Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

Yildiz Technical University, Faculty of Art and Design

"SANATI YÖNETMEK | MANAGING THE ART"

ULUSLARARASI SANAT SEMPOZYUMU

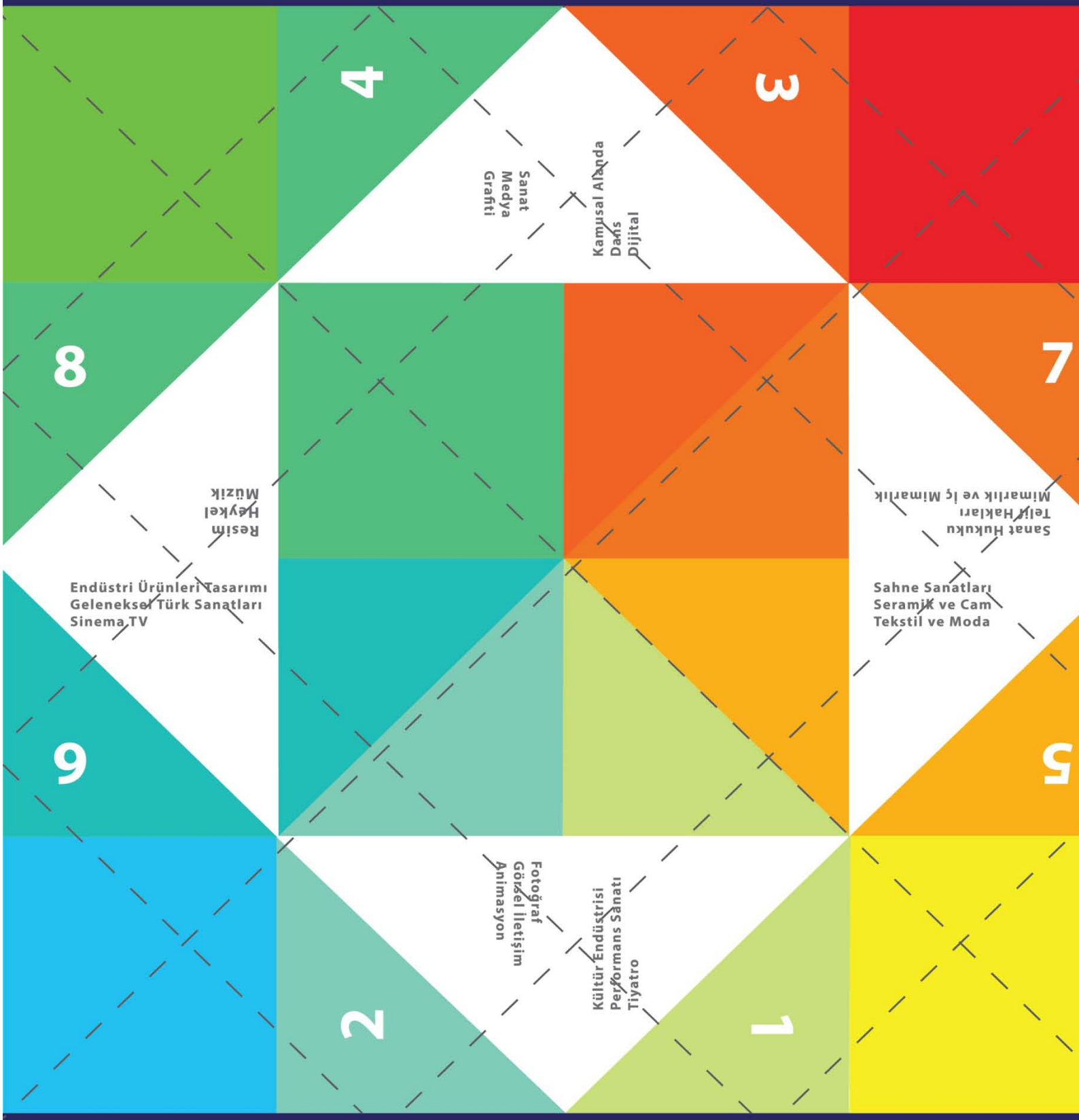
4-7 Kasım 2014

AN INTERNATIONAL CONFERENCE ON ART

4-7 November 2014

Sanat Yönetimi / Sanat Kurumu / Sanat Eğitimi / Sponsorluk

Art Direction / Arts Council / Art Education / Sponsorship



BİLDİRİLER KİTABI PROCEEDINGS BOOK

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SANAT VE TASARIM FAKÜLTESİ

Bütün Hakları Saklıdır. © 2015, Yıldız Teknik Üniversitesi
Bu eserin bir kısmı veya tamamı, Y.T.Ü. Rektörlüğü'nün izni olmadan,
hiçbir şekilde çoğaltılamaz, kopya edilemez.

SANATI YÖNETMEK SEMPOZYUMU
4-7 KASIM 2014

Bildiriler Kitabı

Editör:
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman

Kapak Tasarımı:
Çağatay Bilsel, Halil Önal

İç Düzen:
Murat Toprak

ISBN: 978-975-461-517-3

Y.T.Ü. Kütüphane ve Dokümantasyon Merkezi Sayı

YTÜ.ST-2015.0889

Baskı
Yıldız Teknik Üniversitesi
Basım-Yayın Merkezi-İstanbul
Tel: (0212) 383 31 30

Yıldız Teknik Üniversitesi Yönetim Kurulu'nun
08.01.2015 tarih ve 2015/01 sayılı Toplantısında Alınan karara göre
Üniversitemiz Matbaasında 50 (elli) adet bastırılan,
"Sanatı Yönetmek Sempozyumu" adlı telif eserin her türlü bilimsel ve etik
sorumluluğu yayına hazırlayanlara aittir.

SANATI YÖNETMEK

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi olarak 4 Kasım- 14 Aralık 2014 tarihleri arasında "Yıldız Sanat Festivali"ni düzenlemekten gurur duyuyoruz. Festival kapsamında yer alan Uluslararası Sanat Sempozyumu'nda "Sanatı Yönetmek" ana başlığıyla sanatçı-sanat eseri-sanatsever ilişkilerini ele aldık. Belirlenen bu üçlemi yöneten sanat yönetmenleri ise tartışmanın odak noktası oldu. Ülkemizde sanat yönetiminin ilk kez söylem kazanmasına imkân tanıyan fakültemizde, bu sempozyum ile tekrar sanat yönetimiyle ilgili tartışma ortamı yaratabilmek ve geçen 15 yılın ardından ülkemizde sanat yönetimi alanında gelinen noktayı araştırabilme imkânı bulduk.

Sempozyumda sanatseverle-sanat eserinin bir araya gelebildiği ortak mekânlar olan müzeler, sanat galerileri ve kültür merkezlerinin durumu ile yönetimsel sorunlara da yer verildi. Ayrıca sanatın alt disiplinlerini oluşturan plastik sanatlar, müzik, masaüstü yayıncılık ve görsel sanatların eğitim süreçlerini tekrardan inceleyebilme imkanı yaratarak, sanatçı yetiştiren eğitim kurumlarının yapısını, eksikliklerini ve ihtiyaçlarını analiz etmeye çalıştık.

Ayrıca Yıldız Sanat Festivali kapsamında verilen "Yılın Sanat Yönetmenleri Ödülleri" ile ülkemizde bir ilki daha gerçekleştirdiğimiz için mutluyuz. Fakültemizin Sanat Yönetimi Bölümü öğrencileri tarafından bir yıllık araştırması sonucu 4 farklı alanda ödüller verildi. Bu ödül töreniyle yeni değer kazanan bu mesleğin başarılı isimlerini her yıl ödüllendirmek olacaktır.

Festival kapsamında düzenlenen sergiler, workshoplar ve konserlerde keyifli zaman geçirdiğinizi umuyorum.

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN
Düzenleme Kurulu Başkanı

ONUR KURULU
Prof. Dr. İsmail YÜKSEK (Rektör)
Prof. Dr. Turan SAĞER (Dekan)

DÜZENLEME KURULU
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN (Düzenleme Kurulu Başkanı)
Yrd. Doç. Aslıhan ERUZUN ÖZEL (Konser Organizasyonu)
Yrd. Doç. Dr. Mehmet NUHOĞLU (Sempozyum Organizasyonu)
Yrd. Doç. Dr. Öykü Ezgi YILDIZ (Sponsorluk)
Öğr. Gör. Mehmet İLHAN (Basın Yayın Organizasyonu)
Öğr. Gör. Ahmet DOLUNAY (Sergi Organizasyonu)
Öğr. Gör. Murat TOPRAK (Basım Organizasyonu)
Öğr. Gör. Celal ESER (Sempozyum Organizasyonu)
Öğr. Gör. İsmail Erim GÜLAÇTI (Sempozyum Organizasyonu)
Arş. Gör. Halil ÖNAL (Tasarım ve Reklam)
Arş. Gör. Çağatay BİLSEL (Tasarım ve Reklam)
Arş. Gör. Burak BOYRAZ (Sekreter)

BİLİM KURULU
Prof. Dr. Turan SAĞER (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Şükrü HANİOĞLU (Princeton Üniversitesi)
Prof. Ahmet ATAN (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. İlhan ÖZKEÇECİ (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Atilla İLKYAZ (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Canan DELİDUMAN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Mesut İKTU (Okan Üniversitesi)
Prof. Rıfat ŞAHİNER (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Doç. Dr. Peggy RAJSKI, (NYU Grad Film Yapımcılık)
Doç. Dr. Uğur ATAN (Konya Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dilek TÜRKMENOĞLU (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Doç. Eylem ARICA (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Valantis PAPATHANASIOU (Atina Teknolojik Eğitim Enstitüsü)
Yrd. Doç. Birsen GİDERER (Hacettepe Üniversitesi)
Yrd. Doç. Aslıhan ERUZUN ÖZEN (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. M. Emin KAHRAMAN (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Şah MALTAŞ (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Ezgi Öykü YILDIZ (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. F. Hale ÖZKASIM (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Emine ÖNEL KURT (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Yrd. Doç. Muammer Fevzioğlu BOZKURT (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. H. Aslı SELÇUK (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Yrd. Doç. Nesibe Özgül TURGAY (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Z. Ebru AYATA (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Ürün Anıl ÖZDEMİR (Nişantaşı Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER

“Jonah”: Interactive Media, Scientific And Artistic Project As Moveable Museum Platform
Efim Rezvan……1

Teaching History Through Art: The Case of The Children’s Museums of Greek Civilization in Evia, Greece
Valantis Papathanasiou……...5

Plastik Sanatlarda Sergileme Bağlamında Bilgisayar, İnternet ve Teknoloji
Öğr. Gör. Ahmet Dolunay, Yard.Doç.Dr. Salih Denli……..…14

Down Sendromlu Çocukların Görsel Sanatlar Eğitimi Dersindeki Davranışlarının Gözlemlenmesi
Doç. Dr. Ali Osman Alakuş, Aşkın Ercan……....23

Zeki Faik İzer’in Sanatına ve İnkılâp Yolunda Adlı Eserine Bir Bakış
Yrd. Doç. Dr. Anıl Ertok Atmaca, Eda Öz……...31

Türk Makam Müziğinde Yöneticilik (Şeflik) ve Sanat Yönetmenliği
Aslıhan Eruzun Özel, Özer Özel……...43

Sosyal İletişim Aracı Olarak Açık Alan Heykelinin Dönüşümü
Ayça Tufan……50

Kamusal Alanda Farkındalık Yaratan Heykeller
Aygün Dinçer Kırca, Gizem Doğanay…….....57

Dans Sanatı Yönetiminde Failliğin Dönüşümleri: Kurumların İktidarından Bireysel Vatandaşlık Hakkına; Türkiye Devlet Balesi ve Avrupa Performans Politikası Örnekleri
Ayrin Ersöz…….....68

Geleneksel Mimarinin İklimle Dengeli Tasarım Parametreleri
Ayşe Arıcı……80

Tipografiyi Oluşturan Etmenler ve Grafik Tasarımdaki Yeri
Yrd. Doç. Dr. Ayşe Derya Kahraman……...83

Cumhuriyet Dönemi Giysi Koleksiyonunun Sanat ve Tasarım Algısındaki Önemi
Ayşe Gamze Öngen…… .91

Belleville’de Randevu’nun Filmsel Çözümlemesi
Bahadır Uçan…….....99

Sosyal Bir Fenomen Olan Flashmob’un Müziksel Yönü: Türkiye Örneği
Öğr. Grv. Betül Yarar, Öğr. Grv. Dr. Ozan Eroy……108

Birleşik Devletler ve İkinci Dünya Savaşı Dönemi Propaganda Posterleri
Arş. Gör. Burak Boyraz……..115

Türkiye'deki Bienaller Üzerinden Küratörlüğün Gelişimi
Yrd.Doç. Burcu Ayan Ergen……...124

Seramiğin Yorumlanmasının Sanat Eğitimindeki Rolü
Doç. Burcu Karabey……136

Kültür-Sanat Faaliyetlerinde Sponsorluk
Öğr. Gör. Celal Eser, Öğr. Gör. Ahmet Dolunay……143

Etkileşimli Enstalasyon - Yerleştirme Sanatı Tasarımlarının İnteraktivite Açısından Değerlendirilmesi
Arş.Gör. Çağatay Bilsel……..149

Müzik Kayıt Teknolojisinde Taş Plakların Yeri ve Önemi
Deniz Seltuğ, Doç. N. Özgül Turgay……..157

Kamusal Alanlarda Heykel Sanatının Yaşadığı Sorunların, "Basında Çıkan Haberlerle" Değerlendirilmesi ve Heykelin Toplumdaki Yeri Üzerine Bir Çalışma
Derya Uzun Aydın……..165

Kamusal Alanda Grafiti, Yaratıcılık ve"Tag" Formları: Beyoğlu Örneği
Dide Akdağ Satır…….175

Çağdaş Sanatta Farklı Yaklaşımlar Bağlamında Desen
Dilek Türkmenoğlu…….184

Illüstrasyonun Reklam Grafiğine Etkileri
Diyar Erzen…….190

Kamusal Alanda Sanat Uygulamaları İçin Bir Öneri: Sanat Mediatörlüğü
Dolunay May……...199

Sosyal Medyada Kültür ve Sanat Kurumları Bağlamında Bir İçerik Analizi
Duygu Dumanlı Kürkçü……..205

Sanatta Bulut İmgesi ve Berndnaut Smilde'ın Eserleri
Doç. Düriye Kozlu……..213

Piyano Nasıl Çalınır Sorusunun Geçmişten Günümüze Geçirdiği Değişim ve Dönüşüm Süreçleri
E.Ceylan Ünal Akbulut……...223

Web Sitesi Ürün Reklamlarının Görsel İletişim Açısından Değerlendirilmesi
Öğr. Gör. Eda Cerit…….230

Türkülerde Yaşam
Emine Dalıcı……...238

Stoneware Bünyelerin Fiziksel Özelliklerine Kuvars, Kaolin VE Nefelinsyenit Miktarlarının Etkileri
Ensar Taçyıldız……...246

Dijital Sanat Platformlarında Hiper Gerçeklik Ve Sanal Mekan Kavramının Algı Üzerine Etkileri
Yrd.Doç.Dr.Erhun Şengül……...254

Medya Okuryazarlık Düzeyi ile Medya Kullanımı Arasındaki İlişki: Bir Alan Araştırması
Öğr. Gör. Erkan Çiçek……263

Heykelin Yeni Medya ile İlişkisi: *Tony Oursler* ve *Owen Erıc Wood* Örnekleri
Yrd. Doç. Esra Sağlık…….271

Okul Yöneticilerinin'Sanat' Kavramına İlişkin Zihinsel Modelleri
Fatih Karip……..279

Tarihin İlk Müzeleri Kurganlar mı: Ermitage Devlet Müzesi Pazırık Sergi Salonu Örneği Üzerinden Kısa Bir Değerlendirme
Gözde Sazak……....288

Santralistanbul'un Kuruluş Söylemi Üzerine Bir Analiz: Silahtarağa Elektrik Santrali'nden Santralistanbul Projesi'ne
Gülçin Karabağ - Yıldız Öztürk Ötkünç…….295

Mekânsallık ve Hareketlilik Bağlamında Bir Sahne Tasarımı Projesi
Gülçin Kılıç…….306

Gösterimin Yeni Biçimi İnfografikler ve Sosyal Medyadaki Örnekleri
Güllü
Yakar……...313

Dünya Orkestralarında Ekonomik Kriz
Dr. H. Zeynep Çilingir……....322

Müzik Eğitiminde Norveç ve Türk Devletleri Arasındaki Etkileşim
Hacılı Ülker.....330

İstanbul'da Bağımsız Tasarım Çevreleri ve Tasarımcılara Ait Mekanlarda Eğitim
Halil Önal……....335

Media Ethics and Its Role in The Production And Distributing of Art
Hasan Alpagu……..338

Sanat ve Kültür Toplumu Üzerine Düş-Ün-Sel Politikalar
Yrd. Doç. Hülya Bozbıyık …….345

Etkinlik Odaklı Müzik Eğitimi Sürecinin Üstün Yetenekli Öğrencilerce Değerlendirilmesi
Doç.Dr.Ilgım Kılıç……..353

Galataport Projesi ile Başlayan Süreçte Karaköy'de Yeni Oluşumlar; Sanatsal Mekanların Kente Etkisi
İrem Oğuzcan……..365

Fotoğraf Paylaşım Uygulamalarının Dijital Fotoğrafçılık Üzerindeki Etkisi
Öğr. Gör. İsmail Erim Gülaçtı……374

Rüya Zamandan Rüya Mekana: Sinemanın Poetikası
M. Esen Kunt……..383

Ülkemizde Sanat Yönetimi Eğitimi
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman…….392

Osmanlı'da Sinema ve Sinema Salonları Yönetimi
Öğr. Gör. Mehmet İlhan, Öğr. Gör. Ömer Terzi……403

Sanatın Yönetilmesinde, Gündemde Tutulmasında Bir Model: İSMEK
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Nuhoğlu…….412

Her Şey Sanat mıdır? Sanat Eğitiminin Gerekçesi Bağlamında Sanat Kavramına Bir Bakış
Yrd.Doç.Dr. Mehtap Kodaman……...419

Yeni Medya Sanatı Ortamında Performans ve Görüntü İlişkisinin Tarihsel Gelişim Süreci
Meltem Karakuyu Şangüder……...431

Gaziantep Hasan Süzer Etnografya Müzesi işlemeli Tekstil Koleksiyonundan Örnekler
Mine Can…….437

Subliminal Mesajların Sanat ve Medya Yönlendirmeleri
Murat Dağıtmaç……..445

Sinema Tekniği Olarak Ses ve Sessizlik
Öğr. Gör. Murat Toprak, Öğr. Gör. Mehmet İlhan…...……..458

Sanat Eğitimi ile Sağlanan Davranış Değişikliklerinin Bireye ve Topluma Katkısı
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Kınık, Öğr. Gör. Asım Topaklı……..465

Değişen Sanat, Sanatçı, Yapıt ve İzleyici Bağlamında Sergileme Kavramı
Nur Gürdal……..472

Sanat Müzelerinin Reklamlarının Farkındalık Yaratmadaki Rolü
Dr. Öykü Ezgi Yıldız……..483

Bir Başkaldırış Hareketi: Sokak Sanatı
Öğr. Gör.Özlem Coşkun…….491

Geleneksel Türk El Sanatları Eğitiminin Bugünkü Durumu ve Geleceği
Pınar Toktaş……499

Yeni Medya Sanatında Yeni Platform Sosyal Medya Sanat Birlikteliği
Refiye Endez……...508

Sanatta Temsil Değeri
Sehran Dilmaç…….515

Türkiye'de Politik Sanat
Serap Akbaş……528

Ses Eğitiminin Önemi ve İcracının Ses Sağlığı ile Ses Gelişimi Üzerindeki Etkileri
Yrd. Doç. Seta Kürkçüoğlu…….536

Sosyal ve Bireysel Yabancılaşma Yansıması Olarak "Screaming Feathers" Performansı
Yrd.Doç.Sevdiye Kadıoğlu…….544

Türkiye'deki Sanat ve Tasarım Fakülteleri ile Özel Sanat Müzeleri Arasındaki Kurumsal İşbirliği
Sevgi Arı…….552

Sanat, Sponsorluk ve Halkla İlişkiler İlişkisi
Sevinç Koçak……..562

Kitle Ruhu, Eylem ve Propaganda Üçgeninde Sanatı Yönetmek
Seyit Mehmet Buçukoğlu……....573

Devlet Sanat Kurumları Repertuar Seçiminde Sanat Yönetimi Yaklaşımları: Antalya Devlet Opera ve Balesi'nce 2003-2004 İle 2013-2014 Sezonları Arası Sahnelenen Eserler Örneği
Doç. Dr. Sibel Paşaoğlu……..580

Sanat ve Tasarım Kavramında Transformasyon
Arş. Gör. S. Merve İlbak Tahmaz……...591

Sanat Eğitimi ve Eleştirel Düşünme
Yrd. Doç. Dr. Şeyda Eraslan Taşpınar, Öğr. Gör. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl……....595

Kamusal Alanda Enstalasyon ve Sergileme
Tuğba Taştan, Saliha Nesli Gül……..605

İşlevsel Yönü ile Medya Uygulamalarında Müziğin Gücü
Ünal İmik, Sinan Haşhaş…….616

5-11 Yaş Gurubundaki Öğrencilerin Haberle İlgili Algılarının Çizdikleri Resimler Aracılığıyla İncelenmesi
Okutman Yahya Hiçyılmaz, Doç.Dr. Oğuz Dilmaç……...624

Yirminci Yüzyılda Kavram Üretimleri, Kapitalizm ve Soyut Kavramı
Doç.Dr Yakup Gökdaş……633

Sanat Eğitimi
Doç. Dr. Yusuf Alizade……...639

SANATI YÖNETMEK:

Sanat Yönetimi

Sanat Kurumu

Sanat Eğitimi

Sponsorluk

"JONAH": INTERACTIVE MEDIA, SCIENTIFIC AND ARTISTIC PROJECT AS MOVEABLE MUSEUM PLATFORM

Efim Rezvan

And the Lord appointed a great fish
to swallow Jonah, and Jonah was
in the stomach of the fish three
days and three nights".
The Book of Jonah 2: 1

Globally, we humans seem to share certain mythologies. For millennia, these have largely informed our spiritual culture. In one such story, people all over tell a strikingly similar story of a man finding himself in the belly of a gigantic creature, but eventually managing to get out unassisted. The story lives in the cultures of Europe (the Baltic and Scandinavian regions, the Volga region, the Balkans, the Caucasus), in Asia Minor, Western, Central and Southwestern Asia, in Iran and India, along the territories of Siberia, including the coast of the Arctic Ocean, in China and Korea, on Sakhalin and in Japan, on the islands of the Pacific Ocean, in Indonesia and on the Philippines, all over the Americas (from the arctic regions to California, from Mexico to Patagonia), and everywhere, too, in Africa. Its versions can be found in Assyrian and Babylonian myths as well as in ancient Greek ones, in the Old and New Testaments, in the Qur'an and sunna of the Prophet, in the Kalevala and Shah-nama, in a number of Muslim cosmographies and in the major text of Kabbalah, the Zohar…

In various versions of the myth the protagonist could be swallowed by different fish, sea and river animals, to which gigantic sizes were ascribed (whale, killer whale, shark, dolphin, bonito and sabato fish, trout, salmon, pike, gigantic shellfish tridacna, seal, fur seal, octopus, sea otter, marine turtles, crocodile, beaver). Other versions of the myth mention large snakes (boa constrictor, anaconda, rattlesnake), huge land animals (elephant, mammoth, moose, buffalo, wolf, tortoise), man-eating eagle, various mythical creatures (dragon, daeva, evil water spirit, mammoth pike, "Bay Bolter", water and subterranean toads, gigantic vagina, "hairy snake with the paws of a jaguar", "snake resembling a crayfish"), as well as different natural objects such as mountains, rocks, whirlpools, "the belly of the tree", a monster in the form of a hill overgrown with grass, and a devouring cave[1]. The basic content of the myth is the return of the hero who sinned to the womb for "correct rebirth".

It is very important to all of us today that we grasp how much we live in a common world inspired in its deepest sense by our collective past reflected in shared mythological imagery and stories. From a foundation of traditional cultures comes our core understanding of such

[1] For details, see: http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/

concepts as “good” and “evil”. Humans who can create similar mythologies also have similar worthiness. Thus, an increased awareness of our linked cultural inheritance has true potential for laying a cornerstone of mutual understanding now.

On November, 4—5, 2013, the official presentation of “Jonah”, integrated interactive media, scientific and artistic project took place in the Marble Hall of the Russian Museum of Ethnography (Saint-Petersburg)[1]. The project is grounded in the outcome of systematic research works of many years on the subject of peculiarities of registering the cultural code of various nations in the ancient myth and ritual systems.

A traveling exhibition room/movie theatre “Whale” will serves as the basis of the project (*fig. 1*). It is a spherical inflatable dome with a special interior surface for video projection, it is 10 meters long and 7.2 meters in diameter, and it sits around 30 people at a showing (*fig. 2*). The entire surface of the dome is used for the multimedia demonstration which provides the effect of full immersion. The whole construction can be easily transported and installed anywhere, even to small villages and towns. It takes 1.5 — 2 hours for a team of three people to assemble and mount the construction. The suggested service run in the conditions from +30 to – 30 . The size of potential audience provides extensive cost-effectiveness of the project, and impressive appearance of the “Whale” will minimize the cost of advertising.

The project includes an exhibition “Jonah: a symbol of life and deliverance” — copies of the four pictures presented because the kind permission of the museums and the courtesy of Natalia Harmaz, widow Eugeniy Abezgauz:

1. Jonah and the Whale. Miniature from: Rashid al-Din. Jami‘ al-Tavarikh (Compendium of Chronicles). Iran, 14th century, The Metropolitan Museum of Art, Purchase, Joseph Pulitzer Bequest, 1933 (33.113)
2. Jan Brueghel the Elder (1568—1625). Jonas entsteigt dem Rachen des Walfisches, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek (Munich)
3. Jonah in the belly of the whale. Russian icon, Tobolsk, 18th century (Tobolsk Historical and Architectural Reserve).
4. Eugeniy Abezgauz (1939—2008). Jonah and the whale in the port of Haifa (1977). Private collection (Israel).

An important element of the exhibition — the mirror with the inscription “Do not be as the horse or as the mule which have no understanding, whose trappings include bit and bridle to hold them in check, otherwise they will not come near to you” (Ps. 32: 9).

Five films compose video program of the project. They are created specifically for the project or presented with the kind permission of the authors or under the license:

1. “Jonah project — the Introduction” (7 min. Russia, 2013, script writer and producer — Efim Rezvan, director — Tatiana Solovyova, camera man — Cyril Goretzkiy, montage — Sergey Snegirev)[2]
2. “Jonah” (17 min., Tanzania – United Kingdom, 2013, directed by Kibwe Tavares)[3].
3. “The Butterfly Circus” (20 min., USA, 2009, directed by Joshua Weigel with Nick Vujicich)[1].

---

[1] For details, see: http://www.kunstkamera.ru/en/news/2013_11_15/
[2] https://www.youtube.com/watch?v=pb9-8sSOETY&feature=youtube_gdata_player
[3] https://www.youtube.com/watch?v=UU5Gd6Kv25U

4. “Adagio” (10 min., Russia, 2000, directed by Garry Bardin)[2].

5. “Shoes” (20 min., 2012, Russia – Czech Republic – Poland – Belarus – France – USA, directed by Kosta Fam, a movie nominated for “Oscar-2013”) in the category “Best Artistic short film”. Special screening organized with the participation of the film's producers)[3].

As well as paintings, films selected for the project, represent different religious and cultural traditions dating back to our joint system of values, ideas and mythology.

Upon emerging from the “Whale” every participant received the “Passport of Jonah” — the catalog of the exhibition, a special stamp in which “assured” her or his personal involvement in the project (*fig. 3*).

“Jonah” is a flagship for socially focused and cultural projects of a new type. It is a modern platform for actual media and exhibition projects. Depending on the chosen subject, the audience can be children's (family), teenage or adult. The project aims to reduce tensions in society, mitigate inter-ethnic and inter-religious issues. It will be implemented for children and youth programs — especially for students in the College of Russian culture named after A.S. Znamenskiy in the Siberian city of Surgut, where the “Whale” went already on November 6, 2013. The exhibition round outside Russia is supposed also[4].

EKLER

Ek 1

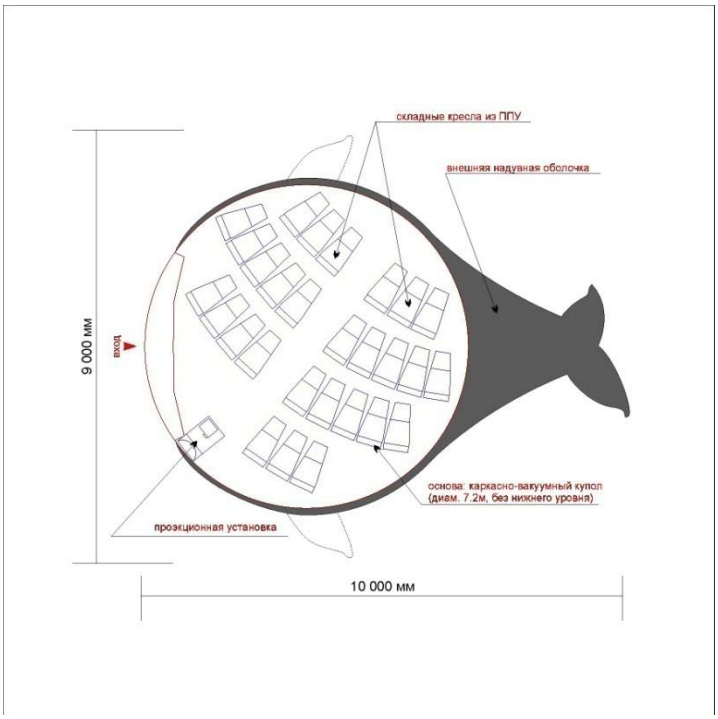
[1] http://www.youtube.com/watch?v=_qdbCvLCevk

[2] http://www.youtube.com/watch?v=gG-TL0S3sN8

[3] http://www.youtube.com/watch?v=mJvZ1ah7LvQ

[4] The project was presented at the 10th anniversary session of the World Public Forum “Dialogue of Civilizations” (Rhodes, Greece, 3 — 8 October 2012) It was realized in Kunstkamera Museum under the program of the Khanty-Mansi Autonomous Area — Yugra “Prevention of extremism, the harmonization of interethnic and cross-cultural relations and the strengthening of tolerance in the Khanty-Mansi Autonomous Area — Yugra for 2011 — 2013” It is commissioned by the Department of Culture of Autonomous Area — Yugra, “Society of the Russian culture” and the College of Russian culture named after A.S. Znamenskiy (Surgut) (Director — Ekaterina Lonshakova) and realized in partnership and with the assistance of the Russian Ethnographic Museum. Project authors are sincerely grateful to “Planeta” company (Saint-Petersburg), young Iranian composer Arman Habibi and Lev Osadchy, a student of Central Special Music School of the St. Petersburg Conservatory named after N.A Rimsky-Korsakov (Director — Valentina Fedoseyeva), teachers and students at the school for the assistance and active part in the creation of the project.

Ek 2


складные кресла из ППУ
внешняя надувная оболочка
9 000 мм
вход
основа: каркасно-вакуумный купол
(диам. 7.2м, без нижнего уровня)
проэкционная установка
10 000 мм

Ek 3

ПАСПОРТ ИОНЫ
PASSPORT OF JONAH

TEACHING HISTORY THROUGH ART: THE CASE OF THE CHILDREN'S MUSEUMS OF GREEK CIVILIZATION IN EVIA, GREECE

Valantis PAPATHANASIOU
Technological Educational Institute of Athens
val_papathanasiou@yahoo.com

ABSTRACT: The purpose of the educational project was the development of historical thinking and historical consciousness among primary school students through exhibitions which involved their participation in relevant art creation and play. An experiential learning approach, museum educational techniques and methods of teaching through art, play and material culture were used. Three children's museums were organized during 2010-2013 at three different primary schools in Evia Island, Greece. During the school year the students of each class were working on a specific historical period of Greece under the supervision of their teacher. After studying museum albums and different history sources, students participated in archaeological simulations, visited museums, and created daily life objects from Ancient Greece and Byzantium using a variety of materials. At the end of the school year, the children organized a children's museum, open to the local community, where several activities took place. Object construction was used as a method of teaching history. To (re)produce the object, children had to 'learn' about it, i.e. gather information regarding the object's age and its use and also about the culture and the most important events in the relevant historical period. Besides being an innovative way of teaching history, education through art can be used to bridge the gap between school and community life and encourage both historical literacy and creativity development in children.

Keywords:learning through art, experiential learning, history education, museum education, innovation

INTRODUCTION

Education in the 21stcentury takes placethrougha varietyof formaland informalapproaches andpedagogicalrolesand redefined objectives. Nowadays, the schoolcannot be understoodasthe only placewhere the child's knowledgeis constructed.Modernlearning theoriescombinedwith rapidsocio-culturalchanges are leading to therevisionofpreviouslydidacticandpedagogicalviewsabout knowledgeandeducation.

In recentyears there has been a growingawareness of the needforafundamentalchange inthe roleand the objectivesof the schoolinGreece. The 'New School', asit is customary called, isan extrovert institution,opento thecommunity(local, national, European, global), that develops channelsof communication betweenhumans and 'shatters' the spiritualand

physicalwallsthatentrapthe developmentofimagination, critical thinking andcreativeexpression.TheNew Schoolisa school oflife thatinvolves accumulation ofinformation, butin order to shapeattitudesand values; it does notimprison, butreleasesany creativeandinnovative initiative; it does not impose, but invites the learner to be detachedon a journeyof emotionsandexperiences, where learningis perceivedas an actof joyand a sharing of thoughts andfeelingsbetweeninstructor – learner – learning object.

Apartfrom teachingtraditionalcourses, newsubjectsasserttheir place in theschool curriculum: health education, environmental education, peaceeducation, museum education, etc.Accordingto the literature, a human being is determined firstlybyrelationships withother peopleand also by theenvironment– natural, social, historical, cultural, economic, political – and that knowledge is notgivenbut is constructed, i.e. it is aproduct of socio-culturalprocesses.From this perspective, learning is realizedempirically, experientially. These perceptionsinfluencemuseum education, whichaims to providewaysof reading andinterpretationof material culture.According toNakou(2001), “Museum educationcan enrichtheschool, shifting the learning processoutside the wallsof the schoolandconnecting itwith the wider social, culturaland naturalenvironment”.

How is museum educationassociatedwith the teachingof history? What newalternative forms can themuseumtake today? What is theinteractionbetweenthe schoolandthe museumand how it is crystallizedas a newcultural formationin a society? Whatare the dimensionsofmuseum educationas a branchof pedagogyandhowcan modernpedagogical conceptsbe appliedto the museum? These are someof the questionsfacingeducation systems, especially asregardsthe teachingof national history.

Althoughthere is significant international bibliography about schools andmuseums(as two autonomousculturalinstitutions), there is nothingon the creation of a museumwithin the classroom,an area ofmaterial culturefullyembeddedin the schoolenvironment, where studentsand teachersinteractdaily, as found in Greece.

But, what is a children’s museum, a classroom museum and a school museum?

Children’s museums are institutions that provide exhibits and programs to stimulate informal learning experiences for children. In contrast with traditional museums that typically have a hands-off policy regarding exhibits, children's museums feature interactive exhibits that are designed to be manipulated by children. The theory behind such exhibits is that activity can be as educational as instruction.

A **classroom museum** is a collection of items and artifacts related to a specific theme. Items and artifacts are brought in or made by the children for display. Using this approach of show and tell, the theme or topic is motivating, and the exhibit grows gradually and joyfully. Children practice decision-making, problem-solving, and communicating skills as they share their special selections (Mayesky, 2014).

A **school museum** is a display area at the school building where one or several exhibitions take place. The exhibits can be organized by different classes according to the curriculum (i.e. science museum, history museum etc.) or can be dedicated to a concrete theme, such as local history or school history. The exhibits are aimed at the students of the school, the students of other local schools, and the local community members.

A museum*created by children and addressed to children*isagood opportunity for students to pose the following questions:“What ishistory?”, “Whyishistoryimportant?”, “What has it to do withme asaperson in the present day?”, “What is the relationship between humans and historicalobjects?”.On the other hand, it isa useful ‘tool’ for the teachers for the application of new teachingactivities, whichaim atexperientiallearning,group collaboration, and the interactionbetween subjectsandobjects (building blocks of the material world).

This article is about the Children’s Museums of Greek Civilization in Evia Island, Greece. During 2010-2013 three children’s museums were created in three different schools in three different cities of Evia: in Karystos (2009-2010), in Eretria (2010-2011), and in Psachna (2012-2013). The creation of these children’s museums was based on a pedagogical project entitled “Building a Children’s Museum of Greek Civilization at Primary School”, which won an Award of Excellence from the Greek Ministry of Education. Below we will try to describe briefly the main objectives, actions, and outcomes of this innovative project.

OBJECTIVES & METHODS

Generalobjective: The developmentofhistorical thinkingand historicalconsciousnessof the students(historical literacy) through the artsin general andin particularthroughplastic arts.

Specific objectives: Students were invited to:

- understand the use of objects as historical sources;
- ‘read’ an object (perceive the information that the object gives us);
- correspond objects and historical periods according to the special characteristics of art of each period;
- compare the works;
- learn the ‘language’ of history and archaeology;
- be familiar with the research methods and techniques of the sciences of history and archaeology;
- distinguish the differences between history and archaeology and understand the ways of interaction and cooperation between the two disciplines for the study and the understanding of the past;
- develop aesthetics, imagination, and creative thinking, as well as technical and artistic skills through a variety of psychomotor tasks.

A cross-curriculum approach was used, trying to approach ‘knowledge’ in a holistic way. Through the sciences of history and archaeology, the teacher teaches in parallel other subjects including the natural sciences, math, language, geography, social sciences, and the arts. Knowledge makes sense as a whole unity and not as separated items. This approach is consistent with the Core Curriculum changes being implemented across Greece.

Based on Aristotle’s view about learning (“For the things we have to learn before we can do them, we learn by doing them”), we used experiential learning methods, as well as cooperative ones. Students were learning via personal activation, experimentation, and social interaction. The role of the teacher was that of guide, facilitator, and animator.

ACTIVITIES

The activities that have been developed within the framework of this pedagogical project can be dividedinto three maincategories:

a) ***Inside the classroom*** (artwork, crafts, constructions)
b) ***Outside the classroom but inside the school*** (simulatedarchaeologicalexcavation)
c) ***Outside the classroom and the school*** (visits to museums and archaeological sites)

Below we will present each type of activity, giving an example from each museum.

A) Activities inside the classroom **(The example of Children's Museum of Karystos. Project's title: "Daily Life in Byzantium through Art Reproductions of Everyday Objects")**

During the history course, the teacherused both traditional– as narration – and modernmethods– asdramatizationand information and communication technologies (i.e. 'Google EARTH',websites of virtual tours into museumsand archaeologicalareas) –,but alsoinnovativemethods– asteachingthroughcomics, material, and through the creationof a museum(classroom museum, community-based museum). For the evaluationof the coursea combination oftraditional(written and oralexercises), modern(through dramaand undertakeindividualand groupwork) and innovativemethods(evaluationin the naturalenvironmentthrough simulations) was also used.

As accompanyingeducational materialtothe textbook,the educational package 'MELINA' entitled'Mosaics of Byzantium' was used, and original materialwas designedby the teacher,(training package with notesandstudyoutlinefor each chapter, additionalinformation fromhistoricalsourcesaccompaniedbycreative andpleasantindividualand group-work activities). Below we will present briefly some plastic art activities,from the teacher's educational package, whichare designed tocultivate students' criticaland creative thinking.

Thestudents withthe guidance and the encouragementof the teacherinitially made a carefulstudy of museums' albumsandphotosthat theythemselves gathered during their visitto the Byzantineand ChristianMuseumin Athens, and then proceeded to thevisualrepresentation/constructionof the depictedobjects – exhibits. They discussedthe concepts 'original' and 'copy' as well as the roleobjects – original and copies – in the museum.

The objects are divided into thefollowing categorieswith respect totheir use: a)*household utensils*(cups, plates, jars,etc.), b) *cult objects*(icons,processionalcrosses, chalices, etc.), c) *imperialsymbols andjewelry*(crown,crusaderorb, scepter, rings, clothing, etc.), d) *artwork*(floor mosaics, wallmosaics, paintings, etc.), and e) *military equipment*(swords, shields, pan withliquidfire, etc.).

Students built a scale architectural model of the Hagia Sophia in cardboard boxes, after having studied the architectural drawings of the church, having read history books describing and depicting the beauty, having watched documentaries on DVD and, using new technologies, toured the outer and inner space through three-dimensional imaging software.

The construction of the scale model was a good opportunity for the students to approach empirically concepts of mathematics (i.e. cycle length) and natural sciences (i.e. dynamic energy) that they had met in the curriculum. Copies of Byzantine objects created by the

students, with informative labels (the syntax of which familiarized the children with the archaeological vocabulary), were placed in the library, which was the ‘classroom museum’. The classroom museum was visited by many school pupils during breaks, guided by the students of the E class.

Atthis point there shouldbeashort reporton the assessment of students’ knowledge and specificallythe innovativeform of assessmentapplied bythe teacherthroughsimulation in thenaturalenvironment. Duringa walkon the beachat the beginningof the school year, children builtHagiaSophia andthe Hippodrome on the sand. At the endof the school yearthe walkwas repeatedandthechildren remadeHagiaSophia andthe Hippodrome. Inthese constructions, seen asa kind of*pre*-and*post-testing*, it was found thaton the first occasionthe children’s work wascharacterized byabstraction, and their knowledgewaslimited,whereasthesecond timethe constructions were characterized by precision in construction and connected with historical knowledge.

B) Activities outside the classroom and inside the school **(The example of Children’s Museum of Eretria. Project’s title: “Ancient Greece through Ceramic Art”)**

Outsidetheclassroom, in the courtyardof theschool, a simulationof an archaeologicalexcavation took place.Thepupilswere dividedinto twogroups: each groupwas anarchaeological expedition. Amanualwas given to each childin both groupswhich the child could consult at all stagesof the excavation.

The students were taught archaeological survey methods. The manualcontainedinstructions for makingan archaeologicalexcavation, an archaeologicalglossary, whichfamiliarizedthem withthescientific terminologyof archaeology, and photographswith explanatorycomments, additional informationincontext, andexercisesin the formof worksheets.

In the manual there wasan ancientoracle(historical source). Thechildren had tosolvethe puzzle, the solutionof whichled tothepointwhere they had todig. Equippedwithsand pailsandshovels, children dugatthe point where they believed the ancient pots wereburied. Digging,childrenbegan to findfragments ofpottery. The items found wereplacedin the pails.

After that, using asieve,they siftedthe soilwherethey foundverysmall fragments. In order to understand the correlation between ‘time’ and ‘ground’ (thedeeperwe dig, the more we gobackchronologically), pottery with geometricshapes (Geometric period) were placeddeepin the soil, whilecloser to the surfacewerepatternedvasesof the Classical period.

After the completion of the workin the yard, the children returned tothe classroom,which functionedas an ‘archaeologicallaboratory’,andcarefully they placedall the piecesonbenches. In the ‘laboratory’, the students learned that archaeology is not just finding interesting objects. The findsmust be washed, sorted, identified, conserved, analyzed, and reports written.

So, the nextstepwasto groupthe piecesand totry toassemblethe vase. Butthere werepiecesmissing. These pieceswere replaced by others in a different color(whiteclaydriedin air). Thereby children could understandwhichpieces were foundin the excavation(originals) and which were manufactured later (copies). They welded all the pieces using crystal glue andthe broken vesselregained its shape.Then the children completeda form withinformation

aboutthe typeof the object, the material, the colors, the designs, its use and the timeof its construction. Finally they created labels with theinformation about each object, which were added to the objects in the window of the ‘classroom museum’.

***C) Activities outside the classroom and the school* (The example of Children’s Museum of Psachna. Project’s title: “The Garden with the Greek Statues”)**

This category includesvisits tocultural places, such as museumsandarchaeological sites. The students visited the Ancient Agora of Classical Athens. They visited the Museum of the Ancient Agora, which is housed in the Stoa of Attalos. The most important exhibits are the objects associated with the various departments of civic life and the institutions of the Athenian Democracy and are dated from the Classical and Late Classical periods (clay, bronze and glass objects, sculptures, coins and inscriptions from the 7th to the 5th century BC).

Students had the opportunity to look closely at fine specimens of black-figured and red-figured pottery inside the museum and to observe the different types of columns (doric and ionic style) outside the museum. After their visit, they had an outdoor class about daily life in Ancient Athens during the 5th Century. They made black-figured or red-figured clay vases (pottery), and they designed the two types of columns (design).

After the outdoor workshop, they wore handmade ancient Greek clamys and walked in the area of Agora visiting notable monuments, such as the Temple of Hephaestus, the Metroon, and the Heliaia. A public forum was held on the topic of ‘ostracism’. The students debated the issue and also participated in the dramatization of historical events.

The Children’s Museums of Greek Civilization in Evia, Greece

What are the Children’s Museums of Greek Civilization in Evia? How do they work? What are their characteristics and their innovative aspects?

The Children’s Museums of Greek Civilization in Evia created by primary school students and addressed to children.Students’ crafts constituted the objects of the exhibits in these museums. The three children’s museums have been hosted by local cultural centers (i.e. Cultural Center of Eretria “K. Kanaris”) or archaeological monuments (i.e. late Byzantine castle in Karystos).

Childrenrecorded all the objects. They put themintopackets, transportedand placed them on displayinthemuseum. They participated in all the stages of a museum exhibition. Their facilitator, apart from their class teacher, was an expert (i.e. archaeologist) who showed them how a museum exhibit is designed and is implemented. For the exhibitions, posters and pamphlets were designed by the children in order to communicate the cultural event among the local community members.

Before Opening Day of the Museum, students had known what information was offered at the exhibit. They had also given and received constructive criticism for their work.

An Opening Day ceremony, including music, dance, and a theatrical performance inspired by Greek history, was presented to the local community. Theevent was displayed in

the local mediaand receivedvery positive feedback.The exhibitionran forfive days, attracting manyvisitors, young andold.

During the opening hours of the museum a team of students with a special badge had been entrusted with the custody of the exhibits and the tour of the visitors. There were a lot of ‘surprises’ awaiting the young visitors, like parties and body painting with motifs from ancient Greek vases and drawing from Byzantine shields.

This project is characterized by several novelties. One novelty of the Children’s Museums of Evia – in relation to conventional museums – was thatvisitors couldtouchtheobjects andinteractwith them, and also there wasno restriction onvisitors (they couldbepeople,but alsoanimals; children could visit the museum with their pet). A characteristiccomment was from a little girl who visitedthe Children’sMuseum of Eretria:“This museum ismore beautifulthantheother (archaeological museum). We cantouch thethingsand we can play with them!”.

Anotherinnovative aspect was thefunction, in theChildren’s Museums of Evia, of artworkshops, libraries, laboratoriesof newtechnologiesand‘cinemas’ (free of charge). During the exhibition, children who were visitingthe museumhad theopportunity totakepart inart workshops (pottery, theatre, dance, etc). In the showroom there wasa computerwhere the visitorcouldwandervirtuallyinsidegreat monuments of Greek Civilization, such as the Parthenon and Hagia Sophia. Also ina specially designed area locatedin a library-cube,children couldsit oncushionsand readbooksabout AncientGreeceand Byzantium. Finally, each day the visitors could watch a different documentary about a specific historical period.

CONCLUSION

Experiential activities are among the most powerful teaching and learning tools available (McCarthy & McCarthy, 2006). The role of emotion and feelings in learning from experience has been recognised as an important part of experiential learning (Moon, 2004). According to John Dewey (1934), ***art is an experiential process***. Based on Dewey’s concept and on contemporary cognitive psychologists’ theories about concept formation, many educators highlight the primordial role of aesthetics during the learning process (Brigham, 1978). Art is a means for acquiring information about and experiencing the ‘world’; history is a tool for understanding the present, culture and society. Teaching history through art is the best way to develop ***consciousness*** in children.

The philosophy of children’s museums, classroom museums and school museums is based on the principles above. They are experiential and child-directed; they encourage children to experience, to experiment, to create; they link mental processes with psychomotor activities; thus knowledge becomes action and action becomes knowledge. Children learn to ask questions, to explore, to discover, to make connections, and finally to construct their ‘reality’ (to learn).

The Children’sMuseums ofGreekCivilization in Evia offered children knowledge, stimulation andentertainment, all of which should be offered by every museum according to the International Council of Museums(ICOM).

Our challenge today is to provide communities with resources that enrich children's lives. By creating children's museums in educational settings, such as classroom museums and school museums, we transfer knowledge from one generation to another in an entertaining way, and more importantly, we create creative and critical thinkers.

RECOMMENDATIONS

What can be concluded at this stage of the action research? We developed one educational model that links school and museum for learning purposes. The model needs revision and should be tested in other thematic classroom-based or/and school-based museums. Below, we propose some kinds of indicative thematic classroom museums according to the school curriculum for the primary school: The Museum of the Writing (Language), The Museum of Mathematics (Maths), The Museum of the Human Body, The Museum of Universe, or The Botanical Museum (Sciences), The Museum of Nations, The Museum of Religions, or the Museum of Toys (Social Sciences), The Museum of Plastic Arts, of Music and of Theatre (Arts), The Museum of Olympic Games (Sports).

Future primary school teachers should be able to transform their philosophy of teaching into practical learning activities, and to search for alternative methodologies that can support their students' critical thinking and reflectivity on the one hand and creativity on the other hand.

REFERENCES

Brigham, D. L. (1978). Art and Learning: Partners in Educational Process. *Studies in Art Education, 19*(3), 25-32.

Dewey, J. (1934). *Art as Experience.* London: Penguin.

Mayesky, M. (2014). *Creative Activities and Curriculum for Young Children.*Stamford: Cengage Learning.

McCarthy, P. R. & McCarthy, H. M. (2006). When Case Studies Are Not Enough: Integrating Experiential Learning Into Business Curricula. *Journal Of Education For Business, 81*(4), 201-204.

Moon, J. (2004). *A Handbook of Reflective and Experiential Learning: Theory and Practice*. London: Routledge Falmer.

Nakou, E. (2001). *Museums: We, the Objects and the Civilization.* Athens: Nisos.

PLASTİK SANATLARDASERGİLEME BAĞLAMINDA BİLGİSAYAR, İNTERNET VE TEKNOLOJİ[1]

Arş. Gör. Ahmet DOLUNAY
Yıldız Teknik Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Sanat Yönetimi Anabilim Dalı
adolunay@hotmail.com

Öğr. Gör. Salih Denli
İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
salihdenli@gmail.com

ÖZET

Displinlerarası etkileşim açısında bakıldığında, bir alanda ortaya konulan yenilik veya buluş, diğer bir bilim alanını olumlu veya olumsuz yönde etkilemektedir. Beşeri bilimler ve teknoloji alanında da bu yönde sıkı bir geçiş söz konusudur. Örneğin, iletişim teknolojisi alanında yapılan bir icat güncel hayatın bir parçası haline gelebilmektedir. Akıllı telefonların yaygın bir şekilde kullanılması veya internet ortamında sosyal medya ağlarının milyarları bulan üye sayıları da bu etkileşimin önemli örnekleri arasında gösterilebilir.

Anahtar Kelimeler; Sanat, Plastik Sanatlar, Sanat Yönetimi, Görsel Tasarım, İletişim, Müzecilik.

ABSTRACT

When viewed in terms of interdisciplinary interaction, innovation or invention set forth in a field affects other fields of science in a positive or negative direction. Also in the field of human sciences and technology is a strict transition in this direction. For example, an invention made in the field of communication technology can become a part of daily life. The widespread use of smart phones or the number of members up to billions of social media networks on the internet can also be shown as important examples of this interaction.

Keywords; Art, Plastic Arts, Art Management, Visual Design, Communication, Museology.

---

[1] Bu çalışma Ahmet Dolunay'a ait olan "Bir Sergileme Platformu Olarak İnternet Ve Google Art Project Örneğinin Ülkemiz Müzelerine Uygulanması" isimli Doktora Tezinden yararlanılarak oluşturulmuştur. (Dolunay, Ahmet, "Bir Sergileme Platformu Olarak İnternet Ve Google Art Project Örneğinin Ülkemiz Müzelerine Uygulanması", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, 2014.)

PLASTİK SANATLARDA SERGİLEME ÇERÇEVESİNDE BİLGİSAYAR, İNTERNET VE TEKNOLOJİ

Teknolojinin günlük yaşam içinde yer alması her geçen gün daha da artmaktadır. Zira gündelik yaşamın vazgeçilmezi haline gelen bilgisayarlar, akıllı telefonlar ve internet gibi dijital tabanlı iletişim araçları artık hayatın pek çok alanda kullanılmaya başlanmıştır. Bu çerçevede, sanat alanında da bu etkinin kendisini hissettirdiği aşikârdır. Plastik Sanatlar ve Müzecilik çerçevesinde eğitim, belgeleme ve araştırmaya ek olarak artık sergilerde de dijital altyapılardan faydalanılmaktadır.

İnternet ortamında sanatın sergilenmesinin gerekliliği ve önemini vurgulamak için hedef kitlenin büyüklüğünü gösteren istatistikî bilgilere kısaca değinilecek olursa; dünya çapında internet kullanımı, sosyal medya ağlarındaki üye sayıları ve her geçen gün katlanarak büyümektedir. Bu çerçevede dünyada internet kullanımı ile ilgili şu bilgiler karşımıza çıkmaktadır;

Dünyada İnternet Kullanımı

Uluslararası araştırma sonuçlarına göre; dünyada 2,5 milyar internet kullanıcısı bulunurken bunlardan 1,8'inin sosyal ağlarda hesapları bulunmaktadır. İnternet kullanımında kıtalar arası karşılaştırmaya göre en çok kullanım %81'le Kuzey Amerika iken en az kullanım %12'lik oranıyla Güney Asya kullanmaktadır. Sadece 2013 yılında 135 milyon kullanıcı sosyal ağlarda hesap oluşturdukları görülmektedir. Sosyal ağların en büyüğü 1.184 milyar üye sayısı ile Facebook olarak görülmektedir..

Kullanıcı sayılarına göre ilk 10 sosyal paylaşım ağı şöyle listelenmektedir.

