanyalarının yeni yüzü haline gelmiştir. Arçelik ve Y&R Reklamevi'nden bir grup grafik tasarımcısı, Ivan Chermayeff'in fikirleri doğrultusunda Çelik karakterinin dış görünüşü belirlenmiştir. Y&R Reklamevi ve Anima'nın (3D animasyon firması) ortak çalışmasıyla, tasarım yaklaşık iki ayda tamamlanmıştır. Çelik karakteri, Arçelik teknolojisinin ulaştığı üst düzey bir sembol olarak kullanılmıştır. Çelik karakteri ile teknolojileşmeye de vurgu yapılmış, tüketicinin Arçelik'e olan bakış açısı yüksek teknolojili ve yenilikçi bir marka olarak değişim

göstermiştir. Markanın tüketici karşısındaki bu yaklaşımı ile hem Türk üretimi olduğuna vurgu yapılmış hem de yenilenen Arçelik algısının tüketici üzerindeki etkisini ölçümlenmiştir.



Şekil-10: Arçelik'in logo değişim sürecini anlatan basın ilanı

Tüketici üzerinde hızlı bir farkındalık yaratmak için TV reklamları, radyo spotları, gazete ilanı, açık hava mekanları, sinema reklamlarına önem verilmiştir. Tüketici karşısına ise merak uyandıran reklam dizisiyle çıkan marka, ilerleyen reklam sahnelerinde ise Çelik maskotuna yer verildiği görülmüştür. Çelik maskotu; güçlü, akıllı, bilgili ve kendine güveni olan bir robottur. O nedenle yüz hatları, çıkık çenesi, yuvarlak geniş alnı hep kendine güvenin ifadesi olarak kullanılır. Robot olarak tasarlanan bu maskotun çelik yapıda ve hafif göbekli olmasının nedeni, tipik Türk erkeğinin karakteristik özelliklerini taşımasından kaynaklıdır. Maskot üzerinde bu şekilde bir betimleme kullanma gereği duyan Arçelik, hem daha teknolojik olduğuna dair bir algı oluşturmuş, hem de her kesimden hedef kitleye hitap ettiklerini göstermiştir. Hedef kitle arasında olmayan çocukların da bu sayede dikkatleri çekilmiş hatta ilerleyen zaman diliminde çocukların sempatisini daha fazla kazanmak ve ebeveynlerini markaya yönlendirmeleri sağlamak adına maskotun sınırlı sayıda maketi yapılarak piyasaya sunulmuştur. Böylelikle çocukların sevebileceği bir karakter ortaya çıkmış ve hedef kitle portföyünü genişletmiştir.



Şekil-11: Arçelik'in yeni logo tanıtımının ilk çıkış reklamı

Yaratıcı değişimin etkisiyle başarılı bir çıkış yakalayan marka, yeni imajı ile yerinde saymadığını göstermek, tüketici üzerindeki hatırlanırlığını yinelemek ve yaratıcı bir çıkış yakaladıkları Çelik robotunun hikayesinin bitmediğini vurgulamak için yeni imajıyla yeni ürünler tasarladığını göstermiştir. 2012 yılından itibaren yine hedef kitlenin ilgisini çeken bir hamle ile Çelik maskotuna Çeliknaz adında bir de kız arkadaş tasarlanmış ve artık slogan 'Yeniliği Aşkla Tasarla' şeklinde değiştirilmiştir. Bundan sonraki reklam hikayelerinde Çelik ve Çeliknaz'ın evlilikleri işlenerek aile yapısına vurgu yapılmıştır. Bu sayede hedef kitleye yeniden tasarlanmış ürün yelpazesini sunulurken ayrıca tüketicilerin ürünleri benimsenmesi sağlamıştır.

Çelik, ilk bakışta cinsiyeti olduğunu düşünmediğimiz bir robotken, Çeliknaz pek çok "kadınsı" unsurla birlikte sunulmuştur. Çelik ile Çeliknaz'ın birbirinden ayırt edilmesini sağlayan her şey Çeliknaz'ın dişiliğindeki vurgulardan kaynaklanmaktadır. Çeliknaz, ideal kadının fiziksel özellikleriyle tasvir edilmektedir, Çelik'ten dikkat çekici düzeyde daha fazla insansı özelliği vardır. Kafasının bedenine, bacaklarının da diğer uzuvlarına oranı gerçeğe son derece yakındır. Çelik'in aksine Çeliknaz'ın burnu vardır; gözleri birbirine yapışık değildir. Uzun ve düzgün bacakları, ince beli, muntazam kolları, bilekleri ve beş parmaklı elleri vardır. Çelik'in hımbıl görünüşünün aksine; Çeliknaz oldukça muntazam çizilmiştir. Doğru oranlarla yerleştirilmiş, burnu ve ağzının yanı sıra, kirpik detayı ile kadına özgü kılınmaya çalışılan görsel özelliklere sahiptir. Çeliknaz'ın atkuyruğu ideal kadının uzun saçlı olması gerektiği varsayımını da başarıyla sergilemektedir.



Şekil-12: Çeliknaz karakterinin Çelik ile birlikte tasarlandığı 23 Nisan Özel basın ilanı

Arçelik, bu iddialı değişim ile günümüze kadar ulaşmış, 2000'li yıllardan beri logoda değişikliğe gitmemiş, Çelik ve Çeliknaz karakterinin kullanıldığı reklamlar ve basın ilanlarının yerine daha yaratıcı fikirlerin yer aldığı tasarımlara yer verilmiştir. Eski reklamlarda kullanılan doğrudan anlatımlar yerini dolaylı anlatımlara bırakmış ve meraklandıran reklam anlatımları ürünler üzerinden gerçekleştirilmiştir.



Şekil-13: Arçelik markasına ait basın ilanı tasarımları

Sonuç

Günümüz rekabet koşullarına göre kurumsal kimlik, büyümeyi ve başarılı olmayı hedefleyen kurum ve markalar için önemli bir basamaktır. Kurumsal kimlik, marka ile tüketici arasındaki iletişimin güçlü olmasını sağlayan bir bağdır. Kurum ve markaların kurumsal kimlik oluşturulmasındaki en büyük nedenleri arasında; tüketici üzerinde olumlu bir etki yaratarak, tanınmayı, hatırlanmayı, ayırt edilebilmeyi ve rakiplerinden sıyrılmayı sağlaması gelmektedir.

Teknolojinin gelişmesi ve tüketici ihtiyaçlarının değişmesi ile birlikte çağın getirdiği yeniliklere ayak uyduramayan kurum ve markalar kurumsal kimliklerinde değişime ve yenilenmeye ihtiyaç duymaktadırlar. Bu ihtiyaç, tüketici tarafından olumlu karşılandığı sürece markanın büyümesi ve hedef kitlesini geliştirmesi kaçınılmazdır. Olumsuz karşılandığı takdirde pazar payını kaybedip düşüş yaşama, tüketici tarafından unutulma ve tercih edilmeme gibi risklerle karşı karşıya kalabilmektedir.

Araştırmada incelediğimiz Arçelik markası, 1955 yılından beri rakiplerinin gerisinde kalmayarak ve ürün kalitesinden ödün vermeyerek günümüze kadar varlığını sürdürmüş ve tercih edilen bir marka haline gelmiştir. Her ne kadar köklü bir marka olsa da kuruluşundan bu yana bazı kurumsal sorunlar yaşamıştır. Bu sıkıntıların sektörel pazardaki yerine zarar vermemesi için her seferinde marka imajında değişiklik yapma gereği duymuştur. Bu nedenle Arçelik, markalaşma sürecine girdiği andan itibaren birçok kez logo değişimine gitmiştir. Son değişim ile birlikte tüketici odaklı yeni bir marka imajı yansıtmayı isteyen Arçelik, eski logosundaki sert ifadesinden kurtularak, yerine daha yumuşak, samimi, tüketiciyi düşünen, estetik ve teknolojik bir ifade yaratmayı hedeflemiştir. Bu yeni yaklaşımını her fırsatta tüketiciye aktarmayı başaran marka, sadece kurumsal kimlik ile yetinmemiş, ürünlerinde de bu değişim sürecini destekleyen tasarımlar sunmuşlardır. Yeni imajını ve ürünlerini tüketiciye sunarken de yeni bir başlangıç yaparak reklam kampanyasına yansıtmıştır. Böylelikle Arçelik bünyesindeki bu büyük değişimi duyurmak için yaratıcı bir reklam kampanyası planlamış ve Çelik adında bir maskot ile kamuoyuna duyurmuştur.

Bu tespitlere dayanarak bir sonuca varmak gerekirse; 2002 yılında yeni bir kurumsal kimlik ve imaj ile çıkış yapan Arçelik, sadece marka imajına değil ayrıca bağlı olduğu KOÇ kuruluşuna da büyük katkı sağlamıştır. Bu sayede KOÇ Holding, sürekli gelişim gösteren pazar ekonomisindeki yerini sağlamlaştırdığını ve kurumsal değerlerinin yükseldiğini, %100 Türk markası anlayışından uzaklaşmadığını hedef kitleye göstermiştir. Eski kurumsal kimlik ve logo ile artık beklentilere cevap veremeyen bir imajdan çıkarak, yeni logosu ve kimliği ile hedef kitlenin gözünde daha da gelişerek satış politikasına da katkıda bulunmuştur. Arçelik markasının gösterdiği bu büyük ve yeni atılım ile Koç kuruluşunun bünyesindeki diğer markalara göre daha ön plana çıktığı gözlemlenmiştir.

Kaynakça

ARÇELİK. (2016).

www.arcelikas.com/sayfa/639/Ar adresinden erişildi (ET: 12.01.2016)

Becer, E. (1997). İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara: Dost Kitapevi.

Çalış, E. (2008). Amblem ve Logo Tasarımlarında Yalınlaştırmalar. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.

Çevik, M. (2013). Kurumsallaşma ve Markalaşma Sürecinde Kimliğin Yeri ve Önemi Örnek Bir Firmanın İncelenmesi. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul

Karabulut, E. (2016). Kurumsal kimlik oluşturmada etkili bir logonun marka üzerindeki rolü ve sanat eğitimi açısından önemi. Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.

Karsak, B. (2009). Marmara İletişim Dergisi. 15, 118.

Kazananlar / 1. Effie Türkiye Reklam Etkinligi Yarısması, (2005), 1. Basım, Reklamcılık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Meral, P.S. (2011). Yeni Başlayanlar İçin Kurumsal Kimlik Ve Marka. Ankara: Detay Yayıncılık

Ovalıoğlu, E. (2007) kurumlarda kimlik ve İmaj değişimi süreci: Arçelik firması örneği. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Sampson, E. (1995). İmaj Faktörü. İstanbul: Rota Yayınları

TDK. (2018).

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b1506f736c047.33735018 adresinden erişildi (ET: 10.04.2018)

Tuna, M. ve Tuna, A. A. (2006) Kurumsal Kimlik Yönetimi. Ankara: Detay Yayıncılık

Usta, R. (2012). Kurumsal Kimlikte Kültürün Yansıması. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.

Yıldırım, M. (2003). Kurumsal Kimlik, Tasarım Kültürü Dergisi, 159, 120.

6 AY-4 YAŞ BEBE-ÇOCUK KIYAFETLERİ ÜRETEN HAZIR GİYİM FİRMALARINDA KULLANILAN YARDIMCI MALZEMELERİN TEDARİKİNDE VE ÜRETİM SÜRESİNCE KARŞILAŞILAN PROBLEMLER

Öğr. Gör., Yelda KUBUR

Maltepe Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Moda Tasarımı Programı

Öğr. Gör., Hatice BOYACIOĞLU

Maltepe Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Moda Tasarımı Programı

Öz

Küreselleşmeyle büyük bir pazar haline gelen dünyada, işletmeler rekabet güçlerini arttırıcı politikalar uygulamaktadır. İşletmelere faaliyette bulundukları sektörde veya sektörlerde rekabet hitap ettiği yaş grubuna uygunluğudur. Günümüz zorlu ekonomik koşullarında Türkiye ekonomisinde önemli bir yeri olan tekstil sektörünün lokomotifi özelliği taşıyan hazır giyim bebe-çocuk işletmelerinin ayakta kalabilmesi ve karşılaşabileceği avantajı kazandıran araçlardan biri iyi bir şekilde yapılan ürünün sorunlarla baş edebilmesi için, bir pazar haline gelen dünyada sahip oldukları tüm koşulları göz önüne alarak ürün-kişi uygunluk kalitesini oluşturmaları gerekmektedir.

Hazır giyim bebe-çocuk sektöründe sürekli müşteri ürün güvenliği sektör için ne denli önem taşıdığı anlaşılmaktadır. Beklentileri doğrultusunda, sektörde talebi karşılamaya yönelik üretim en önemli rekabet kıstaslarının hızlı teslimat, kaliteli-güvenli üretim ve düşük maliyetli üretim olduğu göz önüne alındığında Ürün güvenirliliği, gelecek ve gelecekle ilgili işlemlerinin kalitesi ile ilgilidir.

Araştırma kapsamında; Bursa' da bulunan 5 bebe-çocuk tekstil firması ve 5 firmanın ar-ge sorumluları ile görüşülmüştür. Görüşmeler sonunda elde edilen sonuçlar başlıklar halinde sıralanmış ve bazı çözüm önerileri sunulmuştur. Sorunların neler olduğu araştırılmış, yardımcı malzemelerin tedarikinde ve üretim sürecinde sorunların olmaması için öneriler geliştirilmiştir

Anahtar Kelimeler: Yardımcı malzeme, Hazır giyim, Tekstil, Bebe çocuk sektörü..

PROBLEMS PROVIDED DURING THE PRODUCTION AND SUPPLY OF AUXILIARY MATERIALS USED IN 6-YEAR-4 BEBE-KIDS CLOTHES

In the world, which has become a big market with globalization, businesses are implementing policies that increase competitiveness. Businesses are in line with the age group they are addressing in the sector or sectors in which they operate. Today one of the toughest economic conditions in Turkey won an important place in the textile sector of the locomotives feature carrying garment baby and child to survive the operation and may face advantage in the economy means to cope with the problem in a good way made products, they have all conditions into account, with the world becoming a market to obtain

the product-person suitability qualification. After graduating from vocational school of fashion design program students their problems are the subject of our study. After graduating in fashion design program, students are often unable to take part in the position they want. The lack of education can not be achieved due to the period of 2 years 4 years Faculty of Fine Arts at the educational level. Therefore employers prefer to place their graduates to senior faculty. This situation poses a problem for graduates of vocational schools

In the ready-to-wear baby-child sector, it is understood that customer safety is important for the sector. Production in response to demands in the sector in the direction of expectations In view of the fact that the most important competition criteria are fast delivery, quality-safe production and low-cost production, Product reliability concerns the quality of future and future transactions.

In the scope of the research; 5 baby-children textile firms in Bursa and 5 firms were interviewed. The results obtained at the end of the talks are listed in titles and some solution proposals are presented. We have researched what the issues are and have developed suggestions for the supply of auxiliaries and to avoid problems in the production process

Keywords: Auxiliary material, Ready-made clothing, Textile, Baby child sector.

Giriş

İlk çağlarda insanlar, sadece kar, yağmur, soğuk, gibi tabiatın değişik etkilerinden korunmak için giyinirdi. Giyinmenin amacı, bu anlamda ihtiyaçların giderilmesiydi. Giyimin diğer bir çıkış noktası da örtünmektir. Örtünmek tabiat şartlarına karşı korunmak olarak algılanabileceği gibi, toplum içinde çıplak gezilemeyeceği için giyim keyifli yaşamak veya toplumda ki sosyal statüyü belirlemek için giyinme sürecine dönüştü. Bu süreçte önemli olan, örtünmek için veya ihtiyaç için giyinmek yerini, doğrudan doğruya kendini dışarıya karşı ifade etmek için giyinme anlayışına bıraktı. Artık insanlar toplum içinde ki statülerini yükseltmek ve sosyal katmanları yukarıya doğru tırmandırmak ve aynı zamanda kendi maddi varlıklarını dışa vurabilmek, toplumda ki statüyü kazanmak ve yükseltmek için öncelikle moda ve giyim olayına başvurur oldu. Bir toplumun gelişmişlik düzeyi, kültürü, moda anlayışı ne olursa olsun, giyimi daima bir statü sembolü olarak kabul edilir.(Gürsoy,2010).

Giyinmek dördüncü bedensel fonksiyonumuzdur. Giyinmek, (birkaç tercihe bağlı ekstra zevki dışında tutarsak) nefes almanın, yemek yemenin ve uyumanın ardından insan bedeninin hissettiği en temel hazlardan biridir.(Watson,2007).

Hazır Giyimin Tanımı ve Türkiye'de Hazır Giyim

Standart ölçülere göre seri olarak giysi üretimine hazır giyim denir. Hazır giyim istatistik verilerle elde edilen ortalama ölçüler esas alınarak seri halde yani çok sayıda üretilen ve alıcının ölçülerine göre satılan giyim eşyalarının tümünü içine almaktadır. Hazır giyim moda eğilimlerini üzerinde taşıyan ucuz ve kolay bir giyim şeklidir. Model bulma, kumaş seçme, giysiyi kime ve nasıl diktireceğine karar verme problemlerini yaşamaksızın beğendiği giysiyi üretimini beklemeden hemen giyme zevki ve rahatlığı yaşatmaktadır. Çalışan kesime ekonomik kazanç ve kolaylık sağlayan, evrensel ve toplumsal bir giyim tarzı olmakla birlikte günlük yaşantıyı olumlu etkilemektedir (Molla, 2007).

Türkiye'de tekstil sanayinin tarihi Türklerin Anadolu topraklarına girmeleri ve pamuklu dokumacılıkla uğraşmaları ile başlamış olmasına rağmen konfeksiyon sanayinin tarihi aksine çok yenidir. Osmanlı imparatorluğu süresince sadece Avrupa'nın pamuk ve pamuklu dokumada hammadde tedarikçisi konumunda bulunan tekstil sektörü, Cumhuriyetin kurulmasıyla geliştirilmeye başlanan dış ticaret, ekonomi ve sanayileşme politikaları ile yeni bir döneme girmiştir. (İstanbul Ticaret Odası,1999-53:3).

Günümüzde tekstil ve hazır giyim sektörü, büyük ölçüde yakalamış olduğu teknoloji, sosyal anlamdaki etkililiği ve hemen hemen tüm zamanlardaki ekonomik etkinliği ile Türkiye'nin en önemli sosyo-ekonomik çalışma alanları arasında yer almaktadır. Ülkemizde oldukça geniş bir Pazar payına sahip olana hazır giyim sektörü, müşteri kitlesi olarak da çok geniş bir alana sahiptir(Erenler ve diğerleri,2011:24, Atılga,2006:263, Kişioğlu,2004:44).

Üretim Süreci ve Önemi

Üretim; amaçlanan kalitede malın, tasarımına uygun ve koordine bir şekilde üretimin tamamlanmasına yönelik çalışmalardır. Üretim işlemi planlanan zamanda ve istenen miktar ile anlaşmada verilen özelliklere uygun kaliteye göre malları üretmeye yönelik olarak yapılmalıdır (Şimşek,2001:44).

Üretim planlamanın temel işlevi, önceden belirlenmiş zaman, kalite ve bütçe hedeflerine uygun olarak üretilen ürünlerin en kusursuz şekilde müşteri veya stoklara sevkinin sağlanmasıdır. Bu amaca ulaşabilmek için ise üretim aşamalarındaki tüm faaliyetler planlanarak koordine ve kontrol edilir (Top, 2001: 99)

Üretim veya hizmet işletmelerinde verimli bir iş ortaya koyabilmek için; yapılacak işin en uygun yöntemle yapılması ve bunda standartlaşmaya gidilmesi önemlidir. Uygun bir yöntem geliştirmede amaç; yapılacak işin en kolay, en ekonomik şekilde ve en az çaba gerektiren yolunu bularak; iş gücü, malzeme, araç-gereç ve makinelerden en fazla verim almaktır(Üreten,2006:454).

Buna bağlı olarak üretim planlanası tamamlandığında üretim planlaması; istenilen zamanda, özellikte, kalitede ve bütçede ürün veya hizmet üretiminin gerçekleştirilmesi amacıyla; yapılması gereken tüm işlerin teorik olarak ortaya konması, koordine ve kontrol edilmesi şeklinde tanımlanabilir (Demirdöğen ve Küçük,2009:69,Tok,2001:99).

Bebe- Çocuk Hazır Giyim Üretim Süreci

Bebe-çocuk hazır giyim sektörü yapı gereği dinamik bir sektördür, dış satım olanakları yüksektir, yüksek bir yatırım finansmanı gerektirmez, ürün kipi ve üretim şekli kolaylıkla değiştirilip, Pazar koşullarıyla uyum sağlayabilme avantajı vardır.

Bebe-çocuk hazır giyim üretimi başlıca aşağıdaki aşamalardan oluşur;

Model ve tasarım bölümü, bir giysinin desenden dikime kadar giysi üretiminde kişi ve toplum isteklerine, işletmenin fiyat politikasına uygun bir sonraki sezonun moda olarak çizgilerini taşıyan ürünü tüketici beğenisine sunma işidir (Abanoz,1996). Giysi tasarımı, önceleri kumaşı bir manken üzerine dolayarak yapılıyordu (Aldrich,1995). Günümüzde ise; giyim sanayinde hizmet veren pek çok firma

giysi tasarımında bilgisayar teknolojisinden yararlanmakta, böylelikle hata oranlarını düşürürken zamandan da tasarruf sağlamaktadırlar.

Kalıp hazırlama ve serilendirme; hazır giyim üretiminin bu aşamasında standart ölçülerden yararlanılarak, üretilecek olan giysinin temel kalıpları hazırlanır. Bu aşamalarda işletmelerde daha önce hazırlanmış temel kalıplardan da yararlanılabilir. Hazırlanan temel kalıplar üzerine, üretilecek giysinin modeli uygulanır. Model uygulanmış kalıplar gerekli tüm payları ve bollukları verilerek, tüm yazı ve işaretleri üzerine konularak şablonlanır. Üretilecek giysi cinsine göre, ölçü standartları tablosundaki bedenler arası farklardan yararlanılarak şablonlanmış olan kalıp farklı bedenlere büyütülüp, küçültülür.

Kesim planı hazırlama; pastal hazırlama işi çok dikkat isteyen bir iştir. Bu planlamadaki başarı, maliyet üzerine etki yapacağından çok dikkatli davranmak ve önem vermek gerekir. Yerleştirmedeki en küçük ihmal ve dikkatsizlik sonucunda meydana gelecek zarar oldukça büyüktür (Sezer,Bilgin,2003:78).

Meslek Yüksekokulu Moda Tasarımı Programında Verilen Derslerde Karşılaşılan Sorunlar

Meslek yüksekokulları moda tasarımı programlarından mezun olan öğrenciler çeşitli alanlarda çalışabilmektedir. Z. Kozaman Som (2010)'un çalışmasına göre, moda sektörü tekstil ve hazır giyim sanayi, perakende ticaret, yayıncılık, fotoğrafçılık, modellik, grafik tasarım, ürün tasarımı gibi alanlarla sürekli ilişki içindedir ve bu alanlardan mezun olanlar bu sektörlerin herhangi birinde yer alabilmektedirler. Aynı zamanda, sahne tasarımı, vitrin tasarımı, kostüm tasarımı, imaj-stil danışmanlığı gibi alanlarda da iş bulabilmektedirler.

Meslek yüksekokulundan mezun olan öğrenciler ara elaman ihtiyacını karşılayacak düzeydedirler. Bu amaçla verilen teorik derslerin yanında uygulamalı derslere de ağırlık verilmiştir. Çünkü mezun olan öğrenci işe başladıktan sonra daha çok uygulamalı eğitimde öğrendiklerini kullanmaktadır. Moda tasarımı programında öğrenci artistik çizim yapmayı, kalıp çıkarmayı ve dikim tekniklerini öğrenmektedir. Dolayısıyla iş hayatına iyi bir şekilde hazırlanmaktadır.

Moda Tasarımı Programından Mezun Olma Durumu

Öğrenci mezun olduktan sonra öncelikle bundan sonra ne yapacağım belirsizliğine düşmektedir. Hangi alanda çalışmak istediğine karar veremeyen birey bir süre yetenekleri doğrultusunda alanıyla ilgili yapabileceği işe yönelerek, gerekirse eğitim merkezleri tarafından destek alarak kendini tam anlamıyla yapacağı işe hazırlamalıdır. Kendini donanım olarak yeterli gördüğü zaman iş başvurularına başvurmalıdır.

Yeni mezun bir kişinin iş hayatından maddi olarak beklentisinin çok yüksek olmaması gerekir. Aksi takdir de moral bozukluğu yaşar ve işe olan hevesini yitirir. Deneyim kazanana kadar daha düşük ücretle çalışmayı göze alarak başlamalı, daha sonra arttırılmasını talep etmelidirler.

Yöntem

Bu araştırmada "gözlem araştırma" yöntemi kullanılmıştır. Gözlem veya saha araştırması en yalın anlamıyla bilgi toplamak demektir. Araştırmacının bir sosyal gurubun içine girerek, nasıl fonksiyonel

olduğunu, kurumlarının neler olduğunu ve hangi değerlere sahip olduğunu görmesi demektir. Daha sonra bir açıklama sistemi kurarak gördüklerini bilimsel çevreye aktarır.

Çalışmanın konusunu yeni mezun moda tasarımı programı öğrencilerinin iş hayatına başlarken ve başladıktan sonra sektörde karşılaştıkları sorunlar oluşturmaktadır. Konu ile ilgili İstanbul ilindeki 4 üniversitede bulunan moda tasarımı programı öğretim görevlileri, Maltepe üniversitesi moda tasarımı programı mezun öğrencileri ve 4 tekstil sektörü çalışanı ile görüşülmüştür. Edinilen bilgilere göre bazı sonuçlar ortaya çıkmıştır.

Veri Toplama Teknikleri

Araştırma için gerekli veriler, ortaya konulan probleme cevap bulmak amacıyla; İstanbul ilindeki 4 üniversitede bulunan moda tasarımı programı öğretim görevlileri, Maltepe üniversitesi moda tasarımı programı mezun öğrencileri ve 4 tekstil sektörü çalışanı ile yüz yüze görüşülmüştür ve bazı izlenimler elde edilmiştir. Veriler toplanarak değerlendirilmiş olup, elde edilen veriler sonuç bölümünde yer almaktadır.

Verilerin Analizi

Araştırma verileri, öğretim görevlileri ve sektör çalışanları ile yapılan yüz yüze görüşmeler sonucunda ve mezun öğrencilerin gözlemlenmesiyle elde edilen sonuçlar doğrultusunda oluşturulmuştur.

Sonuç

Türkiye'nin rekabet gücünün artırılmasında, genel olarak eğitim, özelde ise mesleki ve teknik eğitim çok daha önemli hale gelmektedir. Bu çerçevede özellikle iş dünyasının (sanayi, ticaret ve hizmet sektörlerinin) beklentilerini karşılayacak nitelikli insan gücünün yetiştirilmesinde meslek yüksekokulları çok büyük bir öneme sahip olmaktadır.

Türkiye'de moda tasarımı eğitimi tekstil temelli bir eğitimdir (Kozaman-Som, 2010) ve moda olgusu tekstil tasarımının yanında sosyal bilimlerden iletişim bilimlerine oldukça geniş ve çok disiplinli bir alandır; bununla birlikte moda alanı kendini çok hızlı yenileyen, uçsuz bucaksız bir bilgi akışı içindedir. Bu bilgi akışı içinde yön bulmaya çalışan öğretim elemanlarının da üstüne çok yük binmektedir. Türkiye'de moda ve tekstil tasarımı eğitimi konusunda yapılan araştırmalar yok denecek kadar azdır; bunun yanında moda kuramı ve sosyolojisi ile ilgili temel kaynaklar henüz Türkçe'ye kazandırılmış değildir. Ayrıca, moda ve tekstil tasarımı eğitimi veren kurumlar arasında haberleşme ve ortak stratejiler geliştirmeye yönelik bir platformun bulunmadığı da bir gerçektir.

İstanbul ilinde bulunan Şişli MYO, Adıgüzel MYO, Nişantaşı MYO, Maltepe Üniversitesi MYO öğretim görevlileri, Maltepe Üniversitesi meslek yüksekokulu mezun öğrencileri ve 4 tekstil sektörü çalışanı ile yapılan görüşmeler sonucunda meslek yüksekokulu moda tasarımı programı öğrencilerinin mezun olduktan sonra karşılaştıkları bazı sorunlar şu şekilde belirlenmiştir;

- Üniversite ders zamanında görülen teorik derslerin uygulamaya dönüştürülmesinde zorlanılması,
- Tecrübe edinerek sektörde iyi yerlere gelen kişilerin fazla olmasından dolayı pozisyon boşluklarının olmaması nedeniyle meslek yüksekokulu mezunlarının işe girmesinin güçleşmesi,

- Üniversite ile sanayinin iş birliği içinde olmaması,
- İşverenin işe alım sürecinde önceliği fakülte mezununa vermesi,
- Okul yıllarında eğitim sürenin az olmasından dolayı yeterli eğitimi alamamaları,
- Mezun öğrencilerin okul zamanlarında okullarında eğitim-öğretim için ortam şartlarının olumlu olmamasından dolayı yeterli bilgi ve becerilere sahip olamamalarından kaynaklanan sorunlar,
- Firmalarda istedikleri pozisyonlarda görev alamamaları,
- İşe ilk başlamalar da maaşların düşük olması,
- Mezun olan kişi sayısının fazla olmasından dolayı işverenin az ücret vermek amacıyla kalifiye elemanı tercih etmesi,
- İşverenlerin çalışanlarını fazla mesaiye bırakmasına rağmen ücretlerini vermemesi,

Çözüm Önerileri

- MYO ders programları gözden geçirilerek teorik verilen derslerin kredileri düşürülmeli hatta verilen teorik derslerin ders saatleri de sınırlandırılmalıdır.
- Bölgede bulunan işletmelere her ay belirlenecek bir günde işyeri gezileri düzenlenerek çalışma ortamları tanıtılmalıdır.
- Üniversitelerin sürekli eğitim merkezleri aracılığıyla öğrencilere teknik açıdan (Kalıp, Dikim), sanatsal açıdan (Artistik çizim) veya bilgisayar destekli (kalıp ve tasarım) gibi alanlardan uzmanlaşmak istedikleri programda 3-6 ay süreli yoğun uygulamalı eğitim programları düzenlenmelidir.
- Okul zamanında kariyer günleri düzenlenerek işverenler okula davet edilmelidir. İşverenler iş hayatı hakkında bilgi verebilir ve işe başlama sürecinde karşılaşacakları problemlerden, çözüm önerilerinden bahsedebilirler. İşverenlere de öğrencilerin bilgi ve becerilerini uygulamalı olarak göstererek mezun olduktan sonra çalışma hayatında ne gibi alanlarda çalışabilecekleri hakkında fikirler alınmalıdır.
- Öğretim elemanları yaz tatili süresinde eğitime tabii tutulmalı gelişen ve değişen moda konuları hakkında bilgi verilmelidir. Dolayısıyla öğretim elemanları da edindikleri bilgileri öğrencilerine aktarabilirler.
- Ders programları tekrar gözden geçirilmeli ve düzenlenmelidir. Eğitim-öğretim süreci olan 4 dönemin 1 döneminde iş başı eğitimi verilmelidir. Böylece öğrenci mezun olmadan iş hayatı için kendine bir yol çizmiş olur.
- Meslek yüksekokulu içinde fiziki koşulların iyileştirilmesi, öğrencilerin uygulama yapmasına uygun hale getirilmesi için sanayi odaları, ticaret odaları gibi kuruluşların maddi destek vererek öğrencilerin daha iyi bir eğitim alması sağlanmalıdır.

- İşverenler çalışanlara yeni işe başlamaları sürecinde düşük ücret vermeleri sadece deneme süresinde geçerli olmalı ve deneme süresi bittikten sonra makul ölçüde arttırılması gerekmektedir.

- İşverenler çalışanlarını fazla mesaiye bıraktıkları zaman fazla mesai ücretlerini vermelidir. Çünkü bu davranış çalışanlarının motivasyonunu arttırarak daha verimli ve iyi çalışmalarını sağlayacaktır.

Türkiye'deki firmalarda ara eleman ihtiyacı oldukça fazladır ve bu ihtiyaç meslek yüksekokulları sayesinde giderilebilecektir. Bu nedenle meslek yüksekokullarında verilen eğitim sürecinin en kısa zamanda daha iyi ve verimli hale getirilmesi gerekmektedir. Eğitim ortamlarının iyileştirilmesi, gerekli techizatların en yakın zamanda edinilmesi gerekmektedir.

Türkiye'de son dönemlerde %8-9 arasında değişen işsizlik oranına karşın, iş dünyasının nitelikli eleman bulma konusunda yaşadığı zorluklar, işgücü arzı ile işgücü talebi arasındaki uyumsuzluğa işaret etmektedir. Bu durum mesleki ve teknik eğitim ile iş dünyası arasında yeterli seviyede diyalog kurulmadığının veya koordinasyonun eksikliğinin bir göstergesi olarak da değerlendirilebilir (Günay, 2014).

Meslek yüksekokullarındaki ders programları; dinamik bir yapıda, yerel, ulusal ve uluslararası iş piyasalarının ihtiyaçları dikkate alınarak, güncel ve teknolojiye uygun olacak şekilde gözden geçirilerek düzenlenmelidir. Eğitim süreleri içerisinde pratik uygulamalar çoğunlukla yeterli olama-maktadır. Türkiye'de bu konuda özel sektörün katılımıyla gerçekleştirilen hemen tüm bilimsel etkinliklerde, özel sektör temsilcilerinin ifade ettiği en büyük ve önemli sorun, öğrencilerin uygulama eksikliği olarak ifade edilmektedir.

Bu çerçevede öğrencilerin, meslek alanları ile ilgili sektörlerde ya iki yıl boyunca haftada belirli zaman dilimlerinde uygulama yapmak üzere bulunmaları veya dört dönem olan derslerin üç dönemini okulda ders, bir dönemini de işletmelerde uygulamalı "İşyeri Mesleki Eğitimi" şeklinde geçirmeleri gibi modeller yaygınlaştırılmalı veya işyeri eğitimi ağırlıklı yeni modeller uygulamaya konulmalıdır. Bu tür modeller, öğrencilerin daha mezuniyetleri öncesinde pratik uygulamaya hâkim olmalarını sağlayacağı gibi, mezun olmadan önce sektörlerinin durumunu ve beklentilerini de yakından görme ve tanıma fırsatı da verecektir. Söz konusu uygulamalar, öğrencilerin derslerindeki akademik başarısına, mesleki öğrenimlerine ve kişisel gelişimlerine olumlu katkılar sağlayacağı gibi, öğrencilerin daha mezuniyetleri öncesinde iş bulmalarının da yolunu açabilmektedir (Ala & Gülmez, 2014).

Kaynakça

Ala, M.Ö., & Gülmez, H. (2014). İşyeri eğitimi uygulamasının verimliliği: Sosyal bilimler meslek yüksek okulu öğrencileri üzerine bir araştırma. 1. Uluslararası Mesleki Eğitim ve Öğretim Sempozyumu (IVETS-2014):11-13 Eylül 2014, Bursa.

Alkan, C., Doğan, H. Ve Sezgin, İ. (1998). "Mesleki ve Teknik Eğitimin Esasları" Ankara: Alkım Yayınları.

Donnelly, M. (2008) "Vocational Education", EBSCO Research Starters EBSCO Publishing Inc.

Erkan, B. (2013). "Türkiye'nin Tekstil ve Hazır Giyim Sektörü İhracatında Uluslararası Rekabet Gücünün Belirlenmesi". Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13/1, 93-110.

Günay, D. (2014). Türkiye'de meslek yüksekokulları, düzenleme çalışmaları ve öneriler. Türkiye'de Mesleki ve Teknik Eğitimin Kalitesinin Geliştirilmesi, Meslek Yüksekokullarında Kalite: Mevcut Durum, Sorunlar ve Çözüm Önerileri Konferansı: 06-07 Mart, Çorum.

Kozaman Som, Z. (2010). "İstanbul'da Moda Tasarımı. İstanbul Kültür Mirası ve Kültür Ekonomisi Envanteri". Kaynak: http://www.istanbulkulturenvanteri.gov.tr/files/yayinlar/ISTANBULDA_MODA_TASARIM.pdf.

Smid, S., & Taşkesen, F. (2002). Textile, Apparel and Leather Sector in Turkey. Amsterdam: PWC Consulting.

AYASULUK TEPESİ VE ST. JEAN ANITI KAZILARINDA BULUNAN BİR GRUP DEVŞİRME MERMER MİMARİ ÖĞE'NİN 2017 YILIRESTORASYON VE KONSERVASYON UYGULAMALARI

Arş. Gör. Fırat BARANAYDIN

**İstanbul Gelişim Üniversitesi, Uygulamalı Bilimler Yüksekokulu,
Restorasyon ve Konservasyon Bölümü**

Öz

İzmir ili Selçuk ilçesindeki Ayasuluk Tepesi, Ephesos'un ilk ve son yerleşim alanını oluşturmuştur. Tunç çağlarından Erken Osmanlı Dönemine kadar yapılaşmanın izlendiği Ayasuluk Tepesi yapı grubunda kullanılan malzemeler Helenistik ve Roma Çağı Ephesos'undan imar faaliyetleri için getirilmiş ve işlevlerinin dışında devşirme olarak kullanılmışlardır. 2017 yılında çalışmaların yapılacağı bir grup mimari öğelerin yüzeylerinde kireç harcı kullanımı, cephelerde bulunan kısımlarda ise dış etkilerden kaynaklı yüzey bozulmaları görülmektedir. Ayrıca bu öğeler moloz dolgu ya da cephe yüzeyinde işlevi haricinde kullanılmak içinde tahrip edilmiş parçalara bölünmüşlerdir. Bu öğelerin bazı parçaları restorasyon ve kazı çalışmaları sırasında hala bulunabilmektedir.

Ayasuluk Tepesinde oldukça uzun süredir, birbirinden bağımsız ekipler tarafından çalışmalar olmuştur. 100. yılına yaklaşan Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazı ve Onarım çalışmaları sırasında bulunan devşirme öğelerin çoğu sergileme ve depolama alanlarında tasnif edilmiştir. Bu çalışmalar sırasında yaklaşık 1500 yıl önce parçalanan, sonrasında farklı zamanlarda ve birbirlerinden bağımsız yapılan çalışmalar sonucu bulunan bir grup mimari öğe ile ilgili 2017 yılı çalışmaları kapsamında restorasyon ve konservasyon uygulamalarının yapılması amaçlanmıştır. Bu çalışma belgelendirme, uygulama aşamaları, kullanılan yöntemler, kullanılan malzemeler, yapılan işlemler ve sonucunda eserlerin son durumlarını içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Ephesos, Ayasuluk, Arkeoloji, Mimari, Restorasyon, Konservasyon.

RESTORATION AND CONSERVATION APPLICATIONS OF A GROUP OF SPOLIA MARBLE ARCHITECTURAL ELEMENTS IN THE EXCAVATIONS OF AYASULUK HILL AND ST.JEAN MONUMENT IN 2017

Abstract

Ayasuluk Hill in Selçuk district of Izmir province encompassed the first and last settlement site of Ephesos. Materials used in the Ayasuluk Hill building group where settlement activities can be traced

back from the Bronze Age to the Early Ottoman Period, were brought from Hellenistic and Roman Ephesos for zoning activities yet used as spolia material aside from their functions. The use of lime mortar on the surfaces of a group of architectural elements to be worked on and surface deterioration due to external influences were observed in the parts of the façade in 2017. In addition, these elements were divided into demolished pieces for use other than their rubble fill or facade surface functions. Some of these items can still be found during restoration and excavation works.

The works on the Ayasuluk Hill have been carried out by independent teams for a long time. Approaching its 100th anniversary, most of the spolia items found during the Ayasuluk Hill and St.Jean Monument excavation and repair work have been classified in the exhibition and storage areas. It is aimed to carry out the restoration and conservation applications in the scope of the 2017 works related to a group of architectural elements destroyed about 1500 years ago and discovered during independently conducted works at different times. This study includes documentation, implementation steps, methods used, materials used, operations performed, and subsequent status of the artifacts.

Keywords: Ephesos, Ayasuluk, Archeology Architecture, Restoration, Conservation.

Giriş

İzmir İli Selçuk ilçesinde bulunan Ephesos farklı dönemlerin yerleşim alanlarının bulunduğu, UNESCO tarafından kültür mirası listesine alınırken Efes ve Bileşenleri olarak adlandırılmış, geniş bir tarihi alandır (Efes Unesco Tescil Kataloğu 2015). İçerisinde Kalkolitik Dönemleri kapsayan Çukuriçi Höyük, Arkaik ve Klasik Dönemleri kapsayan Artemision yakınlarındaki eski kent, Helenistik ve Roma Dönemlerini kapsayan Pion ve Koressos dağları arasında kurulan düzenli kent, Hitit yazıtlarında Apasas olarak adı geçen Tunç Çağı merkezi, St. Jean Bazilikası - çevre yerleşimi, Ayasuluk Kalesi ve Beylikler Dönemi İç kale yapıları ile İsa Bey Cami'nin bulunduğu alanı kapsayan Ayasuluk Tepesini barındırır(Baranaydın, 2016, s.2-9-10).

Ephesos da erken yerleşim Geç Kalkolitik Döneme kadar inen Çukuriçi Höyük ile izlenmektedir (Scherrer ve Diğerleri, 2000, s. 14). Ayasuluk Tepesinde ise Ayasuluk kalesinin güney yamacında yapılan çalışmalar ile Orta Tunç Çağı ve Geç Tunç Çağı Dönemlerine (Büyükkolancı, 2008, ss. 41–55) tarihlenen izlere rastlanmıştır (Büyükkolancı, 2005, ss. 65-77). Bu veriler ve Hitit yazılı kaynaklarında adı geçen Apasas'ın da içerisinde bulunan Arzawa-Mira Krallığının hakimiyet alanını Batı Anadolu'yu eklemesinin ardından M.Ö. 1500 – 1000 yılları arasında Ayasuluk Tepesinde kurulan yerleşimin Apasas olduğunu düşündürtmektedir (Büyükkolancı, 2005, ss. 65-77). Ephesos'un adı Apasas'tan türediği düşünülmektedir. Apa(a)sa "akarsu kenti" üzerinden türediği kabul edilmektedir (Büyükkolancı, 2005, ss. 65-77). Ephesos M.Ö. 6.yy da Lydia egemenliğine girmiştir. Sonrasında Helenistik düşünce ile yeni, büyük ve planlı bir kent kurmak için Ephesos Lysimakhos tarafından Pion ve Koressos dağları arasında taşınmış ve günümüzde yaygın olarak bilinen Efes Antik Kenti alanına kurulmuştur (Scherrer ve Diğerleri, 2000, s. 18). Helenistik Krallıklar arasında bir dönem el değiştiren Ephesos kenti, M.Ö. 133 yılında Roma'nın Asya Eyaleti başkenti konumuna gelmiştir (Sevin, 2008, s. 95). Roma İmparatorluk ve barış döneminde zenginleşmiş ve gelişmiştir. Hıristiyanlığın yaygınlaşması ile zaten Batı Anadolu'nun önemli kentlerinden biri olan Ephesos'a Asya Eyaletinin 7 Kilisesinden biri kurulmuştur. Ephesos kenti en son parlak dönemini Iustianus Devrinde yaşamış ve İmparator Ayasuluk Tepesine St.

Jean Bazilikasını yaptırmıştır (Büyükkolancı, 2001). Selçukluların Anadolu'ya girmesi ile birçok Bizans kenti işgal edilmiş, Ephesos'ta 1090 – 1096 yılları arasında işgal edilmiştir. 24 Ekim 1304 yılında Ephesos Aydınoğlu Beyliği desteği ile Sasa Bey tarafından ele geçirilmiştir. Ayasuluk Tepesi ve yapılar bu dönemde yoğun tahribata uğramıştır.

Ayasuluk Tepesi Ephesos'un bazı dönemler merkezi konumunda, bazı dönemler ise karakolu konumunda olmuştur (Baranaydın, 2016, s. 2). Roma Döneminde 3 gözlü anıtsal bir giriş ve St. Jean'ın mezarı bulunduğu alanda bir yapı bulunmaktadır. Sonrasında Iustinianus'un yaptırdığı Bazilika ile önemi artan Ayasuluk Tepesi'nde imar faaliyetlerinin arttığı görülmektedir (Baranaydın, 2016, s. 2-3). Bazilikanın yanında Takip Kapısı, Sur Duvarları, Manastır ve Büyük Sarnıç, ayrıca İç Kale, İç Kalede bir Bazilika ve Sütunlu Sarnıç yapıları bu dönemde yapılmıştır (Büyükkolancı, 2014). Ardından Beylikler Dönemi inşa faaliyetleri sırasında Konutlar, İsa Bey Cami, İç Kale (Büyükkolancı, 2008, ss. 219-232);(Büyükkolancı, 2011, ss. 566-569), Sarnıçlar, Kale Köşkü – Hamamı (Büyükkolancı, 2009, ss. 135-136) ve Kale Cami yapılmıştır.



Şekil 1: Ayasuluk Tepesi, sırasıyla Takip kapısı, St. Jean Kilisesi ve Ayasuluk Kalesi 2017 yılı hava fotoğrafı.

Ayasuluk Tepesinde tüm bu inşa faaliyetleri için malzeme temini gerekmekteydi. Yeni Hıristiyanlık yerleşimi olarak temelde pagan mabetleri ve yerleşimlerinin reddi bu yapıların malzemelerinin devşirme olarak kullanımını birlikte getiriyordu. Hıristiyan yapıları bu düşünce ile devşirme malzemeler ile yapılmıştır. Yine Erken Osmanlı Dönemi yapılarında zaten devşirme olarak kullanılan bu öğeler tekrar kullanılmıştır. Böylece bazı mimari öğeler ikinci ya da üçüncü kullanım görmüşlerdir. İşlevleri dışında kullanılan bu mimari öğeler, duvar örgüsünde yüz yaratmak amacı ile tahrip edilmiş, moloz dolguda yoğun kireç harcına maruz kalmış veya yapının yıkılmasından kaynaklı tahrip olmuşlardır. Ayasuluk Tepesi kazı ve restorasyon çalışmaları sırasında belirli alanlara birçok mimari öğe kataloglanmış, tarihlenmiş, belgelendirilmiş ve tasnif edilmiştir (süre gelen çalışmalar sırasında bu işlemler halen devam ettirilmektedir (Büyükkolancı, 2010, ss. 82-95). Çalışmamızın konusu olan "Ayasuluk Tepesi ve

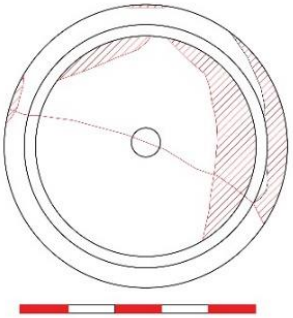
St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Bir Grup Devşirme Mermer Mimari Öğe" de bu aşamalardan geçmiş veya geçmekte olan örnekleri içermektedir.

Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı 2017 yılı Kazı ve Restorasyon çalışmaları kapsamında yapılan mermer mimari öğe Restorasyon ve Konservasyon çalışmaları çalışılacak öğelerin belirlenmesi ile başlamıştır. Çalışmalarımız, belirlenen öğelerin belgelendirilmesi, öğelerin malzeme karakteristiği, bozulma nedenleri, parçalı olanların parçalarının taranması – numaralandırılması, kullanılacak malzeme ve koruma yöntemlerinin belirlenmesi ile öğelerin bozulmalarını uzaklaştırarak birleştirilmeleri ve stabilize edilmeleri amaçlanmıştır. Bu amaçlar doğrultusunda çalışmalarımız 1 Attik kaide, 1 Kompozit sütun başlığı, 1 yassı sütun gövdesi, 1 lento, 1 pitos kapağı ve üzerinde antik dönem dokuztaş oyunu (Berger, 2004, s. 11-19);(Heiman ve Schadler, 2014, s. 53-54) bulunan 1 sütun başlığını kapsamıştır. Belirlenen grup mimari öğelere öncelikle teşhis işlemleri yapılmalıdır. Yüzey bozulmalarına ise öncelikle mekanik temizlik yapılmalıdır (Ersen, 2011, s. 6). Gerekli görülen lokal alanlarda ise kimyasal temizlik yöntemlerine başvurulmalıdır (Ersen, 2011, s.7). Ardından fiziksel bozulmalar incelenip varsa ayrılan parçalar tarihi taş eserlerin restorasyonunda önerilen epoksiler ile birleştirmelidir (Doehne ve Clifford, 2010, s. 41);(Ersen, 2011, s. 10). Son olarak ise eserlerin dış ortamla temaslarını konsolide uygulamaları ile kesilmesi gerekmektedir (Doehne ve Clifford, 2010, s. 35-36).

Uygulamalar

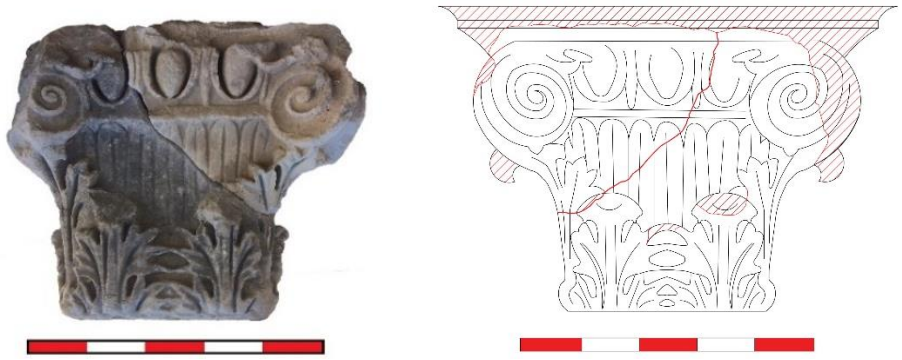
İon düzenine ait bir kaide tipi olan Attik Kaide İon, Korinth, Kompozit üsluplu yapılar veya karışık üsluptaki yapılarda kullanılmaktadır. Uygulamalarımızın yapılacağı kaide Roma İmparatoluk çağına tarihlenebilir. Bozulmalar; Attik kaidenin torus ve trokhihos bölümlerinde tahribat izlenmektedir. Üst torus tan iki adet büyük parça kopmuş durumdadır. Kaide dübel deliğinin tam ortasına denk gelen kısımda iki parçaya bölünmüş durumdadır. Yüzeyde malzeme dayanımını etkileyecek kabuklanma, sert doku kaybı ve yosunlanma görülmemektedir. Uygulamalar; Kaide üzerinde yüzey bozulmalarının görülmemesi ve tahribatın fiziksel olmasından kaynaklı mekanik temizlik yeterli görülmüştür. Kaidenin üzerinden toprak tabakasının uzaklaştırılmasının ardından parça birleştirme işlemleri başlatılmıştır. Tam ortasından iki parçaya bölünmüş olan kaide birleştirileceği noktalardan demo ile işaretlenmiş, ardından yüzeylendirilmiştir. Yüzeylendirme çalışmasının ardından tarihi taş eserlerde kullanılan epoksiler belirlenen alanlara sürülmüştür. İkinci defa epoksinin ulaşmadığı noktaların test edildiği demo yapılmış ardından eser birleştirilip sabitlenmiştir.





Şekil 2: Attik Kaide

Tek sıra akanthus yapraklarının sardığı kompozit başlığın, kalathos gövdesi dil motifli bezeme ile kaplanmıştır. Başlık kalathos'unda dil motifinin olması Pergamon etkisini göstermektedir. Ancak akanthuslar'ın kendi aralarında oluşturdukları boşluklar ve genel kompozisyon Aphrodisias ve Ephesos atölyesi etkilerini göstermektedir. Başlığın akanthus dikenlerinin aralarında oluşturdukları boşluklar, genel kompozisyon, volüt ve kymation stilleri Roma İmparatorluk Çağı Geç Antoninler Dönemi özelliklerini göstermektedir. Bozulmalar; Başlığın dış etkilere maruz kalan kısmında az miktarda yosunlanma ve kirlenme görülmektedir. Duvar içinde kalan küçük kısımda sadece harç kalıntıları bulunmaktadır. Başlık volüt uçları haricinde iyi durumdadır. Dört yüzlü olan başlığın bir köşe volütü ve iki kymationu kapsayan bölümü başlıktan kopmuş durumdadır. Uygulamalar; Başlık üzerinde yüzey bozulmalarının yoğun görülmemesi kaynaklı mekanik ve kısmi kimyasal temizlik yeterli görülmüştür. Başlığın yüzey temizliğinin tamamlanmasının ardından parça birleştirme işlemleri başlatılmıştır. Köşe volüt ve kymationlu bölümü kopmuş olan başlık birleştirileceği noktalardan demo ile işaretlenmiş, ardından yüzeylendirilmiştir. Yüzeylendirme çalışmasının ardından tarihi taş eserlerde kullanılan epoksiler belirlenen alanlara sürülmüştür. İkinci defa epoksinin ulaşmadığı noktaların test edildiği demo yapılmış, ardından eser birleştirilip sabitlenmiştir.



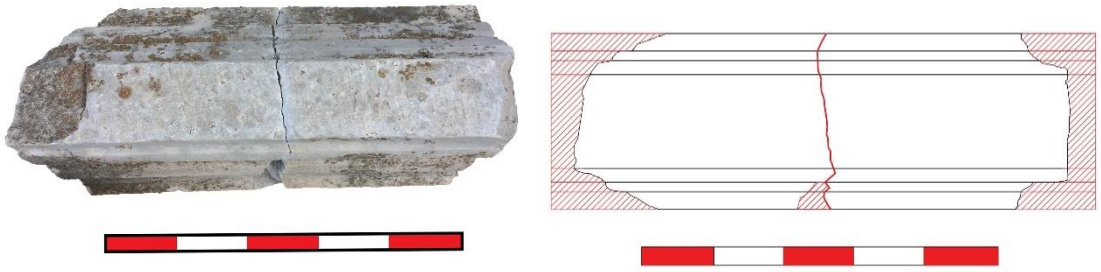
Şekil 3: Kompozit Başlık

Yassı formlu ön cephesinde dışa taşkın şerit kabartmalı olan sütun, genellikle mermer parapet babası ya da metal parapet babası olarak kullanılmaktadır. Sütunun yan taraflarında metal aksanların monte edilebileceği dübel deliklerinin bulunması metal parapet babası olma olasılığını güçlendirmektedir. Bizans mimarisi korkuluklarında sıkça kullanılan bu mimari öğenin St. Jean Kilisesi için özel yaptırılmış olduğu düşünülmektedir. Sütun yüzeyinde lokal alanlarda kirlenme ve yosunlanma görülmekte, kabuklanma ve sert doku kaybı gibi ciddi sorunlar bulunmamaktadır. Sütun üst kısmından ikiye ayrılmış durumdadır. Üst yarı alt yarıya göre daha küçük boyutludur. Sütun üzerinde kısmi yüzey bozulmaları için mekanik ve kimyasal temizlik (lokal alanlarda) yeterli görülmüştür. Sütunun genel temizliğinin ardından parça birleştirme işlemleri başlatılmıştır. Daha küçük boyutlu üst kısmından iki parçaya bölünmüş olan sütun birleştirileceği noktalardan demo ile işaretlenmiş, ardından yüzeylendirilmiştir. Yüzeylendirme çalışmasının ardından tarihi taş eserlerde kullanılan epoksiler belirlenen alanlara sürülmüştür. İkinci defa epoksinin ulaşmadığı noktaların test edildiği demo yapılmış, ardından eser birleştirilip sabitlenmiştir.



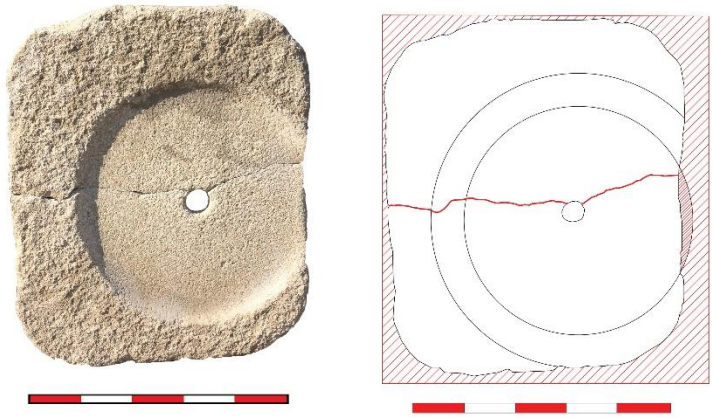
Şekil 4: Yassı Sütün (Parapet Babası)

St. Jean Kilisesi ve çevre yapı gruplarında kapı söveleri ve lentoları için mermer malzeme kullanılmıştır. Devşirme malzemelerin kullanılmış olabileceği örnekler bulunabilse de genelde bu mimari öğeler kilise veya çevre yapı grubu için özel yapılmış olabilirler. Lentonun iki yüzünde de üç kademeli profil görülmektedir. Lento genel kompozisyonu, profil üslup özellikleri ile Bizans Dönemi içerisine tarihlenebilir. Lentonun üzerinde (nemli toprak yüzeye direkt maruz kalmasından dolayı) yosunlanma görülmektedir. Lokal alanlar da yine aynı sebepten kirlenmelerde görülmektedir. Ancak malzeme yapısında kabuklanma ve sert doku kaybı gibi ciddi sorunlar görülmemektedir. Malzeme yapısı olarak günümüze oldukça iyi bir durumda koruna gelmiştir. Ancak parça yoğun fiziksel bozulmalara maruz kalmış, sövelere oturan noktaları tahrip olmuş ve lento iki eşit parçaya bölünmüş durumdadır. Lento da yüzey bozulmalarının yoğun görülmemesi kaynaklı, mekanik temizlik yeterli görülmüştür. Lento'nun yüzey temizliğinin tamamlanmasının ardından parça birleştirme işlemleri başlatılmıştır. Lento ortadan ikiye ayrıldığı noktalardan demo ile işaretlenmiş, ardından yüzeylendirilmiştir. Yüzeylendirme çalışmasının ardından tarihi taş eserlerde kullanılan epoksiler belirlenen alanlara sürülmüştür. İkinci defa epoksinin ulaşmadığı noktaların test edildiği demo yapılmış ardından eser birleştirilip sabitlenmiştir.



Şekil 5: Lento

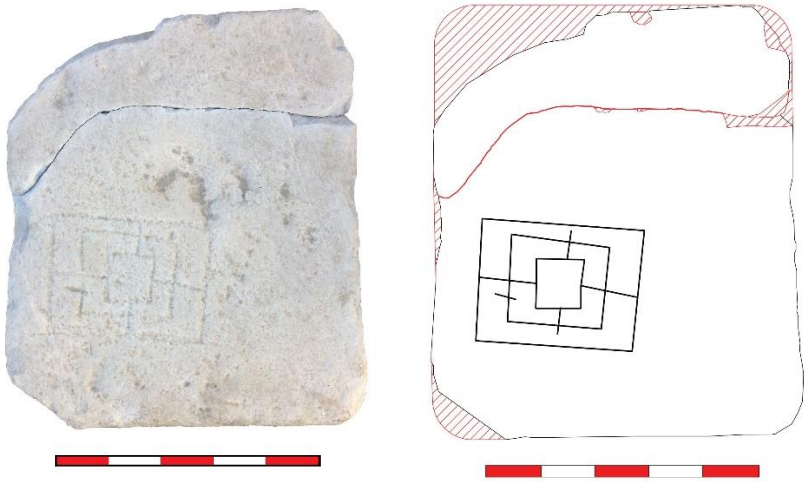
Katı ya da sıvı gıda maddelerinin korunması için kullanılan geniş gövdeli, büyük boyutlu, pişmiş toprak kap tipi olan pitoslar antik dünyanın en çok kullanılan gündelik kaplarındandır. Ayasuluk Tepesinde bulunanların çoğu ise zemin altı saklama işlevi için kullanılmış Bizans Dönemi Pitoslarıdır. Genellikle mekanların içlerinde bulunmaktadırlar. Bu pitosların ağızlarına ise kimi zaman havalandırma delikli, kimi zaman ise düz bloklar yerleştirilmektedir. Çalışmalarımızın yapıldığı Pitos kapağı, gözenekli traverten malzemeli, yuvarlak formlu ve ortasında havalandırma deliği bulunan bir örnektir. Yumuşak dokulu traverten malzemesinden yapılan kapak üzerinde, aşınmalardan oluşan gözenekler görülmektedir. Yosunlanma ve kirlenme ise lokal alanlarda izlenmektedir. Pitos kapağının maruz kaldığı fiziki bozulmalar, kapağın orta kısmından iki parçaya ayrılması haricinde yüzeyseldir. Pitos kapağının yüzeyinde görülen lokal yosunlanma ve kirlilik, mekanik temizlik ile uzaklaştırılmıştır. Pitos kapağı ortadan ikiye ayrıldığı noktalardan demo ile işaretlenmiş, ardından yüzeylendirilmiştir. Yüzeylendirme çalışmasının ardından tarihi taş eserlerde kullanılan epoksiler belirlenen alanlara sürülmüştür. İkinci defa epoksinin ulaşmadığı noktaların test edildiği demo yapılmış ardından eser birleştirilip sabitlenmiştir.



Şekil 6: Pitos Kapağı

Geniş bir ekinus bölümünden oluşan sütun başlığının cephe yüzeyleri aşınmış durumdadır. Başlık ilk olarak Ephesos da asıl işlevi için kullanılmış olmalıdır, sonrasında abakus üst yüzeye kazınan dokuz taş oyunu ile ikinci bir evre görülmektedir. Ardından ise üçüncü evre olarak St. Jean kilisesi duvar örgüsünde devşirme olarak kullanılmıştır. Başlık Roma İmparatorluk Dönemine tarihlenebilir. Başlığın

cephelerinde ve abaküs bölümünde herhangi bir yüzey bozulması görülmemektedir. Fiziksel olarak ise Abakus üst bölümünün iki köşeyi kapsayan cephe bölümü, ana gövdeden ayrılmış durumda olduğu görülmektedir. Başlık Yüzeyinde herhangi bir yüzey bozulmasının olmamasından kaynaklı toprakları uzaklaştırmak amaçlı yüzeysel mekanik temizlik yapılmıştır. Başlıktan ayrılmış olan bölümün kopma noktaları demo ile işaretlenmiş, ardından yüzeylendirilmiştir. Yüzeylendirme çalışmasının ardından tarihi taş eserlerde kullanılan epoksiler belirlenen alanlara sürülmüştür. İkinci defa epoksinin ulaşmadığı noktaların test edildiği demo yapılmış, ardından başlık birleştirilip sabitlenmiştir.



Şekil 7: Üzerinde 9 taş oyunu bulunan sütun başlığı.