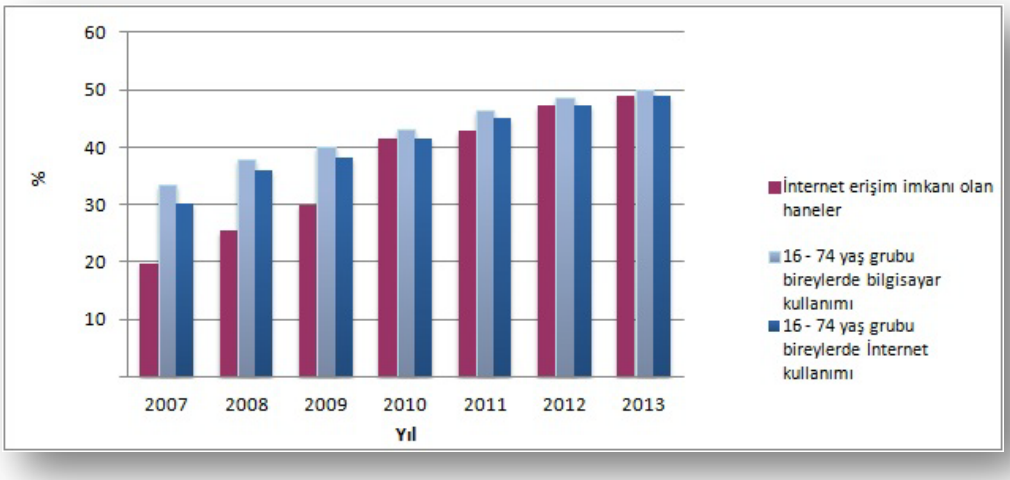
1. Facebook (1,184 milyar)
2. QQ (Tencent) (816 milyon)
3. Qzone (632 milyon)
4. Whatsapp (400 milyon)
5. Google+ (300 milyon)
6. Wechat (272 milyon)
7. LinkedIn (259 milyon)
8. Twitter (232 milyon)
9. Tumblr (230 milyon)
10. Tencent Weibo (220 milyon)

Brezilya günlük ortalama 6 saat süre ile kişisel bilgisayarlardan internete bağlanarak en çok zaman geçiren ülke olmuştur. Mobil cihazlardan internete en çok bağlanana Güney Amerika ve Arap ülkeleridir.

2014 verilerine göre Türkiye'de nüfusun %45'i internet kullanıcısıdır. Ülkemizde 35 milyon internet kullanıcısı bulunurken Facebook sosyal ağında Türkiye'den açılmış oturum hesabı sayısı 36 milyon olduğu ve yaklaşık 1milyon sahte hesap bulunduğu belirtilmektedir. Günde 4,9 saat bilgisayarlardan ve 1,9 saat mobil cihazlardan internete girilmektedir. 2 saat 32 dakika günde sosyal medya ağlarında zaman geçirilmektedir. En yaygın ağlar %93 ile Facebook, %72 ile Twitter ve %70 ile Google olarak listelenmektedir (Dijital Ajanslar[13.09.2014]).

Tüik 2013 verilerine göre Türkiye'de yerleşim birimlerinden %49,1'inde internet erişimi bulunmaktadır. Kullanıcıların %75,6'sı gazete, dergi okumak için kullanırken, %73,2 si sosyal ağlara bağlanmak için kullandıkları görülmüştür (TUİK [13.09.2014]).

İnternet kullanımı ile ilgili yapılan araştırmalara göre Türkiye'de sıklıkla interneti kullananların sayısı 36.4 milyon olarak belirlenmiştir. Bu kullanıcılardan 11,3 milyon kişi sosyal paylaşım ağlarından biri olan Twitter'de oturumları bulunmaktadır.



Şekil 1: Bilgisayar ve internet kullanımı 2007-2013

(http://www.sosyalmedyaport.com/hanelerde-bilgisayar-ve-internet-kullanimi-artti.html [17.11.2014])

Sanal Mekânlar

Sanal mekânlar ve bu alanın faaliyetleri temel olarak sanal gerçeklik üzerine kurgulanmaktadır. Sanal gerçeklik, yapay gerçeklik hissi oluşturma çalışmalarıdır. Alışılagelmiş gerçek mekânlarının dışında benzer his, bilgilendirme ve varlık göstermeyi amaçlamaktadır. Heime göre; his ve düşünce dünyasında var ancak gerçekte olmayan olgu veya olay olarak tanımlanmıştır "*sanal gerçeklik*" (Heim,1993:109).

Bireyin yâda daha fazla katılımcının, bazı duyu organlarının algılayacağı temelde hazırlanmış veri ve ortamlar aracılığı ile oluşturulan gerçeklik hissi oluşturma uygulamalarıdır. Bu yapay ve etkileşimli ortamlar gerçeğiyle kıyaslanamasa da oluşturduğu his ve bilimsel kazanımları göz ardı edilemeyecek seviyelere ulaşmıştır (Heim,1993,110-115).

Araştırmacılar sanal gerçekliğin olumlu olumsuz yönleri hakkında farklı inceleme ve araştırmalar yapmaktadırlar. Bu araştırmacılardan biri olan *Dagit*, katılımcılar üzerinde sanal gerçekliğin etkililerini şu şekilde vermektedir (Dagit,1993,46).

Sanal gerçekliğin kazanımları kısaca şöylece sıralanabilir;

- Katılımcı mekânın içindeymiş hissini yaşar.
- Katılımcı mekânla etkileşim kurmaya çalışır.
- Katılımcı mekânı içinde bulunup bulunmama konusunda özgürdür.
- Birden fazla katılımcı bir zaman ve mekânda aynı anda etkileşime girebilir.

Teknoloji ve Sanat İlişkisi

Türk Dil Kurumu teknolojiyi; "*Mal ve hizmetlerin üretiminde kullanılan araç ve yöntemlere yönelik bilgi bütünüdür*" şeklinde tanımlar (Türk Dil Kurumu, 2011). M. Zerenler "*Bilginin sanayideki işlemlerde sistematik olarak uygulanmasıdır*" tanımlamasını yapmaktadır (Zerenler, Türker, Şahin, 2007, 653-667). R.Alpay'ın tanımında ise; "*Bilginin eyleme geçirilmiş hali*" cümlesiyle ifade edilmektedir (Alpay, 1989, 9-12).

Teknoloji yeni üretim teknikleri ve modelleri geliştirerek emek ve sermaye alanında kazanımlar sağlamıştır. Teknolojinin ürünlerinden biri olan internet aracılığı ile bilginin uluslararası paylaşımının artmasıyla küresel bilgi ağı oluşmuş ve bu ağ toplumların yapısında etkilerini göstermiştir.

Teknoloji ve sanat ilişkisine değinirken sanatın gelişiminden kısaca bahsedilecek olursa; Tarihi araştırmalar amacıyla yapılmış kazılarda dünyanın değişik yerlerinde duvar resimleri ve eski heykellere rastlanılmıştır. Bu heykellerin yapımında taş, ağaç, kil, pişmiş toprak gibi malzemeler kullanıldığı görülmüştür. Heykeller üzerinde yapılan incelemelerde bunların bazı kavimler için kendisine taptıkları ilahlarını temsil ederken, bazılarında kral-kraliçe veya kahramanlık göstermiş asker ve başarı kazanmış sporcu, bazılarında ise büyü yapmak veya büyüden korunmak için yapıldıkları görülmüştür. John Smythe Memes heykel sanatını "İnsanın sanatsal alanda beceri kazandığı ilk disiplin" olarak tanımlar (Memes, 1829, 21). Paleolitik dönem Günay Fransa, Kuzey İspanya ve Tarih öncesi Mısır'da bulunan heykeller güncel heykelin tarihi açısından başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir (Turani, 2004, 57). Heykeller insanın doğayı algılaması, onu içselleştirmesi ve kendi yorumunu katarak yeni bir forma dönüştürmesiyle ortaya çıkmıştırlar. Heykel sanatının gelişmesinde özellikle Mısırlıların kompozisyon, sağlamlık, figürler üzerinde yapılan yenilik ve yorumlar, soyutlama uygulamaları gibi alanlarda ortaya koymuş oldukları çalışmalar önemli rol oynamıştır (Robinson, 2008, 11).

İnsanın tabiatı anlama, tanıma ve ihtiyaçlarına göre ona şekil verme veya yer yer başkaldırma şeklinde ortaya çıkan bir etkileşim içindedirler. İnsanlık üzerine yapılan bilimsel araştırmalarda onun varlığını sürdürebilmesi ile ilgili nesnel sonuçlara götürürken, sanatsal anlamda yapılan araştırmalarda da tabiatı algılama ve içselleştirme çerçevesinde daha öznel sonuçlara ulaşılmıştır (Demirkalp, 2004, 65-70).

Yakın dönem heykel sanatında ise Barok, Neo Klasik ve Gotik üsluplar ön plana çıkmaktadır. 1960 sonlarında ortaya çıkan Sanat Akımlarının da etkisiyle heykel anlayışında bazı yenilikler görülür. Bu çerçevede malzeme, konu ve tasarımda özgün tavırlar sergilenmeye başlanmıştır. Bir mutfak gereci veya bir tuvalet pisuarı heykel konseptiyle sunularak izleyicinin dikkatini çekmek için kullanılmıştır. Bu tarz eserlerde Dadaizm ve Konstrüktivizm akımlarının etkileri belirgin şekilde görülmektedir (Uz, 2012, 1047-1056).

Heykel sanatı ve teknoloji çerçevesinden bakılacak olursa; heykel sanatçısı diğer sanat alanlarında da olduğu gibi, araştırma-planlama ve üretim aşamalarının sonucunda bir eser ortaya koyar. Tasarım sürecinde özellikle eskiz ve ön modelleme, uygulama sırasında yol haritasını göstermesi ve ortaya çıkacak eserin taslağını ortaya koyması bakımından sanatçı için büyük önem taşır. Kâğıt üzerine yapılan eskizler, ahşap veya karton gibi kolay işlenebilen

malzemelerle oluşturulan ön görünümler eserin ortaya çıkmasını sağlayacak yöntem ve formüller niteliğindedir.

Heykel sanatında kullanılan malzeme ve yöntemler gelişen teknoloji ile doğru orantılı olarak kendisini yenilemektedir. Teknoloji hayatın her aşamasında olduğu gibi sanatın bazı alanlarında da kendini hissettirmektedir. Özellikler 20. Yüzyıl teknolojik gelişmelerin hızla yaşam alanlarına girmesi bu değişimin başları olarak nitelendirilmektedir (Tepecik, 2002, 12-13).

İnsan kültürel ve toplumsal değerler üretmiş, onları korumuş ve gelecek nesillere aktararak medeniyetini sürdürmüştür. Bilişsel ve sezgisel davranışlarıyla içinde bulunduğu mekâna ve zamana göre yaşam etkinliğini şekillendirmiştir. Sanat ve İnsan bağlantısının en temel işareti, sanatın oluşum kaynağının insanın kendisinin olmasıdır. Önce kendini sonra içinde bulunduğu çevreyi ve zamanı yorumlayan insan bilgi ve duygularını kullanarak yeni yorum ve ifadeler geliştirir (Uçan, 2002, 57). Tezin devamında da bu durumu örneklendirmek için teknoloji ve heykel örneklemi kullanılmıştır.

Teknolojik gelişmeler müzelerde arşiv, sergileme, eğitim, koruma vb. gibi alanlarda kullanılırken bunun yanında müzelerin fiziki ve kurgusal yapılarına da etki etmektedir. Müzeler kapalı mekân algısının dışında ziyaretçilerini sergiledikleri eserlerin dönemine taşımak için atmosfer oluşturmaktadırlar (Dolunay, Boyraz, 2013, 122).

Sanal Mekânların Sergileme Çerçevesindeki kazanımları

Hayatın her alanında ortaya çıkan yenilikler etkisini müzecilik ve müze anlayışında da göstermektedir. Müzeler hedef kitlelerinin gerisinde kalmamak için sunum tekniklerini ve stratejik planlamalarını yeniden değerlendirmektedirler. Durağan bir sergileme değil yaşayan müze zorunluluğu ortaya çıkmaktadır.

Bilgisayar ve internet teknolojilerini kullanarak sergileme uygulamaları birçok alanda yenilik ve kolaylıklar getirmektedir. Bunlar;

Ulaşım; Tarihi mekân ve eserler için kullanılan resimler ele alındığında hiç biri gerçeğinin yerini tutmayacaktır. Ancak tercih olarak sunulan sanal galeriler bir birlerinin alternatifi değil tamamlayıcı öğeleri niteliğindedir. Ulaşım sorunları nedeniyle sık sık sanat mekânlarına gidilemediği durumlarda ara ara sanal ortamlarda incelemeler yapılarak bilgi edinme ve hafıza tazeleme olanağı sunulmuş olacaktır. Bir yönüyle bakıldığında; maddi imkânsızlık ve sanatsal mekânlara uzaklığı nedeniyle yıllarca bu mekânları görülememesi yerine bilgisayar ortamından da olsa bu fırsatın elde edilmesi bir kazanım olarak görülmektedir.

Bilgisayar ve internet teknolojisi alanlarında ortaya konulan yenilikler yeni kullanım alanlarının oluşmasını da sağlamıştır. Sosyal paylaşım ağları, e-ticaret siteleri gibi platformlar her geçen gün daha çok ziyaretçi tarafından kullanılmaktadır. Büyüyen bu teknolojik zeminden sanat ve sanatsal uygulamalar da her geçen gün daha çok varlığını göstermektedir. Büyük çaplı sanat galerilerinden web sayfası olmayan çok az sayıda kalmıştır. Bazı galeriler fiziksel mekândan daha çok internet üzerinde varlıklarını sürdürmektedirler. Bir sanat eserini görebilmek için saatler ayırmaya veya trafiğin zorluklarına katlanmaya gerek kalmadan, masa

başında bilgisayar ve internet aracılığı ile birkaç tuşa basarak pek çok eser görmek mümkün hale gelmiştir.

Bu kapsamda şu ayrımı yapmak faydalı olacaktır. Eserlerin internet aracılığı ile sergilenmesi ile teknolojik eser terimleri farklı durumları ifade etmektedir. Teknolojik eser (Dijital, Sanal); üretiminde malzeme olarak bilgisayar ve araçlarının kullanıldığı sanatsal üretimlerdir. Sanatçı herhangi bir malzemeyi kullanarak sanat eseri oluşturabilmektedir. Bu malzemenin maddesel olma zorunluluğu yoktur. "*Bir sanatçının elinde, herhangi bir malzeme veya alet sanat yapıtına dönüşebilir*" (Robinson, 2003, 197).

Sergilemeye Yardımcı Teknolojik Öğeler ve Müzelere Adaptasyonu

Klasik sergileme yöntemlerinin zenginleşmesi amacıyla teknolojik gelişmelerden yararlanılarak yeni uygulamalar geliştirilmiş ve geliştirilmeye devam etmektedir.

İnteraktif Yüzey Sistemi

Bu sistemde yansıtılan görüntünün izleyici ile etkileşimli bir şekilde çalışması sağlanmaktadır. Belirlenmiş noktalara yerleştirilen sensörler görüntü işleme sistemine bağlanmıştır. İzleyici sensörlerin algı sahasına girdikleri zaman yazılımlar sayesinde sisteme tanımlanmış etki ve tepkiler devreye girerek görüntüde değişiklikler meydana gelmektedir. Bu etkileşim de izleyicide sunulan eser veya sanatsal aktivitenin bir parçasıymış hissini oluşturmaktadır.

Şekil 2 : İnteraktif Zemin Örneği

(http://www.59saniye.com/interaktif-led-zemin-dosemesi/list/143660466/ [16.11.2014])

Örnek uygulamada zemine yansıtılmış görüntü üzerinde yürüyen izleyicilerin hareketlerine duyarlılık göstermekte ve şekiller yeniden konumlandırılmaktadır. Bu konumlandırma canlı animasyon biçimindedir.

Uygulama bazı müzelerde kullanılsa da çok yaygın değildir. Kullanım alanları tekniker ve sanatçıların bir araya gelerek yapacakları Ar-Ge çalışmalarıyla daha da zenginleşecektir. Örneğin bu uygulama ülkemiz müzeleri çerçevesinde kullanılacak olursa; Zeugma mozaikleri sergisi dikkat çekici bir biçimde sunulabilecektir. Yere yansıtılmış toprak görüntüsünü

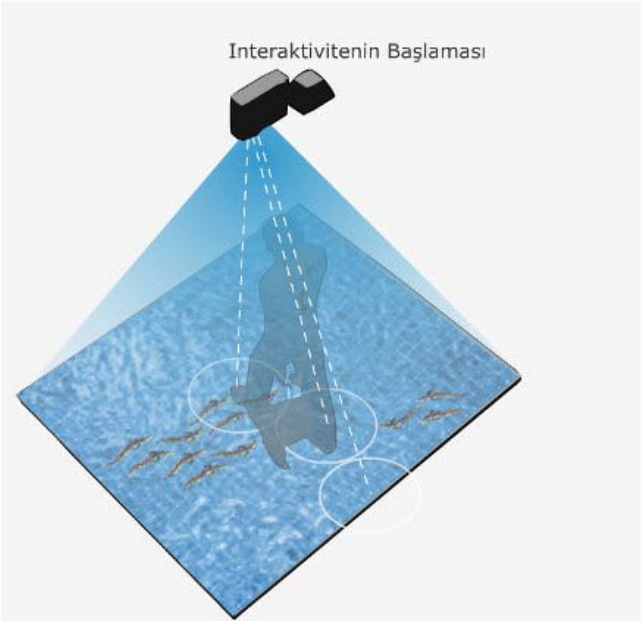
izleyiciler elleri ile temizleme hareketi yaparak alttan mozaiklerin görünmesi etkileşimli bir sergi ortamı sağlanmış olacaktır.

Şekil 3 : Projeksiyon Yüzeyi ve Projeksiyon Mesafesi

Yukarıdaki şekilde interaktif yüzey sistemlerinin çalışma prensibi görüntülenmektedir. Bu sistemde projeksiyonun yerden yüksekliği, görüntünün net bir şekilde ve taşma yapmadan zemine yansıtılabileceği şekilde düzenlenmektedir. Hareket algılayıcılar ise görüntünün yansıdığı tüm alanı görecek bir konumda yerleştirilmiştir.

Şekil 4: Projeksiyon Kombinasyonları

Projeksiyon görüntünün ve alanın büyüklüğüne göre farklı sayı ve kombinasyonlarda kullanılabilmektedir. Örnek resimde aynı görüntüyü büyük bir alanda paylaştırmak üzere 4 adet projeksiyonla oluşturulmuş bir düzenleme görülmektedir.



Şekil 5: Projeksiyon Uygulama Tekniği

Yukarıdaki resimde ise örnek bir uygulamada görüntü ve hareket sensörlerinin çalışma prensibi gösterilmektedir. Burada yere yansıtılan görüntü üzerinde hareket edilmesi halinde daha önce sisteme tanımlanan etkileşimli görüntüler yere yansıtılmaktadır. Bu görüntü üzerindeki hareketin noktasına ve yönüne göre değişerek kullanıcı ile etkileşime geçmekte ve akılda kalıcı reklam niteliği taşımaktadır. Müzeler ve sanat merkezleri bu teknik çerçevesinde farklı proje ve uygulamalar geliştirebileceklerdir. Halen sanat ortamlarında kullanımı kısıtlı olup daha ziyade ticari reklam sektöründe yaygın olarak kullanılmaktadır.

E-Katalog

Genellikle ticari reklam kampanyalarında kullanılan bu sistemde tanıtılması istenilen mal ve hizmetler için bir katalog oluşturulmaktadır. Katalogun basılı türlerinden farkı video görüntüsü ve ses efektleriyle desteklenebilir olmasından kaynaklanmaktadır. Kullanımı dokunmatik ekranlar üzerinden yapılmaktadır. Sistem üzerinde sunum yapılan katalogu kullanıcı sayfaları eliyle çevirerek istediği görüntü ve sesin butonuna basarak çalışır hale getirebilmektedir.

Öneri; Müzelerde sergilenmekte olan eserlerin gerçek kullanım alanlarına yönelik çekilmiş filimler eşliğinde sergilenmesi dikkat çekici olacaktır. Müzede yer alan bir kılıç yanında hazırlanmış e-katalog üzerinde izleyici kılıç resmine tıklayarak, onu kahramanın elinde bir sahnede kullanılırken görüp sonra gerçeğini incelemesi etkileşim açısından önemli kazanımlar sağlayacaktır.

“Sergileme ve teknoloji çerçevesinde;3D Hologram, Sanal Asistan, Şeffaf LCD Vitrin Uygulaması, Şeffaf Projeksiyon Filmi, Sanal Objeler, Arıtılmış Gerçeklik gibi başlıklarda ele alınabilir.

KAYNAKLAR

Alpay, Halil Rıfat. **Teknolojik Bağımlılık ve Yaratıcı Mühendislik Eğitiminin Gerekliliği**.Ankara: Sanayi Kongresi Bildirileri. TMMOB Sanayi Kongresi TMMOB, 1989.

Dagit, Charles. **Establishing Virtual Design Environments in Architectural Practice**. Amsterdam: North-Holland : In CAADFutures '93: Proceedings of the Fifth International Conference on Computer-Aided Architectural Design Futures, 513-522. CAAD Futures., 1993.

Demirkalp, Mümtaz. **Sanat Eğitiminde Görsel Bilinç**. Eskişehir: Anadolu Sanat. Sayı 15, Bahar, 2004.

Dolunay, Ahmet. Boyraz, Burak. **Dijital Sanatlar Çerçevesinde Üretilen Eserlerde Teknoloji Kullanımı ve İnternetin Sergilemeye Etkisi**. Karabük: İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi / Journal of the Human and Social Science Researches, (Cilt: 2, Sayı: 3,Temmuz-Ağustos-Eylül, 109-124), 2013

Heim, Michael. **The Metaphysics of Virtual Reality**. New York: 1993

Memes, John Smythe, History of Sculpture, Painting and Architecture. Edinburgh: Constable and Co., 1829.

Robins, Gay, (2001), Egyptian Statues. Buckhinhamshire: Shire Publications.

Tepecik, Adnan. **Grafik Sanatlar (Tarih-Tasarım-Teknoloji)**. Ankara: Detay Yayınları, 2001.

Türk Dil Kurumu

Turanî, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**. 15. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004

Uz, Nubiye. **Sanatta Yeni Arayışlar ve Kinetik Heykel**. Batman: Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 1, 1, 2012.

Uçan, Ali. **Türkiye'de Çağdaş Sanat Eğitiminde Öğretmen Yetiştirme Süreci ve Başlıca Yapılanmalar**. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitimde 75. Yılı Sanat Eğitimi Sempozyumu. G.Ü. İletişim Fakültesi Matbaası, 2002.

Zerenler, Muammer.Türker Necdet, Esen Şahin. **Küresel Teknoloji, Araştırma-Geliştirme (Ar-Ge) ve Yenilik İlişkisi**. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2007.

İNTERNET KAYNAKLARI

http://www.dijitalajanslar.com/internet-ve-sosyal-medya-kullanici-istatistikleri-2014/

http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=16198

http://www.sosyalmedyaport.com/hanelerde-bilgisayar-ve-internet-kullanimi-artti.html

http://www.59saniye.com/interaktif-led-zemin-dosemesi/list/143660466/

DOWN SENDROMLU ÇOCUKLARIN GÖRSEL SANATLAR EĞİTİMİ DERSİNDEKİ DAVRANIŞLARININ GÖZLEMLENMESİ

Doç. Dr. Ali Osman ALAKUŞ
Dicle Üniversitesi
aoalakus@gmail.com

Aşkın ERCAN
Milli Eğitim Bakanlığı
askinadan@gmail..com

ÖZET

Bu araştırmada, görsel sanatlar eğitiminin down sendromlu çocuklar üzerindeki etkileri incelenmiştir. Bu genel amaç doğrultusunda; 7-35 yaş arası, 44 down sendromlu çocuk üzerinde bir araştırma yapılmıştır. Araştırmanın evrenini Diyarbakır ili, örneklemi Diyarbakır Özel Berfin Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezi, Özel Dicle Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezi, Özel Duygu Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezi, Özel Rengin Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezi, Özel Bir Yaklaşım Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezi ve Ayten Elyesa Eğitim Uygulama ve İş Eğitimi merkezidir. Nitel araştırma yöntemi ile uygulama evresinde öğrenci gözlem formu kullanılmıştır. Öğrenci gözlem formunda bulunan 23 ifadenin istatistiksel veri analizinin sonucunda tablolaştırılmış ve yorumlanmıştır.

Araştırmanın uygulaması toplam 33 saat yapılmıştır. İstatistiksel veriler göz önüne alınarak Down Sendromlu çocukların tutum ve davranışlarında olumsuz bir durum gözlenmemiştir. Görsel sanatlar eğitimi dersinde oldukça eğlenceli zaman geçirmiş oldukları görülmüştür. Ve dersin sonunda ise beklenilen olumlu davranışlar gözlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Down Sendromu, Özel Eğitim, Görsel Sanatlar Eğitimi

OBSERVATION OF BEHAVIOURS OF CHILDREN WITH DOWN SYNDROME IN VISUAL ART EDUCATION LESSON

ABSTRACT

The purpose of this research is to find out of influences of the education of visual arts over the down syndrome children. This research randomly chose 44 students with down syndrome whose ages vary between 7 and 35.

The concept of this research formed among the children of Private Berfin Special education and Rehabilition Center, Private Duygu Special education and Rehabilition Center, Private Rengin Special education and Rehabilition Center, Private Bir Yaklasim Special education and Rehabilition Center and finally Private Ayten Elyesa Practical Education and Training Center in province of Diyarbakir.

At the practical phase of the qualitative research methods, student observetion forms have been used 23 results which is attained from students observation forms were illustrated as a table and interpreted with statistical analyze of datas.

Our study has been applied for 33 hours. With the consideration of statistical analyze the following results has been mentioned; undesirable attitute and behavior has not been observed in children with down syndrome. They spent enjoyable time at visual art lesson. At the end of the lesson better behavior emotion that is expected was observed.

Keywords: Down Syndrome, Visual Arts Education, Special Education

GİRİŞ

Sanat eğitimi, her bireyin küçük yaştan başlayarak alması gereken bir eğitim programı olmalıdır. Normal gelişim gösteren bireyler dışında, özel eğitime gereksinim duyan tüm bireylerde de kapsamlı bir sanat eğitimi programı uygulanmalıdır. Yaşamın her alanında, bireyin ifade gücünü, iletişimini ve yaratıcılığını ortaya koyabilmesi etkili bir sanat eğitimi ile gerçekleşmektedir. Zihinsel geriliğin yanında çeşitli yapısal ve işlevsel bozuklukların görüldüğü Down Sendromu ilerleyici olmayan ve eğitilebilir bir durumdur. Down Sendromlu çocuklara sahip ailelerin ve özel eğitim uzmanlarının da bu konuda duyarlı olmaları, çocukların üzerinde olumlu pek çok kazanımın ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

> *Her kültürde olduğu gibi bizde de hiç kuşkusuz görsel sanatların vazgeçilmez bir yeri vardır. Görsel sanatlar yaşantılarımıza canlılık verir, bizi hassas yapar ve kim olduğumuza ve neye inandığımıza ilgi duymamızı; bazı zamanlar acı verici de olsa kendimizive toplumumuzu aynaya yansıtmamızı sağlar. Görsel bir sanat eseri, düşünceleri, duyguları ve algılarımızı sergiler. Görsel sanatlar her bireyin benzersizliği ile özgünlüğü ile kişilikli birey olmanın yüceliği ile ilgilenir* (Özsoy, 2003: 41).

Sanat eğitimi, bireye çağdaş yaşama katılma ve özgür düşünme fırsatı kazandırır. Toplum için birbirini anlayan, eleştiren ve saygı duyan insanların yetiştirilmesine olanak sağlar. Sanat, yaşama özgün biçimler verir. Kültürlerin anlaşılmasının önemini kavrama, kendi kültürümüze sahip çıkma, onu yaşatma ve gelecek kuşaklara aktarmada etkin bir rol üstlenir. Bu açıdan görsel sanatlar eğitimi, eğitimin her basamağında herkes için gereklidir. Çünkü nitelikli bir sanat eğitimi çağdaş dünyada var olma şartlarından biridir (MEB, 2006: 4)

> *Çocuğun bize kendisini yansıtması ve olaylar hakkındaki duygu ve düşüncelerini ifade etmesinde, yalın bir anlatım aracı olan resmin önemi büyüktür. Resim etkinliğinin aynı zamanda sözsüz dili oluşturması ve bu yolla anlatımın kolay olması, yaşı ya da kişilik özellikleri dolayısıyla sözlü iletişim kurmakta güçlük çekilen çocukları tanımada da önemli bir teşhis aracı olmasını sağlamaktadır* (Yavuzer,2003:5).

Üstün Vural (2009)'ın ifade ettiği gibi "Sanat eğitiminin işlevi, genel amaçlar ile örtüşen bir yapıdır. Sanat eğitimi çocuğa kendisini özgürce ifade etmenin yanı sıra, yaratıcı düşünme, özgün olma, taklit ve kopyacılıktan uzak olma, bu konu üzerinde odaklanarak ilgi ve dikkatini uzun süre tutabilme ve olayları çok boyutlu olarak düşünerek değerlendirmeyi öğretir. Ayrıca, çocuğun entelektüel, kültürel bakış açısını geliştirerek, içinde yaşadığı toplumun kültürünü de özümsetir. Milli ve kültürel değerlerine saygı duymayı, sevmeyi ve sahip çıkmayı öğretir. Dolayısıyla manevi, duyuşsal, algısal, bilişsel gücün gelişmesini sağlar. Algı birikimini ve hayal gücünü geliştirirken, bu birikimlerini başka alanlarda kullanabilme becerisi kazandırır. Sanat eğitimi bu yönüyle diğer alanları desteklemiş olur. Yani çocuk her alanda kullanılabilecek yaratıcı düşünce ve davranışlar kazanır. Görsel biçimlendirme yolları ile kendini ifade ederken, teknik bilgi, beceri kazanır. Sanatın, sanatçının ve de sanat eserlerinin her zaman önemsenecek birer değer olduğunu kavrar. Ayrıca, ulusal ve evrensel sanat eserlerine bakabilmeyi, anlayabilmeyi ve modern sanat eserlerine karşı bakış açısını geliştirmeyi öğretir."

Görsel sanatlar eğitimi; tüm bireyleri daha çocukluklarından başlayarak kültürel açıdan yetiştirdiği; sezgileri, akıl yürütmeyi, hayal kurma ve beceriyi doğru bir şekilde geliştirirken, çok ve çeşitli bir okuryazarlığı basamak basamak inşa ettiği için yararlıdır. Görsel sanatlar eğitimi aynı zamanda algılama ve düşüncenin çok çeşitli yollarını, temellerini öğreterek öğrencilere yardım eder (Özsoy, 2003: 49). Çocuk veya genç sanat eğitimi yoluyla bakmak yerine görmeyi, duymak yerine işitmeyi, dokunduğunu hissetmeyi kısaca farkında olmayı, algılamayı öğrenecektir. Çünkü sanat eğitimi bir 'duyarlılık' eğitimidir. Sanat eğitimi almış bir birey olaylara ve çevresine karşı daha duyarlı ve hoşgörülüdür. Değişen durumlara kolay uyum sağlayabilen, paylaşmayı bilen bir kişilik geliştirir (Yılmaz, 2005: 18).

Yetersizlikten etkilenmiş bireyler (engelliler), toplum tarafından kendilerine yüklenen rolleri kabullenebilmekte ve toplumsal yaşamda karşılaştıkları sorunların çoğunu fonksiyon sınırlılıklarına dayandırarak toplumsal yaşama katılım konusundaki beklentilerini düşürebilmektedirler. Bu süreç, onların pasif ve olumsuz bir kimlik kazanmalarına neden olabilmektedir (DEK, 2005:85). Down sendromlu çocuklara uygulanacak olan görsel sanatlar eğitimi ile oluşma ihtimali olan bu pasif ve olumsuz kimlik kazanımını engelleyerek, duygu ve düşüncelerini ifade etmelerini kolaylaştırmak amaçlanmıştır.

Tüm bireylerin bedensel özellikleri ve öğrenme yetenekleri yönünden bir birlerinin farklı oldukları bilinmektedir. Farklılıklar özel eğitim alanının konusudur. Ancak, her farklılık bireyin özel eğitime gereksinimi olacağı anlamına da gelmemelidir. Özel eğitim gerektiren birey kavramı, öğrenme ve davranış sorunları gösteren, bedensel ya da duygusal yetersizliği olan ve zihinsel olarak üstün ya da özel yetenekli bireyleri de içerisine alan kapsamlı bir kavramdır. Özel eğitim gerektiren bireyler grup olarak kendi içlerinde olağanüstü farklılıklar gösterirler. Bu farklılıklar; zihinsel, duyusal, bedensel, duygusal ve sosyal ya da iletişim özelliklerinde ya da bunların her hangi bir bileşeninde olabilmektedir. Özel eğitim gerektiren bireylerin bir kısmı, okula başlayana kadar farkına varılmazlar. Okulda öğrenme ve davranış problemlerinde genellikle yetersizlik görülür ve farklı olarak etiketlenebilirler. Ancak okul çağından önce de, özellikle günümüzde aileler tarafından farklılıkları görülerek, doktora başvurmaları sonucunda bu bireylerin yetersizlik alanları tespit edilebilmektedir (DEK, 2004: 85).

Down Sendromu, fazladan bir 21. kromozomun bulunmasından kaynaklanması nedeniyle trisomi 21 de denilen ve zeka geriliğiyle, kendine özgü yüz yapısıyla (ablak bir yüz, basık kafatası, şişkin, katlı göz kapakları), ayrıca çeşitli fiziksel anomalilerle (boy kısalığı, küt parmaklar, avuç içi ve ayak tabanı derisinde katlanmalar, vb.) tanımlanan doğumsal bir sendromdur. Hastalık kalıtsal olmayıp, döllenme sonrasındaki hücre bölünmesi sırasında ortaya çıkan bir kromozom anormalitesidir. Bu kromozomsal anormaliteye sahip gebeliklerin büyük çoğunluğu düşükle sonuçlanır; ancak sendromla doğan bebeklerin yaşam beklentesi iyi olduğu bilinmektedir (Budak, 2003).

Bugüne kadar yapılan araştırmaların sonucunda 3 tip mongolizm tespit edilmiştir. Bunlar;

Trizomi 21;Down hastalığı gösterenlerin % 95 i bu grupta yer almaktadır. 21 numaralı kromozom çift olması gerekirken üç tanedir. Bundan dolayı 46 kromozom olması gerekirken 47 kromozom olmaktadır. Translokasyon; Down hastalıklarının %3,5 ini bu tip oluşturmaktadır.21. kromozomdaki ekstra kromozom (yanlış gelişimden dolayı) kırılır ve başka kromozom çiftine yapışır (Çağlar, 1979. akt. Kulaksızoğlu, 2003:118). Mozaik mongolizm;Down hastalığı gösterenlerin %1-2'sini oluşturmaktadır. Hücrelerdeki kromozom sayılarında farklılıklar görülmektedir. Bazı hücrelerde 46, bazılarında 47, bazılarında ise 48 kromozom bulunmaktadır. Bu çocuklar görünüşleri birbirlerine çok benzemesine rağmen aralarında bireysel farklılıklar fazladır. Bu durum onlar için yapılacak araştırmaları da güçleştirmektedir. Halen DS de alt gruplar olarak kabul edilen translokasyon, standart trizomi 21 ve mozaik tipi olan çocukların birbirlerinden ne kadar farklı olduklarını gösteren herhangi bir araştırma yoktur (Turan,2002: 38).

1950'li yıllardaki bazı araştırmalara göre Down Sendromlu çocukların %50'si, 5 yaşına, %25'inin 30 yaşına, bir kısmının da 50 yaşına kadar yaşadıkları belirtilmektedir. Fakat son yıllarda araştırmalar gelişen tıbbi müdahaleler nedeniyle bu yüzdelerin çok değiştiğini göstermektedir. Yapılan kalp ameliyatları, antibiyotik ve bazı ilaçlar çok iyi sonuçlar doğurarak bu oranları etkilemiştir. Patterson (1987) ve Eyman (1991) yaptıkları çalışmalar sonucunda, Down hastalarında yaşam süresinin giderek artmakta olduğu, bunda da hareket ve beslenmenin büyük rol oynadığı ortaya çıkmıştır (Epirek,1996. akt. Kulaksızoğlu, 2003).

Zihinsel engelli bireyler için güzel sanatlar eğitimi, özel gereksinimli bireyin sahip olduğu özel durumu daha iyi bir konuma getirebilmek için oluşturulmuş güzel sanatlar (resim-iş / plastik sanatlar) içerikli etkinlikler ve çalışmalar sürecine verilen genel isimdir (http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/sayi39/salderay.htm Erişim: 02 Kasım 08.saat 21: 28).Yavuzer (2003)' in belirttiği gibi;çocuğun anlama, yetenek ve yaratış gücünün bir ifadesi olarak ortaya çıkan resim etkinliği aynı zamanda zihinsel gelişimin bir göstergesi olarak da dikkati çeker. Bu nedenledir ki, birçok zeka testiyle (Stanford- Binet), gelişim testinde (Devner), resim belirli bir olgunluğun simgesi olarak değerlendirilerek test ünitesi olarak kabul edilmiştir. Tüm bu ölçümlerdeki puanlama sistemi, çocukların yaşları ilerledikçe ve olgunlaştıkça çizimlerinin bu gelişime paralel olan değişimleri yansıtacağı varsayımına dayanır. Çünkü zeka ve motor (devinimsel) gelişime koşut olarak resimde de belirgin bir ilerleme söz konusudur. Bu gelişim, çocuğun algı, dikkat, ince ve kaba kas gelişimi, göz-el koordinasyonu gibi birtakım zihinsel-motor işlevlerinin gelişimi anlamına gelir.

Zihinsel engelli çocuklar, duygu ve düşüncelerini konuşarak ifade etmek yerine, bunu resim yaparak daha kolay gerçekleştirmektedirler. Her ne şekilde olursa olsun kendini ifade

eden birey de büyük bir özgüven gelişimi olacaktır. Bu da yaşamının her alanına yansıyacaktır.

YÖNTEM

Örneklem

Bu araştırma Diyarbakır Özel Berfin Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezi, Özel Dicle Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezi, Özel Duygu Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezi, Özel Rengin Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezi, Özel Bir Yaklaşım Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezi ve Ayten Elyesa Eğitim Uygulama ve İş Eğitimi(MEB) merkezinde 2008 / 2009 öğretim yılında bu okullara devam etmiş olan 44 öğrenci ile sınırlıdır.

Verilerin Toplanması ve Verilerin Analizi

Bu araştırma; örneklem olarak seçilen okullarda bulunan 44 DS'li çocuğa resim yaptırılarak uygulanmıştır. Uygulama sürecinde öğrenci gözlem formu kullanılmıştır. Araştırma verileri bir araya getirildikten sonra, verilen analizi Microsoft Excel programı kullanılarak ortaya konmuştur.

BULGULAR

Bu bölümde Down Sendromlu çocukların resim yaparken araştırmacı tarafından doldurulan gözlem formlarının excel'de alınan veri analizinin tablolaştırılmış yüzdelerin yorumları yer almaktadır.

Tablo 1: Öğrenci gözlem formlarının tablolaştırılmış yüzdeleri

İFADELER		EVET	HAYIR	BAZEN
1	Derse başlamadan önce sınıf içinde düzeni bozucu davranışlarda bulundu mu?	0%	84%	16%
2	Resim yapmaya hemen başladı mı?	80%	20%	0%
3	Resim yapmaya itiraz etti mi?	% 6,8	82%	11%
4	Resim yapmaya başlamadan önce arkadaşlarından yardım istedi mi?	% 4,5	89%	% 6,8
5	Resim yaparken öğretmeninden yardım istedi mi?	25%	64%	11%
6	Resim yaparken malzemeleri arkadaşlarıyla paylaştı mı?	80%	14%	% 6,8
7	Ders süresince sınıf içinde düzeni bozucu davranışlarda bulundu mu?	% 9,1	82%	% 9,1
8	Resim yaparken sıkıldı mı?	11%	61%	27%
9	Resim yaparken arkadaşlarından yardım istedi mi?	% 6,8	84%	% 9,1
10	Resim yaparken kullandığı malzemeye zarar verdi mi?	% 4,5	86%	% 9,1
11	Resim yapmaya devam ediyorken,resmine zarar verdiği oldu mu?	% 2,3	93%	% 4,5
12	Dersin sonunda sınıf içinde düzeni bozucu davranışlarda bulundu mu?	% 6,8	84%	% 9,1
13	Resmini tamamladı mı?	91%	% 9,1	0%

14	Resim yapmayı tamamladıktan sonra yaptığı resmi arkadaşlarına gösterdi mi?	57%	39%	% 4,5
15	Resim yapmayı tamamladıktan sonra kullandığı malzemeye zarar verdi mi?	0%	95%	% 4,5
16	Resim yapmayı tamamladıktan sonra bitirmiş olduğu resme zarar verdi mi?	0%	100%	0%
17	Resim yapmayı tamamladıktan sonra malzemelerini topladı mı?	84%	11%	% 4,5
18	Yaptığı resmi yanına almak istedi mi?	39%	57%	% 4,5

Tablo 2: Öğrenci gözlem formlarının tablolaştırılmış yüzdeleri

	İFADELER	**Çok Mutlu**	**Mutlu**	**Kararsız**	**Huzursuz**	**Öfkeli**
19	Öğrencinin resim yapmaya başlamadan önceki durumu	% 9,1	43%	27%	16%	% 4,5
20	Resim yaparken öğrencini genel durumu	32%	45%	18%	% 4,5	0%
21	Resmi tamamladıktan sonraki genel durumu	45%	48%	% 4,5	% 2,3	0%
22	Öğretmen pekiştireç kullanmadan önce resmi yapan öğrencinin genel durumu	% 9,1	61%	25%	% 2,3	% 2,3
23	Öğretmen pekiştireç kullandıktan sonra resim yapan öğrencinin genel durumu	66%	30%	% 2,3	% 2,3	0%

SONUÇ VE ÖNERİLER

Öğrenci gözlem formundan elde edilen istatistiksel veriler tablolaştırılarak yorumlanmıştır. İstatistiksel sonuçlar göz önüne alınarak; Down Sendromlu çocukların tutum davranışlarında olumsuz bir durum gözlemlenmemiştir. Görsel sanatlar eğitimi dersinde oldukça eğlenceli zaman geçirmiş oldukları görülmüştür ve dersin sonunda ise beklenilen olumlu davranışlar gözlemlenmiştir.

Görsel sanatlar eğitimi dersinde, Down Sendromlu çocukların derse başlamadan önce, ders süresince ve dersin sonunda sınıf içinde düzeni bozucu davranışlarda bulunmadığı görülmüştür. Bu sonuçlar incelendiğinde çocukların genel olarak uyum problemi yaşamadıkları anlaşılmaktadır. Çocukların resim yapmaya hemen başladığı görülmüştür. Çocuklar için resim yapmanın keyif verici bir etkinlik olduğu düşünülerek hemen başlamış oldukları düşünülmüştür. Çocuğa keyif veren ve ifade metodu olarak kullandığı bu etkinliğe itiraz etmediği gözlenmiştir.

Down Sendromlu çocukların resim yapmaya başlamadan önce ve resim yaparken arkadaşlarından yardım istemediği görülmüştür. Ayrıca uygulama sırasında öğretmeninden de yardım almadığı tablo 4, tablo 5 ve tablo 9 da yer alan istatistiksel sonuçlardan anlaşılmaktadır. Çocuğun kendine güveninin olduğunu ve ortaya çıkaracağı sonucun kendini manevi bir rahatlığa ulaştıracağını söyleyebiliriz. Çocuklar resim yaparken malzemelerini arkadaşları ile paylaşmıştır. Sosyalleşmenin ve ifade gücünün artması paylaşım ile doğru orantılıdır. Paylaşımın artması çocuğun kendine olan güvenini sağlayacak ve hayatının her alanına yansıtmasına neden olacaktır. Ayrıca çocukların resim yaparken sıkılmadıkları görülmüştür. 8. ifadede görülen istatistiksel veriler bu sonucu sağlamıştır. Çocukların

kendilerini oldukça rahat ifade ettiği, dersi eğlenceli ve keyif verici olarak gördükleri düşünüldüğünden sıkılmadıklarını söyleyebiliriz.

Down Sendromlu çocukların resim yaparken ve resmini tamamladıktan sonra kullandığı malzemeye ve bitirmiş olduğu resmine zarar vermediği görülmüştür. Çocuğun yaptığı işe karşı sorumluluk duygusunun olduğunu ve kendisine sunulan bir olanağı olumlu yönde değerlendirmek istediği şeklinde ifade edebiliriz. Resim yapmayı tamamladıktan sonra malzemelerini toplamıştır. Özel eğitim uzmanları ile yapılan görüşmeler sonucunca, çocukların diğer engel guruplarındakinden daha düzenli ve dikkatli oldukları ifade edilmiştir. Aynı tutum görsel sanatlar eğitimi dersinde de gösterilmiştir.

Down Sendromlu çocukların uygulama sonucunda yaptığı resmi yanına almadığı görülmüştür. Okullarda yapılan pek çok etkinlik, her öğrenci için açılmış dosyalara konularak, çocukların gelişim süreçleri takip edildiğinden, çocukların bir süre sonra yaptığı çalışmaların kendisinde kalmayacağını öğrenmiş olduğundan, % 57 DS'li çocuk yaptığı resmi yanına almak istememiştir.

Down Sendromlu çocukların görsel sanatlar eğitimi dersinde, genel durumlarında çok büyük bir değişim görülmüştür. 19, 20 ve 21. ifadeler incelendiğinde çok mutlu, mutlu, kararsız, huzursuz ve öfkeli ifadelerinde, resim yapamaya başlamadan önce, resim yaparken ve resmi tamamladıktan sonra ciddi bir fark oluşmuştur. Kendilerini resim yaparken kolayca ifade ettikleri düşünüldüğünden, çocukların ruh halinde olumlu bir değişim olduğunu söyleyebiliriz

Öğretmen pekiştireç kullanmadan önce resmi yapan öğrencinin genel durumu ile pekiştireç kullandıktan sonra resmi yapan öğrencinin genel durumu arasında ciddi bir fark oluşmuştur. Ortaya çıkan istatistiksel veriler karşılaştırıldığında pekiştirecin Down Sendromlu çocuklar üzerinde olumlu bir etkisi olduğu görülmektedir.

Öğrenci gözlem formundaki ifadeler incelendiğinde; Down Sendromlu çocukların görsel sanatlar eğitimi dersindeki tutum ve davranışlarında pek çok olumlu etki olduğu görülmüştür. Örneklem olarak seçilen okullarda, görsel sanatlar eğitimi dersinin yetersiz olduğu ve araştırmanın uygulama aşamasında çocukların olumlu tutum ve davranışlarda bulunmasında, bu okullarda ve bütün özel eğitime gereksinim duyan bireyler için hizmet veren kurumlarda, görsel sanatlar eğitimi dersinin zorunlu olarak eklenmesi gerekmektedir.

Özel eğitime gereksinim duyan bireylerin bulunduğu her kurumda görsel sanatlar eğitimi öğretmeninin olması gerekmektedir. Her okulda görsel sanatlar eğitimi için düzenlenmiş bir atölyeye ve çocukların derse ilgisini arttırmak için çeşitli malzemelerin bulundurulmasına ihtiyaç vardır.

Çocuğun derse ilgisini arttırmak ve öğrenmedeki kalıcılığı sağlamak için pekiştirece yer verilmesi gerekir.

KAYNAKLAR

BUDAK, Selçuk (2003), *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

Demokratik Eğitim Kurultayı (DEK), (2005). *Eğitim Hakkı 1. Cilt*, Ankara: Eğitim Sen Yayınları.

Demokratik Eğitim Kurultayı (DEK), (2005). *Eğitim Hakkı 2. Cilt*, Ankara: Eğitim Sen Yayınları.

KULAKSIZOĞLU, Adnan (2003), *Farklı Gelişen Çocuklar,* İstanbul: Epsilon Yayıncılık

ÖZSOY, Vedat (2003), *Görsel Sanatlar Eğitimi, Resim- İş Eğitminin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri*, Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

TURAN, Ayşegül (2002) , *Sevgi Dili Konuşan Çocuklar*, İstanbul: Sistem Yayıncılık

YAVUZER, Haluk (2003), *Resimleriyle Çocuk,* İstanbul: Remzi kitapevi A.Ş.

YILMAZ, Meliha (2005) *Görsel Sanatlar Eğitiminde Uygulamalar,*Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

(http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/sayi39/salderay.htm. Erişim: 02 Kasım 08.saat 21: 28).

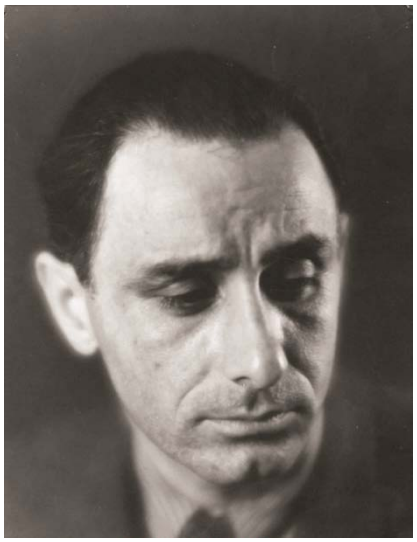
ZEKİ FAİK İZER'İN SANATINA VE İNKILÂP YOLUNDA ADLI ESERİNE BİR BAKIŞ

Yrd. Doç. Dr. Anıl Ertok ATMACA
Karabük Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Üyesi
anilertok@karabuk.edu.tr

Eda ÖZ
Karabük Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Öğrencisi
ozedaoz@gmail.com

ÖZET:

Türk Resim Sanatı'nın önemli isimlerinden Zeki Faik İzer, (15 Nisan 1905-12 Aralık 1988) İstanbul doğumludur, küçük yaşlarda resim eğitimi alan İzer, İstanbul'da başladığı sanat eğitiminde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'dan dersler almış ve daha sonra 1928 yılında eğitim amacı ile Paris'e gitmiştir (Resim 1.).



Resim 1. Zeki Faik İzer (1905-1988)

1933 yılında yurda dönen sanatçı Gazi Eğitim Enstitüsü'ne Resim Öğretmeni olarak atanmıştır. Türkiye'ye döndükten sonra akademisyen-ressam olarak sanat çalışmalarına devam ederken arkadaşlarıyla birlikte 'D Grubu' adlı bir sanat grubu kurmuştur (Resim 2.).

Resim 2. D Grubu Üyeleri Toplu Fotoğraf

Grubun kurulduğu dönemde Türkiye, özellikle Avrupa'da eğitime önem vermiştir fakat; ülkenin şartları ve toplum hayatına geç girmesi nedeni ile sanat hayatı kapsamında mekan, sergileme, izleyici, alıcı gibi bazı temel faktörler gelişmiş değildir. Böyle bir ortamda var olan D Grubu, çalışmalarını sergileyecek bir alan bulmakta bile zorlanmıştır. Grup, Avrupa ekolünde yaptıkları ve halkın benimsemediği Kübizm kavramı yerine; 1930'lu yıllarda hakim olan Halkçılık ve Ulusçuluk kavramlarını benimsemiştir. Zeki Faik İzer de bu bağlamda grup içinde çalışmalarını sürdürmüş aynı zamanda fotoğraf ve afiş eğitimciliğini üstlenmiştir. Sanat hayatının ilerleyen yıllarında ise D Grubu anlayışından ayrılarak non figüratif eserler üretmiştir (İrepoğlu:2005).

Cumhuriyet'in ilanı modernleşme kavramıyla beraberinde birçok kültürel etkinliği de getirmiştir. Bunlardan birisi de 1933 yılında Cumhuriyet'in kuruluşunun 10. Yılı anısına Ankara Halkevi'nin düzenlediği *"İnkılap Sergisi"*dir. Sergide konu olarak da Atatürk İnkılapları belirlenmiştir. Zeki Faik İzer, bu sergi kapsamında Fransa'da aldığı eğitimin de etkisiyle Eugene Delacroix'nın "Halka Önderlik Eden Özgürlük" adlı eserini yorumlayarak yeniden resmetmiştir. Sanatçı *İnkılap Yolunda* adını verdiği çalışmasında orijinal eseri şablon olarak kullanmış ve resminde belirli imge ve simgelerde değişiklikler yaparak Cumhuriyet ideolojisine uygun halde sembolikleştirmiştir (Resim 3.).

Resim 3. Zeki Faik İzer, 'İnkılap Yolunda', T.Ü.Y.B., 176x237cm, 1933, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

Zeki Faik İzer'in bu uyarlaması beraberinde çeşitli sanat eleştirilerini, sanatta kopyalamanın var olup olmadığı sorularını, intihal, taklit ve plagiarism[1] kavramını akıllara getirmiştir. Günümüzde de bu çalışma üzerinde farklı düşünceler bulunmaktadır.

Bu çalışmada, sanatçı Zeki Faik İzer'in eğitim yaşantısıyla şekillenen sanat hayatına ve sanat eserlerine, özellikle de yeniden uyarlamış olduğu "İnkılap Yolunda"[2] adlı eserle ortaya çıkan kavramsal tartışmalara, eleştirilere yer verilmiş ve eser hakkında yapılmış olan farklı yorumların bir değerlendirmesi yapılmıştır.

Anahtar sözcükler: Zeki Faik İzer, D Grubu, Plagiarism, Sanat.

GİRİŞ

Bu makalede, Cumhuriyet dönemi genç Türk ressamlarından oluşan D Grubu ve bu gruba üye olan Zeki Faik İzer'in Avrupa eğitim süreci ve bu süreçte etkilenmiş olduğu eserler ve sanatçılara değinilmiş; bu bağlamda esinlenerek yapmış olduğu "İnkılap Yolunda" adlı eserinin incelenmesine yer verilmiştir. Bu eser incelemesiyle birlikte sanatçının şematik olarak faydalandığı " Eugene Delacroix'ın ' Halka Önderlik Eden Özgürlük' isimli eserinin anlam ve şekil bağlamında benzerlikleri karşılaştırılmıştır.

Çeşitli Avrupalı ressamlardan örneklerle; esinlenme, intihal, kopyalama, taklit ve sanat tarihi ile terminolojiye giren Plagiarism kavramları irdelenmiştir.

Zeki Faik İzer

Ressam Zeki Faik İzer (1905-1988) İstanbul'da doğmuştur, Güzel Sanatlar eğitimine Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'dan dersler alarak devam etmiştir.

---

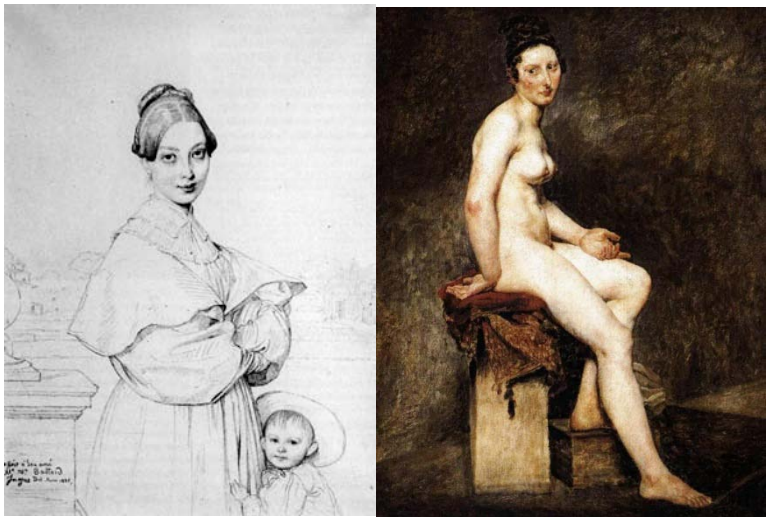
[1] Plagiarism: İntihal, aşırma, eser hırsızlığı.
[2] İnkılap Yolunda, Zeki Faik İzer, 176 cm x 237 cm, TÜYB, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

1928 yılında Avrupa'da eğitim için açılan sınavda birinci olarak Paris'e gitmiştir (İrepoğlu, 2005:18).

1930 yılı itibariyle Paris'te eserleri sergilenmeye başlamıştır. André Lhote Atölyesi'nde sanat dersleri almıştır (İrepoğlu, 2005:19) (Resim 4.).

Resim 4. Andre Lhote Atölyesi Paris

Lhote'un atölyesinde olgunlaşan İzer, zamanla sanat hayatındaki kişiliğinin yolunu bulur; bu süreçte Delacroix'yı kendi mizacına daha uygun görmektedir, ancak Ingres'e de duyduğu hayranlıktan vazgeçmez. Böylece Delacroix'nın rengi ile Ingres'in deseni ressamın sanat çizgisinde birbiriyle çatışmadan yerlerini alırlar (İrepoğlu, 2005:44) (Resim 5.).



Resim 5. Ingres Desen Çalışması ve Delacroix Nü Tablosu

1930'lu yıllarda genç Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşanan çağdaşlaşma hareketleri sonucunda güzel sanatlar da devlet tarafından desteklenmektedir. Fakat halk tarafından o dönemde sanata ilgi yoktur; hatta sanat mekanı bile yoktur. 1933 ylında Zeki Faik ve üniversite reformu sonrası akademik kadrolarda yer alan arkadaşları: Nurullah Berk, Elif Naci, Abidin Dino, Cemal Tollu, Heykeltraş Zühtü Müridoğlu, *D Grubu Ressamlar* grubunu kurmuştur. 1933'ü izleyen yıllarda bu altı kişilik kurucu gruba Fahr el nisa Zeid, Eşref Üren, Halil Dikmen, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nusret Suman, Turgut Zaim, Hakkı Anlı, Salih Urallı, Sabri Berkel, Zeki Kocamemi ve Arif kaptan gibi sanatçılar da katılmış ve grup art arda sergiler açmıştır. Oluşturdukları birliği, Türkiye'de resim gruplarının dördüncüsü olarak saydıklarından Nurullah Berk'in önerisiyle uluslararası alfabenin dördüncü harfini ad olarak seçmişlerdir. Grubun sanatçılarının çoğu Çallı Kuşağı'nın öğrencileridir (Aktansoy, 2005:25). Türk resminde önceki sanatçı topluluklarına nispetle daha çok etkin olan sanatçı grubu "D Grubu"dur (Başkan, 2000: 101)Grup, İlk başta halkın benimsemediği kübik çalışmalar yerine Halkçılık ve Ulusçuluk kavramının hakim olduğu eserler yapmıştır. Sonrasında Paris'te aldıkları eğitimin etkisi ile kübizme dayanan şematik biçimciliği kullanan sanatçılar, folklorik öğeler kullanarak farklı bir dil oluşturmuşlar ve Türk resmine hareket getirmişlerdir. Fakat Sezer Tansuğ (Tansuğ, 1995:13) bu girişimleri yüzeysel olmaktan ileri gidemediğini iddia eder, yazara göre, bu girişimlerde belli belirsiz, üstü kapalı ideolojik tercihler vardır ve hareket çok kısa sürede çözülmeye uğramıştır, bu tür çözülmelerin nedeni bilimsel temellere oturmayışıdır.

İnkılap Yolunda

1933 yılında Ankara Halkevi Cumhuriyet'in 10. Yılı dolayısıyla bir inkılap sergisi düzenlenmiştir (Resim 6.).

Resim 6. Ankara Halkevi ve Atatürk Yanında Halil Dikmen Sergi Gezerlerken

Zeki Faik taze birikimleri ve hayranı olduğu *Eugene Delacroix'nın Halka Önderlik Eden Özgürlük (1830)* adlı ünlü tablosuna gönderme yaptığı *İnkılap Yolunda* ismini verdiği eserle katılmıştır. (İrepoğlu, 2005:49) (Resim 7.).

Resim 7. Eugene Delacroix, 'Halka Önderlik Eden Özgürlük', T.Ü.Y.B., 260x325cm, 1830, Louvre Museum, Paris

Cumhuriyet'in 10. Yılında yapılmış eseri öğe düzeni ve şematik olarak Delacroix'dan esinlendiği görülmektedir. İlk fark edilen form ve tema benzerliğine Prof. Hilmi Ziya Ülken 1942 yılında Resim ve Cemiyet adlı kitabında isim vermeden esere değinmiştir (Ülken:1942):

"Garp resminin büyük kompozisyonlarını taklit etmek çıraklık için faydalı bir yoldur. Her kompozisyon toplumsal bir heyecanın ve kendi devrinin ürünüdür. Onun kabataslak adapte edilmesi sahte eserler meydana çıkarabilir. *'Kurtulmuş Kudüs'ü* adapte ederek nasıl *İstiklal Destanı*'nı yazmak mümkün değilse, Delacroix veya inkılabımızı tasvir etmeye imkan yoktur. Her terkip ruhunu kendi dünyasının hakikatlerinden ve inançlarından alacaktır…"

Ülken'in bu eleştirisi eser'in Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük adlı eserine büyük ölçüde benzeyen yönlerinin olmasından kaynaklanmaktadır. Gerçekten de yan yana getirildiğinde iki eser arasındaki benzerlik dikkat çekecek özelliktedir (Resim 8.).

Resim 8. (Soldan Sağa) Zeki Faik İzer İnkılap Yolunda – Eugene Delacroix Halka Önderlik Eden Özgürlük

İzer, aslında bu benzerliği inkâr etmemiş şablon olarak kullandığını ifade etmiştir. Fakat resmin çok az yorumlanarak neredeyse şekil açısından aynısının resmedilmiş olması eleştirilmesine neden olmuştur. Fransa'da gerçekleşen halk ayaklanması sonucu elde edilen özgürlüğü ifade eden orijinal çalışma Cumhuriyetin ilanı sırasındaki Türk halkının durduğu yer ile örtüşmemektedir, çünkü İzer'in resmi devrimciliği anlatır, bu nedenle şablon olarak

kullanılsa da konuların farklılığı nedeni ile iki resim arasındaki bu fark eleştirilerin odağı olmuştur. Delacroix eserinde merkezdeki kadın figür özgürlüğün temsilcisi olarak resmin odak noktasıyken İzer'in çalışmasında bu figür aynı rolde değildir çünkü Atatürk devrimin lideridir, resmin merkezidir, Türk bayrağını tutan kadın figürü bu kez Halide Edip olarak ikincil bir roldedir. Bu açıdan bakıldığında da şablonun oturmadığı düşünülerek eleştirilmiştir.

10. yıl kutlamaları İnkılap Sergisinin olduğu dönem Devlet Resim ve Heykel Müzesi müdürü Halil Dikmen de Atatürk'e resmin konusunu bizzat kendisi anlatmıştır (Başkan:2005): *" Eser temsili bir resimdir. Tablonun sol üst (alt) köşesinde bir insan topluluğu vardır; bu topluluk sizin gösterdiğiniz yolda ilerleyen gençliği temsil ediyor, sağ köşede de altta bir ikinci topluluk; bu da sizin bu ileri hamleniz karşısında irticanın nasıl ezildiğini veriyor. "*

Sanatçı, Fransız devrimini aslında bir noktada Atatürk ve halkının irtica ile verdiği mücadele ile eşleştirmiştir. Atatürk'ün omzuna dokunduğu modern Türk kadını ve merkezdeki kadın, başından örtüsünü atan kadın ve diğer ilerleyen figürlerin modern giyimleri ile kararlı olarak ileriye attıkları adımlarla önde bulunun cahil dindarlar ve onlar için savaşan askerler bu grubun ayakları altında kalmaktadırlar.

Sanatçının etkilendiği Eugene Delacroix'in Halka Yol Gösteren Özgürlük[1] adlı eseri Fransa'ya anayasal monarşisini getiren Temmuz Devrimi anısına yapılmıştır (Poyraz:2013). Bu devrim bir burjuvazi devrimidir. Burjuvalar ve üniversiteliler ön plandadır; 18.yy.da ortaya çıkan bir Halk Direnişi'dir. 1798'de gerçekleşen ve Fransız Devrimi denen bu ayaklanmayı Zeki Faik İzer, Kemalist devrimin yerine koymuştur. Bu açıdan bakıldığında Kemalist devrim 20.yy.da gerçekleşen tarihi bir olaydır. Fransız devriminde yol gösteren aydınlık gençlik; Kemalizm'de ise Atatürk'tür. İzer'in resminde resmi bir ideoloji hakimdir. Eser genel yapısıyla, şablon olarak direk uyarlanmasıyla intihal (plagiarism) tartışmalarına neden olmuştur. İntihal, başkalarının fikir, yazı ve çalışmalarını çalarak, aldığı kişilere atıf yapmadan kendisinin gibi göstermektir (Kansu, 1994:72).

Hilmi Yavuz Zaman gazetesinde ele aldığı Zeki Faik İzer ve İnkılap Yolunda adlı eseriyle ilgili şunları yazmıştır (Yavuz:2004):

" Aynı zamanda bir resmin görsel ideolojisi, o resmi yapan ressamın siyasal ideolojisi ile bir ve aynı şey değildir. Balzac'ın aşırı bir royaliste (kralcı) ve feodal düzenin savunucusu olmasına rağmen, romanlarında burjuva değerlerinin öne çıkışı gibi… Dolayısıyla, görsel ideolojiyi çözümlemeye dayalı bir okuma, o nedenle metin merkezli bir okuma olacaktır ya da metnin niyetinin ortaya konulması… Hadjinikolau'ya göre görsel ideoloji; bir tablonun formel ve tematik unsurlarının özgül (spécifique) bir bileşkesidir (combinasion). Bu birleşke toplumsal bir sınıfın global ideolojisinin tikel formlarından birini teşkil eder. Görsel ideoloji olumlayıcı (positive) olduğu gibi, eleştirel (critique) de olabilir. Zeki Faik İzer'in İnkılap Yolunda'sına baktığımızda, ilk görülen resmin formel ve tematik unsurlarının doğrudan doğruya Delacroix'nın Halka Önderlik Eden Özgürlük adlı tablosundan alıntıdır. 1789 Büyük *Fransız Devrimi, her şeyden önce burjuvaziyi soylu sınıflara karşı iktidara taşıyan bir burjuva devrimidir; kendine özgü tarihsel ve toplumsal koşullarda gerçekleşmiş, özgül (spécifique) bir devrim. Ama Kemalist devrimin gerçekleşme koşulları ise, çok farklıdır. Biri 18.yy.da öteki 20.yy.da yapılmış iki devrimden birinin ötekinin kopyası gibi sunulması. Bu*

[1] E. Delacroix, Halka Önderlik Eden / Yol Gösteren Özgürlük, TÜYB, 260 cm x 350 cm, Louvre Müzesi, Paris, 1830

Zeki Faik İzer'in tarih bilincinden ne kertede yoksun olduğunu gösterir. Zeki Faik İzer'in yaptığı bir metni (Delacroix'nın resmini) formel ve tematik unsurlarını olduğu gibi kopya etmekten öte bir şey değildir. Dolayısıyla bu ilişkiyi, metinler arası bir ilişki olarak değil, doğrudan çalıntı (intihal) saymak gerekir. "

Eğitim hayatı boyunca Delacroix ve Ingres'den etkilendiğini dile getiren Zeki Faik İzer'in 'İnkılap Yolunda' adlı eserini 'Delacroix'nın Halka Önderlik Eden Özgürlük' ile benzerliklerinin ya da farklılıklarının anlaşılması açısından önemlidir.

Zeki Faik'in tablosuna bakıldığında arkada yeni kurulan şehir, başkent Ankara vardır. Delacroix'de tam tersi şekildeşehir yakılıp yıkılmıştır. İzer de, en önde ve ortada suratına ışık vuran, elinde Türk bayrağını tutan kadını ve kıyafetiyle kılık-kıyafet inkılabını betimlemiştir. Arkadan ellerinde tırpanlarla ve bayraklarla şehirli kentli, köylü, genç yaşlı halk önde geleceği işaret eden Atatürk'ün izinde, arkasından gelmektedir. Atatürk'ün kolunun altında okula giden genç kız ve erkek temsilleridir. Genç kız figürü kaya görünümünde sert yüzeyi yumruklayarak kadının gücünü göstermek ister gibidir. Arkada solda eşarbını çıkaran kadın kılık kıyafet inkılabını işaret eder. Ortada kompozisyonun merkezindeki kadın elinde büyük bir Türk bayrağını tutmuş Atatürk'e bakmaktadır. Ayağının altında da 1923 yazılı mermer, Cumhuriyetin kuruluş tarihini işaret eder. Önde bir kız çocuğunun elinde de Türk Dili ve Tarihi yazan kitap muhtemelen 1921 yılında kurulmuş olan Türk Dil – Tarih Kurumunu sembolize eder.

Yerde ölü yatan asker kıyafet itibariyle Abdülmecit dönemi yüksek rütbeli bir askere benzemektedir. Adamın üstünde şaşkınlıkla bakan sakallı adamlar ise dönemin din adamlarıdır. Bu adamların birisinin elinden bıçağı düşmüş ve şaşkınlık ve korkuyla Türk bayrağına bakmaktadır. İzer'in tablosunda devrim ve yol gösterici olarak Mustafa Kemal yer almaktadır. Tabloda hem Cumhuriyeti kazanmış hem de İnkılap yolunda ilerlemiş bir halk ve Atatürk anlatılmaktadır.

Delacroix'nın tablosunda ise halk ayaklanması, isyan söz konusudur. Delacroix, resmi ile ilgili şu sözleri söylemiştir (Lynton, 2004:95):

" Paris 28 Ekim 1830. Tıpkı avını kapmayı bekleyen hayvan gibi, ben de bir şeyler yazmak için bekliyorum; bir şeyler yazmak ve yapmak için… Herkesin istediği sıcak, özgür ve etkileyici bir şeyler. Yavaş yavaş yeni konular bulmaya başladım. Bunlardan biri de modern bir konu: bir barikat. Vatanları için kendilerini feda etmiş cesur insanların barikatını çizmek istiyorum. Bu benim için bir onur meselesi oldu. "

Bu yazısına göre Delacroix için ayaklanma moderniteye adım atmada önem teşkil ediyordu. Resimde özgürlüğü simgeleyen yarı çıplak kadın bir elinde tuttuğu; eşitlik, adalet ve kardeşliği simgeleyen üç renkli Fransız Bayrağı ve diğer elindeki tüfeğiyle, ölü barikatını aşmak için arkasından gelen devrimcileri yönlendirmektedir. Kadının elbiseleri yırtıktır, göğsü ve ayakları çıplaktır, başında Friglerden kalma bir Frigya Başlığı[1] vardır. Bu başlık, kölenin özgürlüğünü elde ettiğinde taktığı başlıktır. Kadın figürü, diğer figürlerden soyutlanıp barikattan yükselip, hem bütünü temsil edip hem de o bütünsellikten sıyrılıp tek bir beden olur, yüzünde hiçbir yumuşak ifade yoktur. Üzerinde durdukları barikattaki cesetler,

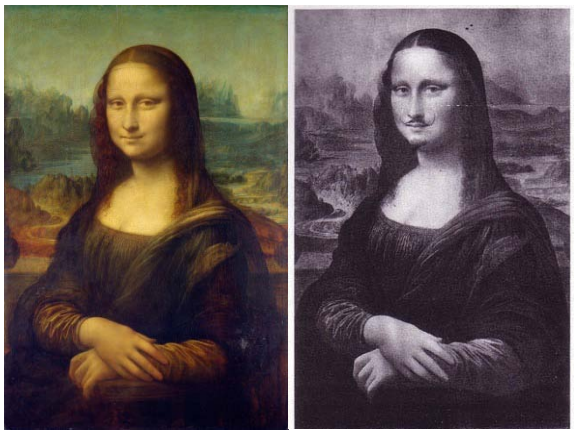
[1] Frigya Başlığı: M.Ö. 1200-700 yılları arasında bugünkü Sakarya Irmağını merkez alan Frigyalılara ait hikayesi tam olarak bilinmemekle birlikte Roma'da özgürlüklerini kazanan köleler tarafından 'özgürlük' simgesi olarak kullanılmıştır.

kendilerini devrime feda eden fakir ve vatansever yurttaşları simgelerken diğer taraftaki ölü asker de devrik monarşinin simgesidir. Burada aslında, kadının ifadesi ya da diğer figür temsilleri özgürlüğün soyut bir anlatımını ifade eder (Lynton, 2004:96-100).

Zeki Faik de şablon olarak ele aldığı ve yeniden resmettiği eserde ortaya kadın figürünü yerleştirmiştir ve bu kadın kılık kıyafet olarak edeplidir. Farklı sınıflar yoktur resimde. Atatürk'ün el işaretiyle devrim sembolize edilmiştir. 1930'lu yılların Türkiye'sine Cumhuriyeti'ne bakıldığında şablon olarak direk resmi döneme uyarlayan Zeki Faik'in resmi zararsız bir betimleme olarak da gösterilebilir (Başkan:2005).

İzer, resmiyle ilgili olarak " … Delacroix'den mülhem (esinlenmek) olmuştum. Aslında bu fikri bana heykeltraş Ali Hadi (Bara) vermişti. 'Çaldı !' dediler. Açıktı, oysaki durumumuz…" diyerek resmin öğe düzeni ve şematizasyonu Delacroix'nın resminden esinlenerek yaptığını belirtmiştir (Başkan:1999).

Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere sanatçının esinlendiğini kabul etmesi ve şablonu pek değiştirmeden kullanmış olması eseri intihal yapmaz diyebiliriz çünkü; bunun olması için çalan kişinin bunu gizlemeye çalışması gerekir ki Zeki Faik İzer bunu yapmamıştır. Fakat iki resmin birbirine olan benzerliği ve çok yakın biçimde şekil olarak resmedilmesi sanatçının belirgin biçimde kopyaladığı ve bunu farklı anlamlandırsa da bu sonucun çıktığını kabul ettiği belirtilebilir.Tüm bunların yanında zaman zaman dünya resim sanatı tarihi içinde ünlü sanatçılar, sanat tarihi içinde yer edinmiş önemli eserlere gönderme yapmışlardır. Zeki Faik İzer'den farklı olarak bu ressamlar kendi tarzlarında eserlere yorum katmışlardır. Örneğin: Marcel Duchamp'ın, 1919 tarihli "L.H.O.O.Q." adlı eseri Leonardo da Vinci'nin "Mona Lisa" adlı tablosuna bir göndermedir (Resim 9.).



Leonardo Da Vinci Mona Lisa ve Marcel Duchamp L.H.O.O.Q.

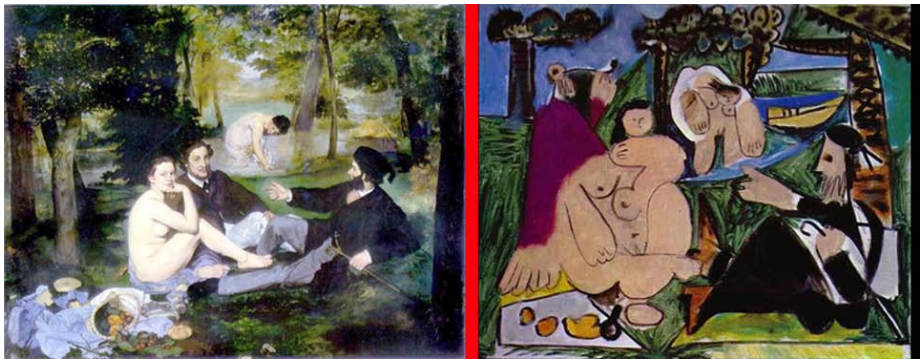
Aynı şekilde, Picasso'nun, 1957 tarihli "Les Ménines" adlı tablosu da Velazquez'in "Las Meninas" adlı tablosuna bir göndermedir (Resim 10.) Burada Picasso eserinin adını bile Las Meninas'a bir gönderme olarak benzer şekilde değiştirmiştir.

Resim 10. Velazquez Las Meninas, Picasso Les Menines

The painting on the left is the final version of the original Mexican artist Frida Kahlo's self-portrait, 'me and my parrots' oil on canvas 1941.

The painting above is the copied version from Indonesian artist Lelyana Kurniawati of Frida's work.

Resim 11. Frida Kahlo Kişisel Portresi, 1941 – Lelyana Kurniawati, Ben, Frida ve Özgürlük, 140x180cm (Kahlo Şablonuyla)



Resim 12. Solda Edouard Manet, Kırda Öğle Yemeği, T.Ü.Y.B., 81.9 cm x 104.5 cm, 1862-63 – Sağda Picasso Kırda Kahvaltı Varyasyonundan

Resim 13. Solda Van Gogh, Arles'deki Odadaki Sandalye, T.Ü.Y.B., Değişen Boyutlar, 1888 – Sağda David Hockney, Van Gogh Chair

Tüm bu örnekleri incelediğimizde kopya, intihal gibi tanımlamaları iddia edemeyiz, bu eserler orijinal eserlere bir gönderme ve yeniden yorumlama olarak tanımlanabilir, sanatçılar burada bilinçli olarak ünlü esere bir yorum katmışlardır ve izleyici bu çalışmalara baktığında gördüğü şey şey sanatçının esere bakışı ve yorumu olacaktır (Resim 11.-12.-13.).

SONUÇ

İzer'in eseri o dönem içinde ve günümüzde de yarattığı tartışmaların gölgesinde olmasına rağmen Türk resim sanatı içinde en bilinen çalışmalardan birisi olma özelliğini taşımaktadır ve Zeki Faik İzer modern Türk resim sanatının oluşumunda anılan önemli isimlerdendir. Bu noktadan sonra 1950'li yıllarda İzer'in çalışmalarında değişiklikler gözlenir, İzer'in kendini yeni etkilere açık tutan tavrı, kimi zaman kararsızlık olarak görülmüştür (Koçak, 2007:33).

1960'lardan itibaren yaptığı soyut çalışmalarla artık İzer'in genel anlamda oluşturduğu tarz oturmuştur. Sanatçı tam bir renk ustası olarak çalışmalarını icra eder "kalalar","endişeli kuş" gibi renk ve hareketin, nesnenin soyutlanışının örnekleri onun sanat tarzının en olgun çalışmalarındandır.

İzer, resim yüzeyini üzerine bir şekil çizilecek ya da boya sürülecek kıpırtısız bir nesne olarak değil, dokunulduğunda cevap veren bir gerilim alanı olarak görmüş gibidir (Koçak, 2007

1939'da Yurt Gezilerine katılan 1948'de G.S.A. müdürü olan, 1946'da UNESCO'nun Uluslararası Modern Sanat Sergisi'ne komiser olarakgörevlendirilen, 1951 yılında Türk Sanat Tarihi Enstitüsü'nün kuruluşunda görev alan, 1961'de Sultanahmet Camii camları resmi ile Guggenheim Büyük Ödülünü, 1983'de Osman Hamdi Onur Ödülünü alan; Rönesans, Alman ve Uzakdoğu sanatlarından etkilenerek resim, fotoğraf, halı, duvar resmi, heykel gibi alanlarda çalışan İzer, çok yönlü kişiliği ile Çağdaş Türk Sanatında önemli bir yer kaplamaktadır (Aktansoy, 2005:27). Tüm bu deneyimlerin bir derlemesi olarak 2005 yılında, sanatçının doğumunun 100. Yılı adına Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde "Zeki Faik İzer Retrospektif Sergisi" ve Sermet Çifter Salonun'da "Siyah-Beyaz İzler/ Fotoğrafçılığıyla Zeki Faik İzer" adlı sergiler düzenlenmiştir.

KAYNAKÇA

Aktansoy, H. (2005). *İki Sergi, Bir Sanatçı; Zeki Faik İzer.* Türkiye'de Sanat Dergisi. Sayı:68 Mart/Nisan. İstanbul

Başkan, S. (2000). Sanat ve Tarih. Ankara: Çağdaş Yayınları

Başkan S. (2005). Bazı Atatürk Resimlerinden Örneklerle Cumhuriyet Resminde Figür. Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi. 63-XXI

Koçak, O. (2007). Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Lynton N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü (1. Baskı). Cevat Çapan-Sadi Öziş (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

İrepoğlu, G. (2005). Zeki Faik İzer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tansuğ,S. (1995). Türk resminde Yeni Dönem. İstanbul: Remzi Kitapevi

Poyraz E. (2013). Devrimi Kopyalamak: Zeki Faik İzer ve Delacroix. Erişim: www.altust.org/2013/06/devrimi-kopyalamak-zeki-faik-izer-ve-delacroix/ Zay Zay Online Dergi. (2009, 6 Haziran). Zay Zay Online Dergi. www.zayzay.wordpress.com

Ülken H. Z. (1942). Resim ve Cemiyet. İstanbul: Üniversite Kitabevi.

www.eugenedelacroix.org

Frigya Başlığı. (2012, Aralık). Doğu Roma Blog.

TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE YÖNETİCİLİK (ŞEFLİK) VE SANAT YÖNETMENLİĞİ

Aslıhan ERUZUN ÖZEL, Özer ÖZEL
Yıldız Teknik Üniversitesi – Sanat ve Tasarım Fakültesi
aozel@yildiz.edu.tr, oozel@yildiz.edu.tr

ÖZET:Türk makam müziğimeşk adı verilen bir eğitim yöntemi ile günümüze kadar gelebilmiştir. Topluluğa hitab eden bir yönetici,musikide uyum ve düzenin sağlanabilmesi için her zaman varlığını korumuştur. Batıda şeflik, Avrupa müziği koro ve orkestralarının oluşumuyla ortaya çıkmıştır. Doğuda çoksesli olmayan bir müzik anlayışı altında şeflik yoktur ancak, sazendeler ve hanendeler kendi yöneticileri tarafından idare edilirler. Batılılaşma ile Türk müziğinde Enderûn'un bitmesi, Muzika-i Hümayun'un kurulması gibi büyük değişimler, doğal bir yönelimi işaret etmektedir. Yirminci yüzyılın müzik eğitiminin tamamen batıya odaklı olması, yetişmekte olan nesillerin milli müzikleriniunutmalarına neden olmuştur. Yüzyılın başlarında, makam müziğinin büyük müzisyenlerinin idaresindeki korolar, usta icralar sergileyebilmişlerdir. Ancak yeni nesillerin giderek değişmesiyle, çoğu koro ve saz topluluğu icralarının müzik anlayışı aynı duyarlılıkta gelişememiştir. Bu noktada devreye giren sanat yönetmenliği, kaliteli icranın ortaya çıkabilmesi için danışılan mevkii konumundadır.Günümüzde devlet katında görev tanımları bulunan yöneticilikler için, eğitim kurumlarımızda mesleki bölümlerin açılmasında geç kalınmıştır. Ülkemizde pek çok koro yöneticisinin bilgi düzeyi yetersizdir.Ses, nefes, telaffuz, diksiyon, edebiyat, prozodi, çalgı bilimi ve bilgisi, orkestrasyon konularında donanımlı olunmalıdır. Ayrıca duyum, hafıza, partisyon, armoni, ölçü ve vuruş tekniği, form, usûl, makam, üslup, tavır, analitik bakış ve repertuar birikimi konularında yeterli olunmalıdır. Tüm bu eksiklikler açılacak yeni eğitim alanlarında giderilebilecektir.

Anahtar Sözcükler: Türk makam müziği, yöneticilik, şeflik, yönetmenlik.

GİRİŞ

PadişahIII. Selim ile başlayan batılılaşma süreci, zamanımıza gelinceye kadar Türk makam müziğinde de etkili değişimler yaşanmasına neden olmuştur. Avrupa müziğinde yer alan koro ve orkestra yapılarına karşılık, Türk makam müziği topluluklarında da korolaşma dikkat çekici bir değişimdir. Eserlere hakimiyeti ve müzik bilgisi kuvvetli Avrupa'lı şeflere karşılık, aynı oranda güçlü doğulu musikişinaslar, mehter başıları, zakirbaşıları, ser hanendeler, ser sazendeler vb yöneticilik yapmaktaydılar.

Cumhuriyetin ilanıyla açılan korolar, başlarda başarılı olsalar da, zamanla aynı müzikaliteyi devam ettiremediler. Çünkü ülke genelinde müzik eğitiminden makam müziği

tamamen çıkarılarak, batılı yöntemler ve batı müziği resmiyet kazandı. Yeni nesillere sağlıklı bir makam müziği aktarımı gerçekleşemediği için, koro adı altında kurulan topluluklarda da müzikalite giderek azaldı. Gelenekten hızla kopuş ile makam müziğinde yeni deneysel çalışmalar yapılmaya başlandı.

Şeflik ile sanat yönetmenliği arasındaki fark, zamanımızda yeni yeni gündeme gelmeye başlamıştır. Sanat yönetmeni yöneticiyi (şefi) denetleyen, fikir veren, uzman bilir kişi görevini üstlenir. Ancak bu kavramlar henüz tam olarak bilinmemekle birlikte, sıklıkla birbirine karıştırılmaktadır.

Bu sebeple, Türk makam müziğinde yöneticilik (şeflik) ve sanat yönetmenliği alanlarında eğitim kurumlarında bölümler açılması büyük bir gereklilik halini almıştır. Gelecek nesillerin geçmişleri ile bağlarını koparmadan yeni bestelere ve oluşumlara ışık tutacak bu çalışmaların desteklenmesi gerekmektedir.

GELENEKTE YER ALAN YÖNETİCİLER

Türk makam müziğinin nesilden nesile aktarımı meşk adı verilen bir eğitim yöntemi ile sağlanabilmiştir. *"Enderun-u Hümayun, Mehterhane-i Hümayun, Mevlevihane'ler, musiki esnaf loncaları ve özel meşkhaneler olmak üzere başlıca beş değişik grupta meşkler yapılırdı"* (Tanrıkorur, 2003: 22). Bu okullarda talebeler hocalarının denetimleri altında yetişmekteydiler. Kültürümüzün her alanında olduğu gibi, musikinin eğitiminde de, sunuluşunda da topluluğa hitab eden bir yönetici vasfı bulunmuştur. Musikide beraberlik, uyum, düzen bu şekilde sağlanabilmiştir.*"Topluluğun varoluş sebebi ve niteliğine uygun bir şekilde işlevinin tam ve olgun yürütülebilmesi ayrı bir fonksiyon olarak karşımıza çıkmaktadır ki, buna "Müzikte Yönetim" diyebiliriz."*(Esen, 2008:6).Musikinin hangi alanında olursa olsun tecrübe, repertuar bilgisi, denetleyicilik ve disiplin gelenekteki yöneticiliğin en mühimvasıfları sayılmıştır.

Mehter başısı ile mehteran ve daha sonraları bando şefi ile bando takımı,Osmanlı askeri musikisinin iki farklı kolu olarak gelişmiştir. Mehteran yönetimi "Mehter Başı"nın elinde tuttuğu asanın, bando yönetimi "bando şefi"nin bagetinin ritmik hareketleri ilesağlanabilmiştir. Cami musikisinde de durum bundan farklı değildir. Ser-müezzinin elinde bir baget ya da asa olmaz ama diğer müezzinlerle beraber oturarak grubun idareciliğini üstlenir. Tekke musikisinde ser-zakirân (zakir başı), Mevlevihanelerde kudümzen başıve neyzen başıgrupların yönetimlerini, eserlerin giderlerini, usûl değişimlerini, başlangıç ve bitişleri üstlenirler. Fasıl musikisinde elinde tefi ile ser-hanende söyleyerek ve ritim vurarak faslı yönetir. İnce saz takımlarında da ser-sazendeye bakılır, onun icrası diğer sazendelere rehber niteliği taşır.

MÜZİKTE YÖNETİCİLİK (ŞEFLİK)

Batılı manada "contuctor" / şef, Avrupa müziğinde koro ve orkestra yapılarının oluşmaya başlamasıyla kaçınılmaz bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. Bestecinin eserini çok iyi analiz etme, tüm partileri takip edebilme ve orkestra ya da koroyu disiplinli bir şekilde yönetebilme yetisine sahip olmalıdır.*"Bir orkestra şefi, piccolo flütten kontrbasa kadar bütün ses sınırlarını duyabilen, orkestranın basacağı bütün sesleri hissedebilen, hatta bu sesleri ezberine alan kişidir. Bir anlamda, eseri bestecisinden daha iyi yorumlayabilen kişidir."* (Kızıltuğ, 2006: 21) Şefin verdiği komutlarla (ataklarla) hareket eden orkestra üyeleri,

partilerini çok iyi çalışmış olsalar dahi, şef olmadan eserin gerçek müzikalitesine ulaşamazlar. Tek bir beyinden çıkan komutlara tamamen sadık kalınarak yapılan icralama, disiplinli çalışma gerekliliğini doğurmuştur. Kalabalık enstruman ya da ses gruplarını bir arada kullanabilmek için, toplu icralarda başarı sağlayabilmek amacıyla (ensemble, orkestra, koro gibi) yüzyıllardır metodik eğitim almış müzisyenler yetiştirilmiştir.

Koro yöneticiliğinde de mesleki birikimin yanı sıra, psikolojiye önem verilmesi gerekmektedir. Motive edici, destekleyici, sevgi, saygı, hoşgörü ve insani değerlere sahip olunması, koronun başarısını arttıracak unsurlardır.*"Koro yöneticisinin sağlam bir mesleki birikime gereksinmesi vardır. O, aynı zamanda kendi alanında bir teknisyendir. Fakat yeterli müziksel birikime sahip olan bazı yöneticiler, zaman zaman koronun karşısında başarısızlığa uğrayabilirler. Koroyla bütünleşemez ve onu hissedemezler"* (Çevik, 1997:147).

MÜZİKTE SANAT YÖNETMENLİĞİ

Müzikte sanat yönetmenliği, icranın danışılan mevkiidir. Repertuarda uzman, konser programında yer alacak eserlerin seçiminde yerinde karar verebilen, danışman kişidir. Tecrübeli ve otoriter özellikte olması gerekmektedir. Yöneticiyi (şefi) denetler, olumlu ya da olumsuz durumlara müdahale eder. Yöneticinin topluluğu nasıl çalıştırdığını izleyen kişidir. Yönetici kadar eğitimli olmanın yanı sıra, müzikoloji ilmini de almış olması gerekmektedir. Ancak ülkemizde, zamanımız sanat yönetmenlerinin görev tanımları yöneticilerle karışmış, sanat yönetmenliği idaresinde topluluklar kurulmuş ve ser hanende / ser sazende vazifelerini sanat yönetmenleri yapar olmuştur.

OSMANLI'DAN GÜNÜMÜZE BATILILAŞMA VE MAKAM MÜZİĞİ

Batıdan doğuya yöneldikçe durum biraz daha farklılık göstermektedir. Çokseslilik ihtiyacı duymayan bir müzik anlayışı altında, icra gruplarındakisazendelerin ve hanendelerin ünison olarak eserleri seslendirmeleri,geleneğin gerekliliklerindendir. Etkileşim, değişim ve gelişim birbirlerine anlamca yakın olduklarından, milli kültürümüzde zamanımıza gelinceye kadar türlü etkileşimlerin, değişimlerin ve gelişimlerin yaşanmış olması kaçınılmazdır.*"Türk müziği Ortadoğu müziği geleneklerinin incelmiş bir sentezini gerçekleştirmiştir. Son yüz elli yılda da batıdan etkilenmiştir".* (Aksoy, 2006: 1) Batılılaşma ile Türk müziğinde yaşanılan Enderûn'un bitmesi, Muzika-i Hümayun'un kurulması, Dede'nin yerine Guatelli Paşa'nın marşlarının rağbet görmesi gibi büyük değişimler, bir zevk, bir yönelim, bir eğilim değişimini işaret etmektedir. (Ayangil, 2006: 15) III. Selim'den Cumhuriyet dönemine gelinceye kadar batı etkisi yavaş yavaş artarak kendini göstermiştir. O zamanlardaki ihtiyaçlar doğrultusunda yaşanılan etkileşim, şimdiki etkileşime nazaran çok daha sağlıklı gelişim göstermiştir.

Ondokuzuncu yüzyılda yeni ezgilere yöneliş, müzikal ifadelerde rahatlama, batı etkilerini yavaş yavaş sindiren sağlıklı bir anlayışın ürünü olmuştur. Ancak Yirminci yüzyılın müzik eğitimi anlayışı kendi geleneksel değerlerini tamamen kapatmış ve batıya odaklı bir zihniyette kalmıştır. Bu zihniyetten zamanımıza yetişen nesiller ise, milli müziklerine tamamen yabancı kalmışlardır.Halbuki olması beklenen, Ondokuzuncu yüzyılın bir devamı olarak, bir geleneği reddedip yıkmak yerine, yeni ve özüyle barışık eserler üretilmesidir.

"Meşk edilen kurumlardaki eğitim ve icra faaliyetlerinde bireysel (solo) ve / veya topluluk anlayışı hâkim olduğundan, koro yapısı Sultan II. Mahmud dönemine, yani Muzika-i Hümayun'un kuruluşuna kadar yer almamıştır". (Karakaya, 2010: 31) Osmanlı Dönemi'nin

ardından Türk Müziği'nde gerçekleşen ilk koral icra, 1920 yılına aittir. Halka açık olarak yapılan 'Cemil konserinde' koronun önüne çıkıp bagetle yöneticilik yapan ilk müzisyen Ali Rıfat Çağatay'dır (Özer, 1995: 43). Yirminci yüzyıl başlarında Mesud Cemil Bey'in icra geleneğimize getirdiği koro yapısı, müziğimizde batılılaşmanın gerekliliklerinden biri olmuştur. *"Mesud Cemil Bey idaresindeki koro icralarında, nüans anlayışı, goygoysuz okuma, kadın ve erkek okuyucuların ortak ses sahalarına hitab edebilen ahenklerin kullanılmış olması dikkatleri çekmektedir".* (Aksoy, 2006: 5)[1] Zamanında geleneksel çevrelerden tepki görmüşse de Mesud Cemil Korosu,yurtta zamanla başka koroların da kurulmasına emsal teşkil etmiştir.

Aynı yüzyılda konser salonlarında seyirci ile buluşan ince saz toplulukları çoğunlukla Münir Nurettin Selçuk gibi büyük solistlere eşlik etmeye başlamıştır. Bazı yeni bestelenmiş eserlere cazibeyi arttırmak için zaman zaman koro eşliği istemiştir Münir Bey. Ali Rıfat Çağatay, Mesud Cemil Bey, Münir Nurettin Selçuk, Ruşen Ferit Kam gibi büyük müzisyenlerin idaresindeki Türk müziği koroları, amacına ulaşabilen ustalıkta icralar sergileyebilmekteydiler. Ancak üstadların yerini zamanla dolduran yeni nesillerin idaresindeki çoğu koro ve saz topluluğu icralarının müzikal anlayışı aynı duyarlılıkta gelişememiştir.*Günümüzde Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, Kültür Bakanlığı'na bağlı korolar, amatör kişilerden oluşan dernek, cemiyet ve üniversite korolarının sayıları gittikçe artmıştır. Fakat bu koroların icraları halen tartışma konusu olmuş, belli bir düzene ve birliğe gidilememiştir.* (Esen, 2008:5). Ayrıca istisnalar dışında kalan korolardaki müesseseleşmeler, işini maaşı için yapan müzisyen takımlarını barındırmaya başlamıştır.

Toplu icralarda eleman sayısı arttıkça, müzik yapısal olarak değişim göstermeye başlamış, kimi çevrelerce geçmiş dönemlerin eserlerinin korolar tarafından seslendirilmesi kabul görmemiştir. *İngiliz Müzikolog LaurencePicken'ın "İleri Türk Müziği Konservatuarı İcra Heyetinin" verdiği bir konserden sonraki yorumu aşağıdaki gibidir. "Küçük odalarda icra edilip sınırlı sayıda dinleyiciye hitap etmek için düşünülmüş Türk Musikisinin, tıpkı Çin ya da Hint Müzikleri gibi, büyük dinleyici kitlesi önünde icraları bazı sorunlar yaratır. ….Kanımca büyük salonlarda verilecek konserler için ses volümünün artırılması yabancı kökenli sazların ilâvesiyle ya da Türk sazlarının sayısı artırarak değil. Çalgı sayısı da klasik adedi aşamamalı, yoksa gelenek kaybolur… Türk musikisinde de hacmin zamanla genişleyip niteliğe zarar vermesi tehlikesi mevcuttur"* (Picken, 1952:22), (Esen, 2008:3).

Ayrıca, makam perdelerinin sağlıklı bir biçimde seslendirilmelerindeki zorluğun, ünison olarak yapılan kalabalık toplu icralarda daha da zorlaşması, yapılan kritiklerin en önemli sebeplerinden sayılmıştır. Son yıllarda televizyon kanallarında sıkça rastladığımız Türk müziği orkestralarının oluşumlarında, bilinçsizce yapılan "karışık çalgılamalar"kötü örnek niteliğinde bugün derslere konu olmuştur. Bir yaylı grubunun içerisine bilinçsizce eklenen birkaç kemençe, akordeon, bas gitar, elektro bağlama, bateri, hatta org ve piyano bir arada gibi çeşitlemelerle ve hatta halk müziği, makam müziği çalgılarının çoğunun bir arada bulunduğu orkestralar ile ancak alay konusu olarak "çok sazlılık" sağlanabilir.

---

[1] Mesut Cemil, "1937'de Türk Müziği korosu olarak, ünison erkekler korosunu kurup ünlü 'klasik eserler' plaklarını yayınlamış, 1938 yılında da Ankara Radyosu'nda Türk Müziği şefi olarak görev almıştır" (Öztuna, 2006: 183).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Artık günümüzde Türk müziği koro, topluluk, orkestra yöneticilerinin devlet katında görev tanımları mevcuttur. Eğer bu görevler mesleki manada gençlere ışık tutacaksa, eğitim kurumlarımızda da bu mesleklere yönelik ders planlamaları yapılmalıdır. Hâlâ ülkemizin çeşitli bölgelerinde müzik kültürü eksik koro idareciliği ve çalıştırıcılığı yapan bireylerin sayısı çoğunluktadır. Doğru biçimde bilinçlendirme ve atölye çalışmaları / seminerler ile makam müziğimizin icralama tekniklerinin geliştirilmesi yönündeki çalışmalar, amatör yöneticiler için yararlı olabilecektir. Eğitim kurumlarımızdaki derslerin bilinçli olarak tekrar düzenlenme sürecinde, halen var olan koro yöneticilerinin de benzer eğitimlerden geçerek mesleklerini belgelendirmeleri bile atılacak doğru adımlardan biridir.

Ayrıca koro şefi yetiştirecek eğitimcilerin de dikkat etmeleri gereken hususlar bulunmaktadır. Bir koro şefi yetiştiricisinin kişisel fikir ve tecrübesinin yanı sıra, ders müfredatlarında değinilmesi elzem olan konular şöyle sıralanabilir:

Koro çalıştırıcılarına yönelik derslerde; ses, nefes, telaffuz, diksiyon gibi temel ses eğitim teknikleri, divan edebiyatı ve aruz vezni çerçevesinde güfte anlayışı, halk edebiyatı ve hece vezni, ayrıca serbest vezinler çerçevesinde güfte / şiir anlayışı, prozodi bilgisi gerekmektedir.“…*Koro eğitiminin temel ilkeleri doğrultusunda öğrencilere kazandırılması düşünülen amaçlar üç grupta ele alınmalıdır. ‘Solunum ve gevşeme, ses üretme ve yayma, dil – aruz vezni – telaffuz’.”* (Yiğit, Karakaya. 2010, 34)

Orkestra çalıştırıcılarına yönelik derslerde; ses hakkında temel kuramsal bilgiler, organoloji (çalgı bilimi), enstrumantasyon (çalgı bilgisi), orkestrasyon (orkestralama bilgisi) gerekmektedir.

Ayrıca her iki alanda ortak olan ve dikkat edilmesi gereken en önemli konular şunlardır; iyi bir kulak, geniş bir hafıza, partisyon bilgisi, armoni bilgisi, şeflik için gerekli ölçü ve vuruş tekniği uygulamaları, form / biçim bilgisi, usûl ve makam bilgisi, arşivcilik, üslup ve tavır açısından analitik bakış ve repertuar birikimi.

“… usul (ritim) çeşitliliğinden kaynaklanan sebeplerle ‘Türk Müziği’nde koro yönetim teknikleri’ alanında uygulanabilir bir yönetim biçimi hakkında ortak bir noktaya ulaşılamadığı söylenebilir. Bu konuda çeşitli araştırmalar bulunmakla birlikte, bu düşüncelerin / çalışmaların, yazılı kaynak olarak eğitim kurumlarına ulaşamaması nedeniyle, Türk Müziği koro yönetiminde ya da saz topluluğu (enstrümantal) yönetiminde planlı, disiplinli, uygulanabilir temel yönetim tekniği kullanılmamaktadır. Dolayısıyla, koro yönetimi ya da topluluk yönetimi alanında yapılan çalışmaların, ihtiyaca cevap veremediği söylenebilir.” (Yiğit, Karakaya. 2010: 37, 38)Türk müziği meşk geleneğinde eserlerin usulüyle birlikte vurularak öğrenilmesi esas olduğuna göre, öğrenilmiş eserlerin toplu icrasında yöneten kişinin usulleri vurmasının da esas olması gereği beklenilebilir. Ancak, estetik ve kullanışlılık açılarından bakıldığında, küçük usullerde olduğu gibi büyük usuller için de ayrı bir vuruş tekniği geliştirilmesi mümkün görülmemektedir. Her usule ayrı bir vuruş tekniği geliştirilmiş olsa dahi, bu tekniklerin doğru bir şekilde uygulamaya geçirilebileceği şüphelidir. Ancak, büyük usullerin vuruş tekniklerinin anlaşılabilir nitelikte yeni teknikler geliştirilerek uygulanması mümkün olabilir.Günümüzde küçük usulleri çeşitli mertebeleri ile batı tekniğine göre vuruş şekilleri üzerine çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu çalışmalar ile, usullerin zaman sayısından ziyade hızlarının (metronom değerlerinin) da önemli olduğu,

hatta usullerin mertebelerinin değişmeden birkaç şekilde gösterilebileceği (vurulabileceği)tespitlerinde bulunulmuştur.

Eğitim kurumlarımızda karmaşık olarak işlenmekte olan bu konular, şeflik / yöneticilik bağlamında kendini yetiştirmek isteyen öğrenciler için yeterli değildir.Ciddi bir eğitim, ancak toplu icra yöneticiliği gibi isimler altında açılabilecek birimlerde olabilecektir. Yukarıda bahsedilen konular çerçevesinde yapılacak ders planlamaları ile, daha donanımlı yöneticiler ve topluluklar yetiştirilebilecektir. Ayrıca, eğitim kurumlarımızda artık doğu ve batı arasında kalmış, yönünü şaşırmış bireyler değil; doğu ve batıyı eşit derecede tanıyan, rahatlıkla sentezleyebilen bireyler yetiştirmeyi hedeflememiz gerekmektedir.

Tarihi dayanaklarımız örnekleriyle bize, toplumda sağlam temellere kurulabilecek bir müzik anlayışı inşa edilebilmesi için, geleneksel yapının özümsenmesi, batılı kavramlar ve uygulamalarla karşılaştırılması ve senteze varılarak yol alınmasının uygun olabileceğini söylemektedir. O halde, modernleşme sürecimizin sağlıkla ilerleyebilmesi anlayışının temellerinde, geçmişimize duyacağımız saygı yatmalıdır. Sanat muhitlerinde gelecek nesiller, el birliği ile bugünkünden daha doğru bir paylaşım ve etkileşim dünyası oluşturmalıdırlar.

Son olarak, Ruhi Ayangil vesilesiyle öğrendiğim Cemil Meriç'in bir sözünü paylaşmak isterim*: "Doğu ile batı, insan beyninin iki yarısı. Vehimlerinden kurtulmuş bir ruh için ne doğu vardır, ne batı…"* (Ayangil, 2006: 12)

KAYNAKLAR

Aksoy, B.,Kızıltuğ, F., Torun, M., Ayangil, R.(2006). Musikinin Üretimi ve İcrası Yönünden Batı Musikisinin Etkileri – Türk Musikisinde Modernleşme Paneli.*BÜTMK Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Musikişinas Dergisi Özel Eki,* Sayı; 8, s:1, 5, 12, 15, 21.

Ayangil, R.(1981).Koro Dedikleri.*San'at ve Kültürde Kök Aylık Fikir ve Musiki Dergisi*, sayı:1, s.25.

Ayangil, R.(1981).Koro Dedikleri II.*San'at ve Kültürde Kök Aylık Fikir ve Musiki Dergisi*, sayı:2, s.9.

Behar, C.(1993).Zaman, Mekân, Müzik.*AfaYayınları,* s. 12 - 13, 119 – 134.

Çevik, S.(1997).Koro Eğitimi ve Yönetim Teknikleri. *Doruk Yayınları,*s.147.

Yiğit, N., Karakaya, O.(2010).Türk Müziği AnasanatDallarında Koro Eğitimi ve Yönetimi Uygulamaları.*Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi,* sayı: 29, 31, 34, 37, 38.

Esen, B.(2008).Türk Müzik Geleneğinde Toplu İcra ve Yönetim.*Sakarya Üniversitesi SBE Folklor ve Müzikoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi,*s.3, 5, 6.

Tanrıkorur, C. (2003). Osmanlı Dönemi Türk Musikisi. *Dergâh Yayınları,* s.22.

SOSYAL İLETİŞİM ARACI OLARAK AÇIK ALAN HEYKELİNİN DÖNÜŞÜMÜ

Ayça TUFAN
Yıldız Teknik Üniversitesi
atufan@yildiz.edu.tr

Heykelin tarih boyunca açık alandaki serüveni insanın değişen anlayış, ideoloji ve yaşayışına göre şekillenmiştir. Antik Yunandan Roma'ya ya da Mısır heykelinden Ortaçağ'a oradan da Rönesans'a kadar hep dönem özellikleri doğrultusunda gelişmiş, halkın sosyalleştiği alanlarda konumlanmış, bir zaman sonra da mekan kuran eleman olma görevini üstlenmiştir.

Resim 1: Campidoglio Meydanı

Açık alanda heykel tarihi boyunca kimi zaman siyasi, kimi zaman askeri, kimi zaman da dini hikayeler anlatmıştır. 20.yy' a gelinene değin de bu görevini hiç bırakmamış ve açık alanda halkla ilişkisini çoğunlukla 'anıt' formunda kurmuştur. 20. yy ile birlikte anlam alanını genişletmiş özellikle de 1960'lardan sonra açık alandaki varlığına farklı biçim ve özellikler eklemiştir.

Antik Yunan kent meydanı olan 'Agora'da "Yapıların önünde ve alandan geçip giden sokakların iki yanı boyunca tanrıların, kahramanların ve kişilerin heykelleri yer alırdı."[1] der

[1] Wycherley, Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?, Nur Nirven, Nezih Başgelen (çev.) 3.Basım. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1993, s.48.

R.E. Wycherley. Agora "(...) yurttaşlar için sürekli bir toplanma yeriydi ve yalnızca belirli olaylar dolayısıyla canlılık kazanmazdı. Toplumsal yaşam, iş ve siyaset için de gündelik bir sahne oluştururdu."[1] Bu anlamda halkın kalbinin attığı yerdi ve burada bulunan heykeller de temel yaşam alanının tam da merkezindeydi. Antik Yunan agorasının içinde özgürce yer alan heykeller daha sonra Roma döneminde agoranın yerini alan ve yeni kent merkezi olan 'forum' a taşınır. Etrafı stoalar ve kamusal yapılarla çevrili bir yapıya sahip forum içerisinde dikilitaşlar, zafer takları ile çeşitli heykeller konumlanmaktaydı. Forumda, zafer takları Roma'nın kudretini gösterirken, önemli kişilerin başarıları da anıtlarla kalıcılaştırılmıştı. Uzun yıllar sonra heykel Ortaçağ'da Avrupa'nın karanlık bir döneme girişiyle kendini mimariye hapsetmiş ve tekil varlığını yok etmiştir. Öyle ki dönem heykelini anlatmak mimariden bağımsız mümkün olmayacağı gibi anlamlı da olmaz. Ortaçağ karanlığı aydınlanmaya başladığı zaman ise heykel ileri doğru bir adım atarak meydana iner ve Rönesansla iddasını arttırır. 16.yy'ın ilk yarısında ünlü heykelci Michelangelo (Buonarroti) açık alan heykelini bambaşka bir alana taşır. Michelangelo'nun Roma'daki Campidoglio Meydanı'nı yeniden düzenlemesi ile birlikte artık heykel mekan kurucu bir özellik taşımaya başlar. İçiçe geçmiş oniki köşeli bir yıldız görünümünde hazırlanan zemin ve merkezinde konumlandırılmış, antik döneme ait imparator Marcus Aurelius heykeli, merkezden yayılarak tüm mekanı biçimlendirir. Heykeli çevreleyen binaların fasadlarında yapılan değişikliklerden, meydana çıkılan merdivenlere kadar tüm tasarım hareketini merkezi heykelden alır. Mekanı kuran heykel duruş yönü ile de St. Peter Bazilikası ve Papalığı selamlar. Bu noktadan sonra heykel ve çevre ilişkisi kaçınılmaz olarak yeni bir noktaya taşınmış olur . Artık heykelin kaidesi dışında ilgilendiği ve şekillendirdiği bir çevresi ve bu çevre ile bağımsız kurduğu bir ilişkisi vardır.