Sonuç Ve Değerlendirme

Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında yapılan restorasyon ve konservasyon çalışmaları tarihi eserlere uygun malzeme ve uygun müdahale ile 1964 Venedik Tüzüğünden, günümüz modern tüzüklerin taranması ile belirlenmiştir (Venice Charter, 1964); (ICOMOS Arkeolojik Mirasın Korunması ve Yönetimi Tüzüğü, 1990). Yöntemler uzun süredir kullanılan ve farklı çalışmalarda kullanılmış sonuçları, reaksiyonları bilinen uygulamaları kapsamıştır.

Taş eserlerin çok parçalı olması parçaların kaybolma tehlikesi yaratmaktadır. Bu durum eserlerin envantere alınması, numaralandırılması ve belgelendirilmesi önemli bir çalışma olsa da eserlerin parçalarının birleştirilmesi bu durumu daha kalıcı şekilde çözmektedir. Genellikle parçalı durumda bulunan eserlerin parçaları konteks olarak veya parçaları birbirine yakın alanlarda bulunmuştur. Bu durum eserlerin kullanım alanlarına göre değişmektedir. Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı 2017 yılı Kazı ve Restorasyon çalışmaları kapsamında belirlenen mermer mimari öğeler içinde bu durum geçerli olmuştur. Ancak sadece Kompozit başlık bu durum haricinde farklı bir örneği oluşturmaktadır. Yunanlı Arkeolog Sotirio'nun 1921- 22 yıllarında ilk defa yapmış olduğu kazılar başlangıç olarak sayılırsa 100. yılına yaklaşan Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazı ve Restorasyon çalışmaları sırasında St. Jean Kilisesi vaftizhanenin batısında yer alan apsisli yapı içerisinde bir köşe volütü ve iki kymationu kapsayan bölümü kopmuş durumda olan kompozit başlık bulunmuştur. Kilise içerisinde devşirme malzeme olarak kullanılan başlık uzun zaman bu şekilde bulunduğu alanda muhafaza edilmiştir.

Kompozit başlık akanthus stili, aralarında yaptıkları boşluk ve genel kompozisyon ile Geç Antoninler Dönemine tarihlenebilir. Böylece Başlığın M.S. 200'lü yıllarda yapıldığı varsayılırsa, başlık bu dönem Ephesos Kent merkezinde bir yapıya ait olmalıydı. M.S. 600'lerde St. Jean Kilisesi yapımı için bu alandan getirilen başlık vaftizhanenin batısında bulunan apsisli yapı veya çevresinde devşirme olarak kullanılmış olmalıdır. Sonrasında M.S. 1300'lü yıllarda Aydınoğlu Beyliği Döneminde yıkık durumdaki St. Jean kilisesinin malzemeleri kullanılarak çok sayıda yapı yapılmıştır. Bu malzemelerden biri ise kompozit başlık parçası (ya Kilisenin tahribatı sırasında kırılmış ya da parça boyutunun büyüklüğü yüzünden parçalanmış olmalıdır) bu dönem toprak harçlı Beylikler Dönemi yapısının duvarında 2. devşirme evresini yaşamıştır. 2017 yılı kazı ve restorasyon çalışmaları kapsamında çıkarılan bu parçanın kompozit başlığın parçası olduğu Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Mezar Anıtı Kazı Başkanı Yrd. Doç. Dr. Mustafa BÜYÜKKOLANCI tarafından tespit edilmiş ardından uygulanan konservasyon çalışmaları sonrasında parçalar birleştirilmiştir. Böylece Kompozit başlık ve parçası yaklaşık 1800 yıllık bir hikayeyi de bize aktarmıştır.



Şekil 8: St. Jean Kilisesi Kompozit başlık ve parçasının bulundukları alanların güneyden görünümü.

2017 yılı içinde yapmış olduğumuz Restorasyon ve Konservasyon çalışmalarının bir ayağını oluşturan bu çalışmalar sonucu eserlerin bozulmaları stabilize edilmiş ve bütünlüklerini uzun vadede koruyacak duruma getirilmişlerdir. Doğal mekanik yolların öncelikli tercih edildiği çalışmalar, bilimsel yöntemlere uygun, uluslararası prensipler çerçevesinde tamamlanmıştır. Eserlerin son durumları belgelenmiş, kullanılan yöntemler, malzemeler ve oranları envanterlenmiştir. Bu sayede sürdürülebilir konservasyon çalışmaları bu veriler ışında sistematik olarak uygulanabilecektir. İleride bazı ünik öğelerin Ephesos kent merkezleri veya St. Jean Kilisesinde devşirme olarak kullanıldıkları yerlerin tespiti ile anastylosis (Hasol, 2008, s. 40) uygulamaları yapılabilir.

Kaynakça

Baranaydın, F. (2016), *Ayasuluk Tepesi Korinth Başlıkları*,(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Berger, F. (2004). From circle and square to the image of the world: a possible interpretation for some petroglyphs of merels boards, *Rock Art Research*. *Sayı*: 21 (1), 11–25.

Büyükkolancı, M. (2001), *St. Jean, hayatı ve anıtı*, İzmir: Efes 2000 Vakfı Yayınları.

Büyükkolancı, M. (2005). Eski Efes Ayasuluk Tepesi**, (**Ed. Şahin, M. ve Mert İ. H.), *Ramazan Özdoğan'a Armağan*, İstanbul: Ege Yayınları, ss. 65-77.

Büyükkolancı, M. (2008). "Selçuk Ayasuluk Tepesi (Eski Efes) "Apasas" mı?", (Ed. Armağan, E. – Ö., Günel, S. ve Deniz, U.) *Batı Anadolu ve Doğu Akdeniz Geç Tunç Çağı kültürleri üzerine yeni araştırmalar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, ss. 41-55.

Büyükkolancı, M. (2008). Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı 2007 yılı kazıları, *Kazı Sonuçları Toplantısı*, *Sayı*: 30/4, ss. 219-232.

Büyükkolancı, M. (2009). 2008 Yılı Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı kazı ve onarım çalışmaları, *Kazı Sonuçları Toplantısı, Sayı*: 31/3, ss. 131-144.

Büyükkolancı, M. (2010). 2009 Yılı Ayasuluk Kalesi Ve St. Jean Kilisesi kazı ve onarım çalışmaları, *Kazı Sonuçları Toplantısı Sayı:* 32/2, ss. 82-95.

Büyükkolancı, M. (2011). 2010 Yılı Ayasuluk Kalesi Ve St. Jean Kilisesi Kazı Ve Onarım Çalışmaları, *Kazı Sonuçları Toplantısı Sayı:* 33/2, ss. 565-585.

Büyükkolancı, M. (2014), *Aziz Yuhanna St. Jean (Aziz Yuhanna) Hac Kilisesi ve Ayasuluk Kalesi*, İzmir: Hitit Color.

Doehne, E. ve Clifford, A. P. (2010), *Stone conservation, an overview of current reseach*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

Ersen, A. (2011, Eylül). Taş korumada son 20 yıldaki gelişmeler ve yenilikler, *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, *Sayı:* 10, 3-19.

Gulotta D., Saviello D., Gherardi F., Toniolo L., Anzani M., Rabbolini A. ve Goidanich S. (2014), Setup of a sustainable indoor cleaning methodology for the sculpted stone surfeces of the Duomo of Milan, *Heritage Science Journal, Sayı:* 2/6, s. 1-13.

Hasol, D. (2008). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: Yem Yayınları.

Heimann, F. U. M. ve Schadler, U. (2014). The Loop Within Circular Three Mens Morris, *Ludus*, Sayı: 8, s. 53-54.

ICOMOS-ISCS(2008), *Illustrated glossary on stone deterioration patterns*. Erişim tarihi: 30.03.2018, https://www.icomos.org/publications/monuments_and_sites/15/pdf/Monuments_and_Sites_15_ISCS_Glossary_Stone.pdf

Miliani, C., Velo-Simpson ve M. L., Scherer, G. W. (2007). Particle-modified consolidants: A study on the effect of particles on solegel properties and consolidation effectiveness, *Journal of Cultural Heritage, Sayı:* 8, 1-6.

Pinto, F. ve Delgaddo, J. D. (2008), Stone consolidation: the role of threatment procedures, *Journal of Cultural Heritage, Sayı:* 9, s. 38 -53.

Scherrer P. ve Diğerleri (2000). *Efes Rehberi,* İstanbul: *Ege Yayınları*.

Sevin V. (2008), *Anadolu Tarihi Coğrafyası*, Ankara: TTK yayınları.

Strabon (2000), *Geographika Antik Anadolu Coğrafyası Kitap XII-XIII-XIV*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

IInd International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, (1964), *The Venice Charter*. Erişim tarihi: 30.03.2018, https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf

1945 SONRASI SANAT HAREKETLERİ İÇİNDE ATIK NESNE KULLANIMI

Arş.Gör. Sibel ARMAĞAN BENEK

Cumhuriyet Üniversitesi

Öz

Bu bildiride farklı türlerde atık nesnelerin, plastik sanat harieketleri içerisinde kullanım alanlarının araştırılması ve derlenmesiyle oluşturulmuştur. Belli başlı örneklerden yararlanılmıştır. Bu örnekler içinde dikkat edilen hususlar, atık nesnenin plastik sanatlar içinde malzeme ve teknik bakımından ne tür görevleri üstlendiğidir. Ne tür kavramlar anlatılırken atık nesneden yararlanıldığına dikkat çekmek istenmiştir. Bu noktada atık nesnelerin ifade olanaklarının saptanması, atık nesne kullanan sanatçıların ve yapıtlarının incelenmesi, sanatçı-eser-izleyici ilişkisinin sorgulanması yöntemi kullanılacaktır. Araştırma 1945 sonrasından günümüze kadar olan sanat hareketleri içinden yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Atık nesne; sanat

Abstract

This article was created by researching and compiling the use of waste objects in different types of plastic art movements. Certain examples have been used. What matters in these examples is what kind of duties the waste object has in terms of material and technique in plastic arts. What kind of concepts are explained while drawing attention to the utilization of waste object. The research was made from art movements from 1945 to the day after day.

Keywords: Waste object; art

Atık Nesne Nedir? Atık Nesnenin Plastik Sanatlarda Sanat Objesi Olarak Kullanımı

Atık en basit tanımı ile ihtiyaçlarımızı karşılamak için kullandığımız maddelerin, isteğe bağlı olarak, o an için kullanılmayan veya kullanıldıktan sonra atılan kısmıdır. Atık nesnenin sanat ortamında kullanımı, özgürlük anlayışının baş göstermesine tekabül eder. Yunan, Roma. Dönemlerinden 20.yy' a kadar geleneksel malzeme, taş, ahşaptı. Rönesans dönemine kadar kilise baskısından bilim ve sanat nasibini alıyordu. Dini konular içerikli resim ve heykellerle birlikte, üst düzey insanların portreleri, büstleri dışında özgürce konu seçimi yapmak yasaktı. Kendi tercihi üzerine çalışma yapan sanatçı mahkemeler tarafından ağır şekilde cezalandırılıyordu. Belli konular ve malzemeler vardı; heykelde taş ve ahşap gibi. Rönesans dönemiyle birlikte baş gösteren hümanist düşünce tarzıyla, adımını atan özgürlükçü sanat ortamı, 20. yy endüstrisinin başlamasıyla tam manasıyla kimliğini bulmuş oldu.

Artık sanatçı çalışma konusunu ve malzemesini kendisi seçebiliyordu. İstediği malzemeyi konusuyla bütünleştirmeye başladı. Bu anlamda kübizm akımının öncülerinden Picasso ve Braque Birinci Dünya Savaşından sonra yaşanan kıtlık döneminde atık malzemeyi sanat malzemesi olarak kullandı. Atık nesne

bir çöpün içindeyken çöp olarak isim alırken, herhangi bir sergi salonuna koyulduğunda, sanat eseri olarak nitelenmektedir. Atık nesnenin kullanımı günümüze göre büyük farklılık göstermektedir. Ancak günümüzde tüketim çılgınlığına karşıt ifade içeren çalışmalarda da kullanılmaktadır.

Atık Nesne İle Yapılan sanat eserlerinde Kullanılan Tekniklerden Örnekler

Kolaj tekniği: Bir resmin bünyesine uygun olarak yapıştırılan çeşitli kâğıt parçaları ya da buna benzer gereçlerle yapılan eser.(Turani:1993:73).

Fotomontaj: Resimde her türlü malzemenin arasında fotoğrafın da istenildiği gibi kullanılması, resmin kompozisyona monte edilmesi olayıdır. (Eroğlu:2003:81).

Asamblaj: (birleştirme) Üç boyutlu kolaj olan asamblaj her şeyden önce bir tekniktir. Kökeni Kübizmdir. (Batur, 1995:33).

Akümülasyon: Rastgele üst üste yığılmış objeleri gerçek bir resim malzemesi olarak kullanma tekniğidir.(Batur, 1995:51).

Dekolaj: Afişlerin ya da tabakaların üst üste konmasıyla gerçekleştirilen tekniklerden biridir. Yeni Gerçekçiler tarafından uygulanmıştır.(Batur, 1995:59).

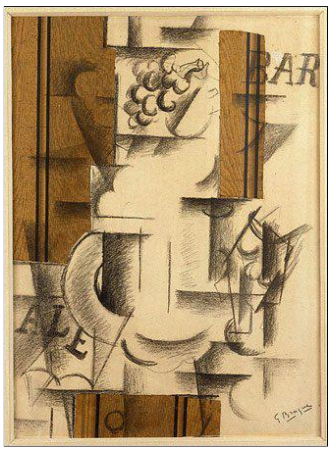
1945 Öncesi Batı sanatında Atık Nesne , (Birinci Dünya Savaşı Etkileri)

Atık nesnenin, sanat objesi olarak, sanat pratiklerinde değerlendirildiği dönemi araştırmak açısından özellikle 1945 öncesi ve sonrasındaki sanat ortamının incelenmesinin nedeni, 20 yy ile başlayan sanatta malzeme özgürlüğü sonucu, atık nesnelerinde bu dönemde kullanılmaya başlanmış olmasıdır. Özellikle bu dönemde 20.yy'ın başında sanatçının özgünü arayışı, alışılmışın dışına çıkma deneylerini gerekli kılmıştır. Sanatçının özgünü yenide, yeniyi özgünde kurma isteği, kılı kırk yaran bir incelemeyi gerektirmiştir. 'Bir cerrah bir kadavrayı nasıl keserse bir Picasso da bir nesneyi öyle inceler' der Apollinaire.(Timuçin, 2005:148).

20. yy'ın pek çok sanatçısı sanatta malzeme konusunda özgür hareket etme ihtiyacı hissetmiştir. Malzeme toplama ilkesine bağlı kalmıştır sanatçılar. Bu ilke, zihnin içinde dilediği gibi gezinebileceği bir serbest çağrışım alanı oluşturmaya dayanıyordu. Böyle bir koleksiyonun içeriği hem eklektik hem de kişisel olabilir. Sanatçının zihni, birbiriyle bilinen hiçbir ilişkisi olmayan nesnelere karşı beslediği içgüdüsel ve gizemli aşkla hareket etmektedir. Bu toplama ve biriktirme yönündeki ilksel itkinin sonucu sanatçılar, etraflarında buldukları, biriktirdikleri gerçek nesneleri, yanılsamadan farklı olarak, asıl gerçeği gösterebilme isteğiyle çalışmalarında kullanmışlardır.(Artun, 2005:15-16). Resme, üç boyutlu maddesel bir nitelik kazandırmak için kübistler yağlıboyaya kum karıştırmışlar ve ardından sayı, harf gibi, ilk kübist resimlere giren resim dışı öğelere, 1912'den sonra kâğıt, bez, düğme, kırık cam parçaları, ip gibi somut nesneler katmışlardır. Böylece farklı nesneler resim içinde kolaj tekniği ile yer almaya başlamıştır. (İpşiroğlu, 1991:79-80).

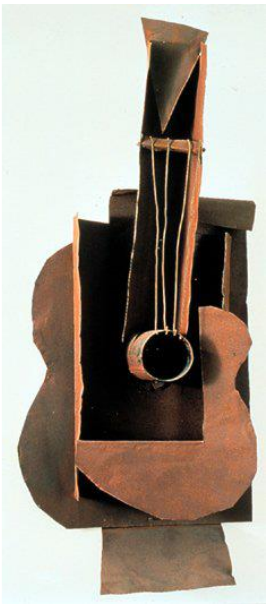
1945 öncesi dönemde George Braque sanatta obje olarak kullanılan atıklara olan bakış açısını şu şekilde belirtmiştir.

"Başlayacağım resmin ne olacağını önceden kesinlikle bilemem. Her seferinde bu iş bir serüvendir. Gerçekte bir başlangıç düşüncesi vardır. Fakat bu yalnız bir hareket noktası olarak işe yarar. Bu başlangıç noktasından geriye olabildiğince az şey kalmalıdır. Tüm resim için bence önemli olan, yeni olanakları verimli yapmaktır. Kendimi ne zaman tutkularıma kaptırırsam, ancak o zaman en iyi buluşlar aklıma gelir. Ben bir objenin kullanılma sınırı son bulup çöp tenekesine atılması gerektiğinde onu resmime alıyorum. Gerçekte resimde renk yoktur, salt ilişkiler vardır."(Erkul, 1997:10)



(Resim-1) George BRAQUE, Oyun Kâğıtları ile Natürmort, 80 x 60 cm. 1912–1913

Braque 'Oyun Kâğıtları İle Natürmort'resminde yalnız karakalem ve yağlıboya kullanmış, ahşap gibi görünen bölümleri duvar kâğıdı olup yağlıboya ile yapılmış, ahşap görünsün diye dekoratör tarağı ile damarlı bir görünüm verilmiştir.(Lynton, 1991:63). 20. yüzyılın başında resme atık nesnelerin de dahil edilmesiyle, heykel sanatında da geleneksel yöntemlerin yerine buluntu nesneler kullanılarak karmaşık düzenlemeler inşa edilmiştir. İnşacılığın yolunu açan gelişmeler, Picasso'yu hurdalarla ürettiği montaj çalışmalarına yönlendirmiştir. 'Gitar' adlı heykeli açıkça teneke ve telden oluşturulmuştur.



(Resim-2) Pablo PİCASSO, Gitar,metal ve tel 77,5 x 35 x 19,3 cm.1912

1945 Sonrası Batı sanatında Atık Nesne

1945 Sonrası sanat ortamı II. Dünya Savaşı sonrası döneme denk gelir. II. Dünya Savaşı sonrası Batı sanat ortamına Soyut Dışavurumculuk akımının egemen olduğu bilinmektedir. Dünya Savaşı bitiminde sanatçılarda bir başkaldırı söz konusudur. Yeni malzeme ve özgürlükçü düşünme biçimi bu anlamda yeni arayışları beraberinde getirmiştir. Seri üretim sonucu bunalım dışavuruma ihtiyacı ve aynı zamanda tüketim çılgınlığı atık nesne kullanımınınım artışına sebep olmuştur.

1945'ten sonra gelen sanat akımlarının, temelleri 20.yy'ın ilk yarısında atılmış olduğu için sanatçılar her şeye 'sıfır noktasından' başlamamıştır. 1945 öncesi ile sonrası dönemde sanatta, atık nesnenin kullanımı tamamen farklıdır. I. Dünya Savaşından sonraki soyut ressamlar resimlerinde yeni değerler üretmeye, kafadaki ütopyalara uygun bir sanat yapmaya çalışmışlardır. II. Dünya Savaşından sonraki sanatçılar ise hep kendi etraflarında dönmeye başlayarak yeni ifade tarzları aramışlardır.

Soyut Ekspresyonizm yılları Amerika'da aynı zamanda, heykel alanında da bir arayış dalgası yaratmıştır. Hurdalıklardan toplanan metal parçaları, terk edilmiş otomobillerden alınan parlak çelik yapraklar, ustalık ve ölümle ilgili belli belirsiz mesajlar aktarmak amacıyla kullanılmıştır. İfadeye yönelik biçimlendirmeler ve Sürrealist eğilimlerin yerini insanların ruhsal bunalımlarına ve korkularına hitap eden daha gösterişçi, daha melodram bir soyut anlayış belirmiş ve giderek yaygınlaşmıştır.(Lynton, 1991:260).

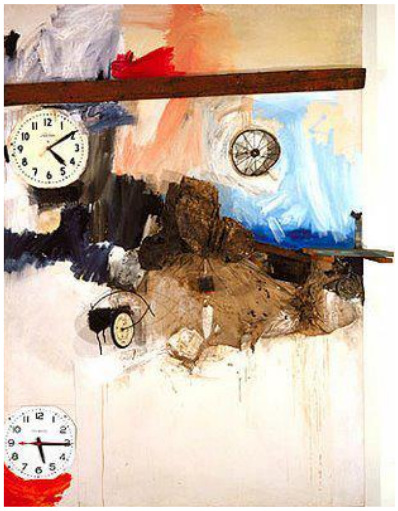
Örnekler

Atık nesnenin sanat pratiklerinde yer alışı, 1945 sonrası zaman içerisinde birden fazla türde akımlarda görülmektedir.



(Resim-3) David SMİTH, Büyük Horoz, 41,7 X54,0X39,6 cm. 1945

Sanatçı bulunmuş obje (atık nesne) kullanmıştır yapıtlarında. Sanatçının bu çalışması soyut dışavurumculuk akımı içinde yer almaktadır.



(Resim-4) Robert RAUSCHENBERG, rezervuar, yağlıboya, kurşunkalem, kumaş, ahşap ve metal, 158,7 x 217,2 cm. 1961

Yeni dada sanat hareketi içinde atık nesne kullanımına, örnektir. Rauschenberg'in 'Rezervuar'isimli çalışması çeşitli imge ve nesne gruplarını seçip yan yana getirme yöntemi yani bir asamblaj örneğidir.



(Resim5) Richard HAMİLTON, Bugünün Evlerini Bu Denli Değişik ve Hoş Kılan Nedir? Kağıt üzerine kolaj, 20x26 cm. 1956

Pop Sanat Hareketi İçinde Atık Nesne Kullanımını gerçekleştiren Hamilton, bu çalışmasıyla nesneye bakış açısıyla önem teşkil eden, kullandığı materyal izleyicilerin kendi yaşam kaynağından geldiği için, yapılan işlerde aşkınlığa, anıtsallığa ve yüce bir gerçeğe göndermede bulunmamıştır.



(Resim-6) Claes OLDENBURG, 136,5 x 345,4 x 142cm. 1962

Oldenburg'un zekice ve mizah duygusuyla, köpük, kauçuk, karton parçaları gibi değersiz birtakım gereçlerle doldurarak kurguladığı büyük boyutlu "Dev Dondurma Külahı" isimli çalışması, anıtsal ve evrensel içerikli simgeleri çağrıştırmaktadır.

Sonuç

Günlük yaşamın parçası haline gelen endüstri ürünleri, sürekli reklam ve göz alıcı kılıflarla bir kullanımlık nesneler haline gelmiştir. Bunun sonucu oluşan atıklar, insanoğlunun kullanıp attığı ya da biriktirip sakladığı başa çıkamadığı fazlalığın kendisidir. Batı sanatında, geleneği dışlayıp kutsallığını yıkarak iki boyutlu bir yüzeye taş, kum, kumaş, gazete parçaları gibi iki ya da üç boyutlu nesneler ekleyip boyama yöntemi 20. yüzyıl başında yaygınlaşmıştır. Kullanılmış ve sonrasında atılmak üzere olan nesnelerin bir tabloda ya da kaide üzerinde bir araya getirilip kompozisyon haline getirilmesi, İlk olarak kübizm akımı içinde kolaj tekniği ile başlamıştır. Sanatçı duyarlı olması beklenen bireydir. Hızlı tüketim, daimi bir satın almak ve çöpe atma davranışı, insanlığı hızla başta ekonomik anlamda zayıflamaya, bilinçsizliğe, mutsuzluğa götürmektedir.

Atık nesnenin sanat ortamında ilk kullanılma sebebi, malzeme yokluğu iken, 1945 sonrası dönemde, kullanılma sebebi, tüketim çılgınlığına karşıt, protest anlamlar ifade eden konular olmuştur. 1945 sonrası sanatçıların biçimsel tercihlerinde atık nesneler araç ya da amaç olmaya devam etmiştir fakat bu estetik bir yaklaşım olmaktan öte daha çok anlam üretmeye yönelik yaklaşımlar olmuştur. Hafıza, benlik, kimlik, aidiyet gibi etnik kavramlara dayanarak yapılan anlam üretimi Pop Sanatta olduğu gibi günümüzde de devam etmektedir.

Kaynakça

BATUR, E.(2003) Modernizmin Serüveni, Bir "Temel Metinler" Seçkisi, 6.Basım, İstanbul. YKY

BATUR, E.(1995) Sanat Dünyamız, YKY, Sayı:59

ERGÜVEN, M.(2003) Kurgu ve Gerçek, 1. Baskı, İstanbul, Gendaş Kültür Yayınları

EROĞLU, Ö.(2003) Resim Sanatı Sözlüğü. Birinci basım, İstanbul, Öke yayınevi

İPŞİROĞLU, N.M. (1991) Sanatta Devrim, 2. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi

LYNTON, N.(1991)Modern Sanatın Öyküsü. 2. Basım. İstanbul, Remzi Kitabevi

TİMUÇİN, A.(2005) Estetetik, 7.Baskı, İstanbul. Bulut Yayınları

TURANİ, A.(2003) Çağdaş Sanat Felsefesi, 4.Basım, İstanbul. Remzi Kitabevi

YENİDEN YAPIM OLAN REKONSTRÜKSİYON UYGULAMASININ SEÇİLEN ÖRNEKLER ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Ansu YETİZ ÖZDEN

Çukurova Üniversitesi Mimarlık Bölümü

Öz

Tarihi açıdan kültür varlığı olarak önem taşıyan yapıların zamanla savaş, doğal afetler, kullanıcı kaynaklı vb. sebeplerden ötürü özgün hallerini kaybetmesi veya tamamen yok olması durumunda gerçekleştirilen rekonstrüksiyon uygulamaları, yapıların yeniden kente ve gelecek kuşaklara tarihi aydınlatacak bir belge olarak kazandırılmasında son derece önemli yer tutmaktadır. Sunulan çalışmada, rekonstrüksiyonun tanımı, önemine değinilerek Dünyadan ve ülkemizden rekonstrüksiyon uygulama örneklerine yer verilerek açıklamalar yapılmıştır. II. Dünya Savaşı'nda, Avrupa'nın birçok kentinde savaşın tahrip gücü görülmüş olup tamamen kaybolan ya da büyük bir çoğunluğu yok olmuş şehirler rekonstrüksiyon uygulamaları ile ayağa kaldırılmıştır. Özellikle ülkemizde de son dönemde çeşitli gerekçelerle kararlaştırılan rekonstrüksiyonlar çok hızlı bir şekilde hayata geçirilmekte ve uygulanmaktadır. Bu kapsamda gerçekleştirilen çalışma, tarihi yapıların ihyası sürecinde, göz önüne alınması gereken parametrelerin belirlenmesi açısından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yok olmuş eski eser, Rekonstrüksiyon, Kültürel miras

Giriş

Rekonstrüksiyon uygulaması, çok sayıda bina yıkılmasına, kasaba ve kentlerin yerle bir olmasına neden olan II. Dünya Savaşı'nı izleyen dönem olarak karşımıza çıkmıştır. II. Dünya Savaşında harap olan Varşova (Polonya) kentinde tarihi merkezin vazgeçilmez parçaları olan anıtlar ve kentsel doku öğeleri yeniden yapılmıştır. II. Dünya savaşından ağır bir şekilde etkilenen bir diğer ülkede Almanya'dır. Berlin'deki Nikolaikirche Kilisesi rekonstrüksiyon çalışmalarına örnek olarak seçilmiştir. İstanbul Boğazı kenarında yer alan 1883–1901 yılı arasında yapılan Fehime Sultan Yalısı 2002 yılında çıkan yangında ciddi derecede tahrip olmuştur. Bu sebepten dolayı binada restorasyon tekniklerinden olan yeniden yapım uygulaması tercih edilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümde yeniden yapım (rekonstrüksiyon) uygulamasının tanımı ve önemi açıklamıştır. İkinci bölümde, Dünya'dan ve Türkiye'den rekonsrtiksüyon uygulama örneklerine değinilmiştir. Son bölümde ise sonuç ve değerlendirmelerden yer verilmiştir.

1. Yeniden Yapım(Rekonstrüksiyon) Uygulaması

Tamamıyla yıkılmış, ya da çok zarar görmüş olan bir anıtın veya sitin elde bulunan belgelere dayanarak yeniden yapılması ancak özel durumlarda kabul edilen bir uygulamadır. Bazı durumlarda yeniden yapıma gitmek kaçınılmaz olabilir. Örneğin;

- Yapının prestij ve tarihi önem taşıması,
- Yapı kent silueti bakımından önemli bir yere olması,
- Tümüyle yeni malzeme kullanılması, Restorasyon uygulaması ile karşılaştırıldığında yüksek maliyet olması

gibi durumlarda yapının yeniden yapılması gerekebilir (Ahunbay, 2016).

Yeniden yapım bazen; bir anıt veya sitin yerinin değiştirilmesi (Reconstitution) ya da başka yere taşındıktan sonra yerine bir kopyasının yapılması (Reproduction) olarak karşımıza çıkabilmektedir. Örneğin Atatürk' ün doğduğu evin bir kopyası, 100. Doğum yılı kutlamaları sırasında Ankara'da yapılmıştır. Bu müze binası, aslı sınırlarımız dışında kalan ve Atatürk'le ilişkisi dolayısıyla ulus olarak değer verdiğimiz özel bir yapının görselleştirilmesine yardımcı olan ve onu ulaşılabilir kılan bir makettir (Ahunbay, 2016).

Rekonstrüksiyon uygulaması yapılan binalar eskiye yapının benzeri olarak inşaa edilmiş olsada, günümüzün ürünü ve tarihi verilerden eksiktir. Bu nedenle koruma kapsamında değerli bulunmaz ve gelecek kuşaklara vereceği kültürel değerler sınırlı olup yapının kopyası olarak nitelendirilirler. Ancak bir tarihi yapının aynısın inşaa edilmesi tarih açısından önem taşımamasına rağmen yapının inşaat tekniğini sürdürme ve yaşatma koruma açısından önemli görülebilmektedir.

Tarihî yapılar, inşaa edildikleri dönem açısından kimileri tarihî kimileri ise teknik bilgiler, kimileri ise estetik değerler taşırlar. Bu yapıların sakladığı bilgiler yapının inşaasında kullanılan malzemelerde, strüktür detaylarında, iç mekânı uygulamalarında ve genel görünüşünde yer almaktadır. Tarihi yapı tümüyle detayları ile hem tarihsel hemde sanatsal bir belgedir.(Mazlum, 2014).

Rekonstrüksiyonun uygulamasının yapılabilmesi için teknik belgelerin bunlar arasında özellikle yapıya ait eski halini tanımlayan fotoğrafların, çalışılmış röleve ve benzeri verilerin toplanmış olması gerekmektedir. Tarihi yıkılmış yapıya ait korunarak saklanmış parça detayların bulunması son derce önemlidir. Örneğin; kapı, pencere, tavan bezemesi, vb. detayların saklanması, elde edilen yapıya ait orijinal parçaların yapının rekonstrüksiyonun uygulamasında kullanılması tarihi yapının geçmişi ile olan bağını kuvvetlendireceğinden rekonstrüksiyon açısından son derece önemlidir. (Ahunbay, 2016).

Bu itibarla, yapının yeniden yapımı kapsamında öncelikle rölöve, restitüsyon ve rekonstrüksiyon projeleri hazırlanarak, disiplinlerarası bir çalışma ile yapının özgün halini yansıtacak nitelikte çalışma süreci gerçekleştirilmelidir. Rekonstrüksiyonun uygulamasında yapının tarihi tekniklere uygun yapılması ve yaşadığı dönemdeki özgün haline sadık kalınması yapıların kültürel veriler ışığı altında gelecek nesillere bir belge ve veri yansıtması açısından dikkat edilmesi gereken önemli bir husustur. Bununla birlikte, uygulama sürecinde yapıya ait seçilen malzemeler elde edilen arşiv verilerinin ışığı

altında yapının ilk haline uygun olacak biçimde dönemin kriterlerine uygun özgün yapı malzemeleri olacak biçimde ele alınmalıdır(Mazlum, 2014).

Tarihsel öneme haiz yapıların gelecek nesillere emniyetle aktarılabilmesi için gerçekleştirilecek çalışmaların, söz konusu yapıların özgün haline zarar verecek nitelikten uzak olması, dikkate alınması gereken kriterlerden biri olmalıdır.

2. Dünya'dan Ve Türkiye'den Rekonstrüksiyon Uygulama Örnekleri

Kent için simge değeri taşıyan önemli anıtların savaş, deprem ve benzeri felaketler sırasında yitirilmesi rekonstrüksiyon için uygun bir zemin hazırlar. Bunun en önemli örneklerinden biri olan savaş sonrasında tamamen yıkılmış olan Polonya -Varşova şehrinin yeniden inşaa edilmesi rekonstrüksiyon uygulaması için önemli örneklerden biridir. Savaştan ağır etkilenen Avrupa ülkelerinden bir diğeri de Almanya'dır. Bu sebeple Almanya Berlin'deki Nikolaikirche Kilisesi rekonstrüksiyon kapsamında incelenmiştir. Bir diğer örnek ise; İncelediğimiz biz diğer örnek ise İstanbul'un tarihi açısından önemli yapıları arasında yer alan Fehime Sultan Yalısı 2002 yılında çıkan yangın felaketi sırasında tamamen yanarak ciddi derecede etkilenmiştir. Günümüzde hala rekonstrüksiyon çalışmaları devam eden bina yeniden yapılmaya çalışılmaktadır.

2.1.Polonya –Varşova

Polonya'nın Varşova şehrinin Eskişehir olarak adlandırılan Stare Miasto bölgesi Rönesans, Barok, Gotik unsurların yer aldığı kilise, evler, renkli renkli binalar, saraylar hediye dükkanları ve heykeller ile çevrilidir. Önemli heykellerden merkeze yer alan bir elinde kılıç bir elinde kalkan olan deniz kızı heykeli ve Kral Zygmunt, anıtı için bir elinde kılıç (dünyevi cihat) bir elinde haç (uhrevi savaş) ile poz vermiş. Bu bölgede önemli mimari yapılar olarak Barbakan, Kraliyet Kalesi, Kral Zygmunts Sütunu ve Varşova tarihi müzesi yer almaktadır (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1. Varşova şehrinin Stare Miasto bölgesinden görünüş

Kaynak: http://www.yoldasin.com/kullerinden-dogan-sehir-varsova

Polonya, İkinci Dünya Savaşı'nda Almanya ile Rusya'nın arasında kalmış, önce Naziler tarafından sonra da Sovyetler Birliği tarafından işgal altına alınmıştır. Kiliseler, Saraylar, konutlar üzerine

bombalar yağmış ve şehir büyük bir zarar görmüş ve şehir yerle bir olmuştur. Varşova şehri uzun süre bombalamasından Stare Miasto bölgesinde ayakta kalan bir tane yapı kalmamıştır (Ulu, 2015). Stare Miasto Naziler çekildikten sonra şehrin yeniden inşası gündeme geldiğinde, sıfırdan yeni bir kent inşa etmek yerine, eski dokuyu olabildiğince korumaya çalışmışlardır. Şehirlerini çok seven Polonya halkının, daha savaş sürerken ileride bir gün şehirlerini yeniden dirilteceklerine dair inançları hiç sönmemiştir. Ayaklanma sonrası Führer'in tüm şehri dümdüz edeceğini tahmin eden bir belediye çalışanı, şehrin planlarını, tapu kayıtlarını, kurtarabildiği belgeleri alarak Varşova yakınlarında bir başka şehirde saklamıştır.

Şehir restore edilirken tüm Varşovalılar ellerindeki bu saklanan belgeleri, eski fotoğrafları, çizimleri, krokileri ve eski planları bir araya getirmiş ve bu belgelere dayanarak, tamamen eskiye sadık kalarak şehirlerini baştan inşa etmişlerdir. Yeni Polonya devleti, şehri bir an önce eski görkemli günlerine kavuşturmak için kolları sıvamıştır.

Yapılarda rekonstrüksiyon uygulamasında, geleneksel yapı malzemeleri kullanarak aslına uygun çözümlemelere gidilmiştir. Malzeme olarak tuğla, kiremit ve benzer yapı malzemeleri kullanmışlardır(Resim 5). Kullanılan bu tuğlalar Polonya'nın çeşitli şehirlerinden getirilmiştir ve bu tuğlalarla şehir restore edilmiştir. Tüm bu restorasyon çalışmaları 1962'de tamamlanmıştır (Ulu, 2015).Restore edilirken Eski şehir bölgesinde yer alan caddeler, sokaklar, yollar ve kaldırımların döşemesinde Arnavut kaldırımı kullanılmıştır.





Fotoğraf 2. Kraliyet Sarayı görünüşü Fotoğraf 3. Kral Zygmunt'un anıtı

Kaynak: http://onurataoglu.blogspot.com/2015/10/varsova-stare-miasto.html/

II. Dünya Savaşı sırasında Kraliyet Sarayı yıkılmış ve 1970 – 1980 yılları arasında erken Barok stilinde tekrar inşa edilmiştir. Kraliyet Sarayı ve Kral Zygmunt'un anıtının bulunduğu Zamkowy Meydanında yer alan Kral Zygmunt, anıtı için bir elinde kılıç bir elinde haç olan heykelin inanışa göre devrilmesi Polonya halkına büyük felaket getireceğine inanılmaktadır. II. Dünya savaşı sırasında Almanlar da heykeli devirmişler ve Polonya halkı felaketin gerçekleştiğini inanışlarına göre yaşamışlardır (Fotoğraf 2, 3)

Sarayın restorasyonu sırasında bu heykel yeniden yapılarak eski yerini almıştır. Nazilerin yakıp yıktığı binada kül olan mobilyalar, eşyaların yerine Sovyetler Birliği, Doğu Almanya gibi ülkeler, Polonya

Krallığı'nın sarayı restore edilirken önemli miktarda mobilya, eşya, sanat eseri bağışlamışlar ve bağışla alınan bu eşyalar sarayın iç mekanında yerini almıştır (Gezinmanya, 2017).

Yolun hemen başlarında, sağ tarafta iki büyük katedrale yer almaktadır. Vaftizci Yahya Katedrali ve hemen yan tarafında yer alan 17. Yüzyılda Varşova'ya gelen Cizvitlerin kilisesi yer almaktadır.

Kiliselerin içi oldukça sade, olmasına rağmen ilgi çeken detayları kapı ve çatı modellerinde görülmektedir. Şehri bombalayan Almanlar, Vaftizci Yahya Kilisesi'nin çanını savaş esnasında devirince, koca çan meydana çakılmış ve çatlamıştır. Restorasyon esnasında çanı onaran Varşovalılar, onu düştüğü meydanda bırakmışlardır (Fotoğraf 5). Böylece Varşova halkı Almaya'ya savaştan galip çıktığını mesajını bu çanı düştüğü yerde bırakarak ve yok olan şehri eski haline getirerek vermiştir. Savaşta yıkılan Kilise aslına sadık kalarak yine gotik tarzda yeniden inşa edilmiştir.



Fotoğraf 4. Denizkızı heykeli Fotoğraf 5. Vaftizci Yahya Kilisesi'nin Çanı

Kaynak: http://onurataoglu.blogspot.com/2015/10/varsova-stare-miasto.html/

Meydan da yer alan bir elinde kalkan bir elinde kılıç bulunan deniz kızı heykeli II. Dünya savasında yıkılmadan kalan tek heykeldir (Fotoğraf 4) . Polonya halkının inanışına göre Varşova Vistül Irmağından çıkarak şehri kuran bu heykel savaş esnasında bölgeyi felaketten koruduğuna inanılmıştır. Bu nedenle bu heykel Varşova halkınca son derece önem taşımıştır. (Gezinmanya, 2017)

Sonuç olarak "Stare Miasto" olarak bilinen şehrin tarihi merkezi, birkaç yüz yıl önceki hali ile günümüzdeki hali aynı olacak biçimde yeniden inşaa edilmiş olup ' Küllerinden doğan şehir' olarak anılmıştır (Resim 13). Bu başarılı çalışma ile UNESCO Varşova'yı 1980 yılında Dünya Kültür Mirası listesine dahil etmiştir (Binan, 1999).



Fotoğraf 6. Varşova şehrinin Stare Miasto bölgesinin eski görünüşü - Fotoğraf 7. günümüzdeki görünüşü

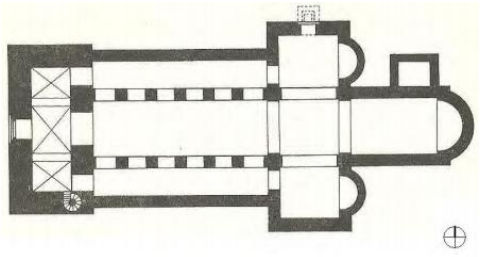
Kaynak: http://www.gezialemi.com/Yazdir.asp?ID=229&SAYFA=2

2.2. Almanya-Berlin-Mitte Nikolaikirche Kilisesi

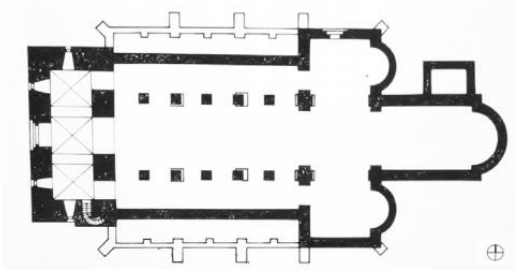
II. Dünya Savaşında büyük zararlara uğramış olan Almanya kentlerinde, tarihi açıdan önemli zarar görmüş anıtların korunması gerektiği düşünülmüştür. Tarihi yapıların geçmişin yaşayan belgeleri olarak gelecek nesillere yaşatılarak aktarılmasının önemli bir vazifesi olduğunu vurgulanmıştır. Devletin koruma politikalarında tarihi çevreyi koruma amaçlı kararlar alınmıştır.

2.2.1. Nikolaikirche Kilisesi'nin Yapı Tarihçesi

Berlin şehrinde yer alan Nikolaikirche Kilisesi'nin 13. Yüzyıla ait bazilika formunda, yan taraflarında iki adet ve orta kısmında bir nef olacak biçimde Romanesk tarzında tasarlanmıştır.



Şekil 1. Kilisenin ilk plan şeması



Şekil 2. Kilisenin 14 yy. plan şeması

Kaynak: Yarlıgaş, (2016),

1380 yılında Kilise büyük bir yangın ile karşı karşıya kalmıştır ve geniş çaplı zarar görmüştür. (Şekil 1.

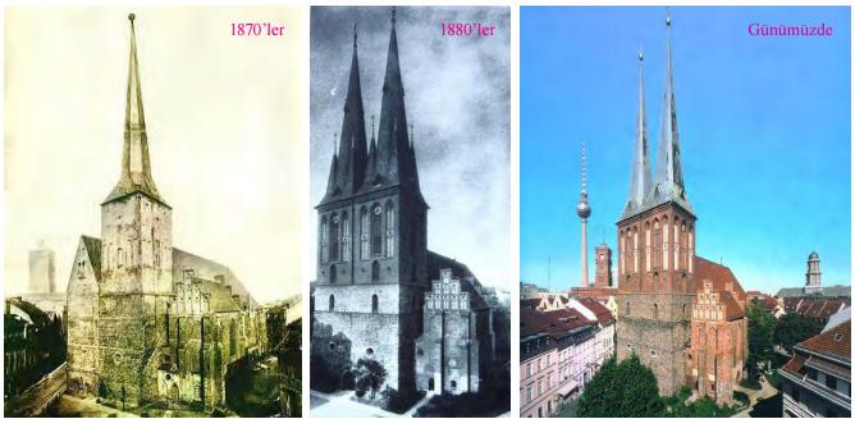
Yangının ortaya çıkardığı hasarı düzenlemek 1400'lü yıllara kadar sürmüştür. Onarım esnasında kilisenin formu değişikliğe uğramıştır. (Şekil 2). Gotik mimari tarzına yakın biçimde tasarlanmıştır ve kilisenin yan tarafında yer alan duvarlar payandalar ile desteklenmiştir. (Yarlıgaş, 2016).

Kilise asıl kapsamlı tadilatlarından birini 1460'lı yılların sonunda geçirmiştir. Bu kapsamlı tadilatla kilise genişletilmiş ve kiliseye bir çan kulesi eklenmiştir. Yine 19. Yüzyıllarda kilise tekrardan mimar Hermann Blankenstein tarafından çeşitli onarımlar geçirmiş ve en önemli değişimi 1878 yılında geçirmiştir. Mimarı yürüttüğü proje çalışmalarına göre kilisede yer alan çatlakların tehlike oluşturacağı

göz önüne alınarak onarım önerilmiş bu esnada kilise tasarımında bir takım değişiklikler yapılmıştır. Tasarımında yer alan en önemli değişiklerden birisi tek olan çan kulesi iki adet çan kulesi olacak biçimde değişime uğramıştır. İlk mimari tasarımı tek çan kuleli olan kilise II. Dünya savaşına kadar iki çan kuleli tasarımı ile devam ederken II. Dünya Savaşı sırasında bir bombanın kiliseye isabet etmesi ile yıkılmıştır. (Yarlıgaş, 2016). Nikolaiviertel'in Berlin'in 1987 yılında 750. Kuruluş yıldönümünün anısına Kilise yeniden projelendirilerek aynısının yapılması istenmiştir. Nikolaikirche Kilisesi'nin tarihsel planına sadık kalınarak, rekonstrüksiyonunun yapılması da karara bağlanmıştır. Yarışma projesi düzenlenmiştir ve yarışmayı Günther Stahn adında mimar kazanmıştır.

Rekonstrüksiyon uygulaması için hazırlanan projede en tartışmalı tarafı, kilisenin formunun ana kütlesinde yer alan 13. yüzyıla özgü bölümü olan çan kuleleri kısmıydı. Kilise'nin ortaçağda tasarlanmış projesinde bir adet kuleye sahipken Blankenstein'ın 19. Yüzyılda Kilise'nin projesine müdahale etmiş tek kuleli kilise çift kule haline dönüşmüştür.

Mimar Günther Stahn rekonstrüksiyon çalışmasında hangi dönem esas alacağına arşivde yer alan belgeleri incelemiş "mimari anlayış olarak bulunduğu dönemi benimsemiş, tarihsellikten vazgeçme yaklaşımın tercih etmiştir. Böylece tasarımını tamamladığı Rekonstrüksiyon uygulamasını Kilise'nin savaştan zarar görmeden ki hali olan iki kuleli olacak biçimde yeniden inşa edilmiştir (Yarlıgaş, 2016). Kilise'nin 13. Yüzyıldan kalan bölümü özgün olarak korunmuş, 19. Yüzyıldan kalma tuğla duvarlar kapsamlı müdahalelerle yeniden planlanarak sağlamlaştırılırmıştır. (Yarlıgaş, 2016). Bu işlemlerden sonra çelik konstrüksiyon külahlar kulelerin üzerine yerleştirilmiştir. Tek kuleli Nikolaikirche Kilisesi'nin 13 yüzyıldaki halini anımsatması amacı ile kulelerdeki külahlardan birine rüzgar gülü olacak biçimde tasarlamıştır. Külahların 13 yüzyıl ve 19 yüzyıl dönemlerini böylece tasarımında yansıtacak şekilde inşaa edilmiştir. Bu sütunlar çeşitli formlardaki tuğlalarla yeniden yapılmıştır. Bu çalışmada toplam 281 farklı formda tuğla kullanılmıştır (Resim 17). Bütün bu çalışmalardan sonra kiliseye ait olan kutsal eşyalar daha önce korunmaları amacıyla kaldırıldıkları depolardan çıkartılarak Nikolaikirche'de ait oldukları yerlere yerleştirilmiş ve böylece Nikolaikirche 14 Mayıs 1987 günü müze olarak hizmete açılmıştır (Yarlıgaş, 2016) (Fotoğraf 8,9,10) .



Fotoğraf 8, 9, 10. Kilisenin 1870, 1880 ve günümüzdeki görünüşüKaynak: Yarlıgaş, (2016),

2.3. Fehime Sultan Yalısı

İstanbul Boğazı'nda, Ortaköy'de konumlanmış Fehime Sultan Yalısı, 1883 tarihinde, V.Murat tarafından, kızı Fehime Sultan'a düğün hediyesi olarak yaptırılmıştır. Yalının arka bahçesinde yer alan Hamam ve Seyis Evi ile birlikte küçük bir saray kompleksi oluşturmaktadır. Zemin katı yığma olan yapının birinci, ikinci katı ve çatı katı ahşap olarak inşa edilmiştir (Resim 22). Yapının planı, 19 yüzyılda çok karşılaşılan orta kısmında sofa yerine holler, merdivenler, koridorları olan bir plan şemasına sahiptir. Cephelere bakan kısımlarda farklı ölçülere sahip balkon ve verandalara sahip odalar ve salonlar yer almaktadır. Yapı plan şeması simetrik olacak biçimde tasarlanmıştır. (Selbesoğlu, ve Sevimlisoy, 2015).

Fehime Sultan Yalısı'nın cephesinde yer alan pencereler, üçerli akslarla olacak biçimdedir. Zemin katında kemerle desteklenmiş pencereler varken diğer üst üst katlarda dikdörtgen şekildeki pencere boyutları dikkat çekmektedir. Fehime Sultan Yalısı, ilk inşaa edildiği dönemden 1909 yılına kadar saray olarak kullanılmış olup 1909 yılından sonrasında Hatice Sultan Yalısı ile beraber yetimhane olarak kullanılmış, Cumhuriyet döneminden, 2002 yılına kadar ilkokul olarak kullanılmıştır. Fehime Sultan Yalısında, 2002 yılında yangın çıkmış ve yangından ağır derecede etkilenmiştir. (Resim 23). Yangın sonrasında Yalı'nın çatısı tamamen yok olmuşken ve ikinci katının büyük bir kısmı hasar görmüş ve yok olmuştur. (Selbesoğlu, ve Sevimlisoy, 2015).





Fotoğraf 11. Fehime Sultan Yalısı- 19.yy sonu - Fotoğraf 12. Yangın sonrası denizden görünüşü

Kaynak: http://www.ateknik.design/tr/ , http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=98759/

2002 yılında çıkan yangından ağır hasar gören Yalı için Anıtlar Kurulu tarafından ağır hasar rekonstrüksiyon uygulaması yapılması kararlaştırılmıştır. Binanın rekonstrüksiyon çalışmasında otel binası olarak kullanılmasına karar verilmiştir. Fehime Sultan Yalısı'nın dış cephesinde kaplama tahtalar ile desteklenmiş ahşap el işçiliği hakim olup zengin bir görünüme sahiptir. Onarımı sırasında bu ahşap cephede yer alan bloklar numaralar ve isimler ile projelendirilmiş olup söküm işlemleri bu projeye göre gerçekleştirilmiş ve parçalara ait fotoğraflar ile atölyelere taşınmıştır. Bununla beraber yalıda yer alan tavanda bazlı süslemeler, duvar ve alçı süslemeleri proje kapsamında sökülmüş ve atölyelere taşınmıştır. Hadımköy'de yer alan atölye de her bir eleman için onarım için ayrı atölyeleri yer almaktadır. (Atalan, 2015). Herbir atölyede yapılan çalışmalar ayrı ayrı fotoğraflanmıştır, bu işlemler profesyonel mimari proje ekipleri tarafından imalat ve uygulama çalışmaları yapının özgün haline baz alarak yapılmıştır (Selbesoğlu, ve Sevimlisoy, 2015) Atölyelerde tamamlanan onarım ve tamir işlemleri sonrasında, özgün elemanlar Ortaköy'e getirilerek, yine hazırlanmış olan imalat projeleri doğrultusunda özgün konumlarına yerleştirilecektir. Yalı'nın özgün ölçülerine sadık kalarak hazırlanan uygulama

projesi doğrultusunda kâgir zemin kat ve ahşap üst katların inşasına başlanmıştır.Deprem yükleri ve yapının genelinde, işlev değişikliği de göz önünde bulundurularak, kâgir olan zemin katın güçlendirilme yapılmıştır. Yapının bir otel olarak işlevlendirilecek olması, tüm odalarda ıslak hacim gereksinimini beraberinde getirmiştir. Bu durumda ayrıca tesisat projelerinin hazırlanmıştır. Hâlihazırda kaba yapı çalışmaları tamamlanmış olan Fehime Sultan Yalısı, tüm özgün ve yeni elemanların montajı sonrasında, kompleksin 38 otel odası barındıran en önemli yapılarından biri olarak hizmete açılacaktır (Fotoğraf 13).



Fotoğraf 13. Fehime Sultan Yalısının yeni düzenlenecek hali

Kaynak: http://www.ensonhaber.com/sultan-yalisi-restorasyona-alindi

4. Sonuç ve Değerlendirmeler

Türkiye'de son zamanlarda tarihi bakımından taşıdığı önem açısından nitelikli yapılar rekonstrüksiyon uygulamaları ile yeniden ayağa kaldırılmaktadır. Türkiye'de önemli rekonstrüksiyon uygulamaların görüldüğü şehirlerden biriside İstanbul'dur. Çalışmada İstanbul Boğazında yer alan ve 2002 yılında çıkan yangından ağır bir şekilde etkilenen Fehime Sultan Yalısı'nın restorasyon çalışmaları halen devam etmektedir. Elde edilen veriler doğrultusunda binanın rekonstrüksiyon uygulaması değerlendirildiğinde, Yalı'nın özgün halinde birinci ve ikinci kat ahşap olarak inşa edilmiştir. Bu sebeple rekonstrüksiyon uygulamasında taşıyıcı sistemi ahşap olarak seçilmiştir. Yapının orijinal haline uygun yapı malzemeler seçilerek restore çalışmalarının sürdürülmesi olumlu bir yaklaşımdır. Yalının eski hali ile yeni hali (proje müellifinin hazırlamış olduğu cephe görünüşü) karşılaştırıldığında bina cephesindeki kapı, pencere oranlarının eski haline uygun boyutlarda olduğu görülmektedir. Şu an rekonstrüksiyon çalışmalarının devam ettiği için yapı tamamlandıktan sonra tamamıyla değerlendirilmesi daha uygun olacaktır. II. Dünya Savaşı Avrupa da yer alan kentlerin büyük oranda zarar görmesine neden olmuştur. Özellikle nemli derecedekentlerinden Polonya Varşova kenti çok büyük kayıplar yaşamıştır. Bombalar atında kalan kent halkın büyük desteğiyle yeniden ayağa kaldırılmıştır.

ICOMOS Varşova şehri olarak özel bir tavır sergilemiştir. Çünkü Polonya halkı savaşta ağır zarar gören şehri yeniden ayağa kaldırmak için arşivlerden elde edilen belge, plan kroki , fotoğraflardan yararlanarak kentin kültürel özellikleri belirgin şekilde yansıtılmış ve kent dokusunun bütünlüğünün sağlanmıştır. Geleneksel yapı malzemeleri kullanarak yapının form, işlev ve konumu ile yapım teknikleri bir arada düşünülerek orijinal haline sadık kalacak biçimde yeniden inşaa edilmiştir. Varşova halkının gösterdiği bu anlayış ve onarım mücadelesi sonucu ortaya başarılı bir rekonstrüksiyon örneği çıkmıştır. Polonya halkının göstermiş olduğu cesaret ve özveri duyguları ICOMOS tarafından olumlu

görüş olarak önek bir rekonstrüksiyon uygulaması olarak görülmüştür. Tarihe küllerinden doğan şehir olarak geçmiştir.

II. Dünya Savaşından büyük oranda etkilenen diğer bir Avrupa kenti olan Almanya'nın Berlin şehrinde yer alan Mitte Nikolaikirche Kilisesi rekonstrüksiyon uygulaması değerlendirildiğinde, Kilisenin 13 yy orijinal hali tek kuleli iken çıkan yangın sonrasında 19 yy yeniden iki kuleli olacak biçimde inşa edilmiştir. Savaş sonasında yıkılan kilise tekrar yeniden yapılırken 19 yy daki iki kuleli hali örnek alınmıştır. Ancak tek kuleli Nikolaikirche'yi anımsatacak bir şekilde kuledeki külahlardan birinin ucuna bir rüzgar gülü yerleştirilmiştir. Külahların tasarımına bakıldığında yeni külah tasarımında 13. yüzyıl ile 19. yüzyıl sentezi bir tasarım olduğu ve orijinal hallerine anımsatıldığı görülmektedir. Bu sebeple böyle bir düşüncenin

Sonuç olarak, Rekonstrüksiyon uygulamaları her zaman başarılı olamasa da incelemiş olduğumuz örnekler değerlendirildiğinde, rekonstrüksiyon uygulamalarının başarılı olabileceğini unutulmamalı olduğu unutulmamalıdır. Hem fikirsel hem de bilimsel temellere oturtulan örnekler başarılı rekonstrüksiyon örnekleridir.

Kaynakça

Ahunbay, Z., (2016), *Tarihi Çevrede Koruma ve Restorasyon*. (s.-99). İstanbul: Yem Yayınları, 8. Baskı

Alioğlu, F., (2013), Rekonstrüksiyon ya da Yeniden Yapma, Hangi Yapı İçin? Taksim Topçu Kışlası İçin Bir Değerlendirme, *Viewpointmegaron*, (S.8),1

Atalan, Ö., (2015), Ortaköy-Kuruçeşme Arasındaki Sahilsaraylar; 19 yüzyıl, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Volume, *Erzincan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü*, (S.10), 90.

Binan, C. (1999), Mimari Koruma Alanında Venedik Tüzüğü'nden Günümüze Düşünsel Gelişmenin Uluslararası Evrim Süreci, *Yıldız Teknik Üniversitesi Basım-Yayın Merkezi*, (MF. MİM.99.003), 13-14

Gezimanya, (2017), Varşova'da Gezilecek Yerler, www. https://gezimanya.com › AVRUPA › Polonya › Varşova, adresinden erişildi. (ET: 29.05.2017)

Mazlum, D., (2014), Koruma Kuramının Mimari Rekonstrüksiyona Bakışı, *İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Dergisi*, (S.380),34.

Selbesoğlu, A., ve Sevimlisoy, E., (2015), 'Tamamı ile Yanmış Ahşap Bir Sultan Yalısının Restorasyonu: Fehime Sultan Yalısı' , Ahşap Yapılarda Koruma ve Onarım Sempozyumu ,3 24-25 Mart 2015, (s.110-124), İstanbul,

Ulu, A.,(2014), Kentsel Koruma Ve Yenilemede Uygulama Örneği: Szczecin / Polonya, *İstanbul Üniversitesi Mimarlık Dergisi*, (S.380), 34.

Yarlıgaş, V., (2016), 1980'lerde Doğu Almanya'da Koruma Politikaları, İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez ve Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü Yayınevi, (S 21), 34-44.

Fotoğraf Kaynakları

FOTOĞRAF 1, VARŞOVA (2018) http://www.yoldasin.com/kullerinden-dogan-sehir-varsova/ adresinden erişildi.(ET: 31.05.2018)

FOTOĞRAF2,3,4,VARSOVA(2018)http://onurataoglu.blogspot.com/2015/10/varsova-stare-miasto.html/ adresinden erişildi.(ET: 31.05.2018)

FOTOĞRAF 6, 7, (2018) http://www.gezialemi.com/Yazdir.asp?ID=229&SAYFA=2/ adresinden erişildi.(ET: 31.05.2018

ŞEKİL 1,2, Yarlıgaş, V., (2016), 1980'lerde Doğu Almanya'da Koruma Politikaları, İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez ve Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü Yayınevi, (S 21), 37-38

FOTOĞRAF 8,9,10, Yarlıgaş, V., (2016), 1980'lerde Doğu Almanya'da Koruma Politikaları, İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez ve Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü Yayınevi, (S 21), 46

FOTOĞRAF 11, FEHİME SULTAN YALISI, (2018) http://www.ateknik.design/tr/ adresinden erişildi. (ET: 02.06.2018)

FOTOĞRAF 12, FEHİME SULTAN YALISI, (2018) http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=98759/ adresinden erişildi (ET: 02.06.2018)

FOTOĞRAF 13, FEHİME SULTAN YALISI, (2018) http://www.ensonhaber.com/sultan-yalisi-restorasyona-alindi/ adresinden erişildi.(ET: 02.06.2018)

TÜKETİM KÜLTÜRÜ GÖLGESİNDE POSTMODERNİZM

Aysel Güney Türkeç

Amasya Üniversitesi

Öz

Postmodernizm, eleştirel türde birçok eser vermiş; izleyici açısından eserlerin yorumlanabilirliği, anlaşılabilirliği tartışma konusu haline gelmiştir. Farklı açılardan yorumlanan ve geniş yüzeylere dağılan postmodernizm, kaygan bir zemin üzerinde varlığını devam ettirmektedir.

Tüketim, insanın olduğu her yerde mevcuttur. Bir alışkanlık olarak tüketim, bireylerin gündelik yaşam pratiklerinin neredeyse tümünü kapsamaktadır. Aşırı tüketimin ise, insan hayatı üzerinde çeşitli yönlerden olumsuz etkileri bulunmaktadır. Daha fazla mutluluk manipülasyonuyla psikolojik olarak etki altına alınan insanlar sanata, doğaya ve ekonomiye zarar vermektedir. Bu çalışmada 1960'lı yıllardan itibaren oluşan tüketim kültürünün postmodernizm üzerindeki yansımaları, dönemin sanatçılarından olan Richard Prince, Barbara Kruger ve Samuel Carter' in bir kaç eseri ele alınarak incelenmiştir.

Tüketim Kültürü

Tüketim 21. yüzyıl hayatının önemli bir bouyutudur; bundan etkilenmeyen çok az toplum vardır ve metalara duyduğumuz saygı, zaman zaman başka değerlerin yerini almıştır. Kitlesel üretim, rekabet ve kârın bir sonucu olarak, tüketim hevesi reklamcılığın çeşitli biçimleriyle canlandırılmaktadır. Bunda en önemli rolü basın, televizyon ve internet gibi kitle iletişim araçları oynuyor. Hiç şüphe yok ki bunlar, yalnızca satın alma pratiğimizi değil, aynı zamanda dünyaya ilişkin algılarımızı değiştirmiştir (Pooke ve Whitham, 2013: 252).

Dünyada, tüketim arzularının, kitle iletişim araçları ve modern reklâmcılık aracılığıyla dürtülenmesi, oluşturulması ve anlatıma kavuşturulması sonucu kendisine sunulan malları fark eden grupların sayısı gibi, kimlik ve yaşam hedefini "tüketim" aracılığıyla oluşturan kişilerin sayısı da artmaktadır. Tüketim, kimlik elde etmek isteyen bu kesimler için iyi bir alternatif oluşturabilir (Bocock, 1997:115).

Tüketim kültürü ise en net ifade ile modern kapitalist toplumlarda mal ve hizmetlerin pazarlanmasını ifade etmektedir ve söz konusu mal ile ürünlerin tüketimine doğru gidişin kültürel anlamda egemen bir hal almasıdır. Toplumların modern anlamda statü bağlamında farklılaşmak sureti ile pazar bakımından da bölünmüş bir hal almasını niteleyen tüketim kültürü, tüketicilerin

yani bireylerin toplumsal değerleri kişisel yaşam biçimlerini de yansıtmasını simgelemektedir (Mutlu, 2004:286).