18. yüzyıla gelindiğinde değerler yeniden değişmeye başlar. İnsan ve hayvan gücü yerini makine temelli üretime teslim eder ve Sanayi Devrimi ile yeni bir dönem başlar. Elbette sanat bu noktada kendini yeniden sorgular ve pek çok yeniliği ardarda doğurur. Nüfus artışıyla birlikte yeni ihtiyaçlara sahip kentler değişmeye ve gelişmeye başlar. Yalnız açık alan heykeli özünde yine çok önemli bir değişiklik göstermez. Mekan kurucudur, insanların toplanma alanıdır ama bunun yanında açık alanda heykel, önemli kişileri onurlandırmak, önemli tarihi sahneleri canlandırmak, kahramanlık hikayeleri anlatmak vb. konularıyla kendini var etmeye devam eder. Genellikle bu tür heykeller kaide üzeride yükselir, küçük ya da büyük bir meydanda bulunur ya da bu meydanı oluşturur. Özellikle anıtlar, anma özellikleri sebebiyle halkla arasına ufak da olsa bir mesafe koyar. Mesafesini en aza indirmiş anıtlardan biri olarak gösterilebilecek en önemli örnek kuşkusuz Rodin'in yapımı 19.yy'ın son yıllarına rastlayan Calais Burjavaları heykelidir. Yüksekliği iki metreyi çok az geçen heykel İngiltere-Fransa arasında gelişen Yüzyıl Savaşları zamanında, düşen şehir Calais'nin hikayesinden yola çıkar. Bugün Fransa Calais'de bulunan heykel alçak kaidesi ve insani ölçüleri çok taşmayan ebatlarıyla kent içinde geçmişten getirdiği hikayesini anlatır ve varlığını yaşatır.

[1] R.E. Wycherley, a.g.e., s.45.

Resim 2: Calais Burjavaları

20.yüzyıla gelindiğinde ise dünya yeniden bir değişim geçirir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları önemli mihenk noktaları olur. Bunun yanında 20. yüzyılın bir diğer kırılma notası da 1917 tarihli Bolşevik Devrimi'dir. Devrim, Çarlık düzenine son verirken sınıflar arasındaki eşitsizliği kaldırmak üzerine odaklı yeni bir sistem kurar. Zira ilerleyen zamanlarda yapılan rejimin heykelleri, halkı yüceltir, devrimi över özelliklerinin yanında, halkla arasına büyük bir mesafe koyan ebatları sebebiyle baskıcı bir yapı sergiler.

Resim 3: Lenin Anıtı, Kiev, 1963-2012

Ukrayna'nın Kiev kenti Özgürlük Meydan'ında yer alan 1963 tarihli Lenin heykeli rejimin yıkılmasından sonra bir süre daha varlığını sürdürmüştür (2012 ylında kaldırılmıştır). Bazı Sovyet anıtları Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin yıkılmasının ardından hemen kaldırılmış ya da yıkılmıştır. Bunun yanında eski birlik üyesi ülkelerde hala bazı örnekler korunmaktadır. Heykel kaidesi hariç yaklaşık 8 metre yüksekliktedir. Değil etrafındaki insanlar, sadece çevresindeki binalarla bile oranlandığında ölçüleri korkutucudur. Rejimin gücünün somutlaştırılmış görseli gibidir. Heykel, her yerde kendini göstermek ve sürekli neyin içerisinde yaşandığını hatırlatmak istercesine yükselir. Çevresinde oluşturduğu alan zorunlu bir toplanma yeri gibidir. Bu anlamda anıt, heykelin, toplanma alanı oluşturmak gibi sahip olduğu bir özelliğini metazori olarak sağlamaktadır.

Yukarıda bahsedilen Lenin heykeli ile birlikte başka bir coğrafyada bu heykelden daha büyük ebatlara sahip ve daha erken tarihli bir heykeli işaret etmek gerekir. Brezilya'da bulunan İsa heykeli: Rio de Jenerio kentinde bulunan heykelin ağırlığı 600 tonu aşmakta ve yüksekliği 40 metreye ulaşmaktadır. Söz konusu heykel açık alanda bir meydan oluşturmak, toplanma alanı yaratmak vb. özelliklerden çok öte bir anlam taşımaktadır. Heykel, kenti hatta ülkeyi tanımlamakta ve ülke ile özdeşleşmektedir. Heykeli gören artık orasının Brezilya olduğunu bilmektedir. Bunun yanında, heykel diğer bir görev de üstenir. Bu görev, başka coğrafyaların ilgisi çekerek kentin reklamını dünya üzerinde yapmak ve insanları coğrafyasına çekmektir. Corcovado Dağı'ndan kenti kucaklayan heykel reddedilen ya da dışlanan bir yapı olmak yerine halk tarafından benimsenmiş ve sevilmektedir. Bunun en iyi ıspatı da pek çok çiftin evlenmek için ilk tercih ettiği mekan olarak heykelin altındaki küçük kiliseyi tercih etmesi ile örneklenebilir. "(...) Brezilya halkının gurur kaynağı olan İsa Heykeli'nin altına, 2006 yılında 75'inci yıl şerefine bir şapel açıldı. Şapel, günümüzde Brezilyalı çiftlerin evlenmek için tercih ettikleri ilk mekan."[1]

İsa Heykeli'nin dışında bir ülke sembolü olarak akla gelecek ilk heykel kuşkusuz ABD'de bulunan Özgürlük Heykeli'dir. Her iki heykelin ortak özelliklerinden biri de halkın yaşayışı ya da kendilerini tanımlama biçimlerini yansıtmasıdır. Bu özellik sebebiyle de heykeller kalıcı olmuştur. Öyle ki Brezilya Katolik olmak üzerinden kendini tanımlamayı seçerken, ABD tanımını özgürlükler ülkesi olarak yapmayı seçimlemiştir.

Resim 4: Kurtarıcı İsa, Rio de Jenerio, 1931

Açık alanda konumlanan zoraki heykeller ideolojik olsun/olmasın kalıcılık sağlayamaz ve halkla iletişime geçemez. Örneğin Irak'da Saddam Hüseyin Rejmi zamanında yapılan ve Firdevs Meydanı'na konulan diktatörün heykeli ve Türkmenistan eski devletbaşkanı Türkmenbaşı Niyazov'un Aşkaabad'da bulunan altından dev heykeli de iki diktatörün döneminin sonlanmasıyla kaldırılmıştır. Niyazov heykeli, 75m.lik kaidesi üzerinde 15m.lik bir heykelken, S.Hüseyin'in heykeli ise 12m. yüksekliğe ulaşıyordu. Her iki heykel de mekan kurmak, toplanma alanı oluşturmak yerine hakimiyet, baskı ve ezici güç sözcüklerini akla getirmektedir.

[1] Bilmeniz Gereken 50 Heykel, Osman Erden, 1.Basım Eylül 2010, TEMPO, s.76.

Resim 5: S.Hüseyin, Firdevs Meydanı, 2001-2006 *Resim 6: Niyazov, Aşkabad Merkez, 1998-2006*

1960'lı yılların sonlarına doğru "mekana özgü heykel" kavramıyla birlikte yönünü değiştiren heykel, 'o yer' için, oranın 'bağlamı' ile birlikte hareket etmeye başlar. Kaba bir tanımla seçimlenen mekan için, mekanın katmanlı yapısını oluşturan gerek düşünsel gerek de fiziksel ögeleri göz önüne alarak üretilmeye başlanan heykel için, artık, yeni bir üretim yöntemi kapısı açıldığı söylenebilir. Bunun yanında, mekana özgü olmak dışında heykel artık birşeye benzemek, birşeyi çağrıştırmak, bir kahramanlık hikayesi anlatmak gibi yıllarca üstlendiği görevlerini de üzerinden atar. Ayrıca, mekana özgülükle birlikte, konumlandığı mekandan kaldırıldığı anda anlamını kaybetmek gibi yeni bir durumla karşıkarşıyadır. Bu noktada, Richard Serra imzalı, 'Tilted Arc' isimli heykel durumu açıklar niteliktedir. Heykel New York'da Federal Plaza önüne yerleştirilmiş ve çok fazla olumsuz tepkiye maruz kalmıştır. Yapıt, açılmış davaların sonucunda başka bir yere taşınmak üzere 1989 yılında bulunduğu yerden kaldırılmıştır.

Resim 7: Richard Serra, Tilted Arc, New York, 1981-89

Mekana özgü heykeller yapıldıkları yerden kaldırıldıkları anda anlamlarını kaybeder. Öyle ki tasarım, tüm kaynağını yapıldığı yerden alır. Serra heykeli ile ilgili yaptığı açıklamada da bunu vurgular. "Tilted Arc en başından beri mekana-özgü bir heykel olarak tasarlanmıştır ve 'mekana uygun hale getirilmesi' ya da 'başka bir yere yerleştirilmesi tasarlanmamıştır. Mekana-özgü yapıtlar, belirlenen yerin çevresel unsurları ile ilgilidirler. Mekana-özgü çalışmaların ölçeği, ebatları ve konumu, kentsel, peysaj ya da mimari alanlar olsun, mekanın topografyası tarafından belirlenir. Yapıtlar, mekanın bir parçası haline gelir ve

mekanın düzenlenmesini kavramsal ve algısal olarak yeniden yapılandırırlar."[1] Tilted Arc, 37m.lik uzunluğu ve dört metreye yaklaşan yüksekliğiyle Federal Plaza önünde alanı ikiye bölen bir bariyer oluşturmuştu. Yerinde kaldığı yıllar boyunca üzerine grafiti yapılması, tuvalet olarak kullanılmak gibi çeşitli protestolara maruz kalmıştır.

Resim 8: Bulut Kapı, Anish Kapoor, Chicago Millenium Park, 2004

Tilted Arc'ın tam tersi biçimde varlığını sürdüren bir yerleştirmeden bahsetmek heykelin mekan ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi çeşitlendirmek açısından aydınlatıcı olacaktır: Cloud Gate. Bulut Kapı ya da Bulut Geçidi olarak anılan çalışma ABD'nin Chicago kentinde bulunan Millenium Park'da yer almaktadır. Formu, sıvı civanın görünümünden yola çıkan, dünyadaki en büyük yerleştirme işlerinden biri olan çalışma, dış kısmında, bulunduğu noktadan üzerine yansıyan, Chicago'nun silüetini yansıtır ve çarptırır. İç kısmına girildiğinde ise izleyiciyi de içine alarak yansıtıp deforme ettiği görüntülere izleyiciyi de ekler. "Yerleştirmenin, çoğunlukla, 'omphalos' (Yunanca 'göbek') olarak anılan iç kısmı, ziyaretçilerin bedenlerinden binalara kadar, çevredeki herşeyi çarptırıyor ve yansıtıyor. Bulut Kapı böylece, anamorfoz (yamuk bakış) amblemleri üretiyor; kapının dış yüzeyi, dev bir ayna gibi, her şeyi soğurup balıkgözü efktiyle geri yansıtırken, iç kısmı birlikteliği bozup salt tekil bakışları öne çıkarıyor. Başka bir deyişle Bulut Kapı çevreyi ve bu çevrenin tanımlayıcı öğelerini estetik olarak yoğunlaştırmak suretiyle, mikrokozmik ve makrokozmik ölçeğin buluşma noktası haline geliyor. (...) Kapoor'un işi, heykel nesneyi aynı anda hem anıtsal hem gelip geçici, hem fiziksel hem uçucu kılacak şekilde, soyut ve algısal açıdan karmaşık bir tarzda geliştiriyor."[2] Bu noktada çalışma artık, mekanı kurarken üzerine yansıyan kent görselini kendi üzerinden yeniden yorumlayarak izleyiciye sunar.

Sonuç olarak heykel açık alanda varlığını: hikayeci nesneden, mekanı kuran, toplanma alanı sağlayan, varlığıyla mekanın değerini arttıran bir hale dönüştürürken fiziksel mekan kurmanın ötesine geçerek düşünsel bir alan yaratan, bulunduğu mekanın katmanlı yapısını da içine alabilen, kimi zaman müdahalesi ile mekanı değiştirerek sözünü söyleyen, diğer bir değişle mekanı her anlamda yeniden biçimlendiren bir hale dönüşmüştür. Geleneğinden getirdiği tüm özelliklerini, değişen değerler ile birlikte geliştirmiş ve kendine yeni bir yol çizmiştir.

---

[1] Aktaran: H.Yılmaz, Mekana Özgü Heykel Bağlamında Oluşturulmuş Heykel Parkları, s.17, Sanatta Yeterlik Tezi. Kay Wagenkneckt-Harte, Site+Sculpture, New York: Van Nostrand Reinhold, 1989. s.41.

[2] Fatoş Üstek (Editör), Beklenmedik Karşılaşmalar (Mimarlıkla İlişki Bağlamında 2000'li Yılların Çağdaş Sanat Çalışmaları), 2011, Ofset Yapımevi, 1.Basım, s.20.

KAYNAKÇA

ERDEN Osman, Bilmeniz Gereken 50 Heykel, 1.Basım Eylül 2010, TEMPO.

ÜSTEK Fatoş (Ed.), Beklenmedik Karşılaşmalar (Mimarlıkla İlişki Bağlamında 2000'li Yılların Çağdaş Sanat Çalışmaları), 2011, Ofset Yapımevi, 1.Basım.

WYCHERELY R.E, Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?, Nur Nirven, Nezih Başgelen (çev.) 3.Basım. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1993.

YILMAZ Hünkar, Mekana Özgü Heykel Bağlamında Oluşturulmuş Heykel Parkları, s.17, Sanatta Yeterlik Tezi. Kay Wagenkneckt-Harte, Site+Sculpture, New York: Van Nostrand Reinhold, 1989.

KAMUSAL ALANDA FARKINDALIK YARATAN HEYKELLER

Aygün DİNÇER KIRCA, Gizem DOĞANAY
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
aygun.kirca@msgsu.edu.tr, gizemdoganayy@gmail.com

ÖZET: Günümüzde estetik değerlerin sorgulandığı bir anlayıştan öte, farkındalık yaratmayı amaçlayan eserlerin sayısı giderek artmaktadır. Bu eserlerin sergileme alanları olarak, toplumsal konuları izleyicisi ile buluşturan ve üzerinde düşünmesini sağlayan en ulaşılabilir mekânlar olarak kamusal alanlar tercih edilmektedir. Kamusal alanda yapılan sanat aktiviteleri için kullanılan kent meydanları, parklar veya kamu binaları artık birer 'açık ve ulaşılabilir müze' halini almıştır. Bu mekânlarda sergilenen eserler doğrudan izleyici-eser ilişkisini kurar. İzleyiciyi katılımcıya dönüştürür ve etki alanın içine çeker. Her ne kadar sergi salonları ve müzeler de kamusal alan tanımı içinde yer alsalar da, aslında sanatçının amacı eserini bağlamı dışında sergileyerek izleyicide bir farkındalık yaratmaktır. Amaç; örnek çalışmalar ile nasıl toplum bilincinin artırılarak kişinin düşünsel olarak yaşam kalitesinin de yükseltilebileceğini ortaya koymaktır. Çalışma, bu alanda yapılan eserlerin geniş bir yelpazeyi içermesinden dolayı, 'heykel' eserler kapsamında değerlendirilerek sunulacaktır.

Anahtar sözcükler: Kamusal alan, heykel, sanat, farkındalık.

GİRİŞ

Kamusal mekânlarda sergilenen heykeller kent içerisindeki dinamiklerin değişmesine bağlı olarak da değişime uğramaktadır. Bunun başlıca nedeni, "Kamusal alan" kavramının, sosyal, siyasal ve kültürel değişimlerden etkileniyor olmasıdır. Dönemlerine uygun olarak daha çok anıt mantığında yapılan eserlerin günümüzde yerini sanatçının problemini izleyiciye aktarmak, soruna çözüm bulmak ve bireyler üzerinde farkındalık yaratmak olduğu görülmektedir. Toplum bilincini uyandırmak, sosyal konulara dikkat çekmek ve kültüre katkıda bulunmak kamusal alanda sergilenen eserlerin öncelikleri arasındadır.

Bu çalışmada kamusal alanda sergilenen eserlerin izleyici üzerinde yarattığı farkındalık etkisine vurgu yapmak amaçlanmaktadır.İzleyici üzerinde farkındalık yaratma çabası gösteriyor ki; bu yeni tanımı ile kamusal alan içerisinde sanata yön veren kamunun her bir bireyi olmuştur.

1. KAMUSAL ALAN

1.1. Kamusal Alan Tanımı

‘Kamusal alan tanımı kendi içinde Tam Kamusal Alan, Yarı Kamusal Alan ve Özel Kamusal alan olarak ayrılmaktadır. Kamusal alan içerisine, parklar, sokaklar, caddeler, meydanlar, plajlar girer. Kamusal alan olarak tanımlanmamış ancak kullanıma kamuya açık bir diğer alanlar ise demiryolları ve otoyollardır. ***Yarı kamusal alanlar*** içerisine ise, sahiplik hakkı, denetimi ve bakımı özele, kullanım ve kontrolü ise kamuya ait yapılar girer. Bu yapılara alışveriş merkezleri, özel müzeler örnek verilebilir. Ayrıca yarı özel kamusal alanlara mülkiyeti kamuya ait ancak denetimi, bakımı ve kontrolü özele ait mekânlar da girer. Bunlar;sokak veya cadde üzerinde kurulan lokanta, kafe vb. alanlardır**. *Özel kamusal alanlar*** ise, kamusal olarak özelleştirilmiş alanlardır. Sinema, spor, ticaret, tiyatro binaları ya da alanları bu grubun içerisine girer.

Kuramında temellendirdiği kamusal alan (public sphere) kavramı ve iletişimsel eylemin pragmatizmi ile tanınanJürgen Habermas,1962’de kaleme aldığı “Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü” kitabında kamusal alanı şöyle tanımlanmıştır: *“Özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, tartıştıkları ve kamuoyu oluşturdukları araç, süreç ve mekânların tanımladığı hayat alanı”*.Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, birleştirici bir güce sahip olan kamusal alanlar kentlerde birlikte yaşayan farklı sosyo-ekonomik ve kültürel gelişmişlik düzeyinde olan grupların buluştukları ortak noktalardır. Bu sebeple iletişime geçme ve arabuluculuk görevlerini üstlenen kamusal alanlar ifadelerin çoğul hale geldiği, dinamiklerin sürekli değiştiği yerlerdir.

Jürgen Habermas kamusal alanı fiziksel ve sembolik anlamda kullanmaktadır.Kamusal alanın cadde, sokak ve meydanlardan oluşması ve bu alanda toplumun şikâyetlerini belirtmesi, *yetkiye karşı muhalefet oluşturması* ve yeni bir düzen kurulması için çağrıda bulunması nedeniyle fiziksel anlamda kullanmaktadır. Sembolik anlamda kullanılması ise; “kamusal alanın” kamusal düşünce, kamusal görüş yani bireysel yargılama oluşumunda gerekli bilgilerin dolaştığı ve basın özgürlüğünün garanti olduğu bir alan olmasından dolayıdır (Habermas 1978).İster sembolik anlamıyla, isterse fiziksel anlamıyla olsun, kamusal alanlar halkın söz sahibi olduğu mekânlardır.

Kamusal alan devlet ve sivil toplum arasındaki ara alandır(Özbek, Meral 2004, s:53). Bu alanın temelinde hak ve özgürlükler yatar. Kamusal alanlar herkesin kullanımına açık, herkesin eşit kullanım hakkına sahip olduğu alanlardır.

1.2. Kamusal Alan Nitelikleri

‘Kamusal alan’ile ilgili yapılan tanımlardan da anlaşılacağı üzere, bu alanların kendine özel nitelikleri bulunmaktadır. Bu nitelikler şu şekilde sıralanabilir:

- Birey kendi yaşam alanları hakkında söz sahibi olabilmelidir.
- Düzenleme, yapılanma ve kullanım hakları her bir bireye eşit olarak verilmelidir.
- Alışveriş merkezleri, sportif faaliyet alanları, miting meydanları, yeme-içme mekânları gibi sosyal faaliyet alanları, bufaaliyetleri yerine getirilebilecekkoşulda olmalıdır.

- Kamusal alanlara ulaşım kolay olmalıdır. Erişim ve hareket noktalarının gerekli donanımlarla sağlanması gerekmektedir. Yaya yolları ve taşıt yolları gerekli düzene ve kullanıma açık olmalıdır.
- Kamusal alanlar, kentlerin kimliklerine katkı sağlamaktadır. Bu sebeple kentsel ve mimari düzenlemeler planlanırken görsel elemanlar doğru konumda kullanılmalı ve uygun bir imaj çerçevesinde vurgulanmalıdır. Yardımcı plastik ögelerle de zenginleştirilmelidir.
- Ekonomik ve ticari faaliyetler kamusal alanın vazgeçilmez alanlarıdır. Toplumun kullanımına sunulması ve gerekli olanak seviyeleriyle konuşlandırılmalıdır.

Bu bağlamda kentler gereken donatılarla hareketlendirilmiş alanlardır. Biçimsel, estetik, tarihsel ve sosyal nitelikler ile desteklenerek bütünlük ve devamlılık sağlanarak planlama yapılmalıdır. Kamusal mekânda sorumluluk kamuya aittir ve denetimi yasal yaptırımlarla sağlanmalıdır(Gökgür, Pelin 2008 s:29).

1.3. Kamusal Alan ve Sanat İlişkisi

Kentler, tarih ve kültür belleğine sahiptir. İnsan yaşamında önemli bir parçayı oluştururlar. Çünkü insan ömrünün büyük bir kısmını kentin içinde onun elemanlarını kullanarak yaşamını devam ettirirler. Bireylerin yaşamsal ihtiyaçlarını kentlerde giderdiği gibi aynı zamanda görselliğe, estetiğe de ihtiyaçları vardır. Bu ihtiyaçların giderilmesini sağlayan, kentlere anlam ve ikonlaşmış yer kavramını getirebilende sanatçılardır. Sanatın sokaklarda, cadde ve meydanlarda sergilenmesi zaman içerisinde gelişmiş ve değişmiştir. İlk olarak kentlerin büyük meydanlarına "anıt" olarak dikilen heykeller yerini günümüzde kavramsal sanata bırakmıştır. Anıt heykeller, devlet büyüklerinin, önemli tarihsel kişilerin sanatçı tarafından yorumlanmasıyla yapılan sembol nitelikli heykellerdir.

Resim 1.Cehennemin Kapıları ve Balzac Heykeli, 1880 ve 1897, Rodin Müzesi, Paris.

19. yüzyıl sonlarına doğru anıt heykel mantığı zayıflamaya başlamış ve Rodin'in Cehennem kapıları ve Balzac heykelleri ile de son bulmuş olarak kabul edilir. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren heykel sanatı değişime uğramaya başlamıştır. Bu dönem Roland Barthes, Michel Foucault ve Jean Baudrillard gibi kuramcılar tarafından ele alınmış ve tartışılmıştır.Yapıt ve mekân ilişkinin sorgulandığı bu dönemde sanatın izleyicisiyle

buluşması savunulmuştur**.** Güncel sanatın hayatımıza girmesiyle birlikte sanatçılar yeni bir arayış içerisine girmişlerdir. Estetik ile kent elemanlarının birleşmesi, sanatın halk ile buluşması kamusal alanların içerik bakımından zenginleşmesini sağlamıştır.

2. KAMUSAL ALANDA FARKINDALIK YARATAN HEYKELLER

Sokak, üzerinde ulaşımın sağlandığı, cadde ve bulvarın küçüğüne verilen yolun adıdır. Sokak, yayalara veya taşıtlara hizmet için kullanılmaktadır. Yayalara hizmet veren en küçük ölçekli kamusal alan olarak da tanımlayabileceğimiz alanlar;kaldırımlardır. Kaldırımlar sosyal hayat içinde var olan her bireyin, şüphesiz ki en çok kullandığı kamusal alandır.

*Resim.2**:** Jerzy Kalina, 'Transition (Geçiş)', Varşova, Polonya, 2005**.***

Polonyalı sanatçı Jerzy Kalina, Varşova'nın bir kaldırımına yaptığı heykel grubu uygulaması ile gündelik hayat içinde hızla koşuşturan insanların dikkatini çekmeyi başarmıştır.Sanatçı, 24. yıldönümünde sıkıyönetim zamanında ortadan kaybolan, öldürülen ve bir daha evlerine dönememiş Polonyalıvatandaşları andığı/hatırlattığı çalışmasını ana caddeyi birbirine bağlayan bir kaldırıma yerleştirmiştir. Polonya'nın çalkantılı geçmişinetanıklık eden çalışma ayrıca, insan figürlerinin kaldırımlardan yükselerek çıkışına da anlam yükler. Onların dünyaüzerinden kaybolduklarını ancak unutulmadıklarının altını çizer.

Resim 3.(a)Madenci Heykeli, Odunpazarı, Eskişehir, 2013,
(b)Victor Hulik, "Kanalizasyoncu Adam (SewerMan)", Bratislava, Slovakya,2003.

Sanat eserlerinin verdiği mesaj ile mekân arasında 'Geçiş' adlı eserde olduğu gibi bir bağlantı vardır. 2013 yılında Odunpazarı'nda kaldırıma yerleştirilen madenci heykeli kentin ruhunu ve ambiyansını temsil eden bir kavrama sahiptir. Eskişehir için Lüle taşı maden işçiliği önemli bir geçim kaynağıdır ve eser bu noktaya vurgu yapmaktadır. Odunpazarı'ndaki buheykelin bir benzeri Slovakya'nın Bratislava kentinde bulunmaktadır. Türkiye'deki heykelden farklı olarak bu heykel tebessüm etmektedir. Gazeteci Murat Atikel 13 Ekim 2013

tarihli köşe yazısında bu farklılığa,“Türkiye’deki işçi hakları yetersizliğinden mi kaynaklanıyor” sorusu ile yer vermiştir.

*Resim **4.**Isaac Cordal, “Lideri Takip Et(Follow The Leaders)”, Londra ve Berlin, 2009.*

Sosyal bir kitle olarak insanın olaylara ve durumlara karşı hareketsizliği konu alan‘Lideri Takip Et!’proje serisi, çevre kirliği, iklim değişikliği, ekonomikkriz ve iş kazaları gibi toplumsal konulara dikkatiçekmektedir. Küçük boyutta, 2500-3000 arası sayıda çimentodan modellenmiş bu heykeller hem iç hem de dışmekândasergilenmektedir.

Çevresel ve toplumsal konulara değinen bir başka örnek ise, Japon sanatçı Kimiyo Mishima’nın eserleridir. Sanatçı genellikle, çevreye duyarlı olmak, geri dönüştürülebilir malzeme kullanmak gibi konularavurgu yapmaktadır.‘Çalışma 2012’ adlı eserinde günümüz tüketim çılgınlığına bir atıfta bulunur. Metal bir kovanın içinde herkesin günlük hayatında kullandığı çoğu “fast-food” statüsüne giren ürünler bulunmaktadır. Mishima tüketim toplumuna, hızla tükettiği ürünlerin boyutlarını kent ölçeğinde büyüterek bir mesaj vermeye çalışmıştır.

Resim 5.Kimiyo Mishima, 'Work 2012”, Seramik, Metal, Tokyo, 2012.

Meydan, "geniş alan" anlamına gelen Arapça kökenli bir sözcüktür. Devrimler, halk eylemleri ve akıllarda kalan olaylar çoğu zaman şehirlerinmeydanlarında gerçekleşmiştir. Bu alanlarda sergilenen eserler özellikle kamuoyunun ilgisini çekmeye yöneliktir. Bu nedenle kısa süreli sergilenirler.

COP15 (Kopenhag Küresel Isınma Konferansı) çerçevesinde kısa süreli Kopenhag belediye binasının bulunduğu meydanda sergilenen buzdan ayı heykeli, yerleştirildiği alanda gitgide eriyerek bronz bir ayı iskeletine dönüşmüştür. Bu çalışma küresel ısınmanın etkilerini

en kısa yoldan izleyiciye aktarmaktadır. Aynı zamanda günbegün heykelin değişimini görmek izleyicide bu eseri takip etme isteği de uyandırmaktadır.

(a) **(b)**

Resim 6. (a)COP 15, "Kopenhag Buz Ayısı(Cophenagen Ice Bear)", *Rådhuspladsen*, Kopenhag, Danimarka, 2009(Fotoğraf: Aygün DİNÇER KIRCA).
(b)Nele Azevedo, "Minimum Anıt (Minimum Monument)",Buz, 2009.

İklim değişikliklerini buz malzeme ile vurgulandığı bir başka çalışma ise, Nele Azevedo, Berlin'de sergilendiği buzdan adam heykelleridir. Basında geniş yer verilen bu eserler aslında sanatçısı tarafından, 'tarihi eserlerin ve anıtların sergilenmesine bir eleştiri/alternatif'olarak tasarlanmıştır. Ancak, yerleştirildikten sonra 30 dakika içinde eriyip kaybolan heykeller, kamu izleyicisi tarafından gelecekte insanoğlunu bekleyen sonuçlar olarak algılanmıştır. Bu algıyı yerinde ve doğru bulan sanatçı bu durumu lehine çevirerek, üretimine devam etmiştir. Bu çalışma kısa süreli olarak, Belfast, Amsterdam, Santiago ve Porto gibi dünyanın birçok şehirde sergilenmiştir. Ayrıca, kamusal alanda merdivenlerin açık alan eserlere stant işlevi gördüğü de gözlemlenmektedir.

(a) ***(b)***

Resim 7.(a)Katharina Fritsch, 'Hahn/Cock (Horoz)', Cam elyafı, Londra, 2013.
(b)Marc Quinn, "Alison Lapper Hamile (Alison Lapper Pregnant)", Mermer, Trafalgar Meydanı, Londra, 2005.

Londra Trafalgar Meydanı'nda yer alan *Dördüncü Kaide*, Sir Charles Barry tarafından bir binici heykelini taşımak üzere, 1841 yılında tasarlanmıştır. Ancak, heykel maddi sıkıntılarnedeniyle tamamlanamamıştır. Kaidenin nasıl kullanılacağına dair tartışmalar, 150

yılı aşkın bir süre devam etmiş,fakatgenel bir uzlaşmasağlanamamıştır. 1998 yılında, Mark Wallinger, Bill Woodrow ve Rachel Whiteread adlı sanatçılara ait üç modern heykelin kaidedesergilenmesine izin verilmiştir. Bu yapıtlara gösterilen büyük ilginin ardından, Londra Belediye Başkanı tarafından kurulan "Dördüncü KaideKomisyonu" ile bu başarının bir geleneğe dönüşmesi sağlanmıştır.2013 yılındaKatharina Fritsch tarafından tasarlanan'Horoz' adlı çalışma ile sanatçı, bir kadın gözüyle *"erkek"* modelinicanlandırmayı amaçlamaktadır. Tarih boyunca toplumda baskın karakter olan erkek bireyler ile kadınların artık rollerini değiştirdiğine vurgu yapansanatçı, aynı zamanda dünyanın her yerinde "anıt heykel" olarak üretilen ve kaidelerin üzerinde sergilenen *"erkek"* heykellere mizahi bir gönderme yapmaktadır.*Dördüncü Kaide* üzerinde sergilenen bir diğer çalışma ise, Heykeltraş Marc Quinn'in 3,6 metre yüksekliğindeki 'Alison Lapper Hamile adlı heykelidir.Anıt heykellerin sahip oldukları mükemmel oranlara karşın sanatçı, bedensel engelli bir kadın heykelini sanata dâhil etmektedir.Aynı zamanda sanatçının yakın arkadaşı olan modeli Alison Lapper, poz verdiği esnada sekiz aylık hamiledir. Bu çalışma, 'kadınlık, özürlülük ve annelik' kavramlarına vurgu yapmaktadır.

Resim 8.Carl Fredrik Reuterswärd, "Düğümlenmiş Silah (Knotted Gun)", Birleşmiş Milletler Genel Merkezi, New York, 1985.

Dünyadaki pek çok meydan üzerinde devlete ait binalar yer almaktadır. Açık alanlarda sergilenen eserler bu binalar ile ilişkilendirildiklerinde anlamları daha da güçlenir. New York'taki Birleşmiş Milletler Genel Merkezi önünde sergilenmekte olan, namlusu düğümlü silah buna örnek verilebilir. Silah, savaşı akla getiren en temel nesnedir. Sanatçısı namlunun ucunu düğümleyerek silahsızlanmayı destekleyici bir mesaj vermektedir. Bu heykel "Şiddetsiz Proje(Non-Violence Project)" kapsamında New York dışında, Berlin,Stockholm gibi dünyanın 16 şehrinde farklı varyasyonları ile yer almaktadır.

Resim 9.Florentijn Hofman, "Büyük Sarı Tavşan (Big Yellow Rabit)", Tahta, Metal, İsveç, 2011.

Kentsel tasarım yaparken, kent ölçeğine dikkat edilmesi önemli hususların başında gelir. Meydanlarda yer alan eserler de bunun belirleyicisidir. Ancak İsveç'te yer alan isyancı lider olarak bilinen devlet adamı Engelbrekt Engelbrektsson heykelinin binalar arasında sıkışık bir konumda yer aldığı görülmektedir. İsveç Open-Art Bienali kapsamında sergilenen *'Büyük Sarı Tavşan'*adlı çalışma ile kent ölçeği içinde sanat eserlerinin konumu sorgulanmaktadır.

(a) *(b)* *(c)*

Resim 10.(a)Claes Oldenburg, "Özgür Mühür (Free Stamp)" Willard Park, Cleveland, Ohio, 1991.(b) Willard Park ,eskiz görüntüsü. (c) "Askerler ve Denizciler"heykeli.

Kent ölçeğine vurgu yapan bir başka sanatçı da, Amerikan pop-art akımının önde gelen temsilcilerinden Claes Oldenburg'tür. "Özgür Mühür (Free Stamp)" adlı çalışmasında, Cleveland şehir meydanında duran "Askerler ve Denizciler(Soldiers and Sailors)" adlı heykel ile arasında bağlantıkurarak bir arabuluculuk sağlamaktadır. Meydanda duran heykelin elinde tuttuğu kalkanın üzerinde yazan "bağımsızlık" yazısına Oldernburgeserinde yer alan "Özgür" kelimesi ile karşılık vermektedir.

Kamusal alanın en önemli mekânlarından biri olan *Park* kelimesinin sözcük anlamı, doğal yaşamı korumak için veya insanların gezmesi, eğlenmesi veya dinlenmesi amacıyla kullanılmak üzere ayrılmış arazi parçası olarak tanımlanmaktadır. Kamunun özellikle üzerinde söz söyleme hakkı olan bu mekânlara örnek Hindistan'daki 1960'ların başında Nek Chand adlı bir nakliyegörevlisinin yaklaşık 14 sene boyunca kimseye fark ettirmeden kendi kendine, ormanın girişinde küçük bir bölümden başlayarak, giderekgenişleterek oluşturduğu 'Chandigarh Kaya Bahçesi'verilebilir. Kuzey Hindistan'ın Chandigarh şehrinde kurulu olan bu park düzenli yapılaşmanınbaşladığı o dönemde hiçbir plan içerisinde yer almayan bir bölgede kuruludur. Nek Chand başlangıçta oluşturduğu taş heykellerinin üzeriniatık seramik parçaları ile kaplamıştır. Kaya bahçesi dünyanın en çok merak edilen yerlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Taj Mahalden sonra Hindistan'da görülmek istenen ikincisanat eseri olmayı başarmıştır.

Resim 11.Nek CHAND, Heykel Parkı, Hindistan, 1960'lar.

İngiliz heykeltıraş Anna Gillespie ise, ağaç parçacıkları, meşe palamudu gibi malzemelerden yaptığı heykellerle insanları yeniden doğanın bir parçası haline getirmektedir. İnsanın doğadan ayrı bir varlık olmadığını herkes bilse de, aradaki bağın son derece yıprandığı bu çağda, doğa ile insanbütünlüğünü derinden hissederek yeniden keşfetmek sanatçının amaçları arasında yer alır.

(a) *(b)*

Resim 12.(a)Anthony Heywood, "Ayrılmış Aile (Broken Family)", Bondi Beach, Avustralya, 2004.(b)Anna Gillespie, "Geçit (Gateway)", Geri Dönüştürülmüş Kağıt, Karışık Malzeme, İngiltere, 2014.

İngiliz sanatçı Anthony Heywood, eski televizyonları kullanarak şekillendirdiği fil heykelini televizyonda yayınlanan belgesellerde hayvanların insanlartarafından acımasızca öldürülmesine bir eleştiri olarak tasarlamıştır. Modern çağ insanın sosyal bir araç olarak kullandığı televizyon ve yayınlanan hayvanbelgesellerinin vahşiliğine vurgu yapan sanatçı aynı zamanda kaçak avlanmayı da eleştirmektedir.

Resim 13.Gordon Huether, "İp Yolcuları (Highwire Travelers)", RDU Uluslararası Havaalanı, Terminal 1 Morrisville, Kuzey Carolina, ABD, 2014.

Buraya kadar yer alan bölümde, genellikle tam kamusal alan olarak tanımlanan açık alan eserlere yer verilmiştir. Kapalı kamusal alanlar olarak kullanılan Havalimanı terminalleri de kamuya ait bir mekân olmanın yanı sıra, farklı milletlerin karşılaştıkları ve ortaklaşa kullandıkları uluslararası alanlardır.*Bir hava limanında yer alan ve yolcuların hava limanına gelişleri ile en son kalkmadan önce uçağa binişlerini sağlamak amacıyla yapılmış olan ve çeşitli bölümlerden oluşan bir bina* olarak tanımlanan bu alanlarda herkes eşit hak ve özgürlüklere sahiptir.

Amerikalı sanatçı Gordon Huether,"İp Yolcuları" adlı eserini yaparken yarattığı her figür ile arasında bir bağ kurduğunu ve ona göre şekillendirdiğini aktarmaktadır. Çünkü ona göre bütün figürleri benzersiz ve kişilik sahibidir. Heykellerin hepsi aynı renktedir.Sanatçı, "hepimiz aynıyız, eşitiz" söylemini tek renk kullanarak göstermektedir.

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında; kamusal alanlarda estetik kaygı taşımaktan öte, toplumsal konulara eğilen heykellere değinilmiştir. Kamusal alanlarda yer alan heykeller, kamusal alanın tanımı felsefeciler tarafından yapıldıktan sonra yalnızca bir anıt heykel olma özelliğinden uzaklaşarak, bir fikri sunan ve savunan üç boyutlu çağdaş sanat yapıtlarına dönüşmüşlerdir. Açık alanlarda sergilenen heykellerde önceleri malzemenin dayanımı önemliyken artık fikri anlatan her türlü malzemenin kullanıldığı eserler karşımıza çıkmaktadır. Verilen örneklerde; Çevresel Sorunlara duyarlı (çevre kirliliği, iklim değişikliği, küresel ısınma vb. gibi), Irkçılık karşıtı (İnsan ve Hayvan haklarına saygılı, eşitlikçi yaklaşım) Silahlanma karşıtı (Silahsızlanma yanlısı)İçinde yaşadığımız kent ölçeğine yapılan müdahalelere karşı farkındalık yaratma çabaları gözlemlenmektedir. Bu konuları içeren çalışmaların çoğu tam kamusal alan olarak tanımlanan mekânlarda yer almaktadır ve süreli sergileme tercih edilmektedir. Kamusal alanda sanatı yöneten, kamunun her bir bireyidir.

KAYNAKLAR

Altınbaş, Osman ve Eliri, İsa. (2005). “Birey Toplum İlişkisinde Kent Kültürü, Kamusal Alanve Onda Şekillenen Sanat Olgusu”, İdil Dergisi, cilt .1 sayı. 5, Konya.

Cawsey, Andrew. (1998). “Sculpture Since 1945”, New York: Oxford University Press

Çakar, Nurtaç. (2014). “Kamusal Alanda Seramik Heykeller”,Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Gökgür, Pelin. (2008). “Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri”, Bağlam Yayıncılık, Ankara.

Habermas, J. (2003).“Kamusallığın Yapısal Dönüşümü”, Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, 5. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul.

Özbek, Meral. (2004). “Kamusal Alan” Editör: Meral Özbek, Hill Yayınları, İstanbul.

“Melting men: Thousand ice sculptures left to thaw in the sun to highlight climate change in Arctic”(September 3, 2009)

(http://www.dailymail.co.uk/news/article-1210783/Melting-men-Thousand-ice-sculptures-left-thaw-sun-highlight-climate-change-Arctic.html)

“Follow the Leaders: A Corporate City in Ruins” by Isaac Cordal.(August 22, 2013)

(http://www.thisiscolossal.com/2013/08/follow-the-leaders-isaac-cordal/)

“Beauty unseen, unsung”, The Guardian,(Saturday 3 September 2005)

(http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/sep/03/art1)

Resim 1: http://www.musee-rodin.fr/

Resim 2: http://www.beststarsofyear.com/

Resim 3: (a)http://sezer-eser.blogspot.com.tr/

(b)http://flickrhivemind.net/

Resim 4: www.cementclipses.com

Resim 5: http://www.tokyoartbeat.com/

Resim 6: (a)Fotoğraf: Aygün Dinçer Kırca

(b)www.neleazevedo.com.br/

Resim 7: (a)www.theguardian.com

(b)http://www.marcquinn.com/

Resim 8: http://en.wikipedia.org/wiki/Non-Violence_sculpture

Resim 9: http://www.florentijnhofman.nl/

Resim10:(a) http://oldenburgvanbruggen.com/

(b)http://oldenburgvanbruggen.com/

(c)http://www.travel-images.com/

Resim11: http://nekchand.com/

Resim12:(a) www.greendiary.com

(b)www.thegillespiesisters.co.uk

Resim 13: http://www.gordonhuether.com/

DANS SANATI YÖNETİMİNDE FAİLLİĞİN DÖNÜŞÜMLERİ: KURUMLARIN İKTİDARINDAN BİREYSEL VATANDAŞLIK HAKKINA; TÜRKİYE DEVLET BALESİ VE AVRUPA PERFORMANS POLİTİKASI ÖRNEKLERİ

Ayrin ERSÖZ
Yıldız Teknik Üniversitesi
aersoz@yildiz.edu.tr

ÖZET:

Bu bildiride Devlet Balesi, güncel tartışmaları da içerecek şekilde Türkiye'de modernleşmenin baskın batıcılık karakterinin başlıca yansımalarından olan geleneksizleştirme ve batıdan kurum kopyalama politikaları sonucunda devlet içinde oluşturulan sözde hukuki ve irrasyonel bürokratik kurumsallaşmalar bağlamında incelenmektedir.

Ayrıca günümüz Avrupa'sında dans sanatı yönetimi ademi merkeziyetçi ve en ileri seviyede katılımcı demokratik ilişkiler içinde gelişmesini sürdürmektedir. Bu sanat yönetimi, bireysel vatandaşlık hakkı zemininde gerçekleşen kamusal bir etkinlik olarak yürütülmesi, her türlü adlandırılmaya ve kodlandırılmaya karşı kendi adını dahi çeşitli yönlerde sınır tanımadan değiştirmesi, farklı kültürler ve toplumlar arasında ilişkiler kurması yönlerinden ele alınmaktadır.

Anahtar sözcükler: dans, bale, patrimonyalizm, modernleşme, oryantalizm

GİRİŞ

Türkiye'de Devlet balesi hakkında yapılan tartışmalara katkıda bulunabilmek için, konuya sadece sanat yönetimi çerçevesinden bakmanın yanısıra, balenin, hem içinden çıktığı Batı dans sanatı ile, hem de Fransa ve Türkiye örneklerinde görüldüğü gibi onu bünyesine dahil eden devletler ile ilişkilerinin *ne* olduğunu belirleyen tarihsel, politik ve artistik bağlamı göz önüne almak gerekmektedir. Aslında oldukça karmaşık olan bu tarihsel sürecin çözümlenmesinde dünya sistemi, ulus devlet inşası, modernleşme, neopatrimonyalizm, oryantalizm ve kendine oryantalizm kavramlarına baş vurarak ilerlemek yararlı olacaktır.

BATIDA DANS, MUTLAKİYET, ULUS-DEVLET VE BALE

Dansın insanlık tarihinde birbirinden çok farklı koşullar ve biçimler içinde hemen her toplumda ortaya çıktığı görülür. Ortaçağ boyunca Batı Avrupa'da dans, toplumsal yaşamın merkezinde yer alan etkinliklerden biridir. Birkaç basit form kullanarak dans eden her sosyal sınıftan insanlar için dans, bin yıl boyunca aile kurmanın ve hemen her ay düzenlenen bayram

kutlamalarının zorunlu parçası olarak kültürlerinin en önemli etkinliklerinden biri olur.15.yüzyılda Rönesans olarak adlandırılan dönemde, İtalya'da büyük sermaye sahibi tüccarlar ile büyük toprak sahibi soylular aralarında kurdukları ittifak sonucunda geliştirdikleri şehir devletlerinin yönetici sınıfını teşkil ederek, kendileri için ortak bir saraylı kimliği inşa etmeye girişirler. Bunun doğal sonucu olarak içinde yaşadıkları kültürleri gereğince yaptıkları dansların da bu üstün saraylı kimliğine uygun formlara kavuşturulması için sıradan insanların ve köylülerin yaptıkları danslardan tamamen farklı, özel ve soylu olmasını isterler. Bunun çözümünü dansı sanat kapsamına almakta ve ona yüksek sanat payesi vermek yoluyla sanatsal üretim yapılan bir alan olarak tanımlamakta bulurlar. Böylece dans, bir anlamda özelleştirilerek bir sanat dalı ve meslek olarak tanınmaya başlar. 16.yüzyıla gelindiğinde Batı Avrupa'da gelişmeye başlayan şehirli orta sınıflar yaptıkları sosyal danslarda giderek soyluların danslarını taklit etmeye başlar. Orta sınıflar arasında çiftlerin dansı şeklinde yaygınlaşan sosyal dansların Avrupa kültüründeki yeri öylesine güçlenir ki, dans etmesini bilmeyen bir kişinin neredeyse evlilik yapabilmesi bile imkânsız hale gelir. 16. ve 17. yüzyıllar boyunca dans el kitapları en çok satan ve en çok baskı yapan kitaplar arasında yer alır. Dansın toplumsal tabanı genişlemesini sürdürür; soylular nezdinde gördüğü kabul ve destek de artmaya devam eder. Dans alanının sanatsal boyutları giderek zenginleşir ve çeşitli artistik formlar ortaya çıkıp serbestçe gelişmeye başlar.

Ancak 17. yüzyıldaki gelişmeler dans sanatı için Avrupa'da 20. yüzyıla kadar sürecek olan karanlık bir çağın başlangıcı olur.Karanlıktır; çünkü dans, başta Fransa olmak üzere, politik bir araç olarak kullanılmak amacıyla iktidar tarafından tarihindeki en belirleyici *hakikat oyunu* (doğru yanlış oyunu) içine sokulur. Bunun sonucunda egemen siyaset tarzı olan mutlakiyetçi rejim, sadece kendi ürettiği ve kullandığı dans dilini yasal kabul eder ve onun dışındaki tüm dans dillerini yasa dışı ilan ederek yasaklar. Bu dans dilinin adı *dans d'ecole'* dür. (Günümüzde klasik bale tekniği olarak adlandırılan *dans d'ecole'* aynen *dil gibi* yapılandırılmıştır, mutlak kesinlikte sözcük gibi tanımlanmış pozisyonlar ve hareketlerden oluşan bir *sözlüğü* ve bu sözcüklerden cümleler ve paragraflar oluşturabilmek için belli bir *grameri* vardır.) Batı Avrupa'da sömürgecilikle zenginleşen her ulus devlet güç kazanıp ulusal entegrasyonu sağladıkça ulusun dilini teke indirir. Tıpkı bunun gibi dans sanatının dili de teke indirilir. Dans üzerinde bu tek dilin egemen olmasıyla başlayan yasaklar ve baskılar sonucunda dansın kadim *çok dilli* dönemi sona erer. Artık, *dans sanatını temsil etme yetkisi* yalnızca devletin imal ettiği dans dili olan *dans d'ecole'*e tanınan bir *imtiyaz* haline gelir. Siyaseten mutlak ayrıcalıklı kılınan bu dans dili başka sanat dallarıyla (müzik, edebiyat, sahne tasarımı, kostüm gibi) devlet eliyle birleştirilmek suretiyle bale sanatı icat edilir. Avrupa'da dans sanatı 20. yüzyıla gelinceye kadar baleye indirgenmiş olarak dondurulur ve bale dışında her hangi bir dansın sanatsal varlık göstermesine imkân tanınmaz. Özellikle Fransa'da kraliyet dans akademisinin gözetim, denetim ve onayı olmaksızın bir dansın ve özellikle *danse d'école* dışında dans dilleri kullanan dansların sahnelenmesi devlet tarafından kesinlikle yasaklanır ve cezalandırılır (Needham, 1997). Bale Avrupa resmi tarihinin parlak sayfalarına yazılırken onun dışındaki danslar bu tarihin dışına kovulur.

Bu sanatın devlet elinde güçlü bir politik araç haline getirilmesinin en çarpıcı örneğini ortaya koyan Fransa Kralı 14. Louis, (yönetim dönemi 1643-1715) yirmi yaşına kadar bizzat kırk büyük balede yaklaşık seksen rol alır. Bu aslında -Fransa örneğinde en açık şekilde görülebileceği gibi- ulusun inşası, ulus devletin kurulması, merkantilist iktisat politikalarına dayalı sömürgeci ulusal ekonominin güçlenmesi ve ulusal iç pazarın entegrasyonu için gerekli görülen mutlakiyetçi bir rejimi kurmaya dönük siyasi bir planın parçasıdır. Bu plan gereğince Fransa Kralı çocukluğundan itibaren Başbakan Mazarin ve Kraliçe Anne'in nezaretinde aşırı

disiplinli zor bir eğitime tabi tutulur. Usta bir dansçı olan genç kralın, önceden hedeflenen belirli bir kamuoyu üzerinde, hem canlandırdığı roller gibi soylu, güçlü, erdemli karakterde, hem de kendi bedenini yönettiği ustalıkla devleti de iyi ve doğru yönetecek kişi olarak, Fransa üzerine *güneş gibi doğan bir ulu kurtarıcı imajını* yaratması gerekmektedir. Bu nedenle Kral 14. Louis ve hükümeti, sanatı çeşitli şekillerde politik bir araç olarak, planlı, sistematik ve sürekli olarak ustalıkla kullanır. O zamanki adlarıyla *glory* ve *rhetoric* şimdiki adlarıyla imaj inşası, simgelerle kamuoyu yönlendirme, propaganda ve algı yönetimi denilen operasyonlarda her sanat dalı yer alır. 1660'lı yıllarda Fransa'da kraliyet tarafından kurulan Resim ve Heykel, Mimarlık, Fransız dili, Müzik ve Dans akademilerinin hepsinin tek işlevi aslında mutlakiyetçi rejimi temsil eden kralın imgesini ululaştırmak için hükümete çalışmaktı (Burke, 1992). Yapılan bale gösterileri, iç mekânlara asılan resimler, kamusal alanlara dikilen heykeller, saray ve kamu binalarının mimarisi, büyük saray bahçelerinin tasarımı hepsi örgütlü ve planlı olarak bu amaca hizmet etmekteydi.

Bale, 1789 Fransız Devrimi ardından 19.yüzyıl başlarında *ballet de action* adıyla yeniden biçimlenir ve anlatılarında bu dönemin muzaffer sınıfı olan devrimci burjuvazinin ideolojik ve ahlaki değerlerini yaymakla görevlendirilen bir sanat dalı olur ve yüzyılın sonuna doğru, Rusya hariç hemen tüm Avrupa'da sönmeye ve yok olmaya başlar. 20. yüzyıl başlarında bale batıda tam tarihe karışmak üzereyken, Rusya'da 1917 Ekim devrimiyle iktidarı ele geçiren Komünist Partisinin ilgili yetkililerinin epey ikircikli tartışmalar ardından Çarlık rejiminden miras kalan balenin Proletarya Diktatörlüğü için ideolojik hizmet görerek varlığını sürdürmesine dönük kararı ile yeniden hayata döner. Balenin İkinci Dünya Savaşından sonra Doğu ve Batı blokları arasındaki Soğuk Savaşa katıldığı, ABD, Fransa, İngiltere ile Sovyetler Birliği arasında yapılan bale toplulukları turları ile diplomasi alanında kültürel bir silah olarak kullanıldığı, yakın tarihin bilinen gerçeklerindendir. 20. yüzyıl başlarından itibaren baleden tamamen kopan Batılı dans sanatı, uluslar ve kültürlerarası bir ortam içinde boyutlarını çoğaltmayı, sayısız değişimler ve dönüşümler geçirmeyi ve çeşitliliğini zenginleştirmeyi günümüze dek sürdürür. *Danse d'école* ise artık canlı müzelik bir spora indirgenen bale dışında, dansı meslek olarak benimseyenlerin bedensel hareket kapasitelerini arttırmak için kullanabilecekleri tekniklerden biri olarak dünya dansçılarının mesleki teknikler deposundaki yerini alır.

MODERNİTE VE ORYANTALİZM

16. yüzyıldan itibaren Batılı bir tarihsel sistem olarak ortaya çıkan kapitalist dünya ekonomisi merkezinde yer alan Batı Avrupa'da 17. yüzyıl boyunca uluslar ve ulus devletler inşa edilerek bunlar üzerinden dünyaya yayılan sömürge imparatorlukları kurulur. Batılı toplumların kendi içsel dinamikleri ile gelişen Avrupa merkezli modernite, 18. yüzyıldan itibaren belirginleşen; ekonomide sanayileşme, toplumda şehirleşme, siyasette demokratikleşme, zihniyette aklileşme ve sekülerleşme, devlet iktidarının kurumsal hukuk sistemi ile temsiliyeti gibi özelliklerle tanımlanır. (Apter, 1965, Arnason, 1982) Felsefi ve politik düşüncenin merkezine akıl, özne ve özgürlük kavramları yerleşir; bilimsel ve teknolojik ilerleme, iktisadi büyüme, toplumsal refah, insan hakları ve demokrasi vazgeçilmezler arasına girer. Ancak modern Batı uygarlığı madalyonunun öbür yüzünde; büyük insani yıkımlara yol açan sömürü, ekonomik krizler, savaşlar, soykırım, sömürgecilik, emperyalizm, faşizm, komünizm gibi olumsuzluklar ve bunların yanısıra özellikle Batı sömürgeciliğiyle yakından ilişkili oryantalizm gibi ideolojiler bulunmaktadır. Bu olumsuzluklarla birlikte, başta insan hakları ve demokrasi olmak üzere, başlıca Batılı evrensel aşkınlıkların Batı'nın kendisi tarafından yıkıcı pratiklerle tahrip edilmesinin yapısal bir özellik

göstermesi nedeniyle, Batı ve Batı dışı farklı evrensellerin kendi aralarında saygı ve güvene dayalı sürekli alış veriş içinde olduğu bir dünyanın imkânsızlaşmasına yol açmış olması, Batının en büyük trajik ikilemidir.

Batı, 18. ve 19. yüzyıllar boyunca yayılmacı politikalarını sürdürürken karşısında sömürgeleştirilmesi kolay olmayan Osmanlı devleti merkezli İslam Uygarlığı gibi coğrafyalar bulur. Üzerinde Batı'nın ekonomik ve askeri üstünlüğünün giderek arttığı bu coğrafya, Batı tarafından Şarkiyatçılık (*Oriental Studies*) denilen bir sözde bilimsel disiplin aracılığıyla inceleme konusu yapılır. Aslında buradan üretilen bilgi, merkezinde kendi toplumsal kültürünün bulunduğu modernite aracılığıyla Batı'nın dünya üzerindeki modern söylemsel iktidarının kurulmasına katkıda bulunmaktadır. Batı kültürün özgül ürünlerinden biri olarak Oryantalizm, Batı karşısında değersizleştirilen değişmez bir muhayyel Doğu nesnesini işleyerek

aslında *Öteki'ni icat eder* (Said,1982). *Oryantalist bakış, Öteki olarak belirlenen Doğu aracılığıyla Batının kendini tanımlamasıdır.* Osmanlıdan itibaren modernleştirici devlet elitinin zihniyeti -aşağıda değinileceği gibi- işte bu bakışla maluldür.

PATRİMONYALİZM, NEOPATRİMONYALİZM VE KENDİNE ORYANTALİZM (SELF ORİENTALİSM)

Osmanlı ile başlayıp Cumhuriyetle devam eden modernleşmenin en belirgin karakteristiği devlet eliyle yürütülmüş olmasıdır. Devletin özgül nitelikleri, modernleşmenin karakteristiğini belirleyici rol oynar. Bu özgül niteliklerin başında patrimonyal karakter gelir. *"Bu patrimonyal prensip, patron kul ilişkisi, Osmanlı devletinin temel yapı ve menşeinde görülür….Osmanlı patrimonyal toplumunda intisab ve patronaj, seçkin sınıfın her bölümünde, statü gruplarında, bürokraside, orduda, hatta ilmiyyede sosyal ilişkilerin ve hiyerarşinin temel prensibi idi….Sanatkar da bu genel patrimonyal sistemin dışında değildi"* (İnalcık, 2003) *"…sanat ve bilim eserinin kalitesini ve sanatkarın şöhretini çok kez hükümdar belirlerdi. Bir eserin "makbul ve mu'teber olması" herşeyden önce sultanın iltifatına bağlı idi."* (İnalcık, 2003)

Patrimonyal otoritenin -en saf haliyle- mutlaklığı, otorite nezdinde kurulan dikey-düşey yönlü ilişkilerin ademiyet mertebesinde bir içkinlik boşluğu yaratabilmesi ile doğru orantılıdır. Bu mutlaklık, yatay düzlemde kendi tanıdığı otoriteden başka herhangi bir otoritenin varlığını tanımayı imkânsız kılan bir otorite karşıtlığını da kendi yapısının bir parçası haline getirdiğinden, otorite tanımaz bir anarşik potansiyeli gizlice içinde barındırır. Öte yandan dikey yönde tanınan mutlak otoriteye dönük algının, genellikle, otoritenin sahici içeriğine değil onun sembollerine, bir bakıma apolet, unvan gibi dışsal unsurlarına dönük olarak biçimlenmesiyle birlikte, bütün kapılar her çeşit irrasyonaliteye karşı kendiliğinden açılmış olur. Dikeyliği arttıkça kapsamını alabildiğine genişleten otoritenin tekliği *politik alan dışında bir otoritenin varlığını da imkansız kılar.* Böylesi patrimonyal yönetim modelinin en başarılı örneklerinden biri, geç ortaçağdan erken moderne kadar Batı Avrupa kraliyet rejimlerinin mutlakiyetçi yapısına imrenerek baktıkları Osmanlı sistemidir. Bu sistem özünde, kendi deyimiyle *"kul"*luk sistemidir. En tepedeki patrondan başlayarak sultan-kul, kulun kulu -kulun kulunun kulu,… biçiminde yukarıda değinildiği şekilde mutlak otoriteye zincirleme olarak bağlanan ve tamamen kişiselleştirilmiş bir mutlak dikey hiyerarşi söz konusudur (Kunt,1975). Osmanlı'da devlet iktidarının aşırı kişileştirilmiş yapısında açıkça görülen bu durumda Devlet iktidarı, ilkelere (hukuk) bağlı görünse de kişiler arasındaki ilişkilerin şekline göre işler. Osmanlı tarihi, padişahından kuluna kadar herkesi bağlayan

İslam hukukunun (şeriat), devletin iradesi söz konusu olduğunda devletin kendi *'örfi'* hukuku vasıtasıyla nasıl delinebildiğini gösteren örneklerle doludur. *"İslâm hukukuna aykırı kurallar bazen fetva almak bazen de İslâm hukukunun tanıdığı bir yetki kullanılıyormuş gibi gösterilmek suretiyle İslâm hukukuna şeklen uydurulmuştur."* (Koşum, 2004). Devlet iktidarında Batı Avrupa ile Osmanlı arasındaki temel farklılık burada yatmaktadır. Batıda krallık ve prensliklerde iktidarın temsiliyeti ancak hukuk yoluyla gerçekleştirilebilir; kendi geliştirdiği hukuksal kurumlara dayanarak ortaya çıkan "*monarşik iktidar, devlet iktidarı özünde hukukta temsil edilir. …Ve burjuvazi sonunda monarşik iktidardan … monarşiye de ait olan… bu hukuksal söylemi kullanarak kurtuldu. …Batı'nın hukuktan…başka bir iktidar temsiliyeti olmadı* " (Foucault, 2005). Osmanlı'nın çoğul hukuklu patrimonyal yönetiminde *çoğulluğun öncelikle siyasal yollardan var edilip bilahare hukuksallaştırılamaması nedeniyle* birçok yerde sıklıkla çatışmalara yol açması ve bu tür çatışmaların genellikle adil olmayan bir şekilde güçlünün hukukunun uygulanmasıyla sonuçlanması, kaçınılmaz olarak sadece adaletsizlik ve hukuksuzluk değil anarşi de üretmektedir. Sonuçta*, Osmanlıdan Cumhuriyete batıcı ve modernleşmeci devlet bürokrasisinin uygulamalarının, öncelikle hukuksallığı ve buna bağlı olarak rasyonalitesi, verimliliği, etkinliği bakımlarından, hep tartışma konusu olmaya devam edegelmesi, bu patrimonyal yapısıyla yakından ilgili görünmektedir*.

Aslında bütün dünyada modernleşme süreçleri genellikle Batılılaşma pratikleri olarak yürütülür. Kapitalizm öncesi Eski Dünya'da patrimonyal yapılanmanın yaygın ve köklü olmasının, Batılılaşmanın tercih edilme yaygınlığını açıklayan faktörlerden biri olduğu da düşünülebilir. Bu yaygın eğilimden müstesna olmayan Osmanlı'da devlete hakim olan otoritenin, *mutlak dikeyliğe* dayalı patrimonyal yönetim zihniyetine sahip olması nedeniyle, kendinden üstün bir güç olan Batı karşısında durabilmenin, bu üstünlük ibresinin *dikey* ucunun gösterdiği Batılı olmaktan ibaret olduğu zehabına kapılması zor değildir. Öte yandan kendini aşkın bir modernite ile özdeşleştirerek sunan Batı'nın, Öteki ile kendisi arasında kurulacak -özellikle kültürel- bir denkliğe hiç tahammülü olmadığı da açıkça görülmektedir. Benzer bir tahammülsüzlüğün Batı modernliğini benimseyen asker sivil bürokraside ortaya çıkması da tesadüf değildir. Modern Batı'nın Öteki'ni icat etmesine benzer şekilde Batıcı modernleşme aslen kendisinin de dahil olduğu Doğu'nun içinde bir Öteki yaratarak kendini tanımlar. *Kendine oryantalizm(self orientalism)* denilen bu tutum kısaca *Doğu'nun, Batı'nın gözüyle bakarak kendini değerlendirmesidir.* Bu durumda Batı toplumları ile Batı dışı toplumlar arasında yapılan mukayeselerde Avrupa merkezci bir bakış egemen olacağından temel ölçüt daima Avrupalıların sahip oldukları, yaptıkları ve düşündükleri şeyler olur.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e modernleşme süreci bir çeşit siyasi elite dönüşen devlet bürokrasisi eliyle bir devlet girişimi olarak gerçekleştiğinden, bu bürokrasinin patrimonyal ve kendine oryantalist nitelikleri Türkiye'nin modernleşmesinin temel karakteristiklerini de belirler. 19.yüzyıl sonlarına doğru Osmanlı'nın modern eğitim kurumlarında pozitivist felsefeyle yetişen sivil asker bürokraside batıcılık ve kendine oryantalizm anlayışı oldukça belirgindir. Bu kuşak önce Meşrutiyet'i ardından Cumhuriyet'i kuracak olan modernleşmeci kuşaktır. Böylelikle Osmanlı patrimonyalist geleneğinden gelerek Batılı modernizm ile birlikte oryantalist ideolojiyi de benimsemiş olan Cumhuriyet'in kurucu bürokrasisi, 'Osmanlı'yı toplumsal ve siyasal bakımdan hazır bir Öteki kalıbı olarak kullanmaya ve kendi halkını muhayyel bir ulusa dönüştürülmesi gereken Öteki olarak görmeye başlar.

Bu bakımdan Türkiye'nin modernleşme denemesinin içsel bir evrim sonucunda değil, Batı toplumlarından modernliğin işaretleri olarak görülen ve gösterilen kurumlar, yasalar, düzenler ya da bir takım kodlar (şapka, alfabe gibi) kopyalanarak yürütülmesinin modernlikle

bağdaştırılamayacağı; Türkiye gibi Batı dışı toplumlarda modernleşme adına uygulanan *geleneksizleştirme* politikalarının esasında sahih bir modernleşmeyi engellediği ve bunun adının da *neopatrimonyalizm* olduğu sıklıkla öne sürülür (Nişancı, 2001). Buna göre, Cumhuriyet modernleşmesinin ilk dönemi, devletin gücünü ön plana çıkaran milliyetçi bir ideolojiyle desteklenerek, geçmişi topyekün değersizleştiren, toplumu kendi geçmişinden, dinsel, kültürel ve etnik köklerinden kopartarak, tüm topluma tek bir yeni kimlik giydirme uygulamalarını yürüten devlet bürokratik elitinin adeta bir cemaate dönüştüğü neopatrimonyal bir diktatörlükle sonuçlandığı söylenebilir.

NEOPATRİMONYAL DEVLETİN BALESİ

Türkiye'de Devlet balesi, 1940'lı yıllarda başlayan kuruluşundan bu yana sıklıkla tartışılan bir kurum olmuştur. Yukarıda yapılan açıklamalara, bu tartışmaları daha genel bir bağlam içinde, baleyi kendi bünyesine alan devletin tarihsel bakımdan yapısal özellikleri ve modernleşme politikaları çerçevesinde ele almak gerektiğinden yer verilmiştir. Ancak bu şekilde bakıldığında, Türkiye'nin yaklaşık iki yüzyıl boyunca Osmanlı'dan Cumhuriyet'e modernleşme sürecinin yukarıda ele alınan patrimonyal, neopatrimonyal ve kendine oryantalist karakteristiklerinin bu kurum üzerinde biçimlendirici etkileri olduğu açıkça görülebilmektedir. Türkiye'de Devlet balesinin kuruluşunu, Batıcı modernleştirici bürokratik devlet elitinin kendi halkını 'öteki'leştiren kendine oryantalist tutumu bağlamında okumak pekala mümkündür. Devlete hakim olan batılaşmacı zihniyet hem öteki olarak tanımladığı kendi toplumunu hızla modernleştirmek için hem de işbirliği ve ittifak yolları aradığı Batıya onlar gibi uygar olduğunu kanıtlayabilmek için Avrupa'dan kurum kopyalarken bunların arasına batıya dönük imajın modern nişanı olarak gördüğü baleyi de katmaktadır. *Devlet balesinin ülkenin batıya dönük imajının bir parçası olduğu şeklinde bir kanaatin günümüze dek kesintisiz olarak sürdürüldüğü,* hemen her yıl bütçe görüşmelerinin DOB hakkındaki kısmının TBMM tutanaklarında yer alan hükümet adına yapılan konuşmalarda açıkça görülebilir.

Aslında Türkiye'de devlete hakim olan zihniyetin bilimsel olarak ampirik yoldan açığa çıkarılabilmesi hiç de kolay değildir. Çünkü 20.yüzyılda Türkiye devlet bürokrasisinin *zihniyet dünyasının* nesnel ve bilimsel olarak anlaşılmasına imkan verecek şekilde *tutumların ve uygulamaların* niteliklerini belirlemeye yönelik saha araştırmaları gibi devleti kendi içinden ampirik inceleme nesnesi yapmaya kalkışacak olan bilimsel araştırmalara karşı devletin kapıları genellikle sımsıkı kapalı tutulmuştur. Bunun ilk istisnalarından biri 1970'li yıllarda siyaset bilimci *Metin Heper'*in, oniki bakanlığın merkez teşkilatlarında yaptığı siyaset sosyolojisi alanındaki araştırmalara dayalı çalışmasıdır. *Heper,* Türkiye devlet bürokrasisinde patrimonyal gelenekçiliği ve modernleşmeyi ampirik olarak ölçmeye ve incelemeye yönelik çalışmasını 1977 yılında *Türk Kamu Bürokrasisinde Gelenekçilik ve Modernleşme* adıyla yayınlar. Devlet bürokrasisine hakim olan *zihniyet* ve bunun tutum ve uygulamalara yansıması konusunda geçen yüzyılda devlet içinde sahada yapılan nesnel bilimsel ampirik çalışmaların yok denecek kadar az olması bakımından önemli olan bu çalışmada *modern devlet bürokrasisi, yapısal ve işlevsel bakımdan hukukilik, rasyonellik ve üretkenlik bakımından tanımlanmaktadır.* Bu unsurlarla oluşturulan tiplerin tanımsal özellikleri ölçüt alınarak yapılan ölçümlerden çıkan sonuçlar, çok kısaltılmış bir özetle şöyledir: *1-Türk bürokrasisi neopatrimonyal görünümdedir; 2- Bürokrasi kapsamlı bir hukuk düzeni üzerinde durmakla beraber idarenin hukuksallığı biçimsel (sözde) kalmaktadır; 3- Bürokraside kuralların uygulanmasına patrimonyal zihniyet hakimdir; 4- Modern bir devlet bürokrasisinin uygulamalarında görülmesi gereken hukuki rasyonellik ve rasyonel üretkenlik*

uygulamaya yansımamaktadır; 5- Bürokrasi idare edilenlerden (milletten) bağımsız kararlar almaktadır; 6- Bürokrasi siyasal elit rolü oynama istemindedir (siyaset yapmaktadır) (Heper, 1977).

O yıllarda devlet bürokrasisi hakkında nesnel bilimsel verilere dayanarak yapılan bu analiz, Devlet Balesi sorununun anlaşılabilmesi için özellikle hukukun sözde kalması, işlerin doğru yapılmaması, özerklik ve ifade özgürlüğünün bulunmayışı bakımlarından *hukuki irrasyonellik, irrasyonel üretkenlik* gibi anahtar kavramlar içermektedir. Devlet Balesi içinden bizzat yapılan eleştiriler neopatrimonyal karakteristiklerle ilişkili bu kavramlar çerçevesinde ele alınarak tartışmaya dahil edilebilir. Bu konuda temel kaynaklardan birincisi *Devlet Balesininbizzat kurucusu olanMadame Ninette de Valois*'nın, Adım Adım (*Step by Step)* başlıklı anıları, ikincisi ise 1989 yılında düzenlenen *1. Opera ve Bale Kongresi Tutanakları'*nda yer alan kurum çalışanı sanatçıların görüşlerdir. *De Valois,* devlet bürokrasisinin 'kitabına uydurma' olarak tezahür eden şekilci hukuksallığının pekala farkındadır ve şöyle yazar: *"Türkiye'de bir yasa öyle kolayca çıkarılamaz. Ancak bir yabancının kesinlikle aklının alamayacağı bir biçimde delinebilir"* (*De Valois*, 1977). devlet balesinin kendi deyişiyle *"iç manzarası*"nı tasvir ederken bu bürokratik kurumun irrasyonelliğinin hukuksallık ve üretkenlik boyutlarını da açıkça gözler önüne serer: " *Türk dansçılar için İngiliz ve Amerikalı akranlarının akıllarından bile geçiremeyeceği bir güvence imkanı vardır. Konservatuardaki dokuz yıl boyunca her şeyleri sağlanır. Orta derecede yeteneğe sahip herhangi bir dansçı,…mezun olduktan sonra yaşam boyu bir işe ve emeklilik güvencesine sahiptir…Şayet bir dansçı olarak tembelseniz ve gerçekten çalışma isteğine sahip değilseniz, (a) devamsızlık veya (b) bazı rollerde dans etmeyi reddetmek nedeniyle işten atılmanızı sağlayacak hiçbir 'kanun' yoktur."* (De Valois, 1977). Böylesine irrasyonel yapısı olan bir bale topluluğuna dünyanın hiçbir ülkesinde rastlamak kesinlikle mümkün değildir. Bir yanda vasat düzeyde, tembel, çalışmak istemeyen, devamsızlık yapan, kendisine önerilen rolde dans etmeyi reddeden bir bale dansçısı, diğer yanda ise ömür boyu iş, emeklilik güvencesine sahip işten çıkarılması imkânsız bir bale dansçısı bulunmaktadır. Bu paradoksal ikilinin akıl dışına çıkılmadıkça çakıştırılamayacağı çok açıktır. Bir bakıma dansçılara iş ve emeklilik güvencesi sağlanması olumlu görülebilir. Fakat bunun bedelinin asıl amacı imkânsız kılacağı baştan bellidir. Bu durum, kuruluşundan itibaren balenin kendisinin bir amaç olarak ciddiye alınmadığının kanıtlarından biridir. *Maksat dans sanatı olarak bale değil, belirli politik amaçlarla baleyi şeklen devletin bünyesinde bulundurmaktır.* Devlet balesinin yarım yüzyıldan fazla bir süredir bir şekil olarak ısrarla sürdürülmesinin başka bir gerekçesi olabileceğini düşünmek zordur. *De Valois* anılarında gerekli sayıya ulaşmak için acele edildiğinden *corp de ballet*'nin standart dışında kaldığını yazarak Devlet Balesinin "*iç manzara*"sında saptadığı bir diğer irrasyonel tutuma dikkat çeker. Dansçı sayısı yetersizliğine çözüm olarak *corp de ballet* standardı bir kenara atılır ve aslında bu iş için yetersiz oldukları açıkça bilinmesine rağmen bazı dansçılar işe alınır. *De Valois* tarafından vurgulanan bir diğer husus devlet balesinde yaşlıların otoriter iktidarı karşısında gençlerin kendilerini ifade etme imkânı bulamadıkları yönündedir. Ayrıca Türklerin kendine güven yoksunluğunun yapısal bir milli bir karakter olduğunu da öne sürer. Ona göre, tüm ısrarlarına rağmen yetiştirdiği dansçılar arasından koreografi yapmak için hiç kimsenin bir adım öne atma cesaretini gösteremeyişi de bundandır. Devlet balesi bürokrasisinin irrasyonel tutumları yıllar içinde iyice belirgin hal alır. 1989 yılında yapılan *1. Opera ve Bale Kongresi Tutanakları'nda, Aysun Aslan, kurumun en yüksek idari konumu olan başkoreografluğa atanan sanatçıların hayatlarında hiç koreografi yapmamış kişilerden seçildiğini, dansçıların yarısının bale eğitimi görmemiş olduğunu, görev dağıtımının dostluk ilişkilerine göre yürütüldüğünü açıkça belirtirken, Dilek Evgin, yenilikçi ve yaratıcı çalışmaların engellendiğini vurgular.*

Günümüze gelince, çağımızda küreselleşme ve neoliberal iktisat politikalarının uygulanması sonucunda devlet bürokrasisinin rasyonelliğinin piyasacı ve işletmeci bir anlayışla yeniden tanımlandığı görülür. Bu tanıma göre geliştirilen 'Etkin devlet' tipolojisi doğrultusunda yeni ilkeler ve ölçütler ortaya çıkar. Buna bağlı olarak 'işlerin doğru yapılması' olarak tanımlanan verimlilik kadar, 'doğru işin yapılması'na işaret eden performans ölçütü de öne çıkar. Bu çerçevede Türkiye'de devlet bürokrasisi etkin devlet anlayışına uygun şekilde performans odaklı bir yönetim anlayışına yönlendirilir. Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğünün 2011-2015 stratejik planında Stratejik Amaç 1'de DOB'nin "uluslararası alanda tanınırlığının arttırılması" ifadesi yer almaktadır. Ancak aynı belgede yer alan *hedeflerin ve göstergelerin, tanımlanma şekillerinden dolayı,* DOB'nin *uluslararası tanınırlık stratejik amacının gerçekleşip gerçekleşmediği hakkında sahih bilgi vermeleri kesinlikle mümkün değildir.* Aslında uluslararası tanınırlık bir bale topluluğunun en önemli varlık nedenidir ve meselenin anahtarıdır. Dünya tarafından tanınmayan bir bale topluluğunun meşruiyet zemini oldukça zayıf demektir. *Uluslararası tanınırlığın gerçek ölçütlerinden birincisi yurtdışı temsillerin gerçekleştiği yabancı ülkelerdeki sahnelerin ve festivallerin kendilerinin uluslararası tanınırlığı olmasıdır. İkinci ölçüt ise bu temsillere gelen yabancı izleyici sayısıdır*. Uluslararası tanınırlığı olan bale toplulukları, genellikle kendileri gibi uluslararası tanınırlığı olan festivallerin ve sahnelerin yöneticileri ve sanat yönetmenleri tarafından temsil yapmak üzere davetler alan topluluklardır. Bu tür davetler, tüm topluluk için olabileceği gibi sadece o toplulukta çalışan dansçı veya koreograflar için münferiden yapılabilir. Bu durumda koreograflar, yabancı ülkelerde uluslararası tanınırlığı olan bale topluluklarına iş yapmak üzere, dansçılar da o toplulukların eserlerinde yer almak üzere davet edilmiş olurlar. Kısaca uluslararası tanınırlık öncelikle niteliksel bir kavramdır ve uluslararası tanınırlık niteliğine haiz olmayan sahnelerde ve festivallerde verilen temsillerin sayısı o topluluğun uluslararası tanınırlığı için ölçüt olamaz. *Sonuç olarak, Türkiye'de Devlet Balesinin yaklaşık altmış yıllık tarihine rağmen hem uluslararası düzeyde rasyonel, verimli ve etkin artistik üretim yapan hem de uluslararası tanınırlığı olan bir kimliğe sahip bir topluluğu bulunduğunu söyleyebilmek neredeyse imkânsızdır.*

İKTİSADİ BOYUT: SAHNE SANATLARININ YAPISAL VERİMLİLİK AÇIĞI

Balenin siyasal ve toplumsal bilimleri ilgilendiren yönlerinin yanı sıra iktisat bilimini ilgilendiren pek bilinmeyen bir yönü daha vardır. Üstelik bu yönü tüm performans sanatlarını; müzik, opera, bale, tiyatro, dans olması fark etmeksizin geleneksel olandan çağdaş olanına kadar, canlı insan emeğiyle yapılan tüm sanatları ilgilendirmektedir. İktisat biliminin performans sanatlarıyla ilgilenmeye başlaması ve bu alanda ampirik incelemeler yapılması 1960'lı yıllarda ABD de başlar. Bunun ilginç bir hikâyesi de vardır. Amerika'nın ekonomide '*boom'* yaşadığı 1945- 1968 yılları arasında sahne sanatlarında da ekonomik patlama gerçekleşir. Çok sayıda müzik, dans, tiyatro toplulukları kurulur, hepsinin işleri çok iyi gider, sezonlar sürekli dolu salonlarla geçer. Ancak 1960'lı yıllarda görünürde hiçbir neden olmaksızın işleri çok iyi durumda olan topluluklar arka arkaya salgın halinde iflas etmeye başlar. Kimsenin nedenini anlayamadığı bu tuhaf bilmecenin iktisatçılar tarafından incelenmesi sonucunda mesele anlaşılır.

Sonuç şudur: Performans sanatlarında finansman açığı oluşması yapısal nitelikli bir olgudur. Çünkü dünya ekonomilerinde işgücünün saat başı çıktısı sürekli olarak büyümekte, işgücü maliyetleri ise düşmektedir. Buna karşılık performans sanatlarında bu kural çalışmamakta ve makro iktisadi faktörler (ekonomik büyüme, teknolojik ilerleme, verimlilik

artışı, yükselen gelir seviyesi vs.) nedeniyle mikro iktisat düzeyinde yükselen birim işgücü maliyetlerinden kaçınılması mümkün olmamaktadır. Bu yükselen birim maliyetler aslında *"verimlilik açığı" (productivity lag)* sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu aykırı maliyetler, ekonomist William Baumol tarafından tespit edildiği için "*Baumol maliyet anormalliği*" (*Baumol's cost disease*) olarak adlandırılmaktadır. (Baumol, 1966) Aşağıda bunu açıklamaya çalışacağım.

Klasik iktisat teorisine göre üretim ekonomisinde işgücü verimliliğinin yükselmesi ile onu yakından takip eden işgücü ücretlerinin yükselmesi arasında sahici bir korelasyon (doğrusal bir ilişki) bulunmaktadır. Nitekim normalde bu iki unsur (verimlilik ve ücretler) grafiklerde zaman içinde *birlikte yükselen eğriler* çizerler. Ancak bazı kamu hizmetlerinde görüldüğü gibi performans sanatlarında da bu ilişkinin anormal bir hal aldığı görülür. *Verimlilik eğrisi, 'çıktı'yı temsil eden ordinat değeri değişmeden kaldığı için zamanı temsil eden apsis eksenine paralel ilerler, buna karşılık ücret eğrisi trendi sürekli olarak yukarı yöndedir. İşgücü verimliliği ile işgücü ücretleri arasındaki ilişkinin bu aykırı durumu performans sanatlarının ekonomik ikilemi olarak adlandırılmaktadır.* (Heilbrun-Gray,2001) *Verimlilik ile ücretler arasında giderek açılan bir makas oluşmakta, çıktılar sabit kalırken ücretler yükselmeye devam etmektedir.*

Baumol'a göre performans sanatlarında verimlilik artışını imkansız hale getiren aslında onun üretim koşullarıdır. Çünkü *performansçının emeği bir şeyin üretilmesinde kullanılan araç ya da girdi (input) değildir. Onun icrası esnasında ortaya koyduğu bu emek aslında nihai bitmiş üründür*. Bu nedenle *performansçının emeği zaten bitmiş bir ürün olarak çıktı (output) olduğundandolayı* (şarkıcı şarkı söyler, dansçı dans eder, piyanist çalar) *saat başı çıktı miktarını arttırmanın gerçekten hiçbir yolu yoktur* (Baumol, 1966). Örneğin dört müzisyenin Beethoven'in String Quartet'ini çalmak için bugün harcadıkları zaman aynı işin yapılması için 1800 lerde harcanan zaman kadardır. Monteverdi'nin Orfeo operasının icrası dörtyüz yıldır değişmeyen sabit bir çıktı olmasına rağmen icracılara dörtyüz yıl önceki ücretlerle ödeme yapılamaz.

Canlı performansa dayalı sanatlarda finansal açığın bir ölçüsü olarak, gelirin kazanılmamış bir kısmının her zaman var olması yapısal bir özelliktir. Bu durum dünyanın her yerindeki binlerce örneğinde hep aynıdır. O nedenle gelişmiş ülkelerde bu alandaki toplulukların açıklarını basitçe izleyici sayısını ve bilet fiyatlarını arttırarak kapatmaları beklenmez. Performans sanatlarındaki mali açığın yapısal özelliği bilindiği için ilk bakışta karmaşık görünen fonlama mekanizmaları aracılığıyla her zaman devletler, eyaletler, yerel yönetimler, şirketler, kurumlar, vakıflar, sivil toplum kuruluşları ve vatandaşlar tarafından destek sağlanır. Opera ve bale toplulukları 'hizmet' satışından elde ettikleri gelirin her zaman harcamalarından daha az olmasına zaten *iktisaden mahkûmdurlar. Canlı sahne sanatlarının iktisadi fıtratı budur.*

ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR

Avrupalı çağdaş dans ve performans sanatçıları arasında, sanat üretiminin sanatçının işi olmanın ötesinde vatandaşlık ve insan hakları çerçevesinde ele alınması gerektiği düşüncesi taraftar bulmaktadır. *Kültür politikalarının karar alma süreçlerinde 'Sanat'sal etkinlikte bulunan veya 'izleyici' olan her vatandaşın etkili biçimde yer alabilmesi, sanat yapmak isteyen her vatandaşın kendi üretim araçları üzerinde bağımsızca karar verebilmesi ve öncelikle sanatı destekleme politikalarında tam bir şeffaflığın sağlanması talep*

*edilmektedir.*Sanat kurumlarının çağdaş sanat çalışmalarını kategorize ederek sabitlemeye yöneldikleri ve bundan dolayı çağdaş sanat çalışmalarının doğasına ve ihtiyaçlarına cevap vermekten uzak kaldıkları özellikle vurgulanmaktadır. Farklı disiplinlerin bir araya gelmesi ve yaklaşımların çeşitliliği gibi nedenlerle giderek çoğalan farklı sanatsal üretimleri adlandırmaların sonunun gelmeyeceği anlaşılmaktadır. Ayrıca, çeşitli dans ve performans biçimlerinin kategorik olarak tanımlanması ve formüle edilmesi, sorunun kendi parçası olarak görülmektedir. Artık sanatsal alan tanımlamaları; yenilik, risk, melezlik, izleyici, katılım, kültürel çeşitlilik, farklılık, öteki, post kolonyalizm gibi meselelerle ilgilenen; geçişken alanlar, ortaklıklar, ağlar, işbirlikleri oluşturan ve bu bağlamlarda etkin işler üretebilen çağdaş sanat pratiklerinin çok gerisinde kalmış durumdadır.

Çağdaş sanatı modern sanattan kesin şekilde ayıran çizgi, '*Sanat*'ı 'müzakereci' demokrasi gibi tamamen *'açık'* bir kavram olarak tanımlamasıdır. Bu bakımdan *çağdaş Avrupa sanatının güncel yönlerinden biri de Batı'nın sürekli olarak Öteki üreten kültüründen kurtulmaya çalışmasıdır. Bunun için sanatı tanımlama mekanizmaları sürekli olarak eleştirel sorgulamaya tabi tutulmaktadır.* Bu sorgulama, Batı sanat tarihinin geçmişinde görüldüğü gibi ortaya çıkan her yeni sanat tanımının kendisinden eski olanları geçersiz kılmaya yönelmesi değildir. Tam tersine geçmiş tanımları kabullenerek bir yandan onların her birini imtiyazlarından arındırmak ve diğer yandan hepsine eşit değer vererek tüm zamandaş sanatların serbestçe kullanabileceği bir ortak zemin olarak kabul etmektir. Bu şekilde Öteki'nin sanatının öteki olmadan sanat içinde yer bulmasına da katkı sağlanacağı düşünülmektedir. Asıl yönelim ise daha çok bu ortak zemin üzerine yerleştirilecek olan güncel sanat çalışmalarına dönük ölçütlerin çeşitlendirilmesi, farklılaştırılması ve çoğaltılmasıyla ilgili olmaktadır. 21. yüzyıl başında sanat, yalnızca sanatın kitlesel tüketiminin değil kitlesel sanat üretiminin yapıldığı yeni bir çağa girmiştir (Groys, 2013). Asıl soru, herkesin sanatçı olabileceği ve sanat üretebileceği bir dünyada artık sanatçı olmanın ne anlama gelebileceğidir. Sanatın pasif seyirci kitleleri yerini aktif sanatçı kitlelere bırakmaktadır; sanatsal çalışmanın izleyicisi olmak eylemin parçası olmak için harekete geçmeyi gerektirmektedir; sanatçı artık nihai sonuç üretmeye yönelmeyip kendine ayırdığı zamanı askıya almakta ve bunu paylaşmaktadır.

Devletin sanat alanındaki failliği konusuna gelince, Batıda, çoktandır doğrudan devlet eliyle sanat üreten modeller yerlerini sanat üretimine fon aktarımını düzenleyen biçimlere bırakmış ve sanat konseyleri gibi kurumlar ortaya çıkmıştır. Türkiye'nin bu Batılı güncellemeleri takip etmesi devletin Batıdan model kopyalamaya devam eden pozisyonunda bir değişiklik olmadığını düşündürebilir. Üstelik günümüzde buna benzer kurumların varlığı dahil pek çok yönü kendi ülkelerinde sıklıkla eleştirilmektedir. Teorik olarak bakıldığında estetik beğeni yargısı bir tikel olarak paylaşılsa bile bu tikellerden bir tümel oluşturulamaz, öte yandan beğeninin yasası da kendi pratiklerinde içkin olup bu alanda dışsal evrensel yasalar koyamaz. Bu nedenle olumlu ya da olumsuz olması fark etmeksizin sanata devlet müdahalesinin politika ile etiğin çakıştırılamayacağı bir alanda kalarak adaletsizlik üretmesi kaçınılmazdır. Ancak şurası açıktır ki, sanata devlet desteği meselesi göründüğünden çok daha karmaşık bir konudur. Merkezi bütçeden doğrudan sanat üretimine veya sanatçılara pay ayrılmasının pek çok politik, etik sorunlar barındırmakta olduğu açıkça görülmektedir. Bir kere sanatsal faaliyetler kesinlikle kamu hizmeti değildir; bunun aksine değerlendirilmeleri, sanatsal faaliyette bulunanların idari hukukun süjeleri olmaları, devletin sanat alanında fail olmaya ısrarla devam etmekte olması, esasen oldukça tuhaf durumlardır. *Yüzünü kendi gerçeğine dönme iradesi ortaya koymaya çalışan bir ülkede; toplumun, devlet sanat ilişkisine nasıl bakmakta olduğu, toplumun hangi sanatlara ilgi ve ihtiyaç duyduğu, toplumun bu*

sanatlarla nasıl ilişkiler kurmak istediği ve toplumun bunlardan neler beklediği, asıl incelenmeye değer konulardandır. Sanatın endüstriyle ilişkisini önemsemek ekonomik politikaların gereği olarak görülebilir ve bu ilişkinin tamamen piyasaya bırakılmasının olumlu sonuçları da olabilir. Ancak bunun beraberinde sanatçı (üretici) veya izleyici (tüketici) konumunda olmasına bakılmaksızın sanatsal faaliyette bulunmanın devredilemez bir vatandaşlık ve insan hakkı olarak tanınması, bu hakkın kullanılmasında tamamen vatandaşların talepleri doğrultusunda her vatandaşın eşit olarak yararlanabileceği bir ağ şeklinde gerekli sanatsal üretim araçlarının ve sanata ulaşım imkânlarının oluşturulması ve geliştirilmesi yönünde düzenlemeler yapılması ve bunların yönetimini vatandaşların inisiyatifinde sivil oluşumlar ve yerel yönetimlerle işbirliği içinde sürdürebilmesinin sağlanması koşullarında oluşturulan bir ortama merkezi bütçeden katkı sağlanması hem vatandaşların bu faaliyetleri dolayısıyla ülkenin beşeri sermayesini güçlendirmelerini ve hem de devletin bu alanda fail olmasının yol açtığı politik ve etik sorunların bertaraf edilmesini mümkün kılabilir.

KAYNAKLAR

Apter, David E. , *The Politics of Modernization,* University of Chicago Press, ABD; 1965.

Arnason, Johann P., *Rationalization and Modernity: Towards a Culturalist Reading of Max Weber,* LaTrobe Sociology Papers 9, 1982.

Aslan, Aysun., *Modern Dans'ın Dünya ve Türkiye'deki yeri; Yaratıcıların ve Gençlerin Sorunları; Devlet Balelerinde Kadro Sorunları*, 1. Opera ve Bale Kongresi Tutanakları, Konuşmalar, Bildiriler, Tartışmalar, Tisamat Basım Sanayii, Ankara, 1989, ss.328-332.

Baumol, William J., Bowen, William G., *Performing Arts: The Economic Dilemma,* Twentieth Century Fund, 1966.

Burke, Peter, *The Fabrication of Louis XIV,* Yale University Press New Haven and London 1992.

De Valois, Ninette., *Come Dance with Me a Memoir 1898- 1956*, The Lilliput Press, Dublin, 1957, 1992.

De Valois, Ninette., *Step by Step The Formation of an Establishment,* Howard & Wyndham Company, Londra, 1977. ss.165-171 ss. 167,168, 170.

Deringil, Selim. İktidarın Sembolleri ve İdeoloji II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909), Çev. Gül Çağalı Güven, YKY, 3.bs, İstanbul. 2007.

Evgin, Dilek., *Ulusal Bale*, 1. Opera ve Bale Kongresi Tutanakları, Konuşmalar, Bildiriler, Tartışmalar, Tisamat Basım Sanayii, Ankara, 1989, ss. 51-55.

Foucault, Michel., *İktidarın Halkaları*, Özne ve İktidar, Yay. Haz. Ferda Keskin, Çev.Işık Ergüden. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2. bs. 2005, ss.140-161. Ss.143.144.

Groys, Broys., *Zamanın Yoldaşları,* Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat, Ed. Artun-Örge, İletişim. İstanbul 2013 ss.53-69 ss.66

Heilbrun, James., Gray, Charles M., *The Economics of Art and Culture,* Cambridge University Press, ABD, 2001,ss.137-162.

İnalcık, Halil, *Şair ve Patron, Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik bir İnceleme* Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003.ss.16

Koşum, Adnan Prof. Dr., *Osmanlı Örfi Hukukunun İslam Hukukundaki Temelleri,* Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 17. Bahar 2004, ss. 145-160, ss.159-160.

Kunt, İbrahim Metin., *Kulların Kulları*, Boğaziçi Üniversitesi Dergisi, Vol.III, 1975. ss. 27-42

Metin Heper, *Türk Kamu Bürokrasisinde Gelenekçilik ve Modernleşme*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1977.

Needham, Maureen. *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation,* Dance Chronicle, Vol. 20, No. 2 (1997) pp. 173-190

Nişancı, Ensar. *Geleneksel Patrimonyalizmden Modern Neo Patrimonyalizme: Bir Modernleşme Denemesi*, Haliç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2001.

Said, Edward, *Oryantalizm (Doğubilim) Sömürgeciliğin Keşif Kolu,* Çev. Nezih Uzel, Pınar Yayınevi, İstanbul, 1982.

Wallerstein, Immanuel. *Avrupa Evrenselciliği İktidarın Retoriği*, Aram Yayıncılık, İstanbul. 2007.

GELENEKSEL MİMARİNİN İKLİMLE DENGELİ TASARIM PARAMETRELERİ

Ayşe ARICI
Süleyman Demirel Üniversitesi
İsguzmn.aysearici@gmail.com

ÖZET: Binalarda enerji tüketimlerinin azaltılması, binaların pasif sistemler olarak doğru kararlar alınarak tasarlanmasına bağlıdır. İklimsel karakterlere bağlı olarak binalara ilişkin tasarım değişkenlerinin aldığı değerler her iklim bölgesinde, her yörede, her toplumda farklılık göstermekte ve bu nedenlerden dolayı yöresel mimari her iklim bölgesine göre şekil değişiklikleri ile karşımıza çıkmaktadır. İklimsel özelliklere göre değerleri değişen ve enerji tüketimini azaltmada etkili olabilecek değişkenler; bina formları, binaların hangi iklim bölgesinde bulunacağı, binaların yönlendirilişi, binaların yerleşeceği bölgedeki dokusal özelliklerdir. Bu bildiri kapsamında, Türkiye'de Akdeniz Bölgesinde yer alan Antalya kentinde bölgenin karakteristik özelliklerini taşıyan bir konutun enerji tüketimini azaltabilecek olan değişkenler ile enerji korunumu sağlanacak şekilde tasarlanacaktır. Bu çalışmada,yapı ve yerleşmelerin basit uygulamalar ile tasarlanması gerekliliği ve alınabilecek önlemlerle yıllık enerji yüklerinin azaltılması kullanıcı sağlığı, kullanıcı konforu, yapı estetiği de dikkate alınarak ortaya konmaktadır.

Anahtar sözcükler: Enerji etkin mimarlık, geleneksel yapılar.

ABSTRACT

Reduction of energy consumption in buildings depends on the right decisions with buildings designed with passive systems.Climatic character related to building design, depending on the values of the variables for each climate zone, each in the region, shows differences in every community, and for these reasons according to the shape of each climate changes, we encounter regional architecture.Main variables about climatic conditions changing values that may be effective in reducing energy consumption; building forms, climate of building's location, orientation of the building through the region is one of the textural properties.

The scope of this Declaration, The Antalya City on Turkey's Mediterranean Coast region will be designed to ensure energy conservation in order to reduce energy consumption with variables. This study is presented considering; need of designing structures and settlements with simple application requirements, measures that can be taken to reduce annual energy load, user health, user comfort and aesthetics structure.

Keywords: energy-efficient architecture, traditional structures.

1.GİRİŞ

Gelişmekte olan ülkelerde binalarda gerçekleşen enerji harcamaları; enerjinin pahalı olması, enerjide dışarıya bağımlılık, enerji harcamaları nedeniyle ortaya çıkan hava kirliliği ve fosil yakıtlarda elde edilen enerjinin bir gün tükeneceği göz önüne alındığında, binalarda konfor gereksinimini sağlamak için giderek artan enerji harcamaları gündemin en önemli maddesi haline gelmiştir. Binalarda enerji tüketimlerinin azaltılması, binaların pasif sistemler olarak doğru kararlar alınarak tasarlanmasına bağlıdır. Türkiye'de beş farklı iklim bölgesinde pasif tasarım değişkenleri için doğru kararlar alınması, iklim bölgelere göre değişkenlik gösteren güneş ışınımı, dış hava sıcaklığı, nemlilik ve dış hava hareketi gibi dış iklim elemanlarının her biri için geleneksel mimaride özgün önlemler değiştirilmesiyle mümkün olmuştur.

2. ANTALYA İLİNDE GELENEKSEL BİR ANTALYA EVİNİN ISIL ANALİZİ

Bu çalışmanın amacı, alan çalışması için seçilen ve iklimle dengeli tasarım parametreleri açısından irdelenen Antalya Kaleiçi'nde bulunan, geleneksel bir Antalya evinin iç ortam ısıl performansının dinamik hesaplama yöntemi ile değerlendirilmesidir.

2.1.Binaya Ait Verilerin Tamamlanması

Avlulu plan tipine sahip olan bu bina, avlu ile birbirine baglanan ve 24 derece güneydoğuya yönlendirilmiş olan iki ayrı yapıdan oluşmaktadır. Yapılardan 1. yapının zemin kat ve 1.kat hacimleri değerlendirmeye alınmıştır. Bu hacimler 24 metrekare Alana sahiptir. 2. yapıda ise bodrum kat, zemin kat, 1. kat ve 2.kat olmak üzere toplam dört ayrı hacimde değerlendirme yapılmıştır. Bu hacimler 25 metrekare Alana sahiptir. Her iki yapının yüksek tavanlı olan 1.kat hacimlerinde, kafes pencerelerin yanı sıra hakim üst kısmında yer alan doğal havalandırma ve doğal ışık sağlama için kullanılan orta pencereleri de bulunmaktadır. 2. yapıda hacimlerin ayrıca güneydoğu cephesinde de pencereler bulunmaktadır.

2.2. Binaya Ait İç Sıcaklık Değerlerinin Hesaplanması

Çalışmada pencerelerde 6mm kalınlığında tek cam kullanılmıştır. Camın U değeri 4.9 W/m2K, güneş kazanç katsayısı 0,819 ve görünür geçirgenlik oranı da 0,881'dir. Bina kabuğunun kalınlığı nedeniyle pencere yüzeylerinde oluşan gölge etkisi simülasyonlarda hesaba katılmıştır. 2.yapıda bina kabuğuna ait saydamlık oranları; bodrum kat hacminde güneydoğuda %5, zemin kat hacminde güneybatıda %30.1 güneybatıda %16.2, 1. kat hacminde % 30.3, güneydoğuda %18,2 ve 2.kat hacminde ise güneydoğuda %25, güneybatıda % 26 olarak belirlenmiştir. Çalışmada dış hava sıcaklığının 23 derece ve 28 dereceye eşit ve bu sıcaklıklar arasında olması durumunda havalandırma yapıldığı Kabul edilmiş, havalandırma değişim katsayısı 0,3ach(1/h) olarak alınmıştır. Zemin, 1. Ve 2. Kat hacimlerinde kafes pencerelerin içlerinde bulunan kepenklerin dış hava sıcaklığının 28 derecenin üzerine çıktığında kapalı olduğu Kabul edilmiştir.

Bu konutta 2.yapının ısıl performansını değerlendirmek amacıyla günlük operatif sıcaklık değerleri dinamik hesaplama yöntemine sahip bir programda hesaplanmıştır. Hesaplanan sonuçların değerlendirmesinde ısıtmanın istediği dönemi için Haziran, Temmuz ve Ağustos aylarının operatif sıcaklık değerleri irdelenmiştir.

3.SONUÇ

Çalışmada, Antalya'da yer alan geleneksel bir konut örneğinde 6 ayrı hakim (1. yapının zemin kat ve birinci kat hacimleri ile 2. yapı bodrum, zemin, birinci kat, ikinci kat hacimleri) operatif sıcaklıkları değerlendirilmiştir. Değerlendirmede soğutmanın istendiği dönem için 15 Temmuz, ısıtmanın istendiği dönem için 15 ocak günü referans alınmıştır. Sonuçlara göre, soğutmanın istendiği dönem boyunca 2. yapıya ait bodrum kat ve zemin kat hacimlerinde operatif sıcaklık değerleri konfor sıcaklık değerleri referans gün kapsamında konfor değerleri sağlanmaktadır. 15 Temmuz günü öğlen saat 12:00 için dış hava sıcaklığı ve operatif sıcaklık farkı bodrum kat hacmi için 21,2 derece, zemin kat hacmi için 14,8 derece, birinci ve ikinci kat hacimleri için 14,2 dereceye ulaşmaktadır. Aynı hacimler birlikte 1. Ve 2. Kat hacimleri için operatif sıcaklık değerleri düşmekte ve konforlu saat süreleri artmaktadır.

Sonuç olarak, sıcak kuru iklim bölgesinde yer alan ve Kasım ayı ile Şubat ayı aralığında ısıtma enerjisi ihtiyacı gösteren bu yapı, herhangi bir ısıtma sistemi kullanılmadığı koşulda konfor şartlarını sağlamaktadır. Bunula birlikte bu iklim bölgesine ait soğutmanın istendiği dönemin ısıtmanın istendiği dönemden daha uzun olduğu ve bu nedenle soğutma harcamalarının azaltılmasınınğlamada bu daha önemli olduğu göz önünde bulundurulduğunda, soğutmanın istendiği dönemde bina kullanıcılarına iç ortam konfor sıcaklıklarını sıcaklıklarını sağlamada bu yapının etkin bir pasif system olduğu gözlemlenmektedir.

Belirli kabullere bağlı olarak yapılan bu çalışma kapsamı sınırlı bir değerlendirme çalışmasıdır. Daha genel sonnuçlara ulaşabilmek için geleneksel yapılarda ele alınan iklimle dengeli tüm tasarım parameter değerlerinin bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmesi, yeni yapılacak çağdaş yapıların tasarım parameter değerlerin belirlenmesine temel teşkil edilecektir. Ypılan bu çalışmaya ek olarak bitki örtüleri ve doğru bitkiler ile yapının süslenmesi ve iklimsel yönden de iyileştirilme yapılmasında kullanılması ile olumlu sonuçlar alınacaktır.

TİPOGRAFİYİ OLUŞTURAN ETMENLERVE GRAFİK TASARIMDAKİ YERİ

Yrd. Doç. Dr. Ayşe Derya KAHRAMAN
KTO Karatay Üniversitesi
derya.kahraman@karatay.edu.tr

ÖZET

Tipografi sözcüklerin sayfa üzerinde dizimi anlamına gelen harflerden oluşan sözcükler bütününe denir. İletişimin vaz geçilmez öğesi olan sembollerden yola çıkarak üretilen harfler ile oluşan farklı fontlar bulunmaktadır. Her font ailesinin bir adı ve farklı türleri bulunmaktadır. Genel yazı iletişiminin tüm alanlarında yer alan fontların değişik büyüklüklerde olmasına punto denilmektedir. Her bir fontun sembol, çizgi ve noktalama işaretleri bulunmaktadır. Bşr duygu ve düşünceyi anlatırken kullanılan fontlar bir mesaj, bir duygu yada yaşantının ürününü de anlatabilir. Bu çalışmada font ailesinin gelişmesinin anlatılmasının yanında, genel olarak font türleri ve örnekleri verilmiştir. Tipografi'de harf anatomisi ve " x yüksekliği üzerinde durulurken, tipografinin gelişim evreleri anlatılmıştır. Bu araştırmanın tipografiyi anlamak ve uygulamak açısından araştırmacılara ışık olacağı düşünülmektedir.

Anahtar sözcükler: Tipografi, Tasarım, Font, Punto.

GİRİŞ

Geçmişten günümüze yazı insanların düşünce ve bilginin somut örneklerini ortaya koymak için ürettikleri teknik uygulamaların sonucudur. Yazı insanoğlunun yüzyıllar boyu yaşamı kolaylaştırmış, bilgiyi korumuştur(Sarıkavak, 2009: 3). Yazı değişik şekillerde taş devri mağara resimleri, Mezopotamya, mısır kültürleri, roma anıtları ve antik yunan vazoları olmak üzere farklı şekillerde ve dönemlerde gelişmiştir. 2.yy'dan sonra evcil hayvanların iç organ derilerinden geliştirilen parşömen kâğıtları ile saklanmaya çalışılmıştır (Aslıer, 1983: 1). Yazı grafik tasarımda mesaj iletmek için kullanılan araçlardan biridir. Yazının grafik tasarımdaki karşılığı tipografi denilebilir.

Grafik tasarım bir mesaj iletmek, ürün yada hizmeti tanıtmak için kullanılan bir görsel iletişim sanatıdır. Grafik tasarım terimi ilk kez 20. yy'ın ilk yarısında metal kalıplara oyularak daha sonra çoğaltılmak üzere yazılan ve çizilen görsel malzemelerin tümü için kullanılmıştır. Bu gün grafik tasarımcı kaligrafi ustaları, baskı ustaları ve zanaatçıların geleneğini sürdüren meslek sahipleridir(Becer, 2013: 33).

Tipografi aynı belirgin tasarıma sahip harflerden oluşan font ve yazı karakterinin üretilmiş halidir. Fontlar bilgisayarda, litografik olarak, metal, ahşap, olarak yazı karakterlerinin fiziksel olarak üretiminden oluşur(Ambrose ve Harris, 2014: 16). Başka bir deyişle tipografi harflerin baskıdaki görünüşlerini tanımlayan ve tarif eden teknik bir terimdir. Tipografik düzenlemeler ile insanlar iletişim kurarlar (Bilgili ve Ketenci, 2006: 235).

Gutenberg 1438 yılında ilk harflerini tasarlarken yazının cinsiyetini düşünmüyordu. Gutenberg Çin ve Kore'de eski baskı yöntemleri olan kitapların tahta bloklarla ve dökme bakır harflerin tek tek üretilmesini sağlayan yöntemlerin zorluğunu bildiği için otomasyon, tutarlılık ve geri dönüşüm içerecek bir yazı tasarlamayı amaçlamıştır. Demircilik deneyimi sayesinde sıvı alaşımları bilen Gutenberg sert ve yumuşak metallerin yapısını inceleyerek gümüş ve altın döğmeyi ve ayar damgası basmayı öğrenmiş ve bunu matbaaya uygulamıştır(Garfield, 2010: 33-34).

Gutenberg'in ilk bastığı eser olan "42 satırlık İncil" Skolastik dönemin önemli yazı karakteri olan Texture (doku) fontu ile yazılmıştır. Yazı biçemi yazma araçlarının metale kesilmesi ile aktarılmıştır. Geleneksel yazılarda kullanılan kamış, kaz tüyü kalem harfi formlarının biçimlenmesi sonucu ortaya çıkan Venetian Old Style yazı tasarımlarının da temelini oluşturur. Gutenbergin uyguladığı yöntemin geliştirilmesi sonucu bu dönemin baskısı gelişmiştir (Sarıkavak, 2009: 4- 5).

Baskı tekniklerinden ilki olan tipografi ilk olarak Almanya, daha sonra da İtalya'da gelişmeye başlamıştır. 1467'de Sweynheym ve Pannartz İtalya Subiaco'da roma kapital yazısı ile Charlemagne miniskülünü birlikte kullanarak büyük harflerin yanı sıra küçük harflerin oluşmasını sağlayarak, çift kodlu alfabeyi oluşturmuştur (Akbaşak, 2013:17).

Kübizm, Dada, Sürrealizm, De Stijl, Suprematizm ve Konstrüktivizm gibi sanat akımları 20. yy ile geleneklere ve sosyal düzenin tersine şekilde gelişerek grafik tasarımın ve tipografinin gelişimini doğrudan etkilemişlerdir. 1920'lerde Eric Gill tarafından üretilen "Gill sans" ve . Erward Jonhston tarafından üretilen "Railway Type" karakteri bu akımlardan etkilenen serifsiz yazı karakterlerinin ilk örnekleridirler. Aynı dönemde Hermann Zapf farklı harf tasarımları olan Palatino, Melior ve Optima gibi özgün çalışmalar ortaya çıkarmıştır. Paul Renner tarafından Futura serisi geliştirilmiştir. Stanley Morison 1931 yılında Times gazetesi için "times new roman" adı altında küçük şerifli harf karakterlerini tasarlamıştır(Bilgili ve Ketenci, 2006: 238). Aynı çağın eserlerinden olan "Futura" 1925 yılında tasarlanmaya başlamış, 1927 yılında ticari olarak kullanılmaya başlanmıştır. Futura Renner'in Bauer yazı evi için tasarladığı karakterdir. Futura esnek ve çok yönlü bir karakterdir. Geometrik formlar ile tasarlanan futura ile yeni tipografi hareketi ideal yazı şekline ulaşmış serifsiz yazı karakteridir(Becer, 2010: 46).