Günümüz toplumlarının, alışveriş merkezlerinde yiyecek, kıyafet, kozmetik, mobilya, çamaşır, kitap satın alması, sinemaya gitmesi gibi eylemleri buna örnek olarak gösterilebilir. Bu yeni kapalı mekânlar,

tüketicilerin içeride rahatça gezinebilmeleri, vitrindeki ürünlere göz gezdirebilmeleri gibi bir dizi imkânı da beraberinde getirmişlerdir. Böylece, rasyonel içerikli, satın alma davranışına, haz ve eğlenceye dayalı boş zaman eylemi de ilâve olmuştur. Satın alma davranışı zorunluluk olmaktan uzaklaşarak, haz sağlayan, eğlenceli bir deneyim şekline bürünmüştür. Özellikle, günümüzdeki alışveriş merkezleri sunmuş oldukları çeşitli hizmetler ve gösterilerle alışverişin bu yeni anlamına uygun ortamlar içermektedirler (Özcan, 2007:43). Söz konusu kamusal mekânlar ile aslında bireyler hem tüketmeye, hem de sosyalleşmeye davet edilmiştir. Bu anlamda tüketmek kültür haline dönüşmüştür. Tüketim kültürü reklâmlar, popüler kültür ürün ve içerikleri ile bireylere sunulur ve zaman içerisinde tüketimde bir artış hedeflenir.

Adorno da tüketim ile oluşturulmuş tüketici kültürünün aslında kültürün yozlaşması olduğunu söyler. Ona göre; kültür endüstrisi "tüketicinin tepeden ve kasten birleştirilmesidir" (Adorno, 2007) ve tüketim kültürü ile de tüketim temelinde bir birleştirme ve yöndeşme yaratılmaktadır. Yalnız maddi ürün ya da olgular değil, manevi ürün ve olgular da tükettirilmektedir. Aslında Bauman ve Lyon'un Akışkan Gözetim (2013) isimli yapıtlarında söyledikleri gibi; "gönüllü bir şekilde tüketime de tıpkı gözetim gibi iştirak ediyor ve tüketimi doğallaştırıyoruz". Gönüllü tüketime nasıl ki iştirak ediyor ve tüketimi doğallaştırıyorsak, gözetim de "kamusal alanların itirazsız parçası"dır. Tüketim de gündelik yaşam pratiklerinin vazgeçilmez bir parçası olarak var oluyor ve özellikle medya tarafından cazip hale getirilmek sureti ile doğallaştırılıyor (Baumann ve Lyon, 2013).

Tüketim kültürü sonuçta postmodern bir kültürdür. Postmodern tüketim kültürü içerisinde birey, tüketerek kendi kimliğini oluşturacağına inanmakta ve sürekli yeni deneyimler peşinde koşmaktadır. Kazanılan yeni deneyimler aracılığıyla hayatın daha anlamlı hale geleceği düşü- nülmektedir. Deneyimleme sürecinde tüketicinin karşılaştığı fantezi dünyalar, büyülü imajlar yaşanılan anları unutulmaz kılmaktadır. Farklı istek ve beklentilere sahip postmodern tüketici, her geçen gün değişen değerleriyle yeni görünümler sergilemekte, bu değişime paralel olarak sürekli yeni imajlar ve simülasyonlar üretilmektedir (Anderson, 2002:12).

Postmodernizm ve Tüketim

Günümüzün en müphem ve tartışmalı kavramlarından biri olan ve modernizmin ötesi biçiminde ifade edilen postmodernizm, Jameson'a göre (1991:15) "gerekli bir moda" ve "modernizmin paradokslarına bir cevap" niteliğindedir. Ecevit ise (2000:59) postmodernizmi, "mutlak doğrular ve kesin değerlerin tek başlılığına yer vermeyen bir ortam" olarak tanımlar. Postmodernizmin sosyolojinin ilgilendiği bir konu olmasını sağlayan kişi olan Lyotard (2013) ise, gelişmiş toplumlarda bilginin durumunu ortaya koymayı amaçlar ve bunu yaparken "Postmodern Durum" isimli eserinde postmoderniteyi "bir bilgi biçimi" olarak yorumlar. Jameson ve Lyotard'dan farklı olarak Stevenson ise (2008:241) postmodernizmin "toplumsal antagonizma biçimlerini sonlandırmayı vaat eden bir yaklaşımlar bütünü" olduğunu söyler (Demirel ve Yegen, 2015:130).

Postmodern dünya, insanları farklılaştırır, yalnızlaştırıp yabancılaştırmaktadır (Bulunmaz, 2013:13). Bulunmaz'a göre, bu durumda teknolojinin de payı büyüktür. Çünkü teknoloji bireyleri birbirine yaklaştırırken, aslında onları birbirine yabancı insanlara dönüştürmekte ve postmodernizm de aslında

tüketime teşvik etmektedir.

Postmodernizmin merkezine oturan bu tüketim endüstrisi, toplumun her bir düzeyi için ayrı önerilerde bulunurken, insanların çalışma dışındaki boş zamanını nasıl geçirmeleri gerektiğine dair yeni alternatifler sunmaktaydılar. Dinlenebilmenin çeşitli alternatifleri içerisinde tüketime dayalı aktiviteler bulunmakta, işten arta kalan zamanlar artı değer oluşturması için tüketime yönlendirilmekteydi (Aytaç, 2004:234). Nihayetinde çalışanlar işte üreterek, boş zamanlarında ise bu faaliyetin aksini gerçekleştirerek yani tüketerek zamanlarını geçirmekteydiler. Postmodern tüketimcilikte arzu duyulan şey, tüketilen "gerçek" çikolata, "gerçek" otomobil, ev veya mobilya değildir. Asılında bu "gerçek" nesneler, arzuların yerine konan şeylerdir; doyurulması istenen arzular, sembolik arzular olup, kültürel sembolizm tarafından doyumlanmadan, biyolojik olarak sahip olunan arzular değillerdir (Bocock, 1997:118). İnsan arzuları mal ya da hizmete değil, içsel faktörlere ait olduklarına göre; tüketilmek üzere alınmış nesnenin kişiye ait olması, onun bir başkasını istemeyeceği anlamına gelmeyecektir. O yüzdendir ki; peşinden koşulan mal ve hizmetlerin değeri, alındığında eskiyebilmekte ve yenisi istenebilmektedir.

Günümüzde üretimin öneminin gittikçe zayıflaması, tüketimin ön plana çıkmasına neden olmuştur. Tüketim, üretimi ikame eder hale gelmiştir. Modern dönem diye ifade edilen süreçte, üretim ön plandayken; postmodern diye adlandırılan süreçte, tüketim gittikçe ivme kazanmaya başlamıştır.

"Baudrillard tüketici kültürü olarak adlandırmış olduğu devri postmodern bir kültür olarak ele almaktadır" (Sarup, 1997:197).

Post-modern dönemde artık tüketim ihtiyaçlar tarafından yönlendirilmemekte tam aksine tüketim bir yaşam tarzı olarak tanımlanmakta "tüketmek iyidir, daha çok tüketmek daha da iyidir" sloganı ile bireyler yönlendirilmektedir.

Postmodern dönemde tüketim olgusu ön plana çıktığı gibi, bu edimin içeriği de değişmiştir. Maddi nesnelerin tüketimi, yerini imajların ve markaların tüketimi şeklindeki seyirlik tüketime bırakmıştır. Bir pazarlama stratejisi olarak malların üzerindeki göstergelerin de tüketim sürecinde aktif rol oynadığını görüyoruz. Çünkü bu göstergeler, malların insan zihninde iyice yer edinmelerine neden olmakta ve tüketim sürecini hızlandırmaktadır. "Toplumsal hayat, kurallarından arındırıldıkça ve toplumsal ilişkiler daha değişkenleşip istikrarlı normlarca daha az yapılanmış hale geldikçe, tüketim toplumu özünde kültürel bir toplum haline gelir. Göstergelerin aşırı üretilmesi ve imajlarla simülasyonların yeniden üretimi, istikrarlı anlamın yitirilmesine ve kitlelerin, biçimsiz bitişikliklerin sonsuz akışından büyülenir hale gelmesine yol açar." (Featherson, 1996: 40).

Sahip olduğumuz araçlar, fiziksel ihtiyaçlarımızı karşılamaktan ziyade; statümüzü tayin edici, prestijimizi yansıtıcı, insanların gözündeki değerimizi tayin edici görevler üstlenmiştir. "Yerinin doldurulamaz olduğu nesnel işlev alanının dışında, kendi anlam alanının dışında nesne, gösterge değerini kazandığı yan anlamlar alanında neredeyse sınırsız biçimde başka nesnelerle yer değiştirebilir hale gelir. Örneğin, çamaşır makinesi mutfak eşyası olarak hizmet eder ve konfor, prestij öğesi, vb. rolü oynar. Tüketimin alanı tam olarak işte bu ikinci alandır. Bu alanda her tür nesne, anlam verici öğe olarak çamaşır makinesinin yerine geçebilir. Simgelerin mantığında olduğu gibi, göstergelerin mantığında da

nesneler artık hiç bir işleve ya da tanımlı bir ihtiyaca bağlı değildir. Bu tam olarak nesnelerin başka bir şeye cevap vermesindendir. İster toplumsalın mantığı ister arzunun mantığı olsun, bu başka şeye nesneler hareketli ve bilinçdışı anlamlandırma alanı olarak hizmet eder." (Baudrillard, 2004: 89). Bu açıklamadan yola çıkarak tüketimin artık kullanım değerinden uzaklaşarak gösterge değerine indirgenmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Nietzsche'in İktidar İstenci'nde belirttiği üzere, insanlar daha fazlasına, daha iyisine, daha hızlı ve daha sık sahip olma istenciyle ve saklama içgüdüsüyle güç kazanarak yaşam mücadelesine girmektedir (Baudrillard, 2010:42). İhtiyaçlar, reklamlar aracılığıyla basit bir biçimde mutluluk

antropolojisine bağlanmaktadır. Tüketmek, mutluluğun ve kurtuluşun göstergesi olarak sunulmaktadır (Baudrillard, 2010:51).

Schmitt ve Simonson'a göre, tüketimin bu denli artmış olması, tüketilen ürünlerin işleviyle ilgili olmayıp, daha ziyade subliminal sembolik anlamıyla (bilinçaltı mesajlarıyla) ilgilidir. Ticari ürünler, insanların bilinçaltını etkileyecek şekilde özellikle oluşturulan bir aura içinde sunulmakta, böylece tüketici duygusal olarak etki altına alınmakta ve satın almaya yönlendirilmektedir (Kuspit, 1999)

Bu yönlendirme reklamlar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Baudrillard, reklam dünyasını, yaşadığımız dünyanın üstünde bir dünya olarak değerlendirmekte ve dünyanın sermaye güçleri tarafından yönetilmesi sayesinde insanları büyüsüne alarak kurban ettiğini belirtmektedir. Tüketilen ürünler, birer nesne olarak tuhaf bir çekicilikle tüketicilerden yani özneden daha üstün bir konuma yükselmiştir. Tüketimden oluşan hayat, hileli bir oyun gibidir (Baudrillard, 2014:39).

Richard Prince, "Marlboro Man" eserinde Görsel 1 de, Marlboro ambalajında kullanılan ve bir ikon haline getirilerek kahramanlık duygusu uyandıran kovboyu silikleştirmiş ve arkasında daha fazla boşluk bırakarak kadrajını değiştirmiştir. Prince bu çalışmasında, tüm dünyada yaygınlaşmış bir sigara markası olan Marlboro'nun adamını (kahramanını) zihinlerden silmekte ve algı penceremizden dışarıya doğru itmektedir. Tüketim kültüründe yüceltilen Marlboro adamı, büyüsel bir ayinle uğurlanıyor gibidir. Bu çalışmasıyla Prince, insanların kahraman beklentisini boşa çıkarmaktadır. Beklenen kahraman izleyiciye

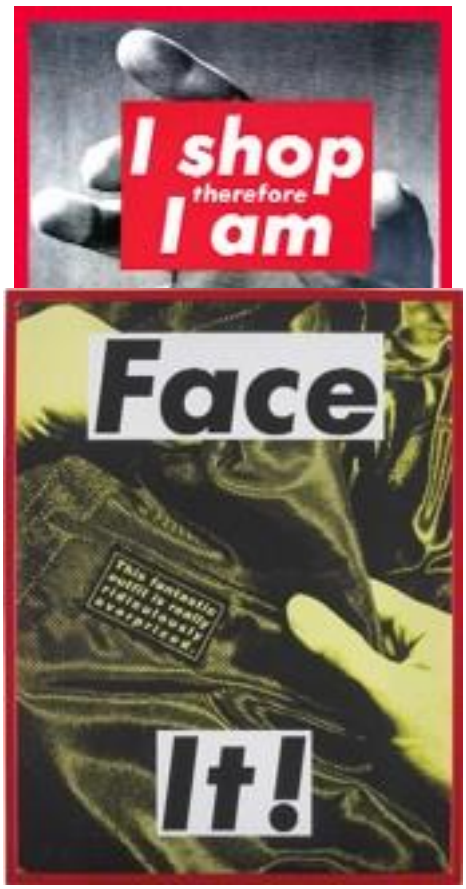


doğru gelmemekte, hatta ondan uzaklaşmaktadır. Böylece sanatçı, Marlboro reklamlarının bilinçaltında oluşturduğu kahramanı yok etmektedir.

Görsel 1: Richard Prince, Marlboro Man, 1989

Reklam afişi havası veren çalışmalarında Barbara Kruger'in dikkat çektiği şey, tüketim ve eğlence duygusunu sürekli körükleyen medyanın ikiyüzlülüğü ve reklamların iç yüzüdür (Baudrillard, 2014: 40). "I shop therefore I am: Alışveriş ediyorum, öyleyse varım" mesajında Görsel 2' de varlıktan kast edilen "ben" oluştur. Kişi, benliğine ancak alışveriş ederek kavuşabilmektedir. "Sen tükettiğin şeysin" sloganının yaygın olarak kullanılmasıyla (Warner, 1990 : 726) gelişen bu benlik ya da varoluş duygusu insanların bilinçaltına işlemektedir.

Postmodern sanatçısılarından biri olan Barbara Kruger, yine reklam grafiği düzenindeki "Face it: Yüzleş! Luxurious garment won't make you rich or beautiful: Lüks giyim seni daha zengin ya da güzel yapmaz" yazdığı çalışmasında Görsel 3'te, bilinçaltına yönelik reklamların aksine doğrudan mantığa



seslenmektedir.

"Yüzleş!" sloganı bir nevi giysinin üzerinde etiket gibi görünen gerçek metini okumaya yönlendirmektedir. Kolay anlaşılır ve kabul edilir bir ifadeyle reklamların psikolojik etkisini tersyüz etmektedir.

Görsel 3: Barbara Kruger, Face it!, 2007

Bu robotlaşmanın nedenine bir cevap olarak Samuel Carter, tüketime duyduğumuz güveni kendi bayrağının üzerine yazarak Görsel 4'te tescillemiştir. Tüketime duyduğumuz güven, bayrağımıza duyduğumuz güven kadar olmuştur. Ne kadar milliyetçi duygulara sahipsek, tüketimi de o derece sahiplenmiş durumdayız. Ait olma ihtiyacımız, psikolojik bir ihtiyaç olarak toplumun beklentileriyle karşılıklı etkileşim halindedir. Sosyal ortamın beklentileri tüketime hizmet ettiği sürece, psikolojik ihtiyaçlar da bunun karşısında güvence altında olmaktadır.

Aslında sıradanlaştırmadaki rahatsızlığı da dile getiren Adorno; yüksek kültür ile piyasa kültürü arasındaki ayrımı korumasından yanaydı (Türkdoğan, 2014:171).



Görsel 4: Samuel Carter, In consumption we trust, 2011 dolayları.

Carter'ın bu çalışmasıyla sanat tüketime yenik düşmekte, hatta tüketimi milliyetçilik duyguları düzeyinde hissettirmektedir. Fotoğrafın, enstalasyonun, videonun sanat ortamında yaygınlaştığı günümüzde, Carter bayrağı bir nesne olarak kullanmamış, tuvali üzerinde gelişigüzel bir stille ve detayları yok ederek resmetmiştir. Sanatçı burada plastik bir tarz oluşturmaktan ziyade, bayrağın gerçekliğiyle oynamış dolayısıyla milliyetçilik ve ait olma duygularının yitip gitmekte olduğunu

anlatmış, bunun nedenini de mesajı aracılığıyla tüketime duyduğumuz güvene bağlamıştır.

Sonuç

Dünyada ve ülkemizde tüketim kültürü yıllar içerisinde büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Tüketimin hoş karşılanmadığı yıllar geride kalmış, günümüzde ise tüketim zorunlu hale gelmiştir. Ekonomik sistemin devamlılığı için gündeme gelen üretilenlerin tüketilmesi sorunu, tüketimin farklı yollarla teşvik edilmesine neden olmuştur. Tüketim bu dönemle birlikte toplum içerisinde belli bir zümrenin ayrıcalığı olmaktan çıkmış, geniş kitlelere hızla yayılmaya başlamıştır. Zamanla insanların hayatlarında sarsılmaz ve vazgeçilmez bir konuma yükselen tüketim hiç sona ermeyecek bir tatmin olma isteği ile sahip olduğu ivmeyi hızla artırmaktadır.

Tüketim çılgınlığı ile övünülmese de tüketim sürdürülmekte, beğeni ve özenti yaratmaya devam etmektedir. Bu durum oldukça az sayıda sanat eserine yansıtılmıştır. Var olan eserler de sanat kurumlarınca yeterince desteklenmemiş ve yaygınlaştırılmamıştır. Tüketim kültürüne hizmet eden reklamlar ise her yerde karşımıza çıkmakta, bilinçaltımıza işlemektedir.

Aralıksız yayılan tüketim ağının içinde kalan postmodern sanat, tüketim kültürünü bize yansıtmakta fakat sanat olarak tüketim kültürü bağlamında etkisini yitirmektedir. Mevcut sanat eserleri, devasa boyutlarına, çarpıcılığına ve net mesajlarına rağmen tüketim kültürünü kabullenmişliğimizin karşısında zayıf kalmaktadır.

Tüketim toplumunun tüketimi için arz edilen sanayi ürünlerinin büyük bir bölümü, çeşitli biçim ve renklerde üretilen kağıt tabaklar, bardaklar ve plastik çatal, kaşık, çakmaklar gibi kullanıp atılmaya uygun nesnelerden oluşmuş böylece insan beğenisinin tüketilebilen bir nitelik kazanması sağlanmıştır. Yani; tüketimin kendisi zevk haline dönüşmüştür. İnsan psikolojisindeki değişen bu algı sanata yansımış, sanat ve sanat felsefesine bakış da aynı ölçüde etkilenmiştir.

Kaynakça

Adorn
o, W. T. (2007). *Kültür endüstrisi kültür yönetim*. Çev: Mustafa Tüzel, Nihat Ünler ve Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları.

Anderson, P. (2002). *Postmodernitenin kökenleri.* Çev: Elçin Gen. İstanbul

Aytaç, Ö. (2004). Kapitalizm ve hegemonya ilişkileri bağlamında boş zaman. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 28 (2), s. 115-138.

Baudrillard, J. (2014). *Sanat Komplosu*. Sylvere Lotringer (Sunuş). Çev: Elçin Gen ve Işık Ergüden. Ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim (5).

Baudrillard, J. (2010a). *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme.*Çev: Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2010b). *Tüketim Toplumu Söylenceleri Yapıları*. Çev: Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2005). *The Conspiracy of Art. A. Hodges.* Ed: S. Lotringer. New York.

Baudrillard, J. (2002). *Tüketim Toplumu.* Çev: Ferda Keskin ve Nilgün Tutal. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baumann, Z. ve Lyon, D. (2013). Akışkan gözetim. Çev: Elçin Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. Bocock, R. (1997). Tüketim. Çev: İrem Kutluk. Dost Kitabevi: Ankara.

Bulunmaz, B. (2013). *Postmodern dünyanın gerçeküstü mekânları: sosyal paylaşım siteleri*. 1.Baskı. İstanbul: Reklâm Yaratıcıları Derneği & Grafik Tasarım Yayınları.

Demirel, S. ve Yegen, C. (2015). Tüketim, Postmodernizm ve Kapitalizm Örgüsü. *Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi.*(2).

Ecevit, Y. (2001). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve tüketim kültürü.* Çev: Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kuspit, D. (1999). A*rt is dead: long live aesthetic management.* New Art Examiner. Cilt 26. Sayı 7. Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu.* Çev: Y. Tezgiden. İstanbul: Metis.

Lyotard, J. F. (2013). Postmodern durum. Çev: İsmet Birkan. Ankara: BilgeSu Yayıncılık. Mutlu, E. (2004). İletişim sözlüğü. 4. Basım. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Özcan, B. (2007). Rasyonel satın alma ve boş zaman sürecine ait alışveriş eylemlerinin birlikte s ergile
ndikleri mekânlar: alışveriş merkezleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (2), s.39-68.

Pooke, G ve Whitham, G. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak.* Çev: Tufan Göbekçin. İstanbul: Optimist Yayın Dağıtım.

Sarup, M. (1997). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm.* Çev: A. Baki Güçlü. Bilim ve Sanat Yayınları.

Stevenson, N. (2008). *Medya kültürleri sosyal teori ve kitle iletişimi*. Çev. Göze Orhon ve Barış Engin Aksoy. İstanbul: Ütopya Yayınevi.

Türkdoğan, T.(2014). *Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar.* Ankara: Nobel. Warner, W. (Winter 1990). The Resistance to Popular Culture. Jstor, American Literary History, 2

(4) 726-742, Oxford University.

HAZIR NESNENİN SERAMİK FİGÜRDE KULLANIMI

Fidan TONZA

[1]Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Samsun/TÜRKİYE

Öz

Farklı bakış açılarının birçok sanat akımın da kullanılması ile birlikte sanatçılar sürekli yeni, denenmemiş arayışlar sergilemişlerdir. Sanatta kullanılan malzemelere sınır çizen yaklaşımları derinden sarsan Dadaizmle birlikte, hazır nesne kullanımı ön plana çıkmıştır. Hazır nesnenin sadece sanat nesnesi olarak sunulmasının dışında geleneksel malzeme olan seramikle birlikteliği, figüratif sanat üzerinden kavramsal anlamlarını güçlendirmiştir. Sanatın temel konularından birini oluşturan, hayvan ve insan figürleri, geçmişten günümüze estetik kaygılarla biçim değiştirmiştir. Figüratif sanatın çekiciliği, hazır nesne ile kurduğu kompozisyonlarla yeni söylem pratiklerini oluşturmuştur. Yeni biçim, form arayışı ile doğrudan ilişkili olarak biçimlenen figüratif eserlerde vurgu, hazır malzeme kullanımı üzerine yoğunlaşırken, anlatımsal detaylar öne çıkmaktadır. Figürde hazır nesne kullanımı farklı disiplinlerde olduğu gibi günümüz seramik sanatçılarında da sıklıkla görülmektedir. Hazır nesnelerin eklenmesi, seramik malzeme ile yapılan figüratif heykellerde, sınırları zorlayan bir yaklaşım içinde kendisine yeni alanlar yaratmıştır. Gerek figüratif heykelin gerekse hazır malzemenin kullanımının ortak paydada oluşturduğu anlatımsal ifade bu metinde öne çıkarılmıştır. Seramik figürlerde hazır malzeme kullanımı sanatçılar üzerinden örneklendirilerek, kavramsal yaklaşımlar bu birliktelik ekseninde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: seramik figür, hazır nesne, heykel

USE OF READY-MADE OBJECT WITH CERAMİC FİGURE

Abstract

With the use of many artistic trends from different perspectives, artists have been constantly seeking new, untested searches. The use of ready-made objects came to the forefront, along with Dadaism, which shook the borderline approaches to the materials used in art. Apart from presenting the ready-made object only as an art object, the collacation with the ceramic, which is a traditional material, strengthened its conceptual meaning through figurative art. The animal and human figures, which form one of the main themes of art, have changed their form from the past with daily aesthetic concerns. The appeal of figurative art has created new discourse practices with the compositions he has created with the ready object. The emphasis in the figurative works, which are shaped in direct relation to the new form, the search for forms, focuses on the use of ready-made materials, while the narrative details come to the forefront. The use of ready-made

objects in the figure is often seen in today's ceramic artists as well as in different disciplines. The addition of the ready-made objects created new spaces for himself in an approach that forced the boundaries in figurative sculptures made of ceramic material. Both the figurative sculpture and the use of the ready-made material are common expressions in this metaphor. The use of ready-made materials in ceramic figures is exemplified through the artists, and conceptual approaches are evaluated on the axis of this union.

Keywords: ceramic figure, ready-made object, sculpture

1-Giriş

Sanatsal yaklaşımlar uygulandığı dönem itibari ile teknik ve kavram olarak bir bağ içindedirler. Toplumsal değişimlerin temelinde geçmiş ve gelecek net çizgilerle ayrışırken gelenek ve yeni olan arasında belirgin bir kopuş kaçınılmazdır. Düşünme biçiminin baştan yaratılmasını sağlayan ve eski-klasik sanatlara karşı ayaklanmalar, 1960 sonrası çökmekte olan bir toplumun söylemlerinin sanat aracılığı ile ifadesi üzerinde öne geçen tavırlara sahne olmuştur. Sanatta kullanılan malzemelerde bu yaklaşımlar çerçevesinde belirlenmiştir.

Geleneksel ve hazır nesne kullanımı arasındaki sınırları yok eden ve avantgart diye adlandırılan yaklaşımların temelini oluşturan akım Dadaizmdir. Sanat eserinin ne olduğu üzerine gündeme getirdiği tartışmalarla varlığını göstermiştir. Toplumsal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmayı ve sorgulamadan kabul edilen uzlaşmacı değerleri yadsımayı amaçlayan Dada sanatçıları, söylemlerini ifade etmek üzere, rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik yöntem ve teknikleri sanatsal sürecin içine taşırlar. Dünyayı savaşa sürükleyenlere karşın, aklın tükenmişliğine dikkat çekmek, rasyonel aklın yerine, denetimsiz bir akıl-dışılık önerisi ile geleneksel sanat yöntemlerini reddederek, düzen karşıtı bir söylem geliştirmekte Dadaist sanatçıların özelliklerini betimler. Bunun yanında en öne çıkan tavırları arasında sanat ile yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırma arzusuna bağlı olarak gelişen, sanat karşıtı duruşları olmuştur. 1918'de yayınlanan manifestolarından sonra Dada hareketi, 1920'lere kadar başta Berlin olmak üzere, Avrupa'nın birçok kentine yayılır (Antmen, 2009:123-124). Dadaizm sonrası gelişen avangart akımların geleneksel sanat eserini yıkma yönündeki hareketi resim, heykel sanatı gibi bir çok disiplinde kendini göstermiştir. Estetik değerleri geride bırakan, fikrin öne geçtiği bakış açısı, kuralları yıkan bir tavrın ekseninde çalışmalara esin kaynağı olmuştur.

Sanatta Hazır Malzeme Kullanımı

Sanatsal ifadede hazır nesnelerin kullanımı ilk olarak Marcel Duchamp tarafından ortaya konmuş ve çağdaş sanat anlamında bir dönüm noktasını başlatmıştır. Fiziksel bağlamda yer değiştirme esaslı gerçekleştirdiği eserlerde, nesnenin sıradan bir bakış açısı ile algılanma konumunu değiştirerek, nesneyi alışılmış ortamın dışında sergilemiştir. Birçok çalışmasında mantıksal bağlamdaki yer değiştirme esasına uygun olarak, nesnelerin adını değiştirerek, söz konusu nesnelere, genel olarak taşıdığı anlamla belirgin bir ilişki taşımayan, yeni başlıklar eklemiştir.

'Hazır yapım ya da hazır nesne (ready-made) anlayışı, en temel ifadeyle, sıradan ve gündelik kullanım nesnelerine sanat nesnesi muamelesi yapmaktır. Bu anlayış, sadece geleneksel heykel

anlayışı açısından değil; 20. yüzyılın ev sahipliği yaptığı 'asi' modern sanat yaklaşımları açısından da oldukça sıra dışı ve uzlaşımsız bir düşünce olmuştur. Sergi düzenleyicilerinin dahi sanat nesnesi olarak sunmaya cesaret edemediği pisuarda somutluk kazanan ready-made kavramında, geniş bir sanatsal çerçevede hem formel hem felsefi bir çok veriye rastlarız. Sergi düzenleyicileri ile sanatçı arasındaki bu olumsuz durum, bireysel davranışın; piyasa koşulları, ekonomik çıkarlar, mevcut sanat sistemi ve anlayışı gibi dış etkenlerin etkisinde kalan bir sosyal grup tarafından tepki görmesiyle sonuçlanmıştır'(Atalan, 24: 2012).

'Hazır Nesne, seri üretim mallarından herhangi birinin çevresinden soyutlanarak, tek başına bir kaide üzerinde sanat yapıtı olarak sergilenmesidir. Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevinden arındırılıyor ve biraz fetiş bir nitelikle yeni bir varoluşçu kimlik ve kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanıyordu' (Atalay, 84: 2002).

Herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla yaratıcılık olgusunun tarifini değiştiren Marcel Duchamp, sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yolundaki inanışı sarsmış, sanatsal beğeniyi şekillendiren etkenleri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçimin önüne geçmesini önermiş ve düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmiştir. Avangard içinde daha avangard yaklaşımı ile 1960'lı yılların hemen hemen tüm akımlarında Duchamp'ın sanat eyleminin etkisi görülmektedir (Antman, 2008: 194).

Amerikalı sanatçı ve kavramsal sanat akımının öncülerinden olan Douglas Huebler 1968 yılında hazır nesne kullanımı için şu açıklamaları yapar; Dünya az ya da çok bir sürü nesneyle dolu; ben dünyaya yeni nesneler eklemek istemiyorum, ben yalnızca, gayet basit bir biçimde, nesnelerin zaman ve mekân içindeki varlığını ortaya koymak istemiyorum diye belirtir (Antman, 2008: 200).

Yapıtın imal edilmesinin gerek olmadığı düşüncesinin hâkim olduğu anlayış, sanatçının yapıtı üzerinde düşünme biçimini değiştirmiştir. Tüm bu yaklaşımlar sonucunda estetiği öne çıkaran tavırlar geride bırakılmış ve farklı malzemelerin bir arada kullanımı ile anlatımsal üsluplar belirginleşmiştir. Sanatçının imal ettiği ve kurguladığı yapıt üzerinde eklentilerle kurduğu kompozisyon, sanatsal sınırları ortadan kaldırarak, geleneksel malzemelerin hazır nesne ile kullanımı sonucunu da doğurmuştur. Yeni bir yaklaşım ile malzemenin teknik çözümlemesine hâkim olan sanatçı aynı zamanda anlatımını destekleyecek hazır malzeme kullanımını da öne çıkarmıştır.

Hazır malzemenin kullanımının doğrudan avangart olarak vücut bulması, sanat piyasası koşullarında biçimlenmesi, endüstri toplumlarının bir sonucu olarak karşımıza çıkmasının ötesinde günümüzde kullanımının daha derin anlamlara geldiği söylenebilir. Sanat görgüsünün tamamen değişimi ile yaşanan yeni söylem birçok tabuyu yıkmışken, sanatçı için basmakalıp yaklaşımlarının geride bırakılmasını sağlamıştır.

Sanatçının dokunuşu ile sanat nesnesi haline gelen hazır malzemenin kendi kimliğinden uzaklaştırılması ile değişiminde sanatçının kavramsal örgüsü yatmaktadır. Sanat nesnesi haline gelen hazır malzeme özellikle geleneksel heykel yapım anlayışına getirdiği yeni yorumla

kavramsal biçimlerin oluşmasını sağladı. Seramik sanatında da hazır nesne kullanımının yaygınlaşmasının temelinin oluşmasında felsefik bir boyut çerçevesinde mizahi ve ironik yaklaşımlar yatmaktadır. Avangart söylem, geleneksel bir malzemenin hazır nesne ile birlikteliği etkisinden doğan yeni bir anlayışı biçimlendirirken sanat çalışmalarında varlığını pekiştirmiştir. Özellikle seramik malzemenin günlük kullanım eşyası kimliğinden sıyrılarak bir heykel malzemesi olarak kullanımının üzerine hazır nesne ile kurduğu diyalog anlatımsal yönü ile dikkat çekmektedir. İşlevselliğinin geride bırakılması ve kullanılan hazır malzemelerle oluşturulan ifade dili, seramik sanatının karşı sanat hareketi ile oluşturduğu iletişim yönünden önemlidir. Hazır malzemenin işlevselliğinin taşıdığı anlamın içeriğe dâhil edilmesi üzerinden yapılan seramik heykellerde bütünlük olgusu ve kavramsal yapı yarattığı etki ile başka bir sanat alanı ortaya çıkarmıştır. Dikkatimizi çekmeyen sıradan nesnelerin sahip oldukları işlevsellik ile kurulan söylem biçimi, figürde baskın olan somut anlatım biçimi ile pekişmekte ve sanatsal bakış açısı bu yönde farklılık kazanmaktadır.

Figüratif Sanatta Değişim

Resim ve heykelde figür kullanımının yaygınlığının yanı sıra seramik sanatında da figür kullanımı çağdaş bir ifade olarak karşımıza çıkar. 20. yüzyıla bakıldığında özellikle toplumsal ve sanatsal anlamda yeni başlangıçlar ve değişimler yaşanmıştır. İki büyük dünya savaşının başlangıç ve bitiş tarihleri figüratif sanatta önemli dönemlerin işaretlerini oluşturmuştur. Yapıt üzerinde etkili olan tarihsel ve toplumsal etkilerin göz önüne çıktığı bu dönemlerde figüratif sanat doğrudan etkilenmiş ve alışılmış geleneksel yöntemlerin dışına çıkmıştır.

Figüratif sanatın gelenekten beslenen tutumları, hazır nesnenin bir sanat objesi olarak kullanımı ile değişmiştir. Hazır nesnenin sanat nesnesine dönüşüm süreci içinde kuşkusuz öne çıkan sanatçılardan olan Marcel Duchamp, 1900'lü yıllarda sanata farklı bir yön kazandırmıştır. Dada, Sürrealist, Kübist ve Fütürist hareketlerle ilişkili olan Marcel Duchamp sanat eseri ve sanatsal uygulamaları kökünden alt ederek, geleneksel yöntemlere bir başkaldırı niteliğinde olan çalışması ile endüstriyel bir nesneyi bir sanat nesnesi olarak kullanmıştır. Orjinalini 1917 de yaptığı "Çeşme" adlı eseri, kavramsal sanat adına başlattığı akımın ilk örneğini oluşturmuştur. Sanat işçiliği kavramlarını yerinden sarsarak, sanat nesnesinin kutsallığı gibi düşüncelere meydana okuyan anti-estetik bir tavır çerçevesinde Duchamp, sanatı o güne değin doğayı duyum yolu ile salt biçimsel olarak algılama ve sanatı bir yansıtma kavramı olarak gören anlayışı derinden sarsmış ve sanatta hazır nesne kavramını geliştirmiştir.

Sanatın ne olduğu konusunda büyük tartışmalar yaratan Duchamp, aynı zamanda günümüz sanatının yönünü belirlemiştir. 'Duchamp, günümüz sanatının dinamizmini çok önceden yakalamıştı; onun için sanat eserinin kendisinden ziyade o eserin gerisinde yatan yaratıcı süreç önemliydi '(Wilson, 2004).

'1980'lerin üç boyutlu sanat yapıtı üretimi kapsamında hazır-nesne önemli bir yer tutmuştur. Ancak geleneksel heykelle ilişkilendirilebilecek üretimler de dikkat çekmiştir. Birbiri ile uzak ya da yakından ilişkili tüm bu üretimler, 20.yüzyılın başında malzeme/teknik/anlam dağarcığının sınırlarını ciddi anlamda genişleten yapıtlarla bir diyalog içindedir. Marcel Duchamp'ın aynı

tarihlerden itibaren sanat yapıtı olarak önerdiği hazır-nesneler, 1960'lardan sonraki sanatsal üretim üzerinde ciddi bir biçimde etkili olmuştur' (Antman. 2008: 289).

Disiplinlerarası ilişkilerin ve kavramsal içeriğin ön plana geçmesi, ifade biçimlerinin çeşitlenmesine ve alışılagelmiş sınırların ortadan kalkmasına yol açmış aynı zamanda üç boyutlu üretimlerde heykel üretiminden çok, hazır nesne kullanımına ve mekâna yayılan asemblaj ya da yerleştirme türünde üretimlere ağırlık kazandırmıştır. Kavramsallığın ön planda olması, hangi alanda uzmanlaşmış olursa olsun sanatçıların gerektiğinde heykel, resim, fotoğraf, video gibi farklı ifade biçimlerine yönelmelerine yol açmıştır (Antman,2008:291-292).

Heykelle özdeşleştirilen taş, ahşap, metal gibi malzemelerden atık, endüstriyel ve seramik gibi alternatif malzemelere yönelen dönüşümün hızlandığı ve sanatçının çevresindeki her türlü nesneyi kullanmaya başladığı dönemler heykel bağlamında ki yeni eğilimlerin oluşmasını başlatmıştır. Seramik, alışılmış olan mimari, kap-kacak gibi günlük kullanımının dışında çağdaş anlamda figüratif heykelde kullanılmıştır.

3- Seramik Figüratif Çalışmalarda Hazır Malzeme Kullanımı

Nesnelerin sahip olduğu özellik ve kullanım alanı ile oluşan bilişsel kimlik sanat ve sanatçı tarafından değerlendirilmeye alınırken doğal ve yapay nesneler farklı dönemlerde algılanma açısından değişkenlik göstermişlerdir. Nesnenin oluşturduğu kimlik, sanatın kavramsal olarak öteki anlam, yan anlam gibi ifadelerle açıklanma öngörüleri oluşturmasını sağlar. Somut olan nesneler dünyasında yeniden kurulan bir anlamla karşılık bulma, sanatsal açıdan izlenen bir yoldur. Sanatçı bu şekilde oluşturduğu yöntemle kendini ifade ederken somut iki gerçeklik arasında öncelikle bir iletişim kurar.

'İnsanoğlu ilk çağlardan itibaren ürettikleri nesnelerde yaşam standartlarını daha anlamlı ve işlevsel bir boyuta taşımıştır. Nesne, insanoğlunun dünyaya bakışı, açılımı ve dünya üzerindeki egemenlik sürecinde çok önemli bir öğedir. Başka bir değişle nesneler insanoğlunun algılama, kavrama, tasarlama gibi edimleri yoluyla kendisine yönelerek bağ kurduğu değerler düzeni olmuştur. Nesneler insanla birlikte yaşamı kolaylaştıran, yaşama dair anlamsal bir araç olarak varlık değeri kazanmıştır. Nesneler sadece üretildikleri sanayi toplumunda değil, diğer uygarlıklar arasında da kültürel alışverişin ve tarihsel evrimin gelişiminde önemli bir rol üstlenmiştir' (Atalay,84: 2010).

Seramik malzemenin hazır nesne ile kurduğu diyalog, sanatsal açıdan farklı bir açılım oluşturmaktadır. Özellikle figürün gerçeklik ile kurduğu sağlam bağ üzerinden oluşturulan anlatım, hazır nesnelerin kullanımı ile başka anlamlara dikkat çekerken düşünce ve kavramsal olarak yeni bir dil oluşturmaktadır. Bu yeni dil kendi içinde geleneksel malzemeyi zanaat öngörüsü ile oluşturmaktan öte başka bir söylem noktasında biçimlendirmektedir.

Geleneksel yaklaşımlara karşı günümüz seramik sanatı ile ilgili M. Sıtkı Erinç'in konuya yaklaşımında şu ifadeler dikkat çeker. "Çağdaş sanatın en temel sorunu, iyice klasikleşmiş sanat kavramına ve buna dayalı sanat ürünlerine bir son vermektir. Seramik alanında da aynı kaygı yaşanmakta hem çanak-çömlekten hem de heykelden kurtulmak istenmektedir. İstemekle

gerçekleştirmek arasında sıkışmış pek çok sanatçı tanımaktayım. Rüküş olmadan ürün vermek ve sanatın işlevi gibi kabul edilen estetik kaygı yaratmak ve iletide bulunmak, gözlediğim kadarı ile pek çok sanatçının üstesinden gelemediği sorunlar gibi gözükmektedir"(Sevim, Boz, 122: 2011).

Günümüzde seramik malzeme ile çalışan birçok sanatçı arasında öne çıkan figüratif yaklaşımlarla birlikte hazır malzeme kullanımı, sanat alanında büyük bir değişikliğin ortaya konması açısından önemlidir.

Ülkemizde ilk kim tarafından seramik sanatında hazır nesne kullanımı net olarak bilinmese de hazır nesneler ile seramiği birleştiren Handan Börüteçene'nin 'Ütücüler II' adlı çalışması hazır nesnenin figüratif seramiklerde kullanımına örnek oluşturmaktadır. Börüteçene, özellikle dönemin sanatsal gelişimlerinden etkilenmiş ve kavramsal sanat içerikli eserini gerçekleştirmiştir (Sevim, Boz, 129:2011).



Resim 1: Handan Börüteçene, 1987 "Ütücüler II". Seramik, Hazır Nesne

80x35 cm (SEVİM, BOZ, 130:2011).

Sanatçı Elise Siegel çok sayıda gerçekleştirdiği seramik çalışmalarında hazır malzeme kullanması ile birlikte figüratif çalışmaları ile dikkat çeker. Feminist tavırları ile öne geçen sanatçı kadın kimliği üzerinden çalışmalarının yanı sıra vücut parçalarının tekrarı ve bunlardan oluşturduğu kompozisyonlarla mekânı gerçeklik olgusu ile yeniden düzenler. Psikolojik yüklü figüratif seramik eserleri ile tanınan heykeltıraş, Sıkı bir şekilde kurgulanmış bir düzen içinde büyük gruplardan oluşan dizimlerle özellikle kadın cinsiyeti üzerinden seramik figürlerini oturabileceği ya da bedenin eksik parçalarını oluşturucasına kullandığı hazır nesnelerle çalışmalarını sergilemektedir. Bir oda içerisinde seramik figürler sandalyelere oturmakta, mekânda perde, yaşam alanının mahremiyetine özen gösterilme nesnesi olarak dikkat çekmektedir.



Resim 2: Elise Siegel (SİEGEL, 2017)



Resim 3: Elise Siegel (SİEGEL, 2017)



Resim 4: Elise Siegel (SİEGEL, 2017)

Seramik malzemeyi kullanan sanatçılardan biri olan Judy Moonellis kullandığı farklı hazır malzemelerle figüratif yaklaşımlara başka bir boyut kazandırır. El, ayak gibi parçaları hazır nesnenin sahip olduğu anlamlar üzerine tekrardan kurgulayan sanatçı multı-medya kullanımı ile dikkat çekmektedir. Farklı malzemeleri kullanarak yerleştirmeler gerçekleştiren sanatçı, malzemenin fonksiyonelliği ile kurulan ilişkinin paradoksuna dikkat çeker.



Resim 5: Judy Moonellis, 'Tatlı Element', Seramik, Bakır, Demir, Taş, Şeker,12.7x38x38cm (FLYNN, 2002: 149).



Resim 4: Judy Moonellıs, Tekerlek, Seramik ve Metal, 190x53x244cm, 1996-98 (FLYNN, 2002: 149).



Resim 5: Judy Moonellıs, Tekerlek, Detay,1996-98 (Flynn,2002:149).

Lena Triantifillou, seramik figüratif heykellerinde anlatıma doğrudan dahil olan hazır nesne kullanımı ile dikkat çeken bir diğer sanatçıdır. Seramik malzemenin yanı sıra hazır malzeme seçiminde anlatılmak istenen ifadeyi açık ve net bir şekilde doğrudan izleyiciye aktarmaya çalışması, nesne seçimi ile toplumsal, politik, ailevi konular gibi güncel olaylara bakış açısını sanatla izleyiciye sunmaktadır.



Resim 6: Lena Triantifillou, “Aile Keyfi”, Seramik, Paspas, Kepçe, 1997 (Flynn, 2002:204).



Resim 7: Lena Triantifillou, “Entelektüel”, Seramik, Tel, Yumurta, Yükseklik:86 cm.

1995 (FLYNN, 2002: 204).

‘Entelektüel’ adlı eserinde sanatçı, düşünce özgürlüğüne dikkat çekmek için kafes kullanırken, figürün elinde görmekte olduğumuz mumu da aydınlık sembolü olarak kullanmıştır. Derin anlamlar yüklemediği çalışmaları ile izleyicinin algılarına dolambaçlı olmadan sembollerle açık ve net ulaşmaktadır.



Resim 8: Lena Triantifillou, "Bürokrat", Stoneware, Tuvalet Kağıdı, Yükseklik: 87 Cm.,1997 (FLYNN, 2002: 204).

'Bürakrat' adlı eserinde Lena Triantifillou, düşüncelerini ve inandığı kavramı doğrudan aktarma konusunda seçtiği hazır malzeme ile kuşku bırakmaksızın oluşturmaktadır.



Resim 9: *Vilma Villaverde, 'El Deseo' (Arzu), 2015, Seramik, Banyo Armatürü (*VİLLAVERDE, *2018)*



Resim 10: Vilma Villaverde, "Korse", Seramik, Banyo Armatürü, 1987 (VİLLAVERDE, 2018).



Resim 11: Vilma Villaverde, Gülümseme / Rüzgar, Seramik, Hazır Malzeme, 1990 (VİLLAVERDE, 2018).



Resim 12: Vilma Villaverde, "Balerin" (VİLLAVERDE,2018)



Resim 13: Vilma Villaverde, Seramik, Hazır Banyo Armatürü(VİLLAVERDE,2018)



Resim14: Vilma Villaverde, Seramik, Metal Çaydanlık (VİLLAVERDE, 2018).



Resim 15: Vilma Villaverde, Seramik, Hazır Banyo Armatürü (VİLLAVERDE, 2018).

Arjantin doğumlu seramik sanatçısı Vilma Villaverde endüstriyel seramik elemanlarını farklı formlar ile tekrar kullanarak kavramsal sanat adına farklı örnekler oluşturmaktadır. Özellikle kullandığı vitrifiye ürünleri ile gerçekleştirdiği seramik figürler ile oluşturduğu kendine özgü üslup hazır seramik malzemeyi kullanması açısından da dikkat çekicidir. Kadın figürlerini kullandığı çalışmalarında özellikle figür, hazır malzemenin sahip olduğu boşluk ve işlevsellikle uyumlu bir şekilde iç içe geçmektedir.

Hong Kong doğumlu sanatçı Johnson Tsang, insan yüzlerinde yaptığı oynamalar ve çarpıtmalarla, porselen heykellerinde etkileyici noktalar yakalar. Komik ifadelerin hâkim olduğu mimiklere vurgu yapan sanatçı vücut parçalarının bütünü temsil eden tamamlamaları ile birden fazla kişinin kimliklerini tek bir varlık haline getirmektedir. İç-dış, ön-arka gibi farklı boyutlarda dikkat çekici mizansenler yakalayan sanatçı aynı zamanda hazır malzemenin sahip olduğu anlam üzerinden çalışmalar gerçekleştirirken, kimi zaman hazır malzemeye göre figürün ifadesini belirlemektedir.



Resim 16-17: Johnson Tsang (TSANG, 2016).



Resim 18: Johnson Tsang, "Berrak Hayaller Serisi, Ruhani Güzellik"(TSANG, 2016).



Resim 19: Johnson Tsang, "Berrak Hayaller Serisi, Hatırlatmak", (TSANG, 2016).

Kavramsal yaklaşımla birlikte seramik figürlerinde yüz ifadesini destekleyen hazır malzeme kullanımı sanatçının kendine özgü oluşturduğu bir teknik olarak karşımıza çıkar. Tel, kafes gibi objeleri sıklıkla kullanan sanatçı figürlerinde porselenin pişme rengi olarak beyazı tercih etmektedir.



Resim 20-21: Johnson Tsang, " Berrak Hayaller Serisi, Kafes", Porselen, Metal (TSANG, 2016).



Resim 22: Johnson Tsang, "Berrak Hayaller Serisi, Karantina", Porselen, Tel (TSANG, 2016).



Resim 23: Johnson Tsang, "Kafesler", Porselen ve Kuş kafesi (TSANG, 2015).

Sonuç

Değişen dünyada yeni bakış açısı, yeni ifade biçimleri arayışı, sanatçının kendini ortaya koyma çabası içerisinde süregelmiştir. Sanatsal yaklaşımlardaki bu devingen yapı ifadenin biçimlenmesini doğrudan etkilemiş ve sanatın anlatım yolunu zenginleştirmiştir. Sanatta sınırları ortadan kaldıran ve bir devrim niteliği taşıyan avantgard yaklaşımlar sonucunda sanat nesnesinin temsili değişmiş ve estetik bakış açısının merkezinden uzaklaşılmıştır. Düşüncenin öne geçtiği eserler hazır nesne kullanımı ile alışılmış bakış açısının yıkılmasını sağlamıştır.

Sanat ve sınırlar noktasında her sanat, kendini soyutlayarak kendi alanına çekilmekte, kendini kendi alanıyla sınırlamaktadır (Antmen,63:2008). Her disiplinin kendi amacına odaklanarak, kazanımları bu doğrultuda yoğunlaştırdığı, gereksinimlerle yanıt arayan bütüncül bir ifade oluşturma kaygısı, alanı daraltmadan özgürce kullanma yönündedir.

Postmodern dönemde birçok sanatçı tarafından benimsenen hazır malzeme kullanımı Duchamp'ın 1900 yıllarda yaptığı çalışmaların etkisini açıkça gösterir. Hazır malzemenin cazibesi ve nesnelerin zenginliği, sanatın kavramsal yönünün öne geçmesi ile sanatçı için kullanılma yönünden tercih edilmektedir.

Nesneler dünyasının gündelik hayatta çokluğu, işlevselliği, tüketimi arasında sanatçı için sayısız örnek oluşturabilecek bir yığında, hazır malzeme kendisine bir sanat malzemesi olarak yer açmaktadır. Hazır malzemenin bir sanat malzemesi olarak varlığı sanatçının kavramsal ifadesi ile beslenirken, genellikle derin anlamlardan uzak, doğrudan bir söylem üzerinde katkı sağladığı gözlenmektedir.

Antik çağdan bu yana insan ve hayvan figürleri farklı anlamlar ve malzemelerle işlenmiştir. Günümüzde seramik malzemenin figüratif heykelde yaygın kullanımını görmekteyiz. Bu kullanımının yanı sıra hazır malzeme ile oluşturulan kompozisyonlar anlatımsal vurgularla dikkat çekmektedir. Seramik heykelde hazır nesne kullanımı ile oluşturulan yaklaşımlar sanatçılar üzerinden örneklendirilirken bu yaklaşımların oluşturduğu temel, sınırları yok eden sanatçılarla başka yön alacağı yaklaşımlarına örnekler sunmaktadır. Hazır nesnenin seramik figürde kullanımı, gelişimi ve yüklendiği anlamlar üzerinde oluşturulan bu çalışma günümüz sanat anlayışında gerçekleşen farklı bir bakış açısını göstermektedir.

Kaynakça

ANTMEN, A. (2014) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık: İstanbul

ATALAN, Ozan (2012) Ready-Made Kavramı Günümüz Sanatına ve Sanatçısına Etkisi, Yedi, DEÜ GSF Dergisi, Sayı 7, s:23 – 30, 2012.

ATALAY, R. (2010). 20.YÜZYIL HEYKELİNDE HAZIR NESNE, "READY MADE". Sanat Dergisi, 83-87, 2010.

ÇAKMAK, Ahmet (2007) Genç Sanat aylık güzel sanatlar dergisi, Şubat 2007, no: 147.istanbul.

DACHY, Marc (2014) Dada, Sanatın Başkaldırısı, Çev. Orçun Türkay, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

FLYNN, Michael (2002) *Ceramic Figures: A Directory of Artists*, Rutgers University Press:Londra

GÜNER, Enver, GÖKÇEN, Mete (2016) Kavramsal Sanatta Seramik Arayışlar, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 9, Sayı 18

LEPPERT, Richard (1996) *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi,* Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

SEVİM, Cemalettin, **BOZ**, Gamze (2011). *Hazır-Nesnelerin ve Teknolojinin Sanatta Kullanımı ve Seramik Sanatına Yansıması*, Anadolu Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi, s. 111-135, 2011:Eskişehir.

SİEGEL, Elise (2017) Sanatçı Web Sitesi, http://elisesiegel.com/es/sculpture

SÖNMEZ, Nazan (2007). *Çağdaş Seramik Sanatında Figür Eğilimi*, Seramik Federasyonu Dergisi, ocak-Şubat 2007, No:19: İstanbul.

TSANG, Johnson (2017) One Bloch Over: The Animal İn Us Ceramicist's Disturbing İmages Show The Agony Of Disease, https://johnsontsang.wordpress.com.

VİLLAVERDE, Vilma (2017) Sanatçı Web Sayfası, http://vilmaceramista. wixsite.Com villaverde

WILSON, Sımon(2004)http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2004/12/041202_artducham

p.shtml

KÜLTÜREL VARLIKLARIN TOPLUMA KAZANDIRILMASI: GEVHER NESİBE ŞİFAHANESİ ÖRNEĞİ

İpek YILDIRIM

Nuh Naci Yazgan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

Öz

Kayseri, birçok farklı siyasi otoritenin hakimiyetinde kalması sebebiyle zengin kültürel ve mimari eserlere sahiptir. Selçuklu döneminde topluma hizmet etmek amacıyla yapılan Gevher Nesibe Şifahanesi de bunlardan biridir. Çalışma, zamanla tahribata uğrayan Şifahanenin kuruluşundan yaklaşık 800 yıl sonra bir kez daha toplumun hizmetine sunulmasını, kültürel varlıkların yeniden işlevlendirilmesine örnek olarak ele almaktadır.

Çalışmanın amacı; kültür ve tarih sürekliliği sağlayan yapılara örnek teşkil eden Gevher Nesibe Şifahanesi üzerinden, kullanım dışı kalmış yapıların topluma nasıl kazandırıldığını göstermektir. Böylece geçmişimize ışık tutan kültürel miraslarımızın önemi ortaya konacaktır. Çalışmanın yöntemi; kent ve şifahane tarihi hakkında literatür taramasının ardından, mevcut konumunda yapının güncel işleviyle incelenmesidir.

Şifahane, Selçuklu hükümdarlarından II. Kılıçaslan'ın kızı, Gevher Nesibe Sultan'ın vasiyeti üzerine yapılmıştır. Burası, dünyanın ilk uygulamalı tıp okulu ve bir kadın adına yapılan ilk şifahanedir. Yapının başlangıçtaki yapılış amacı ile aynı amaçla ve yapı kimliğiyle örtüşen Selçuklu Uygarlığı Müzesi/Gevher Nesibe Tıp Tarihi Müzesi işleviyle yeniden topluma kazandırıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Varlık, Restorasyon, Yeniden İşlevlendirme, Şifahane, Gevher Nesibe Şifahanesi

Abstract

Kayseri has rich cultural and architectural works due to its dominance by many different political authorities. Gevher Nesibe's Shifahane is one of these artefacts, built for serving society during the Seljuk period. The study examines the presentation of Shifahane about eight hundred years after its foundation which had been demolished in time, as an example of refunctioning cultural properties.

The aim of this study is to show how disused structures are reintegrated to the society through Gevher Nesibe's Shifahane which constitutes a sample of continuity of culture and history. Thus the importance of our cultural heritage which enlightens our past, will be revealed. The method of this study is to examine Shifane's daily function in the current location after literature review about the history of city and shifahane.

Shifahane was built on the will of one of the Seljuk rulers, II. Kılıcarslan's daughter Gevher Nesibe Sultan. This is the world's first practical medical school and shifahane (hospital) in the name of a woman. It is determined that the building is reintegrated to the society corresponding with the original construction purpose and same structural identity of Museum of Seljuk Civilization/Gevher Nesibe Medical History.

Keywords: Cultural Property, Restoration, Refunctioning, Shifahane, Gevher Nesibe's Shifahane.

Giriş

Çalışma, birçok farklı kültüre ev sahipliği yapan ve tüm bu kültürlerden birer parça barındıran Kayseri'de, bu parçalardan Selçuklu Dönemine ait olan ve o döneme; sağlık hizmetleri, eğitim, mimari, sosyal ve kültürel hayat yönleriyle ışık tutan Gevher Nesibe Şifahanesini konu etmektedir.

Selçuklu döneminde halka hizmet etmek amacıyla inşa edilen Gevher Nesibe Şifahanesi, yapıların fiziki özelliklerinin ve işlevinin değişiminde önemli rol oynayan zaman süzgecine takılarak tahribata yenik düşmüştür. Ancak restorasyon ve yeniden işlevlendirme çalışmaları sayesinde, başlangıçtaki yapı kimliği ve yapılış amacı ile örtüşen, yeni işlevi ve yapı kimliği ile kent merkezindeki varlığını koruyabilmiştir.

Modern kent elemanları arasında ayakta kalmayı başarabilen Şifahane, geçmişimizi ve kültürümüzü hatırlamada bizlere tarih rehberliği yapmaktadır. Selçuklu dönemine tüm yönleriyle ışık tutan ve tarih sürdürülebilirliği sağlayan Gevher Nesibe Şifahanesi, bugünkü adı ile Selçuklu Uygarlığı Müzesi, kültürel varlıkların yeniden işlevlendirme çalışmaları ile topluma kazandırılmasının somut bir örneğidir. Ayrıca mimari, tarihi ve sosyal sürdürülebilirlik sağlaması ve modern kentin yoğunluğundan ve gerekliliklerinden sıkılan halkın, geçmişini öğrenmek/hatırlamak için başvurduğu uğrak mekanlarından olması yönüyle de önem arz etmektedir. Kültürel varlıkların yeniden işlevlendirilmesini, Kayseri kenti özelinde bu yapı üzerinden ele alan çalışma, yeniden işlevlendirme kazanımlarının önemini somut bir örnekle vurgulamaktadır.

Teorik Çerçeve Ve Kavram Analizi: Şifahane, Kültürel Varlık, Restorasyon Ve Yeniden İşlevlendirme Kavramları

Şifahane: Yapı tipi yönüyle medreseleri andıran, hastane; tımarhane ya da darüşşifa (Hasol, 2010, s. 422).

Restorasyon: Hasol; restorasyonu, aslına uygun onarım şeklinde tanımlamıştır (Hasol, 2010, s. 391).

Özgün niteliklere sahip, tarihe tanıklık eden ve geleceğe taşınmak istenen yapı ya da sanat eserinin, mümkün olduğunca az müdahale ile aslına uygun bir şekilde onarılarak korunması restorasyondur (Kosif, 2015, s. 47).

Kültür varlığı yapılarda uygulanacak olan restorasyona yönelik ilkeler, 2863 sayılı yasa kapsamında belirlenmiştir. Bu ilkeler;

- Sosyo-kültürel kimlik içinde yapının, yapısal ve mekânsal özellikleri ile çevre içinde özgün konumunu koruması

- Yapının yıkılmadan korunması
- Kültür varlığı yapılarda zaman içerisinde yapılan ve yapının tarihsel ve sosyokültürel değer taşıyan eklerinin korunması
- Taşınmazda fonksiyon değişikliği sonucunda, yapılacak zorunlu eklerin, kültür varlığı yapıyla bütünleşmesi, olarak amaçlanmıştır (Seven, 2010, s. 8).

Kültürel Varlık: Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanununca tanımlanan şekliyle; tarih öncesi ve tarihi dönemlere ait, bilim, sanat, kültür ve din ile ilgili ya da yine bu dönemlerdeki sosyal yaşama konu olan, bilimsel ve kültürel açıdan özgün niteliklere sahip, yer üstü, yer altı ya da su altındaki bütün taşınır ya da taşınmaz varlıklardır (Arıkan, 2005 Akt. Pekol, 2010, s. 32).

Yeniden İşlevlendirme: Zamanla değişen yaşam biçimi ve gereksinimler ile birlikte özgün işlevini kaybeden tarihi yapıların, yeni ve farklı bir işlevi üstlenecek şekilde uyarlanmasına, yeniden işlevlendirme denir (Kosif, 2015, s. 47,48).

Yeniden işlevlendirme ya da rövitalizasyon, yapısal yönden sağlam fakat varoluş amacına hizmet edemeyen yapılarda, yapıya yeni bir işlev yüklenmesidir. Başka bir ifadeyle, mekana ait geleneksel değerlerin korunup, günümüz çağdaş gereksinimlerine cevap verecek yeni bir işlev ile yapının donatılmasıdır (Kosif, 2015, s. 47,48).

Sıkça karıştırılan restorasyon ve yeniden işlevlendirme kavramları arasındaki fark tanımlardan da anlaşılabileceği gibi, restorasyon, zamanla tahribata uğrayan ve yapı ömrünü tamamlamak üzere olan binalarda yapının mevcut özelliklerine uygun olarak, ayakta durmasını sağlayacak şekilde yapılan iyileştirme, sağlamlaştırma çalışmalarıdır. Yeniden işlevlendirme ise, zamana yenik düşerek mevcut işlevini kaybeden fakat yapısal olarak sağlam durumdaki yapıların, güncel gereksinimlere cevap verecek şekilde yeni bir işlev yüklenerek toplum kullanımına sunulmasıdır.

Yapılış amacındaki işlevini yitirerek, onarılıp yeni bir fonksiyon ile yaşama döndürülüp toplum hizmetine sunulan yapılar, kültürel birikim sürdürülebilirliği sağlaması ve başlangıçta üretilen yapının yeni işlevi ile hayata döndürülecek olan yapıya hammadde olarak kullanılması sebebiyle, yeniden işlevlendirme, sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel ve sosyo-politik yönden tercih edilmektedir (Sav, 2017, s. 15).

Kayseri Tarihçesi

Kayseri geçmişten günümüze, Mosoch ve Muşki, Mazaka ve Mazakus, Meskus veya Mosoch, Maza(Büyük), Mazaeus(Zeus), Eusebis, Kaisarea, Kaiserae, Mhtropol, Mater Urbium Neokanos, Erciyes Kenarındaki Kayseri, Şereflilerin Şereflisi Kayseri, Şereflilerin Şereflisi Anadolu'nun Öncüsü Kayseri, Kappadokia, Galatya, Pontus ve Ermenistan'ın En Büyük Şehri Kayseri gibi isimlerle anılmıştır (Erkiletlioğlu, 2006 akt. Aydın Saydan, 2015 sf. 16).

Kayseri ve civarı ilk olarak Asurlular, sonrasında sırasıyla Hititler, Kilikya Krallığı, Persler, Kapadokya Krallığı, Roma-Bizans İmparatorluğu, Anadolu Selçukluları, Beylikler ve Osmanlı Devleti hakimiyetine girmiştir (Kayseri Valiliği, 2010, s. 9).

Kayseri'ye ait en eski bulgular, şehre 20 km uzaklıktaki Kültepe(Kaniş-Karum) kentine aittir. Kültepe-Kaniş M.Ö. 1900'lerde Anadolu'daki Asur ticaret kolonilerinden biri olarak ticaretin merkezi konumundadır(Kars, 1999'dan aktaran Aydın Saydan sf. 17).

M.Ö. 7.yy itibari ile ise Kültepe, önemini kaybetmiş ve yerini Erciyes'in eteğindeki Mazaka almıştır (Kayseri Valiliği, 2010, s. 10).

M.S. 200 yılında, Mazaka Roma hakimiyetine geçmiş ve bu dönemde Kayseri, imparator şehri anlamındaki 'Kaisarea' sözcüğü ile anılmıştır. Ayrıca, 1085 itibari ile bölgede Türk hakimiyeti başlayana dek, şehir Hristiyanlığı kabul etmiştir (Kayseri Valiliği, 2010, s. 12).

Türklerin Anadolu'ya gelmesiyle Kayseri Türk hakimiyetine girmiştir. 1067 yılında Bizans ordusunun bozguna uğratılması ile Afrin Bey tarafından alınmış ve 1071 Malazgirt Savaşı ile Anadolu fiilen Türkleşmeye başlamıştır (Öztuna, 1977, akt. Aydın Saydan , 2015, s. 18).

Şehir, Selçuklu Sultanı I. Alaeddin Keykubad döneminde Anadolu Selçuklu Devletinin önemli yerleri arasında ilk üçte yer almış ve tamamen İslam şehri kimliğini kazanmıştır (Kayseri Valiliği, 2010, s. 21).

Kayseri, Selçuklu Devleti'nin yıkılması sonucunda 1410-1435 yılları arasında Dulkadiroğulları, 1435-1476 yılları arasında ise Karamanoğullarının idaresinde kalmıştır (Eravşar, 2000, akt. Aydın Saydan , 2015 s. 21).

1476 da Fatih Sultan Mehmet döneminde Karamanoğlu hakimiyetine son verilerek, Kayseri Osmanlı Hakimiyetine alınmıştır(Efendi, 1987, akt. Aydın Saydan, 2015. S22). Osmanlı hakimiyetine geçmesinin ardından Kayseri, herhangi bir işgale maruz kalmamış ve savaş görmemiştir. Ayrıca 1924 yılında gerçekleştirilen bir yasal düzenleme ile Kayseri, il statüsü kazanmıştır ((Kayseri Valiliği, 2010, s. 13).

Gevher Nesibe Şifahanesi

Gevher Nesibe Şifaiyesi, Kayseri Darüşşifası, Şifa Hatun Medresesi, Kayseri Maristanı, Darüşşifa Medresesi, Çifte Medrese, Gıyasiye ya da Kayseri Tıbbiyesi gibi farklı isimlerle anılan şifaiye, Anadolu'da Türkiye Selçukluları tarafından ve bir kadın adına yapılan ilk darüşşifa ve Türkiye'nin ilk tıp fakültesidir (Yinanç, 1985 akt. Yoksa, 2005, s. 144).

Anadolu'daki ilk tıp merkezi olarak bilinen, tıp medresesi ve şifahane olarak iki bölümden oluşan Gevher Nesibe Şifahanesi, Selçuklu döneminde II. Kılıçarslan'ın kızı Gevher Nesibe Hatun'un Vasiyeti[1]

[1] Gevher Nesibe Hatun, Selçuklu Sultanı II. Kılıçarslan'ın 12 çocuğundan tek kız olanıdır. 1165 yılında doğduğu ve 39 yaşında veremden öldüğü tahmin olunan Gevher Nesibe Hatun, anlatıldığına göre saray baş sipahisine aşık olur ve onunla evlenmek ister. Fakat ağabey I. Gıyaseddin Keyhüsrev bu evliliğe razı olmaz ve Hatun'u saray pervanesi ile evlendirmek ister. Önlem olarak da baş sipahiyi harbe gönderir. Bir süre sonra sipahinin şehit olduğu haberi alınır. Bunun üzerine Gevher Nesibe Hatun hastalanır ve öleceği sırada kendisinden af dilemeye gelen ağabeyine, ' Ben devasız bir derde düştüm, kurtulmama imkan yok, hiçbir hekim derdime çare bulamadı, ben artık ahiret yolcusuyum. Eğer dilersen benim mal varlığımla, benim adıma bir darüşşifa yaptır. Bu darüşşifada bir yandan dertlilere şifa verilirken, bir yandan da devası olmayan dertlere şifa aransın. Bu darüşşifada ünlü hekimler ve cerrahlar yetişsin. Burada kimse bir kuruş ödemesin. Burası benim adıma bir vakıf olsun.' demiştir (Yinanç, 1985, akt. Yoksa, 2005, s. 145) .

üzerine abisi I. Gıyaseddin Keyhüsrev tarafından, kardeşinin son arzusunu yerine getirmek için 1205 yılında inşa edilmiştir. 1213 yılında da Gevher Nesibe Hatun'un diğer kardeşi Selçuklu Hükümdarı İzzettin Keykavus tarafından Gıyasiye adıyla da anılan medrese, şifahanenin bitişiğine yapılmıştır. Birbirine bitişik, açık avlulu iki yapının birlikteliğinden oluşan bu yapı 'Çifte Medrese' adıyla da anılmaktadır (Kayseri Valiliği, 2010, s. 62).



Görsel 1. Erişim: 25.04.2018, http://www.arkitera.com/index.php/gorus/990/kentsel-korumanin-radikal-ornegi--kayseri

Tek katlı olan şifahanenin ortasında, havuzlu, üstü açık bir meydan, kenarlarında ise dört eyvanlı, üçü büyük, 17 si küçük toplam 34 oda yer almaktadır (Yoska, 2005, s. 145,146). Darüşşifanın yanında bulunan hamamdan gelen buharlar, darüşşifa duvarlarının içerisindeki boruları dolaşarak yapının ısınmasını sağlamaktadır. Ayrıca revaklara açılan küçük odalarda öğrencilerin kaldığı ve bu eyvanların dışarıdan gelen hastaların muayeneleri için kullanıldığı düşünülmektedir (Sargutan , akt. Yoksa, 2005, s. 146).



Görsel 2. Erişim: 25.04.2018, http://www.arkitera.com/index.php/gorus/990/kentsel-korumanin-radikal-ornegi--kayseri

Osmanlı döneminde kısmen onarılan fakat 1960'lardan itibaren kapsamlı restorasyon çalışmalarına başlanan şifahane 1980'li yıllardan itibaren Erciyes Üniversitesi tarafından Tıp Tarihi Müzesi olarak kullanılmıştır. 2012 yılında ise Büyükşehir Belediyesine devredilmesi ile Selçuklu Müzesi kurma çalışmaları başlamıştır (www.kayseri.gov.tr, 2018).

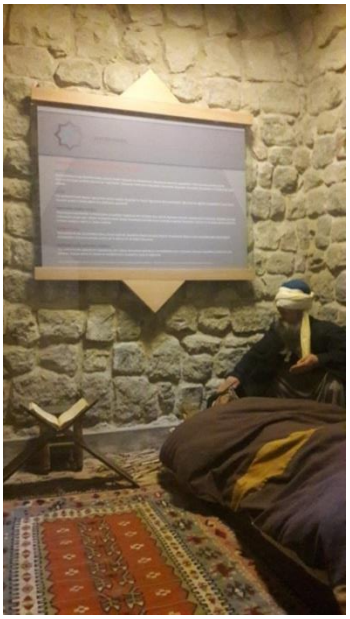
Yapı, başta çatıda olmak üzere küçük onarımlar geçirmiş ve müze koleksiyonunun oluşturulması süreci 2 yıl boyunca devam etmiş ve sonucunda kent tarihi ve kültürel mirasın önemli bir unsuru olan bu eser, Büyükşehir Belediyesi tarafından Anadolu Selçuklu Dönemi'ni farklı yönleriyle tanıtan müzeye dönüştürülerek 21 Şubat 2014 tarihinde halkın hizmetine açılmıştır (www.kayseri.gov.tr, 2018).

Kent tarihi ve Selçuklu uygarlığına odaklanan müzenin bir kısmında Selçuklu medeniyeti, diğer kısmında ise şifahane ön plana çıkarılmaktadır. Selçuklu uygarlığı ile ilgili olan bölümde, Selçuklu kenti, mimarisi, sanatı, bilimi, giysisi gibi unsurlar ve Kayseri'de Selçuklular-Anadolu'da Selçuklular gibi kısımlar yer almaktadır. Şifahane ile ilgili kısımda ise; hastalıklar, tedavi yöntemleri ve aletleri, bilginler, ecza, su ve sağlık, müzik ile tedavi gibi kısımlar bulunmaktadır (www.kayseri.gov.tr, 2018).

Tahribata uğrayarak restore edilen ve ardından yeni işlevi ile halkın hizmetine açılan Gevher Nesibe Şifahanesi bugünkü adıyla Selçuklu Uygarlığı Müzesi, günümüz teknolojisi ve tarihi dokularımızı birleştirerek güncel gereksinim ve beklentileri karşılayacak şekilde düzenlenmiştir. Ayrıca görme engelliler için Braille alfabesi ile oluşturulan replikalar ve engelliler için düşünülen yönlendirmeler sayesinde engelli bir bireyin tek başına mekanı deneyimleyebileceği şekilde tasarlanmış olan yapı, bu yönüyle evrensel tasarım özelliği de taşımaktadır.







Görsel 3,4,5. Günümüzde Gevher Nesibe Şifahanesi/Selçuklu Uygarlığı Müzesi (Kişisel Arşiv, 25.04.2018).





Görsel 6,7. Günümüzde Gevher Nesibe Şifahanesi/Selçuklu Uygarlığı Müzesi (Kişisel Arşiv, 25.04.2018).



Görsel 8. Günümüzde Gevher Nesibe Şifahanesi/Selçuklu Uygarlığı Müzesi (Kişisel Arşiv, 25.04.2018).



Görsel 9. Günümüzde Gevher Nesibe Şifahanesi/Selçuklu Uygarlığı Müzesi (Kişisel Arşiv, 25.04.2018).



Görsel 10. Günümüzde Gevher Nesibe Şifahanesi/Selçuklu Uygarlığı Müzesi (Kişisel Arşiv, 25.04.2018).

Sonuç

Birçok medeniyete ev sahipliği yapan ve çok kez el değiştirmiş olan Kayseri, tüm bu değişimlere rağmen bünyesinde barındırdığı, farklı dönem ve medeniyetlere ait kültürel varlıkları korumayı başarabilmiştir.

Korunarak günümüze ulaşan kültür varlıklarından biri olan ve 1205 yılında, Selçuklu Dönemi'nde inşa edilen Türk tıp tarihinin ilk tıp fakültesi ve bir kadın adına yapılan ilk şifahane olan Gevher Nesibe Şifahanesi, aradan geçen onca zaman ve el değiştirmelere rağmen ayakta kalmayı başararak, günümüzde Gevher Nesibe Tıp Tarihi Müzesi/Selçuklu Uygarlığı Müzesi kimliği ile kent merkezindeki yerini koruyabilmiştir.

Halka hizmet etmek amacıyla yüzyıllar önce inşa edilen ve zamanla tahribata maruz kalan fakat geçmişe ait dokusunu ve izlerini koruyarak restore edilmesinin ardından, güncel ihtiyaçlara cevap verebilecek şekilde ilk yapılış amacıyla özdeş yeni bir işlev yüklenerek halkın hizmetine sunulan Gevher Nesibe Şifahanesinin, tarih sürekliliği sağlayan yeniden işlevlendirilmiş kültürel bir varlık olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

Aydın Saydan , İ. (2015). Kayseri Vilayet Gazetesi ve Cumhuriyet Arşivi Işığında Atatürk İlke ve İnkılaplarının Kayseri'ye Yansımaları. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kayseri.

Hasol, D. (2010). Ansiklopedik mimarlık sözlüğü. İstanbul: Yem Yayın.

Kayseri Valiliği. (2010). Kayseri gezi rehberi. İstanbul: Tablet İletişim.

Kayseri Valiliği. (2018). http://www.kayseri.gov.tr/selcuklu-muzesi-gevher-nesibe-tip-tarihi-muzesi adresinden erişildi.(ET: 04.04.2018)

Kosif, Y. (2015). Restorasyon sonrası yeniden işlevlendirilen konaklama yapılarında yapay aydınlatma ve 'Akaretler W İstanbul Otel' örneği. Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Pekol, B. (2010). İstanbul'da yeni işlevlerle kullanılan tarihi yapıların üslup sorunsalı. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Sav, S. (2017). Bir yeniden kullanım önerisi olarak Lefkoşe Kent Müzesi. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Seven, Y. (2010). Kültür ve Turizm Bakanlığınca kültür merkezine dönüştürülen tarihi yapılarda önem-başarım değerlendirmesi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Yoska, E. (2005). Türkiye Selçuklularında XIII. yüzyıldaki tıbbi gelişmeler. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kayseri.

GÖRSEL SANATLAR EĞİTİMİNDE YARATICILIK VE DİSİPLİNLERARASILIK

İsmail Sünger*

Milli Eğitim Bakanlığı

Öz

Sanat eğitiminin amacı yalnızca sanatçı yetiştirmek değil, aynı zamanda bireyi yaratıcılığa yöneltip onun bilgisel, bilişsel, duyusal ve duygusal eğitim ihtiyaçlarını karşılamaktır. Yaratıcılık; daha önceden kurulmamış ilişkiler kurabilme, böylece yeni düşünce şeması içinde yeni yaşantılar, yeni deneyimler, yeni düşünüler ve yeni ürünler ortaya koyma yetisidir. Milli Eğitim Bakanlığı öğretim programları yaratıcı düşünce ve eylemleri önermesine rağmen öğretmen ve öğrenciye bir yol haritası vermez. Mimariden çevre ve şehir planlamacılığına, sinema endüstrisinden endüstriyel tasarıma, spordan tekstil üretimine, geleneksel sanatlardan otomotiv sektörüne kadar birçok alan görsel sanatlar eğitimi ile doğrudan ilişkilidir. Bu doğrultuda görsel sanatlar eğitiminin gerekliliği ve görsel sanatlar eğitiminde yaratıcılık eğitimi üzerinde durulmalıdır. Yaratıcı drama ile hangi yaş aralığında olursa olsun bireyler iletişime geçer, eleştirel düşünür, sorgular, etkileşimde bulunur, süreç içinde alternatif rotalar dener, işitsel, görsel, devinişsel etkinlikler gerçekleştirir ve rol oynar. Disiplinlerarası bir öğretim yöntemi olan yaratıcı dramadan görsel sanatlar eğitimi öğretim programlarının uygulanmasında aktif biçimde yararlanılmalıdır.

Anahtar sözcükler: *Yaratıcılık, Disiplinlerarasılık, Görsel Sanatlar, Eğitim, Yaratıcı Drama*

Bireyin eğitim sürecini yalnızca örgün öğretim çağı içinde değerlendirecek olursak, sanat eğitimini ya da genel olarak eğitimi sınırlandırma yanılgısına düşmüş oluruz. Eğitimin doğumdan ölüme kadar insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olduğu/olması gerektiği gerçeğinden hareket edildiğinde, sanat eğitiminin de yaşamsal bir ihtiyaç olarak değerlendirilmesi yanlış olmayacaktır. O halde öncelikle sanat eğitiminin bir ihtiyaç olup olmadığı üzerine, daha doğrusu ülkemizde eğitim çalışmalarını yürüten bakanlık tarafından ihtiyaç olarak duyulup duyulmadığı üzerine konuşmak yararlı olacaktır.

Milli Eğitim Bakanlığı(MEB) görsel sanatlar dersi öğretim programında, programının özel amaçlarından biri olarak şu ifade yer alır: Bireyin görsel sanatlar eğitimi alması onun bir sanatçı veya çok üstün yeteneklere sahip olmasını gerektirmez. Görsel sanatlar eğitimi, bireyin kendini ifade edebilme, estetik bilinç kazanma gibi kişisel yaşantısına katacağı olumlu edinimler ve toplumlar açısından avantajlar sağladığından her düzeydeki yaş grubundan bireyler için bir gereksinimdir(MEB, 2018, s.8). MEB öğretim programında yer alan bu ifadeler görsel sanatlar eğitiminin devlet tarafından bir eğitim ihtiyacı olarak duyulduğunu göstermesi bakımından

önemlidir. Güncellenen öğretim programlarıyla birlikte görsel sanatlar dersi orta öğretim kurumlarının haftalık ders çizelgelerinde 2 ders saati olarak güncellendi. Bu güncelleme 2017-2018 eğitim öğretim yılından itibaren kademeli olarak uygulanmaya başlandı. Görsel sanatlar eğitimcilerinin yıllardır talep ettikleri bu durumun bakanlık tarafından ciddiye alınması oldukça önemli bir gelişmedir. Ancak, temel eğitim kademelerinin haftalık ders çizelgelerinde görsel sanatlar dersinin 1 saat olarak varlığını sürdürüyor olması ve bu yönde bir güncelleme yapılmamış olması düşündürücüdür. Çocukların kendini sanat yoluyla ifade etme konusunda en duyarlı oldukları dönemde yeterli ve nitelikli bir sanat eğitimi alamıyor olması MEB'in yukarıda yer verdiğim ifadeleri ile de çelişmektedir.

Güncellenen MEB öğretim programlarının "Yetkinlikler" başlıklı bölümünün "inisiyatif alma ve girişimcilik" isimli 7. maddesinde şu ifadeler yer alır: Bireyin düşüncelerini eyleme dönüştürme becerisini ifade eder. Yaratıcılık, yenilik ve risk almanın yanında hedeflere ulaşmak için planlama yapma ve proje yönetme yeteneğini de içerir(MEB, 2018, s.5)

Tam da burada, "Yaratıcılık" sözcüğü üzerinde durmak istiyorum. Yaratıcılık sözcüğünün içinde bulunduğumuz zamanda insanımız için hala tabu niteliği taşıyor olması üzücü. Bu sözcüğü duyduğunda yaşadığı tedirginliği gizleyemeyen, yaratıcılık sözcüğünü kullanan birini üstenci bir üslupla düzeltme ihtiyacı hisseden kişi, bir eğitim kurumu amiri veya devletin kültür politikalarını uygulamak için görevlendirilmiş bir yönetici olduğunda durum çok daha üzücü bir hale gelmektedir. Eğitimi, özellikle de sanat eğitimini yaratıcılık kavramının dışında düşünmek olanaksızdır. Bilimsel, felsefi, sanatsal, teknolojik gelişimlerin yaratıcı düşünce kullanılmadan ortaya çıkabileceğini düşünmek mümkün değil. Peki, yaratıcılık neyi ifade eder ya da yaratıcı kişiliğin özellikleri nelerdir?

Prof. Dr. İnci San yaratıcılığı; daha önceden kurulmamış ilişkiler arasındaki ilişkileri kurabilme, böylece yeni düşünce şeması içinde yeni yaşantılar, deneyimler, yeni düşünüler ve yeni ürünler ortaya koyma yetisidir diye tanımlar(1985, s.9). Bu kitapta yaratıcı kişinin özellikleri ise merak, sabır, buluş yapma yetisi, serüvenci düşünme, imgelerle düşünebilme, hayal kurucu olma, deney ve araştırmalardan kaçmayan, sentezci yargılara varabilen olarak tanımlanıyor.

Buradan hareketle, okullarda verdiğimiz sanat eğitimi sürecinde sözünü ettiğimiz yaratıcılık ve yaratıcı kişilik özelliklerini öğrencilerimizden beklediğimizi söyleyebiliriz. Ancak okullarda, hatta daha ileri giderek belirtiyorum, Güzel Sanatlar Liseleri'ndeki görsel sanatlar eğitimi derslerinde bile yaratıcılığı yeterli oranda kullanamıyor ve öğrencilere yaratıcı kişilik özellikleri kazandıramıyoruz. Oysa güncellenen görsel sanatlar öğretim programı ile öğrencilere kazandırılması hedeflenen alana özgü becerilerden biri de yaratıcı düşüncedir(MEB, 2018, s.9). O halde MEB öğretim programı doğrultusunda yürütmekte olduğumuz görsel sanatlar eğitiminin yaratıcılıkla ilişkisini sorgulamalı, yaratıcılık eğitimini mevcut görsel sanat eğitimi uygulamaları içine eklemleyebilmeliyiz.

Sanat eğitimi yaşamsal bir ihtiyaçtır. Sanat eğitimini yaşamımızda temas ettiğimiz farklı disiplinlerle ilişkilendirmek yaratıcılığın önemi ve gerekliliği konusunda bize yardımcı olur. Daha dar bir çerçeve çizerek yalnızca görsel sanatlar eğitiminin yaşamımızdaki karşılıklarına

bakmamız faydalı olabilir. Mimariden çevre ve şehir planlamacılığına, sinema endüstrisinden endüstriyel tasarıma, spordan tekstil üretimine, geleneksel sanatlardan otomotiv sektörüne ve reklamcılığa kadar birçok alan görsel sanatlar eğitimi ile doğrudan ilişkilidir.

Genelde sanat eğitimi, özelde ise görsel sanatlar eğitimi her dönemde farklı disiplinler ile ilişkili bir alan olagelmiştir. Bu duruma ilişkin birkaç örnek vermek istiyorum. Ortaöğretim kademesine gelmiş bir gencin, matematikte ve geometride yoğun olarak kullanılan yardımcı araç gereçler olan cetvel, pergel gibi araçları doğru biçimde kullanmayı görsel sanatlar dersinde öğreniyor olması oldukça ironiktir. Çünkü hem ortaöğretimde hem de ilköğretimde sayısal derslerin haftalık ders çizelgeleri içindeki ağırlığı ile görsel sanatlar dersinin durumu arasında sayısal derslerin lehine açık ara fark vardır. Bu anlamda görsel sanatlar ile matematik-geometri gibi sayısal dersler birbirini destekler nitelikte ilişkilidir. Bir farklı örneği askeri alandan vermek istiyorum. Osmanlı İmparatorluğu'nda batılı anlamda resim geleneğinin ilk temsilcileri asker ressamlardır. İmparatorluğun çöküş yıllarında kurulan modern askeri okulların temel amaçlarından biri, savaşlar çağında günün şartlarına uyan savaş taktiklerini öğretmekti. O dönemde cephe savaşlarının kazanılmasında topografik okumaların ne denli önemli olduğu düşünüldüğünde, imparatorluğun görsel sanatlar eğitimi için Avrupa'ya subay gönderme ihtiyacı anlam kazanır. Görsel okur-yazarlık spor eğitimi için de önemlidir. Okul spor salonları birçok spor branşını aynı alanda oynayabilecek pratiklikte düzenlenmektedir. Spor salonlarında aynı zemin üzerinde farklı spor disiplinleri için farklı ölçülerde oluşturulmuş birçok saha mevcuttur. Bu sahalar farklı renkte çizgilerle belirlenmiştir ve sahaların çizgileri birbiri ile kesişir. Bu durumda sporcu, kendi disiplini için uygun saha çizgilerini görmek ve algılamakla yükümlüdür. Bu bakımdan spor da görsel sanatlar ile ilişkilendirilen bir disiplin olarak kabul görmelidir. İspanya iç savaşının yıkıcı yüzünü olanca berraklığıyla gözler önüne seren "Guernica" tablosu, en az yazılı antlaşmalar kadar tarihsel belge niteliği taşır ve bu anlamda tarih dersi ile ilişkilidir. Paleolitik mağaraların duvarlarında yer alan primitif çizimler öğrencilerin tarihi ve tarihle ilgili bilimleri öğrenmelerinde önemi yadsınamayacak görsel unsurlardır. Banka ya da restoran gibi kamusal alanların iç ve dış cephe renklerinin düzenlenmesinde insan psikolojisini hedef alan uygulamalar yapılmaktadır. Endüstri ve tüketim çağında tüketimi belirleyen temel etmenlerden biri de estetik beğenilerdir. Estetik ise görsel sanatlar eğitiminin kapsamındadır.

Görsel sanatların eğitimde önemine ilişkin örnekler elbette çoğaltılabilir. Sanatın ne denli güçlü bir olgu olduğuna dair bir örneği de bilim alanından vermek istiyorum. Jules Verne'in ilk olarak 1865'te yayımlanan ve bir uzay yolculuğu fantezisini konu alan "Aya Seyahat" kitabı yazıldığında insanoğlunun uzaya gidecek teknolojiye sahip olmadığını bilmek gerekir. İnsanoğlu Ay'a ilk kez ayak bastığında tarihler 1960'ları gösteriyordu. Bu anlamda sanat ve yaratıcı düş gücü, bilime öncülük etmiş ve bu eseriyle Jules Verne –o popüler ifade ile- kendisi için küçük, insanlık için büyük bir adım atmıştır.

Yaratıcılığın eğitim yaşamında ne denli önemli olduğunu zaten biliyoruz. Yaratıcı drama; bir grubu oluşturan üyelerin yaşama deneyimlerinden yola çıkarak, bir amacın, düşüncenin, doğaçlama ve rol oynama gibi tekniklerden yararlanarak canlandırılmasıdır(Adıgüzel). Disiplin

boyutuyla aslında tam olarak bir yaratıcılık eğitimi de sayılan yaratıcı drama, bugün okulların haftalık ders çizelgelerinde seçimlik olarak yer almaktadır ve bu dersin kendisine yaşam alanı bulması okul yönetiminin inisiyatifine bırakılmıştır. Oysa sanat ve yaratıcılık eğitimi kişilerin inisiyatifine değil devletin eğitim politikalarına bağlı olmalıdır. MEB öğretim programında, programın uygulanmasında dikkat edilecek hususlar bölümünde yer alan şu ifadeler görsel sanatlar eğitiminde yaratıcılığı ortaya koymada dramanın ve disiplinler arası yaklaşımın önemine atıfta bulunması açısından önemlidir:

Programda yer alan kazanımları elde etmek için oyun, drama, örnek olay inceleme gibi farklı öğretim yöntemleri dikkate alınmalı; bilgilerin sadece ezbere dayalı olarak edinilmesinden kaçınılmalıdır(MEB, 2018, s.10).

Görsel sanatlar dersinin sadece biçimlendirmeye dayalı bir ders olmadığı anlayışından hareketle öğrencinin kendi duygu ve düşüncelerini, edindiği bilgi ve becerileri hem yazılı hem de sözlü olarak ifade edebilmeleri sağlanmalıdır(MEB, 2018, s.10).

Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı örgün öğretim yapan okullarda çalışan öğretmenler olarak bir özeleştiri yapmamız yerinde olacaktır. Kırışoğlu'nun, okullardaki görsel sanatlar eğitimindeki yanlış anlayışı ifade etmek için kullandığı oldukça yerinde bir söz vardır. "Bırakınız yapsınlar" olarak ifade bulan bu anlayış, öğretim programlarında yer alan sanat eğitimini değil, öğretmenin yürüttüğü sanat eğitimi uygulamalarının içerik ve niteliğini kapsar. Tam da bu noktada sanat eğitiminin kapsamını nelerin oluşturduğuna bakmak gerekir. Okullarda yürütülen sanat eğitimi salt sanat uygulamalarına indirgenmekte ve dolayısıyla estetik, eleştiri ve sanat tarihi alanları sanat eğitiminin dışında bırakılmaktadır. Sanat eğitiminin tamamını basit anlamda dört ayaklı bir masaya benzetecek olursak, üç ayağı olmayan bir masanın değil topallamak, ayakta kalmasını beklemek bile olanaksız hale gelecektir. Estetikten, sanat eleştirisinden ve sanat tarihinden yoksun bir sanat eğitimi düşünülemez. MEB öğretim programlarında öğrenme alanları görsel iletişim ve biçimlendirme, kültürel miras ve son olarak sanat eleştirisi ve estetik olmak üzere üç başlık altında toplanmıştır. Her ne kadar MEB görsel sanatlar öğretim programında sanat uygulamaları kadar sanat tarihi, müze eğitimi, estetik ve eleştiri gibi alanlara atıfta bulunan bölümler olsa da haftalık ders çizelgesinde 1 saat olarak yer bulan görsel sanatlar dersinde öğretmenden bu alanlara yer vermesini beklemek de lüks olacaktır. Temel eğitim kademelerindeki görsel sanatlar eğitiminin okullardaki ders çizelgelerinde daha geniş bir yer tutması hepimizin dileğidir. Estetik eğitiminden yoksun veya estetik olmayan bir sanat eğitimi ise ne kadar sanat eğitimi içinde değerlendirilebilir sorusu ise yanıt bekleyen bir soru olarak karşımıza çıkar.

Söylediğim gibi sanat eğitiminin estetik eğitimini kapsaması gerektiği gibi, eğitimin estetik bir süreç olması da önemlidir. Yaratıcı drama, hem etkinliği tartışılmayacak bir öğretim yöntemi, hem de estetik bir süreçtir. Yaratıcı drama ile hangi yaş aralığında olursa olsun bireyler iletişime geçer, eleştirel düşünür, sorgular, etkileşimde bulunur, süreç içinde alternatif rotalar dener, işitsel, görsel, devinişsel etkinlikler gerçekleştirir ve rol oynar. Sonuç odaklı sınav sistemine karşın süreçseldir bir yapısı vardır.

MEB'in hem eski hem de yeni görsel sanatlar dersi öğretim programlarında yer alan ve yaratıcı dramanın yöntem ve amaçlarına atıfta bulunan ifadelerden bir kaçını burada paylaşmak istiyorum:

Çağdaş yöntemlerde öğrenci; öğrenme sürecine aktif olarak katılmaktadır. Burada öğretmenin rolü; öğrencinin öğrenmesinin kolaylaştırmak için ona rehberlik etmek, öğrencinin öğrenim sürecine katılımını sağlamak için gerekli önlemleri almak ve öğrenciyi sürekli güdülemektir. Öğretmenin ana görevi, öğrenme kaynağı ile öğrencinin doğrudan etkileşimini sağlamak ve gereksinim duyduğunda ona rehberlik etmektir. Bunun nedeni, öğretmenin öğrenciye ne sunduğundan çok öğrencinin ne yaptığı görüşünün benimsenmesidir (MEB, 2006, s.17).

Günümüzde bireylerden, doğru kararlar alıp uygulamaya geçmesi, yaratıcı düşünmesi, problem çözme yeterliğine sahip olması, öğrenmeyi öğrenmesi, ekip çalışmasına yatkın olması ve kendi kendini yönetebilmesi beklenmektedir(MEB, 2006, s.11).

Öğretim programında eser inceleme, kronoloji, değişim ve sürekliliği algılama ve biyografi oluşturma becerileri yer almaktadır(MEB, 2006, s.9).

Görsel sanatlar dersi, sanatın doğasında var olan özelliğinden dolayı, yaparak ve keşfederek öğrenmeyi teşvik etmektedir. Program, öğretmene önemli oranda esneklik sağlamasının yanı sıra iyi planlanmış etkinlikleri de gerekli kılmaktadır. Bu aktiviteler planlanırken öğrenci merkezli bir yaklaşım ile öğrencinin özgürlüğü, özgünlüğü ve keşfederek öğrenme imkânı kısıtlanmamalıdır(MEB, 2018, s.13).

Bu ve benzeri ifadeler sanat eğitimi derslerinde öğretmenin rolüne ve dersin yöntemine ilişkin bir yol çizmesine rağmen öğretmenin eline bir yol haritası vermez. Öğretmenin sahip olacağı yol haritasını ona verecek olan elbette öğretmenlik eğitimi veren eğitim fakülteleridir. Üniversitelerimizin eğitim fakültelerinde sanat eğitimicisi olmak üzere eğitim alan bireyler, disiplinlerarası bir yöntemle sanat eğitimi olanağı sağlayan yaratıcı drama ile tanıştırılmalıdır. Türkiye'ye uluslararası yaratıcı drama kongrelerine katılmak için sıklıkla gelen IDEA (Uluslararası Drama, Tiyatro ve Eğitim Kurumu) başkanı Tintti Kappinen bir söyleşisinde, kendisine her zaman Finlandiya'daki eğitim sisteminin neden çok iyi olduğu sorusunun yöneltildiğini söylemişti. Verdiği yanıt, Finlandiya'da eğitim fakültelerinin öğretmen adaylarının eğitimine çok önem verdiği şeklindeydi.

Yaşantılarımdan yola çıkıyor ve sanat eğitiminin uluslar arası düzlemde var olan durumunu gözler önüne seren bir örnekle açıklamak istiyorum. Beş veya 6 yıl önce Çağdaş Drama Derneği'nin o zaman Antalya'da gerçekleşen uluslar arası eğitimde yaratıcı drama kongresine katıldım. Orada Norveç'ten gelen bir sanatlar eğitimi profesörünün atölye çalışmasında pek çoğumuzun yakından bildiği Çığlık isimli tablonun ressamı Edward Munch'un yaşamı ve eserlerini konu alan bir çalışma gerçekleşti. Yaratıcı dramanın yöntem olarak kullanıldığı bu atölye çalışmasında hem sanatçının resimleri görsel olarak incelendi, hem de sanatçının yaşamına yön veren dönemin sosyal ve politik olayları tartışıldı. Bir yandan da dönem müzikleri eşliğinde devinimsel çalışmalar gerçekleştirilirken sanatçının yaşamında önemli izler bırakan olaylar katılımcıların bakış açısı ile canlandırıldı. Katılımcıların deneyimleyerek, yaparak ve yaşayarak öğrendiği böyle

bir öğretim yönteminin kalıcılığını düşünelim. MEB öğretim programlarının öğretmenlere çizdiği yol tam da böyle bir yöntemi işaret ederken, YÖK'ün eğitim fakültelerinin sanat eğitimcisi yetiştiren ya da sanat eğitimi veren bölümlerinde yaratıcı dramanın zorunlu olarak okutulmuyor veya bölüm yönetimleri tarafından seçimlik olarak programa alınmıyor olması düşündürücüdür. Sözünü ettiğim yaratıcı ve disiplinler arası sanat eğitimi uygulamalarının okullarımızda sanat eğitimi almakta olan tüm çocuk ve gençlerimize ulaşması hayaliyle…

SANAT TARİHİ ÖĞRETİMİNDE YARATICI DRAMANIN YÖNTEM OLARAK KULLANILMASI

İsmail SÜNGER

Milli Eğitim Bakanlığı

Öz

Sanat eğitimi; estetik, eleştiri, sanat tarihi ve uygulama çalışmaları olarak, birbirleri ile kesişen ve etkileşim içinde olan dört alanın toplamı olarak düşünülebilir. Sanat tarihi, sanat olaylarını kronolojik bir yapı ile tarihsel bir biçimde vermenin ötesinde daha kapsamlı bir işleve sahiptir. Yaratıcı drama, sanat eserini çözümleyebilmeye, betimleyebilmeye, yorumlayabilmeye ve yargılayabilmeye olanak sağlamaktadır. Türkiye'de ortaöğretim düzeyinde sanat eğitimi veren Güzel Sanatlar Liseleri'nin öğretim programında sanat eğitiminin estetik, eleştiri, sanat tarihi ve sanat uygulamalarına yönelik derslerden biri de Türk Resim Heykel Sanatı dersidir. Gerçekleştirilen çalışmada D Grubu ressamlarının yaşamı, sanat anlayışları ve eserleri yaratıcı drama yöntemi ile işlenmiş, sanat tarihi öğretiminde yaratıcı dramanın etkisi ölçülmüştür. On iki hafta süren ve doksan dakikalık on iki oturum şeklinde planlanan çalışmanın her oturumu özgün olarak planlanmıştır. Çalışmanın nicel ve nitel sonuçları tablolar halinde paylaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Yaratıcı Drama, Sanat Tarihi, Güzel Sanatlar Lisesi, Türk Resim Heykel Sanatı

Giriş

Sanat eğitimi; estetik, eleştiri, sanat tarihi ve uygulama çalışmaları olarak, birbirleri ile kesişen ve etkileşim içinde olan dört alanın toplamı olarak düşünülebilir. Oysa okul içi sanat eğitimi etkinlikleri genellikle uygulama çalışmalarından ibaret kalmakta, sanat eserini betimlemeye, çözümlemeye, yorumlamaya ve yargılamaya olanak tanıyan estetik, eleştiri ve sanat tarihi öğretimini amaçlayan süreçler çoğunlukla göz ardı edilmektedir. Sanat eğitimi almakta olan bireye, sanat eğitiminin etkileşim içinde olduğu bu dört alan da öğretilmeye çalışıldığı ya da öğretilecek uygun ortam ve etkinlikler hazırlandığı takdirde etkili bir sanat eğitiminden söz etmek mümkün olacaktır. Bu dört alan içinde sanat tarihi, sanat olaylarını kronolojik bir yapı ile tarihsel bir biçimde vermenin ötesinde daha kapsamlı bir işleve sahiptir. Dahası; günümüzde görsel, işitsel, sahne sanatları gibi ayrımlar yerine 'sanatlar eğitimi' kavramı daha yaygın şekilde kullanılmaktadır. Sanatlar eğitimi anlayışını uygulamaya yönelik en etkili öğretim yöntemi ise bireyin bedensel, duyuşsal, duygusal, zihinsel olarak tamamen etken olduğu öğretim süreci olan yaratıcı dramadır.

Buradan hareketle sanat eğitimi tarihinin, dünyada ve ülkemizde hangi yöntemler izlenerek gerçekleştirildiğine ilişkin veriler gözden geçirilmelidir. Bu, aynı zamanda sanat eğitiminde "estetik", "eleştiri", "uygulama" ve "sanat tarihi"nin hangi boyutlarda ele alındığına ilişkin bilgi vermesi açısından

da önemlidir. İnci San'a (2003, s. 17) göre 20. yüzyılın başından bu yana sanat eğitimi kavramı, kaplamsal ve genel anlamda sanatların tüm alanlarını ve biçimlerini içine alan, okul içi ve okul dışı yaratıcı sanatsal eğitimi tanımlamaktadır. Dar anlamda ise okullarda sınıflardaki ve ilgili bölümlerdeki bu alana ilişkin olarak verilen dersleri tanımlar.

Sanat tarihi, yapıtın yaratıldığı ortama bağlıdır ve yaşanan sosyal kültürel düzen içerisinde onun yaratılma sürecini ve sanat yapıtının tümden araştırılmasını kapsar (Öğretmen eğitimi YÖK/DBGP). Sanat tarihi, bir sanat yapıtının ve yapıtla ilişkili diğer bilgilerin incelenmesi olarak da tanımlanabilir.

Sanat tarihinin doğasından kaynaklanan, sözel ve soyut sembollerin kullanılması, öğretim etkinliğinin azalmasında, hatırlanma düzeyinin düşük olmasında baş etken olarak değerlendirilebilir (…) Sanat tarihi pek çok farklı kültürün özelliklerini, eserlerini, inanç ve değerlerini anlamamızda etkilidir. Farklı kültürlerin varoluş nedenlerini, sosyolojik, coğrafik ve hatta psikolojik olarak farklı bakış açılarını öğretebilir (Aykut, 2006, s. 7).

Görüldüğü gibi Aykut, karşılaşılan zorlukların yanında bazı çözüm önerileri de sunmuştur. Görüşlerinde kullandığı "analitik düşünme", "sentezleme" gibi ilerici eğitim anlayışına ait ifadelere ve sanat tarihini çok boyutlu incelemeye yönelik görüşlerine rağmen, Aykut'un sanat eserlerini incelemeye ve sanat tarihini öğrenmeye ilişkin çizdiği yol hala yaratıcı ve öğrencileri sürecin içine etkin biçimde katan bütüncül bir sanatlar eğitimi izlenimi verememektedir.

Sanat eleştirisi, sanatı ve sanat olaylarını tartışmada görsel kavramları ve terimleri kullanır. Öğrenciler için bir eseri anlamak, gördükleri üzerinde doğrudan anladıklarını ifade etmek anlamına gelmektedir. Hâlbuki sanat eserlerinde bunun yanında kavranması gerekenler de vardır. Öğrencilere sanat eserlerini incelemenin basamakları öğretilebilir. Disiplin temelli sanat eğitimi yönteminde belirlenen bu dört basamak; betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargıdır. Böylece öğrenciler sanat hakkında konuşmayı ve yazmayı öğrenebilirler (Aykut, 2006, s. 7). Yukarıdaki görüşlerinde Aykut, öğrencilerin sanat eserlerini betimlemeye, çözümlemeye, yorumlamaya ve onları yargılayabilmeye yönelik öğretim yöntemleri olmasını öğütlemekle birlikte, aslında yaratıcı dramanın sunduğu olanaklardan söz etmektedir. Çünkü yaratıcı drama süreçlerinde öğrenciler sanat eserini nasıl tüketeceklerini de öğrenirler. Yaratıcı drama çalışmalarında bir sanat eserini çözümleyebilmeye, betimleyebilmeye, yorumlayabilmeye ve yargılayabilmeye yönelik etkinlikler yapılabilmekte ve bu etkinlikler öğrencinin bedensel ve zihinsel olarak etken olduğu süreçlerle gerçekleşmektedir.

Sanat eğitiminin nasıl, hangi yaklaşımla yapılacağı sorunsalının yanında, sanat eğitiminin kime, nerede ve hangi kurumsal altyapı içerisinde verileceği sorusalı da sanat eğitiminin ilgilendiği pratikteki en önemli olgulardan biri sayılabilir. Doksanlı yılların başında ilk örnekleri Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) bünyesinde, Güzel Sanatlar Lisesi (GSL) adı ile açılan ve daha sonra ülkenin pek çok noktasında hızla yaygınlaşan bu okullar, ülkemizde ortaöğretim düzeyinde sanat eğitimi işlevi ile kurulan ilk okul türü olma özelliğine sahiptir. GSL'lerin resim bölümü öğretim programında, sanat eğitimini sağlıklı temellere oturtacak estetik, eleştiri, sanat tarihi ve sanat uygulamalarına yönelik dersler vardır. Bu derslerden bir tanesi de "Türk Resim Heykel Sanatı (TRHS) dersidir.

TRHS dersi öğretim programı, tanımladığı eğitim ile (MEB, 2006,s. 11) çağdaş bireylerin yetiştirilmesini amaçlarken, aynı zamanda bu eğitim sürecinin şekli konusunda da örnek bir yol haritası niteliğinde öneriler sunmaktadır. Ülkemiz için hazırlanan öğretim programlarının genel yapısı, amacı ve içeriği hakkında Altun şunları söylemektedir:

Öğretim programları ülkemizin tarihsel, kültürel, sosyal, ahlaki birikimini, dünyada yaşanan tüm değişimleri ve gelişmeleri yansıtacak biçimde hazırlanmıştır. Programlar, etkinliklerle zenginleştirilerek, öğrenci merkezli hale getirilmiştir. Yine programların hazırlanmasında sonuca dayalı bir anlayış yerine süreci değerlendiren bir anlayış esas alınmıştır (Altun, 2006, s. 3). MEB, hazırlanan öğretim programlarından hareketle öğretmenlerin oluşturacağı öğretim planlarında, çağdaş öğretim yöntemlerinde olduğu gibi öğretmenin öğrenciye rehberlik etmesini, öğrencinin öğretim sürecinde etken bir rol oynamasını ve öğretmenin öğrenciyi etken kılmak için çabalaması gerektiğinin altını çizer.

MEB Ortaöğretim Daire Başkanlığınca 2006 yılında yayımlanan yeni TRHS Dersi Öğretim Programında, ders içeriğinin etkinliklerle zenginleştirildiği ve öğrenci merkezli hale getirildiği ibaresi yer almakla birlikte,"öğrenci merkezli" ifadesini uygulama bazında uygun bir zemine oturtacak ek bilgiler verilmemiştir. Bunun yanı sıra, öğrenci merkezli bu eğitimi planlayacak ve uygulayacak nitelikte öğretmenlerin varlığı da ayrı bir sorun olarak ele alınabilir.

Yaratıcı drama; herhangi bir konuyu doğaçlama, rol oynama gibi tekniklerden yararlanarak, bir grupla ve grup üyelerinin yaşantılarından, deneyimlerinden yola çıkarak canlandırmalar yapmaktır (Adıgüzel, 2006, s. 21). MEB öğretim programlarının önerdiği öğrenci merkezli öğretim süreçlerinde öğrencilerin daha etkin olduğu, yaratıcılıklarını kullanabilecekleri, öğretmenin öğrenimi kolaylaştırmak için bir rehber rolünde olduğu ve gerektiğinde süreci yönlendiren pozisyonda düşünüldüğü bu yaklaşım yaratıcı dramayı işaret etmektedir. Yaratıcı dramanın yöntem olarak kullanıldığı süreçlerde, öğrenciler yaparak-yaşayarak öğrenme deneyimini tadacak ve ezberci öğretim yöntemlerinin dayatmacı havasından uzaklaşılacaktır. Bu konuda San'ın görüşleri şöyledir:

Ezbercilik, aşırı ussal ve bilgisel bir eğitim, bilgi yüklemesi, okul yaşamından zevk almaya yönelmeyen, öğrenmenin duyuşsal, sezgisel yanını savsaklayan, öğrencinin yaşayarak öğrenip kendi sentezlerine varamadığı eğitim sistemi karşısında alternatif bir eğitim yöntemi ve öğrenim alanıdır (San, 1991, s. 560).

GSL'lerde okutulan sanat tarihi dersleri, sanat olaylarını ve sanat kişilerini kronolojik bir biçimde ezberletmeye dayalı bir öğretimi ilke edinen klasik biçiminden kurtulmalı, sanat olaylarını, sanat eserlerini, sanatçıları yaşayarak öğrenebilecekleri süreçlerin planlandığı ve öğrencilerin etkin olduğu öğretim yöntemlerinin kullanıldığı biçimlere evrilmelidir. Bunu çağdaş eğitimin bir gereksinimi olarak ele alırsak, bu gereksinimi yaratıcı dramanın karşılayabileceği görülür. Çünkü yaratıcı drama her şeyden önce süreç odaklıdır, sonuç odaklı değildir. Süreç içinde katılımcı olan bireyin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel olarak etkin olduğu ve buluş yoluyla öğrendiği bir eğitim yöntemidir.

Sanat eğitiminin estetik, eleştiri, sanat tarihi ve sanat uygulamaları olmak üzere dört temel başlıkta verildiği ya da verilmesi gerektiği düşünüldüğünde, sanat eğitimi veren GSL'lerde öğrencilerin sanat uygulamaları ile eğitilmeye çalışılıp sanat eğitiminin diğer aşamalarından habersiz olmaları

düşünülemez. Zaten GSL öğretim programlarında da sanat eğitiminin bu dört aşamasına yönelik dersler hazırlanmış ve okulların ders programlarına konulmuştur. Ancak üzerinde durulması gereken şudur ki; yaratıcılığı temel alan bir sanat eğitimi sürecinde yaratıcılığa pek de yer vermeyen bir klasik eğitim anlayışı yararlı olmamaktadır. Resim ve müzik alanlarında yaratıcı bireyler yetiştirmeyi hedefleyen eğitim kurumlarının ezberci ve bireyi sürecin içine dâhil etmeyen öğretim yöntemleri kullanması yadırganmalıdır. Bu anlamda, özellikle sanat tarihi konuları içinde yer alan sanat dönemlerinin öğretilmesinde daha etkin bir yöntem olarak düşünüldüğü için yaratıcı drama çalışmalarına yer verilmesi düşünülebilir. Bu doğrultuda araştırmacı tarafından TRHS dersi ünitelerinden biri olan "Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Heykel Sanatı" isimli üniteden seçilen "D Grubu sanatçıları" isimli konuyu yaratıcı drama yöntemi ile öğretmek amacıyla bir proje hazırlanmıştır.

Yöntem

Çalışma Grubu

Projenin çalışma grubunu 2011-2012 eğitim öğretim yılında Şanlıurfa GSL'nin resim bölümünde okuyan 11. sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Proje için bu grubun seçilmiş olmasının nedeni GSL'lerde TRHS dersinin 2011-2012 eğitim öğretim yılında, resim bölümünde 11. sınıflarda okutuluyor olmasıdır. Grup, 7'si erkek, 15'i kız olmak üzere toplam yirmi iki öğrenciden oluşmaktadır ve katılımcıların yaratıcı drama geçmişleri yoktur.

İşlem

Araştırmacı, çalışma grubundaki 22 katılımcıya TRHS dersi öğretim programında yer alan "Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Heykel Sanatı" isimli ünitenin "D Grubu" isimli bölümünü yaratıcı drama yöntemi ile öğretmek ve bu öğrenme sürecinde yaratıcı dramanın etkisini ölçmek amacıyla her biri 90 dakikalık 12 drama oturumu planlamıştır. Uygulaması yapılan drama oturumlarının başlıkları aşağıda gösterilmiştir.

1. Uygulama: İletişim-Etkileşim
2. Uygulama: Etkileşim-Yaratıcı Drama İle Empati
3. Uygulama: Doğaçlama-Rol Oynama
4. Uygulama: Yaratıcı Drama İle Tanışma
5. Uygulama: D Grubunun Kuruluşu-Grubu Kuran Ressamlar
6. Uygulama: D Grubunun Kuruluşu, İlk Sergisi
7. Uygulama: Cemal Tollu; Yaşamı ve Önemli Yapıtları
8. Uygulama: Abidin Dino; Yaşamı ve Önemli Yapıtları
9. Uygulama: Nurullah Berk; Yaşamı ve Önemli yapıtları
10. Uygulama: Elif Naci; yaşamı ve "Saklanan Çocuk" Resmi
11. Uygulama: Zeki Faik İzer; Yaşamı ve Önemli Yapıtları

12. Uygulama: D Grubunu Tanıtalım

Çalışma grubundaki katılımcıların ön bilgilerini ölçmek için yaratıcı drama çalışmalarına başlamadan önce katılımcılara çoktan seçmeli olarak hazırlanan ve 14 sorudan oluşan bir ön test uygulanmıştır. Ön testin içerdiği sorular; D grubun kuran sanatçılar, sanatçıların yaşam öyküleri, sanatçıların önemli yapıtları, grubun kurulduğu tarih, grubun kurulma amaçları, grubun gerçekleştirdiği etkinlikler ile ilgili oluşturulmuştur. Yaratıcı drama uygulamaları gerçekleştirildikten sonra çalışma grubundaki katılımcılara bir son test uygulanmış ve bulgular karşılaştırılmıştır. Çalışma sürecinde içerik analizi, mektup yazma, doküman incelemesi, sistemsiz gözlem, açık uçlu sorular, değerlendirme çizelgeleri, resim yapma, duvar gazetesi hazırlama gibi yöntemler kullanılarak çalışma grubundaki katılımcıların bilgi, görüş ve düşüncelerine ulaşılmaya çalışılmıştır.

Bulgular

Çalışmada uygulanmış olan ön test ve son teste ait doğruluk miktarları ve yüzdeleri tablo 1'de gösterilmiştir.

	Ön Test/Doğru Sayısı	Doğruluk Yüzdesi	Son Test/Doğru Sayısı	Doğruluk Yüzdesi
1. Soru	15	% 68	22	% 100
2. Soru	4	% 18	22	% 100
3. Soru	1	% 4,5	21	% 95,4
4. Soru	7	% 31,8	22	% 100
5. Soru	3	% 13,6	20	% 90,9
6. Soru	3	% 13,6	21	% 95,4
7. Soru	0	% 0	19	% 86,3
8. Soru	15	% 68	21	% 95,4
9. Soru	0	% 0	19	% 86,3
10. Soru	0	% 0	21	% 95,4
11. Soru	2	% 9	22	% 100
12. Soru	14	% 63,6	22	% 100
13. Soru	9	% 40,9	22	% 100

14. Soru	1	% 4,5	19	% 86,3

Tablo 1: Soruların Ön Test ve Son Testteki Doğruluk Miktarları ve Yüzdeleri

Çalışmada uygulanmış olan ön test ve son teste verilen doğru yanıtlara ve bu yanıtların yüzdelerine ait aritmetik ortalama değerleri tablo 2'de gösterilmiştir.

Ön Test Doğru Sayısı Aritmetik Ortalama	Ön Test Doğruluk Yüzdesi Aritmetik Ortalama	Son Test Doğru Sayısı Aritmetik Ortalama	Son Test Doğruluk Yüzdesi Aritmetik Ortalama
5,28	% 23,96	20,92	% 89,38

Tablo 2: Ön test ve son teste verilen doğru yanıtların ve bu yanıtların yüzdelerinin aritmetik ortalama değerleri:

Tablo 1'de çalışma grubundaki katılımcılara uygulanan ön test ve son test sorularına doğru cevap verilme miktarları ve bu miktarların yüzdelik değerleri gösterilmiştir. Bu yüzdelikler arasındaki en büyük fark % 100, en küçük fark ise % 27,4'tür. Tablo 2'de gösterilen ön test ve son teste verilen doğru yanıtların yüzdelik değerlerinin aritmetik ortalamalarının farkı ise % 65,42'dir.

"Zeki Faik İzer, Hayatı ve Önemli Eserleri" başlıklı atölye çalışmasının değerlendirme etkinliklerinde, çalışma grubundaki katılımcılardan ressam Zeki Faik İzer'e, sanat eğitimi almakta olan öğrenciler olarak bir mektup yazmaları istenmiştir. Katılımcıların mektuplarının içeriğinde ressamın eserlerinin biçimi, içeriği, sanatçının hayatına ilişkin bilgilerin ve ressamın D Grubu ile olan ilişkilerini içeren bilgilerin olması beklenmiştir. Yirmi iki katılımcının yazdığı mektuplar değerlendirildiğinde; 22 mektupta ressamın D Grubu üyesi olduğu ve kurucuları arasında yer aldığı, 22 mektupta soyut-renkçi resimler üretmiş olduğu, 19 mektupta sanat eğitimini Avrupa'da tamamlamış olduğu, 17 mektupta resimlerin coşku, heyecan vb duygularla tanımlanmış olduğu bilgilerine ulaşılmıştır.

"D Grubunun Kuruluşu, Grubu Kuran Ressamlar" başlıklı atölye çalışmasının değerlendirme etkinliklerinde, çalışma grubundaki katılımcılara, bu atölye çalışması ile yeni şeyler öğrenip öğrenmediklerine ve öğrenmişlerse bunun miktarı ile ilgili görüşlerini almaya ilişkin veri almak amacıyla birer çizelge verilmiştir. Katılımcıların bu kâğıtlarda yazan "Kesinlikle Katılmıyorum", "Katılmıyorum", "Kararsızım", "Katılıyorum", "Kesinlikle Katılıyorum" seçeneklerinden birini işaretlemeleri istenmiştir. Yirmi iki katılımcının 18 tanesi "kesinlikle katılıyorum", 4 tanesi "katılıyorum" seçeneğini işaretlemiştir. Ayrıca, bu çizelgenin altına, "neden bu seçeneği işaretlediniz" cümlesi yerleştirilmiş, katılımcıların bu bölüme bir açıklama yazmaları istenmiştir.

"D Grubunun Kuruluşu, İlk Sergisi" başlıklı atölye çalışmasının değerlendirme etkinliklerinde, çalışma grubundaki 22 katılımcıya açık uçlu sorular yöneltilmiştir.

Çalışma grubundaki 22 katılımcıya uygulanan ve yukarıdaki açık uçlu 4 sorudan oluşan değerlendirme çizelgeleri incelendiğinde;

- Birinci soruda 22 katılımcının 18 tanesinin,
- İkinci soruda 22 katılımcının 21 tanesinin,
- Üçüncü sorunda 22 katılımcının 20 tanesinin,
- Dördüncü soruda 22 katılımcının 17 tanesinin doğru yanıt içeren ifadeler kullandıkları görülmüştür.

"Cemal Tollu, Hayatı ve Önemli Eserleri" başlıklı atölye çalışmasının değerlendirme etkinlikleri içinde çalışma grubundaki 22 katılımcıya açık uçlu sorular yöneltilmiştir.

Çalışma grubundaki 22 katılımcıya uygulanan ve açık uçlu 5 sorudan oluşan değerlendirme çizelgeleri incelendiğinde;

- Birinci soruda 22 katılımcının 22 tanesinin,
- İkinci soruda 22 katılımcının 20 tanesinin,
- Üçüncü soruda 22 katılımcının 21 tanesinin,
- Dördüncü soruda 22 katılımcının 18 tanesinin,
- Beşinci soruda 22 katılımcının 17 tanesinin doğru yanıt içeren ifadeler kullandıkları görülmüştür.

"Abidin Dino, Hayatı ve Önemli Eserleri" başlıklı atölye çalışmasının değerlendirme etkinlikleri içinde 22 katılımcının oluşturduğu 4 grubun hazırladığı afişlerde, Abidin Dino'nun hayatına, sanat görüşüne, çalışmalarına, D Grubu ile olan ilişkisine ait veriler olması beklenmiştir. Hazırlanan afişlerin 4 tanesinde de Abidin Dino'nun hayatına, D Grubu ile olan ilişkisine, çalışmalarının özelliklerine ait bilgi ve görüntülere ulaşılmıştır.

"Nurullah Berk, Hayatı ve Önemli Eserleri" başlıklı atölye çalışmasının değerlendirme etkinlikleri içinde 22 katılımcıya açık uçlu sorular yöneltilmiştir. Çalışma grubundaki 22 katılımcıya uygulanan ve açık uçlu 5 sorudan oluşan değerlendirme çizelgesi incelendiğinde;

- Birinci soruda 22 katılımcının 20 tanesinin,
- İkinci soruda 22 katılımcının 17 tanesinin,
- Üçüncü soruda 22 katılımcının 18 tanesinin,
- Dördüncü soruda 22 katılımcının 19 tanesinin,
- Beşinci soruda 22 katılımcının 20 tanesinin, doğru yanıt içeren ifadeler kullandıkları görülmüştür.

"D Grubunu Tanıtalım" başlıklı atölye çalışmasının değerlendirme etkinlikleri içinde çalışma grubundaki katılımcıların D Grubunu tanıtmaya yönelik bir duvar gazetesi hazırlamaları istenmiştir. Katılımcıların hazırlayacağı duvar gazetelerinin içeriğinde D Grubunun kurulduğu tarih, ilk sergilerini

açtıkları mekân, grubu oluşturan sanatçılar, gruptaki ressamların sanat anlayışları hakkındaki bilgiler ve grubun sanat eleştirisi yazın türüne katkılarını anlatan bilgilerin olması beklenmiştir. Çalışma grubundaki 22 katılımcının oluşturduğu 4 grubun hazırladığı duvar gazeteleri değerlendirildiğinde; 4 çalışmada da grubu oluşturan sanatçıların isimleri, grubun kurulduğu tarih, ilk sergilerini açmış oldukları mekân bilgilerine, 3 gazetede ressamların sanat anlayışlarını içeren bilgilere ve 3 gazetede grubun sanat eleştirisi yazın türüne atıfta bulunan ifadelere ulaşılmıştır.

Sonuçlar

Çalışma grubundaki 22 katılımcıya yöneltilen açık uçlu sorulara verilen yanıtların doğruluk yüzdelerine bakıldığında, en düşük doğru yüzdesinin %77,2 ve en yüksek doğru yüzdesinin %100 olduğu görülmektedir. Bunun yanında katılımcıların yaptığı resim, gazete gibi görsel çalışmalar ve yazılan mektuplar içerik analizi ile incelendiğinde öğretilmesi amaçlanan sanat tarihi konusuna ilişkin doğru ifadelere rastlanmıştır. Katılımcılara çalışma öncesinde uygulanmış olan ön test ve çalışma sonrasında uygulanmış olan son test değerleri arasındaki belirgin bir sayısal fark görülmektedir. Ön test sonuçlarına göre katılımcıların verdiği yanıtların doğruluk yüzdeleri %4,5 ve %68 arasında değişirken, çalışma sonrasında uygulanmış olan son teste verdikleri yanıtların doğruluk yüzdeleri %86,3 ve %100 arasında değişmektedir.

Bu araştırma ile elde edilen niteliksel ve tablolarda verilmiş olan sayısal bulgulara dayanarak, çalışma grubundaki katılımcılara yaratıcı drama yöntemi ile D Grubu, grubu kuran ressamlar, ressamların yaşam öyküleri ve önemli eserlerinin öğretilebildiği görülmüştür. GSL'lerde 11. sınıfta okutulan Türk Resim Heykel Sanatı dersi konuları içinde yer alan D Grubu'nun öğretiminde yaratıcı dramanın etkili bir yöntem olduğu ortaya çıkmıştır.

Ayrıca, bu projede araştırmacının yaptığı sistemsiz gözlemler ile çalışma grubundaki katılımcıların;

- Ressamların eserleri ile iletişim kurabildikleri,
- Ressamlarla duygudaşlık kurabildikleri,
- Birbirlerini dinledikleri,
- Grupla birlikte hareket ettikleri,
- Sözel ifadeleri düzgün kullanmaya dikkat ettikleri,
- Bedenlerini bir iletişim aracı olarak kullanabildikleri,
- Etkinliklerde hissettiklerini, fark ettiklerini ve öğrendiklerini sözel ve yazılı olarak ifade edebildikleri,
- Hazırladıkları etkinlikleri, yazdıkları yazıları ve oluşturdukları duvar gazetesi, resim vb. görsel materyalleri grupla paylaşmaya istekli oldukları, gözlemlenmiştir.

Öneriler

Sanat eğitiminin estetik, eleştiri, sanat tarihi ve sanat uygulamaları olarak dört ana ayak üzerine oturması gerektiği bilinmektedir. Sanat eğitimi almakta olan ve belki de gelecekteki sanat eğitimcileri olacak GSL resim bölümü öğrencilerinin bu aşamaları temsil eden sanat tarihi, estetik, sanat eserlerini inceleme, müze eğitimi vb. derslerde öğretilen konuları yeterli ölçüde kavramaları ve içselleştirmeleri oldukça önemlidir. Sanat eğitiminin eski ve belki de hala pek çok kişi için geçerli olan anlamıyla plastik sanatlar eğitimi olmaktan öte, bütüncül bir sanatlar eğitimi olduğu/olması gerektiği bugün kabul edilen bir gerçektir. Uygulanmış olan bu proje ile sanat tarihi başlıklı derslerden biri olan TRHS dersi konularından biri yaratıcı drama yöntemi kullanılarak öğretilmiştir. Bu projede görüldüğü gibi sanat dönemleri eğitiminde başarılı sonuç vermiş olan yaratıcı drama yönteminin, Hun Sanatından başlayarak Türk Resim Heykel Sanatını günümüz sanat oluşumlarına kadar geniş bir yelpazede inceleyen TRHS dersinin bütün konularının öğretiminde ve yine GSL'lerde okutulan sanat tarihi, sanat eserlerini inceleme, estetik ve müze eğitimi derslerinin işlenmesinde de yaygınlaştırılması sağlanabilir.