Ottmar Mergenthaler, 1886 yılında ilk dizgi makinesi linotipi "New York Tribu" gazetesinde kullanmıştır. Bu buluş ile dergi ve gazete yayıncılığı ivme kazanarak hızla ilerlemeye başlamıştır 1887 ise Tolbert Lanston tarafından monotype makinası geliştirildi. Bu buluş günümüz baskı teknikleri ve yazısının atası niteliğindedir(Akbaşak, 2013: 27).

IBM Composer benzeri toplu dizgi makinelerinin gelişmesi ile farklı sayıda fontlar farklı puntolarda kullanılmaya başlandı. 1990'lardan itibaren mas farklı mizanpaj ve sayfa düzenlerinin kullanımı yaygınlaşmıştır(Bilgili ve Ketenci, 2006: 240).

Tırnaklı (Serifli/Çentikli) Yazılar

Serif karakterlerin uçlarından çıkan tırnaklar/çentiklerdir. Serif, Latince "çentik" demektir. Bunlara Roma karakterleri de denilir. Çünkü uçlarındaki serifler/çentikler Roma anıtlarına kazınan harflerin uçlarındaki keski İzlerinden sembolleşerek günümüze kalmışlardır. Bu nedenledir ki, serifli karakterlerin isimlerinin içinde "Roman" ibaresi bulunur. Örneğin; "Times Roman" gibi. Bu ibare, dik karakterli yazıların italiklerden ayrılması için kullanıldığında ise "roman" seklinde yazılır. Örneğin; Times roman= Times italik gibi. Roman yazıların, kare tırnaklı yazılar ve yuvarlak tırnaklı yazılar gibi yapısal genel örnekleri vardır.

Şekil 1: Serif, sans serif

Tırnaksız (Serifsiz/Çentiksiz) Yazılar:

Bu yazı karakterlerinin uçlarında tırnak yoktur. Serifsiz karakterlere gotik yazı da denilir. Gotik yazı, tek çizgi, tırnaksız yazı, yapısal genel örnekleridir.

El Yazıları (İtalik/Yatık):

Adından da anlaşılacağı gibi bu yazı karakterleri elle yazılan yazıları taklit eder. El yazılarında harfler birbirlerine gerçekte bağlı olmasa da yazıldığında bağlı gibi bir görüntü verirler. Script, Cursives ve kaligrafik yazılar, yapısal örnekleridir.

Şekil 2: El Yazıları

Dekoratif (Özel) Yazılar;

Genel olarak anatomik yapısındaki özel kaligrafik görüntüleriyle grafik tasarımda tercih edilen yazılardır. Gölgeli, kontörlü yazılar yapısal türlerindendir. Ancak, yazıların tipografi tarihinde kullanım fonksiyonlarına göre daha da detaylı olarak kullanıldıkları görülmüştür. Şöyle ki;

Geleneksel yazılar, Geçiş dönemi yazıları, Modern yazılar, Kare serifli yazılar, serifsiz yazılar, Gotik yazılar, El yazıları olarak ayrılır(Bilgili ve Ketenci, 2006: 245).

Geleneksel Yazılar: farklı tipo grafik unsurlar matbaanın yaygınlaşması üzerine ve İtalyan Rönesans sanatına ve kültürüne duydukları ilgiden dolayı Venedik modeli yazıları tercih etmişlerdir. O dönemde harf biçemleri metal ile çalışılması sebebi ile oldukça detaylı idi. Rönesans döneminde yaşayan insanlar klasik formları beğendikleri için eski biçem harfler gotik harfin yerini aldı. Bu formlar genel olarak Karolenj formlardan dar, gotikten ise daha yuvarlaktır(Ambrose ve Harris, 2014: 18). Bu yapıdaki başlıca örnekler: Garamond, Caslon, Goudy Old Style, Palatino.

Şekil 3: Caslon yazı

Kare Serifli Yazılar

Bu gruba giren yazıların ortak özelliği, seriflerinin kare ya da dikdörtgen biçiminde olmasıdır. Serifler, harf gövdesine dik bir açıyla bağlanır. İnce ve kalın hatlar arasındaki kontrast azaltılmıştır. Bazı karakterlerde bütün hatlar aynı et kalınlığındadır. Rockwell yazı karakteri 1934 yılında house tasarım stüdyosu tarafından harflerin yatay vuruş ağırlığında eski levha yazılarına benzer şekilde tasarlandı(Expo 86, 1986: 115). Bu tarz yazıya başlıca örnekler : Rockwell, Playbill.

Şekil 4: Rockwell Yazı

Serifsiz, çizgisel fontlar:

Harfin genel yapısında sonlandırma bulunmayan yazı türlerine denir. Tırnaksız hurufat biçemleri 18. Yıllarda tasarlanmış olmasına rağmen, cansız ve sıkıcı görüntüleri sebebi ile yaygın kullanılmamıştır. Serifsiz yazılarda bulun hatlar aynı kalınlıktadır. Yuvarlak hatlardaki incelme ekseni daima dikey konumdadır. Geometrik bir anlayışla tasarlanmışlardır. Çağdaş kültür ve teknolojinin yeniden betimlenmesi ile ortaya çıkan "yeni çıkmış hurufat" sınıfının tırnaksız biçemi Bauhaus'un etkisidir. Başlıca örnekler: Futura, Helvetica. Univers 55, avangarde arial, Franklin gotic'dir (Sarıkavak, 2009: 82).

Gotik Yazılar

Gotik yazı geleneğinin ilk örneği. 15. yüzyıl Almanya'sında yaygın olarak kullanılan "Tekstür" yazısıdır. Blok, gotik harf(blackletter), broken, old english ve gotik yazı karakterleri tırnaksız gotik karakteri ile karıştırılmamalıdır. Bu karakterlerin harf biçimleri karışıktır. Bu sebeple uzun metin bloklarında kullanılmaları uygun görülmez. Bu karakterlerin okunurluğu aşinalığına bağlıdır. Bu tarz yazılar orta çağın ağır süslü yazı karakterleridir. Başlıca örnekleri: Gotik, Old English'dir(Ambrose ve Harris, 2014: 38).

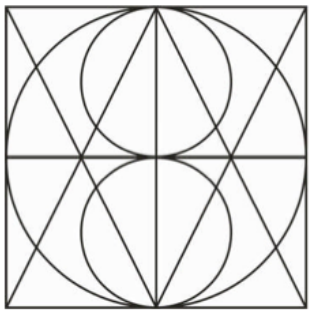
Şekil 5: Futura Yazı

Bitişik Yazı Karakterleri

Bu yazı karakterleri baskı sırasında bir bütün olarak görülürler. El yazısının taklidînden oluşurlar. Bazı yazı karakterleri diğerlerine göre daha kolay okunurlar. Bu yazı karakterinden bazıları; Flemish script, Berthold script, Zapf Chancery'dir. Bitişik yazı karakterleri diğer bir adı ile uzun metinler için elverişli olmadığı için marka isimleri yada alt yazılar gibi destekleyici dekoratif detaylar sağlamakla sınırlıdırlar(Ambrose ve Harris, 2011: 87; Ambrose ve Harris, 2014: 55). Diğer kaynaklarda ise el yazısı fontları olarak geçen bu yazı türünde hem kaligrafik hem de gündelik le yazısının yapısal özellikleri bulunmaktadır. Tarihsel el yazıları kısaca Latin alfabesini kullanan batı dünyası yazma eserlerinin gelişimlerinden oluşmuştur(Sarıkavak, 2009: 77).

Tipografi'de Harf Anatomisi

Tipografi karakterleri el yazısı ile oluşmuş, harflerin temel unsurları ise çizgisel vuruş ve darbelerdir. Yazıyı oluşturan malzemeler arasında fırça, kamış, keski gibi yazı araçları bulunmaktadır(MEB, 2011: 4).



Şekil 5: Harf Anatomisi

Tipografi de harflerin insan bedeninin her bir parçası gibi farklı adı, şekli ve görüntüsü vardır. Bu terimler belli atıflar ve formlar dizilişine sahiptirler(Ambrose ve Harris, 2014: 41). Tipografi karakterleri optik hayali bir satır çizgisi üzerine dizilir. Küçük harflerin gövde yüksekliklerini belirleyen yatay çizgi ile satır çizgisi arasındaki uzaklık "x" yüksekliğidir. Bu sebeple küçük harflerin standart yüksekliğini küçük "x" harfi belirler. Harflerin ana hatlarının üst ve alt birimlerinde bulunan tırnağa benzeyen küçük uzantılarına ise "Şerif "adı verilir (MEB, 2011: 4).

Şekil 6: Harf Anatomisi

Şekil 7: Şerifli, Şerifsiz yazılar

Tipografide kullanılmak üzere ise belirli ölçüler bulunmaktadır. Bunlar mutlak ve göreli olmak üzere iki tip ölçü bulunmaktadır. Bunlardan mutlak olanlar ölçülebilir terimler ile ifade edilir ve değişmezler. 3inç=76, 2 milimetre=216 punto=18 Pika'dır. Göreli ölçüler ise pek çok ölçünün yazı büyüklüğüne göre bağlı olmasıdır. Buna başka bir şekilde emler ve enler belirli bir mutlak ölçüsü olmayan göreli ölçülerdir. Büyüklükleri dizilen yazının büyüklüğüne göre belirlenir. Tipografide başka bir önemli husus ise puntodur. Punto bir fontun büyüklük derecesini ölçmek amacı ile kullanılan ölçü birimi olup; harf bloğunun yüksekliğini ifade eder. Bu temel tipografik ölçü 1inç'in, 1/72'sine veya 0,35 mm'ye eşit olan ölçüdür. Yazı büyüklüklerinde 72 Punto İnçle süregelen bir ilişki vardır. Ama dijital PostScript yazı karakteriyle 10.2 gibi düzensiz büyüklükler kolaylıkla kullanılabilir(Ambrose ve Harris, 2014: 43).

Tipografinin gelişim evreleri:

Görsel sanatların başlangıcı olarak da kabul edilen ilk mağara resimlerinin çoğu av sahnelerinden oluşur ve bilinen ilk çizilmiş eserler bunlardır. Ancak çizilen simgeleri yazı olarak kabul edebilmemiz için okumak amacıyla yazılmış olmaları gerekir. Tipografi yazının mantık sınırlarını zorlamasını sağlar, tipografi yazı fontlarının belirli bir amaç etrafında iki boyutlu yüzeye yerleşmesi sanatına denir (Pektaş, 2012: 271). Okumak için geliştirilen bu simgelerle birlikte insanlık kültür tarihi başlamıştır. Yazıdan önceki çağa tarih öncesi çağ denmesinin sebebi budur. İnsanlık çağlar boyunca kendi yaşamını kolaylaştırmak, ürettiği bilgiyi korumak, bu bilgiyi gelecek nesillere aktarmak için kendi ürettiği harfleri kullanabileceği teknik uygulamalar geliştirmiştir. Çünkü yazı düşüncenin ve bilginin görünür biçimidir.

Grafik tasarımda tipografi, bilginin anlaşılabilir bir form diliyle iletilmesinden çok, bir tarz, kişilik ve görsel bir dil olarak ortaya konan bir eleman olma iddiasını taşımaktadır. Tipografi, yazınsal ve görsel iletişime ilişkin öğelerin hem işlevsel ve estetik düzenlemesi, hem de bu öğelerle oluşturulan bir tasarım dilidir. Bugün tipografi, yazının her türlü teknik ve teknolojik görüntüsüdür diyebiliriz.

Yazı içerik ve görsel olarak önemli bir görsel etkiye sahiptir bu yüzden tipografi tasarımında sadelik, anlaşılabilirdik, düzen, font kullanımı, karakter seçimi, okunabilirlik ve mesajın niteliği dikkat edilmesi gereken en önemli etmenlerdendir çünkü tipografi grafik tasarımın da temel elemanıdır. Bu sebeple grafik tasarım içerisinde tipografinin yeri ve önemi kuşkusuz çok büyüktür.

SONUÇ

Günümüzde çoğu gazete, dergi, hatta günlük hayatta kullandığımız yazışmalarımız da tipografinin kullanımı açısından olumsuz gelişmelerin sayısız örnekleri ile doludur. Çevremizdeki birçok ürünle karsımıza çıkan tipografi hayatımızın merkezindedir ve durmaksızın gelişen teknoloji ile bir bütün oluşturmaktadır. Başta televizyon ve bilgisayar olmak üzere tüm görsel iletişim araçlarında reklam ve ticaret adı altında, tipografi hayatımızın merkezinde yer edinmiştir. Bu sebeple tipografiyi kısaca tanıma adına yapılan bu çalışmanın alanda araştırmacılara "tipografiyi anlamak" adına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

1. Akbaşak, B. (2013). *Grafik Tasarımda Tipografinin Yeri ve Önemi.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul.

2. Ambrose, G. ve Harris, P. (2014). Grafik Tasarımda Tipografi, (Çev. Bengisu B.). İstanbul: Literatür Yayınları.

3. Ambrose, G. ve Harris, P. (2014). Tipografinin Temelleri, (Çev. Bengisu B.). İstanbul: Literatür Yayınları. (Özgün Çalışma, 2011).

4. Aslıer, M. (1983). Grafik Sanatlar Tarih ve Yorumlama, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak., İstanbul.

5. Becer, E. (2010). Modern Sanat ve Yeni Tipografi, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.

6. Bilgili, C.- Ketenci, H. (2006). Yongaların on binyıllık gizemli dansı, Beta Yayınları, İstanbul.

7. Garfield, S. (2012). Tam Benim Tipim, (Çev. Sabri G.). İstanbul: Pasifik Ofset. (Özgün Çalışma, 1994).

8. Pektaş, H. (2012). Türkiye'deki Gazetelerin Web Sitelerinin Tipografik Açıdan İncelenmesi. Journal Academic Marketing Mysticism Online (JAMMO), Vol 5. Part 18. 271-280. (http://journalacademicmarketingmysticismonline.net/index.php/JAMMO/article/view/68/0? Adresinden alınmıştır).

9. Sarıkavak, N. K. (2009). Çağdaş Tipografinin Temelleri, Seçkin Yayın San. ve Tic. A.S, Ankara.

10. MEB (2011). Grafik, fotoğraf ve yazı düzenlemeleri, Ankara. http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Yazı%20Düzenlemeleri.pdf adlı internet sitesinden 01. 09. 2014 tarihinde indirilmiştir.

11. Expo 86 Corporation (1986). General Report on the 1986, World Exposition.

CUMHURİYET DÖNEMİ GİYSİ KOLEKSİYONUNUN SANAT VE TASARIM ALGISINDAKİ ÖNEMİ

Ayşe Gamze ÖNGEN
Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
gamzeongen@gmail.com

ÖZET

Dünya toplumlarının kendilerine has düşünce yapılarının, gelenek ve görenek anlayışlarının, tarihi süreç içersinde önemli olaylardan etkilenerek değiştiği bilinir. Toplumlar arasında yaşanan bu değişimin beraberinde getirdiği gelişime en güzel örneğini de hiç kuşkusuz, giysi kültürünün zenginliğinde görmekteyiz. Türk giysi kültürüne baktığımızda; Türklerin İslamiyet'i kabulü, Anadolu'ya göçü ve yerleşik hayata geçişiyle birlikte, giyim kuşamlarında görülen çeşitlilik, günümüz Türkiye Cumhuriyeti toplumunda da karşımıza çıkmaktadır. Cumhuriyet Dönemi giysi moda anlayışını yansıtan TEMKA Koleksiyonuna ait bazı kadın kostümleri Cumhuriyet Döneminde düzenlenen balo ve önemli gecelerde giyilmek üzere dönemin ünlü terzilerine diktirilen veya yurt dışından ısmarlanan abiye elbiselerdir. Giysilerde batıda gelişmiş dikiş teknik elemanları ile yeni modeller kullanılmıştır. Tarihi tekstillerin uygun ortamlarda saklanma ve sergilenme yöntemlerinin uygulanması, eserlerin gelecek kuşaklara tanıtabilirliği açısından çok önemlidir. Bu bağlamda, Cumhuriyet Dönemini yansıtan kadın "TEMKA Koleksiyonu", yaşanan dönemin özelliğini belgeleme niteliği taşıması açısından , ülkemizde giysi sanat ve tasarım algı anlayışındaki değişimleri gösterecektir.

Anahtar Sözcükler; Cumhuriyet kostümleri, kadın abiye, tekstil konservasyonu, tekstil sanat algısı, tekstil tasarımı

GİRİŞ

TEMKA Kadın koleksiyonda yer alan bazı kostüm örnekleri üzerinden, Türk kadınına has, kültür, düşünce, gelenek ve görenek anlayışının, XX.yüzyılda önemli tarihi olaylar sonucunda Dünya kadını ile karşılıklı etkileşim sonucunda nasıl değiştiğini görseller üzerinde tanıtılacaktır. Koleksiyondaki kadın kostümleri, Osmanlı toplumundaki kadının yeri ile, Cumhuriyet Dönemi kadınının seçme ve seçilme haklarını kazanarak, toplum içindeki söz hakkı, giyim kuşamındaki değişimi gösteren ve sosyal hayatı tanıtan örneklerdir. Bu nedenle, Cumhuriyet Dönemi Kostümlerinin harap olması bizden sonra gelecek olan kuşakların yeterli bilgiye sahip olamayacağı anlamına gelmektedir. Eserlerin, olumsuz çevresel faktörlerden korunarak, ömürlerini uzatmak adına yapılan koruyucu konservasyon yöntemleri ile saklanarak, sergilenmesi önemlidir. Türk tekstil tarihi açısından önemli bir

yeri olan dönem giysilerinin tekstil sanat algısı ve tasarım prensiplerindeki değişim ile teknolojik gelişimi gözler önüne serer. Koleksiyon XX.yüzyıl giysi moda anlayışının nasıl şekillendiğini izlemenin yanında, dokunarak araştırma yapma fırsatını da sağlamaktadır. Bildirimdeki kadın kostümleri incelemeden önce Osmanlı Dönemi giyimindeki gelenekçi yapıyı da ele alarak, her iki dönemin ekonomik, politik, inanç ve sosyal yaşamına bakmak gerekmektedir. Böylece "batılılaşma projesi" yenilik hareketlerinin izlendiği Cumhuriyet Dönemi giysilerdeki değişimler ve moda algısı daha iyi anlaşılacaktır.

1. OSMANLI GELENEKSEL GİYİM KÜLTÜRÜNDEN CUMHURİYET DÖNEMİ GİYİM TARZINA GEÇİŞ

Osmanlı İmparatorluğunu incelediğimizde; kuruluşundan itibaren, güçlü bir devletçilik anlayışına sahip olduğu görülür. Selçuklu Dönemi'nde görülen Ahilik Sisteminin devam etmesi ve disiplin kuralları çerçevesinde neredeyse bir okul gibi eğitim verilerek, yerel dokuyucular, terziler, işlemeciler, iplikçiler, boyamacılar, dericiler, çırak-kalfa-usta ilişkisinde çalışmalarını sürdürmüş, dokumacılık da teknik, desen ve malzeme bakımından çeşitlilik göstererek ileri seviyeye ulaşmıştır. Bu disiplinli yapıyla Osmanlı dekoratif sanatlarında bezeme motifleri ve kompozisyonlarda tam bir üslup birliği görülür. Osmanlı'da görülen sadelik ve ağırbaşlılık, gündelik hayata hâkim olan temel bir özellik olarak karşımıza çıkar. Osmanlı Sarayı'nda Sultanlar giyim kuşamlarına önem vermişler, pahalı ve lüks kumaşlardan dikilen kaftanlar giymişlerdir. Osmanlı Halkı'nın giyim-kuşamı saray kıyafetlerine göre daha sade kumaşlardan hazırlanmıştır. Osmanlı Dönemi'nin halk kıyafetlerine bakıldığında; iç gömleği, entari ve şalvar ve üste giyilen kaftandan oluşur. Aslında kadın, erkek ve çocuk giyiminin temel unsurları bunlardır, farklılık sadece büyüklüklerindedir. Osmanlı'ların daha erken dönemlerinden itibaren batı ile siyasi, ticari ve kültürel ilişkiler içinde oldukları görülür. Batılılar özellikle Osmanlıların gizemli harem hayatını merak etmişler, buralara giremedikleri halde kafalarında hayal ettikleri harem hayatını seyahatnamelerinde anlatmışlardır. İngiliz elçisinin hanımı Lady Mar (1717), hanımların hayatını ve giysilerini ablasına yazdığı mektuplarda anlatmıştır. XIX. yüzyılda, Avrupa ile ilişkilerin artması giyim-kuşama yansımasıyla, geleneksel kadın kıyafetleri şalvar, üç etek, gömlek olarak esas parçaları aynı kalmış ancak kesimleri hareketlenmiş, aksesuarlarda, dantel, kurdele, tül gibi Avrupa malzemeleri kullanılmıştır.Kollarda bilekten dirseğe kadar uzayan yırtmaçlar, iki yan dikişindeki etek yırtmaçlarının yanı sıra arka etek ortasında üçüncü bir yırtmacın yer alması ve yırtmacın derinleşmesi gibi özellikler görülmeye başlanmıştır ki; bu bir geçiş dönemidir.Yüzyılın sonuna doğru etek ceketten oluşan iki parçalı kıyafetlere geçilmesi, pile, korsaj, telalı yaka gibi unsurlarla gelişmiş yeni tekniklerin uygulanmasıyla giysiler Batılı bir tarz kazanmıştır. Özellikle, saray çevresinde değişen yaşam biçimi, saraylı kadınları ve giysilerini de etkilemiştir. III. Selim Devrinde başlayan Batılaşma döneminde, Avrupa etkileri ağırlıkla kendini hissettirmiştir. Osmanlı giyim kuşamında ilk yenileşme İkinci Mahmut döneminde, askeri kıyafetlerde başlamış, sonra sivil erkek kıyafetlerinde görülmüş, en sonra da kadın kıyafetleri batılılaşmıştır. Aynı dönemde saraylı kadınlar giysi modellerini modanın merkezi Paris'ten ısmarlamaya başlamış, kadınlar dönemin modası olan şemsiye, çanta, eldiven, çorap gibi aksesuarlar kullanmış ve uzun ceket, entari dönemin modası olmuştur. Muhafazakâr kadınlar 'kostüm tayyör' adı verilen ceket ve etek takımın üstüne bir süre daha çarşaf kullanmışlar. ipek veya muslinden kıyafetler ile ayaklarına, işlemeli potinler giymişlerdir. Osmanlıda ilk defa Avrupai tarz beyaz gelinliği İkinci Abdülhamit'in kızı Naime Sultan giymiştir. Gelinliğin şekli ve biçimi aynı olmakla beraber Naime Sultan'ın geleneksel kırmızı mor ve mavi renk yerine beyaz gelinlik giymesi, hoş karşılanmasa da beyaz renkli

gelinlik yeni bir modanın başlangıcı olmuş ve giderek yaygınlaşmıştır. Meşrutiyet ve Cumhuriyet yıllarında Avrupai tarz beyaz gelinlikler kabul görmüştür.

Osmanlının ilk balosu II. Mahmut zamanında Haliç'te bir gemide verilmiştir. Böylece kadınlı erkekli eğlenceye ilk defa katılan Osmanlı devlet adamları yaşadıkları tedirginliği belli etmemeye çalışmışlardır. Aydın kesim kadın konusunu da gündeme getirmiştir. Özellikle modernleşme açısından kadınların eğitimi ve toplumdaki konumu anlaşılmış, buna bağlı olarak kız okulları açılmış, kadınların ev içinde eğitim görmesi sağlanmıştır. Gazetelerde tarih, coğrafya gibi konularda ansiklopedik bilgiler sunulmuş, edebiyat, sanat, müzik, moda ve bilmece sayfalarına da yer verilmiştir. I. Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllarda, kadın işgücünün ekonominin tüm kesimlerinde sayıca arttığı, özellikle de silâh altına alınan erkeklerin yerine, bazı devlet dairelerinde memur olarak çalıştığı görülmüştür. I. Dünya Savaşından yenik çıkan Osmanlıların toprakları işgal edilmiş ve Kurtuluş Savaşı başlamıştır. Türk kadınının modern bir görünüm kazanmasında atılan adımların en önemlisi hiç şüphesiz onlara tanınan oy kullanma hakkıdır. Cumhuriyet kadınının, toplumsal statüsü değişerek sosyal alanda daha fazla görünmeye başlamıştır. Cumhuriyet'in ilk resmî balosu 29 Ekim 1925 yılında Ankara'da düzenlenmiştir. Başta Cumhurbaşkanı olmak üzere Ankara'daki resmî erkân, basının ileri gelenleri bu baloya katılmıştır.

Bu Koleksiyondaki kadın kostümleri, gelecek kuşaklara Osmanlı geleneksel giyim kültüründen, Cumhuriyet Dönemi giyim tarzına geçişi tanıtmaktadır. Bu nedenle giysilerin yıpranarak yok olmasını önlemek için olumsuz çevresel faktörlerden korumak amacı ile koruyucu konservasyon yöntemleri uygulanmalıdır.

2. OLUMSUZ ÇEVRESEL FAKTÖRLERİN TARİHİ KOSTÜMLER ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Kostümlerin dikildiği kumaşlar, farklı hammaddelerden oluşmuştur. Farklı malzemeleri bozan etkenler de değişkendir. Genel olarak giysi yüzeylerinde görülen yıpranmalara neden olan unsurlar; nem, sıcaklık, toz, havadaki zararlı gazlar, ışık, biyolojik etkenler ve insan faktörü olarak sıralayabiliriz.Ayrıca yanlış sergileme ve bir yerden bir yere taşımada yanlış uygulama yöntemleri, temizlik malzemelerinin ve işlemlerinin uygulanması, yanlış depolama, kaçınılması gereken konulardır. Sergilemede kostümler kişiler tarafından giyilmemeli hazır mankenler giysi için kullanılmalıdır.

3. TEMKA KOLEKSİYONUNDA YER ALAN BİR KAÇ KADIN KOSTÜM ÖRNEKLERİ ÜZERİNDE GÖRÜLEN GİYSİ SANAT VE TASARIM ALGISINDAKİ DEĞİŞİMLER

Cumhuriyet Dönemi kadın giyiminde öne çıkan batılı öğelerin kullanıldığı TEMKA Koleksiyonundaki bazı kadın abiyelerinin, balo veya önemli bir gece için dönemin ünlü terzilerine diktirildiği bilinmektedir. TEMKA Koleksiyonuna ait envanter no'su T.K.K.G.03 (Fotoğraf.1 .) ve T.K.K.G.24 (Fotoğraf.2 .) olan kadın abiyeleri, dönemin ünlü terzisi Mualla Özbek hanım tarafından dikilmiştir. Bu koleksiyonda yer alan kadın abiyeleri Cumhuriyet Dönemi giysilerinde kullanılan; modelleri, kumaşı, süsleme özelliği, dikiş teknik ve malzemeleri tanıtması açısından önemlidir. Ayrıca bu giysiler 1950 yılı kadının sosyal hayatını da yansıtmaktadır. Kostümler nem,ışık ve toz gibi olumsuz faktörlere maruz kalmış ve giysi kumaşında leke ile metal aksesuarında paslanma görülmüştür. Giysilerin korunması için gerekli önlemler alınmadığı taktirde, yıpranarak yok olmasına neden olacaktır.

TEMKA Koleksiyonu, T.K.K.G.03
Straplez, gece elbisesi,
İpek tafta, şifon, tül, dantel,
Balen, agraf, fermuar,
Makine ve el dikişi,
Boy 92 cm, genişlik 170 cm,
XX. Yüzyıl, Terzi Mualla

Fotoğraf.1. Ekru ipek tafta üzerine, şifon, tül, dantel ile dikilmiş, straplez kadın gece elbisesi. Kıyafetin ön, arka ve üst bedeni, siyah dantelle aplike yapılarak süslenmiştir. Giysi Etiketinde Dönemin Ünlü Terzi Adı Yer almaktadır.TEMKA Koleksiyonu, T.K.K.G.03, (Foto.Cemil Cem ÖNGEN,12.07.2013)

TEMKA Koleksiyonu,T.K.K.G.24
Pembe polyester şifon kumaş ile dikilen Büstüyer, abiye elbise,
Metal balen, telâ, kordon,
El ve makine dikişi,
Boy 90cm, genişlik 70 cm,
XX. yüzyıl,Terzi Muallâ

Fotoğraf.2;Pembe polyester şifondan dikilen büstüyer, abiye elbise, gofreli (kabartma) çiçek motifli, polyester şifondan dikilmiştir. Üst bedende yer alan plikaşeler bel bölgesine kadar paralel yerleştirilmiştir.TEMKA Koleksiyonu, T.K.K.G.24, (Foto,Cemil Cem ÖNGEN,12.07.2013)

Cumhuriyet Dönemi balo ve özel günlerde giymek üzere kadınlar, geleneksek giysileri de tercih etmişlerdir. TEMKA Koleksiyonuna ait envanter no; T.K.K.G.45 olan lacivert kadife Bindallı (Fotoğraf.3.),veenvanter no; T.K.K.G. 46olankoyu pembe ipek üç etek entari (Fotoğraf.4.) bu dönemde özel bir gece için giyilen geleneksel giysilerdir.

TEMKA Koleksiyonu, T.K.K.G.45
Lacivert kadife Bindallı
Sırma ile Dival Tekniği, metal tel, pul, sim kordon,
El ve makine dikişi,
Boy 138c, genişlik 220cm, yaka yırtmacı 48 cm,
Takma kol boyu 50 cm,
XX. Yüzyıl

Fotoğraf.3. Yakasız, Lacivert kadife Bindallının üstü dival tekniğinde simlerle işlenmiştir yaka ve yırtmacının etrafı ile kol ağızlarına 2 cm. eninde simle kordone tekniğinde işleme. yapılmıştır.TEMKA Koleksiyonu, T.K.K.G. 45, (Foto,Cemil Cem ÖNGEN, 12.07.2013)

TEMKA Koleksiyonu, T.K.K.G. 46
Hâkim yaka, koyu pembe ipek üç etek entari,
Boy 133 cm, genişlik 162, kol boyu 54 cm
Mısır örgülü bakır tel
El dikişi
XX. Yüzyıl, Tülay ORUÇOĞLU tarafından bağışlanmıştır.

Fotoğraf .4. Önden açık, dik yakalı, uzun kollu, iki yanı yırtmaçlı üç etek entari, koyu pembe renkte atlas zeminli ipek üzerine kılaptanla dokunmuştur. Hâkim yaka giysinin, ön açıklığı, etek ve kol ağzı etrafı dilimli oymalarla çevrilidir. Dilimler iki sıra kılaptanlı kordonla konturlanmıştır. Tülay ORUÇOĞLU tarafından bağışlanmıştır. TEMKA Koleksiyonu, T.K.K.G. 46, (Foto,Cemil Cem Ongen,12.07.2013).

Batı modasının etkilerinin görülmeye başlandığı XX.yüzyıl da, sayıları hızla artan gazete ve dergiler, Avrupa'da toplumsal alanda yaşanan yeniliklerin takip edilmesini de sağlamıştır. Toplumda kendi malını üretme ve nitelikli iş gücünü arttırması hedefenen bu dönemindeki atılımlar, giyimi sadece ısmarlama terzi ürünü olmaktan çıkararak, modanın tüm sosyal sınıflara yayılmasını sağlamıştır. Maliyeti daha düşük olan hazır giyimin ilk adımları, 1930 yılında atılmıştır. Türkiye Dünya modasını sadece takip etmekle kalmamış, zamanla sektörde önemli bir yer de edinmiştir. Günümüz giyim anlayışı "moda kavramı" adı altında Dünyada ne kadar önemli bir rol üstlendiğini de, hızına yetişemediğimiz giysi endüstrisinde görmekteyiz. Bu bağlamda Türkiye'de giyim kuşam anlayışındaki değişimler modernleşme projesi altında incelediğinde, TEMKA Koleksiyonuna ait envanter no'su T.K.K.G.18 (Fotoğraf.5 .) ile envanter no'su T.K.K.G.10 (Fotoğraf.6 .) olan gece kıyafetleri yurt içinde Vakko firmasına ısmarlama diktirilen ve bu dönemde İngiltere'nin genç modasını yansıtan "Smart Miss" firmasından satın alınmıştır. Dönemin hazır giyimdeki ünlü marka etiketlerinin

yer aldığı bu abiyelerin olumsuz faktörlere daha fazla maruz kalmadan koruyucu konservasyon önlemlerinin alınması ile bu giysilerin gelecek kuşaklara tanıtılarak aktarımı sağlanacaktır.

TEMKA Koleksiyonu, T.K.K.G.18
Straplez, uzun, abiye tuvalet,
Beyaz polyester saten, polyester tül,
İnci, gri kesme boncuk, metal pul, plastik koyu ve açık siyah pul
Fermuar, agraf,
Makine dikişi, overlok,
Boy 136 cm, genişlik 88 cm, etek boyu 110 cm,
XX. Yüzyıl, Vakko
18.01.2010 Tarihinden, Hadiye GÜRSOY Tarafından Bağışlanmıştır.

Fotoğraf.5.;Beyaz polyester saten ve tülden dikilmiş, straplez, uzun, gece elbisesi, Verev kesim elbisenin, birinci katı polyester satenden, ikinci katı beyaz, düz ve üzeri işlemeli tülden, üçüncü katı ise beyaz saten kumaş ile oluşturulmuştur.Hadiye GÜRSOY Tarafından Bağışlanmıştır.TEMKA Koleksiyonu,T.K.K.G.18, (Foto,Cemil Cem ÖNGEN,12.07.2013).

XX. yüzyıl, Smart Miss firması etiketi taşır

TEMKA Koleksiyonu, T.K.K.G.10
Yeşil ipek şantuk, kolsuz, yuvarlak yakalı, evaze, abiye elbise,
Beyoğlu taşı ve kesme boncuk,
Fermuar, çıtçıt, ekstrafor,
Makine ve el dikişi,
Boy143 cm, Genişlik 2.40 cm,

Fotoğraf.6.;Yeşil renkli ipek şantuk, kolsuz, yuvarlak yakalı, evaze, abiye elbise.Giysinin, İngiltere genç moda markası olan Smart Miss, etiket detayı.TEMKA Koleksiyonu,T.K.K.G.10 (Foto,Cemil Cem ÖNGEN,12.07.2013)

XX.yüzyıl Dünya toplumları arasında yaşanan bu hızlı değişim ve gelişim, kadının sosyal hayatını da etkilemiştir. Kadının ev dışında çalışması ve ekonomik gücü elde etmesi gibi. Kadınlar artık giysi modellerini mevsimsel ve günün belli saatlerinde giyilmek üzere tercih

etmekteydiler. Böylelikle, hayatlarına yeni giren balo, sinema, tiyatro, gibi kadın ve erkeğin birlikte yer aldığı eğlence yerlerine giderken giydikleri giysi çeşitliliği ile hızla değişen kadın giysi modellerinin daha da zenginleştiği görülür. 1930 ve 1940 yılları arasında dönemin moda danslarından "Çarliston Dansı" dönemin yeni eğlence anlayışını yansıtmaktadır.Bu hareketli dansları yapan kişiler rahat hareket edebilmek için giysi modellerinin yeniden tasarlanmasına neden olmuşlardır. Böylelikle dönemin modacıları yeni giysi modelleri, aksesuarları tasarlayarak, hızla değişen giysi moda algısına neden olmuşlardır. TEMKA Derneğine ait envanter no'su TKKG.51 (Fotoğraf.7 .) olan bu kostüm ise dönemin eğlence yaşamındaki kadın giysi modasının etkilerini yansıtan güzel bir örnektir.

TEMKA Koleksiyonu, T.K.K.G.51

Ekru ipek, kolsuz, yuvarlak yakalı, Çarliston modelde abiye elbise,

kesme boncuk,

ekstrafor,

Makine ve el dikişi,

XX. yüzyıl,

Fotoğraf.7.;Ekru renk ipek Kumaşla dikilmiş kolsuz, yuvarlak yakalı, Çarliston Modelli abiye elbise. TEMKA Koleksiyonu,T.K.K.G.51 (Foto,Cemil Cem ÖNGEN,12.07.2013)

SONUÇ

XX. yüzyıl Dünya'da yaşanan politik, ekonomik olaylar nedeniyle, toplumların sosyal yaşamını da etkilemiştir. Bu yüzyılda gelişen teknoloji sayesinde farklı kültürlerin etkileşimi hızlanarak artmıştır. Farklı toplumların oluşturduğu bu zengin mozaik Dünya sanatına olan bakışı etkileyerek kozmopolit bir sanat algısının ortaya çıkmasına neden olmuştur.Özellikle kadının sosyal hayatında görülen bu değişim, dönemin kadın giyinme alışkanlığının da hızla değişmesine neden olmuştur. Bu bağlamda tarihi dönemleri doğru kavrayabilmek için incelenen yazılı kaynaklar yanında dönem kostümleri de önemli kanıtlar sunmaktadır. Bu nedenle TEMKA giysi koleksiyonunda yer alan giysilerinin korunması sosyal bir sorumluluktur.Yapılan araştırmada koleksiyonda yer alan bazı kostümlerin olumsuz çevresel faktörlere maruz kalmalarından dolayı yıpranmaya başladıkları tespit edilmiştir. Eserlerin korunarak ömürlerinin uzatılması adına uygun görülen koruyucu konservasyon yöntemlerinin uygulanması konumuz olan Cumhuriyet Dönemi Kostümlerinin korunarak ve sağlıklı şekilde yeni nesillere intikal edebilmesi sağlanabilecektir.

KAYNAKLAR

- ANMAÇ Elvan," Tekstil Ürünleri Konservasyonunun Temel İlkeleri", I.Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu Ve Restorasyonu Kolokyuma, 6.7 Mayıs- 1999, s.no; 9, Ankara Üniversitesi Başkent Meslek Yüksekokulu Restorasyon Ve Konservasyon Programı,s.no.75
- American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works , "Caring for YourTreasures", Textıles, A guide for cleAning, storing, displAying, hAndling, And protecting your personAl heritAge, http://www.conservation-us.org/_data/n_0001/resources/live/textiles.pdf
- AYSAL Necdet, (2011/Bahar), "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Giyim Ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri", Çttad, X/22, Dokuz Eylül Bilgi İşlem Merkezi(Debis), s.no; 6
- Canadian Conservation Institute "Textiles and the Environment " , Home >Publications >CCI Notes 13/1, www.cci-icc.gc.ca
- Canadian Conservation Institute, "Track Lighting" CCI Notes 2/3 , www.cci-icc.gc.ca, 12.03.2013.
- GÖNÜLAL, İsmet: Türk Kadını ve Kadın Hakları Kaynakçası, Cilt I, sayı 2, Ankara 1986
- GELGEÇ BAKACAK Ayça, 2009 "Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme" Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Atatürk Yolu Dergisi, S: 44, Güz-, s.no.628
- ICON, The institute of conservastion Conservation Register "Care and conservation of costume and textiles", www.conservationregister.com
- KARABULUT Mustafa, (2010), Tanzimat Dönemi'nde Osmanlının Yenileşme Sürecine Bir Bakış Türk Dünyası Araştırmaları", Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi, Sayı: 187 Ağustos -s.no: 129
- ÖNGEN A.Gamze, "Doğuş Koleksiyonu'nun İncelenmesi Koruma Ve Sergileme Yöntemleri" Haliç ÜniversitesiSosyal Bilimler Enstitüsü Tekstil Ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı,Tekstil Ve Moda Tasarımı Programı Sanatta Yeterlilik Tezi (yayınlanmamış tez)-2013
- ÖZER İlbeyi,(2009),Osmanlıdan Cumhuriyete Yaşam Ve Moda " 4. baskı,Truva Yayınları
- Paul Baril, "Museum Fires and Losses", CCI Notes 2/7, Canadian Conservation Institute, Canadian Conservation Institute, www.cci-icc.gc.ca, 22.03.2013
- SİREL Şazi, "Müzelerde Ve Bürolarda Aydınlatma" ,Kitapçık No. 8,İlk Baskı , 3 Ocak -1997, s.no;5
- ŞAHİN Yüksel, (2006),Türkiye'de Kadın Siluetinde Moda Anlayışı Ve Değişimleri,Dokuz Eylül Üniversitesi G.S. F. Yayınları, İzmir
- UYGUR Ayşe, "Müzelerde Bulunan Tarihi Tekstil Ürünlerinin Korunmasını Etkileyen Koşullar Ve Alınabilecek Önlemler" I.Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu Ve Restorasyonu Kolokyuma, 6.7 Mayıs- 1999, Ankara Üniversitesi Başkent Meslek Yüksekokulu Restorasyon Ve Konservasyon Programı, s.no; 67

BELLEVİLLE'DE RANDEVU'NUN FİLMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Bahadır UÇAN
Yıldız Teknik Üniversitesi
bucan@yildiz.edu.tr

ÖZET

Çizgi filmin ilk basamaklarının, paleolitik çağa kadar uzanmakta olduğunu görmekteyiz. Paleolitik çağlarda, mağara duvarlarına çizilen hayvan resimleri izleyicide hareket ediyor izlenimi uyandırmakta, benzer şekilde Mısır mitolojisinin resimlendiği çalışmalarda olay örgüsü ve anlatım dikkat çekmektedir. Osmanlı minyatürlerinde saray ve çevresini konu alan çizim ve resimlerde de yaşanan olayların belirli bir hikâyesel anlatımla ele alındığını söylemek mümkündür. Çizgi film, teknolojik gelişmelerle birlikte bir sanat disiplini olarak daha fazla temsil edilmeye başlanmış, çizgi film, sinemanın bir kolu olarak önemli bir yer edinmiştir. Öyle ki, sinema filmleri çizgi roman ve çizgi film tekniklerinden, özellikle çizgi filmin görsel öğelerinden sıklıkla faydalanmaya başlamıştır.

"Belleville'de Randevu" bir çizgi film örneği olarak değerlendirildiğinde, görsel anlatımlarındaki yeniliklerinin yanı sıra eleştirel üslubuyla dikkat çekmektedir. Filmde modernizme ve modernizmin yarattığı kültüre dair yaklaşımlar ele alınmış ve bu yönüyle film, yetişkinlere yönelik bir kimlik kazanmıştır. Bu çalışmada, Belleville'de Randevu içerik analizi yöntemiyle incelenmiş olup, ilgili sahneler ve planlar modernizm eleştirisi üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Sanat, çizgi film, modernizm, sosyal bilimler.

ABSTRACT

The first steps of cartoon can be extended up to the Paleolithic era. It is examined that animal pictures on caves were drawn as they were moving and as similar, illustrations of Egyptian mythology pointed out the story behind. Ottoman miniatures that describe happenings and events of palace and surroundings involve remarkable narrative descriptions. Cartoons with technological advances began to be more representative as an art discipline and took important role in cinema industry. As a result, cinema movies began to benefit from the visual elements of cartoon and comics increasingly.

"The Triplets of Belleville" when considered as an example of a cartoon, innovations in visual expression are observed with a criticizing style in the scenerio. In the film, modernism and modernism culture is underlined and in this aspect of film, it has gained an identity for

adults. In this study, The Triplets of Belleville is analyzed by content analysis method in and the related scenes and plans have been evaluated over criticism of modernism.

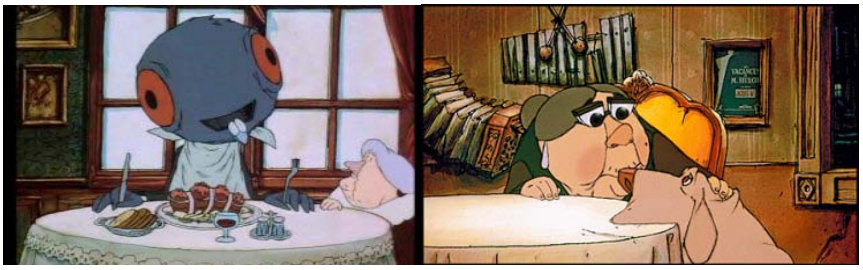
Keywords: Art, cartoon, modernism, social sciences.

GİRİŞ

"Belleville'de Randevu" Sylvain Chomet'nin ilk uzun metrajlı, 2003 yapımı çizgi filmidir. Film, yönetmenin eleştirel üslubunu yansıtmakta ve bu yönüyle çocuklara dönük klasik çizgi film örneklerinden sıyrılmaktadır. 1963 yılında Fransa'da doğan yönetmen, çok küçük yaşlarda çizgi film ile tanışmıştır. Yaşıtları oyun oynarken ya da sporla vakit geçirirken, Sylvain Chomet çizimini geliştirmeye vaktinin büyük çoğunu ayırmaktaydı. Sylvain Fransa'nın prestijli çizgi film okulu Angoulême'den mezun olmuş ve lisans eğitimi sürerken "Secrets of The Dragonfly/ Ateşböceğinin Sırları (1986)" isimli grafik romanını yazmıştır. Kitap, bağımsız grafik roman serileri arasında yer almış ve ilgi çekmiştir. Sylvain ünlenmeye başlamış olmasının da verdiği cesaret ile çizgi film üretimine başlamış ve 1989 yılında ilk kısa çizgi filmine imza atmıştır.

"La vieille dame et les pigeons/ Yaşlı Kadın ve Güvercinler (1989)" isimli 25 dakikalık kısa çizgi filmi, "En İyi Kısa Film" dalında Oscar'a (akademik ödülü) aday gösterilmiş fakat "Geri's Game/Geri'nin Oyunu" isimli Pixar kısa filmine karşı mağlup olmuştur. Birinciliği kaybetmesine rağmen Chomet, kısa filmiyle büyük ilgi uyandırmış ve Disney Stüdyoları Toronto kadrosuna dahil olmuştur. Fakat Chomet, bağımsız film üretme yönündeki çalışmalarına engel olduğu düşüncesiyle Disney'den ayrılmıştır.

Şekil 1. La vieille dame et les pigeons/ Yaşlı Kadın ve Güvercinler (1989) ve "Les Triplettes De Belleville/ Belleville'de Randevu (2003)" filmlerinin afişleri



Şekil 2. La vieille dame et les pigeons/ Yaşlı Kadın ve Güvercinler (1989) ve "Les Triplettes de Belleville/ Belleville'de Randevu (2003)" filmlerinden örnek sahneler

Chomet, kendisiyle yapılan röportajda şöyle demiştir: "Disney'den birçok saçmalık öğrendim-özellikle ne yapmamam gerektiğini. Sanatçılara seçim hakkı verilmiyordu. Takım elbiseliler her şeye karar veriyorlardı ve sayıca da çoktular. Onları büyük dinozorlara benzetiyorum, yapıca büyükler fakat beyinleri küçük." (http://movies.about.com/od/animatedmovies/a/Sylvain-Chomet-biography.htm, erişim tarihi 15.09.2014)

Sylvain Chomet, kendi yolunu çizdikten sonra uzun film çekmeye karar vermiştir. "Les Triplettes de Belleville/ Belleville'de Randevu (2003)" ismiyle çekilen 2003 yapımı film, benzersiz bir görsel duyarlılık sunması ile birlikte olumlu eleştiriler almış, Sylvain çizgi film dünyasında farklı, eleştirel bir çıkış yakalamıştır.

1.1 Filmin Özeti

Şampiyon büyük annesi Madame Souza ve köpekleri Bruno ile birlikte Fransa'da bir kasabada yaşamaktadır. Madame Souza'nın hediye ettiği üç tekerlekli bisiklet ile birlikte, başlıca amacı Fransa Bisiklet Turu'na katılmak ve kazanmak haline gelir. Madame Souza, torununu büyük bir titizlikle yarışlara hazırlar. Yıllar sonra Şampiyon, yarışmaya katılmaya hazırdır. Fakat beklenmedik bir gelişme olur ve Şampiyon iki diğer bisiklet yarışçısı ile birlikte Fransız mafyası tarafından Belleville olarak adlandırılan New York'a kaçırılır. Madame Souza torunu Champion'u (Şampiyon) bulabilmek ve mafyanın elinden kurtarmak için Bruno'yla birlikte Belleville'e gelir. Belleville'de Belleville Üçüzleri olarak bilinen Violette, Blanche ve Rose ile tanışır ve birlikte müzik yapmaya başlarlar. Madame Souza, Belleville Üçlüsü'nün ve Bruno'nun desteğiyle torununu aramaya koyulur.

1.2 Modernizm Eleştirisi

Modernizm, aklı ve mantığı akademik kurallar çerçevesinde ve katı bir üslupta savunan, sanatın formlara dayalı anlayışının ortaya çıkmasına sebep olan, başlangıcı 18.yy Aydınlanma Hareketlerine ve 1789 Fransız Devrimi'ne dayandırılan bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Fransız Devrimi ile birlikte kilisenin tutucu yapısına karşı rasyonel sistemlerin, bilimin ve sanatın ayaklandığını ve galip geldiğini, Avrupa'nın bilim ve sanat ekseninde yeniden şekillendiğini söylemek mümkündür. Modernizm, geçmişin bağlarını tümüyle koparmak gibi bir anlayışa hizmet etmekte ve yeniye, yeni olanı yüceltmektedir. Fakat rasyonel düşünce biçimi ve Kantçı felsefe, tek tip insan üretimi gibi bir mantığı doğurmakta, "üstün insan"ı yaratmaktadır. Apollonvari bir yapı içerisinde akıllı olanı diğerinden üstün tutmakta, insanlar arasında eşitsizliği mümkün kılmakta ve hatta desteklemekte, tüketim araçlarını özendirerek vahşi kapitalizmin yolunu açmaktadır. Modernizmin aklı ve mantığı öven yapısı, "Kime göre, neye göre akıl?" gibi soruların sorulmasına sebep olmuş, 1980'ler ile birlikte duygunun ve coşkunun, kültürel kimliklerin gündeme getirildiği ve önemsendiği postmodern söylemleri doğurmuştur.

Modernizmin en yaygın olarak kabul gören tanımlarından biri şudur: Modernizm hem gelişkin bir modern özalgıda hem de toplumsal modernleşmenin belirleyici niteliği olan kısır, eşitlikçi olmayan, ticarileşmiş, çirkin yaşam biçimlerine-kısaca "kentsoylu" modernleşme biçimlerine-karşı duyulan yoğun tepkide anlatım bulur. Modernizmin modernliği sorgulaması tarihsel bir çelişki içerir: Çağdaş bireyin/sanatçının gelişkin bir bilinç ve özalgıya erişmesi, aydınlanmanın ürünü olan eşitlikçi kentsoyluluğun egemenleşmesiyle, bu da ticaret ve

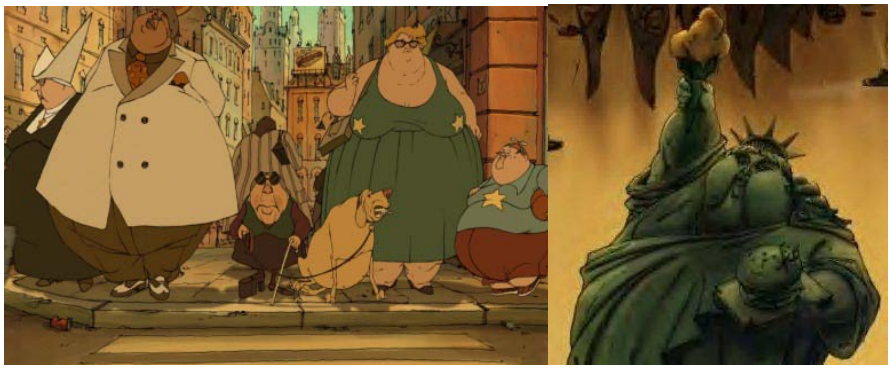
kapitalizmin gelişip feodal yapılara karşı kentsoylu bireye ve bireysellik kavramlarına zemin hazırlamasıyla ve sanatın kendi pazarını yaratması, ticarileşmesiyle olanaklı olmuştur.

Peter Bürger'e göre modernizmi olanaklı kılan öğe, 18. yüzyılın sonunda ve 19. yüzyılda sanatın kazandığı bağımsız konumdur: "Bu kurumsal bağımsızlık modernist sanatın yalnızca biçimsel koşulu değil, aynı zamanda onun temel içeriğidir". Modernist yazının yenilikçi biçimler ortaya koyma itkisi ve eleştirmenlerin modernist yapıtlara atfettiği eşi benzeri olmayan sanatsal bilinç, geleneksel ölçütleri geçersiz kılar. "Geleneksel ölçütlerin yokluğunda da sanatçıların bilinci ve onların yenilikçi dil ve biçim arayışları, kendi kendini geçerli kılan estetik değer ölçütlerine dönüşür" (Özdemir, 2009).

"Belleville'de Randevu" ele aldığı dönem itibarıyle 1960'ları işaret etmekte, 1960'lı yıllar ise popüler kültürün, pop artın, tüketim ve sermaye odaklı düşüncenin, bir anlamda modernizmin ve modernist söylemin yoğun olarak yaşandığı ve uygulandığı bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, filmde eleştirel eksenli sahnelere sıklıkla yer verilmiş, film modernist anlayışa karşı eleştirel bir bakış kazanmıştır.

Şekil 3. Konformizmin eleştirildiği bir sahne örneği

Filmde modernizm eleştirisine dair pek çok sahne dikkat çekmektedir. Şekil 3'te lüks arabalardan çıkan obez kadınların gösterildiği bir sahneyi görmekteyiz. Sahnede, tüketim kültürünün kitleleri yöneten yapısına dair göndermelerde bulunulduğunu söylenebilir. Lüks tüketim araçları, son model bir araba ve kırmızı halı ile vurgulanmıştır. Obez kadının etrafındaki onlarca insan, tüketim kültürünün yükselmesini sağlayan medya olarak düşünülebilir. Öyle ki, insanlar arabalardan çıkanları müthiş bir coşkuyla karşılamakta ve alkışlamaktadır. Medyanın tüketim kültürünü destekleyen yapısı simgesel bir betimleme ile ele alınmıştır.



Şekil 4. Amerikan toplumundaki obezite sorunun vurgulandığı sahneler

Obez kadın figürü, konformist anlayışı ve hazır gıdaya yönelen, reklamlarla ve benzeri yollarla temel bir içgüdü olan açlık tetiklenerek hazır gıdanın ve fast food beslenme biçiminin sürekli özendirildiği, insanoğlunu simgelemektedir. İnsanoğlu özellikle medya aracılığıyla yemeye, doymazcasına yemeye, almaya ve doyumsuzca almaya özendirilmektedir. Tüketen insan, sermaye odaklı şirketleri güçlendirirken sağlıksız ve mutsuz nesiller yetiştirmektedir. Sürekli daha yenisini, iyisini arzulayan insan, elde ettiklerinden memnun olmamaya başlamaktadır ve bu sonu gelmeyen bir döngüye neden olmaktadır.