Öğretim programları çağın gerisinde kalmayacak biçimde/kalmamak amacıyla hazırlanmaktadır. Günümüzde hızla yaygınlaşan ve eğitimdeki etkililiği bilimsel verilerle de kanıtlanmış, ayrıca sürekli kendini güncelleyen bir yöntem/disiplin olan yaratıcı dramanın eğitimde yaygınlaştırılması sağlanmalıdır. Yaratıcı bireyler yetiştirmeyi hedefleyen GSL'lerin, sanat alan dersleri içinde yer alan konuları öğrencilerine pek de estetik sayılmayacak klasik süreçlerle öğretmeye çalışması bugünün koşullarında kabullenilebilir bir durum değildir. Öğretim programlarında yaparak-yaşayarak öğrenmenin etkililiği üzerinde durulsa da bunun nasıl uygulanacağı hakkında öğretmene bir rota çizilmemektedir. Dahası, MEB bünyesindeki okullarda, yaparak-yaşayarak öğrenilen bir eğitim sürecini planlayacak eğiticilerin varlığı da ayrı bir sorundur. Öğretim programlarının hazırlanmasında yaratıcı dramanın bir yöntem olarak kullanıldığı öğretim süreçleri planlanmalıdır.

Eğitim fakültelerinde resim/görsel sanatlar öğretmeni yetiştiren güzel sanatlar eğitimi bölümü resim-iş öğretmenliği programlarında yaratıcı drama dersi zorunlu olarak okutulmalıdır. GSL'lerde çalışmakta ve uygulamalı sanat dersleri yanında sanat tarihi, estetik, sanat eserlerini inceleme, müze eğitimi gibi derslere girmekte olan resim/görsel sanatlar öğretmenleri yaratıcı drama kavramıyla tanıştırılmalı, bu öğretmenlere hizmet içi eğitim kanalıyla eğitim süreçlerinde yaratıcı dramayı nasıl kullanabileceklerine ilişkin eğitimler verilmelidir.

Kaynakça

Adıgüzel, Ö. (Ed.). (2006). *Yaratıcı Drama 1985-1998 Yazılar (2. Baskı)*. Ankara: Naturel

Adıgüzel, Ö. (2006). Yaratıcı Drama Kavramı, Bileşenleri ve Aşamaları. Yaratıcı Drama Dergisi, 1, 17-27.

Adıgüzel, Ö. (Ed.). (2010). Yaratıcı Drama 1999-2002 yazılar. Ankara:Naturel

Aykut, A. (2006). Günümüzde Görsel Sanatlar eğitiminde Kullanılan Yöntemler, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,21. 33-42.

Web: http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_21/3-%20(33-42.%20syf.).pdf adresinden 13.02.2011 tarihinde alınmıştır.

Erbaş, Ö. (1996). Sanat Eğitiminde Renk ve Renk Öğretim Yöntemleri. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Genç, M. A. (2006). Türk Resminin Batılılaşma Sürecinde D Grubu Ressamlarının Rolü. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

İlhan, A. Ç. (1997). İlköğretimde Sanat Eğitimi ve Eğitsel Yaratıcı Drama, Yaşadıkça Eğitim Dergisi,54. 17-21.

MEB (Milli Eğitim Bakanlığı) Ortaöğretim Genel Müdürlüğü. (2006). Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Türk Resim, Heykel Sanatı Dersi Öğretim Programı, Ankara.

MEB. (2003). Sanat Eğitimi Nasıl Olmalıdır. Milli Eğitim Dergisi,160. Web: http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/160/katiranci.html adresinden 14.02.20 tarihinde alınmıştır.

San, İ. (1987). Güzel Sanatlar eğitimi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim

Yayınları.

San, İ. (2010). Sanat Eğitimi Kuramları (3. Baskı). Ankara: Ütopya

EGZOTİK DOĞAL ÇEVRE DOSTU BİTKİ LİFLERİNDEN ETEK TASARIMLARI

Melek Gündoğan, Ece Kalaycı, Ozan Avinc, Arzu Yavas

Pamukkale Üniversitesi, Buldan Meslek Yüksekokulu Moda Tasarım Bölümü

Pamukkale Üniversitesi, Tekstil Mühendisliği Bölümü

Öz

Egzotik lifler ülkemizde bulunmayan, çok uzak ve yabancı ülkelere ait ve o ülkelerde üretilen ve kullanılan lif türleri olarak tanımlanabilmektedir. Abaka (manila keneviri), ananas, hindistan cevizi, agave, sisal, rami ve rafya lifleri gibi lifler egzotik lifler sınıfına giren liflerden bazılarıdır. Bu lifler ekolojik, biobozunur, sürdürülebilir, yenilenebilir doğal bitki lifleri olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışmada, tropikal ve sub-tropikal iklime sahip bölgelerde yaygın olarak yetiştirilen abaka, sisal ve rafya lifleri natürel halleriyle hiç renklendirilmeden kullanılarak örme, dokuma ve dokusuz yüzey gibi çeşitli tekstil yapılarında çan siluet formunda etekler tasarlanmıştır. Tasarlanan çan etek formları prototip olarak çalışılmış olup, çalışılan bütün eteklerin resimleri çekilerek teknik çizimleri yapılmış, analizleri ve renk özellikleri ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: sürdürülebilir üretim, abaka lifleri, sisal lifleri, rafya lifleri, etek tasarımı

SKIRT DESIGNS WITH EXOTIC NATURAL ECOFRIENDLY PLANT FIBERS

Abstract

Exotic fibers can be defined as non-existing fiber types in our country and produced and used in very distant and foreign countries. Fibers such as abaca (manila hemp), pineapple, coconut, agave, sisal, ramie and raffia are some of those exotic fibers. These fibers stand out as ecological, biodegradable, sustainable, renewable natural plant fibers. In this study, skirts in the form of bell silhouette were designed with the various textile structures such as knitted, woven and non-woven by using abaca, sisal and raffia fibers, which are widely grown in tropical and sub-tropical climatic regions, without any further coloration and in their natural greige form. The designed bell skirt forms were studied as prototypes and all skirts were photographed and technical drawings were carried out and their colorimetric properties were examined in detail.

Keywords: sustainable production, abaca fibers, sisal fibers, raffia fibers, skirt design

Introduction

The reduction of oil reserves and the increase in the awareness of pollution, caused by the use of synthetic fibers, reveals an interest in natural fibers which are renewable and biodegradable textile fiber sources. Exotic fibers can be defined as non-existing fiber types in our country and produced and used

in very distant and foreign countries. Fibers such as abaca (manila hemp), pineapple, coconut, agave, sisal, ramie and raffia are some of those exotic fibers. These fibers stand out as ecological, biodegradable, sustainable, renewable natural plant fibers (1). In this study we focus on abaca, raffia and sisal exotic fibers.



Figure 1 Abaca tree plant, abaca fiber production and abaca fiber (2,3,4,5)

The Abaca fiber belongs to Musaeae family, which is derived from the bast/leaves of Musa textili. Abaca fiber is commonly known as manila hemp (6,7). The plant is native to Asia (Philippines) and is widely distributed in moist tropical regions. It grows abundantly in the Philippines, Ecuador and Costa Rica (6). It is regarded as one of the most powerful among natural fibers which is three times stronger than sisal (8). It has high breaking and bending strength. It is preferred over other fibers due to its good tear strength and resistance to rot (7). Figure 1 displays abaca tree plant, abaca fiber production and abaca fiber. Abaca fiber line-drying is shown in abaca farm in Costa Rica in Figure 1.

Excellent tensile strength and exceptional water resistance of abaca fibers have led to their use in the production of many industrial and domestic products. Abaca fiber is used to make ropes for the ships, fishing lines and fish nets. It is also used for the production of cord for sea and marine vessels, as well as for the use of power transmission ropes in the production of well drainage cables. Moreover, the high quality fibers obtained from abaca provide an excellent material for the paper and paper mill industry; where it is processed into various paper products such as paper notes, security papers, cigarette paper, and filter papers. It is used in the textile industry for the production of light but strong fabrics for hats, clothes and shoes as well as in the production of bags, tablecloths, carpets, furniture fillings. Lupis and Sinamay are the best abaca qualities (6).

In France, and especially in Havre region, raffia (raphia) fiber continues as a major trade. Raffia is described as "a fibrous material obtained from the leaves of a palm tree of Raphia, which is used to

connect plants" (9). Traditionally the top surface of the leaf is used. After peeling it is dried before use. Since the material is easily separated between the fibers, it is easy to prepare in the desired widths (10). These fibers are traditionally used to make clothes, carpets, blankets and art articles, but are used elsewhere (especially in Europe) for grafting. Today, at the same time, they are also used in production of clothes, shoes, handbags and so on. (1,11,12). Figure 2 exhibits raffia palm tree, raffia fiber production and raffia fiber.



Figure 2 Raffia palm tree, raffia fiber production and raffia fiber (13,14,15,16,17)

Sisal fibers are long natural fibers obtained from leaves of sisal plant, an agave species native to Mexico (18). Although fiber is one of the most widely used natural fibers, most of this economic and renewable resource is still not used. Tanzania and Brazil are two major producer countries. It is a stiff fiber obtained from the leaves of sisal plant (*Agave sisalana*). Although it is native to tropical and subtropical North and South America, sisal plants are now widely cultivated in the tropical countries of Africa, the West Indies, and the Far East (19,20,21). Figure 3 illustrates sisal plant, sisal fiber production and sisal fiber. Traditionally, sisal fiber is used to produce, twine, rope, carpet and bag. However, natural fibers such as sisal are increasingly being used in composites in the automotive and construction sectors (18).



Figure 3 Sisal plant, sisal fiber production and sisal fiber (22,23,24,25,26)

Although sisal fibers are traditionally used to make ropes, mats, carpets, ornaments and others, in the recent years, there has been an increasing interest to find new applications for sisal-fiber such as in reinforced composites (19). Nowadays, sisal fiber is mainly used as ropes for marine and agricultural industries. Other applications of sisal fibers include fancy items such as ropes, cords, upholstery, cushioning and wickerwork, fishing nets, wallets, wall hangings, tablecloths, etc. A new potential application is for the production of corrugated roof panels which are robust and inexpensive and have good fire resistance (19,27).

In this study, skirts in the form of bell silhouette were designed with the various textile structures such as knitted, woven and non-woven by using biodegradable, renewable, natural, ecological and sustainable abaca, sisal and raffia fibers, which are widely grown in tropical and sub-tropical climatic regions, without any further coloration and in their natural greige form.

Materials And Methods

In here, as aforementioned, skirts in the form of bell silhouette were designed in various textile structures such as knit, woven and non-woven structures by using abaca, sisal and raffia fibers. All utilized fibers (abaca, raffia and sisal) were un-treated and greige fibers and they are used in their natural fiber form. Skirts were prepared via knitting process for sisal fiber, weaving process for abaca fiber and nonwoven for raffia fiber. The designed bell skirt forms were studied as prototypes and all skirts were photographed and technical drawings were carried out and colorimetric properties were examined.

The whiteness (in Stensby Whiteness Index), yellowness index (in E313 Yellowness Index), CIE L^*, a^*, b^*, C^*, and h^o coordinates were measured and the *K/S (Color strength)* values calculated from the reflectance values at the appropriate wavelength of maximum absorbance (λ_{max}) for skirt samples made

from abaca, raffia and sisal fibers using a DataColor SpectraFlash 600 (DataColor International, Lawrenceville, NJ, USA), spectrophotometer (D65 day light, 10º standard observer). Each skirt sample was read in four different areas, twice on each side of the fibers for consistency, and the average values were calculated and reported. Figure 4 illustrates the CIELAB Color space and colorimetric properties.

Color measurement equations are given as below: (28)

L^*(Lightness/Darkness); Black = 0 and White = 100	1.1
a^*; Red = Positive Value ($+a^*$) and Green = Negative Value ($-a^*$)	1.2
b^*; Yellow = Positive Value ($+b^*$) and Blue = Negative Value ($-b^*$)	1.3
Kubelka-Munk equation, $K/S = (1 - R)^2/2R$	1.4
C^* (Chroma) = $[(a^*)2 + (b^*)^2]^{1/2}$	1.5
h^o = arctan (b^*/a^*)	1.6
WI Stensby= $L^* + 3a^* - 3b^*$	1.7

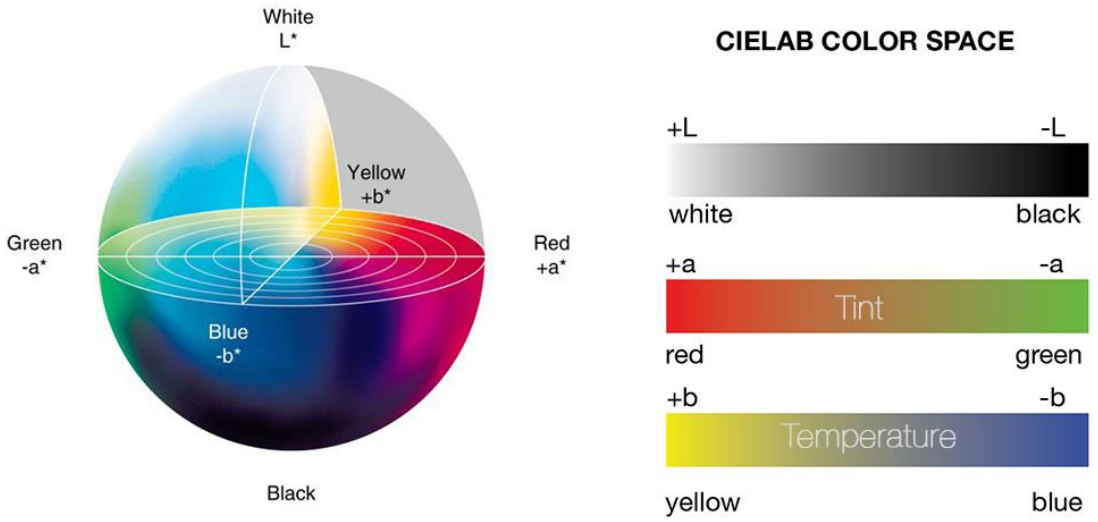


Figure 4 CIELAB Color space (29)

RESULTS AND DISCUSSION

Colorimetric properties of skirts made from natural greige abaca, sisal and raffia fibers

It is known that color is an important parameter in textile design. Color become more essential for textile designs which are using non-treated natural textile materials in their inherent natural form. Because color properties of natural fibers can be variable depending on their growth location, weather conditions and harvesting time. In this study, bell silhouette skirt designs were made by using natural greige abaca, raffia and sisal fibers. The color properties of skirt designs were measured and evaluated. Color measurements results of skirts made from natural greige abaca, sisal and raffia fibers were given in Table 1. Greige raffia fiber was the yellowest and the least white fiber in this comparison (Table 1). On the other hand, greige abaca fiber was the whitest fiber.

Table 1. Color properties of skirts made from natural greige abaca, sisal and raffia fibers

Fiber Type	Whiteness Index (Stensby)	Yellowness Index (E313)	K/S	*L**	*a**	*b**	*C**	h^o
Abaca	42.3	36.0	0.9	80.4	3.7	17.9	18.3	78.5
Raffia	28.2	68.9	5.2	75.1	9.3	31.2	32.6	73.4
Sisal	33.0	52.2	1.2	83.9	5.1	25.9	26.4	78.8

When the color properties of abaca, raffia and sisal fiber were compared, it can be seen that raffia fiber displayed the darkest color with the highest color strength value (K/S) (Table 1 and Figure 5). Abaca and sisal fibers exhibited akin color strength (K/S) values but both values were significantly lower than that of raffia fiber (Figure 5).

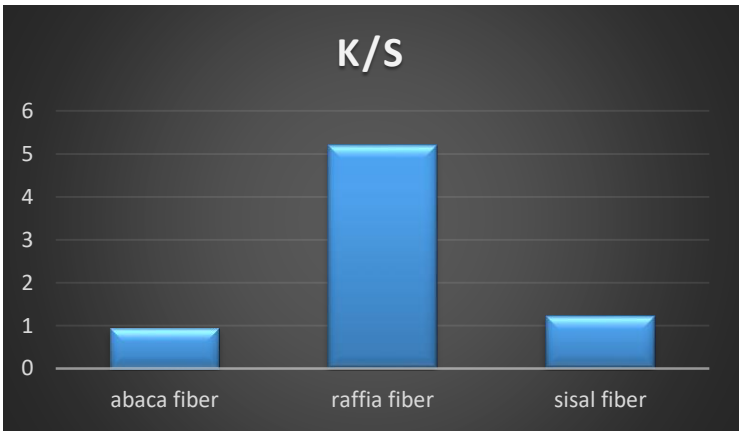


Figure 5 Comparison of K/S values of skirts made from natural greige abaca, sisal and raffia fibers

Figure 6 demonstrates the color properties of abaca, raffia and sisal fibers by using *a** and *b** values in the red-green axis (+*a**, -*a**) and yellow blue axis (+*b**, -*b**) of CIELAB 3D color space. As it can be

seen from Figure 6, raffia fiber displayed redder and yellower color shade in comparison with abaca and sisal fibers. Color coordinates of abaca and sisal fibers were close to each other (Figure 6).

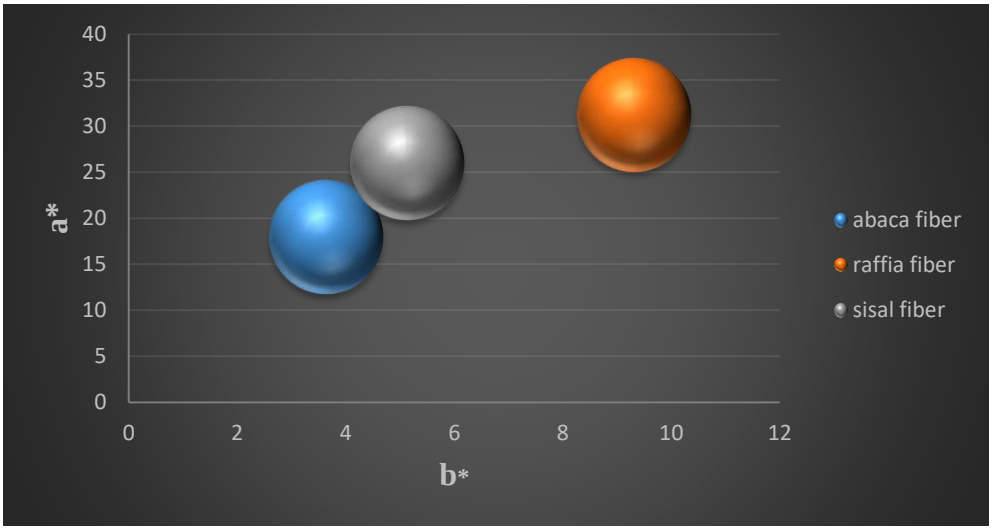


Figure 6 Axis display of *a** and *b** color values of skirts made from natural greige abaca, sisal and raffia fibers

Comparison of Chroma (*C**) and Lightness (*L**) values of skirts made from natural greige abaca, sisal and raffia fibers were given in Figure 7. Sisal fiber has the highest lightness value (*L**) while the raffia fiber has the lowest lightness value (*L**). On the other hand, raffia fiber has the highest chroma value (*C**) whereas the abaca fiber has the lowest chroma value (*C**). Sisal fiber was brighter than abaca fiber due to its higher chroma and lightness values at the same time (Figure 7). So overall, greige raffia fiber displayed the highest color strength, the highest *a**, *b** and chroma values and the lowest lightness levels leading yellowest and darkest appearance.

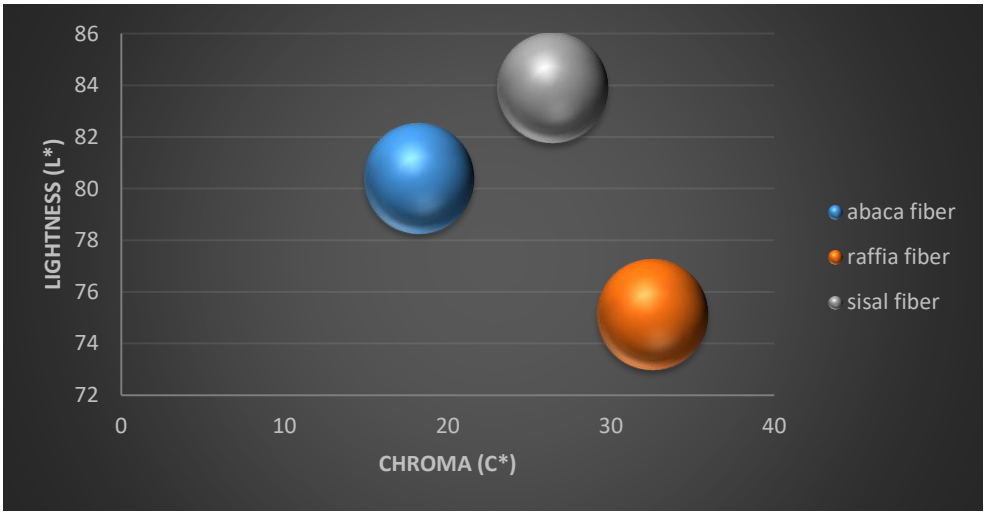


Figure 7 Comparison of Chroma (*C**) and Lightness (*L**) values of skirts made from natural greige abaca, sisal and raffia fibers

Skirt Designs in the form of bell silhouette made from natural greige abaca, sisal and raffia fibers

A skirt can be defined as a lady's outer garment fastened around the waist and hanging down around the legs. Skirt is a type of garment that is almost identical to every woman. Truly, the first patents in the hoop skirt type were for corded skirts and inventors patented the biggest number of hoop skirts between 1858-1869, which coincided with the development of the fullest bell shaped skirts (30). Skirts in the form of bell silhouette were designed with different textile structures; in knitted form via sisal fiber yarn, woven form with abaca fiber and non-woven form via raffia fiber in their natural fiber form. The designed bell skirt forms, their prototypes and their technical drawings were shown in Figures 8-10.

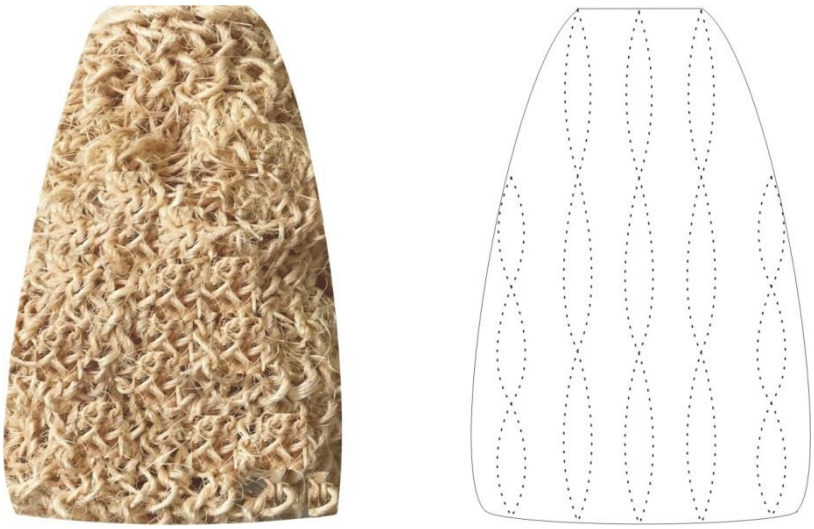


Figure 8 Model 1 bell silhouette skirt made with knitting process using greige natural sisal fiber yarn

The first design was in the form of a bell-shaped skirt and it is knitted as one piece with a flat knitting technique using sisal fiber yarn (Model 1, Figure 8).



Figure 9 Model 2 bell silhouette skirt made with weaving process using greige natural abaca fiber

The second design was in the form of a princess skirt, using plain woven fabric made from directly abaca fiber. The lower end of the skirt was stitched with raffia fiber knitted yarns to give a different softer look (Model 2, Figure 9).



Figure 10 Model 3 bell silhouette skirt made with non-woven style using greige natural raffia fibers

The third design was also in the form of a bell silhouette skirt and this skirt was generated by forming a non-woven surface from directly raffia fibers. Here, the raffia fibers were fixed by interlocking (Model 3, Figure 10).

Conclusions

Abaca, raffia and sisal exotic fibers were chosen because they are renewable, biodegradable, sustainable, ecological and natural. These fibers generally have been used in many different areas rather than for clothing. In here, skirt models in the form of bell silhouette were designed with these natural greige

fibers without any wet-processing treatment. Greige raffia fiber non-woven skirt was the yellowest and the least white skirt type in this comparison. On the other hand, greige abaca fiber woven skirt was the whitest skirt in this study. Abaca and sisal fiber skirts exhibited akin color strength (K/S) values but both values were significantly lower than that of raffia fiber non-woven skirt. Raffia fiber non-woven skirt displayed redder and yellower color shade in comparison with abaca and sisal fiber skirts. Color coordinates of abaca and sisal fiber skirts were close to each other. Sisal fiber skirt was brighter than abaca fiber skirt due to its higher chroma and lightness values at the same time. Overall, greige raffia fiber non-woven skirt displayed the highest color strength, the highest *a**, *b** and chroma values and the lowest lightness levels leading yellowest and darkest appearance. This study was an initial trial of these exotic fibers in bell silhouette skirt form for everyday usage. This study displayed the possibility of using these fibers with natural and self-styled look. In addition to these skirt models, new application areas can be discovered in new studies as a follow-up work.

Acknowledgements

The authors would like to thank to the Scientific Research Project Unit of Pamukkale University for funding this study through the project PAU-BAP No. 2018KRM002-304.

Authors would like to thank to Hacer Balaban for her support for this study.

References

(1) Elenga, R.G. vd. (2009). On the microstructure and physical properties of untreated raffia textilis fiber. Contents lists available at ScienceDirect. Composites: Part A 40, 418–422.

(2) http://orgolyo.blogspot.com.tr/2013/08/bicol-region-brings-back-glory-of-abaca.html

(3) https://www.youtube.com/watch?v=jw16RNCC83k

(4) https://ecokaila.wordpress.com/category/abaca/

(5) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abaca_fiber_drying_in_Abaca_farm,_Costa_Rica.jpg

(6) Shahri, W., Inayatullah Tahir, I., ve Ahad, B. (2014). Chapter 3 Abaca Fiber: A Renewable Bio-resource for Industrial Uses and Other Applications. Biomass and Bioenergy: Processing and Properties, Springer International Publishing Switzerland, 47-61.

(7) Sinha, A.K., Narang, H.K., ve Bhattacharya, S. (2017). Effect of Alkali Treatment on Surface Morphology of Abaca Fibre. ScienceDirect. Materials Today: Proceedings 4, 8993–8996.

(8) Armecin, R.B., Sinon, F.G., ve Moreno, L.O. (2014). Chapter 6 Abaca Fiber: A Renewable Bio-resource for Industrial Uses and Other Applications. *Biomass and Bioenergy: Applications*, Springer International Publishing Switzerland, 107-118.

(9) The Utilisation Of Raffia In France. (JUNE 6, 1913). Journal of the Royal Society of Arts, Volume 61, No. 3159, p. 710 Accessed on: 18-03-2018, Stable URL: http://www.jstor.org/stable/41340669
(10) Sandy , M. ve Bacon, L. (2001). Tensile Testing Of Raffia. Journal Of Materials Science Letters 20, 529– 530.
(11) Bledz ki, A. K. ve Gassan, J. (1999). Composites reinforced with cellulose based fibers. Progress in Polymer Science Volume 24, Issue 2, 221–274.
(12) Redd y, N. ve Yang, Y. (2005). Biofibers from agricultural byproducts for industrial applications. Trends Biotechnol Volume 23, Issue 1, 22–27.
(13) https:/ /en.wikipedia.org/wiki/Raffia_palm
(14) http:// www.kaloes.com/about/
(15) http:// www.africa-trade.ci/madagascar-raphia/eng/raffia-fibres-taking-out.htm
(16) http:// www.africa-trade.ci/madagascar-raphia/eng/raffia-fibres-taking-out.htm
(17) https:/ /www.oneofamind.net/love/behindtheseams/making-raffia-shoes/
(18) Broer en, M.L.M. v.d. (2017). Life cycle assessment of sisal fibre e Exploring how local practices can influence environmental performance. Journal of Cleaner Production 149, 818-827.
(19) Li, Y., Mai, Y.W. ve Ye, L. (2000). Sisal Fibre and its composites: a review of recent developments. Composites Science and Technology 60, 2037-2055.
(20) Chan d, N., Tiwary, R. K. ve Rohatgi, P. K. (1988). Bibliography Resource structure properties of natural cellulosic fibres- an annotated bibliography. Journal of Materials Science, 23, 381-387.
(21) Bisan da, E. T. N. ve Ansell, M. P. (1992). Properties of sisaI-CNSL composites. Journal of Materials Science, 27, 1690-1700.
(22) https:/ /www.sisalrugs.com/blog/history-of-sisal/
(23) https:/ /www.pinterest.com/pin/81768549465191497/
(24) https:/ /www.flickr.com/photos/ilri/10942789376
(25) https:/ /ecotouristadventure.wordpress.com/2009/11/29/sisal-extracting-the-fiber/

(26) http://www.noticiadaserra.com/2018/01/rn-comeca-exportar-fio-de-sisal-para-os.html
(27) Murherjee, P. S. ve Satyanarayana, K. G. (1984). Structure and properties of some vegetable fibres , part 1. Sisal fibre. Journal of Materials Science, 19, 3925-3934.
(28) Avinc, O. ve Yavas, A. (2017). Soybean: For Textile Applications and Its Printing," in Soybean-the Basis of Yield, Biomass and Productivity, ed: InTech.
(29) [http://obsessive-coffee-disorder.com/tag/cielab/]
(30) Peteu, M. C. ve Helvenston Gray, S. (2008). Clothing Invention: Improving the Functionality of Women's Skirts, 1846-1920. Clothing and Textiles Research Journal 27(1): 45-61.

SOYA FASÜLYESİ LİFLERİNİN KINA İLE ÇEVRE DOSTU BAĞLAMA YÖNTEMİYLE BOYANMASI VE BLUZ TASARIMLARI

Melek Gündoğan, Arzu Yavas, Ozan Avinc

Pamukkale Üniversitesi, Buldan Meslek Yüksekokulu Moda Tasarım Bölümü

Pamukkale Üniversitesi, Tekstil Mühendisliği Bölümü

Öz

Araştırmacılar ve tekstil üreticileri artan tüketici bilinci ve çevre dostu organik tekstil malzemelerine artan talep sebebiyle tekstil endüstrisinin çevreye verdiği olası olumsuz etkileri azaltırken dünya lif talebini karşılamak için biobozunur, sürdürülebilir, yenilenebilir lif alternatiflerini araştırmaya devam etmektedirler. Soyafasülyesi lifi, protein esaslı botanik bir liftir ve yenilenebilir soya fasulyesinden üretilir, daha sürdürülebilir dünya tekstil üretimi için öne çıkan önem kazanan liflerden biridir. Bunun yanı sıra, kına gibi doğal boyanın soyafasülyesi lifinin renklendirilmesinde kullanımı sürdürülebilir tekstil üretimine daha fazla katkı sağlayacaktır. Bu sebeple bu çalışmada, çevre dostu soyafasülyesi lifinden üretilmiş örme kumaşlar doğal kına (*Lawsonia inermis*) ile batik boyama yöntemine göre boyanmıştır. Batik boyamada aynı anda mordanlama yöntemine göre tanik asit ve şap mordan olarak kullanılmıştır. Kına ile batik boyama yöntemine göre boyanmış soya fasülyesi örme kumaşından farklı bluzler tasarlanmıştır. Tasarlanan bluz formları prototip olarak çalışılmış olup, çalışılan bütün bluzlerin resimleri çekilerek teknik çizimleri yapılmış, analizleri ve renk özellikleri ayrıntılı olarak incelenmiştir. Ayrıca, soyafasülyesi lifli örme kumaştan tasarlanan bluzlerin renk ve renk haslığı (yıkama, kuru ve yaş sürtme haslığı vb.) özellikleri keşfedilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Soyafasülyesi lifi, batik boyama, kına, şap, tanik asit, bluz tasarımı, bluz

Introduction

Soybean plant fiber is the only protein-based fiber and produced from renewable sustainable plant sources and a man-made fiber and created in China in vast amount (1,3). Soybean fiber is produced from soybean-protein in massive quantities at low cost (2). Soybean is a kind of regenerative botanic fiber that is generated from regenerated soya GlycineMax soybean proteins in company with polyvinyl alcohol (PVA) as a predominant component (2) (Figure 1). Therefore, soybean protein fiber is natural plant-based man-made regenerated-protein fiber which is generated from a blend of soybean protein and PVA (2,4,5).



Figure 1. Soybean fiber from soybean seeds of soybean plant (2)

Soybean botanic fiber is soft, smooth, light-weight and possess natural luster similar to silk fiber which adds a luxurious appearance to the clothing (2,6). Soybean fiber displays outstanding draping capability leading to sophisticated appearance and nice feeling with comfortable wearing conditions (2,6). Furthermore, soybean fiber shows brilliant moisture absorption performances alike those of cotton cellulosic fiber nonetheless superior ventilation and moisture transmission characteristics leading to outstanding moisture management capability (2,6,7). Soybean textile products are warm and comfortable with high heat of wetting properties (2,7).

On the other hand, the natural dyes hint and refer to all the coloration materials extracted from nature i.e. of the plant, animal, mineral and microbial origins are utilized for coloration of different textile materials (8, 9). Since ancient times, henna has been used as a natural dye. Human being had used henna in the past to dye their faces, hands, hair and nails. They are still continuing to use henna for these purposes in many different cultures. Some orange wall paintings of the 16th and 17th centuries also contain henna pigments (10). In the 1st century in the Mediterranean countries and in the 11th century in Andalusia, people used henna natural dye for painting various parts of their bodies. Painting process was carried out utilizing the direct staining method of the dried and ground leaves of the plant (10). The natural dye henna can grow most abundantly in Bangladesh, India,Pakistan, Egypt, Yemen, Iran and Afghanistan and henna is a shrub or small plant. Moreover, the powdered leaves of this plant (aqueous paste) have generally been used as a sort of cosmetic for staining skin, hands, hairs and beards (9,11,12). Henna, commonly known as lawsone or hennotannic acid and a red-orange pigment, is the principal constituent of henna leaves (9,13). Lawsone is chemically known as 2-hydroxy-1, 4-naphthoquinone and behaves as a substantive dye for proteinic fiber as well as other textile fibers and gives an orange color on the materials (9,14). Lawsone is yellow orange crystals that alter their yellow color to red when in contact with air (15). Henna does not pose any threat to health and henna is easily harmonized with nature having a slight chemical reactivity without any adverse ecological complications. Henna, *Lawsonia spinosa L.*, is a part of Lythraceae family plant and its plant can be as high as 3-4 m tall possessing board small leaves with fragrant flowers (15). Leaves of henna could be picked twice a year when the henna plant become 2-3 years old and this can last for the next 20 to 30 years (15-17) (Figure

2). Dyeing, UV light absorption and antibacterial characteristics of henna leaves were attributed to the existence of Lawson, 2- hydroxy-1,4 naphthaquinone (16,17).



Figure 2. Leaves of Henna plant (18)

In this study, tie dyeing with natural henna (*Lawsonia inermis*) in company with tannic acid and alum as mordant via simultaneous mordanting technique were applied to ecofriendly soybean fiber knitted fabrics. Different blouses were designed from those soybean knitted fabrics tie dyed with henna. The designed blouse forms were studied as prototypes and all blouses were photographed and technical drawings were carried out. Moreover, the color and color fastness (washing, dry and wet rub fastness etc.) properties of soybean knitted blouses tie dyed with henna were also explored.

Experimental

Materials

Single-jersey knitted fabric made from 100% soybean fiber (spun yarn count of 32/1 Ne) was used in this study.

Tie-Dyeing Operations

Tie-dyeing process was carried out at 1/40 liquor ratio and at 100^0C for 60 minutes in a dyeing machine of ATAC (lab dye HT model). Mordant materials (alum and tannic acid) were added to dye liquor at the start of the dyeing. Simultaneous mordanting method with 5% owf tannic acid and % 20 alum mordants was applied to soybean fiber fabrics. Henna was added to the dyeing liquor as its powder (% 10) form without any extraction. In the case of alum mordant, stones in circle shape were placed in the middle of the soybean fabric and soybean fabric was tied tightly consisting the stones and died with henna in company with alum mordant. On the other hand, in the case of tannic acid mordant, soybean fabric was folded and tied at certain points and then dyed with henna with the involvement of tannic acid mordant leading to partial dyeing effect. Tie-dyed soybean fiber fabric samples were firstly cold rinsed then washed at 50^oC water for 5 minutes and finally cold rinsed. All samples were then air-flat-dried.

Colorimetric Measurements

The CIE *L*, a*, b*, C*, h°* co-ordinates and K/S values were measured and calculated from the reflectance values at an appropriate wavelength of maximum absorbance (λ_{max}) for each tie-dyed soybean fiber fabric with the utilization of a DataColor SpectraFlash 600 (Datacolor International Lawrenceville, NJ, USA) spectrophotometer (D65 day light, 10° standard observer). Each soybean fabric tie-dyed with henna was read in four different areas, twice on each side of the fabric for consistency, and the average value was calculated.

Color Fastness Determination

Wash and rub fastness properties were also explored. A wash-fastness test was carried out according to an ISO 105:C06 A2S test in a M228 Rotawash machine (SDL ATLAS, UK). Both dry and wet rub fastness were tested following the ISO 105: X12 protocol. Washing, dry and wet rubbing fastness properties were determined utilizing ISO grey scales.

Results And Discussions

Colorimetric Properties

The colorimetric properties (CIE *Lab* values) of soybean knitted fabrics dyed with henna according to tie-dyeing technique in company with tannic acid or alum as a mordant are displayed in Table 1.

Type of Soybean Knitted Fabric	**K/S**	***L****	***a****	***b****	***C****	***h°***
Greige	0,9	88,1	-0,93	21,95	21,97	92,43
Tie-dyed with henna in company with tannic acid (*un-tied part*)	4,4	50,8	-0,21	18,27	18,27	90,66
Tie-dyed with henna in company with tannic acid (*tied part*)	1,0	81,3	3,35	19,34	19,63	80,18
Tie-dyed with henna in company with alum (*un-tied part*)	23,1	31,4	2,3	15,31	15,48	81,47
Tie-dyed with henna in company with alum (*tied part*)	3,1	63,6	3,67	19,68	20,02	79,44

Table 1. The color properties of soybean knitted fabrics dyed with henna in company with tannic acid or alum as a mordant according to tie-dyeing technique

The color strength (K/S) of the greige soybean knitted fabric was measured as 0.9 (Table 1 and Figure 3). It is obvious that the color strength (K/S) values of soybean fiber fabrics dyed with henna according to tie-dye technique were higher than those of soybean greige fabric. The tied parts of the soybean fabric were slightly dyed, whereas the un-tied parts displayed significantly greener and darker behavior leading

to quite higher color strength. For example, the color strength of the tied part with the involvement of alum mordant is 3.1 and the un-tied part was 23.1 (Table 1). Lightness values were in line with the K/S values as expected. Samples with higher color strength exhibited lower lightness (L^*) values. a^*, b^* and h^o values were in line with the appearances of the dyed soybean fabrics. Moreover, alum mordant generally resulted darker in reddish shades in comparison to tannic acid, according to a^*, b^* and K/S values from Table 1 and Figure 3. Also the soybean fabric with tannic acid were lighter and greener compared to the soybean fabric with alum mordant.

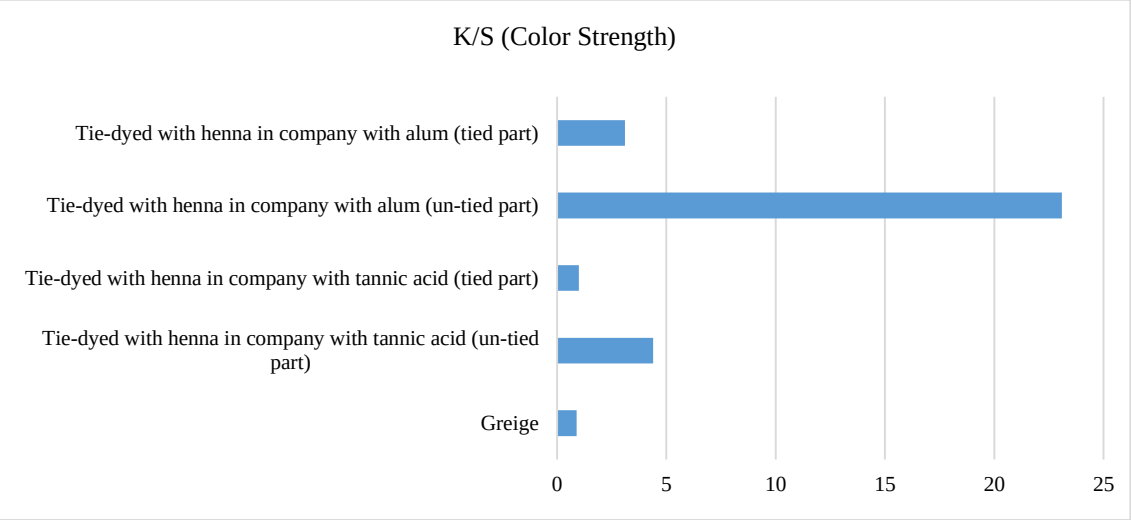


Figure 3. The K/S (color strength) values of tie-dyed soybean fabrics with henna

Color Fastness Properties

Wash and rub fastness properties of soybean fabrics tie-dyed with henna in company with tannic acid and alum mordant are shown in Table 2 and Table 3, respectively.

Type of Soybean Knitted Fabric	**Wash Fastness (Staining)**					
	Acetate	*Cotton*	*Polyamide*	*Pes*	*Acrylic*	*Wool*
Tie-dyed with henna in company with tannic acid (*un-tied part*)	5	4	4-5	5	5	5
Tie-dyed with henna in company with alum (*un-tied part*)	4-5	3	4-5	4-5	5	5

Table 2. Wash fastness properties of tie-dyed soybean fabrics with henna

Overall, henna tie-dyed soybean fabrics in company with alum and tannic acid mordants resulted in high wash fastness results. Wash fastness values of tie-dyed soybean fabric with the involvement of tannic

acid are slightly better than tie-dyed soybean fabric with the involvement of alum as a mordant (Table 2). This is expected since tannic acid treated fabric display significantly lower color strength therefore lower dye content leading to lower staining rates. Overall, wash fastness levels were in commercially acceptable levels with only one exception. Soybean fabric dyed with henna in the presence of alum exhibited 3 gray scale of staining on cotton part of the multifiber adjacent fabric. Tannic acid mordanted tie-dyed soybean fabric displayed commercially acceptable wash fastness levels (Table 2).

Type of Soybean Knitted Fabric	**Rub Fastness (Cotton staining)**	
	Wet	*Dry*
Tie-dyed with henna in company with tannic acid (*un-tied part*)	4-5	5
Tie-dyed with henna in company with alum (*un-tied part*)	4-5	4-5

Table 3. Wet and dry rub color fastness values of tie-dyed soybean fabrics with henna

Overall, henna tie-dyed soybean fabrics in company with alum and tannic acid mordants resulted in quite high wet and dry rub fastness results leading to commercially acceptable rub fastness levels (Table 3).

Blouse Designs

A blouse is a usually lightweight, loose-fitting garment for women and children and blouse covers the body from the neck or shoulders more or less to the waistline, with or without a collar and sleeves, worn inside or outside a skirt, slacks (19). Different blouse types were designed from soybean knitted fabrics tie dyed with henna in company with alum mordant or tannic acid mordant. The designed blouse forms were studied as prototypes and all blouses were photographed and technical drawings were carried out.

In the first blouse design, soybean fabric tie-dyed with henna in company with alum was utilized (Figures 4 and 5). In here, stones in circle shape were placed in the middle of the fabric and soybean fabric was tied tightly consisting the stones and died with henna in company with alum mordant. This first blouse has a boat neck collar and asymmetrical hemline and its sleeves are in the bat sleeve model (Figures 4 and 5).

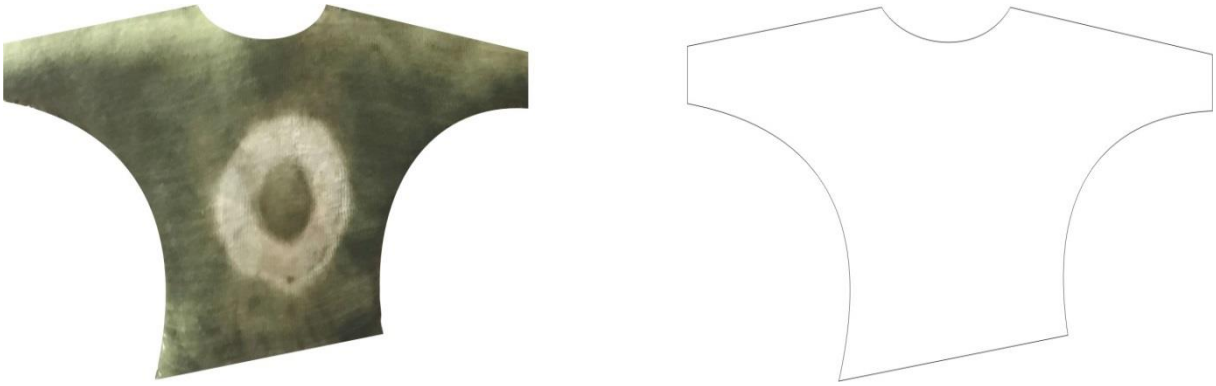


Figure 4. Model 1 Front view

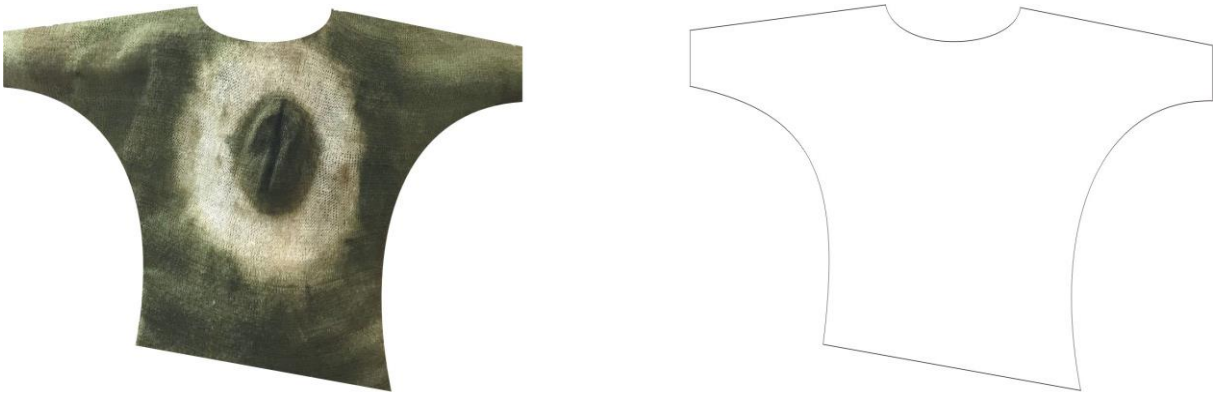


Figure 5. Model 1 Back view



Figure 6. Model 2 Front view



Figure 7. Model 2 Back view

In the second blouse design, soybean fabric tie-dyed with henna in company with tannic acid was utilized (Figures 6 and 7). Soybean fabric was folded and tied at certain points and then dyed with henna

with the involvement of tannic acid mordant leading to partial dyeing effect (Figures 6 and 7). In here, this second blouse has asymmetrical-cut collar, long body and hemlines of frontal and back parts of the blouse were in circular (rounded) and flat shapes, respectively (Figures 6 and 7). Moreover, the sleeves are in a bat sleeve model and the sleeve hems widen in *A* shape-model (Figures 6 and 7).



Figure 8. Model 3 Front view



Figure 9. Model 3 Back view

In the third blouse design, soybean fabric tie-dyed with henna in company with tannic acid was utilized (Figures 8 and 9). Soybean fabric was folded and tied at certain points and then dyed with henna with the involvement of tannic acid mordant leading to partial dyeing effect (Figures 8 and 9). In this design, both front and back collar forms of the blouse were in V-neck style. One side of the tie-dyed soybean fabric folded over (combined) the other side of the fabric on the left side in the front of the blouse and tied using drape technique with smocking (pucker). Conversely, one side of the tie-dyed soybean fabric folded over (combined) the other side of the fabric on the right side at the back of the blouse and tied utilizing drape technique with smocking (pucker). Therefore hemlines are asymmetrical and blouse possesses drop shoulder sleeves (Figures 8 and 9).

Conclusions

Researchers and textile producers are searching biodegradable, sustainable and renewable fiber alternatives as an effective tool for compensating the world fiber demand while decreasing the possible negative effects of the textile industry on the environment owing to rising consumer awareness and demands about eco-friendly and organic textile materials. Soybean fiber, protein-based botanic fiber and derived from renewable soybean, is one of these promising fibers for more sustainable world textile production. Moreover, the usage of natural dye such as henna for the coloration of soybean fiber will add further contribution to sustainable ecological textile production. Therefore in this study, tie dyeing

with natural henna (*Lawsonia inermis*) in company with tannic acid and alum as mordant via simultaneous mordanting technique were applied to ecofriendly soybean fiber knitted fabrics. Different blouses were designed from those soybean knitted fabrics tie dyed with henna. The color and color fastness (washing, dry and wet rub fastness etc.) properties of soybean knitted blouses tie dyed with henna were investigated. It is obvious that the color strength (K/S) values of soybean fiber fabrics dyed with henna according to tie-dye technique were higher than those of soybean greige fabric. The tied parts of the soybean fabric were slightly dyed, whereas the un-tied parts displayed significantly greener and darker behavior leading to quite higher color strength. The soybean fabric with tannic acid were lighter and greener compared to the soybean fabric with alum mordant. Overall, henna tie-dyed soybean fabrics in company with alum and tannic acid mordants resulted in high wash fastness results. Wash fastness values of tie-dyed soybean fabric with the involvement of tannic acid are slightly better than tie-dyed soybean fabric with the involvement of alum as a mordant. This is expected since tannic acid treated fabric display significantly lower color strength therefore lower dye content leading to lower staining rates. Tannic acid mordanted tie-dyed soybean fabric displayed commercially acceptable wash fastness levels. Henna tie-dyed soybean fabrics in company with alum and tannic acid mordants resulted in quite high wet and dry rub fastness results leading to commercially acceptable rub fastness levels. Moreover, different blouse types were designed from those soybean knitted fabrics tie dyed with henna along with alum and tannic acid mordant. The designed blouse forms were studied as prototypes and all blouses were photographed and technical drawings were carried out.

Acknowledgement

The authors would like to thank to the Scientific Research Project Unit of Pamukkale University for funding this study through the project PAU-BAP No. 2018KRM002-304.

References

(1) Avinc, O. Vd. (2012). The Effects of Ozone Treatment on Soybean Fibers, Ozone: Science & Engineering, 34:3, 143-150.

(2) Avinc O., Yavaş A. (2017). Intechopen, Chapter 11. Soybean: For Textile Applications and Its Printing. 215-248. http://dx.doi.org/10.5772/66725

(3) Özgen, B. (2012). New biodegradable fibres, yarn properties and their applications in textiles: A review. Industria Textile, 63, 3-7.

(4) Yıldırım, F.F., Avinc, O. ve Yavaş, A. (2012). In Proceedings of the Strutex 19 th International Conference: Structure and Structural mechanics of textiles. Eco-Friendly plant based regenerated protein fiber: Soybean. 3-4 December 2012 içinde (s.155-156). Liberec, Czech Republic

(5) Vynias, D. (2011). Soybean Fibre: A Novel Fibre in the Textile Industry, Soybean - Biochemistry, Chemistry and Physiology: In tech, 461-494. ISBN 978-953-307-219-7

(6) Rana S., Pichandi S., Parveen S., Fangueiro R. (2014) Biosynthetic Fibers: Production, Processing, Properties and Their Sustainability Parameters. In: Muthu S. (eds) Roadmap to Sustainable Textiles and Clothing. Textile Science and Clothing Technology. Springer, Singapore

(7) Zhang, X., Min, B. ve Kumar, S. (1999). Solution Spinning and Characterization of Poly(vinyl alcohol)/Soybean Protein Blend Fibers. Journal of Applied Polymer Science 90(3), 716–721

(8) Saxena S., Raja A.S.M. (2014) Natural Dyes: Sources, Chemistry, Application and Sustainability Issues. In: Muthu S. (eds) Roadmap to Sustainable Textiles and Clothing. Textile Science and Clothing Technology. Springer, Singapore
(9) Bhuiyan Rahman, M.A. vd. (2017). Color and chemical constitution of natural dye henna (Lawsonia inermis L) and its application in the coloration of textiles. Journal of Cleaner Production 167. 14-22.
(10) Karadağ, R., (2007), *Doğal Boyamacılık*, T.C. Kültür Bakanlığı Turizm Bakanlığı Döner Sermaye İşletmesi Merkez Müdürlüğü: Geleneksel El Sanatları ve Mağazalar İşletme Müdürlüğü, Ankara
(11) Kasiri, M.B., Safapour, S., (2014). Natural dyes and antimicrobials for green treatment of textiles. Environ. Chem. Lett. 12 (1). 1-13
(12) Yusuf, M. Vd. (2012). Assessment of colorimetric, antibacterial and antifungal properties of woollen yarn dyed with the extract of the leaves of henna (Lawsonia inermis). J. Clean. Prod. 27. 42-50.
(13) Rehman, F.-u. Vd. (2012). Dyeing behaviour of gamma irradiated cotton fabric using Lawson dye extracted from henna leaves (Lawsonia inermis). Radiat. Phys. Chem. 81 (11), 1752-1756
(14) Gulrajani, M. Vd. (1992). Some studies on natural yellow dyes, Part III: quinones: henna, dolu. Indian Text. J. 102 (3). 76-83.
(15) Bechtold, T., ve Mussak, R. (2009). Handbook of Natural Colorants, John Wiley & Sons, Ltd. ISBN: 978-0-470-51199-2.
(16) Ali, S. (2007). Evaluation of Cotton Dyeing Wıth Aqueous Extracts of Natural Dyes From Indigenous Plants, Doctor Of Philosophy In Chemistry, Department Of Chemistry University Of Agriculture, Faisalabad (Pakıstan), 3-4.
(17) Yavas, A. Ve Avinc, O. (2012). NATURAL PRINTING OF WOOL WITH ECO-FRIENDLY HENNA (LAWSONIA SPINOSA L.) (Poster Bildiri), 19th. Internatıonal Conference Strutex konferansı dahilinde "19th. Internatıonal Conference Strutex:Structure and Structural Mechanics of Textiles" bildiri kitapçığındaki December 2012 içinde (s.153-154). Liberec, Czech Republic.
(18) http://www.hennapage.com/henna/encyclopedia/war/judith/index.html)
(19) [http://www.dictionary.com/browse/blouse].

KÜLTÜREL MİRASIMIZ EL YAZMASI ESERLERDE KAĞIT TERBİYESİ

Nuray GÖKDOĞAN

Süleyman Demirel Üniversitesi, Gönen Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü

Öz

Bu çalışmada, el yazması eserlerde kağıt terbiyesi ele alınmıştır. Çalışmanın içerisinde kâğıdın kısa bir tarihçesi verilmiş olup, kâğıtlar doğrudan yazı yazmaya ve tezhiplenmeye elverişli olmadığından, yazma eserlerde kullanılacak kâğıtları birtakım işlemlerden geçirilerek hem daha kolay yazı yazılabilecek hem de ömrü daha uzun olabilecek duruma getirmek için yapılan işlemler hakkında bilgiler verilmiştir. Zengin bir kültürel mirasa sahip olan ülkemizin kültürel miras değerlerinin gelecek nesillere aktarılmasına verdiği önem yüksektir. Kültürel miraslarımızdan olan el yazması eserler önemli bir sanat eseridir. El yazması eserlerin kağıtlarının dayanıklı olması ve gelecek nesillere sağlıklı bir şekilde ulaşabilmesi için, kağıtların kalitesi büyük önem arz etmektedir. Bu çalışmanın materyalini konu üzerine yapılmış olan bilimsel çalışmalar, konu ile ilgili literatür taramaları ve konu üzerine yapılan görsellerden faydalanılmıştır. Çalışmada kağıdın terbiyesi olarak kağıda yapılan doğal boyama, ahar yapımı, mühre işlemi hakkında bilgilerin yanı sıra çalışma ile ilgili görseller verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ahar, El yazması, Kağıt, Kültürel miras

PAPER PREPARATION IN OUR CULTURAL HERITAGE MANUSCRIPT AND RARE WORKS OF ART

Abstract

This study is examining paper preparation in manuscript books. The study contains a brief history of paper, and also the processes that paper used in manuscripts has to go through to ensure easier writing on it and to extend it’s life, as paper is not suitable to write and illuminate directly. With a rich cultural heritage, Turkey is placing great importance to convey our cultural heritage values to future generations. Manuscript books, part of our cultural heritage, are important works of art. Paper quality is highly important to ensure durable paper for manuscript works and to convey them properly to next generations. Material of this study consists of scientific studies on the subject, literature reviews on the subject as well as related visuals. This study provides information as well as visuals related to natural dyeing, sizing and shining, all of which are part of paper preparation.

Keywords: Ahar, Manuscript, Paper, Heritage

Giriş

Kültür tarihimizin en önemli kaynaklarından olan el yazmaları, nesilden nesile aktarılan en değerli hazinelerdir (Ünver, 2006). Ülkelerin en değerli kültür varlıkları arasında yer alan, bilim, sanat ve kültür araştırmalarında en otantik kaynaklardan olan yazmalar, el ile yazılarak meydana getirilmiş eserlerdir. Hiçbir yazma eser, basma eser gibi birbirinin aynısı değildir (Ünver ve Kaya, 2018). Bilgi ve düşünceyi kayda geçirme ve taşıma gereci olan kağıt değişik kullanımlar için paçavra, saman, ağaç kabuğu, odun ve benzeri lifli maddelerin ince tabakalar ya da yapraklar haline dönüştürülmesiyle elde edilen yüzeydir (Gürboy, 2000; Somer, 2014).

Kağıdın tam olarak nerede ve kim tarafından bulunduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte, MS 105 yılında Çin sarayında görevli Tsai Lun, kağıdı bulan kişi olarak kabul edilmektedir. Kağıt yapımı 600 yılında Kore'ye, 610 yılında Japonya'ya geçmiş, 751 yılında ise Semerkand'daki ilk kağıt değirmeniyle Batıya doğru yol almaya başlamıştır. Bez parçaları, keten ve kenevir Arap dünyasında kağıt üretiminin ham maddesi olmuştur (Sönmez ve Ağırbaş, 2012). 11.yüzyılda Kahire yapımı kağıtlar en çok rağbet gören kağıtlardı. Kağıt yapımı 11. yüzyıldan itibaren Arap dünyasından İspanya ve İtalya'ya geçmiş, buralardan Avrupa'ya yayılmıştır. Kağıtçılığın Avrupa'ya yayılışında Türklerin etkisi olduğu bilinmektedir (Gürboy 2000; Somer, 2014).

15. yüzyılda hem doğu hem de batı kâğıtları kullanılmıştır. 16. Yüzyılda Saray'da hem doğu hem de batı kaynaklı kâğıtların aynı zamanda kullanıldığını Osmanlı Arşivi'ndeki defterler üzerinde yapılan çalışmalar göstermektedir (Ersoy, 1963; Somer, 2014). 16. yüzyılın sonlarına doğru kullanılmakta olan kağıtlar – Haşebî– Dımışkî, Şam kağıdı, Semerkandî, Devletâbâdî/Hind âbâdisi, Hatayî, Âdilşâhî, Hariri-î Semerkandî, Hindî,– Nizâmşâhîdir (Derman,1968). 18. yüzyılda da yine ithal kâğıtları kullanılmıştır. Bu durumda 19. yüzyılda (1830'larda) İstanbul'da doğu ve batı kaynaklı kâğıtların yanı sıra Türkiye'de üretilen kâğıtların da kullanıldığı söylenilebilir (Somer, 2014).

Kağıdın Terbiye Edilmesi

Eskiden hem ithal edilen, hem de Türkiye'de üretilen kâğıtlar doğrudan yazı yazmak için elverişli değildi. Bu durumu Derman (1968) şöyle anlatmaktadır.

"Eskiden kağıtlar, bugün olduğu gibi, doğrudan doğruya yazı yazılabilecek şekilde fabrikadan çıkmazdı. Hariçten (Çin, Hindistan, Buhara, Avrupa ...) olsun, yerli imalathanelerden (Kağıthane, Yalova, Bursa, Beykoz ...) olsun, gelen kağıtlar, pürtüklü ve kalemin yürümesine müsait olmayan bir haldeydiler. Hatta mürekkebi bile yayarlar. Kullanılabilmek için, terbiye edilmeleri şarttır. Umumiyetle beyaz renkte olan bu ham kağıtlar, önce arzu edilen renge boyanır, sonra aharlanır (cilalanır), nihayet aharın kağıda tespiti ve pürüzlerin giderilmesi için mührelenir, yani tazyikle adeta ütülenip parlatılırdı (Derman,1968)". Kâğıt terbiyesinde en önemli işlem 'aharlama' ve 'mühreleme'dir. Bu işlemlere 'boyama' da eklenebilir. Boyama işlemi genellikle beyaz renkli ve sanat eserlerinde kullanılacak kâğıtlara renk vermek için yapılırdı (Somer, 2014).

Kağıdın Boyanması

El yazması eserlerde kağıt terbiyesinde ilk işlem boyamadır. Aharlama ve mühreleme boyamadan sonra yapılır. Kağıt boyamak için, genellikle bitkilerden istifade edilmiştir.

Osmanlı Türklerinde, kağıt boyamada kullanılan bitkilerden bazıları şunlardır (Serin,1981). Çay (krem rengi için), cevizin yeşil kabuğu veya ekşi nar kabuğu (kahverengi için), al bakkam (kırmızı için), mor bakkam (mor için), soğan kabuğu (kırmızımtırak bir renk için), cehri tohumu (sarı için), şekerrengi için şekerci ocağı isi (şeker renk için) sayılabilir. Ayrıca suda eriyince tortu bırakmayan toprak/madeni boyalar da kullanılırdı (Derman, 1968).

Boyama işi şöyle yapılır. Renk elde etmek için bitki toplanır. Derin ve genişçe bir kaba konarak bir miktar şapla, suda kaynatılır. Kağıtlar renkli suya bir bir batırılarak banyo usulü ile boyanır. Ayrı ayrı kurumaya bırakılır. Ya da çözelti bir sünger veya pamuk vasıtasıyla kağıda sürülürdü. Islanınca suya dayanıklı olmayan büyük tabakalara sürme yöntemi uygulanırdı. Bu usulde, sürülme yollan leke gibi belli olabilir. Kağıdın daha koyu renkli olması arzu edilirse, kurutulduktan sonra, tekrar tekneye daldırılırdı. Boyanan kâğıtlar güneşte ve çok sıcak yerlerde değil gölgede kurutulur ve nemli iken üst üste konularak düzgün durmaları sağlanırdı (Yazır, 1981; Somer, 2014).

Ahar

Yazı yazarken vaki olan hataların tashihinde silintinin belli olmaması ve iz bırakmaması için kağıdın üzerine sürülen bir mayidir (Nefes Zâde,1939; Somer, 2014). Bu sayede ham ve pürüzlü kağıtlar yazıya elverişli hale gelir. Üzerine bir kez ahar sürülmüş kağıtlar tek aharlı iki defa veya daha fazla ahar sürülmüş kağıda çift aharlı kağıt adı verilir. Kağıt ıslahında ekseriya yumurta veya nişasta aharı tatbik edilmiştir (Serin,1981).

Yumurta Aharı

Birkaç çiğ tavuk yumurtasının yalnız akları küçük ve derin bir kaseye alınır. Yumurta büyüklüğünde bir şap parçası, elle, bu kasenin içinde dairevi şekilde çevrilmeye başlanır. Yumurta akları, önce şeffaflığını kaybeder, yoğurt gibi koyulur, şap döndürülmeye devam edilir. Yumurta akları tamamen su kesilir, üstü köpük bağlar. Artık, şapın vazifesi bitmiştir. Kase biraz eğriltilir ve birkaç saat öyle bekletilir. Bu arada köpük sertleşir. Bu, bir yerinden delinerek dipte toplanan su halindeki yumurta akı başka bir kaba aktarılır. Birkaç saat bekledikten sonra tülbentten süzülür. Sünger veya tülbent sarılmış bir parça pamukla kağıda sürülür ve gölgede kurutulur (Derman, 1968).

Nişasta Aharı

Bu tarz aharın yapımında buğday nişastası kullanılır. Önce soğuk suda ezilen nişastaya, sonra bir miktar jelatinle kaynar su ilave edilir ve kaynatılır. İyice piştikten sonra süzülür. Elle veya sünger yardımıyla kağıt üzerine sürülür ve kuruması beklenir (Derman, 1968). Ahar uygulandığında mükemmel bir sonuç alınmasına karşın kullanmadan önce kâğıdın en az üç ay dinlendirilmesi gerekirdi. Birkaç sene bekletilirse yazmaya fevkalade elverişli duruma gelirlerdi (Sertoğlu, 1957; Somer, 2014).

Mühreleme

Kağıda aharı iyice tespit etmek, yüzündeki pürüzleri gidermek ve ilerde çatlamasını önlemek için cam veya çakmaktan yapılmış mühre ile kağıtlar mührelenir (Serin,1981). Mühreleme işlemi için kağıt tahta üzerine konur, önce mührenin kağıt üzerinde rahatça kaymasını sağlamak için kuru sabuna sürülmüş bir çuha parçası kağıda sürülürdü. Sonra mühre çeşitli yönlerde ileri-geri hareketlerle ve bastırarak kağıdın

tüm yüzeyi üzerinde gezdirilirdi. İstenilen parlaklık ve düzgünlük elde edilinceye kadar işleme devam edilirdi. Böylece mührelenen kağıtlar üst üste konur, düzgün bir şekilde durmaları için en üste de bir ağırlık yerleştirilirdi (Derman, 1968).

Bugün kullandığımız kağıtlar, fabrikada, yüzü parlatılmış olarak İmal ediliyorsa da, üzerine mürekkeple bir şey yazıldığında, çıkarmak imkanı olmaz. Çünkü mürekkep, kağıdın içine nüfuz eder. Halbuki, eski usul cilalanmış (aharlanmış) kağıt üzerinde bir koruyucu tabaka

teşkil eden ahar isden hazırlanan mürekkebi, kağıdın bünyesine geçirmeden, kendinde tutar. Böylece, nemli pamukla silinerek, yalanarak veya kazınarak, yazı, kağıt üzerinden çıkartılabilir, düzeltilebilir. Aharlanan kağıt eskidikçe güzelleşir (Derman, 1968).

Sonuç

El yazmalarında kâğıtlara yapılan terbiye işlemleri, hem kâğıda daha kolay ve düzgün yazı yazılabilmesini sağlamış, hem de onu dış etkenlere karşı daha dirençli hale getirmiştir. Uzun yıllar bozulmadan kullanımına önemli katkılar sağlamıştır.

Kültürel mirasımız olan el yazmalarının günümüze kadar tahrip olmadan ulaşmasının sebebi, kâğıt malzemenin dayanıklılığı, kâğıdın üretilme yöntemine, gördüğü işlemlere ve korunma ve kullanım koşullarına bağlı olduğu söylenelebilir.

Kaynakça

Derman, M.U. 1968. Kâğıda Dair, İslam Düşüncesi Dergisi, 5, 338–347.

Ersoy, O. 1963. XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Türkiye'de Kağıt. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Gürboy, B. 2000. Kağıdın Tarihçesi, Laminart, Sayı 8, Haziran-Temmuz.

Somer, Ş.N. 2014. Osmanlı Arşiv Belgelerinin Günümüze Ulaşmasının Nedenleri: Kâğıt, Mürekkep ve Cilt Özellikleri. Muftav Dergisi http://muftav.org/index.php/tr/arsiv/1006 ocak-2014/1004-osmanli-arsiv-belgelerinin-gunumuze-ulasmasinin-nedenleri-kagit murekkep-ve-cilt-ozellikleri-.html erişim mayıs2018

Sertoğlu, M. 1957. Türk Sanat Tarihinde Kâğıt ve Mürekkep, Yeni Tarih Dergisi, 6, 181-183.

Sönmez, N., Ağırbaş, S. 2012. Ege Üniversitesi, Kağıt ve Kitap Sanatları Müzesi, Ege Üniversitesi Yayınları.

Ünver, N., Kaya, D. 2018. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı. http://www.yazmalar.gov.tr/sayfa/yazma-kitaplar/9

Ünver, N., Milli Kütüphanede Koleksiyonunda Bulunan Birkaç Önemli Elyazması Eser ve Yazma İnciller, Türk Kütüphaneciler Derneği İstanbul Şubesi Yayınları, İstanbul 2006.

Yazır, M.B. 1981. Medeniyet Âleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli. Uğur Derman (Yay. Haz.). 2. bs. Ankara: Ayyıldız Matbaası.

TÜRKİYE'DE 1980 SONRASI KAMUSAL ALANDA SANAT

Ö.Eren KOYUNOĞLU

Işık Üniversitesi

Öz

Türkiye'nin Cumhuriyet dönemiyle beraber girdiği çağdaşlaşma sürecinde sanatın önemli bir yeri vardır. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti'nde kamusal alanda sanat, Cumhuriyet ideallerini topluma benimsetmek için halkın kolayca ulaşabileceği kamusal alanlara/mekânlara heykel uygulamaları yapılmasıyla başlamıştır. 1923 yılından günümüze kadar kamusal alanda/mekânda birçok anıt ve heykel, çok sayıda sergi ve sanat projesi yapılmıştır. Kamusal alanda sanat alt başlığı altında toplanan bu sanatsal aktiviteler, Türkiye'deki sanat dinamiklerini, zaman içinde yaşadığı dönüşümleri ve çağdaş sanatı takip edebilmek açısından önemli olduğu kadar, Türkiye'nin tarihsel, sosyolojik ve ekonomik değişim sürecini gözlemlemek ve anlamak açısından da önem teşkil etmektedir. "Türkiye'de 1980 Sonrası Kamusal Alanda Sanat" isimli bu çalışmada Türkiye'de kamusal alanda sanatın tarihi sürecinin eserler, projeler ve sanatsal aktiviteler bazında örneklerle takip edilmesi ve 1980 sonrası dönemde yaşadığı dönüşümlerin ortaya koyulması amaçlanmıştır. Çalışmada, konunun iyi anlaşılabilmesi için öncelikle güncel kamusal alan kavramı açıklanmaya çalışılmış, kavramın Türkiye'de bulduğu anlam, karşılaştırmalı olarak tartışılmış ve durum analizi yapılmıştır. Takiben konuya 1980 öncesi ve 1980 sonrası dönemler üzerinden betimsel araştırma yöntemi kullanılarak bakılmıştır. Bu dönemlerde Türkiye'de kamusal alanda sanatın gelişimi, devletin ve kamunun konuya yaklaşımı eserler ve projeler üzerinden incelenmiştir. Konu ele alınırken Türkiye'de kamusal alanda sanat üzerine yazılmış kitap, makale ve sempozyum bildirileri takip edilmiştir. Gerekli yerlerde konu üzerine yazılmış lisansüstü tezlerden faydalanılmıştır. Ayrıca konu ile ilişkili olan sanat aktiviteleriyle ilgili internet kaynakları kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kamusal alan, heykel, sanat, modernizm, postmodernizm.

ART IN PUBLIC SPACES IN TURKEY AFTER 1980

Summary

Art has an important place in the process of the modernization of Turkey during the Republican period. In this context, art in public spaces started with the application of sculptures to the public spaces/places where the public could easily reach for teaching and spreading the ideals of the Republic. From 1923 to the present day, many monuments and sculptures, numerous exhibitions and art projects were made in public spaces. These artistic activities gathered under the title of art in public spaces are also important in terms of observing the historical, sociological and economic

processes of Turkey as much as they are important to following and understanding the artistic dynamics, its historical transformations and the contemporary art in Turkey. In this study named "Art in Public Spaces in Turkey After 1980", it is aimed to follow up the history of art in public spaces in Turkey with examples in terms of art works, projects and artistic activities and to show the transformations that took place in the period after 1980. In the study, firstly the contemporary concept of public space was tried to be explained in order to differentiate public space and public place. Then the understanding of the concept in Turkey was discussed comparatively and the situation was analysed. Subsequently, art in public spaces

pre-1980 and post-1980 in Turkey was discussed using descriptive research methods. In this period, the development of public space art in Turkey, the approach of the state and the public to the subject has been examined through works and projects. When the subject is discussed, the books, articles and symposium papers on art in public spaces are consulted and referred to.

Where necessary, graduate theses written on the subject have also been referred to. In addition, internet resources related to art activities related to the subject are used.

Keywords: Public space, sculpture, art, modernism, postmodernism.

Giriş

Kamusal Alanın Anlamı Üzerine

Türkiye, Cumhuriyet dönemiyle beraber girdiği çağdaşlaşma sürecinde sanatın önemli bir yeri bulunmaktadır. Bu bağlamda toplum tarafından ulaşılması en kolay olan kamusal alanda sanat Cumhuriyet'in ilk döneminden itibaren önemli bir sanat alanı olmuştur. Ülkemizde 1923 yılından günümüze kadar kamusal alanda/mekânda birçok anıt ve heykel, çok sayıda sergi ve sanat projesi yapılmıştır. Kamusal alanda sanat alt başlığı altında toplanan bu sanatsal aktiviteler, ülkemizdeki sanat dinamiklerinin ve çağdaş sanatı takip edebilmek açısından önemli olduğu kadar, Türkiye'nin tarihsel, sosyolojik ve ekonomik değişim sürecini takip edebilmek açısından önem teşkil etmektedir.

Kamusal alan kavramı, 20. yüzyılın son çeyreğinde belirginlik kazanan küresel ölçekli değişim ve dönüşüm olgusuyla birlikte dünya gündemine girmiş ve çağımızda sürekli tartışılan bir kavramdır. Kamusal alan, demokrasinin yetersizliklerine çare aramak üzere yola çıkanlar tarafından üretilmiş olduğu kabul edilen bir görüştür.[1] Güncel kamusal alan kavramını ünlü Alman toplumbilimci Jürgen Habermas herkesin katılımına açık, katılımcıların herhangi bir sınırlama olmaksızın herkesi ilgilendiren sorunlar hakkında birbirleriyle etkileşimde bulunabildikleri, toplanma, örgütlenme, düşüncelerini açıklama ve yayınlama haklarını kullandıkları, bir hayat alanı olarak tanımlamıştır.[2] Habermas'a göre kamusal alan işlevsel bir kavramdır; tüm insanlara açık olan kamusal alan, toplumsal yaşamda paylaşılan her türlü deneyimi kapsayan bir üst yapıdır. Devletin dışarıda kaldığı kamusal alan, demokrasinin merkezi ve bireysel gelişimin esas öğesidir.

Kamusal alan, içinde gazete, dergi, televizyon ve radyo gibi medya elemanlarını barındırmasının yanında, kamusal hayatın içinde geçtiği, insanların hem birbirleriyle hem de yapılı çevreyle ilişkiye geçtikleri fiziksel mekânları barındırmaktadır. Kamusal mekânlar, konut gibi özel mekânların dışında kalan meydanlar, sokaklar, parklar gibi insanların toplanabileceği yerler olarak kabul edilir.

Bu mekânlar, batı tarihinde muhalefet, iktidar ve müzakere alanları olma gibi işlevlere sahip olmuştur.

Türkiye'de ise durum farklıdır. Ülkemizde kamusal alan ve kamusal mekân kavramları da birbirine karıştırılan, birbirini içine geçen konulardır. Bu kavramlara devletin direkt yönetiminde olan kamu binaları da dâhil edilerek kavram iyice karışık bir hale gelmektedir.

---

[1] Ruşen Keleş, "Yerel Yönetimler, Kamusal Alan ve Sanat", Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi IX. Ulusal Sanat Sempozyumu "Kamusal Alanda Sanat" Bildiriler Kitabı, Ankara, 2009, s.125.

[2] Jürgen Habermas, "Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale", çev. N. Erol, *Birikim*, S: 70, Şubat 1995,

s.

62 ve Jürgen Habermas, "Kamusal Alan", Meral Özbek (ed.), *Kamusal Alan*, Hil Yayın, İstanbul, 2008, s. 95-102.Kamusal alan, mekân ve kamu kavramları arasındaki karmaşa bir kenara bırakılıp, Türkiye'de kamusal alanın fiziksel bir mekân olduğu kabul edilirse, Türkiye'de kamusal mekânın oluşum sürecine bakılmalıdır. Bu süreçte özellikle Osmanlı döneminin mahallelerin konu açısından önemi ortaya çıkmaktadır. Mahalle, vatandaşların ömrünün çoğunun biçimlendiği öncelikli kamusal mekândır. Eğitim, evlilik, cenaze, kutlama gibi aktivitelerin tümü mahalle hayatının önemli bir parçası olmuştur. Mahalleler, Osmanlı döneminde İslami ahlak mekanizmasının denetimi altındaki yerler olmuşlardır. Bu denetimin baskısı altında toplum, 19. yüzyılda modern okulların, özellikle de askeri okulların getirdiği yeni değerleri fark etmeye başlamıştır. Toplum bu yeni değerlerle beraber bir zihniyet devrimi gerçekleştirmeye başlayarak ev ve çevresindeki mahalle yaşamından çok daha özgürlükçü bir kamusal mekâna karşılık gelen park, mesire gibi mekânlara ihtiyaç duymaya başlamış ve bu mekânların oluşmasına neden olmuştur.[3] Cumhuriyet ile birlikte Osmanlı'nın son döneminde başlayan bu kapalı sistemden açık sisteme geçiş hızlanmış ve kamusal mekân gerçek anlamda var olmaya başlamıştır. Türkiye'de kamusal alan ve kamusal mekân cumhuriyet döneminde batıdan farklı bir biçimde devletle özdeşleşmiştir. Çağdaşlaşma ilkesi ile yeni Türkiye Cumhuriyeti, kamusal bir yaşantı oluşturmak amacıyla kent merkezlerini, meydanları ve parkları düzenlemeye başlamıştır. Bu açıdan bakıldığında kamusal alan, batıda giderek güçlenen burjuvazinin kendiliğinden yarattığı bir alanken Türkiye'de devlet tarafından yaratılmış bir alan olmuştur.[4] Bu nedenle Türkiye'de kamusal alan, devlet ideolojisinin bir yansıması olmuştur. Osmanlı'dan laik cumhuriyet rejimine geçişte kamusal alan ve kamusal mekânın devlet ideolojisine hizmet etmesinin gerekliliği yeni bir toplum yaratılması amaçlandığından doğal olarak kabul edilmesi gereken bir konudur. Fakat bu durum Türkiye'de yeni rejimin kurulduğu geçiş dönemi ile sınırlı kalmamış, kamusal alan ve kamusal mekân üzerindeki devlet kontrolü günümüze kadar sürmüştür. Bu bağlamda Türkiye'de kamusal alan, iktidar tarafından yönlendirildiğinden Habermas'ın bahsettiği işlevselliği kaybetmiştir. Buna bağlı olarak, Türkiye'de kamusal alan, günümüze gelinceye değin farklılıkların ifade edilemediği ve sağlıklı bir müzakerenin gerçekleştirilemediği bir özelliğe sahip olmuştur. Türkiye'de kamusal alanın işlevleri problematik olduğundan kamusal mekânlar da müdahale alanları haline gelerek sayısız araç ve yöntem ile giderek küçültülmüştür. Kamusal alanlar, kamusal kullanımı kısıtlayacak mimari elemanlarla doldurulmuş,

yapılan yeni binalar bu mekânların içine taşmış ve niteliklerini yitirmelerine neden olmuştur. Uğur Tanyeli, Türkiye'de kamusal mekân konusundaki bu durumu açıklarken İzmir Kültür Parkı ile Londra'daki Hyde Park'ı karşılaştırmış ve Hyde Park'ın 17. yüzyıldan beri park niteliğinde bir değişiklik olmadığını fakat İzmir Parkı'nın 1930'larda başlayan imar çalışmaları sonucu park niteliğini kaybettiğini vurgulamıştır.[5] Avrupa'yla karşılaştırıldığında bu durumla ilgili benzeri birçok örnek sunmak mümkündür.

Türkiye'de 1980 Öncesi Kamusal Alanda Sanata Kısa Bir Bakış

Türkiye'de kamusal mekânların düzenlenmesi cumhuriyet dönemi ile başlamıştır. Bir çağdaşlaşma projesi olan Cumhuriyet, Türkiye'nin modern yaşam biçimi ile Batılılaşmış görünümünü yansıtması için öncelikle kamusal alanın görülebilir formu olarak kentlerin yeniden planlanması ve inşa edilmesine öncelik vermiştir. Avrupalı uzmanlar yardımıyla planlanan bu yeni kentlerde meydanlar ve parklar, kamusal yaşantının önemli buluşma ve toplanma yerleri olarak öngörülmüştür. Bu mekânlar, devlet tarafından ideolojik bir araç olarak öngörülen ve kullanılan anıt heykel uygulamaları ile süslenmiştir.[7] Halk tarafından kolaylıkla ulaşılabilecek kamusal mekânlara anıt heykellerin yerleştirilmesi, devrimin ideallerini ve toplumsal bilinci oluşturmak açısından ve heykel sanatının halka yakınlaştırılması açısından önemli bir yaklaşım olmuştur. Meydanlara yapılan büyük boyutlu Atatürk heykelleri, bu yaklaşımın ilk örnekleridir. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında yapılacak olan bu anıtların tasarımında, uygulanmasında ve dökümünde gereken uzmanlığın ve teknolojinin Türkiye'de bulunmaması nedeniyle yabancı heykeltıraşlara ihtiyaç duyulmuştur.

Bu nedenle Cumhuriyet'in ilk anıtları, Avrupa'da ilişki kurulan bazı sanatçılara yaptırılmıştır. Heinrich Krippel, Pietro Canonica, Josef Thorak ve Anton Hanak bu anıtları yapan yabancı sanatçılardır.[8]

Yabancı heykeltıraşlara yaptırılan bu anıt heykellerin tartışmalara da yol açtığı bilinmektedir. Dönemin Türk heykeltıraşları, milli değerler yüklenen anıt heykellerin milliyetçi ve ulusçu bir yaklaşımla Türk sanatçılar tarafından yapılması gerektiğini öne sürmüşler, yabancı sanatçıların Türk milli duygularını yaşayamayacağını ve yaşatamayacaklarını savunmuşlardır.9

---

[3] Uğur Tanyeli, "Kamusal Mekân – Özel Mekân: Türkiye'de Bir Kavram Çiftinin İcadı", Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset; 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, İstanbul, 2005, s. 205-206.

[4] Ayşe Sibel Kedik, "Kamusal Alan ve Türkiye'de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var Olma Koşulları",

Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Ağustos 2012, C. 2, S. 2, s. 84.

[5] Uğur Tanyeli, a.g.e., s. 207.

6 Uğur Tanyeli, "Kamusal Mekân – Özel Mekân: Türkiye'de Bir Kavram Çiftinin İcadı", s. 207-209.

[7] Zeynep Yasa Yaman, "'Siyasi/Estetik Gösterge' Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel", *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2011, C. 28, S. 1, s. 70-72.

[8] Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973, s.14.

[9] Zeynep Yasa Yaman, "Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)", s. 157-160.

Döneminönemli sanat dergisi olan Ar dergisi anıt heykeller ile ilgili bu tartışmalara sözcülük etmiş ve oluşan yabancı sanatçı dinamiğine dikkatleri çekmiştir.[10]

Anıt heykel tartışmaları ve Türk heykeltıraşlarının konuya ilgisi sonucunda yabancı heykeltıraşlara duyulan gereklilik zamanla azalmıştır. 1930'lu yıllarda Türk heykeltıraşlarının yabancıların yerlerini almaya başlamıştır. Özellikle Kenan Yontunç, Nijad Sirel, Mahir Tomruk ve onları takip eden kuşağı oluşturan Ratip Aşir Acudoğlu, Nusret Suman, Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu'nun yurdun çeşitli şehirlerinde yaptıkları anıt heykeller önemli örneklerdir.

Tüm bu anıtlar değerlendirildiğinde eserlerde figüratif anlatım dili kullanıldığı görülmektedir. Tüm anıtların merkezinde sivil ya da askeri giyimli Atatürk yer almaktadır. Çoğunda Atatürk ile birlikte Türk askerleri ve Türk kadınları, Atatürk'ün silah arkadaşları olan devrimin diğer önemli figürleri, zafer kazanmış Türk halkını ve yenilmiş düşmanları betimleyen figürler, çalışkan Türk halkı gibi devrimi ve devrim ideallerini vurgulayan öğeler bulunmaktadır. Bu öğelerin birlikteliği ile öyküsel bir anlatım dili oluşturularak ülkenin yeniliğe yönelişi anlatılmaktadır. 1940'lı yıllarda az sayıda olmakla beraber diğer Türk büyükleri de anıt heykel uygulamalarında görülmeye başlamıştır.

1950'li yıllar, ekonomik koşulların da değiştiği ve bu değişikliğin kültür politikalarına da yansıdığı bir dönem olmuştur. Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ile öncelik ekonomik kalkınmaya verilmiş, sanat ise geri plana itilmeye başlamıştır. Bunun sonucu olarak da devletin sanata ve sanatçıya verdiği destek giderek azalmış, sanatın halka ulaşmasında önemli rolü olan Halkevleri kapatılmıştır. Sanayileşmenin etkisiyle köyden kente göçler artmış, yaşam biçimi değişmiştir. Devlet desteği ve yönlendirmesinin kesilmesi, sanatçıların yeni arayışlar içine girmesini sağlamış, bireyselliklerini ön plana çıkartmalarına ve çağın sanatına ayak uydurmaya çalışmalarına neden olmuştur. Bu durum, Türkiye'nin çağın gerisinden gelen sanat anlayışının değişmesinde etkili olmuş, yenilikçi bazı sanatçılar 1940'ların sonundan itibaren yurtdışında sergi, yarışma gibi etkinliklere katılmıştır. Bu sanatçıların yeni anlayışlar içinde yurda dönmeleri ve daha özgür bir sanat ortamıyla karşılaşmaları soyut sanatın Türkiye'de etkili olmasını da sağlamış ve modern Türk sanatının başlamasına neden olmuştur. Nitekim 1950'lerin sanat ortamında en önemli konularından biri soyut sanat tartışmaları olmuş ve soyut modern sanat olarak değerlendirilmiştir.[11] Türk heykel sanatındaki bu yeni yönelimler ve gelişmeler ile zıtlık oluşturacak biçimde anıt çalışmaları 1950'li ve 1960'lı yıllarda yoğun olarak devam etmiştir.

[10] Ar dergisinin 5. Sayısında konuyla ilgili tartışmalar ve yabancı heykeltıraşların yaptığı anıt heykellerle ilgili eleştiriler yer almakta ve konuyla ilgili bir de anket bulunmaktadır; aktaran Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1999, s. 205-207 ve Ali Teoman Germaner, "Cumhuriyetimizin 75. Yılında, Ülkemizde "Heykel Olgusuna" Genel Bir Bakış", *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*, Tarih Vakfı Yayınları,1999, s. 62-63.

[11] Emel Coşkun, "1950-1960 Yılları Arası Türk Heykel Sanatı", *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*

Anıtı olmayan kentlere anıt yaptırılması için yarışmalar düzenlenmiş ve belediye komisyonları anıt çalışmalarını yürütmüştür. Bu dönemde sanatsal değerleri düşük örnekler ortaya çıkmasının yanında, yüksek değer taşıyan örnekler de var olmuştur.

Devlet desteğiyle yapılmış olan en önemli etkinlik ise Anıtkabir için Cumhuriyet ideolojisine uygun olarak figüratif ve anlatımcı bir üslûpla yapılmış olan heykellerdir.

Türkiye'de 1980 yılı öncesinde kamusal alanda sanatın en önemli örnekleri olan anıt heykeller, kamusal alanda sanat açısından bir problemi de beraberinde getirmiştir; "…*heykellere yüklenen ideolojik içerik ya da halkın görmeye koşullandığı ideoloji ve içerik, heykelin kamusal alanda* sanat nesnesi olarak edinmeye çalıştığı yeri hep tehdit etmiştir."12 Bahsedilen bu duruma rağmen İlhan Koman, Ali Hadi Bara ve mimar Tarık Carım'ın 1953'de Türkiye'de kurdukları Espace Grubu'nun 1955'de yayımlanan bildirgesinde kent, mimari ve plastik sanatlar birlikteliğinin uyum ilkelerini ve sorunlarını gündeme getirmesi, sanatçıların anıt heykel ve ideolojik içerik konusunun ötesine geçmelerine işarettir. Fransa'daki uluslararası sanat birliği Groupe Espace'ın ilkeleri doğrultusunda kurulan grup, farklı disiplinlerdeki sanatçıların mekân ve zamanın yaratılmasında birlikte çalışmalarını önermiştir. Bu anlayış, heykelin anıtlaştırılmasından çok mimari ile işbirliği içinde var olmasını önemsemekte ve mimariyi başlı başına bir anıta dönüştürmektedir. Sanatçıları ilgilendiren asıl sorun, insanı çevreleyen mekânları sanatla birlikte tasarlamak, sanatı yaşamın her alanında etkin hale getirmektir. Mekân yaratmada en önemli görev mimariye düşmekle birlikte düşünülen, mimarın diğer tüm sanatlarla mutlak bir uyum içerisinde davranmasının gerekliliğidir. Bu işbirliğinde işlev bir araç, estetik-plastik ise amaçtır.13 Espace Grubu, tüm bu özellikleri doğrultusunda Bauhaus ekolünün Türkiye'deki bir yansıması gibidir de. Koman'ın 1955'te İstanbul'da açılan bir sergi için yaptığı sökülüp takılabilir Gezici Dükkân'ı da, bir plastik sanatlar bireşimi uygulaması olarak Grup Espas'ın ilkelerinin görselleşmiş hali olmuştur.

1950'li yıllarda Grup Espas'ın etkisi doğrultusunda kamusal mekân statüsünde olmayan, buna rağmen topluma açık belirli mekânlara toplumla sanatı birbirine yakınlaştırmak için anıt heykeller dışında sanatsal uygulamalar yapılmaya başlanması bahsedilmesi gereken önemli bir konudur. Bu yıllarda büyük boyutlu turistik otel, banka, işhanı gibi yapıların cephelerine yapılan mozaik, fresk ve rölyefler bu sanatsal uygulamaların örnekleridir. Ankara Opera Binası (1950), İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (1956), Hilton Oteli (1956), Ankara Etibank Genel Müdürlüğü (1957), İstanbul IV. Levent Yapı Blokları (1958), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (1959), İstanbul Samatya İşçi Sigortaları Hastanesi (1959) için yapılan sanatsal uygulamalar bu örnekler arasındadır. Bu örneklerin en önemlileri arasında yer alan Unkapanı'ndaki İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'na 1956'da İstanbul Belediyesi'nin bu alanda çalışan esnafı tek çatı altında toplamak amacıyla yaptığı altı bloktan her birinin cephelerine ve bina içlerine çok çeşitli sanatsal çalışmalar yapılmıştır. Kuzgun Acar'ın bir duvar heykeli, Füreya Koral'ın bir seramik panosu, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun iki mozaik panosu, Eren Eyüboğlu'nun bir mozaik panosu, Yavuz Görey'in dekoratif havuz-çeşmesi, Ali Teoman Germaner'in bir duvar rölyefi, Sadi Diren'in bir seramik panosu, Nedim Günsur'ün bir mozaik panosu bu çalışmaları oluşturmaktadır. Ayrıca bu mekânlara uygulanan örneklerin figüratif sanattan soyut sanata kayması ve geleneksel malzemenin dışında demir, levha, taş tuğla,

12 Zeynep Yasa Yaman, "'Siyasi/Estetik Gösterge' Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel", *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2011, C. 28, S. 1, s. 77

[13] A.g.e., s. 82-83.

kiremit, tel, ip, hazır nesne ve ahşap gibi malzemelerin kullanılmış olması dönemin sanatsal eğilimini göstermesi açısından da önemli diğer bir konudur.

Benzer çeşitli uygulamalar 1960 ve 1970'li yıllarda da sürdürülmüştür. Özellikle Cumhuriyetin ilanının 50. yılı kutlamaları kapsamında 1973 yılında İstanbul'a yerleştirilen yirmi heykel Türkiye'de kamusal alanda/mekânda sanat açısından önemli bir gelişme olmuştur. Gürdal Duyar'ın *Güzel İstanbul'u*, Muzaffer Ertoran'ın *İşçi*'si, Nusret Suman'ın *Mimar Sinan*'ı, Mehmet Uyanık'ın Beşiktaş'ta yer alan *Birlik*'i, Bihrat Mavitran'ın Harbiye Hilton Oteli önündeki *Yükseliş*'i, Ferit Özşen'in Arnavutköy Akıntıburnu'nda yer alan *Yağmur*'u, Füsun Onur'un Fındıklı Parkı'ndaki *Soyut Kompozisyon*'u, Tamer Başoğlu'nun Yavuz Görey'in Taşlık Parkı'ndaki *Soyut Heykel*'i, Metin Haseki'nin *Soyut Heykel*'i, Kamil Sonad'ın Gülhane Parkı'ndaki *Çıplak*'ı, Zerrin Bölükbaşı'nın Harbiye Orduevi bahçesindeki *Figür*'ü, Ali Teoman Germaner'in Bebek Parkı'ndaki *Soyut Heykel*'i; Zühtü Müridoğlu'nun Fındıklı Parkı'ndaki *Dayanışma*'sı, Hüseyin Anka Özkan'ın Gümüşsuyu Parkı'nda yer alan *Yankı*'sı; Kuzgun Acar'ın Gülhane Parkı'ndaki *Soyut Heykel*'i bu yirmi heykel arasındadır.

Türkiye'de heykel sanatını, galeri mekânından kamusal alana çıkaran ilk önemli etkinlik 1973 yılında Arkeoloji müzesi bahçesinde gerçekleştirilen *Açık Hava Heykel ve Resim Sergisi*'dir. Müze bahçesinde yapılan sergi, heykel sanatını halkla kamusal alana çıkartarak halka sunmak amacı taşımıştır. Buna rağmen sergilenen heykeller çevresel faktörler göz önüne alınmadan üretildiğinden bu etkinliğin galerideki sergileme mantığını açık alana taşımak ile sınırlı kaldığı görülmektedir. Önemle vurgulanması gereken asıl konu ise hiçbir özel kurumun ya da devletin teşviki olmadan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğretim elemanları ve öğrencilerinin çabasıyla hayata geçirilen serginin bugün için de alternatif bir örgütlenme modeli sunmasıdır.[14] Etkinlik dört yıl boyunca sürdürülmüştür.

1960'lı yıllardan itibaren belediye, kent konseyi ve özel kuruluşlar gibi sivil iradenin açık alan heykelleri sipariş vermesi de kamusal mekânda uygulanan sanatımız açısından önem taşımaktadır. Semahat Acuner'in Beyazıt Meydanı'da yer alan 1960 tarihli *Turan Emeksiz Anıtı*, İsmail Hakkı Öcal'ın Kazancı Yokuşu'nun başında yer alan 1969 tarihli *Soyut Kompozisyon*'u, Şadi Çalık'ın Galatasaray'da yer alan, Yapı Kredi Bankası için yaptığı 1973 tarihli *50. Yıl Anıtı*, İlhan Koman'ın Halk Sigorta için yaptığı 1980 tarihli *Akdeniz*'i bu sivil ve kurumsal siparişler sonucunda yapılan eserlerdir. 1975 yılında Türkiye'de ilk heykel sempozyumu olan *Antalya Uygulamalı Heykel Sempozyumu*, yerel yönetim ve sanatçılar arasında kurulan dayanışmanın ürünlerinden bir diğeri, belki de en önemlisi olmuştur. 12. Antalya Festivali kapsamında gerçekleştirilen sempozyum, Ferit Özşen ve Tamer Başoğlu'nun girişimleri, Antalya Belediyesinin katkıları ve Hasan Safkan, Müfide Aksoy, Bihrat Mavitan, Meriç Hızal, Faik Erdogan Sarma, Hayri Karay ve Timur Sen gibi çoğunluğu öğrenci olan heykeltıraşların katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Anıt heykel geleneğinden modern ve çağdaş heykele geçiş sürecinde önemli yeri olan heykel sempozyumu üretilen heykellerin açık alanlarda değerlendirilmesi açısından önemli bir gelişme olmuştur. Sempozyum 1976 yılında tekrarlanmasına karşın politik nedenlerle sona erdirilmiş, heykel sempozyumlarının devamı 1990'lı

yıllarda gelmiştir.

14 Ezgi Bakçay, *İstanbul'da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekânıyla İlişkisi*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2007, s. 149.

1950'li yıllardan başlayarak sanatsal gelişim sürecine giren heykel sanatımızın bu örnekleri, 1980'li yıllara gelinceye kadar Türkiye'de kamusal alanda/mekânda sanatta anıt heykelden çağdaş sanata doğru bir geçiş sürecinin başladığına işaret etmektedir. Tüm bu sanatsal gelişmelere ve uygulamalara karşın Türkiye'de kamusal mekânlarda yapılan heykel ve diğer sanat yapıtlarının birçoğunun kamunun ve yönetimlerin ilgisizliği nedeniyle kaderlerine bırakılarak bulundukları yerlerde tahrip oldukları veya çeşitli nedenlerle tahrip edildikleri veya yerlerinden kaldırıldıkları bilinmektedir:

"Kuzgun Acar'ın 1968 yılında Türkiye'nin ilk gökdeleni olarak yapılan Emekli Sandığı Ankara Kızılay Emek İş Hanı'nın giriş cephesindeki Anadolu'nun çoraklaşma sonucu yitirilen topraklarını soyut bir dille görselleştirdiği büyük boyutlu metal heykeli, mimariyle bütünleşen anıt anlayışını görselleştiren ilk örneklerden biriydi. Bununla birlikte heykel daha sonra, mimar Selçuk Milar'ın Ziraat Bankası'nı simgeleyen başak rölyefler ile birlikte yapıya uymadığı gerekçesiyle yerinden sökülerek depoya kaldırılmış ve bir süre bekletildikten sonra da hurda olarak satılmıştır. Cumhuriyet'in 50. Yılı nedeniyle İstanbul İl Kutlama Komitesi'nin "İstanbul'da 20 Heykel Projesi" kapsamında 29 Ekim 1973'den önce İstanbul'un çeşitli park ve alanlarına konulmak üzere sanatçılardan yapmalarını istediği heykellerden bazıları yerinden kaldırıldı, çalındı, yarattıkları çıplaklık, orak-çekiç gibi imgelemler nedeniyle saldırıya uğradı, farklı siyasi kesimlerin hedefi oldu. Hatta Necmettin Erbakan'ın Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul" heykelini edebe aykırı bularak kaldırılmasını istemesi CHP-MSP Koalisyonunda gerginlik yarattı. Kamusal alan için tasarlanan şehir heykellerine kamu yeterince sahip çıkmadı, birçoğu yerlerinden söküldü, yok edildi."15

Türkiye'de 1980 Sonrası Kamusal Alanda Sanat

Cumhuriyet döneminde anıt heykel uygulamalarının bir gelenek haline dönüşmesi nedeniyle Türkiye'de kamusal alanda/mekânda sanat neredeyse 1980'li yıllara kadar, anıt heykeller ile özdeşleşmiştir. Bu gelenek 1980'li yıllarda da devam etmiş fakat yapılan heykellerin içeriklerinde olduğu kadar sanatsal değerlerinde de büyük düşüş yaşanmıştır. Zeynep Yasa Yaman konuyu şöyle açıklamaktadır:

"12 Eylül 1980 darbesi sonrasında ve Atatürk'ün Doğumu'nun 100. yılı kutlamaları kapsamında Atatürk'ün anısını yeniden tazeleme gereği duyularak anıt ve heykel yapımına ivme kazandırıldığı görülmektedir. Özünde tarihi misyonunu tamamlamış olan anıtçılık, içi boşaltılmış ticari bir kimlik kazanmış, bu tarihten sonra bazı sanatçılar aynı kalıptan çoğaltarak farklı kaideler üstüne koydukları polyester Atatürk heykellerini doğudan batıya ülkenin hemen çoğu kentine, ilçelere, beldelere kadar yaygınlaştırmışlardır. Bu heykellerin çoğunda Cumhuriyet idealleri ve Kurtuluş savaşına dair anlatıların yer aldığı kaide rölyeflerinden vaz geçildiği, söylemin içeriksizleştirilerek Atatürk'ün tek başına vazgeçilmez bir lider ve koruyucuya dönüştürüldüğü, bir anlamda mitleştirildiği izlenebilir."16

15 Ezgi Bakçay, *İstanbul'da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekânıyla İlişkisi*, s. 86. İstanbul'da 20 Heykel Projesi kapsamında yapılan eserlerin tahrip edilmesi ve kaldırılmalarıyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Burcu Pelvanoğlu, "Kamusal Alanda Çağdaş Heykel", http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=571 (14.05.2013)

16 Zeynep Yasa Yaman, "'Siyasi/Estetik Gösterge' Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel", Konuyla ilgili 1980'li yıllar, devam eden düşük değerli anıt heykel uygulamalarının yanı sıra kamusal mekânlarda çağdaş denemelerin de yapıldığı bir dönem olmuştur. Buna rağmen aynı yıllar yine birçok eserin kalıcı olamadığı yıllardır:

"Ali Dinçer'in belediye başkanlığı döneminde Ankara Belediyesi Park ve Bahçeler Müdürlüğü tarafından parklarda değerlendirmek için Remzi Savaş, Burhan Alkar ve Metin Yurdanur'a yaptırdığı heykellerden Burhan Alkar'ın "Barış" ve "Atılım" heykelleri Sakarya Caddesi yaya bölgesinde, Metin Yurdanur'un "Eller, 1980"i Abdi İpekçi Parkı'nda "Miras, 1980" (Eşeğine Ters Binmiş Nasrettin Hoca) İstasyon Meydanı'nda değerlendirilmiş, Remzi Savaş'ın bronzdan yapılmış "Uçuş" ve "Çift" heykelleri ise 12 Eylül ertesinde soyut anlatımları nedeniyle beğenilmeyerek depoya alınmış ve daha sonra Seymenler Parkı'na yaptırılan heykelin malzemesi olarak kullandırılmıştır. Bir diğer deneme, Murat Karayalçın'ın Ankara Büyükşehir Belediye başkanlığı sırasında 1989-1994 yılları arasında "Çevresel Sanat Etkinlikleri" adıyla sanat kurumlarının da katkısıyla tasarlanmış yapıtlar, İmar ve Çevre Danışma Kurulu'nun değerlendirmeleri sonrasında uygulamaya sokulmuş, 1 çevresel heykel, 2 anıt, 11 heykel, kaldırım figürlerinden oluşan işler ve değişik mekânlara yerleştirilmiş Ankara'nın simgesi keçilerdi. Heykellerin bir bölümü proje ya da yapım aşamasında yarışmaya çıkartılmış, ancak 1994'te Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı olan İ. Melih Gökçek, uygulamaların gerçekleştirilmesini engellemiştir. Öte yandan Azade Köker'in "Tutku" ve Mehmet Aksoy'un "Periler Ülkesi" adlı heykellerini, "insanların bakıp orgazm oldukları" gerekçesiyle kaldıran Gökçek, kendini "Ahlâksızlığın adını sanat koymuşlar. Ben böyle sanatın içine tükürürüm," diyerek savunmuştur. 2 Temmuz 1993'de Pir Sultan Abdal Şenlikleri sırasında Madımak olayı öncesinde Pir Sultan Abdal'ın heykeli kırılıp parçalandı, yerlerde sürüklendi. Aynı yıl Antalya'nın en işlek caddelerinden birine yerleştirilen 48 Venüs heykelinden birisi film festivalinin başlamasına 15 gün kala kaidesinden indirilerek müstehcen olduğu gerekçesiyle yakıldı."17

1990'lı yıllara gelindiğinde yine kamusal alanda sanattan çok kamusal mekânda sanattan bahsetmek mümkündür. Buna rağmen aynı yıllar kamusal mekânda önemli eserlerin başarıyla uygulandığı çağdaş projelere sahne olmuştur. 1992-93 yılında, Nurettin Sözen'in belediye başkanlığı döneminde İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenerek 10 eserin seçilerek uygulandığı *Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği* bu projelerden ilkidir. İkinci önemli proje ise 1994 yılında düzenlenen ve seçilen 8 eserin Saraçhane Parkı'na uygulandığı *Ulusal Kurtuluş Savaşımızdan Günümüze Lâiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıt Parkı Yontuları*'dır. Bu projeler, kent ile heykel ilişkisini açığa çıkaran çağdaş eserlerden oluşmuş, İstanbul'a "*çağdaş bir kent yaşamı anlayışı içinde ve kültürel gelişimine koşut düzeyde sanat ürünleri*"18 sunmuştur. Bu heykeller anıt heykellerinin sabit estetiğinin ötesine geçerek kendi estetiklerini oluşturan ve mekânla bütünleşen heykeller olmayı başarmıştır.

[17] Zeynep Yasa Yaman, "'Siyasi/Estetik Gösterge' Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel", s. 86-87.

[18] Cavhar Göktaş, *İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 1998, s. 55; aktaran Burcu Pelvanoğlu, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, yayımlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2009, s. 86.

Hiçbir özel kurumun ya da devletin teşviki olmadan hayata geçirilen sergilerin ikincisi olması açısından 1984 tarihinden itibaren yapılmaya başlanan *Fındıklı Parkı Açık Hava Heykel Sergileri* bahsedilmesi gereken önemli kamusal mekân sergileridir. 1973 yılında gerçekleştirilen *Açık Hava Heykel ve Resim Sergisi*'nin devamı niteliğindeki sergiler, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar öğrencilerinin çabasıyla okullarının hemen yanındaki kamusal mekânı kullanarak bu yolla halkla heykel sanatının ilişkilerini geliştirmek isteğinden doğmuştur. Fındıklı Parkı Açık

Hava Heykel Sergileri'nin diğer açık alan heykel etkinliklerinden farkı bu etkinliği düzenleyen

ve etkinliğe katılan genç sanatçıların heykelleri tasarlamadan önce mekânı tanımaları ve mekânın verilerini işlerine dâhil etmeleridir.[19]

1980'li yıllardan günümüze belediye, kent konseyi ve özel kuruluşlar gibi sivil irade de açık alan heykelleri sipariş vermeye devam etmişleridir. Mehmet Aksoy'un İş Bankası Kuleleri *Kibele Çeşmesi*, Meriç Hızal'ın Abbasağa Parkı'na 2002 yılında yaptığı *Güneş Saati* ve Antalya Bayındır Mahallesi Palmiye Parkı'na 2012 yılında yaptığı *Al Yazma Anıtı* bu siparişlerin örnekleri arasında yer almaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren görülen devlet dışı iradenin konuya ilgisi 1990'lı yıllarla beraber özellikle özel kuruluşların sponsorluk hareketlerine dönüşmüştür. Büyük şirketler, kurumsal imajlarının inşasında sanata yatırım yapmanın reklam kampanyalarından çok daha faydalı olduğunu kavramışlardır.[20]

1990'lı yıllarda yerel yönetimler ve sanatçılar arasında kurulan dayanışmanın ürünü olan heykel sempozyumları, kamusal mekânda sanat açısından önemli sanat aktiviteleri olmuştur. 1976 yılında sonlanan *Antalya Uygulamalı Heykel Sempozyumu*'nun açtığı sanatsal yolun devam niteliğindeki heykel sempozyumları, bu yıllarda hızla çoğalarak ülkenin birçok şehrine yayılmıştır. Yerli ve yabancı sanatçıların bir arada çalıştığı heykel sempozyumlarında üretilen heykellerin açık alanlarda değerlendirilmesi, galeri ve müzeye gitme alışkanlığı olmayan her kesimden insanın heykellerle karşılaşmasını, heykellerin yaratım sürecine tanık olmasını sağlamıştır. 1993 yılında *Zühtü Müridoğlu Değirmendere Ahşap Heykel Sempozyumu* ile başlayan sempozyumlar, 1994 yılında *Avşa Hadi Bara 1. Granit Heykel Sempozyumu* ile devam etmiştir. 1997'de ikincisi gerçekleştirilen *Hadi Bara Granit Heykel Sempozyumu* bir daha tekrarlanmasa da *Değirmendere Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu* geleneksel hale gelmiştir. 2012 yılında 19'uncusu yapılan heykel sempozyumu günümüzde hala devam etmesi açısından önem taşımaktadır. Bu heykel sempozyumlarını 1995 yılında Heykeltıraşlar Derneği'nin düzenlediği *Yalova 1. Mermer Heykel Sempozyumu*, 1997'de Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, Çağdaş Heykeltıraşlar Derneği ve TMOB Antalya Subesi'nin isbirligiyle gerçekleştirilen ve dört yıl devam eden *Antalya Taş Heykel Sempozyumu* takip etmiştir. 1998 yılından beri süren *Uluslararası Saraylar (Prokonnesos) Mermer Heykel Sempozyumu* da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Marmara Adası Saray

Belediyesi'nin ortaklığıyla gerçekleştirilmiş ve günümüze kadar sürmüştür

[19] Burcu Pelvanoğlu, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, s. 150.

[20] Ezgi Bakçay, *İstanbul'da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekânıyla İlişkisi*, s. 107.

2000 yılında Taşucu belediyesi Mersinli heykeltıraş Hüseyin Gezer adına Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin danışmanlığında *Uluslararası Hüseyin Gezer Taşucu Taş Heykel Sempozyumu* gerçekleştirilmiştir.

Adı geçen önemli heykel sempozyumlarına günümüze yaklaştıkça birçok heykel sempozyumu daha eklenmiştir. Heykel sempozyumları, getirdiği yeniliklerin yanı sıra geleneksel malzeme kullanımına sıkı sıkıya bağlı olması ve yapılan heykellerin yerleştirileceği mekân bağlamından kopuk olarak üretilmesi açısından eleştirilebilmektedir.[21]

Türkiye'de anıt heykel konusunun aşılmasında ve kamusal mekânın çağdaş sanatla

bütünleşmesinde Uluslararası İstanbul Bienalleri'nin çok önemli olduğunu vurgulamak konu açısından önemlidir. Uluslararası İstanbul Bienalleri'nin sergi ve galeri mekânlarından taşarak kente yayılması, 1980 sonrası liberalizmin bir sonucu olan küreselleşmenin kent politikasına uygun bir görüntü sunmaktadır. Dev bir gösteriye dönüşen, kentle birlikte anılan ve uluslar arası sermayeyi kente çeken bienal sistemi İstanbul'u kısa zamanda 'küresel kent' yapmayı başarmıştır.[22] 1997 yılında düzenlenen *5. Uluslararası İstanbul Bienali* sergi mekânlarına daha önceden kullanılmamış olan Atatürk Hava Limanı, Haydarpaşa ve Sirkeci Garları, Kız Kulesi, Taksim Meydanı, Pera Palas Oteli, The Marmara Oteli, kentin çeşitli noktalarındaki billboardları ve boğazın iki yakası arasında çalışan feribotlardan birini kullanması ve klasik anlamda heykel dışındaki sanatı kamusal mekâna taşıması açısından bir ilk olmuştur.[23]

Bienali takiben 1998 yılında Ankara'da yapılan *Genç Sanat 1* "*İç-Dış, Olasılıklar, Ortamlar*" uluslararası festival sergisi yine kamusal mekân ve çağdaş sanat bütünleşmesi açısından önemli diğer bir sanat etkinliğidir. Yabancı kültür merkezleri ile Kültür Bakanlığı tarafından desteklenen etkinlik, sergi mekânları olarak Çankaya Belediyesi, Karum İş Merkezi, Kavaklıderem Derneği ve Zerenler Mağazası, Kuğulu Park, Tunalı Hilmi açık otopark alanı ve Yabancı kültür merkezleri galerileri gibi iç ve dış mekânları kullanmış ve kamusal alan-özel alan ikilemini ilk defa gündeme getirmiştir. Bu iki önemli sanat olayı ardından Uluslararası İstanbul Bienalleri ve Genç Sanat Sergileri dâhilinde kamusal mekân projeleri uygulanmaya devam etmiştir. Kamusal alanda/mekanda sanat açısından özellikle

[21] Zeynep Yasa Yaman, "'Siyasi/Estetik Gösterge' Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel", s. 88.

[22] Ezgi Bakçay, *İstanbul'da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekânıyla İlişkisi,* s. 108.

[23] Burcu Pelvanoğlu, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, s. 87-88.

Yapı Kredi Bankası sponsorluğunda 2000 yılında yapılan *1870-2000 Beyoğlu, Bir Efsanenin Monografisi, Bugünkü Program-Gelecek Program* kamusal mekân sergisi kapsamında İstanbul Beyoğlu İstiklal Caddesi'nin belirli noktalarında çağdaş sanat projelerine yer verilmesi diğer önemli bir sanatsal etkinlik olmuştur.[24]

İstanbul'da kamusal mekâna yönelik sergilerin en önemlilerinden biri *Yaya Sergileri*'dir. *Yaya Sergileri*, yaya olma durumuna izleyicinin gönüllü olarak sanat aktivitesine katılmasını amaçlamaktadır. İki kere yapılan sergilerden ilki 2002 yılında Fulya Erdemci'nin küratörlüğünde Nişantaşı'nda gerçekleşmiştir. Kişisel Coğrafyalar, Küresel Haritalar konsepti çevresinde belirlenen sergi kapsamında sanatçılar, mimarlar ve tasarımcılar, yayanın şehirdeki durumunu, kentin küreselleşme eksenindeki dönüşümünü ve kamusal mekânın önceliğini temel alan, mekâna özel projeler üretmişlerdir.[25] Sergide küreselleşme vurgusu, yayalar ve kamusal mekân arasındaki ilişki üzerinden işlenmiş, yayaların mağaza vitrinleri önünde toplanması ve kamusal mekânın ticaret ile ilişkisini vurgulamıştır. Sergi kamusal alanın bütünlüklü, homojen bir yapısı olduğu fikrinden türemiş fakat ekonomik ve kültürel sermayeleri farklı olan kitleler modern kent içinde giderek birbirlerinden kopmakta, kamusal alanın giderek parçalanmakta olduğuna işaret etmiştir. [26] *Yaya Sergileri*'nin ikincisi 2005 yılında Koç Holding, İstanbul Büyüksehir Belediyesi, Beyoglu Belediyesi, Dream Design Factory (dDf) ve İstanbul Sanat Tanıtım ve Araştırma Vakfı (İSTAV) işbirliği ile düzenlenmiş ve küratörlüğünü Fulya Erdemci ve Emre Baykal yapmıştır.[27] Serginin mekânı Karaköy ve Tünel olarak belirlenmiş ve iki bölge

arasındaki yürüme rotasını kullanmıştır. Liman ve ticaret merkezi olan Karaköy'ün ve eğlence merkezi olan Tünel'in dönüşüm süreci ardından kamusal alanlarda yaya lehine yeni olasılıkları ortaya koymayı amaçlayan sergi, küreselleşmenin merkezleri olan bu bölgeleri mercek altına alarak sosyal, kültürel ve kentsel müdahalelerin sivil iradenin, kamunun ve yayanın talepleriyle belirlenmesini hedeflemiştir.[28] Sergi, bina cephe ve girişlerine, otoparklara, caddelere, tarihi metroya, Haliç kıyısına ve diğer kamusal alanlara uygulanan, mekâna özel geçici kentsel projeler, müdahaleler, yerleştirmeler ve objeler yerleştirilerek uygulanmıştır.

[24] A.g.e., s. 89.

[25] Erdag Aksel, Gülçin Aksoy, Nevin Aladag, Hüseyin Alptekin, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Gökhan Avcıoğlu, Recai Aynan, Murat Bayındır, Enis Özbek, Ertuğ Sönmez, Murat Sahinler, Selim Birsel, Önder Büyükerman, Hasan Çalışlar, Kerem Erginoğlu, Ergin Çavuşoğlu, Cevdet Erek, Köken Ergun, Ayse Erkmen, Leyla Gediz, Ali Gürevin, Sirin İskit, Arhan Kayar, Merve Kitabçı, Ebru Özseçen, Aziz Sarıyer, Derin Sarıyer, Nevzat Sayın, Ahmet Soysal, Özlem Sulak, Fuat

Sahinler, Murat Sahinler/Recai Aynan, Hale Tenger, Ahmet Tercan, Canan Tolon, Mürüvvet Türkyılmaz, Emir Uras Demet Yoruç sergiye katılan sanatçılardır.

[26] Ezgi Bakçay, a.g.e, s. 111.

[27] İsmail Hakkı Altunbezer, Halim Özyazıcı, Ayse Erkmen, John Körmeling, Haluk Akakçe, Michael Elmgreen, Ingar Dragset, Ömer Ali Kazma, Callum Morton, Kemal Önsoy, Ebru Özseçen, Karın Sander, Aziz Sarıyer,

[28] Ezgi Bakçay, *İstanbul'da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekânıyla İlişkisi*, s. 112.

Sergideki iki eser akılda en çok kalan işler olmuştur. Bunlardan ilki hat sanatının iki büyük ustası İsmail Hakkı Altunbezer'in *Gel Keyfim Gel* ile Halim Özyazıcı'nın *Bu da Geçer Yahu* isimli hat sanatı çalışmalarının Galata Köprüsü'nün girişinde yer alan PTT binası cephesine yerleştirilmesidir. "*Sergi sırasında, PTT binasında yer alan hat çalışması yasadışı örgüt pankartı sanılarak yerinden kaldırılmış; daha sonra gerçeğin anlaşılmasıyla birlikte Türkçe ibareleri ile birlikte sergilenmeye devam etmiştir.*"[29]

İkincisi ise 1993 yılında Ayşe Erkmen'in Tünel Meydanı için tasarladığı heykelin etrafına strafor duvar ören Kemal Önsoy'un *Karşılıklı Yardımlaşma*'sıdır. Sanatçının orijinal heykeli daha görünür kılmayı amaçlayan çalışması, gece kimliği belirsiz kişiler tarafından yakılmış ve orijinal heykele de zarar vermiştir. *2. Yaya Sergisi*'nde etkili eserlerin bulunmasına rağmen kentteki hayata temas etmek isteyen projenin kent mekânıyla ortak kültürel paydaları, benzer sorunsalları yakalayamadığından hatta Karaköy ve Tünel sakinlerin söz konusu olanın sanat olduğunu anlayamadığından bahsedilmektedir.

Bu durum kamusal mekânda sanat açısından önemli bir sorunu işaret etmektedir: "…kente yerleştirilen geçici uygulamalar ya gözden kaçtı, Karaköy'ün karmaşasında kayboldu ya da birer süs olarak kaldı. Yapıtlar mekândan güç almadıkları için etkisizliğe mahkûmlardı. Yaya Sergileri sanat eserlerini kamusal alana çıkarmanın, onları kamuyla buluşturmak anlamına gelmediğinin en açık örnekleriydi."30

2000'li yılların ortalarında kamusal mekânda sanat uygulamalarının bir dönüşüm geçirerek kendilerinden önceki anlayışlardan farklılaştıkları görülmektedir. Daha önceleri kamusal mekâna konan her tür sanatsal obje kamusal mekânda sanat olarak kabul edilirken Yeni tip kamusal sanat olarak adlandırılan bu anlayışa göre sanatın kamusal mekânda bulunması yerine kamunun sanata direkt katılımı önemli hale gelmiştir.[31]

Yeni tip kamusal sanat olarak tanımlanan ve Türkiye'deki ilklerden biri olan önemli bir proje Özge Açıkkol, Güneş Savaş ve Seçil Yörsel'in 2000 yılından itibaren yürüttükleri Oda Projesi'dir. Galata'da bir dairenin odasını çeşitli sanatçılara ve mahalleliye açan grup sanat üretimi yoluyla kamusal dış mekânla özel iç mekânı birleştirerek yeni bir sorunsalı gündeme getirmişlerdir. Kendilerine Pangaltı'da bir mekân seçen benzer bir örnek ise 2006 yılından beri var olan Pist adlı oluşumdur. Didem Özbek ve Osman Bozkurt adlı sanatçılar Pangaltı'da mahalle sakinleriyle

etkileşime geçen projeler yapmakta, Türkiye güncel sanat ortamında üretim yapan az tanınmış ya da kariyerinin başındaki sanatçılarla pek çok uluslararası sanatçıyı bir araya getirdikleri disiplinlerarası sanat aktivitelerine mekân sağlamakta ve sanatın kamusal alana yayılmasını desteklemektedirler.

---

[29] Burcu Pelvanoğlu, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, s. 91.

[30] Ezgi Bakçay, *a.g.e.*, s. 115.

[31] Zerrin İren Boynudelik, "Yeni Tip Kamusal Sanat", s. 161-184; aktaran Burcu Pelvanoğlu, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, s. 92.

2006 yılında Övül Durmuşoğlu küratörlüğünde bir kamusal mekan projesi olarak stencil, grafiti, poster ve etiket kullanılarak yapılan ve bir yeni tip kamusal sanat projesi olan *Exociti*, kamusal mekanlar içinde yerleri önceden planlanmamış çalışmaların anonim bir şekilde tekrarlanarak ortaya çıkartmayı amaçlayan bir proje olması açısından diğerlerinden ayrılan önemli bir eylem- projedir. İsimsiz ve izinsiz olarak düzenlenmiş olan projeyi Durmuşoğlu şöyle açıklamaktadır:

"Anıtlar üzerine kurulu bir kamusal alan belleğimiz var Türkiye'de. Devlet ideolojisinin parçası olarak kamusal alan algılayışımızı şekillendirmiş bu anıtsallık, söz konusu kamusal sanat projeleri olunca da kendini bir yerlerden gösteriyor. Her şey içerisine sızmak ya da organik parçası haline gelmek değil, bastırıp üzerine çıkmak kendini hakim şekilde görünür kılmak üzerine kurulu. Hali hazırda süren Exociti projesi ise kendini alt ve karşıt bir kültür olan sokak sanatı üzerinden kurgulayan bir kamusal alan projesi."32

2007 yılında Övül Durmuşoğlu, Cem Erciyes ile Radikal Gazetesi'nin 10. Yılı kutlamaları kapsamında bir diğer kamusal mekan projesinin koordinatörlüğünü üstlenmiştir. RadikalArt: Ardından Değil Karşısına isimli projede farklı kuşaklardan 47 güncel sanatçı Wall Şehir Dizaynı, Büyük Baskı Merkezi ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi sponsorluğunda Beyoğlu, Beşiktaş, Şişli, Üsküdar ve Kadıköy gibi semtlerin caddelerinde yer alan ayaklı reklam panolarına çağdaş sanat uygulamaları yapmışlardır. Karşılaşma, yüzleşme ve özeleştiri yapabilme gibi kavramlardan yola çıkan sanatçılar, proje ile toplumsal belleğimizin, geçmişimizin genel olarak kamusal alanları algılayış ve kullanış biçimlerimizi nasıl şekillendirdiği üzerine düşünmeyi amaçlamıştır.33 Projenin uygulandığı alan Reklam panolarının kamusal alanla ve kamuyla kurduğu ilişki tüketimi arttırma amaçlı, ekonomik ve ideolojik bir ilişki olduğundan, RadikalArt kamusal alan kullanımını tüketim üzerinden tanımlanmış, bu açıdan 1. Yaya Sergisi ile benzerlik.

Eve Sussman, Ioannıs Savvıdıs, Murat Sahinler, Fuat Sahinler, Ayten Başdemir, Yakup Çetinkaya, Auke De Vries, Canan Tolon sergiye katılan sanatçılardır.

taşımıştır. Reklam panolarının kullanımı ise

2. Yaya Sergisi'nde olduğu gibi bir problemi de beraberinde getirmiş, çağdaş sanata dair bilgisi olmayan insanların çalışmaları reklam afişlerinden ayırmaları mümkün olmamıştır.

Türkiye'de kamusal mekânın çağdaş sanatla bütünleşme sürecinde bahsedilen tüm bu sanatsal proje ve sergiler, başarılı olan veya çok da başarılı olmayan/olamayan yaklaşımlarıyla günümüz sanatçılarının sanatı kamusal alanda ve mekânda görülür kılma çabalarıdır. Bu süreç içindeki çabalar geniş açıdan bakıldığında ülkemizdeki sanat dinamiklerinin ve çağdaş sanatın gelişimini takip edebilmek açısından önem teşkil ederler.

---

[32] Övül Durmuşoğlu, "can you hit and run?",

http://exocitistanbul.blogspot.com/2006/10/exociti-report-can-you-hit-and-run.html (15.05.2013).

[33] Övül Durmuşoğlu, "Radikal Art: Ardından Değil Karşısına", http://www.radikal.com.tr/diger/radikalart/ (16.05.2013).