Şekil 5. İki Davud heykeli

Şekil 5'te ise Özgürlük Heykeli yeniden yorumlanmaktadır. Özgürlük Heykeli, obez bir kadın olarak, bir elinde hamburger ve diğer elinde dondurma olacak şekilde çizilmiştir. Özgürlük Heykeli'nin stilize edilmiş bu hali, Michelangelo'nun, obeziteyle mücadele için yeniden yorumlanan meşhur heykeli Davud'u çağrıştırmaktadır. Davud heykeli, Alman Gıda Bakanlığı'nın 2006 yılında yürüttüğü obeziteyle mücadele kampanyasında reklam görseli olarak kullanılmıştır. Heykel, obez hale getirilerek altına "If you don't move, you get fat. / Hareket etmezsen, şişmanlarsın." yazan bir tabela yerleştirilmiştir. (Köksal, 2013, 71)Filmdeki obezite vurgusu yapan sahneler ile Alman Gıda Bakanlığı'nın çalışması arasında tema bakımından benzerlik kurmak mümkündür.

Şekil 6. Erkek izleyicilerin maymunlaşıp şarkıcı Josephine Baker'a ve birbirlerine saldırdığı sahne

Filmde feminist eleştiri örneği olarak Şekil 6'yı görmekteyiz. Tiyatro perdesi önünde dans eden ve şarkı söyleyen Josephine Baker, yarı çıplak bir halde görülmektedir. Sanatçı, kadının erkek bakışıyla arzu nesnesi olarak konumlandırıldığının, cinsel obje konumuna indirgendiğinin göstergesi olarak yorumlanabilir. Televizyon ve çeşitli medya araçlarıyla,

kadın cinselliğiyle öne çıkartılmakta ve erkeklerdeki şehvet duygusu tetiklenerek pazarlanmaktadır. Kadının cezbedici fiziksel görünümü karşısında vahşileşen erkekler, maymuna dönüşmüş hem sanatçıya hem de birbirlerine saldırmaya başlamışlardır.

Feminizm, sosyolojik olarak toplumun bütün alanlarında kadınla erkeğin eşit olduğunu savunan bir fikir hareketidir. Feminizm felsefi bir düşünce hareketi olarak ilk defa batıda Fransız Devrimi sırasında ortaya çıkmıştır. Modernizmin başlangıcı da benzer şekilde Fransız Devrimi'ne ve aydınlanmacı düşünce sistemine dayandırılmaktadır. 18.yüzyıl filozof ve edebiyatçıları tarafından hazırlanan feminizm hareketi 1791 yılında Olympe de Gouges'in ünlü "Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne" (Kadının ve Kadın Yurttaşların Hakları Bildirisi) adlı eserini yazmasıyla devrimci yazar ve edebiyatçıların konularının temel hedefi oluşturdu. Fransa'da başlayan bu hareket kademe kademe diğer Avrupa devletlerine de sıçramıştır. (Balkaya, 1996)

Şekil 7. Vahşi kapitalizm eleştirisi olarak yorumlanabilecek bir sahne örneği

Şekil 7'de Fransız mafyasının çizgisel betimlemesini görmekteyiz. Mafya lideri, iki korumasının ortasında yer almakta, mafya babası ve korumalar iç içe geçmiş halde bütünü oluşturmaktadır. İç içe ya da birleşik mafya, yasadışı yollarla gelir elde eden birtakım sermaye sahiplerini simgelemektedir. Para odaklı sistem, yasadışı gelirin önünü açmakta ve hatta bu tür yolları teşvik etmekte, karanlık odaklara hizmet etmektedir.

Şekil 8. Bisiklet yarışçılarının kanlarının serum yoluyla içildiği sahneler

Şampiyon, günün büyük bölümünü egzersiz yaparak geçirmekte ve kalan zamanını da ancak uykuya ayırabilmektedir. Önemli bir fiziksel değişim geçiren Şampiyon, tek gayesi para kazanmak olan ve bu uğurda saatlerini çalışarak geçiren modern, şehirli insanı simgelemektedir. Üstelik aylarını, yıllarını aynı işi bir makineyi andıracak şekilde tekrarlayarak tüketen insan, önemli bir gelir dahi elde edememekte, ancak geçinecek bir miktar ile insanüstü şekilde çalışmaya mecbur bırakılmaktadır. Şampiyon Madame Souza ve Bruno ile vakit geçiren, mutlu bir çocuk olmaktan çıkmış ve idealleri uğruna yaşamı ıskalayan bir gence dönüşmüştür. Uzun uğraşları sonucu yarışa katıldığında ise, Fransız mafyası tarafından kaçırılmış ve kaçırılan diğer yarışçılarla birlikte kendini bir kumar tezgahının

içinde bulmuştur. Şekil 8'de yarışçılar bir simülasyon ekran karşısında yarıştırılmakta, onlar üzerinden bahis oynanmaktadır.

Şekil 9. Belleville Üçüzleri'nin bir üyesinin kurbağaları avlarken gösterildiği sahnelerden bir örnek

Şekil 9'da Belleville Üçüzleri üyelerinden olan Violette, kurbağa avlamaya gitmiştir. Bir nehrin kenarına oturan Violette, elindeki patlayıcıyı nehre atar ve kurbağalar sudan fışkırarak, etrafa saçılmaya başlar. Yağmurlu, kasvetli akşam saatlerinde tasvir edilmiş olan kurbağa avı sırasında, canını kurtarmaya çalışan bir kurbağa detayını görürüz. Torbasını kurbağalarla dolduran Violette evin yolunu tutmaktadır. Belleville Üçüzleri, evlerinde kurbağa çorbasından dondurmasına kadar kurbağadan farklı yemekler hazırlamakta ve yalnız kurbağalarla beslenmektedirler. Filmde, Şampiyon gibi kendi yaşam mücadelesini, kendisinden üstün kişi ve kurumlara karşı vermekte olan insanlar, kurbağalar ile temsil edilmektedir. Kurbağalar, adil olmayan ve tek taraflı galibiyetin kesin olduğu bir sistem ile nehri bombalamak yoluyla avlanmaktadırlar. Vahşi kapitalizmin her zaman sermayenin tarafında sonuçlanan yapısı kurbağa avına benzetilmektedir. Zorluklarla hayatını sürdürme gayreti içinde olan insan, bombalara rağmen hareket etmeye gayret gösteren, yakın plan detayıyla aktarılan kurbağa ile tasvir edilmiştir.

YÖNTEM

Araştırma, içerik analizi yöntemi ile oluşturulmuştur. İçerik analizi, sosyal bilimler alanında yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir ve araştırma alanına göre farklılık gösterebilmektedir. İçerik analizi ile "Belleville'de Randevu"nun sahneleri incelenmiş, modernizm eleştirisi üzerinden öne çıkan sahneler değerlendirilmiş ve ilgili sahnelerin filmsel analizi yapılmıştır. Teknik ve görsel göstergelerden kamera açıları, ışık, renk, vb. faydalanılmış olmakla birlikte araştırma, modernizm eleştirisi üzerine temellendirilmiş, kavramsal çerçeve ve betimsel taramalar bu eksende oluşturulmuştur.

BULGULAR

Araştırma bulguları, Belleville'de Randevu'nun modernizm eleştirisi üzerinden anlamlandırıldığında obezite vurgusu, feminizm hareketi, tüketim kültürü, vahşi kapitalizm gibi başlıklarda toplanabilmektedir. Film, modernist söyleme dair karşı çıkış içermekte ve postmodern dönemin sorguladığı kavramları çarpıcı bir biçimde izleyiciye sunmaktadır. Bu anlamda, tüketime ve tüketmeye yönlendirilen insan sağlıksız koşullarda yaşamaya mahkum bırakılmaktadır. (Bkz. Şekil 3, Şekil 4, Şekil 8). Modernizm ile "yeni"nin sürekli olarak pazarlanıyor olması, insanların içgüdülerinin açlık, cinsellik, vb. tetiklenerek tüketime yönlendiriliyor olmaları, sonlanmayan ve sermayeden yana sonuçlanan bir toplum modeli sunmaktadır.

Filmdeki pek çok sahne, doğrudan ya da belirli simgeler aracılığıyla vahşi kapitalizmin yarattığı toplum modeline işaret etmektedir. Belirli bir güç, erk tarafından insanoğlu yönetilmekte ve yönlendirilmektedir. Sanat, temelini insandan alan bir alan olarak kullandığı araçlarla (fotoğraf, karikatür, sinema, tiyatro, resim, vb.) insanları sorgulamaya ve düşünmeye teşvik etmektedir. Bunun bir örneği olarak "Belleville'de Randevu" çizgilerin görsel hafızadaki etki gücünden yararlanarak, çizgileri ve çizgi filmi sanatsal araç olarak kullanmakta ve günümüzü dahi etkileyen modernizmin yarattığı kültür üzerine insanları düşünmeye çağırmaktadır.

SONUÇ

"Belleville'de Randevu", Sylvain Chomet'nin yönetmenliğinde çekilen 2003 yapımı başarılı bir çizgi film örneğidir. Çocuklara yönelik belirli konular etrafında dönen çizgi filmlere nazaran farklı anlatım dili, teknik ve görsel detayları, sessiz bir filmi çağrıştırması ve eleştirel yapısıyla dikkat çekmektedir. Sylvain Chomet'nin ilk uzun metraj çizgi filmi "Belleville'de Randevu" sinema eleştirmenlerinin de beğenisini kazanmıştır. Film, modernizm eleştirisi ekseninde değerlendirildiğinde modern topluma ve kültüre, vahşi kapitalizme ve ekonomik eşitsizliğe, politik düzene dair çarpıcı bir eleştirel anlatım benimsemiştir.

Şampiyon, büyük annesi Madame Souza ve köpekleri Bruno ile birlikte yaşamaktadır. Kasabalarında huzurlu bir hayat sürdürmektedirler. Büyük annesinin hediye ettiği bisiklet ile birlikte Şampiyon'un hayatı değişir. Bisiklet ile kurduğu ilişki sonucu, hayattaki başlıca dileği ve amacı Marsilya'da düzenlenecek olan Fransa Bisiklet Turu'nu kazanmak olmuştur. Madame Souza ile birlikte yarışlara hazırlanmaya başlar. Madame Souza, torununun antrenörlüğünü yaparak türlü güçlüklerle Şampiyon'u çalıştırmaktadır. Öyle ki, yıllar süren çalışmalar sonrasında Şampiyon bacakları kaslaşmış, vücudu incelmiş, yaşam enerjisini yitirmiş haldedir. Bununla birlikte Bruno şişmanlamış ve dinamizmini yitirmiştir. İdealleri uğruna kendini tüketen modern insan, Şampiyon ile aktarılmak istenmiştir. Bisiklet yarışları sırasında ise Şampiyon, mafya tarafından kaçırılmış ve kaçırılan diğer yarışçılarla birlikte kumar tezgâhına alet edilmiştir. Filmde kapitalizmin salt para ve sermayeye değer veren yapısının yasadışı örgütler doğurduğu ve kapitalizmin yasadışı yollarla gelir elde etmesinin önünü açtığı anlatılmak istenmektedir.

Obezite vurgusu, filmde üzerinde önemle durulan bir diğer olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki, Belleville olarak isimlendirilen New York şehrinin sakinleri-özellikle kadınları- konformist anlayışın ve tüketim çılgınlığının neticesinde obez hale gelmişlerdir. ABD'nin demokratik yapısını sembolize eden Özgürlük Heykeli dahi filmde, bir elinde hamburger ve öbür elinde dondurma olan obez kadın figürü ile betimlenmiştir.

Film içeriksel çıkarımları ve eleştirileri dışında, çizgisel anlatımı, teknik, görsel ve anlatısal elemanları (karakter, zaman, mekan, kamera açıları, ışık, vb.) ile de başarılı bir çizgi film örneğidir. Sepya sahnelerle birlikte, karakterlerin fiziksel değişimleri ile zamanın akışı vurgulanmıştır. Filmsel öykülemeyi destekleyen müzik ve dipses, filmde etkin bir anlatım dili olarak yerlerini bulmuştur. Sessiz film özelliklerini taşıyan "Belleville'de Randevu" öykünün akışına göre müzik ve dipsesler ile sıkça desteklenmiştir.

Genel anlamda değerlendirildiğinde, "Belleville'de Randevu" hem teknik özellikleriyle hem de eleştirel içeriğiyle alışageldik bir çizgi film olmanın ötesinde, yetişkinlere yönelik bir çizgi film olma özelliği de taşımaktadır.

KAYNAKLAR

Özdemir, Erinç,"Henrik Ibsen'in Modernizmi", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 2009.

Köksal, Musa, "Tüketim Çağında Değişen Estetik Değerler", Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyum Bildiri Kitabı, 2013.

Balkaya, İhsan Sabri, "Afife Fikret'e Göre Feminizm", Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 4, 1996.

http://movies.about.com/od/animatedmovies/a/Sylvain-Chomet-biography.htm, 15.09.2014

http://www.iletisim.com.tr/kitap/avangard-kurami, 25.09.2014

http://tr.wikipedia.org/wiki/Pop_sanati, 02.10.2014

http://tr.wikipedia.org/wiki/Michelangelo, 02.10.2014

http://www.biography.com/people/josephine-baker-9195959, 02.10.2014

Şekil 1.

http://moviecovers.com, 05.10.2014

Şekil 2.

"La vieille dame et les pigeons", http://www.youtube.com/watch?v=tIOIDvuIpcA, 10.10.2014

"Les Triplettes de Belleville", http://www.filmxo.com/film-izle/the-triplets-of-belleville-2003, 10.10.2014

Şekil 3-9.

"Les Triplettes de Belleville", http://www.filmxo.com/film-izle/the-triplets-of-belleville-2003, 20.12.2013

Şekil 5.

http://enclasedearte.wikispaces.com, 10.10.2014

http://trendhunter.com, 10.10.2014

SOSYAL BİR FENOMEN OLAN FLASH MOB'UN MÜZİKSEL YÖNÜ: TÜRKİYE ÖRNEĞİ

Öğr. Grv. Betül YARAR
İnönü Üniversitesi
betul.yarar@inonu.edu.tr

Öğr. Grv. Dr. Ozan EROY
İnönü Üniversitesi
ozan.eroy@inonu.edu.tr

ÖZET

Günümüzde gelişen teknoloji ile birlikte yeni ve farklı deneyimlere açık olan bireyler, ilginç ve şıradışı eylemlere katılım gösterebilmektedir. Özellikle gündelik yaşamın sıradanlığını aşmak isteyen insanlar, kamusal alanları zaman zaman birer sahneye dönüştürebilmektedir. Bu bağlamda flash mob'lar 2003 yılından beri eğlence ve sanatsal aktiviteler, ticari reklamlar, toplumsal protestolar ve hiciv amaçlı gösteriler için organize edilmektedir. Çıkış noktası ve amacı ilk başlarda sadece eğlence olan, politik ya da ticari amaçları olmayan bu uygulamalar zamanla reklamcıların ve pazarlamacıların da ilgisini çekmiş, günümüzde kampanya ve tanıtımlarda kullanılmaya başlanmıştır. Kayda geçen bazı flash mobların toplumsal patlamalara yol açtığı görülse de, genellikle flash moblar barışçıl ve yaratıcı yaklaşımı müzik ve dans gibi sanatsal ögelerle birleştirmektedir.

Anahtar Sözcükler: Flash mob, müziksel performans, kamusal alan.

GİRİŞ

Bu çalışmada sosyal bir fenomene dönüşen flash mob müzik performansları ele alınmış, youtube, facebook, twitter gibi sosyal medya sayfalarındaki videoların yanı sıra gazete haberleri gibi yazılı kaynaklar'a da başvurularak flash mob'un toplumsal etkileri ile ilgili yorum yapılması amaçlanmıştır. Dünyada ve Türkiye'de flashmob müzik performanslarının toplumsal ve müziksel yönünü anlayabilmek amacı ile daha önce yapılmış örnekler incelenmiştir.

Yaratıcı uygulamalar olarak müzik ve sanat, cazibesini yitirmiş ve neredeyse ölü sayılacak alanları canlandırmak amacıyla oldukça yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu araştırmanın amacı, yaratıcı pratiği yani müziği kullanarak kamusal alanlar üzerinde oluşturulan etkileri ve yaratılan algıyı ortaya koymaktır.

FLASH MOB NEDİR?

Flash Mob, Oxford İngilizce Sözlüğünde, (OED) anlamsız ve amaçsız bir eylemi gerçekleştirip sonra hızlıca dağılan, internet veya cep telefonu aracılığıyla organize olan, birbirini tanımayan topluluk olarak yer almaktadır.

Flash Mobların tanımlarında amaçsız eylemler oldukları belirtilse de politik amaçlı, reklam amaçlı ya da sosyal amaçlarla yapıldığı görülmüştür. Ayrıca katılımcıların eğlenmeleri dışında, dikkat çekmeleri, orijinal olmaları ve insanlara hoş vakit geçirtip, onları şaşırtmaları da bu etkinliklilerin amacı olduğunun büyük bir kanıtıdır.

Dünya genelinde ilk flash mob 2003 yılının Haziran ayında Manhattan'da Harper's Magazine dergisinin editörü Bill Wasik tarafından organize edilmiştir. Bu etkinlikte 100'den fazla insan, bir mağazanın halı departmanında, değeri 10.000 dolar olan bir halının etrafında toplanmışlardır. Şatış elemanına, kendilerinin New York'da bir depoda toplu şekilde yaşayan bir grup insan olduklarını, bir "aşk halısı" satın almak istediklerini ve bütün kararlarını grupça verdiklerini söylemiş ve on dakika sonra mağazayı terketmişlerdir. Kafası karışık ve şaşkın bir durumda olan satış görevlisi yeni bir kent olgusunun doğuşuna tanıklık ettiğinin farkında değildi (Molnar, 2014:43).

Flaş mob'ların, ağırlıklı olarak şehir meydanları, parklar, tren istasyonları, çoğunlukla mağaza ve alışveriş merkezleri gibi kamusal alanlarda, aynı zamanda metro ve üniversite kampüslerinde de organize olduğu görülmektedir.Katılımcılarla e -posta, kısa mesaj veya sosyal paylas¸ım siteleri aracılığı ile bilgi paylaşımı yapılarak , performansın nerede ne zaman ve ne şekilde gerçekleştirileceği haber verilmektedir.Etkinlik için insan yoğunluğu fazla olan kamusal alanların seçilmesi, etkinliğin daha fazla insan tarafından görülmesini sağlamaktadır. Flashmob uygulaması öncesi katılımcılarının kendilerini insan kalabalığı içinde saklamaları , böylece sıradan kis¸ilermiş gibi görülmeleri sağlanmaktadır. Flash mob etinlikleri genellikle 5-10 dakika sürmektedir

FLASH MOB TASARIMI

İzin:İlk olarak Flash Mob yapılacak alan için performans sırasında sorun yaşanmaması adına önceden izin alınmalıdır, sonuçta izin alınmadığıve gerekli kişilere bilgi verilmediği durumlarda güvenlik müdahalesi ile performanslar yarıda kalabilir ya da hiç gerçekleştirilemeyebilir.***Bilgi Paylaşımı:*** Katılımcıların görevlerini hangi zaman aralığında ne şekilde gerçekleştireceklerini bilmeleri gerekir. Bu yüzden **uygulamaya katılacak kişilerle bilgi paylaşımı eksiksiz yapılmalı,** performanstan önce yazılı bir şekilde mümkünse tüm grubun birbirinden haberdar olmasını sağlanmalıdır.***Doğallık***: Flash mob uygulamasını başarıya götüren en önemli unsurlardan biri doğal olmasıdır.Uygulama başlayınca kadar gruptaki katılımcıların birbirlerini tanımıyormuş gibi davranması gerekmektedir.***Farklılık:***Flash Mob'un başarılı olmasının en büyük koşulu farklı olmasıdır. Uygulama tasarlanırken fark yaratmaya, farklı olmaya gayret gösterilmeli, ilgi uyandıran her eylemin, hem flash mob kalitesini arttıracağı hemde viral etki yaratacağını unutulmamalıdır. Uygulama esnasında çevredeki insanlarda algı uyandırılması sosyal medya da benzer bir etkinin olacağının göstergesidir.Bu nedenle klişe uygulamalardan uzak durulmalıdır.(gorkemunel.com)

Molnar çalışmasında flash mob etkinliklerini beş farklı şekilde tanımlamıştır;

1) Atomize Flash Mob: Bu uygulamada gösteriyi yapacak kişiler sms mesajı veya email yoluyla birbirlerini haberdar ederek bir araya gelirler. Alışveriş merkezi türü yerlerde yapılan bu uygulamada göstericiler 10 dakika içerisinde etkinliği bitirirler.

2) Etkileşimli Flash Mob: Bu uygulama en popüler olan flash mob uygulamasıdır. Toplu taşıma araçlarında yapılan bu eylem türünde gösteri 10 dakikayı geçebilmektedir.

3) Performans Flash Mob: Bu uygulama halka açık alanlarda, tiyatrolarda ve sanat galerilerinde gerçekleştirilen performans sanatına dayalı olarak yapılan uygulamalardır.

4) Politik Flash Mob: Smart mob kavramı ile ilişkili olan etkinlik sokak gösterileriyle yapılan gerilla taktiklerini içermektedir.

5) Reklam Amaçlı Flash Mob: Reklam kampanyalarında ve ürünlerin tanıtımında güçlü ve özgün bir pazarlama aracı olarak kullanılmaktadır (Molnar,2014:49-50).

"Performans flash mob'lar diğer flash moblar'dan iki şekilde ayrılır. Performans flash mobları bir sanatçıyı, performansı veya bir sergiyi sanatsal yönü açıkça vurgulanan bir niyetle desteklemek; daha yaygın biçimiyle kentsel hayatı tiyatrolaştırmak ve kutlamak amacıyla gerçekleştirilir. İkinci olarak bu flash moblar, ana düzenleyicileri profesyonel kışkırtıcılardan oluşan sanatçı ve komedi gruplarından meydana gelirler; öyle ki diğer flash moblar, yatay ağlar içerisinde daha gevşek örülü olup, açık bir örgütlü yapıdan yoksundur. Performans flash mobları 2009'dan bu yana, reklamcılık alanındaki ilk başarılı flash moblar'dan ilham alan, koreografili ve önprovalı, halka açık dans rutinleri şeklinde yeni bir biçim olarak kabul edilmiştir (Molnar,2014:50)".

FLASH MOB VE MÜZİKSEL PERFORMANS

"Flash mob, hafif eğlenceleri, keyifli görsel gösterileri ile Hollywood'un ilk müzikal performanslarına ve dans gösterilerine yakın bir benzerlik göstermektedir. Glee dizisi[1] bu süreci örnekleyen en son müzikal komedi drama türüdür. Flash mob hareketi sıradan gerçeklikten sürreal bir şekilde kopuş olarak da tanımlanabilir. Bunun nedeni de kişilerin sıradan kalabalık içinde bir anda şarkı söylemeye veya dans etmeye başlayıp performansları bittiğinde tekrar sıradan gerçekliğe hiçbir şey olmamış gibi dönmeleridir. Bu hareket çoğunlukla kalabalığın spontane bir şekilde odaklandığı yerlerde görülmektedir; örnegin trafigin en sıkışık olduğu bir anda veya sürekli insanların bulunduğu meydanlarda vs. (Pierce, 2012:5)."

"Flash Mob müzik performanslarında amaç; kamusal alanda insanların birbirleriyle etkileşim içinde olabilmesi için kesişim noktası oluşturarak insanların sosyalleşmelerini sağlamaktır. Müzik kendi içinde, kişileri boş bir alanda bir araya getiren ve o alanın kimliğine ve algısına farklı bir bakış açısı getiriren bir olgudur (Doumpa,Doucet,2013:10)."

Flash mob müzik performansları beraberinde birçok potansiyeli barındıran bir biçimdir. Sergilenen müzikal performanslar ve bunların algılanışına dair gözlemler ve deneyimler sonucunda, müzik etkinlikleri yoluyla kamusal alanların yeniden canlandırılabileceğini söylemek mümkündür.

"Bazı dinleyicilere göre kamusal alanda sergilenen müzikal performanslar taşıdıkları sembolizm ve uyandırdıkları hisler sebebiyle samimi, rahatlatıcı olarak tanımlanmaktadır.

---

[1]Glee, Fox Broadcasting Company'de yayınlanan, Ryan Murphy, Brad Falchuk ve Ian Brennan tarafından yaratılmış olanAmerikan müzikal drama televizyon dizisi.

Sonuç olarak, müziğin kamusal alandaki varlığının ve yarattığı ortamın, sergilendiği alanın çekiciliğini arttırdığı aşikardır. Diğer bir yaklaşım ise kamusal alan ile birlikte algılanan ve dinleyicilerde uyanan birlik ve sosyalleşme olgusunun varlığı üzerinedir. Bu noktada üç önemli faktör vardır; kamusal alanın hangi açıdan, toplanma yeri olarak algılandığı, insanların bir alanı sosyalleşme yeri olarak görüp kullanmalarının ölçütleri ve insanların hangi durumlarda kamusal alanlarda rahat ve hoş hissettikleri (Doumpa,Doucet,2013:3)".

TÜRKİYE'DE FLASH MOB UYGULAMALARI

Türkiye'nin bilinen ilk flash mob'un 30.12.2007 tarihinde Kanyon Alışveriş Merkezi'nde gerçekleştirilen "Kanyon'da Halay" flash mobu olduğu düşünülmektedir. Bu uygulama İstanbul Flash Mob grubu tarafından sosyal ağlar vasıtasıyla bir grup insanın organize olup Kanyon Alışveriş Merkezi'nde buluştuktan sonra, toplu bir şekilde halay çekerek alışveriş merkezini dolaşmaları ve ardından dağılmalarıyla son bulmuştur (Taraf Gazetesi,23.05.2009).

11 Ekim 2007 tarhinide kurulan Facebook tabanlı Türkiye'nin ilk flash mob grubu olan "İstanbul Flash Mob", çeşitli dünya ülkelerinde büyük ilgi gören flash mobeylemlerinin, Türkiye'de, İstanbul gibi önemli bir dünya şehrinde ne büyüklükte bir ilgi göreceğini test etmek amacıyla faaliyete geçmiştir. "İstanbul Flash Mob" hiç bir siyasi veya protest amaç gütmemekte, bu ve benzeri amaçlarla kurulmuş hiçbir grup ve organizasyonla bağlantısı bulunmamaktadır. İş, okul gibi çeşitli nedenlerden dolayı yaşamlarında sorunlar yaşayan, hayatlarının sıradanlaştığını düşünüp yaşamlarına yeni renkler katmak isteyen katılımcıların oluşturduğu grubun genel amacı eğlenmek ve toplum yararına işler yapmaktır.

Boğaziçi Caz Korosu, 6 Haziran 2011 tarihinde İstanbul metrosunda gerçekleştirdiği performansıyla tüm Türkiye'nin ilgisini çekti. Avusturya'da düzenlenecek olan Dünya koro şampiyonası'na katılmak için sponsor arayışıyla yola çıkan gençler, metro vagonunda birden 'joshua fit the battle of jericho' adlı şarkıyı söylemeye başladılar. Türkiye'de pek alışık olmadığımız bu durumu metroda bulunanlar ilk önce şaşkınlıkla, şarkı bitiminde ise alkışlarla karşıladı. Gençler, söz konusu performansın videosunu çeşitli internet sitelerinde paylaşınca tüm dikkatleri üzerlerine topladılar ve ardından da birçok televizyon programına ve haber bülteninekonuk oldular.Koronun amacı: yaptıkları işler hakkında toplumda farkındalık yaratmak ve gereken sponsor desteğini sağlayabilmekti. Çekilen videonun büyük bir ilgi görmesi sonucunda Boğaziçi Caz Korosu Türkiye'nin gündeminde bir hafta kadar yer almıştır.

Foto 1: Boğaziçi Caz Korosu Metro Performansı
(http://www.hurriyet.com.tr/_np/3455/13983455.jpg)

8 Mart 2014'te, Dünya Kadınlar Gününe özel olarak, orkestra şefi ve besteci Musa Göçmen şefliğinde GOCSO senfoni orkestrası ve korosu, Kentpark Alışveriş Merkezi'nin içinde 45 kişilik bir ekiple Türkiye'nin ilk enstrumantal FlashMob'larından birini gerçekleştirdi.KentPark AVM'de gerçekleştirilen FlashMob'ta Ludwig van Beethoven - 9. Senfoni başlayarak Mozart, Türk Marşı, Johannes Brahms, Macar dansı No.5 ve Türkçe sevilen eserlerden bir potpuri GOCSO senfoni orkestrası tarafından seslendirildi. Kalabalık kadronun üyeleri, merkez noktaya şefin gelmesi ve kontrbasın karşısında yerini almasıyla KentPark AVM'nin ayrı köşelerinden, mağazalarından enstrümanlarıyla toplanarak ses getirecek müzikal bir gösteriye imza attı. Alışveriş merkezinin üst katlarından dev bir branda aşağıya doğru açılarak, "Kentpark AVM 8 Mart Dünya Kadınlar Günü'nüzü kutlar" sloganı izleyicilerin daha da coşmasına neden oldu.(parekende.org)

Foto 2: (http://www.perakende.org/mobile/detail.php?id=1342795715) (Erişim:15.10.2014)

MasterCard şüphesiz zihinlerde Şampiyonlar Ligi'nin resmi sponsoru olarak önemli bir yere sahip bir markadır. Geçtiğimiz Ekim ayı içinde MasterCard "Paha Biçilemez Süprizler" projesi kapsamında Kanyon AVM'de bir viral video çalışması gerçekleştirdi. UEFA Şampiyonlar Ligi kapsamındaki fırsatlarına renkli bir senaryoyla dikkat çeken video , dijital mecralarda yayınlanmaya başlandı. Farklı kişilerin AVM'nin ortasında çalan müziğe enstürmanları ile destek vermeleri şeklinde gerçekleşen güzel bir kurgu ortaya çıkmış oldu.

Foto 3: http://moddreport.com/mastercard-kanyon-avmyi-ffutbol-mabedine-donusturuyor/(Erişim:15.10.2014)

21. Uluslararası Aspendos Opera ve Bale Festivali'nin tanıtımı Antalya Devlet Opera Ve Balesi üyeleri, Antalya Havalimanı Dış Hatlar Terminali'nde 'Flash mob' gösterisi yaptı. Organizasyonda Antalya Devlet Opera Ve Balesi solist koro sanatçıları ile orkestra sanatçılarından oluşan 25 kişilik ekip turistlere 'Flash mob' gösterisi gerçekleştirdi. Müzik eşliğinde bir anda kalabalığın içinde şarkı söylemeye başlayan opera sanatçıları turistlerin şaşkın bakışları arasında opera söyledi. Dış Hatlar Terminali gelen yolcu kısmında yapılan tanıtım gösterisi sırasında turistler valiz beklemek yerine orkestrayı dinlemeyi tercih etti.Festivali'ni tanıtmak için böyle bir organizasyon yaptıklarını söyleyen Antalya Devlet Opera Ve Balesi Müdürü aynı zamanda Sanat Yönetmeni Kenan Korbek, amaçlarının Antalya'ya ayak basan turistlere festivali tanıtmak olduğunu, flash mob gösterisi ile turistlerin dikkatini festivale çekmek istediklerini ifade etti. Gösteri sonrası kostümlü opera ve bale personelinin dağıttı broşürleri alan turistler, festival programı hakkında bilgi sahibi olmuş oldu.

SONUÇ

Gelişen teknoloji ile birlikte sosyal paylaşım sitelerinin yaygın olarak kullanılması, katılımcıların internet üzerinden haberleşmesini sağlamaktadır. Flash mob etkinlikleri katılımcıların yanı sıra gösteriyi seyreden insanlar için de bir sosyalleşme fırsatı yaratmaktadır.

Flash mob müzik performanslarının , müziği kapalı salonlarda yüksek meblağlar karşılığında dinleyebilen insanlara yönelik muhalif etkinlikler olduğu söylenebilir . Kapalı mekanlara hapsedilen müziğin, *flash mob* performansları formatında sokağa dönmesinin , kültürel ve sınıfsal çatışmaya yönelik muhalif ve aktivist bir hareket olduğu düşünülebilir.

Flash moblar sadece sürpriz bir şekilde gerçekleşmesi yönüyle ilginç değil, planlama, organizasyon, toplumsal katılım ve sosyal-sanatsal performanslar açısından da heyecan vericidir. Daha da fazlası flash mob insanları özellikle müzik ve dans ile birleştirmektedir. Flash mob uygulamaları müzik ve dansın, evrenin ortak dili olduğunun bir kanıtıdır. Bu nedenle bugün birçok sosyal paylaşım sitesinde yüzlerce flash mob sanat etkinliği örneğine ulaşılması mümkündür.

KAYNAKLAR

Doumpa, V., & Doucet, B. (2013). B. *Music Performance in Public Space: Changing Perception,Changing Urban Experience?* EcHoPolis Conference, Athens, Greece.

Pierce, L. (2012). Taking it to the stree: an examination of the flash mob phenomenon: a thesis presented in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in Visual and Material Culture at Massey University, Wellington, New Zealand, s.5. (Doctoral dissertation).

Molnár, V. (2014). Reframing Public Space Through Digital Mobilization Flash Mobs and Contemporary Urban Youth Culture. *Space and Culture*, *17*(1), pp.49,50.

Wasik, B. (2006). My crowd: or, phase 5: a report from the inventor of the flash mob.Harper's Magazine, (1870).

Taraf Gazetesi. (23.04.2009).“Metro’da her an karşınıza bir grup çılgın çıkabilir”, http://www.taraf.com.tr/haber-metroda-her-an-karsiniza-bir-grup-cilgin-32377/

http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/flash-mob(11.10.2014)

http://www.gorkemunel.com/flash-mob-nedir/(11.10.2014)

BİRLEŞİK DEVLETLER VE İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİ PROPAGANDA POSTERLERİ[1]

Arş. Gör. Burak BOYRAZ
Yıldız Teknik Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Sanat Yönetimi Anabilim Dalı
bboyraz@yildiz.edu.tr

ÖZET: İkinci Dünya Savaşı döneminde, "ekonomik seferberlik" olarak da bilinen milli politikalar hazırlayan *Franklin D. Roosevelt Hükümeti*; kamu kaynaklarından azami düzeyde yararlanmayı hedefleyen çalışmalar gerçekleştirmiş ve bu çalışmaların geniş kitlelerce benimsenmesi için propagandayı kullanmıştır. Böylece, savaş yıllarında propaganda adına kitle iletişim araçlarından; radyolardan, sinemalardan, gazetelerden ve dergilerden sıklıkla faydalanan *F. D. Roosevelt Hükümeti*; zafer adına resmi propaganda merkezleri kurmuş ve bu merkezlerde "milli propaganda" çerçevesinde yayınlar yapmıştır. *Office of War Information, War Manpower Commision* ve *Women's Bureau of the Department of Labor* gibi kurumlarla örneklenebilecek bu yaklaşım doğrultusunda da; ülkenin ihtiyaçları kamuya aktarılmış ve hedef kitlelerden geri bildirimler alınmıştır.

Metnin ana teması olan posterler de; hükümetin söz konusu propaganda çalışmaları için kullandığı araçlardan biridir. Bu bağlamda metin dahilinde; propaganda posterlerinin; vatanseverlik, bağımsızlık, fedakarlık ve özgürlük gibi değerleri sembolize ettiklerine dikkat çekilmiş ve Birleşik Devletler'in savaş yıllarındaki propaganda anlayışının, duygusal yaklaşımlarla öne çıkan bir yapıya sahip olduğu ifade edilmiştir.

Anahtar sözcükler: İkinci Dünya Savaşı, Birleşik Devletler, Propaganda Posterleri, Plastik Sanatlar, Görsel Tasarım.

ABSTRACT: During The Second World War, *TheFranklin D. Roosevelt Government* which prepared national policies known as "economic mobilization", focused on the works aiming at benefiting from the public resources at a maximum level and used propaganda to ensure that these policies are embraced by the masses. To this end, *TheF. D. Roosevelt Government* made use of mass media including radios, cinemas, newspapers and magazines. In addition to this, in order ot ensure the victory, official propaganda centers were created to publish works in accordance with the "national propaganda". In accordance with this approach, which can be exemplified through the institutions including *Office of War*

[1] Bu bildiri metni, yazarın propaganda posterlerini Birleşik Devletler ekseninde ele aldığı makalelerini pekiştirmek amacıyla hazırlanmıştır. Dolayısıyla, oldukça geniş kapsamlı olan, İkinci Dünya Savaşı dönemi propaganda posterlerini detaylı incelemek adına, künyeleri kaynakçanın sonunda verilen makaleler incelenebilir.

Information, War Manpower Commision ve *Women's Bureau of the Department of Labor* the needs of the country were transmitted to the public and feedbacks were received.

The posters, which are the main subject matter of the text, are one of the tools utilized by the government for propaganda. Within this scope, the fact that these propaganda posters focus on the values such as patriotism, independance, sacrifice and liberty is highligted. From this point, another assertion of the text is that, the understanding of propaganda in the United States was mainly emotional.

Keywords: Second World War, The United States of America, Propaganda Posters, Plastic Arts, Visual Design.

GİRİŞ

Bugünpek çok Amerikalı, *F. D. Roosevelt'*in Birleşik Devletler Başkanı olarak uzun ve başarılı bir dönem geçirmesinde, onun tekerlekli sandalyeden başkanlığa kadar ilerlemesini sağlayan azimli kişiliğinin payı olduğu görüşünü taşımaktadır. Çünkü, 30 Ocak 1882'de New York'da dünyaya gelen ve *Harvard College* ile *Colombia Law School* gibi önemli kurumlarda eğitim alan *F. D. Roosevelt*'in hayatı, 1911 yılında *New York* senatörü olarak başladığı siyasi kariyerinin onuncu yılında (1921) geçirdiği felç yüzünden olumsuz yönde değişmiştir (Hargrove, 2000: 14). Buna karşın, uzunca bir süre koltuk değnekleri ve tekerlekli sandalye kullanmak zorunda kalan *F. D. Roosevelt,* hastalıkla mücadele etmiş ve 1928'de New York valisi olmayı başarmıştır (Hargrove, 2000: 14). İlerleyen zamanlarda siyasi kariyerindeki atılımlara devam eden *F. D. Roosevelt'*in bu yükselişi, 1933 yılında Birleşik Devletler'in 32. Başkanı seçilene kadar da sürmüştür (Hargrove, 2000: 14).

Yukarıdaki görüş doğrultusunda, kişiliğinin yanı sıra *F. D. Roosevelt*'in siyasi başarısında; ordu ve kamuyu eşgüdümlü hareket etmeye teşvik eden, başarılı kalkınma politikalarının da katkısı olduğunu belirtmek gerekir. Zira, 1930'lu yılların ortalarından itibaren, ülke ekonomisini güçlendirmeye yönelik çalışmalara ağırlık veren *F. D. Roosevelt,* kamuyu bu çalışmalara dahil etmek adına ciddi bir çaba göstermiştir. Bu çaba dahilinde, propagandadan azami düzeyde faydalanan *F. D. Roosevelt* hükümeti, kitlelerin desteğini kazanmak ve milli politikalar üzerinde kesin sonuçlar almak üzere, söz konusu yöntemin etkisini arttırmaya yönelik disiplinlerarası çalışmalara da öncelik vermiştir. Böylece, görevde kaldığı süre boyunca, ülkenin ekonomi tarihi içinde önemli yer tutan; *Büyük Buhran*'ın[1] devam eden etkileri ve İkinci Dünya Savaşı gibi krizleri aşmak için kamu desteğini alan *F. D. Roosevelt,* başarılı propaganda kampanyaları ile ikonlaşmıştır.

Yazarın, *F. D. Roosevelt*'in başkanlığı dönemindeki propaganda posterlerini ele alan makalelerini pekiştirmek amacıyla hazırlanan bu bildiri dahilinde de, *F. D. Roosevelt* hükümeti politikalarının, kamudan pozitif geri bildirimler almasında önemli etkisi bulunan propaganda posterlerinden örnekler incelenecektir. Bu kapsamda, metnin ilk bölümünde; bahsi geçen posterlere yönelik iletişimsel üslubu daha açıklayıcı kılabilmek adına, öncelikle dönemin medya anlayışı ele alınmıştır. Çok kısa bir şekilde radyolardan, süreli-basılı yayınlardan ve reklam ilanlarından bahsedilen bu bölümü takip eden ikinci bölümde ise yazarın daha önceki makalelerinde yer verilmeyen poster örnekleri analiz edilmiştir. Sonuç bölümünde de propaganda posterleri ile ilgili genel bir değerlendirme yapılmıştır.

---

[1] Birleşik Devletler'de 1929-1930 yılları arasında ortaya çıkan ve 1930'lu yılların sonuna kadar etkisini hissettiren ekonomik kriz.

YÖNTEM VE KAPSAM

Metne başlamadan önce çalışmanın yöntemine ve kapsamına da değinmek gerekir. Literatür taraması ve görsel veri analizinden oluşan (açıklama yöntemi) bu metnin tarihsel kapsamı; İkinci Dünya Savaşı dönemidir. Bu bağlamda, 1933-1945 yılları arasında başkanlık görevini sürdüren (32. Başkan) *F. D. Roosevelt'*in de sadece 1939-1945 yılları arasındaki görsel propaganda anlayışı ele alınmıştır. Ayrıca yine bu bildiride, çalışmanın konu kapsamını oluşturan propaganda posterlerine ek olarak, dönemin medya anlayışını ifade etmede yardımcı olması amacıyla giriş bölümünde de belirtildiği gibi; radyolara, süreli-basılı yayınlara ve reklam ilanlarına da değinilmiştir.

ÖRNEKLERLE İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİNDE BİRLEŞİK DEVLETLER'DE MEDYA ANLAYIŞI

Türk Dil Kurumu tarafından kısaca; "iletişim ortamı" olarak tanımlanan medya, temelde sözlü, yazılı ve görsel iletişim araçlarından yararlanan bir bilgi paylaşım ağı olarak ifade edilebilir (Türk Dil Kurumu, 2014). Medya çatısı altında yer alan, medya stratejisi (medya planlama) ise, yazarlar *John R. Rossiter* ve *Peter J. Danahe*r'in *Advanced Media Planning(v.1)* adlı eserlerinde belirttiği gibi, belirli bir bütçe çerçevesinde oluşturulan; erişim, sıklık ve reklam döngü sayısı gibi temel parametrelerle ilişkilendirilen bir kavramdır (Rossiter & Danaher, 2004: 1-2). Politikada, hükümetlerin kitle iletişim adımlarında faydalandığı basamakların bütününü ifade eden bu kavram, İkinci Dünya Savaşı döneminde Birleşik Devletler'in siyasi faaliyetlerinde sıklıkla kullanılmış ve propagandanın daha önce hiç olmadığı kadar günlük hayata dahil olmasına yardımcı olmuştur.

Bu çerçeveden bakıldığında, son derece geniş bir yelpazeye sahip olan propaganda güdümlü medya olgusunun, İkinci Dünya Savaşı'nda bilimselleşen bir yaklaşımla ele alınmasının, *F. D. Roosevelt Hükümeti'*nin kamudan güvenoyu almasında da etkili olduğu rahatlıkla söylenebilir. Zira, dönemin medya anlayışında kamuya açık olan iletişim araçlarının neredeyse tamamında, hükümet lehine propagandalar içeren yayınlar yapılmıştır. Radyolar, süreli - basılı yayınlar ve reklam ilanları, medyanın işlevsel kullanımı ile ilgili olan bu durumu açıklamak adına incelenebilir.

Medyanın işlevselliği, Birleşik Devletler ve İkinci Dünya Savaşı çerçevesinde ele alındığında, ön planda olan medya araçlarından birinin, radyolar olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü, kitlesel iletişim ve propaganda konusunda *F. D. Roosevelt Hükümeti'*ne yardımcı olan işitsel araçların başında gelen radyolar, Birinci Dünya Savaşı sonrasında ülkede temel ihtiyaçlardan biri haline gelmiştir. Yazarlar *William H. Young* ve *Nancy K. Young*'ın da özetlediği gibi; 1930'lardan sonra popülerleşmeye başlayan ve süreli-basılı yayınlar karşısında, taze haberleri kamuya duyurma konusunda bir adım önde olan bu araçlar, ekonomik artılarıyla birlikte, hemen hemen her Amerikan ailesinin vazgeçilmezi olmuştur (Young & Young, 2010: s. 501).

Radyolar için geçerli olan bu durum, aynı dönemde süreli ve basılı yayınlarda da kendini göstermektedir. Radyolar gibi ekonomik ve kullanışlı olan bu tür yayınlar, Amerikan halkı tarafından güncel haberler hakkında bilgi sahibi olmak gibi temel ihtiyaçlar doğrultusunda kullanılmaktadır. Ancak, günümüz perspektifinden bakıldığında, konu tarihi belgelemek

olunca, süreli-basılı yayınlarn; içerdikleri fotoğraflar ve metinlerle birlikte araştırmacılar için radyolardan daha önde durduğunun altını çizmek gerekir.

Dönemin reklam ilanlarında da, belirtilen bu özelliğin izlerine rastlanabilir. Öyle ki, İkinci Dünya Savaşı dönemindeki reklam ilanlarının dikkate değer bir kısmı, illüstratif görselleri sayesinde ülkenin içinde bulunduğu koşulları yansıtan belgeler olma niteliğindedir. Ulusal değerlere gönderme yapan, milli politikaları destekleyen ve militarizmi sembolize eden fotoğraflar, çizimler ve illüstrasyonlar, ürün ayırt etmeksizin pek çok ilanda gözlemlenebilir.

13 Kasım 1944 tarihli *LIFE*'da yer alan *Oneida*'nın (mutfak takımları) ilanı ile bu durum örneklenebilir (Şekil 1). Çünkü, söz konusu figüratif ilanda, İkinci Dünya Savaşı döneminden bir asker ailesi tasvir edilmiş ve savaşın Amerikan toplumu üzerindeki etkileri, ilanda yer alan duygusal metin eşliğinde betimlenmiştir. Yazar *Nicholas J. O'Shaughnessy*'nin; *Politics and Propaganda: Weapons of Mass Seduction* adlı eserinde, propagandanın temelini oluşturan anahtar öğelerden biri olarak gösterdiği "duygu" olgusundan sıkça yararlanan bu tür yaklaşımlar, militarist göndermelerin yer aldığı diğer reklam ilanlarında da mevcuttur (O'Shaughnessy, 2004: 110). 13 Mart 1944 tarihli *LIFE'*da yer alan, *Weather-Bird and Peters Diamond Brand'*ın çocuk ayakkabıları ilanında da bu göndermeler mevcuttur (Şekil 2). Biraz açmak gerekirse, bahsi geçen ilandaki fotoğraf kurgusunda iki çocuğa yer verilirken, ön plandaki erkek çocuk asker miğferi ve oyuncak tabancasıyla, ülkenin içinde bulunduğu savaşı sembolize etmiştir. Ayrıca, ilanda yer alan metinde ürünün kalitesi vurgulanırken, ara sloganlarda dönemin ünlü savaş bonolarının alımını teşvik eden cümleler de kullanılmıştır. Aynı sayıdaki bir diğer ilan olan, "Flyng 75" temalı *General Motors* ilanında da, Nasyonal Sosyalistlerin zırhlı konvoyunu vuran küçük bir uçak filosunun illüstrasyonu kullanılmış ve görselle militarist propaganda pekiştirilmiştir (Şekil 3).

Şekil 1. Oneida'nın Life Dergisinde Yer Alan İlanı, Kasım 1944. Kaynak: Jones, J. Bush (2009) All Out For Victory !, United States of America, Brandeis University Press. s. 18.

Şekil 2. Weather-Bird and Peters Diamond Brand'ın Çocuk Ayakkabıları İlanı. Kaynak: LIFE, 13 Mart 1944, s. 18.

Şekil 3. The Flying 75 Temalı İlan. Kaynak: LIFE, 13 Mart 1944, s. 11.

Örneklerden de anlaşılabileceği gibi propagandayı dolaylı yoldan gerçekleştiren reklam ilanlarında, ilgi çekici resim ve illüstrasyonlardan sıkça faydalanmıştır. Bu yaklaşım, reklamcılıkta kullanılan yöntemlerden sıklıkla yararlanan propaganda posterlerinde de kendini göstermektedir. Çünkü, hükümetin resmi propaganda merkezi olan *Office of War Information*[1]gibi kurumlarda, kamudan pozitif geri bildirimler almak adına; iletişim, halkla ilişkiler ve reklamcılıkla ilgili disiplinlerden gelen bireylere istihdam sağlanmıştır.

Propaganda Posterleri

İkinci Dünya Savaşı döneminde, posterler gibi görsel propaganda faaliyetlerinde, verilen mesajın kamu tarafından algılanmasını ve benimsenmesini kolaylaştırmak adına, ülkelerin milli değerlerini ve geleneklerini göz önünde bulunduran üretimler hazırlanmıştır. Bu nedenle, gerçekleştirilen propaganda çalışmaları, tarafların siyasi hareketlerini gösterirken, ülkelerin özgün sembollerini de göz önüne sermektedir.

Söz konusu durum, savaş döneminde orduya asker kazandırma, sanayi kollarının ihtiyaç duyduğu alanlara işçi toplama ve tasarrufta bulunma gibi temalarla hazırlanan pek çok posterde görülen ve Birleşik Devletler bayrağının renklerinden oluşan kostümler giyen; *Sam Amca* ve *Rosie The Riveter* figürleri ile örneklenebilir. Vatanseverlik, fedakarlık ve cesaret

[1]*Office of War Information* hakkında daha fazla bilgi için: Bkz. Boyraz, B. Cantürk, A. (2014). Amerika Birleşik Devletleri Örnekleminde İkinci Dünya Savaşı Dönemi Askeri Propaganda Posterleri, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, Cilt: 7, Sayı: 33, 496-503.

gibi olgulara göndermeler yapan kompozisyonlarda kullanılan bu figürler, çeşitli kurgusal sahnelerle birlikte kamuya sunulmuştur.

Yukarıdaki bilgilere ek olarak, hedef kitlelere göre; farklı yaş ve cinsiyet gruplarını simgeleyen Amerikalıların portreleri (figürleri) ile birlikte zamanla bir janr haline dönüşen propaganda posterleri için, ister direk ister dolaylı yoldan olsun pek çok sanatçının çalıştığını da belirtmek gerekir. Bu kapsamda, İkinci Dünya Savaşı döneminde, bazı eserler sanatçısı tarafından doğrudan hükümetin propaganda politikalarına yardımcı olmak için hazırlanırken, bazıları da propaganda yönetmenleri tarafından sonradan bu posterlere uyarlanmıştır. Örnekle, Birleşik Devletler'de; illüstratör/ressam *Norman Rockwell*'ın *Dört Özgürlük* temalı yağlıboya eserleri, hükümete bağlı propaganda merkezlerince, ilerleyen zamanlarda ekonomi odaklı propaganda posterlerinde kullanılırken, bir diğer illüstratör/ressam, *Tennessee* doğumlu *Weimer Pursell*'in savaş döneminde ürettiği bazı çalışmaları, özellikle propaganda posterlerinde yer almak için resmedilmiştir.

Göstergebilimsel yöntemden sıklıkla yararlanan bu posterleri, örneklerle incelemek, dönemin duygusal içerikli propaganda olgusunu anlamak adına bize yardımcı olabilir.

Lawrance Beall Smith'in; *Don't Let That Shadow Touch Them* (Şekil 4) adlı poster çalışmasında kompozisyonun ana elementleri üç adet çocuk figürüdür. Oyuncakları ile oynayan bu çocuklar, ellerinde tuttukları Birleşik Devletler bayrağı eşliğinde vatan sevgisine gönderme yaparken, figürlerin hemen üzerinde yer alan gamalı haç gölgesi, Nazi Almanyası'nın oluşturduğu tehlikeyi sembolize etmektedir. Böylece, duygusal eğilimlerden yola çıkılarak hazırlanan bu poster aracılığıyla, savaşı finanse etmek için kamuya arz edilen hazine bonolarının (Bkz. *Savaş Bonoları*) talep görmesi hedeflenmiştir. Benzer özelliklere, *United We Win* (Şekil 5) adlı fotoğraflı posterde de rastlamak mümkündür. *Alexander Liberman*'ın askeri teçhizatların üretiminde çalışan iki işçiye odaklanan fotoğrafının kullandıldığı bu çalışma, reklam sloganlarında olduğu gibi kısa ve öz mesaj anlayışıyla oluşturulmuştur. Posterde, yine Birleşik Devletler bayrağı yer alırken, birlik, beraberlik ve vatanseverlik teması, kollektif hareket bilinci eşliğinde vurgulanmıştır. *When You Ride Alone You Ride With Hitler !* (Şekil 6) adlı poster de kollektif hareket bilincinin önemini vurgulayan bir başka çalışmadır. Zira, *Weimer Pursell*'ın hazırladığı bu çalışmada, otomobillerin kamu yararına (tasarruf adına) paylaşılması öğütlenmiştir. Bu kapsamda, beyaz kontürlerle çizilen bir *A.Hitler* figürüne de yer verilen poster aracılığıyla bir Anti-Nazi propagandası da yapılmıştır.

Şekil 4. Don't Let That Shadow Touch Them, 1942. Lawrance Beall Smith. Kaynak: digital.libraryunt.edu

Şekil 5. United We Win, 1943. Fotoğraf; Alexander Liberman. Kaynak: archives.gov

Şekil 6. When You Ride Alone You Ride With Hitler !, 1943. Weimer Pursell. Kaynak: archives.gov

SONUÇ

Metnin genelinde de ifade edildiği gibi, görsel propaganda olgusu, İkinci Dünya Savaşı döneminde propagandayı çok yönlü biçimde ele alan kurumların çalışmalarıyla bir ivme kazanmıştır. *Office of War Information, War Manpower Commision* ve *Women's Bureau of the Department of Labor'*un girişimleriyle örneklendirilebilecek bu yaklaşım doğrultusunda, propaganda bilimsel bir biçimde ele alınmış ve görsel sanatlar disiplinleriyle geniş ölçekli bir iş birliği gerçekleştirilmiştir. Böylece hükümetin gereksinimlerine yönelik talepler, görsel algıya hitap eden çalışmalar eşliğinde kamuya servis edilmiş ve *F. D. Roosevelt Hükümeti* özellikle ekonomi ve işgücü alanlarında (pozitif geri bildirimlerle sonuçlanan propagandalar sayesinde), diğer ülkeler karşısında avantajlı konuma geçmiştir.