Sonuç

Türkiye'de kamusal alanda sanat 2000'li yıllara kadar kamusal mekânda sanatla tanımlanmış bir olgu olmuştur. Yeni kurulan Cumhuriyet'in temeli, çağdaş, ülke bilinci ve sevgisi gelişmiş olan, devrimin ideallerini benimseyip koruyacak nesillerin yetiştirilmesi olduğundan, ideolojinin düşünsel boyuttan çıkıp günlük hayata girebilmesi amacıyla sanatın topluma sunulması ve modern yurttaş kimliğinin oturması gerekmiştir. Bu doğrultuda Cumhuriyet'in kuruluşundan 1950'lere kadar kamusal mekânda sanat, devlet tarafından desteklenen resmi bir sanat anlayışına karşılık gelen anıt heykellerle özdeşleşmiştir. 1920'lerden itibaren yabancı heykeltıraşların hâkimiyetinde olan anıt heykelciliği tartışmalara neden olmuş, on yıl gibi kısa bir süre sonra Cumhuriyet Devrimi'ni çok daha iyi içselleştirecek olan Türk heykeltıraşların egemenliğine geçmiştir. 1950'li yıllar, Türk sanatçılarının soyutu keşfettiği bir dönem olmuş ve kamusal mekânda sanat çoğunlukla bu yönde gelişim göstermiştir. Bu dönemde figüratif anlatım ve anıt yapımı da devam etmiştir. Aynı yıllar sanatçıların ilk defa sanat, mekân ve mimari konularını beraberlik içinde düşünmeye başladıkları ve toplumla sanatı kaynaştırmayı amaçladıkları bir dönem olmuştur. 1950'li yıllarda başlayan dinamizm 1960'lı yıllarda da aynı doğrultuda ilerlemiş, bireysel çıkışlar ve keşifler yoğun olarak devam etmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren belediye, kent konseyi ve özel kuruluşlar gibi sivil iradenin açık alan heykelleri sipariş vermesi önemli bir konu olmuştur. 1970'lere gelene kadar figüratif ve soyut sanatın plastik değerleriyle sınırlı kalan sanatsal üretim, 1970 sonrasında kavramsallığı ön plana almıştır. Bu bağlamda ülkemizde kamusal alanda/mekânda sanat, anıt heykel geleneğinden modern ve çağdaş heykele geçiş sürecine girmiştir. Tüm bu sanatsal gelişmelere ve uygulamalara karşın Türkiye'de kamusal mekânlarda yapılan heykel ve diğer sanat yapıtlarının birçoğu kamunun ve yönetimlerin ilgisizliği nedeniyle kaderlerine bırakılarak bulundukları yerlerde tahrip olmuş veya çeşitli nedenlerle tahrip edilmiştir. 1980'li yıllara gelindiğinde anıt heykeller yapılmaya devam etse de bu örnekler çok düşük plastik değerlere sahip olması açısından, kamusal alanın gittiği yönde belirleyici olmamıştır. 1980'li yıllarda kamusal alanda/mekânda asıl önemli olan sanatsal aktiviteler, açık hava heykel sergileri yapılması ve sivil iradenin açık alan heykelleri sipariş vermeye devam etmesi olmuştur. 1990'lı yıllarda ise yerel yönetimler ve sanatçılar arasında kurulan dayanışmanın ürünü olan heykel sempozyumlarının etkili sanat aktiviteleri haline dönüşmeleri, kamunun heykelle

ilişki içine girmesi ve kamusal mekân açısından önemli olmuştur.

Aynı dönemde Uluslararası İstanbul Bienalleri, Türkiye'de anıt heykel konusunun aşılmasında ve kamusal mekânın çağdaş sanatla bütünleşmesinde önemli sanat aktiviteleri olmuş ve yeni bir kamusal alan/mekân algısının oluşmasını sağlamıştır. Uluslararası İstanbul Bienalleri'nin sergi ve galeri mekânlarından taşarak kente yayılması, 1980 sonrası liberalizmin bir sonucu olan küreselleşmenin kent politikasına uygun bir görüntü sunmaktadır. Dev bir gösteriye dönüşen, kentle birlikte anılan ve uluslararası sermayeyi kente çeken bienal sistemi İstanbul'u kısa zamanda 'küresel kent' yapmayı başarmıştır. 1990'lı ve 2000'li yıllar, bienaller ve bienallerin açtığı çağdaş sanat yaklaşımları doğrultusunda oluşan birçok sanat projesi, kamusal sanatın tanımını değiştirmiştir. Daha önceleri kamusal mekâna konan her tür sanatsal obje kamusal mekânda sanat olarak kabul edilirken yeni tip kamusal sanat olarak adlandırılan bu anlayışa göre sanatın kamusal mekânda bulunması yerine kamunun sanata direkt katılımı önemli hale gelmiştir. Böylece kamusal sanat artık kamusal mekânda sanat anlayışının da ötesine geçerek tam anlamıyla kamusal alanda sanat kavramıyla tanımlanabilir olmuştur.

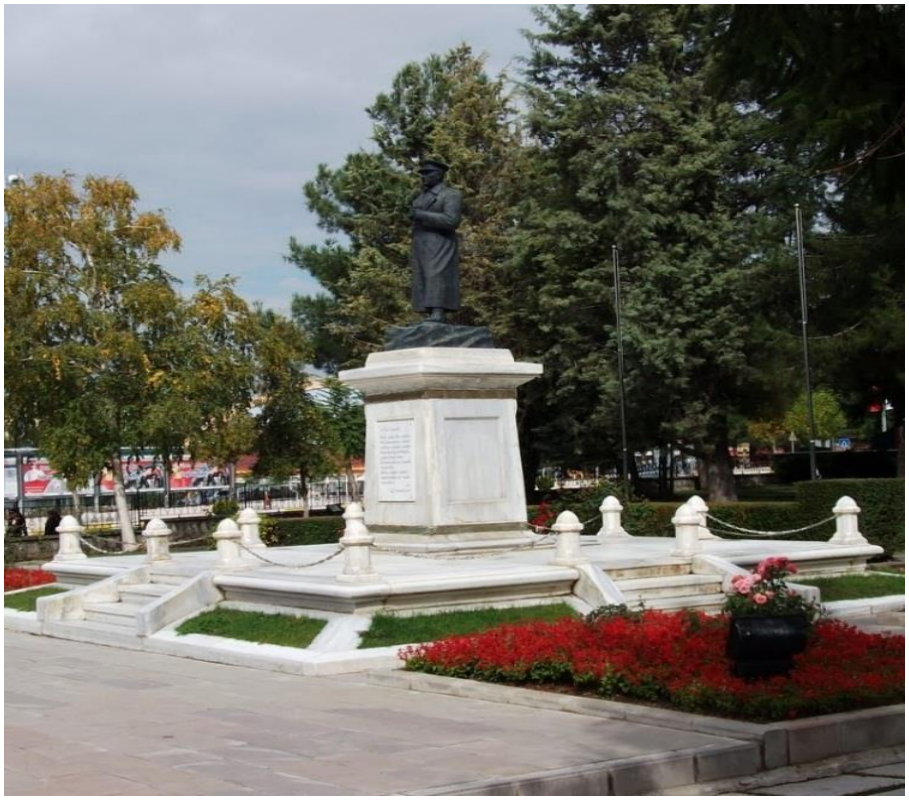
GÖRSELLER





Görsel 1 Heinrich Krippel, *Ankara Ulus Atatürk Anıtı*, 1927. heykel bronz, kaide mermer ve kırmızı taş, Ankara

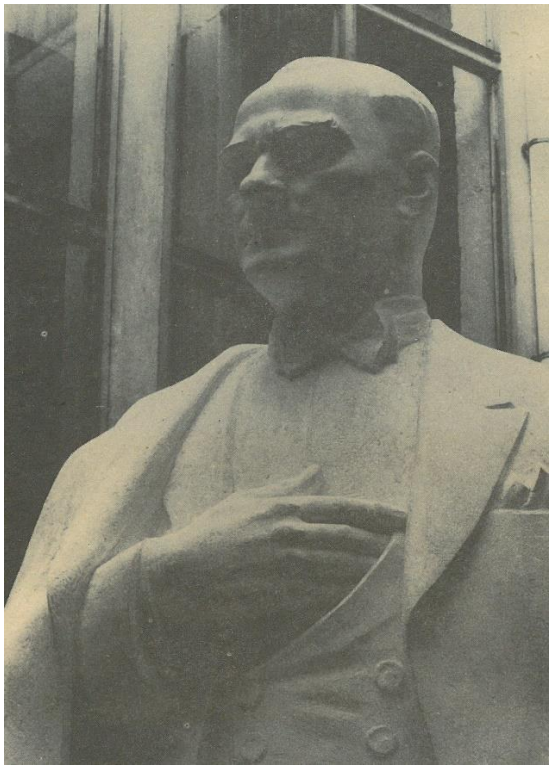
Görsel 2 Pietro Canonica, *Taksim Cumhuriyet Anıtı*, 1928, heykel bronz, kaide kızıl ve yeşil mermer, figürlerin yüksekliği 2m., kaide 11m., İstanbul



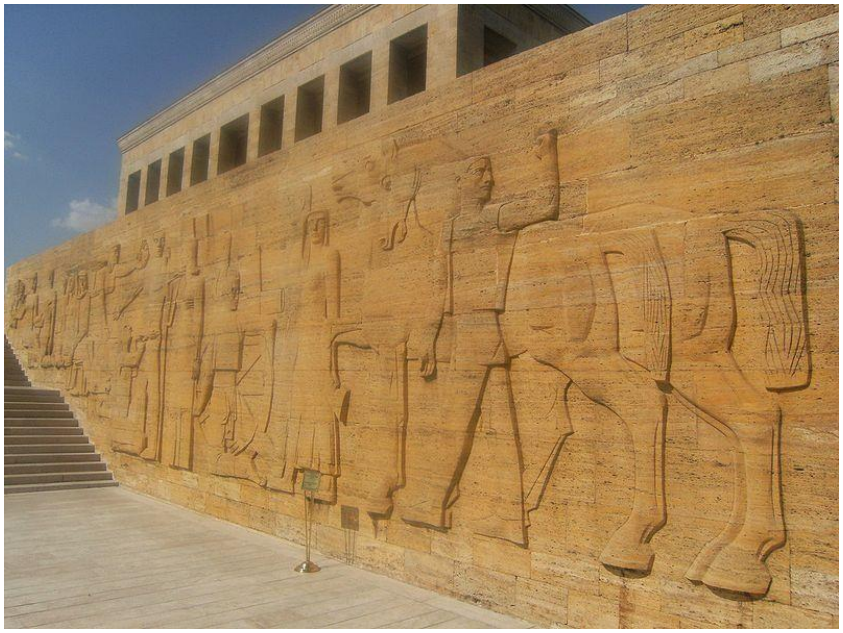
Görsel 3 Kenan Yontunç, *Çorum Atatürk Anıtı*, 1931, heykel bronz, kaide mermer, Çorum



Görsel 4 Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu, *Barbaros Anıtı*, 1941-1943, heykel bronz, kaide taş, 11.5 m., İstanbul, Beşiktaş



Görsel 5 Hüseyin Gezer, *Karabük Demir Çelik Fabrikaları Atatürk Anıtı*, 1961, Karabük Demir Çelik İşletmeleri Genel Müdürlük Binası



Görsel 6 İlhan Koman, *Sakarya Meydan Muharebesi*, mozole merdivenlerinin sağ bölümü, 1952-1954, traverten rölyef, Anıtkabir, Ankara



Görsel 7 Kuzgun Acar, *Türkiye*, 1966, Ankara



Görsel 8 Bedri Rahmi Eyüboglu, *Mozaik Pano*, 1965, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Unkapanı, İstanbul



Görsel 9 Kuzgun Acar, *Kuşlar*, 1968, demir, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı



Görsel 10 Ali Teoman Germaner, *Duvar Rölyefi*, 1969, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Unkapanı, İstanbul



Görsel 11 Gürdal Duyar, *Güzel İstanbul*, 1973, Yıldız Parkı, İstanbul



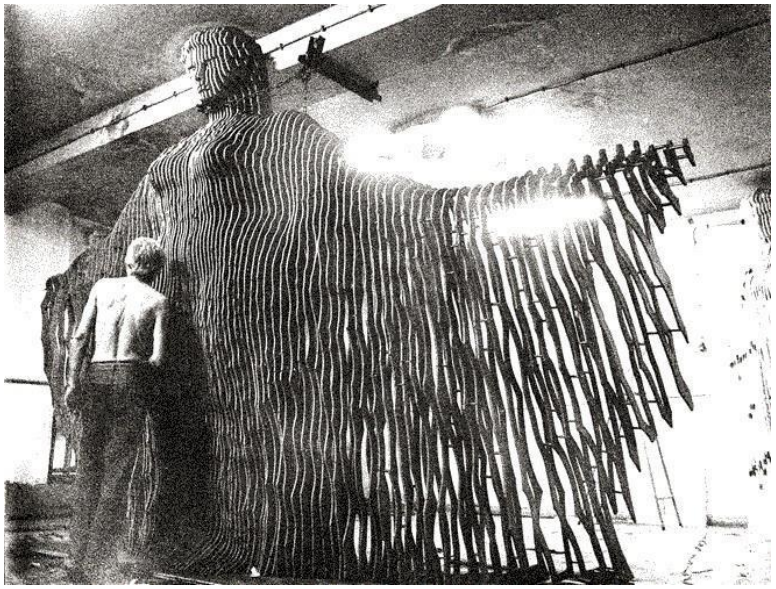
Görsel 12 Hüseyin Anka Özkan, *Yankı*, 1973, İstanbul



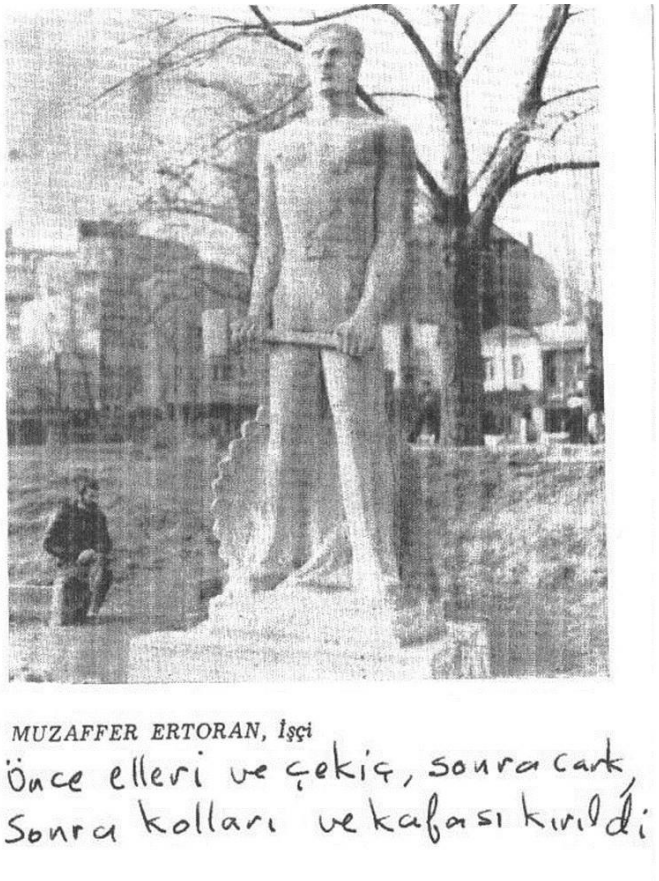
Görsel 13 Şadi Çalık, *50. Yıl Anıtı*, 1973, Paslanmaz çelik ve granit, İstanbul, Galatasaray



Görsel 14 Semahat Acuner, *Turan Emeksiz Anıtı*, 1960 Beyazıt Meydanı, İstanbul



Görsel 15 İlhan Koman, *Akdeniz*, 1978-1980, birleştirilmiş metal levhalar



Görsel 16 Muzaffer Ertoran, *İşçi*, 1973



Görsel 17 Mehmet Aksoy, *Periler Ülkesinde*, 1989, mermer ve demir, yükseklik 250 cm., Ankara



Görsel 18 Hakkı Karayiğitoğlu, *Sevgi ve Barış Anıtı*, Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliğinden, 1992-1993



Görsel 19 Adem Genç, 1992 Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği'nden, Taksim, İstanbul



Görsel 20 Nurettin Güraydın, 1994 Saraçhane Parkı İçin, Ulusal Kurtuluş Savaşımızdan Günümüze Lâiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıt Parkı Yontuları'ndan



Görsel 21 Fındıklı Parkı Açık Hava Sergisinden, 1984, Ferit Özşen Arşivi



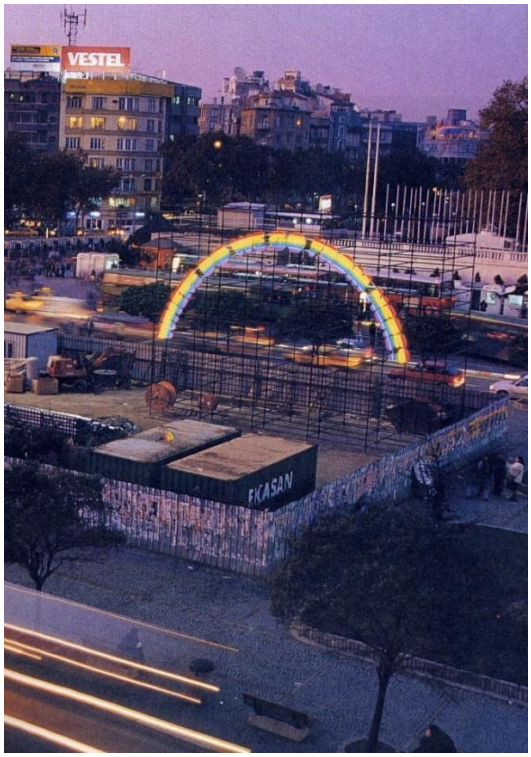
Görsel 22 Meriç Hızal, *Herkese Barış*, 2003, mermer ve metal, 10x10x1.80 m., İstanbul, Abbasağa Parkı



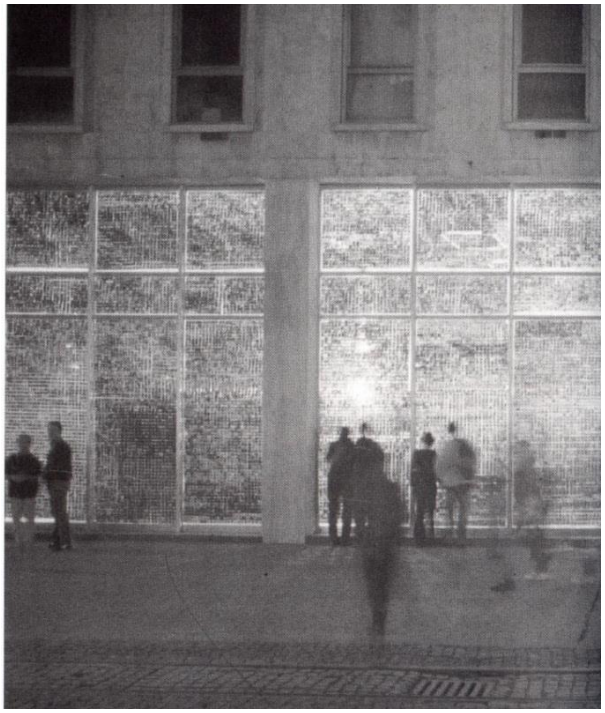
Görsel 23 Meriç Hızal, *Al Yazma Anıtı*, Antalya, 2012



Görsel 24 Bülent Çınar, 2004 Uluslararası İstanbul Taş Sempozyumu'ndan


VESTEL
FKASAN

Görsel 25 Ugo Rondinone, *Buradan Nereye Gidiyoruz*, 1999, perspeks, yarı şeffaf folyo, florasan, 525 x 1150 cm, Taksim Meydanı, 6. Uluslararası İstanbul Bienali



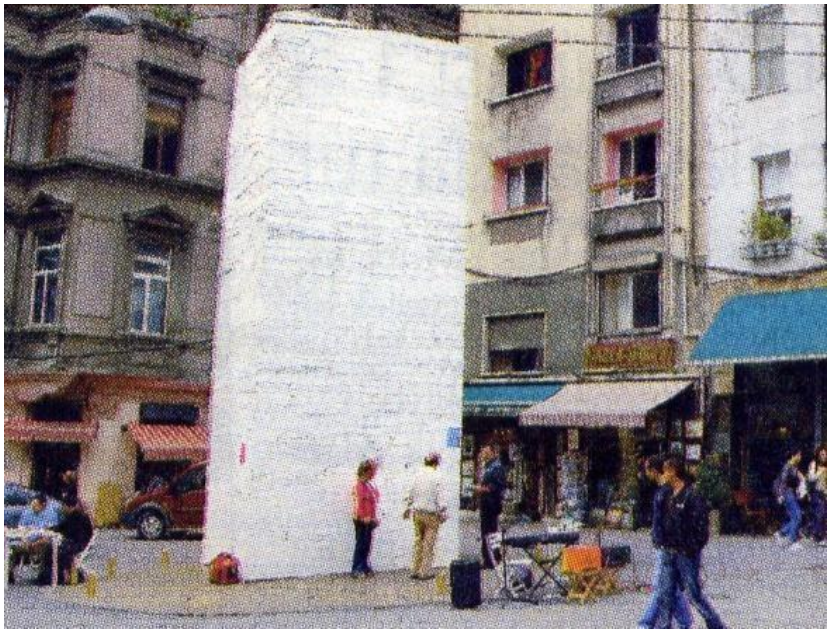
Görsel 26 Serkan Özkaya, *Bir Sanat Galerisinin Aslında Nasıl Olması Gerektiği (Büyük Cam)*, 2000, 1870-2000 Beyoğlu: Bir Efsanenin Monografisi Bugünkü Program-Gelecek Program Sergisi'nden


KENDİ
DÜŞEN
AĞLAMAZ

Görsel 27 Canan Tolon, *Kendi Düşen Ağlamaz*, 2002, yerleştirme, kaldırım üzerine sprey boya, 65 cm, 1. Yaya Sergisi



Görsel 28 İsmail Hakkı Altunbezer, Halim Özyazıcı, *Gel Keyfim Gel*, Hat, 2005, Karaköy, 2. Yaya Sergisi



Görsel 29 Kemal Önsoy, *Karşılıklı Yardımlaşma*, 2005, strafor, 3 x 3 x 8 m, Tünel, 2. Yaya Sergisi

Görsel 30 Erik Gönrich, *Piknik*, Oda Projesi, Galata, 2001





Görsel 31 *Please Don't Step In The Green*, Oda Projesi, 2008, İstanbul



Görsel 32 Osman Bozkurt, *Huzur İçinde Yatsın*, Buçuk Vitrini, Pist Sanat Projesi, 2006, İstanbul



Görsel 33 Rezerve Edilmiştir sergiler serisinden bir görünüm, Pist Sanat Projesi, 2006, İstanbul



Görsel 34 Vahit Tuna, *...larım*, 2006, RadikalArt: Ardından Değil Karşısına, İstanbul

Kaynakça

Bakçay, E. (2007) İstanbul'da 1960 sonrası gerçekleştirilen uygulamalar özelinde plastik sanatların kent mekânıyla ilişkisi, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Coşkun, E.. (2011). 1950-1960 yılları arası Türk heykel sanatı, *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2011, 35/ 2, 131-149.

Dokak, H. (ed.), (2011). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi IX. Ulusal Sanat Sempozyumu "Kamusal alanda sanat" 18-20 Kasım 2009, Ankara Bildiriler Kitabı, Ankara.

Erdönmez, I. Ç. (2007). İstanbul'da kültürel iletisim modeline iki örnek: Eminönü ve Beyoğlu'nun sokak kültürlerinin değerlendirilmesi, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Germaner, A. T. (1999). Cumhuriyetimizin 75. Yılında, ülkemizde "heykel olgusuna" genel bir bakış, Cumhuriyetin renkleri biçimleri, Tarih vakfı yayınları, 60-65.

Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde yaşamak: 1980'lerin kültürel iklimi*, MetisYayınları, İstanbul. Habermas, J. (1995). Kamusal alan: Ansiklopedik bir makale, çev. N. Erol, Birikim, 70, 62-66.

Kedik, A. S. (2012). Kamusal alan ve türkiye'de heykelin kamuya açık alanlarda var olma koşulları, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2/2, 77-91.

Özbek, M. (ed.), (2008). Kamusal alan, Hil Yayın, İstanbul.

Pelvanoğlu, B. (2009). 1980 sonrası Türkiye'de sanat: dDönüşümler, yayımlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Tanyeli, U. (2005). Kamusal mekân – özel mekân: Türkiye'de bir kavram çiftinin icadı, Genişleyen dünyada sanat, kent ve siyaset; 9. uluslararası İstanbul Bienali'nden metinler, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, İstanbul, 199-209.

Yardımcı, S. (2005). Küresellesen İstanbul'da bienal: Kentsel değişim ve festivalizm, İletişim Yayınları, İstanbul.

Yasa Yaman, Z. (2002). Cumhuriyet'in ideolojik anlatımı olarak anıt ve heykel (1923- 1950), Sanat Dünyamız, 82, 155-171.

Yasa Yaman, Z. (2011). 'Siyasi/estetik gösterge' olarak kamusal alanda anıt ve heykel, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, 28/1, 69-98.

Anonim, PİST, http://www.artfulliving.com.tr/detay/pist adresinden erişildi. (ET: 16.05.2013). Durmuşoğlu, Ö. Can you hit and run?,

http://exocitistanbul.blogspot.com/2006/10/exociti-report-can-you-hit-and-run.html adresinden erişildi. (ET: 15.05.2013).

Durmuşoğlu, Ö. Radikal art: Ardından değil karşısına, http://www.radikal.com.tr/diger/radikalart/ adresinden erişildi. (ET: 16.05.2013).

Pelvanoğlu, B. Kamusal alanda çağdaş heykel,

http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=571 adresinden erişildi. (ET: 14.05.2013).

GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMCISINDAN BEKLENENLER

Doç. Dr. Uğur ATAN
Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü

Öz

Bu çalışmanın amacı görsel iletişim tasarımı, grafik tasarımı ve grafik bölümlerinde okuyan öğrencilere alanla ilgili bilgi ve gereklilikleri vererek piyasaya yönelik hazırlık yapmaları konusunda katkı sağlamaktır.

Bu bağlamda daha önceki araştırma makalelerinden, eğitim öğretim hayatımdaki gözlem, deneyim ve tecrübelerimden, ilgili alan yazın taramalarından durum tespiti yapılmasıyla sınırlıdır ve makale bu şekliyle nitel bir çalışmadır.

Çalışmanın bulguları yorumlanırken görsel iletişim tasarımının amaçları; sade ve ayıklanmış bir görselle verilmesi gereken mesajın hedef kitleye iletilmesi, renk, biçim, yazı ve format ilişkisi içinde özgün bir tasarım kaygısının taşınması, mesajın yeni ve farklı öğelerle çarpıcı ve anlam taşıyıcı etki duygusu oluşturması, iletilmek istenen konunun görsel ve düşünsel olarak düz mantıkla düşünülmesi, alışılmışın dışında belki de ütopik sayılabilecek yorumlar getirilebilmesi, söylenebilmesi şeklinde ifade edilmiştir.

Sonuç ve önerilerde ise müşteri odaklı çalışmaların yapıldığı, görsel iletişim tasarımcılarının da çalışmakta olduğu sektörler ile bu sektörlere elaman yetiştiren eğitim kurumlarının kurumsal yapıları ve çıktıları olan mezun öğrencilerin genel yapıları işleyen bir çarkın parçaları olduğu, çarkın verimli bir şekilde çalışabilmesi için her birim, birey yahut kurumun üzerine düşeni yapması gerektiği belirtilmiştir.

Ayrıca görsel iletişim tasarımcısının, hizmet edeceği sektör ile ilgili genel bilgiye eğitim sürecinde iken sahip olması gerektiği, sektörün ihtiyaçlarını kavrayıp teorik alt yapısını oluştururken uzmanlaşmak istediği alanda derinlemesine bilgi edinerek, tasarım, uygulama ve üretim aşamalarında kullanılan her türlü donanım ve programları kullanabilme becerisini de kazanabilmesi, grafik üretim teknikleri kapsamındaki her türlü baskı teknolojilerini, bunlara bağlı programları, özellikle uzmanlaşacağı alanla ilgili olanları hakkında bilgiye sahip olmakla birlikte, pazarlama ve iletişim yöntemleri bilgisine de sahip olması gerektiği konusunda önerilere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Görsel İletişim Tasarımı, Grafik Tasarım, Grafik

EXPECTATIONS FROM VISUAL COMMUNICATION DESIGNER

Abstract

The purpose of this study is to contribute to making preparations for the market by giving the students who study in visual communication design, graphic design and graphic sections information and requirements related to the field.

In this context, from the previous research articles, the observation and experience of my teaching and learning life is limited to the fact finding of the relevant field texts and the article is a qualitative work in this way.

The purpose of visual communication design when the findings of the study are interpreted; To convey the message to be given with a plain and clean visual to the target group, to convey an original design anxiety in relation to color, form, writing and format, to create new and different sentences with striking and meaningful effects, it can be said that the interpretations can be considered as utopian, perhaps unusual.

Conclusions and recommendations are based on customer-focused studies and sectors where visual communication designers are also working and it is stated that the institutional structures of the educational institutions that educate the students in these sectors and the graduated students whose outputs are parts of a wheel that processes general affairs and that every unit, individual or institution should make a fall on each unit so that the wheel can work efficiently.

In addition, visual communication designers need to have the general knowledge about the sector they will be serving while they are in the training process, to gain the ability to use all kinds of hardware and programs used in the design, application and production phases by learning the sectoral needs and creating the theoretical sub-structure, it has been suggested that it should have knowledge of marketing and communication methods, as well as having knowledge about all kinds of printing technologies within the scope of graphic production techniques, related programs, especially those related to the specialist field.

Keywords: Visual Communication Design, Graphic Design, Graphic

Giriş

Tasarım, bir ürünün tümü yahut bir parçası veyahut üzerindeki süslemenin, çizgi, şekil, biçim, renk, doku, malzeme veya esneklik gibi insan duyuları ile algılanan çeşitli unsur veya özelliklerinin oluşturduğu bütündür. Problemlere çok yönlü bakmak, yaklaşmak, yeniliğe hazır olmak niteliklerini de taşıyabilir. Tasarımın tam olarak ifade edilebilmesi için zihinde tasarı halindeyken olgunlaşıp geliştirilmesi gerekmektedir. Tasarım eğitiminin amacı ise şöyle açıklanabilir: Bilinç üstü ve bilinçaltı

ile düşünme olayını ve görme duygusunu bir bütün haline getirmektir, öyle ki, düşünülen her şey gözlerle algılanacak ki gözlerle iletişim yapacak bir biçimde gelişsin.

Görsel iletişim tasarımı, kelimelerin ve resimlerin, sayıların ve şekillerin, fotoğrafların ve illüstrasyonların, bu öğeleri belirleyici, faydalı, neşeli, şaşırtıcı, yıkıcı veyahut da hatırlanmaya değer bir şey ortaya çıkacak şekilde düzenleyebilen, özellikle düşünceye dalmış bir bireyin net düşünce yapısını gerektiren, karmaşık kombinasyonlarıdır. Başka bir deyişle görsel iletişim tasarımı, logoların, çizimlerin, broşürlerin, gazetelerin, afişlerin, işaretlerin ve görsel iletişimin diğer çeşitlerinin tasarımında etkili bir mesajı nakletmede, metin ve çizim kombinasyonunu oluşturma sanatıdır. Yani görsel iletişim tasarımı, bir iletişim sanatıdır ve bir mesaj iletmek yahut bir ürün veyahut hizmeti tanıtmaktır.

Buradan hareketle görsel iletişim tasarımının amaçları; sade ve yalınlaştırılmış bir görsel anlatımla, istenen mesajın hedef kitleye iletilmesi, renk, biçim, yazı ve format ilişkisi içinde özgün bir tasarım kaygısının taşınması, mesajın yeni ve farklı öğelerle vurucu, çarpıcı ve anlam taşıyıcı etki gücü oluşturması, ele alınan konu kapsamında görsel ve düşünsel olarak düz mantıkla düşünülmesi, genel, alışılmış mantıkla ele almak yerine düz mantık dışı, çapraz ve ters mantık yürütülerek belki de ütopik sayılabilecek yorumlar getirilebilmesi, ne denileceği, niçin denileceğinin çarpıcı biçimde söylenebilmesi şeklinde sıralanabilir.

Görsel iletişim tasarımcısının hedefleri de vardır. Bunlar, yaşama ve alanına olan sorumluluğunun bilincinde, araştıran, inceleyen, sorgulayan bir anlayışa sahip olmak. Çağdaş gelişmeleri günü gününe izleyen, gününden geri kalmayan, geleceği yenilikçi kapasitesi ile oluşturmasını bilen anlayışa sahip olmak. Yaptığı her tasarımda zekâ, espri (humor) ve yoğun düşünce birikimi izlerini bırakan bir kişiliğe sahip olmak. Ulusal ve uluslararası kültüre katkıda bulunan, uluslararası kültürün bir bileşeni olan yapıya sahip olmak.

Bulgular ve Yorum

Yukarıda belirlenen amaçlar doğrultusunda görsel iletişim tasarımcılarının hedefleri, yaşamı hep sadeleştirip ayıklayarak, konunun özüne, gizine girmeye çalışarak algılama zenginliğine sahip olmaktır. Dolayısı ile değerlendirmeleri de "Arı, yalın ve damıtılmış " olmaktadır. Az elemanla çok şey anlatma birikimi gelişmektedir. Deyim yerindeyse abur cubur yerine, seçicilik esas olmaktadır. Bu birikim de doğadan, yaşamdan, olaylardan farklı tatlar almanın, başkalarından farklı düşünmenin fırsatlarını yaratmaktadır.

Dolayısı ile görsel iletişim tasarımcısının, kendisinde seçkin bir beğeni kültürü geliştirmesi gerekliliği vardır. Çünkü özgün tasarımlar ortaya koyabilmek, özgün ve çarpıcı düşünce üretebilmek, alışılmış, ezberlenmiş, tekrar edile gelmiş biçim ve esprilerin dışına çıkmak, yalın biçim ve renk düzeni kurmak, tipografinin-yazının önemini ve etkisini kavramak, görsel çarpıcılığı ve kalıcılığı sağlamak, görme eyleminin "anlık" etkisini gereği gibi kavramak için çaba harcamaktadırlar. Sonuç olarak da tasarımın ilkelerini ve elemanlarını kullanarak, kendilerine sorun olarak verilecek görsel problemin çözülmesi için etkileşimli bir çalışma üretmektedirler. Bu nedenle, görsel iletişim tasarımını iyi bir şekilde

özümseyebilmek ve daha etkili, vurgulu bir tasarım yaratabilmek için, tasarımın temel eleman ve ilkelerini kavraması, kullanabilmesi gerekmektedir.

Biraz önce sayılan bu gereklilikler nedeniyle görsel iletişim tasarımcısı adaylarının, uygulamalı alanda yetişmesini sağlamak zorunluluktur. Sahada iş yapan reklam ajanslarının işleyişleri gözlemlenerek, görüşleri, önerileri alınarak, programlar oluşturulması, ders içeriklerinin şekillendirilmesi gerekebilir. Çünkü alandan mezun olan grafik tasarımcılar buralarda çalışacaklardır.

Bu şekilde bir yol izlenmezse ne olur? Sektöre yeni giren görsel iletişim tasarımcısı, teorik alan bilgisine sahip olur ancak uygulama alanında bu bilgileri yerinde kullanamaz. Yavaş ve tutuk olur. Diğer ajans çalışanları ile uyum sağlamakta zorlanır, yapılan tasarımlarda baskı öncesi öngörü yapamazlar. Bu mesleğin teknik ve estetik anlamda iki yönü bulunduğundan tasarımcıların teknik olarak (matbaa, ambalaj, elektronik ortam, film vb.) da kendilerini yetiştirmeleri ve bütün bunların mesleğin bir parçası olduğunu bilmeleri gerektiği konusunda zaafları olur.

Sayılan olumsuzlukların olmaması için, görsel iletişim tasarımcısının tasarım bilgileri sektörün ihtiyaçlarına cevap vermelidir. Yani tasarımcı, tasarım problemini çözerken asgari ihtiyaçlara cevap vermekle yetinmeyip, aynı zamanda daha yüksek standartlar ve amaçlara çalışmalıdır. Daha iyi tasarım için kavga etmelidir. Maalesef her tasarımda uygulandığında başarılı sonuç sunan bir yönerge olmadığı için tasarım problemini enine boyuna araştırarak hedef kitlenin ilgisini çekecek başarılı çözümler bulmalıdır. Tasarımda amaç, belli bir mesajın, belli bir kitleye en etkili bir biçimde aktarılması olduğundan tasarımcı, grafik kaygıları bu amacın önüne geçirmemelidir. Görsel iletişim tasarımcıları yaptıkları işin amaç olmadığını, araç olduğunu kanıksamaları gerekmektedir.

Tasarımcı, tasarım bilgilerinin yanı sıra, doğru ve temiz pikaj yapabilmeli, temiz bir orijinal hazırlayabilmeli, hangi kavrama hangi harf kalıbının, hangi başlık kalıbına hangi metin yazısının uygun geleceğini, sonsuz denebilecek ölçüde çok alternatifli istif biçimlerinden hangisinin o belli amaca daha denk düşeceğini bilmeli, araştırmalıdır (Büyüm,1985:44). Kendine daha ileri bilgiler için araştırıma yapmak üzere zaman ayırmalıdır.

Tasarımcı tasarım bilgilerini iyi bilmeli ve imitasyon yapmamalı, sıradan olmamalıdır. Ülkemizde bugün, gerçekten üstün başarılarla yapılmış harika grafik tasarımlar bulunmaktadır. Bunları görüp tıpkı taklitlerini yapanlar vardır. Mezun arkadaşlar iş hayatına atıldıklarında başlangıçta farkında olarak veya olmayarak imitasyon işleri önerdikleri olmaktadır, olmamalıdır.

Görsel iletişim tasarımcısı baskı teknolojilerine hakim olmalıdır. Sektör editörlerinden gelen dönütler maalesef iç açıcı değildir. Ağız birliği etmişçesine alandan mezun olanların bu konuda çok çok yetersiz oldukları ifade edilmektedirler.

Peki, alandan mezun olan tasarımcıların sektörün ihtiyaçlarına daha iyi cevap verebilmesi için neler önerilebilir? Örneğin; Tasarımcı iş bulmak için belli bir uzmanlığa sahip olmalıdır. İllede belli bir konuda anlamında değil. Yani iyi bir gözlük resmi çeken sadece gözlük resmi çeker anlamında değil ama belki belli tekniklerde uzmanlaşmalı. İki üç alanda kuvvetli olan bir sanatçı ise zaten ilk müracaat edilecek kişidir.

Anatole France'ye (Akt:Bilge,1987:26) göre: görsel iletişim tasarımı kendi kendinin amacı olarak değil, ekonominin bir aracı olarak görülmelidir. Çünkü ortaya konan ürünler tasarımcının mesajını iletmiyor; bir başka mal ya da hizmet üreticisinin mesajını iletmektedir. Bu nedenle kullanılan dil üretici ile tüketicinin ortak dili olmalıdır.

Görsel iletişim tasarımcısı kişiliğine ne kadar ters gelirse gelsin; ekonomi çarkının bir parçasıdır. Bir mal ya da hizmetin üreticisiyle, tüketicisi arasında kurulan görsel iletişimin önemli bir bölümünden sorumludur. Dahası, bu amaç doğrultusunda kullanılacak grafik ürünlerin tasarımcısı olarak, bir başka üretim alanında kullanılacak film, kâğıt, vernik, selofan ve benzeri pek çok materyalin ve bunları işleyen işgücü kaynaklarının nasıl ve ne miktarda kullanılacağını da belirleyebilmelidir.

Görsel iletişim tasarımcısı iyi bir illüstratör olarak desenden suluboyaya, akrilikten modelaja, geleneksel fotoğrafçılıktan ileri dijital uygulamalara kadar pek çok teknikte bilgi sahibi olmalıdır.

Tasarımcı, tasarımının hedef kitle tarafından algılanmasını ve bu algıya göre hareket etmesini istiyorsa, kullanılan her öğeyi dikkatli bir planlama süreci sonunda tasarıma yerleştirmelidir.

İçinde biçim kazandığı sosyo-kültürel ortamdan beslenen görsel iletişim tasarımcısı, ürettiği üründe bir düşünceyi anlatmak için, hedef kitlesiyle ortak bir görsel dil oluşturmalıdır. Çünkü görsel olarak ifade ettiği düşünceler, iletişim süreci sonlandığında, yani tasarım ürünü hedef kitleye ulaştığında, mesaj yerini bularak anlam tamamlanabilsin (Frascara,2004: 4). Mesajın doğru olarak algılanabilmesi için, iletişim tasarımı ürünlerinde kullanılan dil, hedef kitlenin ya da izleyicilerin anlamı parçalara ayırmasına, çözmesine ve tekrar birleştirmesine kolaylık sağlayacak şekilde olmalıdır. Görsel iletişim tasarımlarında istendik bir şekilde olmadıkça, yorumlamada esneklik söz konusu olamaz. Eğer amaç hedef kitle tarafından algılanmaksa ve hedef kitlenin bu algıya göre hareket etmesi ve davranış biçimi geliştirmesini sağlamak ise, iletişim tasarımcısı tasarımda kullandığı her öğeyi dikkatli bir planlama ile tasarım süzgecinden geçirerek oluşturmalıdır.

Tasarımcı görsel iletişimin eleman ve ilkelerine bağlı kalmakla beraber aslında onu sadece bir çıkış için kullanabilmeli, onları farklı şekillerde eğip bükebilmeli. Çünkü tasarımın sınırları olmamalıdır.

Bir tasarımcı için, boşluk, oran, orantı, tipografi, renk ve baskıyı anlamanın kolay yolu, manüel olarak üst-üste çakıştırmalar, renk ayarlamaları ve dizgi için harf düzenlemeleri kullanarak tasarım yapmak olabilir. Bilgisayarda "Print" düğmesine basmak yerine, olayın özünde bulunan süreci, özelliklede baskı sürecini tam olarak anlamak olabilir (Place, 2006:41).

Görsel iletişim tasarımcısı bilgisayarı tıpkı bir kalemmiş gibi araç olarak düşünmelidir. Çünkü bütün olay fikirdedir. Mesele, bilgisayara "yapması için yazılımı yapılmamış" bir görseli yaptırmaktır, bilgisayarı tasarlanan fikri görselleştirmek için kullanmaktır. Bu nedenle mesele bilgisayarı kullanan tasarımcının yaratıcılığını kullanması ile ilgilidir.

Görsel iletişim tasarımı öğrencileri çok çalışmalıdırlar. Uzun süreli çalışmalara hazırlıklı olmalıdırlar. Kendilerine inanmaları ve güvenmeleri gerekir. Olaylara farklı açılardan yaklaşmalıdırlar. Yaşadığı

zamana denk gelmiş tasarımları taklit etmemelidir. İlham almak üzere basılı tasarımlara bakmaktan ziyade başka yerlere de bakmalıdır. Bunlar kadar önemli bir konu da, işini severek yapmalıdır.

Tasarım, bir fikri görselleştirmek, hedef kitlenin dikkatini tasarıma çekebilmek, her bir şeyin başka bir şeyle bağlantılı olduğunu bilerek, farklılık oluşturabilmektir.

Görsel iletişim tasarımcısı tasarımın ilke ve elemanlarının, bir fikrin görselleştirilmesinde rol oynadığını, tasarım yüzeyinde kullanılan öğelerin düzenlenmesine yardımcı olduğunu ve tasarımcının etkili tasarımlar üretmesi için kılavuz olduğunu bilmesi gerekir.

Görsel iletişim tasarımcısı esasda deneyselci ve meraklı olmalıdır. Bu bakımdan en yenisini ve özgününü aramak için denemekten vazgeçmemelidir.

Görsel iletişimci eğer biçimlere sözcüklerden daha çok anlam yükleyecekse mecazlar kullanmalıdır. Çünkü mecazlar bilginin daha çabuk ve kolay bir şekilde algılanmasına vasıta olurlar. Düşünceleri anlaşılabilir hale dönüştüren çevirmenler gibi görev üstlenirler. Mecazi imgeler ve renkler çeşitli bağlarla ifadelerin yerini tutmaktadırlar.

Görsel iletişim tasarımcısı, inanç, düşünce ve kanaat oluşturmak, tartışma açmak, duygu ilhamını vermek, klişe anlatımları reddederek ortak dil oluşturmak amacıyla çizim, resim, fotoğraf gibi görselleri ve imgeleri kullanmalıdır.

Görsel iletişim tasarımcısı ürünü tanıtmak için, öyküleri ve tarihi kullanarak hedef kitlenin tasarımla bağlantı kurmasına yardımcı olmalı. Bunu yaparken alışılmış beklentiler göz ardı edilebilir, bir hengâme oluşturulabilir, kolay bir şekilde görünenin görünmesini istemeyebilir. Bilinenleri yeniden yorumlayabilir. Çevremizde bulunan nesnelerden, araç-gereçlerden ve sembollerden faydalanabilir. Bunu gerçekleştirirken tipografiyi, güneşi, ayı, yıldızı vs. Kullanabilir. Çünkü tasarımcının işi soyut kavramları açıklamak, verilerin açık ve anlaşılır bir şekilde algılanmasını sağlamaktır.

Sonuç ve Öneriler

Müşteri odaklı çalışmaların yapıldığı, görsel iletişim tasarımcılarının da çalışmakta olduğu sektörler ile bu sektörlere elaman yetiştiren eğitim kurumlarının kurumsal yapıları ve çıktıları olan mezun öğrencilerin genel yapıları işleyen bir çarkın parçaları gibidir. Çarkın verimli bir şekilde çalışabilmesi için her birim, birey ve/veya kurum, üzerine düşeni yapması gerekmektedir. Bu bağlamda, şu ana kadar ifade edilenler, sektörün beklentileri doğrultusunda görsel iletişim tasarımcısının nasıl olması gerektiği üzerinedir ve şöylece özetlenebilir.

Görsel iletişim tasarımcısı, hizmet edeceği sektör ile ilgili genel bilgiye eğitim sürecinde iken sahip olmalı. Sektörün ihtiyaçlarını kavrayıp teorik alt yapısını oluştururken uzmanlaşmak istediği alanda derinlemesine bilgi edinerek, tasarım, uygulama ve üretim aşamalarında kullanılan her türlü donanım ve programları kullanabilme becerisini de kazanabilmiş olmalı. Grafik üretim teknikleri kapsamındaki her türlü baskı teknolojilerini, bunlara bağlı programları, özellikle uzmanlaşacağı alanla ilgili olanları hakkında bilgiye sahip olmakla birlikte, pazarlama ve iletişim yöntemleri bilgisine de sahip olmalı.

Tasarımcı, hizmet edeceği sektörle birlikte yapmış olduğu ürünleri sunacağı toplumu da iyi tanımalı, hayatın içinde olmalı. Tasarımcıyı, tasarımcı olmayan insanlardan ayıran en belirgin özelliği olan algılama ve farklı açıdan görebilme yeteneğini geliştirerek; ilgi çekici, özgün ürünler ortaya koyabilmeli.

Görsel iletişim tasarımcısının hizmet verdiği tüm sektörler ekip çalışması gerektirir. Başarılı bir görsel iletişim tasarımcısı ekip ruhunu iyi bilmeli, iş disiplinine sahip olmalı, öncelikle kendine, mesleğine ve müşterisine saygılı olmalı.

Görsel iletişim tasarımcısı bir ressamdan farklı olarak kendilerinden istenen her tasarımda aynı kişiliği korumadan ortaya yepyeni bir kişilikle çıkması ve her tasarımda kişiliğini koruması gerekir.

Görsel iletişim tasarımcısı bir metin bir senaryo karşısında edilgen bir uygulamacı olarak değil gerçek bir yeniyi yaratıcı ve yeniyi üretici olmalıdır.

Görsel iletişim tasarımcısı yetenekli olmalı ve alan ile ilgili eğitim alarak kendisini disipline etmelidir. Yani eğitim alarak yaratıcılığı için gerekli araçlar sağlamalıdır.

Ayrıca ajanslarda mezuniyet sonrası çalışmaya başlayan görsel iletişimcilerin genelde teorik olarak fazlası ile güncellenmemiş kitabi alan bilgisine sahip oldukları ifade edildiğinden, mezunlara hocalık yapan öğretim elemanlarının verdikleri derslerin içeriklerini güncellemeleri beklenmektedir.

Kaynakça

Bilge, İlhan. (1987) Bir Grafik Ustamız: İlan Bilge. *Grafik Sanatı (9)* 26-27

Büyüm, Nazar. (1985) Yıldızlara Uzat Elini...*Grafik Sanatı (5)* 44-45+

Frascara,Jorfe. (2004). Communication Design: Principles, Methods and Practice. New York: Allwoth Press.

Place, Michael C. (2006) Röpotaj. *Grafik Tasarım.(3)* 40-49

"THE CRYING GAME/AĞLATAN OYUN", "DÖNERSEN ISLIK ÇAL" ve "TANGERINE" FİLMLERİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR DEĞERLENDİRME

Öğr.Gör.Dr. Hilal S. Yılmaz

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Cinsiyet (sex), kişinin kadın ya da erkek olarak doğduğunda gösterdiği genetik, fizyolojik ve biyolojik özellikleri olarak tanımlanırken; toplumsal cinsiyet, (gender) kadının ve erkeğin sosyal olarak belirlenen rol ve sorumluluklarını ifade eder. Yani cinsiyet biyolojik olarak belirlenmiş, bir kimsenin genetik ve anatomik niteliklerine karşılık gelirken; toplumsal cinsiyet, toplumsal olarak oluşmuş düzlemlere karşılık gelir. Transfobi travesti ve transseksüellere yönelik önyargı ve nefreti anlatır. Biyolojik cinsiyetinden dolayı kendisinden beklenen seksüel ve toplumsal rollere uymayarak cinsiyet değiştirenlere karşı bir tür kaygı, nefret ve korku ifadesidir. Neil Jordan imzalı "The Crying Game / Ağlatan Oyun", Orhan Oğuz'un yönettiği "Dönersen Islık Çal" ve 2015 yılında çok ses getirmiş ve birçok festivalden ödülle dönmüş Sean Baker imzalı "Tangerine" fimleri transgender bireylerin hikayelerini merkezine yerleştirmiş üç önemli yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır. Üç film de transgender bireyleri tiplemeden kurtarıp çok katmanlı birer karakter olarak perdeye taşımayı başarmıştır.

Anahtar Kelimeler: Transgender, Ağlatan Oyun, Dönersen Islık Çal, Tangerine

A SOCIOLOGICAL PERSPECTIVE ON "THE CRYING GAME", "DÖNERSEN ISLIK ÇAL / WHISTLE IF YOU COME BACK" and "TANGERINE"

Abstract

Sex is defined as the person's congenital genetic, physiological and biological properties; whereas, gender concerns the person's social roles and responsibilities associated with being male or female. Thus, sex is biologically determined, and concerns a person's genetic and anatomical qualities; and gender concerns the social construction. Transphobia is the prejudice and hatred against the transvestite and the transsexual individuals. It is an expression of anxiety, hate, and fear towards those who do not conform to the sexual and social roles that are expected of them, and thus, change their gender. Three

major films that are centered on trans individuals were able to go beyond the stereotyping to present these individuals as complex persons: “The Crying Game” by Neil Jordan, “Dönersen Islık Çal” by Orhan Oğuz, and “Tangerine” by Sean Baker.

Keywords: Transgender, The Crying Game, Tangerine, Whistle If You Come Back

Giriş

Yazınsal ve tarihsel uyarlamalarda eşcinsellik, beyazperdeye çoğunlukla bir ‘sorun’ olarak getirilmiştir. 1960’lar eşcinselliğin bir insan hakları konusu olduğuna ilişkin farkındalığın da artmaya başladığı yıllardır. Durumun bu şekilde anlaşılmasında, şüphesiz, 1960’ların sonuna doğru ABD ve Avrupa ülkelerinde öğrencilerin, kadınların ve siyahların sürdürdükleri özgürlük, eşitlik ve demokrasi mücadelesinin büyük katkısı bulunmaktadır. Genç ve daha aktivist eşcinseller bu mücadelenin bir parçası haline gelerek seslerini yükseltmişler, çeşitli gösteriler, protestolar ve kitle iletişim araçlarında gerçekleştirdikleri etkinlikler aracılığıyla davalarını ve eşitlik taleplerini kamuoyuna duyurmuşlardır. Amerikan Psikiyatri Kurumu’nun, gey aktivistlerin baskısı sonucu, 1974’de eşcinselliği hastalık olarak değerlendirmekten vazgeçmesi ise, eşcinsellerin özgürleşme mücadelesi tarihinde bir dönüm noktası sayılmaktadır. Yetmişler, eşcinseller için mücadelenin sürdüğü yıllarıdır ve ‘Gey Özgürleşmesi’ hareketiyle birlikte kitle iletişim araçları da eşcinsellerle daha fazla ilgilenmeye başlar.

Türk sinemasında travesti karakterleri barındıran filmler genelde toplumsal açıdan değerlendirilmelerinden çok ya yan öğe olarak ya da güldürme amaçlı kullanılmışlardır. Filmlerdeki yan rollerin özensizce seçilmesinden kaynaklanan bu imaj, ancak eşcinselliği cesur bakışlarla işleyen filmlerle değişmeye başlamıştır. Bülent Ersoy’un “*Beddua*”sı, Atıf Yılmaz’ın “*Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*”ı, ve Orhan Oğuz’un “*Dönersen Islık Çal*”ı travesti ya da transseksüel karakteri filmin asıl kahramanı olarak perdeye yansıtmıştır.

Kadın eşcinselliği üzerine yapılan ilk filmin yılı 1962 olmasına rağmen, erkek eşcinselliğini ön plana çıkaran filmlerin çekilmesi için 1980 yılını beklemek gerekmiştir. Osman F. Seden’in çektiği “*Beddua*” adlı film, bu açıdan bir ilktir. Başroldeki Bülent Ersoy, cinsiyet değiştirmeden önce yer aldığı bu filmde, çocukluğunda tecavüze uğrayan, eşcinsel bir şarkıcıyı oynar. Batı toplumlarından farklı olarak bu coğrafyada beden ve ruh uyumsuzlukları olarak karşımıza çıkan insanlarımızı bir nevi rahatsız hatta hasta olarak nitelemek en yaygın kullandığımız değerlendirmelerden biridir. Şu an yaşanılanla ilgilenmekten çok daha durumu olduğu gibi kabul etmeye hazır olmayan çoğunluğumuz hep işin başına dönmek, bu yanlışlığın sebebini bulmak ister. O yüzden de homoseksüelliğin, transseksüelliğin ve travestiliğin merkezde yer aldığı filmlerde aynı bunda olduğu gibi çocukluğa dönme veya travma göndermeleri bu üçüncü türe bir şekilde bir açıklama getirme zorunluluğu hissedilmesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin; Kadir İnanır’ı, pasif eşcinsel olan oğlunu affeden ceza avukatı rolünde izlediğimiz Eser Zorlu imzalı “*Acılar Paylaşılmaz*” (1989) filmi de, eşcinselliği geçmişte yaşanan mutsuz günlere, babasız geçen yıllara, kısaca mutsuz aile tablosuna bağlayan örneklerdendir.

80'lerin eşcinsel erkek modeli bazen de tabiri caiz ise “kahpe” bir model teşkil eder. Şemsi İnkaya ve Cem Özer tarafında defalarca canlandırılan bu model eşcinseller, para için her şeyi yapan, en yakın

arkadaşlarını satan, fuhuşa aracılık eden tiksindirici bir model teşkil ederler. Kendi onurlarının olmayışı yanında rahatlıkla cinayet dahi işlerler. Bu nedenle 80"li yılların erkek eşcinselleri gülünç ve kadınsı olması yanın da iğrençtir de... (Şemsi İnkaya-"*Sultan-Kıskıvrak*"-1986, Cem Özer-"*Zirvenin Bedeli*"-1989) Kutluğ Ataman tarafında çekilen "*Lola ve Bilidikid*" (1998) ve *İki Genç Kız*" (2004), Canan Gerede'nin yönettiği "*Robert'ın Filmi*" (1990) Türk Sineması'nda eşcinsellik kavramını barındıran ve irdeleyen derinlemesine inceleyen iyi örneklerdir.

Orhan Oğuz imzalı 1983 yapımı "Dönersen Islık Çal" zamanının ilerisinde bir yapıt olmasının yanı sıra döneminde genellikle toplumsal cinsiyet ve Beyoğlu'nun son derece tehlikeli, iflah olmaz sokakları üzerinden değerlendirilmiştir. Şimdilerde yersiz yurtsuz, etraflarını saran boşlukta birbirine uzanan iki yalnız insanın dokunaklı hikayesini anlattığı daha net bir biçimde görülmektedir. Bu bile bu konularda bir nebze de olsa yol ileriye doğru yol alındığının göstergesidir.

1."The Crying Game / Ağlatan Oyun" (1992)

When a man loves a woman / Bir adam bir kadını severse

Can't keep his mind on nothin' else / Ondan başka hiçbir şey düşünemez

He'd trade the world / Dünyadaki her şeyden vazgeçebilir

For the good thing he's found / O bulduğu iyi şey uğruna

...

Percy Sledge

Terörizm karmaşasının ortasında bir aşk ve sadakat hikayesi anlatan ünlü İrlandalı yönetmen Neil Jordan imzalı "Ağlatan Oyun/The Crying Game", olayların her iki tarafında yer alan insanlara odaklanır. Film cüretkar ve açık ifadesi, zorlu ama hassas yapısı, Kuzey İrlanda'nın canlı ama bir o kadar şiddet dolu meselelerine eğilmesi ile hem eleştirmenlerin hem de seyircinin beğenisini kazanmıştır. İki tarafı da insanileştiren ancak bunu yaparken her türlü yargıdan kaçınan Neil Jordan'ın bu çok özenli ve derin filmi inandıkları bir dava uğruna verdikleri savaşın bir sonucu olarak zıt kamplara sıkıştırılan insanların doğasını ortaya koyma çabası taşımaktadır.

"The Crying Game/Ağlatan Oyun" (1992), Kuzey İrlanda'nın başkenti Belfast'ta nehrin karşısındaki köprünün altından panayır alanına doğru geniş bir açıyla başlar. Yukarıdaki sözleri işittiğimiz şarkı ise bu görüntüye eşlik etmektedir. Film; arzu, bu arzuyu doyurabilmek için yapılanlar ve de bu yolda ne kadar ileri gidilebileceği konusunda bir hikayedir aslında. IRA'nın silahlı adamları ve rehin alınmış bir İngiliz asker ile politik bir gerilim formatında başlayan film sonrasında daha romantik ve seksüel temalara kayar. Seyirciyi çıkarttığı bu yolculuk boyunca İrlandalı yönetmen Neil Jordan süprizlerin ötesinde, insanın birbirinden faklı ve bir o kadar da aynı doğasını irdelemeyi ve insana insanı hatırlatmayı sürdürür.

Filmin başına dönersek, panayır alanındaki iki sevgili görüntüsü veren beyaz bir kadın ve sonradan bir İngiliz askeri olduğunu öğreneceğimiz siyah adamı görürüz. IRA üyeleri yakalanıp hapse atılan dava arkadaşlarından birini kurtarabilmek için bir İngilizi kaçırıp takas amaçlı rehin almayı planlamıştır.

Avını, dişiliği ile kalabalıktan uzaklaştırarak arkadaşlarının kurduğu tuzağa çeken üye Jude (Miranda Richardson), İngiliz asker de Jody (Forest Whitaker) dir. Grubun liderliğini Peter Maguire (Adrian Dunbar) yapmaktadır. Örgüt üyesi Fergus Hennessy'nin (Stephen Rea), sorumluluğuna verilen Jody ile Fergus arasında beklenmedik bir yakınlık gelişir. Eli kolu bağlı olan tutsağın çişini yaparken mecburen Fergus'tan aldığı yardımla başlayan ilişki iki insanın ortak mizah anlayışlarını görmemizi ve sonrasında da daha derin ve duygusal bir dert ortaklığının perdeye yansımasını beraberinde getirecektir. Tutsak her ne kadar Jody ise de Fergus'un konumu da çok farklı değildir; o da aslında ayrılmasına asla izin verilmeyecek olan bir örgütün içindedir. Jody ile konuşmalarında, davada verilen emirleri yerine getiren sıradan bir asker olma dışında bir yeteneği ya da yetisi olmadığının karamsarlığı perdeye yansır. Kendisi asker olan Jody, Fergus'a da "asker" diye hitap ederek bir anlamda her ne kadar davalarına inanmış olsalar da kendilerinin dışında gelişen birçok şeye aslında ne kadar uzak olduklarını, bunun yanında birbirine düşman taraflardaki iki insan olarak ne kadar yakınlaşabildiklerine işaret etmiştir.

İncil'e göndermelerin yer verildiği filmi okurken dini bazı noktaları da atlamamak gerekir, Örneğin; Jody İsa'ya ihanet edenlerin isimlerini taşıyan Peter ve Jud(as) tarafından kandırılıp ihanete uğramıştır. Önce Jody sonra da Fergus kurbağa ve akrep hikayesini anlatır. İncil'de özellikle akrep üzerine birçok gönderme bulunmaktadır.3 Jody başındaki çuvalı çıkartması için Fergus'u iknaya çalışırken hristiyanlığından dem vurur ("Hristiyansın değil mi?") ve bununla inançlı birinin karşısındakine bu eziyeti yapamayacağına kısaca gönderme yapar. Buradaki önemli nokta bağımsızlık kadar bir mezhep savaşı olarak da incelenen Katolik İrlanda ile Protestan İngiltere arasındaki mücadelenin altının çizilmesidir.

Beklendiği üzere Fergus Jody'yi vurma zamanı gelince tereddüte düşer ve bir anlamda ona kaçmayı denemesi için bir fırsat verir. Ancak talihsiz rehine can havliyle asfalta çıkar çıkmaz İngiliz askeri kamyonunun çarpması sonucu hayatını kaybeder. İngilizler IRA sığınağını yerle bir ederler. Baskından Jude, Peter ve Fergus kurtulmayı başarır. Ancak Fergus'un rehinesiyle yaşadığı tecrübenin de etkisiyle eski arkadaşları ile biraraya gelmeye hiç niyeti yoktur ve kendine yeni bir hayat kurmak için bir yük gemisi ile Londra'ya geçer. Londra'da Jimmy adında İskoç bir inşaat işçisi kimliği ile hayatını devam ettirmektedir.

Rehin alındığında öldürüleceğini bilen Jody, Fergus'a sevgilisi Dil (Jaye Davidson) in resmini göstermiş ve onu bulup en sevdikleri bar Metro'da ona bir margarita ısmarlamasını vasiyet etmiştir ve Jimmy bu dileği yerine getirir. Dil'i çok güzel ve çekici bulan Fergus, ona aşık olmuştur. Metro'da sahneye de çıkan Dil'in söylediğini duyduğumuz tek şarkı film ile aynı ismi taşıyan "The Crying Game/ Ağlatan Oyun"4 olur.

"*The Crying Game/Ağlatan Oyun*" (1992) filminin senaryosu seyirciyi büyük bir sürprizle şok etmeyi başarmıştır. Şimdiki hayatında seçtiği isimle Jimmy, rehin aldıkları ve ölümüne sebep oldukları İngiliz asker Jody'nin sevgilisini vasiyeti gereği bulacaktır. Bu çok çekici kadının henüz ameliyat olamamış bir travesti olması onun kadar seyirciyi de şaşkınlık içinde bırakacaktır. Jimmy'nin bu keşfe dair duyduğu

[3] İncil. Vahiy 8-9, s.508

[4] Brenda Lee, **The Crying Game** şarkı sözü, htpp://artists.letssingit.com/dave-berry-lyrics-the-crying-game

ilk iki şey panik ve tiksinmedir. Homoseksüelliğin büyük bir tabu olarak bakıldığı ve erkekliğe karşı bir tehdit olarak karşılandığı dönemler çok eskilerde kaldı demek doğru olmayacaktır. Filmin çekilmesinden bu yana 25 yılda çok şey değişmiş olsa da, modern toplum ya da değil, klasik cinsiyet ve cinsellik tanımlamalarına karşı duyulan olumsuz yaklaşım ve yargılar dünya genelinde söz konusudur. Jimmy tüm kimliğini tehdir altında hisseder, şoku yaşadığı anda sevecenliğinden eser kalmasa da banyoda kustuktan sonra Dil'e üzgün olduğunu belirtir. Elbette bu Dil'in kendi cephesinden yaşadığı hayal kırıklığı ve acıyı azaltmaz. Tanıdığını zannettiği ve hoşlandığı biri tarafından ilişkilerinin imkansızlığı çok sert bir biçimde yüzüne vurulmuş ve kendisi Jody'yi kaybetmesinin ardından bir anlamda en büyük yıkımı yaşamıştır.

Bu arada sahneye IRA döner. Aynı çizgide ilerleyen intikam peşindeki Jude ile Peter Jimmy/Fergus'un izini bulmuştur ve ona bir yargıcı vurması için baskı yaparlar. Filmin başında Jude'un Fergus'a olan beğenisi hissedilmiştir. Jude örgüt görevini sorgusuz sualsiz kabul etmesi için Jimmy/Fergus'u Dil'i kullanarak köşeye sıkıştıracaktır. Jimmy/Fergus'n buna verdiği aşırı tepki Dil için hissettiklerini aslında tercüme eder niteliktedir. Dil'i erkek kılığına sokarak gizlemeye çalışır ve kendisinden uzaklaştırmak için de son çare olarak sevdiği adam Jody'nin ölümüne sebebiyet verenin kendisinin olduğunu itiraf eder. Dil onu yatağa bağlayarak suikasti gerçekleştirmesini önler. Planı uygulamaya devam eden Peter öldürülür. Sinirden çılgına dönen Jude çifti Dil'in dairesinde kıstırır. Filmin kötü karakteri ve de azılı teröristi Jude'a karşı Dil'in duyduğu öfkenin gerçek sebebi ağırlıklı olarak Jude'un cinsiyeti üzerinde yoğunlaşmaktadır. Dil'in duyduğu öfke ve intikam duygusu, göğüsleri ile Jody'yi kandırdığını düşündüğü Jude'a bu sebeple defalarca bağırmasında duyulabilir. Dil'in onu olduğu gibi kabul edip seven Jody'nin ölümü için duyduğu nefret ve örgütün zorla belaya karıştırdığı Fergus'un onun cinsiyetini kabul edememesinin verdiği öfke ve hüznün tamamı Jude'un kadınlığını hedef almış ve adeta patlamıştır. Fergus/Jimmy suçu üzerine almak için Dil'i olay yerinden uzaklaştırır ve olay onun tutuklanmasıyla sonuçlanır.

Fergus hepimiz için sır olan bu noktayı açıklığa kavuşturuncaya kadar seyirci zaten bu güzel ve kırılgan kadına aşık olmuştur ve zaman içinde Fergus da Dil'e karşı yok olmayacak duygularının farkına varır. Seksüel bağlamdaki ilgisini her ne kadar reddetse, inkar etse de sonunda Dil için yaptığı fedakarlık, ölüme sebep olduğu erkek arkadaşa verdiği sözün ve suçluluk duygusu altında ezilmesinin çok ötesinde bir kaygıdan/aşktan kaynaklanmaktadır. Dini bir önermeyle noktalamak istersek Fergus affedilmeye ve kefarete ihtiyaç duyan azap içindeki yüreğin sahibidir ve ruhunu biraz olsun rahatlatacak olan bu fırsatı elbette kaçırmayacaktır.

Filmde Fergus'a hayat veren Stephen Rea'ya Forest Whitaker ve ilk filmi olmasına rağmen müthiş bir performans sergileyen Jaye Davidson eşlik etmiştir. Jaye Davidson bu ilk sinema deneyimi ile Oskar'a en iyi yardımcı erkek oyuncu dalında aday gösterilmiştir.

2. "Dönersen Islık Çal" (1993)

Orhan Oğuz'un 1993 yapımı "*Dönersen Islık Çal*" (1993) filmi toplumsal cinsiyet üzerine herkesten önce önemli şeyler söyleyen ve kendisine has anlatım dili Türk sineması için önemini ve tazeliğini hala korumaktadır.

Filmin mekanı İstanbul'un, en renkli, en karanlık, en eğlenceli, en hüzünlü, en vahşi, en olgun, en pis, en temiz, en uzlaşmaz, en metropolitan, en pahalı, en ucuz, en basit ve en karmaşık semti Beyoğlu'dur. Kullanılan diğer temel mekanlar cücenin evi, yaşadığı apartman, çalıştığı bar ve Madam Lena'nın evidir.

Fikret Kuşkan'ın iyi oyunculuğuna ne kadar alışık olsak da bu filmde hayat verdiği travestinin çoğumuz için yeri farklıdır. Hayatını fahişelik yaparak kelle koltukta kazanan bu travesti bir gece Beyoğlu'nun arka sokaklarının birinde azgın bir erkek grubunun tecavüzüne uğramak üzereyken, bir cücenin korku ile yürüdüğü bu karanlık sokaklarda kendi güvenliğini sağlamak için boynunda taşıdığı bekçi düdüğü sayesinde kurtulmayı başarır. Toplumlarda tüm farklılıklar zorluklarla karşılaşır, özellikle gözle görünen, biçimsel farklılıklar dar görüşlü gruplarda herkesi daha fazla rahatsız etmenin yanı sıra birçok ikiyüzlülüğü de beraberinde getirir. Farklı olana en büyük hakareti edenlerin, şiddet gösterenlerin fırsatını yakaladıklarında onlardan yararlandıkları bir sır değildir. Zaten bu yüzden, kendilerini sevmedikleri ve kabullenmedikleri için onları asla kabullenmemekte direnirler.

Beyoğlu'nda bir barda barmenlik yapan ve yalnızlığını balkonundaki köpekleri ile paylaşan cüce sokaklara düşmüş, aciz gördüğü bu 'kadın'ı o gece evine alır ne var ki, onun 'gerçek bir kadın' olmadığı ortaya çıkınca yaşadığı şaşkınlık toplumsalda kafamıza kazınmış tiksinme, korku ve nefret reaksiyonları ile kendini gösterir.

-Cüce: Düşündükçe midem bulanıyor. Çok çirkinsin.

-Travesti: Bana çirkin diyene bak. Hiç aynaya bakmıyor musun galiba. Çirkin olan ben miyim, yoksa sen mi? Şu şekilsiz vücudunla. Zavallı insan müsveddesi.

Bu duyguları besleyenin kendisinin de toplum tarafından beğenilmediği ve dışlandığını düşünüldüğünde hikaye aslında iki tarafın da bu ortak görünmezliği kavrayıp içten bir yakınlık, dostluk geliştirmesini anlatır. Dış görünüşleri nedeniyle dışlanmalarının ötesinde ortak paydaları can ve mal güvenliklerinin olmamasıdır. Toplumun en hafif tabir ile yadırgadığı iki karakterin tehlikeye karşı dayanışma ile temeli atılan dostluğu yaşadıkları dünyanın çirkinliği onları birbirinden ayırana dek sürer.

"Dönersen Islık Çal" Türkiye'de ve dünyanın daha birçok yerinde son derece pervasızca ve şiddetle dışlanan transseksüel ve travestilerin ötekiliği üzerine bir örneklemedir. Cücenin herkesten saklayıp sakındığı kilitli odasını travesti onu kaybettikten sonra boynundaki anahtarla açar. Gördüğü manzara karşısındaki tatlı şaşkınlığı seyircininkinden farklı değildir. Onlarca renkli top biriktirmiştir cüce. Karanlıklarda gizlenerek yaşadığı hayata inat rengarenk toplar.. Travesti rengarenk topları Beyoğlu'nda özgür bırakırken bir anlamda kendini de, onun gibi, cüce gibi, fahişeler gibi karanlıklara mahkum edilen, korku ve endişe ile yaşamak zorunda bırakılan, toplum genelinde dışlanan herkesi özgür bırakır bir saniye de olsa.

Film; cüce (Mevlüt Demiryay) ve travestinin (Fikret Kuşkan) dışında Derya Alabora tarafından çok başarılı bir şekilde oynayan o karanlık sokakların müdavimi seks işçisi ile onun kocası ve aynı zamanda pezevengi Adıgüzel (Menderes Samancılar) ve de oturdukları apartmanın sahibi Madam Lena'nın, yani toplumun biçimsel, cinsel, dinsel, ahlaksal ve ekonomik bakımdan dışlanan, itelenen, yok sayılan ve yok edilmek için vahşice uğraşılan ötekilerin ortak hikayesidir. Film toplumdışı insanların hayatlarından

bir kesit sunmaktadır. Burada mutlaka altının çizilmesi gereken nokta toplumun ötekileştirmenin ötesinde bu insanları yok saymaktan yok etmeye çok kolay bir biçimde geçiş yapabildiği gerçeğidir.

1993 yılında hem yurt dışından (Montpellier/Genç seyirci ödülü), hem yurt içinden (Ankara Film Festivali/En iyi film, Adana Film Festivali/Jüri Özel Ödülü, SİYAD/En iyi yardımcı kadın, ÇASOD/En iyi erkek oyuncu) birçok ödül kazanmıştır.

3.Tangerine (2015)

Dönersen Islık Çal ve The Crying Game filmlerinden bu yana 25 yılda çok şey değişmiş olsa da, modern toplum ya da değil, farklı cinsiyet ve cinsellik tanımlamalarına karşı duyulan olumsuz yaklaşım ve yargılar dünya genelinde söz konusudur. Genel anlamda homofobik ve transfobik bir dünyada yaşadığımız gerçeği unutulmamalıdır. Trans bireylerin hikayelerinin sayısı hale çok mütevazi rakamlardır. Daha da önemlisi bu yapımlar katman görmenin mümkün olmadığı biçimde genellikle tiplemeler ile karşımıza çıkmaktadır. 2015 yapımı Sean Baker imzalı "Tangerine" bu bağlamda çok başarılı bir örnek olarak hem sinemaseverlerden büyük beğeni kazanmış hem de çok iyi eleştiriler almayı başarmıştır. İphone ve bazı özel kamera lensleri yardımıyla çekilen, post prodüksiyondaki çok başarılı kurgusuyla da 2015'in en fazla ses getiren filmlerinden olan "Tangerine" birçok festivalden ödülle dönmüştür. İphone çekimleri ile tahminlerin ötesinde karakterlere ve olaylara çok yakından ve kişisel bir açıyla yaklaşımı sağlamıştır.

Hikaye trans iki bireyin paylaştıkları dostluğu, kızgınlıklarını, kıskançlıklarını ve yaşam mücadelelerini seyirciyle buluşturmuştur. Her şeyin ötesinde yaşama XY kromozomlarıyla ile başlamış olan iki kız arkadaşın dostluğunu anlatmaktadır. Yönetmen Sean Baker oyuncularını Los Angeles LGBT merkezinde tanımıştır. (Mya Taylor ve Kiki Rodriguez) Filmin radikal tarafı kimlik üzerine yapılmış olması değil başkarakterlerin bununla sınırlandırılmamış olmasıdır.

Los Angeles sokaklarında seks işçiliği yaparak geçimini sağlamaya çalışan Sin-Dee Noel günü hapisten çıkmış ve hemen onu çalıştıran aynı zamanda da sevgilisi olan Chester (James Ransone) ile buluşmak istemiştir. Yakın dostu Alexandra'nın (Mya Taylor) Chester'in onu bir kadınla (Mickey O'Hagan) aldattığını ağzından kaçırmasıyla deliye dönen Sin-Dee Los Angeles sokaklarında çılgın bir arayışa girer. Noel günü çok farklı manzaralarının seyirciye sunulduğu Amerikan sinemasında "Tangerine" Los Angeles şehrini illüzyonundan tamamen soymayı başarmıştır. Seyirci bütün Noel'i aldatılmış ve kalbi kırık San-Dee'nin peşinde o sokaklarda geçirecektir. Hikayenin geçtiği şehir olan Los Angeles filmin diğer önemli karakteri olarak karşımıza çıkmakta neredeyse hiç rastlamadığımız yüzüyle filmin tüm atmosferinin yükünü sırtlanmaktadır. Film gerçek bir mahallede geçmekte, kafamıza kazınan şaşalı Los Angeles'tan adeta farklı bir galakside yer almaktadır. Merkezine Hollywood'u koyan, okyanus manzaraları ile bezeli, herkesin büyük bir gıptayla baktığı malikaneler ve lüks mağazalarla dolu olan şehirde bu kez yürüyen, metroya, otobüse binen gerçek insanlarla karşılaşılmaktadır. Sadece iki trans seks işçisi değil, taksi şoförleri, uyuşturucu kullananlar, fast food yerlerinde çalışanlar, devriye polisler Los Angeles şehrine yıldız kaldırımlarında yürüyen ünlüler ve onların peşinde koşuşturan turistlerden çok daha yakın durmaktadır. Beyazların hakim olduğu, Amerikan rüyasını ayakta tutan endüstriye ev sahipliği yapan şehirde gerçek bir mahallede kurgulanan hikaye aynı zamanda politiktir. Etnik, cinsel ve sosyal çeşitlilik kolay kolay Amerikan filmlerinde rastlayamayacağımız ölçüde yer almaktadır.

Film seyircinin başroldeki iki karakterin trans olmasına değil yaşamlarına odaklanmalarını sağlamayı başarmıştır. İnsani boyutu o kadar ustalıkla ele alır ki seyirci hiçbir karede cinsiyet tanımlamaları ile kuşatılmaz. Bir transın hayatından bir kesitten ziyade Los Angeles kenar mahallerinde bir gündür yaşatılan. Filmin sonunda Alexandra dostuna dünyanın çok acımasız bir yer olabildiğini söyler. Dünyanın herkes için acımasız olduğunu söyleyenler olacaktır. Ancak bazılarımız için daha acımasız olduğu gerçeği unutulmamalıdır.

Sonuç

Sinema, bize insanların nasıl görünmeleri ve davranmaları gerektiğini anlatır, kadınlık ve erkeklik bağlamlarında rol modelleri sunar. Sinemanın, kadınlık ve erkeklik hallerinin tanımlanmasında ve bu tanımlarla ilgili imgelerin oluşturulmasında önemli bir toplumsal rolü olduğu bilinmektedir. Cinsellik ve kadın ve erkek imgelerinin inşası, feminizmin etkisiyle film çalışmalarında önemli bir konu haline gelmiştir. Popüler film türlerinin, cinsel farklılıkların ve toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşturulması sürecinde sürekli bir inşa ve katılım içinde oldukları söylenebilir. Popüler filmler, içinde yaşadığımız kültürün/kültürlerin düşünsel ve duygusal düzlemlerde yeniden üretilmesine katkıda bulunurlar; kendileri de aynı kültür/kültürler tarafından inşa edilen ideolojik çerçeveye uygun olarak üretilirler. İfade olanakları açısından zengin bir sanat olan sinema, aynı zamanda devasa bir sektör olarak eğlence endüstrisinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Sinema zaman içinde eşcinsellerin de kendileriyle ilgili konulara ilişkin bilgi ve görüşlerin edinilebileceği belli başlı araçlardan biri olmuştur.

Transfobi travesti ve transseksüellere yönelik önyargı ve nefreti anlatır. Biyolojik cinsiyetinden dolayı kendisinden beklenen seksüel ve toplumsal rollere uymayarak cinsiyet değiştirenlere karşı bir tür kaygı, nefret ve korku ifadesidir. Farklı olana en büyük hakareti edenlerin, şiddet gösterenlerin fırsatını yakaladıklarında onlardan yararlandıkları bir sır değildir. Aslında kendilerini sevmedikleri ve kabullenmedikleri için onları kabullenmemekte direnirler.Yıllar içinde toplum daha az homofobik olma yolunda büyük ilerleme gösterdiyse de transofobi malesef halen geçerliliğini korumaktadır. Sinemanın her daim toplumdaki önyargıları kırmak, bireylerin dolayısıyla toplumların yarattığı klişeleri sarsmak, ötekileştirmenin önüne geçmek ve de insanların yaşama hakkını ilgilendiren böylesi önemli bir konuda söyleyecek sözü olmalıdır.

"The Crying Game/Ağlatan Oyun", cinselliğin, cinsiyetin, ırkın ve siyasetin kimliklerimiz ve davranışlarımız üzerindeki anlaşılmaz ve karmaşık etkileri üzerine çetrefilli bir hikayedir. Filmin güzelliği, bu güçlü faktörlerin nasıl birer maske görevi gördüğünü ve bunlardan soyunulduğunda ilk başta yaralanmaya açık, kırılgan bir yandan da hayat coşkusu ile dolu olan bir insanlık düzeyinin ortaya çıktığını gözler önüne sermesinden kaynaklanır. Tüm o solgun, kasvetli ve karamsar başlangıcı düşünüldüğünde, filmin alışılagelmişin ötesindeki iki aşığının Londra hapishanesindeki camlı bölmedeki muhabbetini gösteren son sahnesi "The Crying Game/Ağlatan Oyun"un epey hayat dolu ve umut içeren filmlerden biri olarak değerlendirilmesini gerektirir.

Orhan Oğuz'un yönettiği "Dönersen Islık Çal (1993), Beyoğlu'nun arka sokaklarında barmenlik yaparak yaşamını sürdüren bir cüceyle, fahişelik yapan bir travestinin dramatik öyküsünü anlatırken ülkeden çeşitli insan manzaraları yansıtır beyazperdeye. Toplumun dışladığı bu iki marjinal tipin tanışması karanlık ve pis sokakların birinde gerçekleşir. Yaşamını tek başına, yalnızlığını ise balkonundaki

köpekleri ve boynundaki düdüğüyle paylaşarak sürdüren cüce ile, başlangıçta iğrendiği, nefret ettiği travestinin arasında duygusal bir dostluk gelişecektir. Karşılıklı emek verilerek gelişen dostluk arka plandaki çirkin dünya ayırana dek sürecektir. İçerdiği tüm karanlık ve karamsar atmosfere karşın bitişi aydınlık bir atmosferde ve rengarenk bir görüntüyle yapmıştır. Yönetmenin tüm sorunların çözüldüğü, herkesin birbiri ile sevgi bağı oluşturduğu ya da toplumsal bir gelişim yaşandığı gibi bir duyguya kapılmadığı açıktır. İzleyiciyi ile de böylesi bir duyguyla vedalaştığını düşünmek yanlış olacaktır. Aslında filmin son karesinde bir yüzleşme, karşı duruş, bir direniş vardır.

Diğer iki filmden farklı olarak «Tangerine» trans bireyleri Los Angeles'in varoşlarına yerleştirirken diğerlerinden ayırmamıştır. Sistem eleştirisini toplumsal cinsiyet olgusu ile sınırlamamış şehrin karanlıklarında yaşayan taksicilerden, uyuşturucu satıcılarına, seks işçilerinden garsonlara çok geniş bir yelpazeye yaymıştır.

"The Crying Game", "Dönersen Islık Çal" ve "Tangerine" trans bireylerin hikayelerini insan hikayelerine dönüştürmüş onları tiplemeden kurtarıp çok katmanlı birer karakter olarak perdeye taşımayı başarmış örneklerdendir.

Kaynakça:

-Armstrong, K. (2008). İncil, (I. Yıldız, çev.). Versus Yayınevi, İstanbul.

-Benshoff, H. & Griffin, S. (2004) *Queer Cinema, The Film Reader*. New York: Routledge.

-Brady, T. (2017). "The Crying Game': 'They wanted me to cast a woman that was pretending to be a man'". The Irish Times.

-Dargis, M. (2015). "Review: 'Tangerine,' a Madcap Buddy Picture About Transgender Prostitutes". New York Times.

-Dyer, R. (1980). *Stereotyping, Gays and Film*. Londra: BFI.

-Livingston, Jennie (Yön.), Paris Is Burning, (1991), Paris.

-Steven, P. D. (2010). Eşcinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak. (çev: Ali Toprak) İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

-Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.

-Özgüç, A. (1994) *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi.* İstanbul: Antrakt Yayınları.

-Pembe Hayat LGBTT Dayanışma Derneği. (2018). http://www.pembehayat.org/anasayfa.php adresinden erişildi. (ET:15.02.2018)

KATLANABİLİR ALTIGEN FORMDA GEÇİCİ AFET KONUTU TASARIMI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Dr. Nalan KALKAN

Hacettepe Üniversitesi

Araştırmacı Tuğba BOZULMAZ

Hacettepe Üniversitesi

Öz

Türkiye deprem kuşağında yer almaktadır. Doğal afetler grubunda yer alan depremler sonucunda büyük can ve mal kayıpları yaşanmaktadır. Bu kayıpların yanı sıra, deprem etkisini yaşamış insanların deprem sonrası yaşantılarına devam edebilmeleri için başta barınma ihtiyacının karşılanması olmak üzere pek çok alanda desteğe ihtiyaçları vardır. Psikolojik açıdan birçok olumsuzluğu birlikte yaşayan bu insanların konuta bakış açıları yalnızca barınma olmayıp, aynı zamanda kendilerini güvende hissedecekleri sağlamlıkta ve yaşanan olumsuzlukları en aza indirgeyecek özellikleri taşıması gereklidir. Bu çalışmada deprem sonrasında depremzedeler tarafından kullanılacak prefabrik konutların tasarımı; zaman ve maliyetin en aza indirilmesi, konut alanlarının minimize edilmesi, prefabrik yapıların kolay mobilizasyonu, konutların alt yapı sorununun çözümü ve enerji ihtiyaçlarının minimum kaynaklar ile karşılanması, sosyo-kültürel etkiler, depremzedelerin psikolojileri, güvenlik gibi kriterler açısından incelenmiştir. Bu amaçla, geçici afet konutu olarak prefabrik olarak üretilen katlanabilir altıgen forma sahip afet konutu tasarımı önerilmiştir. Tasarlanan bu konut modelinin uygunluğu ve gelişmeye açık yanları belirlenerek, geliştirilmesi için önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Deprem, tasarım, afet konutu, altıgen form, katlanabilirlik

AN ANALYSIS on DESIGNING TEMPORARY DISASTER HOUSING in COLLAPSIBLE HEXAGONAL FORM

Abstract

Turkey is an earthquake-prone country. Earthquakes have caused loss of life and property recently. In addition to these casualties, people who suffered the impacts of the disaster both psychologically and physically are in need of support especially shelters in order to return to daily life. Shelters are not only housings but also crucial living areas that make them feel safe and relieved. In this study, the design process of prefabricated houses, reducing of manufacturing

costs and time, minimizing housing zone, mobilization of prefabs, solutions to infrastructure problems, meeting energy needs with minimum resources, socio-cultural impacts, psychological problems of the victims, and safety issues are addressed and examined. For this purpose, the design of a prefabricated disaster housing in collapsible hexagonal form is come up with. Moreover, the suitability of this model and how it can be improved are determined.

Key Words: Earthquake, design, disaster home, hexagonal form, pliableness

GİRİŞ

Türkiye, Alp-Himalaya deprem kuşağında yer almakta ve yüz ölçümünün % 42'si birinci derece deprem kuşağında bulunmaktadır. Ayrıca Türkiye, depremde hayatını kaybeden insan kaybı sıralamasında Dünya'da üçüncü sıradadır (Şahin ve Kılıç, 2016: 35). Oluşan depremler sonrası büyük can ve mal kayıpları yaşanan ülkemizde deprem öncesi alınması gereken önlemlerin yanında, olası deprem anında ve deprem sonrası yaşanan olumsuzlukları en aza indirmek için bir dizi çalışmalıların yapılması zorunlu gözükmektedir.

Deprem sonrasında afetzedelerin birincil ihtiyacının barınmadır. Bu ihtiyacının karşılanması amacı ile acil önlemler sürecinde tamamlanacak yapıların, en kısa sürede, depremzedelerin yaşadıkları psikolojik etkiler de göze alınarak tasarlanması ve tamamlanması gereği ortadadır. Afet konutlarının çevre şartlarına, olası diğer depremlere ve dış etkilere karşı yeterli dayanımda olmaları, ferah, minimum enerji tüketme kapasitesine sahip, hafif ve kolay taşınabilen, kolay inşa edilebilen, kısa sürede tamamlanabilen özellikleri içerecek biçimde tasarlanmaları, tasarım aşamasında sosyo-kültürel yapı, sosyo-ekonomik yapı gibi kriterlerin de öne çıkarılması süreç yönetiminin başarısını artıracak etmenler olarak sıralanabilir.

Türkiye'de genellikle geçici olarak yapılan bu yapıların uzun süreçte kalıcı olma özelliğini taşıdıkları için, bu konutların tasarımında kalıcı konut kriterleri de dikkate alınarak düzenlenmesi gereği ortadadır.

Bu çalışma, afet sonrası depremzedeler için tasarlanacak geçici afet konutlarının tasarım ilkeleri incelenerek, depremzedeler için tasarlanacak geçici deprem konutları tasarımı için önerilerde bulunulmuştur. Bu amaçla, katlanabilir altıgen formda prefabrik geçici afet konutu önerilmiş ve bu konutun detayları, üstün özellikleri ve gelişmeye açık yönleri ile birlikte incelenmiştir.

1. AFETLER ve DEPREM

Afet; "canlılar için fiziksel, ekonomik ve sosyal kayıplara neden olan, olağan yaşamı durduran ya da kesintiye uğratan, meydana geldiği bölgede yerel imkânlar ile baş edilemeyen ve dış yardım gerektiren her türlü doğal veya insan kaynaklı olay" olarak tanımlanmaktadır (Kadıoğlu,2008: 1). Afetler beklenmedik bir zamanda, ani olarak ortaya çıkmakta, yaralanmalara, ölümlere ve maddi-manevi hasarlara yol açarak toplumsal hayatta ciddi kesintilere yol açmaktadırlar. Afetlerin, sosyo-ekonomik sistem üzerinde ani, hızlı ve büyük etkiler oluşturarak, çok sayıda insan, malzeme ve çevresel kayıplara da neden oldukları bilinmektedir (Tercan, 2001: 87).

Afetler oluşum etkenlerine göre; doğal afetler ve insan kökenli afetler olarak iki grupta incelenebilir:

- Doğal afetler: Deprem, sel, yangın, heyelan, kuraklık, çığ, kıtlık, fırtına, don olayları, hortum, kasırga, volkan patlaması, orman yangınları, tsunami vb.dir.
- İnsan kökenli afetler: Yangın, patlama, çevre kirlenmesi, trafik kazaları, vb.dir (Acerer, 1999: 4-6).

Öte yandan, doğal afetlerin ekonomiye etkisi direkt etkiler, dolaylı etkiler ve ikincil etkiler olarak üç grupta sınıflandırılabilir.

Direkt etkiler; bina hasarları, bireylerin ücret kayıpları, ulaşım ve haberleşme sistemlerindeki hasarlar, üretim kayıpları, acil durum ve yapılanma masrafları, toplumsal sistemdeki hasarlar olarak görülebilir.

Dolaylı etkiler; ürün talep miktarında azalış, ekonomik kayıplar nedeni ile bireylerin alımlarındaki azalış, vergi gelirlerindeki değişimden dolayı milli gelirdeki değişmeler olarak karşımıza çıkar.

İkincil etkiler ise; salgın hastalıklar, nükleer sızıntı, petrol tankeri sızıntısı gibi doğadaki değişiklikler, enflasyon, fırsat kayıpları, bütçe açıkları, ihracat veya ithalat kayıpları gibi sonuçlara neden olabilir (Şahin ve Kılıç, 2016: 35).

Bu etkilerden de anlaşılacağı üzere, afetlerin olumsuz etkileri can kayıplarına neden olmanın yanında, kısa ve uzun vadede ülke ekonomisini de olumsuz etkilemektedir. Tüm bu etkilerin en aza indirilmesi ve afetzedelerin psikolojilerinin de iyileştirilmesi için bir dizi önlem alınması zorunludur.

2.1. Afetlere Karşı Yapılan Çalışmalar

Afetlerin oluşumunu önlemeyi ve afetlerin etkisini en aza indirmeyi amaçlayan çalışmaların yanı sıra, olası afet anında ve afet sonrasında alınması gereken önlemler üzerinde de çalışmalar yapılmaktadır. Afetlere karşı yapılan bu çalışmalar, afetin oluş anı merkezde olmak üzere ikiye ayrılır. Bunlar;

Afet öncesinde yapılan çalışmalar; afet önleme, afetin zararlarını azaltma ile afetlere karşı hazırlık aşamalarıdır.

Afet sonrasında yapılan çalışmalar; acil yardım, rehabilitasyon ve yeniden yapım aşamalarından oluşur (Savaşır, 2008: 6).

1.1.1. Afet Öncesinde Yapılan Çalışmalar

Afet öncesi çalışmalar; potansiyel afet riski azaltmak, afetlerin etkisini azaltmak, afet sonrası ortaya çıkabilecek olayları önleyici önlemler almak, kurtarma işlemlerini kolaylaştırmak, afet sonrasındaki yaşama düzenini örgütlemek, iyileştirme, yeniden yapım işlemlerini kolaylaştırmak ve hızlandırmak gibi örgütsel süreçlerden oluşmaktadır (Sey, 2000a: 59).

Afetlere karşı hazırlık, olası afet anında yapılması gerekenlere karşı duyarlı olmayı ve afet anında yapılacaklar konusunda bilgi sahibi olmayı gerektiren kapsamlı bir süreçtir.

1.1.2. Afet Sonrası Yapılan Çalışmalar

Afetler sonrası oluşan etkileri azaltmak ve insanların barınma ihtiyaçlarının karşılanması amacı ile yapılan çalışmalar; acil yardım, rehabilitasyon, yeniden yapım aşamalarının geçer.

"Acil yardım" çalışmaları acil yardım barınakları ile geçici konutların oluşturulduğu ilk süreçtir ve en kısa sürede tamamlanması gereklidir. Bunu izleyen "rehabilitasyon" aşamasında kalıcı konutlar inşa edilmektedir. "Yeniden yapım" süreci ise kalıcı konutların çevreleri ile ilgili düzenlemelerin, bölge halkının yaşam düzeyleri ile ekonomik, psikolojik ve sosyal durumlarının depremden önceki seviyelere getirilmesi ile ilgili çalışmaların gerçekleştirildiği dönemdir (Savaşır, 2008: 11).

1.2. Depremler ve Afet Konutları

Doğal afet grubunda yer alan deprem, yer kabuğu içerisinde oluşan kırılmalar nedeniyle oluşan titreşimin, dalgalar halinde yayılarak yeryüzüne yansıması olayıdır. Depremler özellikle insanların hayatını ve yapıları olumsuz etkileyen afetlerin başında gelmektedir. Türkiye'de son atmış yıl içerisinde yaşanan doğal afetlerin yol açtığı yapı hasarları istatistikleri incelendiğinde, hasarın %62'sinin depremler nedeniyle meydana geldiği bulgusuna ulaşılmıştır (Limoncu ve Bayülgen, 2005: 18-27). Türkiye nüfusunun %90 dan dan fazlası birinci derece deprem bölgesinde yaşamaktadır (Öcal ve İnce, 2012: 89-95). Son yıllarda yaşanan depremlerde çok sayıda can ve mal kaybı meydana gelmiştir. Örneğin: 17 Ağustos ve 12 Kasım 1999 tarihlerinde yaşanan iki büyük depremde resmi kayıtlara göre toplam 18 bin 374 kişi hayatını kaybetmiş ve 48 bin 901 kişi yaralanmıştır (Ekin, Güney vd. 2010: 122). Yaşanan depremler yalnızca yapılara hasar vermekle kalmaz, can ve mal kayıplarına, ekonomik, sosyolojik, psikolojik alanlarda olumsuzlukların yaşanmasına da neden olmaktadır. Depremlerde yaşanan yaralanma, can ve mal kaybını en aza indirmek için bir dizi önlemlerin alınması kaçınılmazdır. Bu önlemler yapıların tasarım aşamasından kullanım aşamasına kadar devam eden bir süreci kapsar. Yapıların depreme dayanıklı olarak tasarlanması yer seçimi ile başlar ve projelendirme, inşa, kullanım, bakım-onarım gibi aşamalardan geçer. Tüm bu süreçlerin titizlikle ve çıkarılan yasa ile yönetmeliklere uygun olarak tamamlanması gerekir. Bu süreçte yapılan hatalar ve eksik uygulamalar sonucunda olası bir depremde yapıların az ya da çok hasar görmeleri, hatta yıkılmaları sonucunda depremi yaşayan insanlar da pek çok olumsuzluklar yaşanabilmektedir.

1.2.1. Depremin İnsanlar Üzerindeki Etkileri

Deprem sonrası yeniden yapılanma çalışmaları genellikle deprem etkisinde kalmış bölgenin fiziksel ve ekonomik açıdan yeniden yapılanması üzerine odaklanmakta, deprem sonrası ilk yapılması gerekenlerden olan sosyal yapılanmayı kapsayan çalışmalara gerekli önem verilmediği durumlar yaşanmakladır. Bu amaçla yapılan yeniden yapılandırma süreçlerinin sosyo-mekânsal ve sosyo-kültürel araştırmalarla desteklenmesi, araştırma sonuçlarının yeniden yapılanma süreçlerinde uygulanması bu sürecin başarısını en çok etkileyebilecek bileşenler olarak görülmektedir.

Afet sonrası depremzedeler ilk aşamada sağlık, gıda ve barınma sorunları ile karşılaşılmaktadırlar ve bu nedenle bu sorunların acil olarak çözümü büyük önem taşımaktadır. Acil yardım aşamasında; öncelikle konutları hasar gören veya yıkılan aileler çadır, sosyal tesisler, acil yardım barınakları gibi alanlarda barınma sorunlarını çözmeye çalışmaktadırlar (Coburn ve Spence, 1992: 91-106). Afetzedelerin kurtarılma aşamasını da kapsayan bu sürecin acil olarak tamamlanması gerekir.

Yeniden yapılanma sürecinde yaşanan sosyal değişim ve gelişmeler sonucunda toplumdaki sosyal ve ekonomik yapıda farklılıklar yaşanabilmektedir. Afet sonrası psikolojik sorunlar yaşayan afetzedeler kendilerini diğer insanlardan farklı hissedebilmekte, bunun sonucunda toplumsal alanlarda ayrışmalar oluşabilmektedir. Bu nedenle sağlıklı bir sosyal yapılanma sağlanması mümkün olmayabilmektedir (Smith, 1996:25). Bu süreçte depremzedelerin psikolojisini çok iyi tanımlamak ve buna göre yapılanma sürecine girmek önemlidir.

Ayrıca, her toplumun kendine özgü toplumsal yapısı, farklı sosyal iletişim ağları, kendine özgü kültür yapılanmaları olduğundan, afet sonrası çözüm süreçlerinin toplumların sosyal yapısına ve kültürüne de uygun olarak yapılandırılması gereklidir. Kaldı ki bu özellikler aynı toplumun farklı yörelerinde dahi birbirinin aynı özelliği göstermeyebilmektedir.

Diğer yandan, afetler uzun vadede toplumu, işletmeleri ve kişilerin mülk ve gelirlerini doğrudan doğruya etkilerken, hane halkı gelirinde ve işletmelerin üretiminde düşmelere ve afetten bir süre sonra görülebilen salgın hastalıklara, enflasyonun yükselmesine, gelir dağılımında eşitsizliklerin artmasına yol açabilmektedir (Bazoğlu, 1980: 23-46). Afetlerin doğrudan etkilerinin en çok görüldüğü alan konut sektörü olmaktadır (Sey ve Tapan, 1987).

2.2.2. Deprem Sonrası Barınma Alanında Yaşanan Sorunlar

Ülkemizde deprem sonrası kullanılmakta olan acil konutlar statüsünde yer alan çadır, konteyner ve prefabrik evler gibi geçici konutlar, süreç devam ederken kalıcı konuta dönüşebilmektedir. Bu aşamalarda bu gibi konutların özelliklerinden, formlarından ve olumsuz çevre şartlarından kaynaklanan sorunlar yaşanabilmektedir.

Afetin oluşundan birkaç hafta sonra başlayan, kalıcı konutların tamamlanmasına kadar süren rehabilitasyon aşamasında barınma sorunu genelde; başka bölgelerde geçici yerleşim, afet bölgesinde toplu geçici barınma ve geçici konutlarda barınma olarak çözülmektedir (Sey ve Tapan, 1987).

Türkiye'de rehabilitasyon sürecini içeren "geçici barınma" konusunda beklenen düzeyde uygulanmalar pek mümkün olamamaktadır. Genellikle acil yardım barınağından doğrudan kalıcı konutlara geçilmesi ve geçici konut sorununun ortadan kaldırılması aşaması gerçekleştirilememektedir. (Ervan,1996:303-312). Ülkemizde yeniden yapım aşamasının gecikmesi sonucu otuz yıl süren rehabilitasyon aşamalarının yaşandığı uygulamalar dahi vardır. Bu durumlarda afetzedelere verilen geçici konutlar kullanım biçimi ve süresiyle kalıcı konut işlevlerini de yüklenmektedir. Bu nedenle afetzedeler yaşadıkları geçici konutlarda tasarım ve uygulama hatalarından kaynaklı, sosyal-kültürel alanların yetersizliği gibi pek çok konuda olumsuzluklar yaşamayabilmektedirler. Bu nedenler ile geçici konut tasarımının, kalıcı konut olarak da kullanılabileceği göz önünde tutularak yapılması uygun bir çözüm olabilmektedir.

2.2.3. Afet Sonrası Barınma Konutları

Afet sonrasında afetzedelerin barınma ihtiyacının karşılanması için kullanılan barınma konutları, acil yardım barınağı ve afet konutu olarak iki bölümde incelenir.

Acil yardım barınağı, afeti izleyen ilk günlerde afetzedelerin barınma ihtiyacını karşılamak için kullanılan barınaklardır ve Türkiye'de genellikle bu anlamda çadırlar kullanılmaktadır. Afet konutu ise afet sonrasında afetzedelerin acil ihtiyaçlarının karşılanması, korunması, sürekli barınmalarının sağlanması amacı ile üretilen konutlardır ve geçici konutlar ve kalıcı konutlar olarak ikiye ayrılır.

Geçici konutlar, kullanıcıların barınma ihtiyaçlarını acil olarak karşılamak üzere, depremden sonraki en kısa süre içinde kurulan, hafif, konforu düşük, sökülüp takılabilen ve daha sonra yeniden kullanılabilecek özellikteki konutlardır. Türkiye'de geçici konut olarak genellikle yaklaşık 30 m² taban alanlı prefabrike konutlar tercih edilmektedir. Türkiye'de afet sonrası rehabilitasyon dönemi çok uzun olduğundan, geçici konut tasarımı çok önemlidir. Bu konutların tasarım, üretim, nakliye, montaj, fonksiyonellik gibi özelliklerinin, detaylı olarak incelenmesi gereklidir (Savaşır, 2008: 6).

Depremzedelerin afet sonrası hayatlarını geçirecekleri kalıcı konutlar, rehabilitasyon aşamasında üretilmektedir. Bu konutlar, geçici konutlara göre konfor düzeyleri daha yüksek, insanların psikolojik, sosyal ve ekonomik beklentilerini karşılayacak şekilde üretilirler. Kalıcı konutların, en kısa sürede kullanıma sunulması beklenmektedir. A.B.D. Ulusal Bilimler Akademisi, acil yardım barınağının, afeti izleyen ilk 48 saat içinde, geçici barınakların ise ilk 10 gün içinde kullanıma sunulmasını, bu sağlanamadığı durumlarda geçici barınaklardan vazgeçilerek, kalıcı konut temin çalışmalarının yapılmasının öngörmektedir (Acerer, 1999: 4-6). Ancak bu durum ülkemizde her zaman mümkün olamamaktadır.

Türkiye'de kalıcı konut yapım çalışmaları, genellikle merkezi yönetimin yetki ve sorumluluğu içinde yürütülmektedir. T.C. Başbakanlık Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı (AFAD) afetzedelerin konut edinmelerini;

- Toplu Konut İdaresi (TOKİ) aracılığı ile,
- İhale yöntemi ile,
- Evini yapana yardım (EYY) yöntemi ile sağlamaktadır (Özkazanç, 2015: 8).

Ülkemizde özellikle son yıllarda afetzedelerin kalıcı konut ihtiyacı büyük oranda TOKİ aracılığı ile üretilmekte, evini yapana yardım konut üretimi de yaygın kullanım alanı bulan bir yöntemdir.

2.2.4. Afet Konutu Tasarım İlkeleri

Afet konutlarının tasarım ve yapım aşamaları için bir dizi kriterler bulunmakla birlikte, afet konutlarının yapım aşamalarında;

- Yönetsel ve yasal sorunlar,
- Konutların yer seçimi ve yerleşimi,
- Konutların tasarım, uygulama ve kullanım alanları,
- Altyapı tesisi ve maliyet alanlarında bir dizi sorunlar yaşanmaktadır.

Bu sorunların çözümü ve aşağıda yer alan kriterlere göre afet konutu tasarımı, başarılı bir afet yönetim sistemin bileşenleri arasında yer almaktadır.

Afet konutlarının yalnızca, yaşayacak olan depremzedelerin yaşamsal barınma ihtiyaçlarını giderecek özellikte olması yeterli olmamakta, barınmanın dışında kriterlerin de dikkate alınması gerekmektedir. Afet konutu tasarımı ülkelerin şartlarına göre farklılıklar göstermekte, hatta aynı ülkenin farklı yörelerindeki kriterler dahi birbirinden farklı olabilmektedir. Ülkemizde AFAD vb. kurumlar tarafından temin edilen konutların depremin olduğu bölgenin sosyo-kültürel yapısı ile örtüşmesi ve sosyo-psikolojik değerlerini dikkate alarak tasarlanması gerekmektedir. Bunun sağlanması için öncelikle bölgenin yaşam alanı analizinin yapılarak, bölge halkının, yaşam alanlarını kullanma biçimleri belirlenmelidir. Böylece yaşam şartları ve yaşama alanlarının kullanım şekline göre yapılan konut tasarımı sürecin başarısına önemli katkılar sağlayacaktır. Bu kriterler sağlanmadığı takdirde, depremzedeler kendi kültürel değerlerinden uzaklaşarak, gelecekle ilgili kaygı ve endişeleri devam edecektir. Bunun sonucunda ise güvenlik ihtiyacı doğacaktır. Ayrıca, barınmanın en önemli özelliği, insanın temel ihtiyaçlarından olan güvenlik duygusunu sağlamak ve sürdürmektir Bu anlamda afet konutu tasarımında en önemli kriterlerden biri, bireylerdeki güvenlik endişesini ortadan kaldırmak olarak görülmektedir. Bu, barınma ünitelerinde donatı yerleşimi ve kütlenin sağlamlığı ile de mümkün olabilmektedir. Bu anlamda; iç mekân örgütlenme elemanları olan dolap, yatak, kitaplık vb. ünitelerin sabitlenmesi, iç mekânda kullanılan donatılarda uygun malzeme seçimi, kullanılan tüm malzemelerin ve sistemin yangın, deprem dayanımına göre belirlenmesi gibi faktörler bireyin kendini güvende hissetmesine yardımcı olabilecektir. Türk toplumunun yaşam tarzı, gelenek ve görenekleri, mahremiyet ilkesine bağlılık ile kültürel özelliklerinden olan komşuluk ilişkileri de geçici konutun tasarım kriterlerinin belirlenmesinde önemli etmenler olarak karşımıza çıkar. Diğer yandan, geçici olarak yapılan konutların zaman içinde kalıcı hale geleceği düşüncesine göre tasarlanması sürecinde, konutlar için harcanacak büyük yatırımları da göz önüne alarak, ön çalışmaların buna göre yapılması gereklidir (Savaşır, 2005: 934-935)

Afet konutu tasarımında olması gereken diğer bir özellik de, konutta yaşayacak kişi sayısına göre konut alanının belirlenmesidir.

Gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeler için, “bir konutta kişi başına düşen minimum alan”

- üç kişilik bir aile için 24 m²-36 m²;
- dört kişilik bir aile için 32 m²-48 m²;
- beş kişilik bir aile için de 40 m²-60 m² olarak belirlenmiştir (Savaşır, 2008: 49).

Türkiye’de yapılan geçici ve kalıcı afet konutlarının en küçük alanlarının konutların içinde yaşayacak kişi sayısına göre belirlenmesi öngörülmemekte, genellikle ailedeki kişi sayısına bakılmaksızın, her aileye bir adet konut verilmesi şeklinde uygulanmalar bulunmaktadır.

Diğer yandan, konteyner afet konutları, kapısı, duvarları, penceresi, yeri ve tavanı olan bir “oda” olmaktan çıkarılmalı ve algı yönetimi ile afetzedelerin dar ve sıkıcı bir alanda yaşama hissinden uzaklaştırılmaları, konutları “ev” olarak görmeleri temin edilmelidir (Ünal ve Akın, 2017: 77-88). Bunun gerçekleştirilmesi de bu sitemin başarısını artırmaya destek olacaktır.

Tüm bu kriterler ek olarak, afet konutlarının ülke kaynaklarının verimli kullanılması anlamında gerekli önlemlerin alınması ve yapıların günümüz şartlarına göre sürdürülebilir yapı tasarımım ilkelerini içeren ilkelere göre tasarlanması kaçınılmazdır.

Afet konutlarının yapım sistemi seçiminde ise; yapım hızının yüksek ve yapım maliyetinin düşük olması kriterleri yanında; yapı bileşenlerinin ülkede üretimi, yapı bileşenlerinin nakliye kolaylığı, uzman işçilik ve ekipman ihtiyacının en düşük düzeyde olması, yeterli ısı yalıtımının sağlanması gibi özelliklere dikkat edilmelidir. Depremin olduğu ilk günlerde deprem bölgesinde uzman işçi bulma zorluğundan dolayı, herkesin kolayca uygulayabileceği, ülkede yaygın olarak üretimi yapılan ve deprem bölgesine ulaştırılmasında zorluk yaşanmayacak yapım sistemlerinin tercih edilmesi, rehabilitasyon aşamasının süresini de kısaltacaktır (Savaşır, 2008: 8).

3. TARTIŞMA

Tüm bu veriler değerlendirildiğinde, depremzedeler için yapılacak geçici konutlar için afetzedelerin soysa-kültürel, soysa-psikolojik özellikleri, bölge özellikleri dikkate alınarak, güvenlik şartlarının sağlanarak, mekânsal özeliklerin optimum düzeyde sağlanarak tasarlanması zorunlu gözükmektedir. Bunlara ek olarak, kaynakların verimli kullanımı için sürdürülebilir yapı tasarım ilkelerinin de dikkate alınmalıdır. Yukarı da açıklandığı üzere; taşıyıcı sistemde; düşük maliyetli, kısa sürede üretilen, ülke kaynaklarının kullanıldığı, uzman ekipman ve işçilik gerektirmeyen, kolay taşınabilen yöntemler tercih edilmelidir.

Tüm bu kriterler dikkate alınarak; bu çalışmada deprem sonrasında depremzedeler tarafından kullanılacak geçici konut olarak "**Prefabrik Katlanabilir Altıgen Forma Sahip Konut**" tasarımı önerilmiştir.

Önerilen prefabrik katlanabilir altıgen forma sahip geçici afet konutunun özellikleri özetler şunlarındır:

- Lineer-katlanabilir, altıgen forma sahip olması,
- Kurulum ve söküm işlemlerinin kolay, pratik ve hızlı uygulanabilmesi,
- Altyapı sistemine çözüm önerisi getirilmesi,
- Bu konutların yer seçiminde; pazar yerleri, okul bahçeleri ya da otopark gibi yerlere önceden alt yapı sisteminin oluşturulması ile birlikte konumlandırılabilir olması,
- Lineer-katlanabilir olması nedeni ile nakliye sırasında çok fazla sayıda konutun tek seferde taşınma imkânı vermesi.
- Sürdürülebilir yapı olarak tasarlanması.

3.1. Konutunun Özellikleri

Afetzedeler için tasarlanan konut için bölüm 2.2.4'te açıklanan "afet konutu tasarım ilkeleri" dikkate alınmıştır.

Bu değerlendirmeler ışığında tasarlanan prefabrik konut formu insanların kare ya da dikdörtgen formlar içerisinde yaşaması yerine, aynı metrekareye sahip bir alanı daha geniş formda algılanmasını sağlamak amacı ile altıgen formda tasarlanmıştır. Böylece, daha fazla yüzey oluşturarak daha geniş, ferah bir alan

hissi yaratılmıştır. Aynı zamanda tavan - çatı olgusunda, konkav formun kullanılması ile standart tavan yüksekliği anlayışı kırılarak, ferah bir ortam oluşturulmuştur. Bu ortamın deprem sonrasında geçici konutlarda barınacak olan her bireyin psikolojisini olumlu etki yapacağı öngörülmektedir.

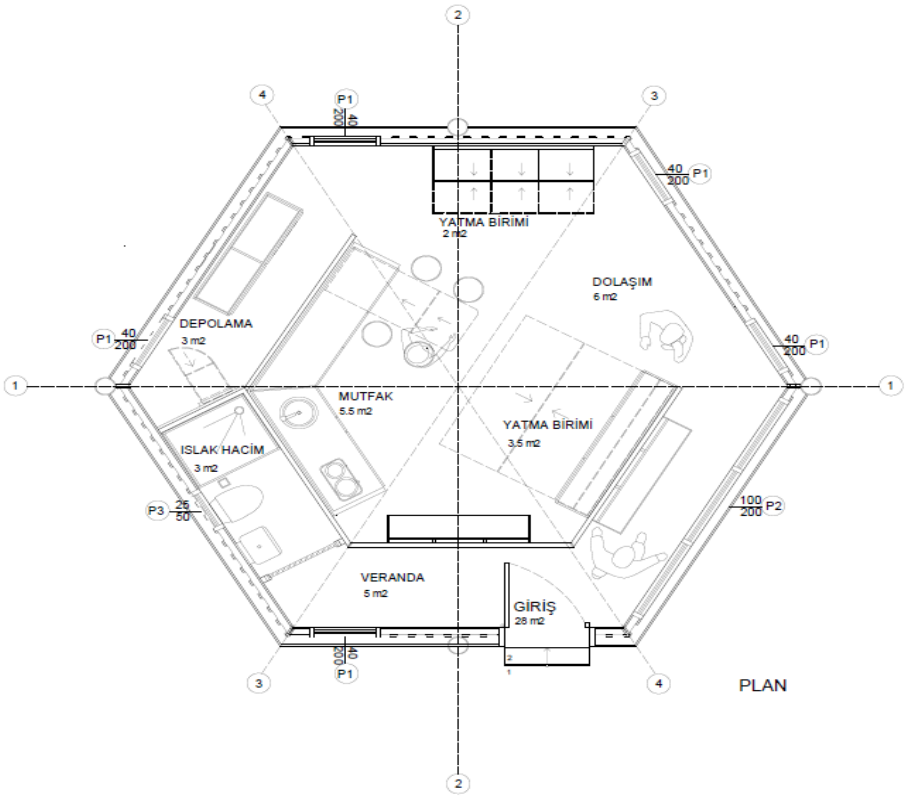
Ayrıca; afetin gerçekleştiği bölgede geçici afet konutlarının hızlı olarak ve çok sayıda yapımını sağlamak için, iskelet sistem olarak lineer katlanabilir olarak tasarlanmıştır. Bu sistemin nakliye sırasında çok sayıda konutun kolay olarak taşınmasına imkân vereceği düşünülmektedir.

Dış kabuk sistemi demonte olarak üretilerek, önceden imal edilmiş platform üzerine kütlenin montajı yapılacaktır. Konut çatısında yer alan üç adet polikristal fotovoltaik paneller kullanımı ile konut içi aydınlatma, ısınma ve elektrik ihtiyacının karşılanmasını amaçlanmıştır. Böylece, sürdürülebilir yapı tasarımına destek olma hedefine destek olunmuştur (Resim 1).



Resim 1. Afet Konutu Görünüşleri ve Çatıya Yerleştirilen Polikristal Fotovoltaik Paneller

Yaklaşık 28 metrekarelik alana sahip prefabrik konut kütlesi üç ana bölmeden oluşacak şekilde bölümlendirilmiştir (Şekil 1). Bu üniteler; yaşama ünitesi, depolama ve ıslak hacim bölümlerdir. Yaşam ünitesinde yaşama alanı ve açık mutfak yer almaktadır.

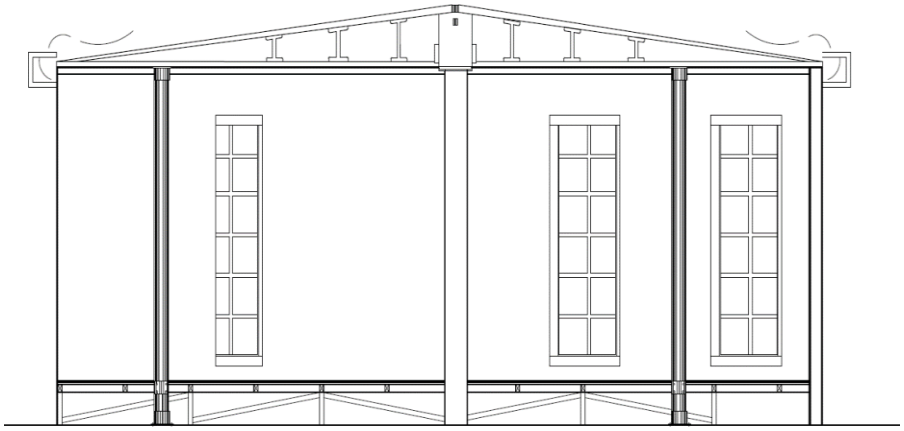


Şekil 1. Afet Konutu Planı ve Kütle Bölümleri

Ö.1/20

Güvenlik duygusu yaratma açısından özellikle depolama alanlarının ve dolapların duvarlara monte edilmesi planlanmıştır. Ayrıca, yatak ve masa gibi mobilyalar duvara katlanır şekilde tasarlanarak, özellikle yaşam alanlarının genişletilmesi hedeflenmiştir.

Kütlenin altyapı sistemi için yapı yerden 35 santimetre yükseltilen bir alan yaratılırmıştır. Bu alanda konutun alt yapı sorunu çözülmüştür. Pencere alanları doğal aydınlatmayı destekleyecek ve ferah bir ortam yaratacak şekilde büyük tutulmuştur (Şekil 2).



Ö.1/20

Şekil 2. Afet Konutun Yan Görünüşü

Bu bulgular değerlendirildiğinde; önerilen katlanabilir altıgen forma sahip geçici afet konutunun tercih nedenleri aşağıdaki şekilde özetlenebilir:

- Prefabrik olarak üretilen konut sistemin katlanabilir formda oluşturulması nedeni ile kolay mobilizasyon imkânı sağlaması,
- Katlanabilir form sayesinde nakliyede ekonomi ve zaman tasarrufu sağlaması,
- Konutların alt yapı sorununun, prefabrik yapının yerden 35 santimetre yükseltilerek çözümü,
- Çatıya yerleştirilen polikristal fotovoltaik paneller yardımı ile ısınma, sıcak su ve aydınlatma ihtiyaçlarının karşılanması, bunun sonucunda enerji ihtiyaçlarının minimum kaynaklar ile sağlanarak, sürdürülebilir yapı tasarımına da yer verilmesi,
- Konutlarda dikdörtgen form yerine altıgen form tercih edilerek, depremzedelerin psikolojileri dikkate alınarak, ferah yaşam alanları oluşturulması,
- Konut içi mobilyalarında katlanabilir, birden fazla işlevde görev yapan donatıların tercih edilmesi ile konut içerisindeki geniş alanlara sahip yaşamsal birimler oluşturulması,
- Büyük pencereler kullanılarak ferah ortamlar yaratılması.

Önerilen geçici konut proje sisteminin gelişmeye açık yanları aşağıda yer almaktadır:

- Toplam konut alanı çok küçüktür (28 m^2). Konut alanlarının konutta yaşayacak kişi sayısına göre tasarlanması gereklidir,
- Konutların montaj ve yapım aşamasında bazı imalatlar kalifiye işçilik gerektirebilir,
- Konutların kendi yöresine uygun teknoloji ve malzeme ile tasarlanması önerilmektedir.

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

Yapılan çalışmadaki tüm süreçler değerlendirildiğinde aşağıdaki sonuçları çıkarmak ve önerilerde bulunmak mümkündür:

- Sürekli afet yaşayan ülkemizde afet sonrası çözüm arayışlarından önce, afet oluşmadan afete hazırlık bilinci ile çalışmalar yapılarak yaşam alanları buna göre planlanmalı ve yaşayanlar afetler hakkında bilinçlendirilmelidir,
- Olası afetlerde oluşabilecek zararları en aza indirmek için, yapılar depreme dayanıklı yapı kriterlerine göre inşa edilmelidir,
- Afet anındaki hasarlardan en az düzeyde etkilenmek için kriz yönetimi ilkelerinin belirlenerek, afet öncesinde toplum ile paylaşılması sağlanmalıdır,
- Afet sonrası yeniden yapılanma sürecinde sosyal değişim ve gelişmeler dikkate alınmalı, soysa-mekânsal araştırmalar yapılmalıdır,
- Afet sonrası yapı tasarımı yapılırken, soysa-kültürel yapılanmalar, sosyo-psikolojik yapılanmalar, bölge halkının yaşam alanlarını kullanma biçimi, güvenlik, kişi başına olması gereken en küçük kullanım alanları, ülke kaynaklarının verimli kullanımı vb. kriterler dikkate alınmalıdır,
- Geçici konutlardan kalıcı konutlara geçiş aşaması olan rehabilitasyon süreci iyi yönetilmeli, yeniden yapılanma sürecinin şartlarından olan daha konforlu yaşam ve çevre düzenlemesi gibi aşamaların hayata geçirilmesi sağlanmalıdır,
- Türkiye'de afet öncesi ve sonrası yapılması gerekli faaliyetleri içeren afet sonrası barınma konusunda hazırlıklı olmak adına karar adımları ve eylemler oluşturulmalıdır, Bu anlamda her bölgede ihtiyaçlara ve yöre halkının sosyo-kültürel yapısına uygun hazırlanmış eylem planları ve deprem konutlarının içeriği hazırlanmalıdır,
- Üretim kaynaklarını verimli kullanımı ve acil çözüm için sürdürülebilir bir barınma sisteminin oluşumu sağlanmalıdır,
- Geçici afet konutları tasarlanırken kalıcı konut alt yapısına uygun olarak tasarlanmalı ve bu geçici konutların geliştirilerek kalıcı konuta dönüşümü sağlanmalıdır,
- Afet konutlarının üretim aşamalarında yaşanan yönetsel-yasal sorunlar çözülmelidir,
- Lineer-katlanabilir forma sahip üretilen prefabrik afet konutları, afetzedelerin afet sonrası barınma ihtiyaçlarının giderilmesi amacı ile kullanılmalı, bu formun geliştirilmeye açık yanları araştırılarak, iyileştirilmelidir.

Kaynakça

Acerer, Sibel, (1999), "Afet Konutları Sorunu ve Deprem Örneğinde İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, s.4-6, İstanbul.

AFAD (2014), "Müdahale, İyileştirme ve Sosyoekonomik Açıdan 2011 Van Depremi", T.C. Başbakanlık Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı Raporu, Ankara.

Bazoğlu, Sungu, (1980), "Deprem Sonrası Rehabilitasyon Aşaması İçin Bir Konut Yapım Sistemi Araştırması", Doktora Tezi, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, İstanbul, s. 23-46, İstanbul.

Coburn, Andrew; Spence, Robin, (2002)." Earthquake Protection", (2th Edition), John Wiley &

Sons, s.91-106, ABD.

Ekin, Erk; Güney, Yücel; Avdan, Uğur;, Çabuk, Alper, (2010), "Gezici Coğrafi Bilgi Sistemleri(GCBS) Desteğiyle Deprem Sonrası Kurtarma Ekibi Sevkiyatı Uygulaması", III. Uzaktan Algılama ve Coğrafi Bilgi Sistemleri Sempozyumu, 11 – 13 Ekim 2010, Gebze – Kocaeli s. 122.

Ervan, Mustafa Kemal, (1996), "Deprem Sonrası Acil Barınma Sorunu ve Çözüm Önerileri", Erzincan ve Dinar Deneyimleri Işığında Türkiye'nin Deprem Sorunlarına Çözüm Arayışları", TÜBİTAK Deprem Sempozyumu, 15-16 Şubat, 1996, Ankara, s. 303-312.

Kadıoğlu, Mikdat, (2008), "Modern, Bütünleşik Afet Yönetiminin Temel İlkeleri", JICA Türkiye Ofisi Yayınları, Ankara, s.1-34.

Limoncu, Sevgül; Bayülgen, Cengiz, (2005), "Türkiye'de Afet Sonrası Yaşanan Barınma Sorunları", YTÜ Mim. Fak. e-Dergisi YTU Arch. Fac. e-Journal Cilt 1, Sayı 1, ss. 18-27

Öcal, Cenk; İnce Hüseyin Hakan; (2012), "Türkiye'de Mevcut Yapı Stoku ve Kentsel Dönüşüm", SDU International Technologic Science, Vol. 4, No 2, s. 89-95

Özkazanç, Seher, (2015). "Sosyal, Mekânsal Ve Ekonomik Boyutlarıyla Afetzede Konutları", 3. Türkiye Deprem Mühendisliği ve Sismoloji Konferansı, DEÜ, İzmir, s. 8

Savaşır, Kutluğ, (2005), "Deprem Sonrası Kalıcı Konut Üretimi İçin Alternatif Bir Yapım Sistemi Önerisi", Deprem Sempozyumu, Kocaeli.

Savaşır, Kutluğ, (2008), "Afet Sonrası Uygulanacak Ve Geçiciden Kalıcıya Dönüştürülecek Konut Tasarımları İçin Türkiye Koşullarına Uygun Yapım Sistemlerinin İrdelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir, s 6-49

Sey, Yıldız, (2000a), "Deprem Bölgelerinde Yerleşme ve Konut", Deprem Güvenli Konut Sempozyumu, (2. Baskı), Mesa Yayınları, s.59, Ankara.

Sey Yıldız; Tapan, Mucip, (1987), "Afet Sonrasında Barınma ve Geçici Konut Sorunu Raporu", Yayınlanmamış Akademik Çalışma, İTÜ, İstanbul.

Smith, Oliver, (1996), Anthropological Research on Hazards and Disasters. Annual Review of Anthropology, 25.

Şahin, İsmail; Kılınç, Tuğba, (2016), "Türkiye'de 1980-2014 Yılları Arasında Görülen Depremlerin Ekonomik Etkileri" Siirt Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İktisadi Yenilik Dergisi, Cilt: 4, Sayı: 1,s. 35, Siirt.

Tercan, Binal, (2001), "Post Earthquake Relocation Process in Yalova", (Deprem Sonrası Yalova'da Yeniden Yerleşme Süreci), Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ, s. 87, Ankara.

Ünal, Bülent; Akın, Emel, (2017), "Geçici Afet Konutlarının Kullanıcı Açısından Değerlendirilmesi: Van Depremi Konteyner Konutları" Online Journal of Art and Design volume 5, issue 4, s.71-88