Propaganda posterleri de bu başarının bir parçası olarak görülebilir. Zira, savaş bonolarının satışı, askeri endüstrinin ihtiyacı olan işgücünü kazanmak adına yapılan başarılı girişimlerde söz konusu posterler öncü iletişim araçlarından biri olmuştur.

Görsel propagandanın bir uzantısı olan bu tür posterler, kendi dönemlerinde kamusal alanlarda, kalabalık mekanlara asılmış ve zamanla disiplinlerarası çalışmaların (sanat-siyaset-reklamcılık-davranış bilimleri) birer sembolü haline gelmişlerdir. Buna ek olarak, kitlelerle ekonomik ve hızlı iletişim sağlayan bu posterler, aynı zamanda savaş döneminde sanatın toplumsal misyonuna da farklı bir boyut katmıştır. Çünkü Birleşik Devletler'de sanat okulları ve sanat gruplarının pek çoğu propaganda posterlerine yardımcı olmak amacıyla çeşitli tasarımlar, resimler yapmıştır. Metinde daha önce bahsi geçen, *Norman Rockwell, Weimer Pursell* ve *Lawrance Beall Smith* gibi sanatçılara ek olarak *Adolph Treidler* ve *Lawrance Wilbur* gibi illüstratör ve ressamlar da bu misyona destek vermiştir.

Son olarak, şunu belirtmek gerekir ki, söz konusu posterler ve sanat alanındaki etkileşim, İkinci Dünya Savaşı'nın öncesinde gerçekleşen küresel atılımların bir uzantısıdır. Çünkü, başta İngiltere olmak üzere pek çok ülke Birinci Dünya Savaşı döneminde bu tür posterlerden etkili biçimde yararlanmaya yönelik politikalar hazırlamıştır. Böylece; Sovyetler Birliği, Nazi Almanyası ve Japonya gibi ülkelerin İngiltere'de ki posterleri referans almasıyla rekabete dönüşen bu görsel propaganda anlayışı, zamanla hükümet politikalarını simgeleyen resimsel belgelerin oluşmasını sağlamıştır.

KAYNAKLAR

Hargrove, Julia (2000) *Franklin D. Roosevelt's Four Freedoms Speech*. Dayton: Teaching and Learning Company.

O'Shaughnessy, Nicholas J. (2004) *Politics and Propaganda: Weapons of Mass Seduction,* Manchester: Manchester University Press.

Rossiter, R. John, Danaher, Peter J. (2004*) Advanced Media Planning, Volume 1,* Massachusetts: Kluver Academic Publishers.

Young, William H., Young, Nancy K. (2010) *World War II and the Postwar Years in America: A Historical and Cultural Encyclopedia, Volume I: A-I,* California: ABC-CLIO.

Türk Dil Kurumu. www.tdk.gov.tr [02.11.2014].

Yazarın İlgili Makaleleri

Boyraz, B. (2014). Amerika Birleşik Devletleri Örnekleminde İkinci Dünya Savaşı Dönemi Kadın İşgücü Temalı Propaganda Posterleri, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, Cilt: 7, Sayı: 34, 431-442.

Boyraz, B. Cantürk, A. (2014). Amerika Birleşik Devletleri Örnekleminde İkinci Dünya Savaşı Dönemi Askeri Propaganda Posterleri, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, Cilt: 7, Sayı: 33, 496-503.

Boyraz, B. (2014). Amerika Birleşik Devletleri Örnekleminde İkinci Dünya Savaşı Dönemi Savaş Bonosu Posterleri, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi / Journal of the Human and Social Science Researches,* Cilt: 3, Sayı: 4'de yayımlanmak üzere kabul edilmiştir.

TÜRKİYE'DEKİ BİENALLER ÜZERİNDEN KÜRATÖRLÜĞÜN GELİŞİMİ

Yrd.Doç. Burcu AYAN ERGEN
Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü
burcuayan@gmail.com

ÖZET

Küratörlük kavramı ve mesleği, geçmişi Türkiye'de olduğundan daha eskilere dayanan, sanatsal çevrelerde kendini kabul ettirmiş bir oluşumdur. Küratörlük terimi, Türkiye'de ilk olarak 1980'li yılların sonunda kullanılmaya başlanmıştır. "Türkiye'deki Bienaller Üzerinden Küratörlüğün Gelişimi" başlıklı bu bildirinin amacı, Sanat Yönetimi eğitim programlarında yer almasının yanında Çağdaş Sanatta sıkça karşılaşılan bu kavramın Türkiye sanat ortamındaki gelişimini incelemek ve bu mesleğe dikkat çekmek, ayrıca küratörlüğün Türkiye'de geçirdiği evrimi bienaller üzerinden irdelemektir.

Türkiye'de, her ne kadar, sergi düzenleyicisi veya sergi komiseri gibi terimler daha önceden kullanılmış olsa ve içerik olarak küratörlükle benzerlikler gösterseler de "küratörlük"ün evrensel bir nitelik taşıması açısından özel önem taşıdığı ve Türk Sanat ortamında kullanılmasının Uluslar arası İstanbul Bienalleri ile koşut bir gelişim gösterdiği izlenir.

Türkiye güncel sanat ortamında, içeriği, işlevi ve kapsamı açısından halen küratörlük kavramı üzerinde tartışmalar sürdürülmekte olsa da, bu mesleğin kendini kabul ettirmiş olduğunu söylemek hiç de yanıltıcı olmaz. Küratörlüğü açıklamamız gerekirse, farklı iş tanımları yapmamızda fayda vardır. Bunlardan bir tanesi, "başkalarının ürettiği nesneleri bir araya getirerek yeniden düzenlemek"[1]; bir diğeri ise yeni sanatçıların saptanması ve sanat ortamına kazandırılması olarak gösterilebilir. Belli bir kavram veya konu belirleyip onun üzerine yapılan eser üretimlerini bir araya getirerek sergileme de, başka bir iş açılımı olarak gösterilebilir.

"Küratörlük" kelimesinin kökeni Latince olan "curatus"dan gelmektedir. Küratörlük her ne kadar insan ilişkileri, yönetimi ve planlama üzerine odaklanan, uygulama kısmı ağır basıyormuş gibi duran bir alan gibi görünse de kuramsal ve düşünsel bir temel barındırır. Küratörlük, 1980'lerden bu yana ülkemizde düzenlenen ve sayısı sürekli artan yeni Bienaller, Trienaller, Festivaller ve sergilerle değişim ve gelişimini sürdürmektedir. "Türkiye'deki Bienaller Üzerinden Küratörlüğün Gelişimi" başlıklı bu bildiri için izlenecek yöntem, düzenlenen Bienaller bağlamında gerek Türk, gerekse davet edilen yabancı küratörlerin, bu

[1] http://www.radikal.com.tr/kultur/kuratorlugun_siniri_nedir-604401

etkinliği düzenleme politikalarına kısaca değinilerek ülkemizdeki küratörlük mesleğinin gelişimini göstermek biçiminde olacaktır.

1990'lı yıllardan beri ülkemizde "Sanat Yönetimi" adı altında, onun bir alt başlığını oluşturacak şekilde küratörlük eğitiminin de verilmeye başlandığını düşünürsek, bütün bunların birbirleri ile bağlantılı oldukları görülecektir.

Sonuç olarak, günümüze dek "Küratörlük" alanı ile ilgili yapılan bütün sözlü tartışmalar, yazılan yazılar, düzenlenen etkinlikler ve üniversitelerin ilgili alanlarında açılan lisans ve lisansüstü eğitim programları bizi kaçınılmaz bir sona, yani bu mesleğin kabulüne taşımaktadır. Dolayısıyla sanat alanında önemli bir yere sahip olduğunu düşündüğüm küratörlük mesleğinin bienaller doğrultusunda gelişiminin irdelenmesi, aynı zamanda bir durum değerlendirmesi işlevi de taşımış olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Küratör, Bienal, Sanat, Türkiye

THE DEVELOPMENT OF CURATORIAL CONCEPTTHROUGH TURKEY'S BIENNIALS

SUMMARY

Curatorial concept and profession is a formation, based on an ancient history than its existence in Turkey and it is acclaimed in the artistic circles. The term "Curating" began to be used for the first time in Turkey at the end of 1980s. The aim of this paper titled "The Development of Curatorial Concept through Turkey's Biennials" is to research the development of this concept that is encountered very commonly in Contemporary art and used in Arts Management education. In addition, this paper aims to show the evolution of the programs take place alongside contemporary art frequently encountered in this concept art scene in Turkey in the development of study and the profession to take care also of curatorship in Turkey, the evolution of the Curatorial concept in Turkey through the Biennials.

The Curatorial concept carries special importance because of its international quality. There are terms previously used such as; exhibition organizer and exhibition commissioner for this profession and they show similarities with this concept, however they don't fully embody the concept as it is known today. The international quality of the Curatorial concept gives it a development process that is parallel to the development of The International Biennials of Istanbul, in the Turkish Art Environment. Since the 1980's, the Curatorial concept continues its development through the increasing number of events such as; Biennials, Triennials, Festivals and Exhibitions in Turkey. This paper titled "The Development of Curatorial Concept through Turkey's Biennials" will follow the method of explaining the event organization policies of both Turkish and International curators that are invited, briefly in order to show the development process of this profession in Turkey.

It is necessary to define different profession concepts while explaining the Curatorial concept. One of these definitions is, "compiling, objects produced by others and reorganizing them" and another definition is; "discovering budding artists and introducing them to the Art Environments". Another definition for this profession can be articulated as such; "Determining a subject or a concept and compiling the works of art that are related, and organizing an exhibition for said works."

To sum up, all of the oral discussions, written work, organized events and the graduate and undergraduate programs that are opened in the related faculties of the universities take us to an inevitable end, that is the acceptance of this Curatorial concept as a legitimate profession. Thus, determining the development pace of the Curatorial concept through Biennials, will also work as a situation assessment.

Keywords: Curator, Biennial, Art, Turkey

1- GİRİŞ

"Küratör (Latince: curatus; İngilizce: curator), bir müze, galeri, arşiv veya kütüphane koleksiyonunun yöneticisidir. Sanatla ilgili sergi ve festival düzenleyen, organize eden kişidir. Çağdaş sanat bağlamında küratör, sergi düzenleyicisi anlamında kullanılır."[1] "Geçmişte Küratör öncelikle sorumlu olduğu koleksiyonun koruyucusu olarak görünüyordu; görevleri ise yeni eser edinme, kaynakları bulmak, akademik araştırma yapmak, eserleri saklamak ve sergilemek şeklinde özetlenebilirdi."[2] Küratörün görevleri arasında, sadece topladığı sanat eserlerini düzenlemek yoktur ayrıca, yeni ve genç sanatçıları ve/veya yeni sanat üretimlerini de keşfetmek ve izleyici ile buluşturmak da görevleri arasında olması gereken konulardandır. "Finansal sorunlardan, sanat tarihine ve teknolojik yenilenmelere dek kurumlar adına, sanatçıyla bağ kurması beklenen kişidir küratör."[3]

Küratörler, bir kuruma bağlı veya bağımsız bir şekilde çalışabilmektedirler. Eğer bir küratör bir kuruma bağlı olarak çalışıyorsa, görevleri içerisinde koleksiyonu geliştirmek ve sergileri düzenlemek yer almaktadır. Ancak bazen kurum içi görevlendirmeler, kafa karışıklığına yol açabilmektedir. "Küratörün rolü müzeden müzeye değişir. Fakat küratör hiçbir zaman, 'Müzeden sorumlu kişi' değildir; çoğunlukla, sorumlu olan yöneticiye yakın bir konumda olduğu kabul edilir. Küratörün görevleri, (1) müze için eser satın almayı, (2) depoda korunmasının denetlenmesini ve (3) onu sergilemeyi, sergiye koymayı kapsar. Bu geleneksel görevler, sürekli serginin idaresine ve ek olarak, geçici sergiler düzenleme işine dayanır."[4] Yukarıda belirtilen görevleri dışında küratörler, bir fikir, tema, konu ya da dönem üzerine sergi düzenleyebilmektedirler.

Türkiye Cumhuriyeti öncesinde, Osmanlı Devleti döneminde, küratör kelimesi kullanılmamıştır. Bunun yerine sergi organizasyonlarını yapan kişiler için, sergi komiseri ya da düzenleyicisi gibi terimleri tercih edilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarından 1980'lere dek bu sergi düzenleyicisi anlayışı devam etmiş ve Plastik Sanatlar alanında düzenlenen sergileri hazırlama görevi sanatçılara veya sanat tarihçilerine düşmüştür.

Uluslar arası İstanbul Bienali ile ilk defa kullanılmaya başlanan bu kelime, Türk Sanat ortamı ile yabancı kesim arasındaki ilişkilerin, ortak bir dil oluşturularak daha doğru bir şekilde yürümesine neden olmuştur. Çünkü kullanılan terimler evrensel oldukları ve farklı kesimlerce anlaşılabildikleri sürece yapılan projelere değer katmaktadırlar. 1980'li yılların sonunda İstanbul Bienalleri aracılığı ile başlayan küratörlük çalışmaları, zamanla Türk

---

[1] http://turkiyedesanat.com/ansiklopedi/237-Kurator-nedir-kime-denir.html (Ekim 2014)
[2] Karsten, Schubert, Küratörün Yumurtası, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, 2004, İstanbul, s.68
[3] Burcu Ayan, Uluslar arası İstanbul Bienali ve Katılımcı Sanatçıların Profili Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006, İstanbul, s.18
[4] http://turkiyedesanat.com/ansiklopedi/237-Kurator-nedir-kime-denir.html (Ekim 2014)

küratörlerin de doğmasına olanak tanımıştır. Birçok gelişmenin ihtiyaçlar doğrultusunda oluştuğu düşünülürse, küratöryal altyapının da bir ihtiyaç olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bienallerin düzenlemesinden sorumlu bu kişinin ya da bu görevin tespiti İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Vakfın başvurduğu danışma kurulu tarafınca belirlenmiştir.

"Madra, Türkiye'de İstanbul dışında Sinop, Mardin, Antakya, İzmir ve Çanakkale'de bienal çalışmalarının yapıldığını ve bunun çok önemli olduğuna değinerek, "Başka ülkelerde başkentlerde bienaller düzenleniyor. Bu kadar çok sayıda küçük şehirde bienal olması oldukça dikkat çekici" şeklinde konuştu."[1]Bütün bunların ışığında, bildiride, Türkiye'deki Bienaller öncesinde düzenlenen etkinliklere kısaca değinilerek Uluslararası İstanbul Bienali sonrasında, Sinop, Çanakkale ve Mardin Bienallerinin küratörleri kısaca ele alınarak, Bienallerin Türkiye'deki küratörlüğün gelişimine etkisi incelenecektir.

2- ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ ÖNCESİNDE TÜRK SANAT ORTAMINDAKİ ETKİNLİKLERE KISA BİR BAKIŞ

1970'li yıllarda yurtdışında, müzecilik bir değişim ve dönüşüm içerisine girmiş ve bienaller yaygın bir şekilde birçok farklı ülke ve kentte izleyici ile buluşurken, küratörlük mesleği aktif anlamda kullanılmaya başlanmıştır. Bunun üzerine Türk sanat ortamı, yeni bakış açılarına ve sergilere ihtiyaç duymuştur. Yenilikçi görüşler belirginleşmeye avangard (öncü) nitelikteki eserler her ne kadar yapılmaya başlanmış olsa da, sergilemenin yapılacağı yer gereksinimi ortaya çıktı. Bu noktada, sergilemenin ve organizasyonların en aktif olduğu kentin İstanbul olması kaçınılmazdı. İstanbul'da sanat alanında eğitim veren köklü bir Üniversitenin olması da yeni oluşumların gelişimine ön ayak olunmasını sağlamıştır.

Bir anlamda Bienallerin Türkiye'deki öncüsü sayılabilecek İstanbul Sanat Bayramı, yeni oluşumların gösterilmeye ihtiyacı duyulduğu böyle bir dönemde, 1977 yılında eski adıyla İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi günümüzünMimarSinan Güzel Sanatlar Üniversitesi tarafından başlatılmıştır. İlk teması "2000 Yılına Doğru Sanatlar Olgusu"dur. Sanat Bayramı kapsamında İstanbul Devlet GüzelSanatlar Akademisi tarafından İstanbul'da düzenlenenbir yarışmalı sergi de vardır. Düzenlenen bu etkinlikler, gerek bağımsız sanatçılar gerekse üniversitede eğitim gören sanat öğrencileri ve Akademisyenler için sanat dünyası ile bağ kurulması açısından önem taşımıştır. Bu yıllarda düzenlenen bir diğer etkinlik ise 'Yeni Eğilimler Sergileri'dir. Tam da ihtiyaç duyulan bir hedefe yönelen bu sergi, gençsanatçıları sanatortamına tanıtmayı ve kazandırmayıamaç edinmiştir.

Birçok farklı sanat alanından eserlerin ortaya konulduğu İstanbul Sanat Festivali ise ilk kez 1973 yılında düzenlenmiştir. Senede bir yapılması hedeflenen bu oluşum, içerisinde müzik, tiyatro, dans gibi Gösteri Sanatlarını ve bunların yanı sıra Plastik Sanatları barındıran çok yönlü bir etkinliktir. İstanbul Festivali sonrasında, ilki 1980 yılında düzenlenen Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri yapılmıştır. Ülkemizdeki farklı sanat eğilimlerine işaret eden bu jürili sergide pentürün ağırlıklı olarak kullanıldığı resimlerden, asamblajlara ve enstelasyonlara dek farklı sanatsal üretimlerle karşılaşılmıştır. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, 12. İstanbul Festivali kapsamında yapılmaya başlanmıştır.Görsel sanatlarda çağdaş anlatım dillerini, malzemenin çağdaş kullanım biçimlerini verirken ilki 1987'de İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adıyla gerçekleştirilen Uluslararası İstanbul Bienali'nin de bir öncü modeli olmuştur. 3.Uluslar arası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü Vasıf Kortun'un

[1] http://www.canakkale.bel.tr/icerik/3923/4uluslararasi-canakkale-bienali-27-eylulde-baslayacak/

yapması "öncesinde Vasıf Kortun'un 1991 yılında İstanbul Taksim Sanat Galerisi'nde düzenlediği "Anı/Bellek 1" sergisi ilk küratörlü sergi olarak görülmektedir."[1]

"Küratör sözcüğünün, çağdaş sanatta kapsadığı anlamlara bakılırsa kurumlara bağlı çalışanlardan Müze Küratörleri: Nazan Ölçer, Levent Çalıkoğlu; Koleksiyon/Sergiler Küratörleri: geçmişte Proje 4L özelinde Vasıf Kortun, Fulya Erdemci ve Işın Önül, Arter'de Emre Baykal, Melih Fereli (VKV Kültür Sanat Danışmanı); Siemens Sanat'ta Melih Görgün, Mürteza Fidan, SKOR'da Fulya Erdemci, SALT'ta Vasıf Kortun, Plato'da Marcus Graf, TANAS'ta Rene Block. Bağımsız küratörlerden ise Ali Akay, Necmi Sönmez, Başak Şenova, Denizhan Özer, Hasan Bülent Kahraman akla ilk gelen isimler."[2]dir.

3- ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ VE KÜRATÖRLÜĞE KATKILARI

Ankara'da düzenlenen Asya Avrupa Bienali sonrasında İstanbul'da Uluslar arası çapta düzenlenen Uluslar arası İstanbul Bienali'nin ilki, 1987 yılında İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adı altında açılmıştır. Yeni sanatçıların, akımların ve malzemelerin keşfi için güzel bir ortam sağlayan bu etkinliğin danışma kurulunda İKSV başkanı Nejat Eczacıbaşı, Aydın Gün, Prof.Doğan Kuban, Prof.Belkıs Mutlu ve Sezer Tansuğ gibi isimler yer almıştır.

Danışma kurulu "…bir ülke olarak böyle bir organizasyonun planlama aşamasında yurtdışındaki ünlü sanat merkezleri yöneticilerinden destek almayı uygun görmüştür. Bunun için 1986 yazında "Avrupa sanat merkezlerinde öne çıkmış adların yer aldığı bir uluslar arası kurul" Türkiye'ye gelmiştir."[3] Bu her iki kurul Bienal için önce küratör olarak İtalyan eleştirmen Germano Celant'ı önerseler de bütçe ve proje ile ilgili bazı anlaşmazlıklar yaşanması üzerine Celant yerine Galeri BM'nin yöneticiliğini yapan Beral Madra'ya görevi vermeyi uygun görmüşlerdir.

Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat teması her ne kadar kurul tarafından belirlense de Madra bu çıkış noktasından yola çıkarak sergi mekanlarını tespit etmiştir. "'Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat' konsepti, Beral Madra'nın yönetmenliğinde iki ayrı kolda ele alınmıştır. Bir anlamda 'doğu' ve 'batı' tasniflemesi olarak da yorumlanabilecek, yabancı sanatçıların Aya İrini Kilisesi'nde, Türk sanatçıların çalışmalarının da Ayasofya Hamamı'nda sergilenecek olması aslında "hem bienalin geleceğine yön verecek, hem de çağdaş sanatın İstanbul'un tarihsel bağlamıyla girdiği ilişkide önemli bir başlangıç noktası oluşturacaktır." "[4] Bu iki mekan dışında MSÜ.İstanbul Resim Heykel Müzesi, Askeri Müze ve Harekat Köşkü gibi yerler de sergi anları içerisindedir, ancak hepsi Bienalin teması ile mantıklı bir çerçeve içerisinde yer almışlardır.

Madra, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio ve diğer yabancı sanatçıların eserlerinin Aya İrini'de nasıl konumlandırılacağından, Ayasofya'da hangi Türk sanatçıların yer alacağına ve Askeri Müzenin galeriler kısmı olması ve burada tespit edilen galerilerin hangi sanatçılarla katılacaklarına dek ilgilenmiştir. Bütün bunların sonucunda gerek seçilen yabancı sanatçıların

---

[1] Arapoğlu, Fırat, BİR SÜPER-STAR YA DA BİR KANALİZASYON DENETMENİ OLARAK KÜRATÖR, Genç Sanat, Şubat 2012, s.51

[2] Arapoğlu, Fırat, Bir Süper-Star ya da Bir Kanalizasyon Denetmeni Olarak Küratör, Genç Sanat, Şubat 2012, s.53

[3] Burcu Ayan, Uluslar arası İstanbul Bienali ve Katılımcı Sanatçıların Profili Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006, İstanbul, s.29

[4] Burcu Ayan, Uluslar arası İstanbul Bienali ve Katılımcı Sanatçıların Profili Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006, İstanbul, s.29

dünya sanat ortamındaki yerleri gerekse seçilen sergi mekanlarının yapıtlarla olan ilişkisi, küratörün tespitleri ve etkisi ile olumlu eleştirilere neden olmuş ve Uluslar arası İstanbul Bienali'nin başlangıcının doğru bir yolda ilerlemesini sağlamıştır.

Küratörlüğünü yine Beral Madra'nın yapmış olduğu 1989 yılında düzenlenen 2.Uluslararası İstanbul Bienali, 1970'lerde dünyada ortaya çıkan Gösteri Sanatı, Eylem Sanatı, Gövde Sanatı ve Arazi Sanatı gibi yeni sanatsal oluşumlar üzerine odaklanmıştır. Dolayısıyla küratörün Bienal için seçtiği yapıtlar da bu yeni sanat akımları ya da oluşumları doğrultusunda olmuş ve bunlarla ilgili çalışan sanatçılara odaklanılmıştır. Bu noktada bazı kaynakların bu Bienalde görev alan Beral Madra için sergi düzenleyicisi, bazı kaynakların ise küratör kelimesini tercih ettiğini belirtmek doğru olacaktır. Baselitz, Long, Kiefer, Lüpertzs ve daha birçok yabancı ünlü ismi ve Türk Çağdaş Sanatından da bu yenilikçi sanatsal oluşumları destekleyen sanatçıları ağırlayan 2.Uluslararası İstanbul Bienali için, Madra'nın seçmiş olduğu bu isimler ve yapıtları Türkiye'nin isminin yurtdışında başarılı bir şekilde temsil edilmesini sağlamış ve Bienalin istikrarlı bir şekilde ilerleyeceğinin de sinyallerini vermiştir.

3.Uluslararası İstanbul Bienali 1992 yılında maddi yetersizlikler ve Körfez Savaşının oluşu nedeni ile bir sene gecikilerek düzenlenmiştir. Küratör olarak, Vasıf Kortun görevlendirilmiştir. "Kültürel Farklılıklar" temasının seçiliş nedeni Kortun tarafından şöyle açıklanmıştır: "Çevre, merkezi işgal etmiş durumda biraz. Venedik'te 'Expanding Internationalism' Latin Amerika'da 'Kimlik ve Kültürel Sorunları' gibi sempozyumlarda da kültürel farklılıklar üzerinde duruldu. Ben de verdiğim bildiride İstanbul Bienalini, Türkiye'deki mekanizmayı anlattım. Bizde kültürel farklılıklar her zaman yan yana yaşamış, hoşgörü göstermiştir birbirine…"[1] Türk sanat ortamında henüz küratör adıyla görev yapan kişi sayısının tek tük olduğu bir dönemde Kortun da Beral Madra gibi yaptığı çalışmalar ve çevresindekileri yönlendirmeleri ile başka küratörlerin kazandırılmasına katkı sağlamıştır.

4.Uluslar arası İstanbul Bienali 1995 yılında yapılmış ve 'Orient/ation' (Orient – doğu, Orientation - yönelme) konusu üzerine odaklanmıştır. Bu bienali özel kılan iki önemli nokta vardır: Bunlardan birisi yurtdışından ilk kez bir küratör davet edilmesi, diğeri ise küratörün seçimi ile uygulamada farklı bir yöntem izlenmesidir. Küratör seçtiği sergi mekanlarında yer alan eserleri ülke ülke veya bölgesel olarak ayırmak yerine karma bir şekilde sergilemeyi tercih etmiş bunu da şu şekilde açıklamıştır: "Şimdi bir yüzyılı doldurmuş olan Venedik Bienali'nin temsil ettiği klasik bienal modeli ulusallık ilkesi üzerine kuruludur. Tıpkı bir dünya fuarında olduğu gibi her ülkenin kendi pavyonu vardır…politik ve kültürel kaymalara hemen hiç yer veremeyecek olan bir 19.yüzyıl modelidir… Ülkelerin genç sanatçıları diğer ülkelerinkilerle karşılaşmalıdırlar."[2] Bunun için, farklı ülkelerden sanatçıların sergilerde, kültürel ve politik altyapılarına göre yerleştirilmesini sağlayan Rene Block, bu seçimi ile dikkati çekmiş ve olumlu eleştiriler almıştır.

Gerek küratörün yer verdiği sanatçıların birer isim olmaları, gerekse Rene Block'un kendisinin de, küratörler arasında önemli bir isim olması, Uluslar arası İstanbul Bienali'ne dikkat çekilmesini sağlamıştır. Rene Block, bu etkinliğe sanatçıları davet ederken ne gibi bir bakış açısı ile hareket ettiği konusunda; "Serginin yanıtlar vermek yerine daha çok sorular

---

[1] Nur Nirven, "Genç Müzede Genç Bienal 3.Uluslararası İstanbul Bienali Üzerine Vasıf Kortun ile Söyleşi", Türkiye'de Sanat Dergisi, sayı:6, Kasım-Aralık 1992, s.38,41

[2] Rene Block, 4.Uluslararası İstanbul Bienali 'Sanat Olmayan Yapıtlar Yapılabilir mi?, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 1995, s.20

ortaya atacağından yola çıkıyorum. Sorulardan biri de, sanatçıların son yılların politik çalkalanmalarını ne açıdan ele aldıklarıdır."[1] demiştir. Küratör, yabancı sanatçılardan, Joseph Beuys, Nam June Paik, Jannis Kounellis, Annish Kapoor ve daha birçok ünlü sanatçıyı İstanbul'a davet ederek sadece belirlenen konu ile ilgili yapıtlara yer vermiş olmamış ayrıca, Uluslar arası İstanbul Bienali'nin de ismini dünyada duyulmasını sağlamıştır.

1997 yılında gerçekleştirilen 5. Uluslar arası İstanbul Bienali'nin küratörü Rosa Martinez'dir. Sergileme alanları açısından kente diğerlerine göre daha fazla yayılan "Bu bienali diğerlerinden ayıran en önemli nokta, Feminist hareketlerin yoğunlukta olduğu bir dönemden sonra buna koşut olarak, katılımcılarının büyük bir bölümünün kadın sanatçılardan oluşmasıdır."[2] Martinez, kendine özgü bir düzeni olan ama aslında oldukça kaotik olarak kabul edilebilecek İstanbul'da düzenlenen bu Bienalde, doğu ile batı arasında "arafta kalmış bir noktayı", Kız Kulesi'ni de sergi mekanları arasına katmıştır. Aya İrini gibi klasikleşmiş sergi alanlarına Atatürk Havaalanı ve Haydarpaşa ile Sirkeci Tren Garlarını da eklemek, küratörün şehre giriş ve çıkış yapılan noktalara sanatı taşıma ve etkinliğin görünürlüğünü arttırma politikalarından birisidir. Böylece sanat izleyicisi, hatta halk bile, etkinlikle birlikte küratöryal bakış açısını da deneyimleyebilmişlerdir.

Bir bienalde bazen video eserlerin, bir diğerinde ise resim, desen, kolaj ve/veya baskı gibi yapıtların çoğunlukta olması söz konusu olabilmektedir. Küratörlüğünü Paolo Colombo'nun yapmış olduğu 6.Uluslar arası İstanbul Bienali'nde (1999) resim çalışmaları çoğunluktadır. Çünkü küratörün verdiği demeçlerde, bunun, resmi daha fazla sevmesinden kaynaklandığını söylemektedir. Bienalin başlığının ve sergilenen eserlerin belirlenmesinde, sosyal, siyasal ve/veya güncel konuların etken olduğu gibi kişisel anlamda önemli bulunan noktaların da devreye girdiği görülmektedir.

7.Uluslar arası İstanbul Bienali'nde (2001), "…ilk defa bu Bienalde, Batıda yaşayan ve Batı sanat görüşünün etkin olduğu merkezlerle bağı daha fazla olan 'Doğulu' bir küratör Japon Yuko Hasegawa Bienal küratörlüğüne seçilmiştir."[3] Hasegawa, 20.ve 21 yüzyıl arasında, 'birlikte varoluş', 'kolektif zeka' ve 'kolektif bilinç' konularına bakışın farklılaştığını savunmuş ve bu yüzden de Bienalin temasını "Ego Fugal" olarak belirlemiştir. 20.yüzyılda etkinliğini fazlası ile gösteren Kapitalist anlayış, harcamalarla birlikte egoyu da oldukça körüklemiştir. Gerek bireyselliğin hakim olduğu dünya görüşünden uzaklaşılmasının gerekliliğine dikkati çeken Hasegawa'nın, yukarıda yer alan başlık ve alt başlıklar altında seçtiği yapıtlar, gerekse 8.Uluslar arası İstanbul Bienali'nde (2003) Dan Cameron'un "Şiirsel Adalet" konusu, sanat dünyasının gözünün İstanbul'a dönmesini sağlamıştır.

9.Uluslar arası İstanbul Bienali, birçok yeni uygulamanın hayat bulduğu bir etkinlik olmuştur. İlk olarak, şimdiye kadar hiç uygulanmamış bir yöntem, eş küratör sistemi uygulanmış ve daha önceden 3.Uluslar arası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü yapmış olan bir Türk küratör Vasıf Kortun ve bir yabancı küratör Charles Esche, birlikte çalışmışlardır. İkinci olarak, sergileme için seçilen mekanlar, tarihi yarımadanın tamamen elenmesi ile

---

[1] Rene Block, 4.Uluslararası İstanbul Bienali 'Sanat Olmayan Yapıtlar Yapılabilir mi?, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 1995, s.23

[2] Burcu Ayan, Uluslar arası İstanbul Bienali ve Katılımcı Sanatçıların Profili Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006, İstanbul, s.234

[3] Burcu Ayan, Uluslar arası İstanbul Bienali ve Katılımcı Sanatçıların Profili Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006, İstanbul, s.165

2005’te açılışı yapılan İstanbul Modern’in çevresine, Tophane, Karaköy ve İstiklal Caddesi güzergahına taşınmıştır.

11.Uluslar arası İstanbul Bienali’nin küratörlüğünü, WHW / What, How & for Whom (Ne, Nasıl ve Kimin İçin) grup yapmıştır. "İnsan Neyle Yaşar?" başlığı altında Antrepo No.3, Tütün Deposu ve Feriköy Rum Okulu'nda 40 ülkeden 70 sanatçı ve sanatçı grubunun 141 projesi sergilenmiştir. Bu Bienali özel kılan noktalardan konumuzla ilişkili olan, ilk defa (eş-küratör uygulamasını saymazsak) çoklu küratör sistemi kullanılmıştır. “11. Uluslararası İstanbul Bienali, 2003'te başladığı İstanbul dışındaki etkinliklerine bu yıl da Mardin, Diyarbakır ve Çanakkale'de devam etti. Bienal'in eğitim programındaki bu etkinlikler kapsamında üç şehirde panel tartışmaları, sanatçı filmlerinin gösterimleri, Türk ve yabancı sanatçılarla söyleşiler gerçekleştirildi. Böylelikle uluslararası sanat uzmanlarının Türkiye'nin değişik illerinde kültürel aktörlerle ortak çalışmalar yapması sağlandı.”[1]

4- SİNOPALE VE KÜRATÖRLÜĞE KATKILARI

İlki 2006 yılında yapılan ve 2014’te beşincisinin düzenlendiği Sinop Bienali diğer bir adıyla Sinopale, Türk sanat ortamındaki Bienal oluşumunu sayıca arttırmakla kalmamış, farklı kesimlerden insanların biraraya gelerek ortak bir bilinçle Bienali biraraya getirmeleri için de olanak sağlamıştır. Sinopale için üretilen eserler Sinop’un kültürel geçmişinden ve tarihi yapılarından beslenen çalışmalar olmuşlardır. Küratörlüğünü başta Melih Görgün, Mehmet Mahir Namurve her sene değişen ve gelişen farklı insiyatiflerden gelen insanların yaptığı Sinop Bienali’nin ilki için, Sinop Cezaevi, medrese, kilise ve daha başka tarihi mekanlar seçilmiştir. 2.Sinop Bienali’nde ise “Şeylerin Yeni Düzeni” teması ile eserler, Tarihi Sinop Kalesi, eski Tekel Binası, Balatlar Kilisesi ve Pervane Medresesinde sergilenmiştir. Programa Sinopale Çocuk atölye çalışmaları da eklenmiştir. Mehmet Mahir Namur: Bienallerin genel anlamda Küratörler için eğitici bir süreç olduğunu ve Sinop Bienali’nin ise, bu etkinlikte görev alan özellikle genç kesimin kendilerini geliştirebilmeleri açısından onlara olanak sağladığını düşünmektedir. Böylece burada edindikleri bilgi ve deneyimleri başka etkinliklerde kullanabilmektedirler.

Sonuç olarak, Sinop Bienali, farklı kesimlerden insanların birarada çalışarak yapıt üretmelerini sağlaması ve çağdaş sanat eserleri ve küratörlüğü bölge halkı ile tanıştırması açısından önemli bir etkinliktir. Doğaldırki bu Bienal sayesinde sadece bölge halkı dışarıdan gelen yeni üretimleri ve küratör gibi bir kavramı tanımakla kalmamış, dışarıdan gelen yerli yabancı sanatçılar da Sinop’un tarihi dokusu, sorunları ve sanatçıları ile buluşma fırsatına sahip olmuştur.

5 ULUSLAR ARASI ÇANAKKALE BİENALİ VE KÜRATÖRLÜĞE ETKILERI

İlki 2008 yılında, Denizhan Özer ve Seyhan Boztepe küratörlüğünde düzenlenen 1.Uluslar arası Çanakkale Bienali’nin konusu, “Şeffaf Yanılsamalar” olarak belirlenmiştir. Bu başlık altında, performans gösterileri, çocuklar için eğitim programları ve atölyeler de Bienal kapsamında sergi ile birlikte düzenlenmişledir. Türk ve yabancı sanatçı katılımının yaklaşık bir denge içerisinde bulunduğu ve küratörlerin etkinliğe sanatçı olarak da katıldıklarını belirtmekte fayda vardır. Küratörlerin sanatçı olarak da etkinlikte yer almaları durumu olumlu olabileceği gibi, çağdaş sanatla yeni tanışma fırsatı bulan izleyici kesim açısından küratörün görevinin sorgulanmasına neden olacağı için eleştirilebilir de...

[1] http://11b.iksv.org/anasayfa.asp

2.Uluslar arası Çanakkale Bienali (2010), “Kurgular, Gerçekler, Dönüşümler” konusu belirlenerek düzenlenmiştir. Seçilen sergi mekanları ve çocuklar için düzenlenen atölye çalışmalarının sayısında bir artış gözlemlenmektedir. Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesine bağlı bazı mekanlardan, şehrin birçok farklı noktasına kadar sanat eserleri yerleştirilmiş ve çocuklar için yapılan çalıştaylarla gerek küçüklerin gerekse yetişkinlerin yani halkın sanatla buluşması sağlanmaya çalışılmıştır.

3.Uluslar arası Çanakkale Bienali (2012) ise “Kurgular ve Karşı Duruşlar” başlığı altında, Beral Madra (Genel Sanat Yönetmeni), Fırat Arapoğlu ve Seyhan Boztepe tarafından düzenlenmiştir. Paralel etkinliklerin küratörü ise, Fatih Balcı olmuştur. Görüldüğü üzere bu bienal, bir kişiye bağlı olan küratöryal ekip ile oluşturulmuştur. Böylece Bienalin tasarlanma ve uygulama aşamalarında, Genel Sanat Yönetmeninden eğitim alarak, küratör veya asistan küratörlerin kendilerini geliştirebileceği bir ortam sağlanması yoluna gidilmiştir.

İçinde bulunduğumuz yıl (2014) dördüncüsü düzenlenen, 4.Uluslar arası Çanakkale Bienali’nin küratörlüğünü Beral Madra yapmıştır. Genel Sanat Yönetmenin yanında görev alan isimler ise, Deniz Erbaş ve Seyhan Boztepe olmuştur. Bienalin teması için Platon’un “Savaşın Sonunu Yalnızca Ölüler Görür” sözünden yola çıkılmıştır. Eserler, 1.Dünya Savaşı ve savaşın katılan ülkeleri nasıl etkilediği konusu üzerine odaklanılarak seçilmiştir. 4. Uluslararası Çanakkale Bienali ile ilgili, “2000'lerin başında Çanakkale'de çağdaş sanat sergilerinin yapılmaya başlandığını belirten Boztepe, lokal ve ulusal bazda yapılan etkinlikler sırasında ilgiyle karşılaşıldığını ve çalışmaların gelişerek, bienal zeminlerinin atıldığını söyledi. Boztepe, ilk günden bu yana bienal ruhunda gönüllülük esasının değişmediğini de sözlerine ekledi. ”[1].Çanakkale'de, istikrarlı bir şekilde düzenlenen Bienal, Bienal Çocuk, Bienal Genç ve Bienal Engelsiz gibi başlıklar adı altında çeşitli etkinlikler düzenlenerek farklı kesimlere ulaşmaktadır.

“Madra, Uluslararası Çanakkkale Bienali'nde ilk günden bu yana ön planda tutulan temel ilkeler olduğunu belirterek, ilkeleri, "Çanakkale'yi, Akdeniz havzası ile Avrupa ve Ortadoğu coğrafyalarının kesişim noktasında çağdaş sanatın üretim, izlenme ve algılanması için uluslararası bir merkeze dönüştürmek, Uluslararası sanatçıları ve sanat uzmanlarını davet ederek, kenti bu sanatçıların ve iletişim ağlarının gündemine yerleştirmek, Kamusal alanlar, sanat ve kültür kurumları, üniversiteleri sanatçılarla işbirliğine davet ederek, karşılıklı etkileşim ve iletişim ortamı yaratmak" olarak sıraladı.”[2]

6- ULUSLAR ARASI MARDİN BİENALİ VE KÜRATÖRLÜĞE ETKILERI

Mardin Sinema Derneği’nin girişimleri ile oluşturulan Uluslar arası Mardin Bienali, şimdiye kadar iki kere farklı kesimlerinden izleyiciler ile buluşma fırsatı bulmuştur. Birincisinin 2010 yılında düzenlendiği bu bienal’in küratörlüğünü sanatçı Fikret Otyam’ın kızı Döne Otyam, danışmalığını ise Ferhat Özgür ve Ayşegül Sönmez yapmıştır. Döne Otyam “Mardin Bienali her şeyden önce Mardin’in kendini keşfetmesini, egzotik ve turistik bir Mardin’in ötesinde kendi potansiyelini fark etmesini, bugünle ilişki kurmasını istiyor.”[3]demiştir. Başlığı ‘AbbaraKadabra’ olan Bienalde, abbara, karanlık; oyuk; geçit

[1] http://www.canakkale.bel.tr/icerik/3923/4uluslararasi-canakkale-bienali-27-eylulde-baslayacak/
[2] http://www.canakkale.bel.tr/icerik/3923/4uluslararasi-canakkale-bienali-27-eylulde-baslayacak/
[3]http://www.mardinbienali.org/2014/turkce/basinodasidetay.asp?id=267&kategori=BASINDA%20MARD%DDN%20B%DDENAL%DD

anlamına gelmektedir. Eserler ve performanslar, Kasımiye Medresesi, Zinciriye Medresesi, Tokmakçılar Konağı, Cumhuriyet Meydanı gibi mekanlarda yer almıştır.

"4 Haziran - 5 Temmuz arasında düzenlenen 1. Mardin Bienali Abbarakadabra'nın yankıları uluslararası çapta sürüyor…'Büyüleyici bir açık hava müzesi' olarak tarif edilen Mardin'den ve kentteki kültür sanat etkinliklerinden bahsedilen haberde, bienalin Mardin'i Güneydoğu Anadolu'nun kültür-sanat başkenti yapmak için atılan bir dizi adımın sonuncusu olduğu belirtildi."[1]

Küratör Döne Otyam, "Mardin Bienali'yle merkeze odaklı güncel sanatın artık Batı'dan Doğu'ya, büyük şehirlerden küçük şehirlere kaymasını ümit ediyorum. Doğu'yu da güncel sanatla tanıştırıp Batı'yla aralarında bağ kurmak en büyük hedefim. Buradaki genç sanatçıların güncel sanata bakışlarını görünce bunu yapmanın önemi daha da arttı benim için."[2]demiştir. Buradan da anlaşılabileceği gibi küratörün genç sanatçıları keşfetmesi için güzel bir fırsat olan Bienalin aynı zamanda karşılıklı bir ilişki kurulması açısından da ortam sağlamış olmaktadır.

"İkinci Bakış" başlıklı 2. Uluslar arası Mardin Bienali üzerine Paolo Colombo, "Eserleri sergilemek için düşünülen yöntem, eserleri sanki baştan beri o kentin toplumsal ve yapısal yaşantısının bir parçasıymışçasına, doğal bir şekilde kent dokusuna yerleştirmekti. Sadece bir öneri olarak sunulan bu düşünce, bugün bile benim sanata yaklaşımımı ve küratörlüğümü belirleyen felsefi bir yaklaşıma dönüştü."[3] demektedir.

2014'te yapılması planlanan "Mitolojiler" başlıklı 3.Uluslararası Mardin Bienali'nde tek bir küratör değil de kolektif bir bakış açısı ile karşılaşılmaktadır. Mor Efrem Manastırı ve Alman Karargahı gibi eski, tarihi ve halka açık olmayan bu iki ana sergi mekanının Bienal aracılığı ile kamuya açılması da planlanmıştır. Ancak bölgedeki sosyal ve siyasal olaylar nedeniyle bu Bienal ertelenmiştir.

SONUÇ

Bienallerin, Türkiye'de "küratör" kelimesinin ilk defa kullanılmasına olanak tanıması ve hatta küratörlüğün gelişiminde büyük rol oynaması tek taraflı bir yarar sağlamamıştır. Bu noktada küratörlerle Bienaller arasındaki bu ilişkinin gelişmeye açık karşılıklı olanaklar sağladığını da belirtmek gerekmektedir. Çünkü ismi dünyaca tanınmış bazı küratörler tarafından düzenlenen bienallerin, bu ismi bir marka gibi kullanıp etkinliği uluslar arası sanat ortamına taşımaları bu noktada özenle vurgulanması gereken bir durumdur. Böylece bazı yabancı küratörlerin Uluslar arası İstanbul Bienali gibi bir organizasyonda görev almaları, Bienalin isminin uluslar arası sanat çevrelerince daha fazla konuşulmasına, yazılı ve görsel medyada yer almasına ve eser veya sanatçılarla ilgili daha çok kritik yapılmasına neden olmaktadır.

Bunların dışında belirtilmesi gereken bir diğer konu ise, Türk sanat ortamında ismini duyurmaya başlayan küratörlerin, yurtdışındaki müze, festival, bienal ve daha başka sanatsal

---

[1]http://www.mardinbienali.org/2014/turkce/basinodasidetay.asp?id=279&kategori=BASINDA%20MARD%DDN%20B%DDENAL%DD

[2]http://www.mardinbienali.org/2014/turkce/basinodasidetay.asp?id=261&kategori=BASINDA%20MARD%DDN%20B%DDENAL%DD

[3] Colombo, Paolo, Mardin Bienali, İstanbul Art News, sayı:13, Ekim 2014, s.2

oluşumlara davet edilmelerine zemin ve olanak oluşturmasıdır. Bu durum da küratörlüğün ülkemizdeki gelişimini destekleyen bir diğer unsurdur. Bu doğrultuda bienaller ve 2000'li yıllarda sayısı artmaya başlayan özel müzeler de, düzenlenen sergilere davet edilen yabancı küratörlerin sayısını arttırmıştır.

Sonuç olarak, günümüze dek "Küratörlük" alanı ile ilgili yapılan bütün sözlü tartışmalar, yazılan yazılar, düzenlenen etkinlikler ve üniversitelerin ilgili alanlarında açılan lisans ve lisansüstü eğitim programları bizi kaçınılmaz bir sona, yani bu mesleğin kabulüne taşımaktadır. Küratörlük, ülkemizde düzenlenen ve sayısı her geçen sene artan bu etkinliklerle daha çok tanınmaktadır. Dolayısıyla gerek izleyici kitlesinin bu meslekten haberdar olması, gerekse küratörlerin kendilerini geliştirebilmeleri için Bienallerin önemli bir adım olduğu yadsınamaz bir gerçektir.

KAYNAKLAR

http://artportlive.com/kuratorluk-ne-demektir-kuratorler-tam-olarak-ne-is-yapmaktadirla/(Ekim 2014)

http://11b.iksv.org/anasayfa.asp

http://www.radikal.com.tr/kultur/kuratorlugun_siniri_nedir-604401(Ekim 2014)

http://www.aksam.com.tr/guncel/kurator-star/haber-137663(Ekim 2014)

http://turkiyedesanat.com/ansiklopedi/237-Kurator-nedir-kime-denir.html(Ekim 2014)

http://www.canakkalebienali.com/tr/kavramsal-cerceve/(Ekim 2014)

http://www.canakkalebienali.com/eskisite/tr/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=53(Ekim 2014)

http://www.canakkalebienali.com/tr/ikinci.html(Ekim 2014)

http://www.canakkale.bel.tr/icerik/3923/4uluslararasi-canakkale-bienali-27-eylulde-baslayacak/(Ekim 2014)

http://www.ifturquie.org/ankara-tr/takvim-ankara-tr/uluslararasi-snop-bennal-snopale-2014/?lang=tr(Ekim 2014)

http://www.mardinbienali.org/2014/turkce/basinodasidetay.asp?id=266&kategori=BASINDA%20MARD%DDN%20B%DDENAL%DD(Ekim 2014)

http://www.sabah.com.tr/medya/2010/08/25/mardin_bienali_new_york_timesta(Ekim 2014)

Burcu Ayan, Uluslar arası İstanbul Bienali ve Katılımcı Sanatçıların Profili Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2006

Madra, Beral, "İki Yılda Bir Sanat", Norgunk Yayınları

Rene Block, 4.Uluslararası İstanbul Bienali 'Sanat Olmayan Yapıtlar Yapılabilir mi?, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 1995

Karsten, Schubert, Küratörün Yumurtası, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, İstanbul, 2004

Genç Sanat Dergisi, no 202, İstanbul, Şubat 2012

Nirven, Nur, "Genç Müzede Genç Bienal 3.Uluslararası İstanbul Bienali Üzerine Vasıf Kortun ile Söyleşi", Türkiye'de Sanat Dergisi, sayı:6, Kasım-Aralık 1992

Türkölmez, Elif, "Mardin'de Bienal Vakti", Radikal Gazetesi, İstanbul, 5 Haziran 2010

Mardin Bienali, İstanbul Art News, sayı:13, Ekim 2014

SERAMİĞİN YORUMLANMASININ SANAT EĞİTİMİNDEKİ ROLÜ
THE ROLE OF INTERPRETATION OF CERAMICS IN ART EDUCATION

Doç.Burcu KARABEY
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
burcukarabey@mu.edu.tr

ÖZET

Seramik insan hayatında önemli yeri olan bir malzemedir ve tarihsel kökleri olan bir alandır. Seramiğin malzeme temelli özellikleri sanat, tasarım ve bilim (tıp bilimi, malzeme bilimi, uzay teknolojisi, dijital teknolojiler, biyo-seramikler, vs.) gibi alanlarla ilişkilendirmemize olanak sağlar. Bu sebeple, seramik geçmişte olduğu gibi yaşamımızda sanat, bilim ve teknolojide halen önemli bir yere sahiptir ve sahip olmaya devam edecektir.

İçinde yaşadığımız çağda görülmektedir ki dijital teknolojiler gerçeklik algımızı genişletmektedir. Bugün seramik malzemeyi kullanmayı tercih eden sanatçı ve tasarımcılar dijital teknolojiler ile geleneksel, zanaat temelli, biçimlendirme yöntemleri ile ilgili olarak çelişkili bir durum ile karşı karşıyadırlar. Sanatsal dışavurum için araç önemli bir unsurdur, özellikle de seramik sanatçıları için. Hali hazırda seramikte birçok teknik ve biçimlendirme yöntemleri bulunmaktadır. Sanat-tasarım ilişkisi bağlamında; dijital teknlojilerin gelişimi, malzeme kültürü ve sanat seramiğinin yorumlanması konularına odaklanmamıza ve sorgulamamıza bugün daha fazla ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu makalede seramiğin yorumlanması, kültürel açıdan önemi ve bu konunun güzel sanatlar fakültelerinde sanat eğitimindeki yeri ve önemi irdelenmeye çalışılacaktır. Araştırma metotu kaynak tarama ve yorumlamaya dayalı olacaktır. Seramiğin yorumlanması, diğer bir deyişle sanat yazıları üzerinden sanat çalışmalarının oluşum sürecinin anlaşılması; araştırmacılara ve sanat öğrencilerine malzeme ile kendi kişisel diyaloglarını oluşturmalarına olanak sağlayarak, gelecekte malzeme kullanımlarına ve özgün sanatsal çalışmalarına katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: seramik, sanat, tasarım, yorumlama, sanat eğitimi

ABSTRACT

Ceramic field has fundamental roots in history and also has an important materiality in human life. The material based propeties of ceramics provides us to make connections with the fields such as; art, design, science (medical science, material science, space technology, digital technologies, bioceramics, etc.) For this reason, ceramic has still an important role in art in our lives as it was in history and will be in the future.

In the era that we are living in, we see that the digital technologies widen our perception of reality. Today, artists and designers who choose to use ceramic material, face a paradox about shaping methods of the material inrelation with digital technologies and traditionally

craft based shaping (forming) techniques. For the artistic expression medium is an important matter, especially for the ceramic artist. There are already traditionally so many ways of techniques and shaping (doing and making) methods in ceramics. Today, it is more important to focus and examine improvement of digital technologies, material culture and interpretation of ceramics in the art and design relation context.

In this article interpratation of ceramics, cultural significance and the place of this issue in art education for fine art faculties will be analysed. The research method will be reference searching and interpretation. Interpretation of ceramics in another words understanding the becoming process of the artworks through art writings; will help researchers and art students for discovering and establishing their own dialogue with the material and for their original artworks.

Keywords:ceramic, art, design, interpretation, art education.

"…
Her şeyin bir dokunulmazlığı vardır.
Çamurun yoktur.
Nerde görsek üstüne basıp geçeriz.
Dünyadaki varlığına da handiyse dayanamayız.
Oysa bütün sıradan şeyler gibi gizemlidir çamur.
İ. Berk[1]*(2002:106)"*

Şairin dizelerinde çamur gizemli bir malzemedir. Bununla birlikte, çamur seramik sanatının, genellikle sıcak bir psikolojik etkiye sahip olan, temel malzemesidir. Elbette bu etki uygulayıcılara, kendilerini nasıl ifade ettiklerine ve malzeme üzerinden nasıl duygularını yansıttıklarına göre çeşitlilik göstermektedir. Eğer sanatçı tam tersi bir etki, anlayış yaratmak isterse bu da mümkündür. Bu nedenle çamuru gizemli ve dönüşüme açık bir malzeme olarak nitelemek mümkün olmaktadır. Ayrıca uygulama aşamaları süresince görülen çamurun fiziksel özellikleri nedeni ile de malzeme olarak metaforik anlamda kişileştirilmesi mümkün olabilmektedir. Loder (2013), seramikle çalışmanın yargılayıcı etkisine dikkatimizi çeker.

"Seramikle çalışmak yargılayıcı bir eylemdir. Form, fonksiyon, yüzey, kavram, ölçek, teknik ve malzeme her biri çeşitli derecelerde rol oynar. Çamur oldukça esnek bir malzemedir ama bazı aşamalar zaman alıcıdır, sırlama ve pişirim değerli kaynakları tüketir, dolayısıyla sıklıkla düşüncelerinizi ve planlamalarınızı daha çabuk çalışılabilen malzemelerle yapmanız faydalı ve önemli olacaktır. Benzer şekilde, esinlenmek için birçok olanakla karşılaşıldığında odak noktanızı bulmakta riskli olabilir." (Loder 2013:47)

Yargılayıcı etki yaratıcı sürecin en başından itibaren sanatçının seçimleri üzerinden başlar ve teknik ve teknolojik olanakların çeşitliliği, sanatsal süreç için riskli bir duruma dönüşme olasılığını da içinde barındırmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere seramik sanatının malzemeye dayalı belirleyici ilişkisi, yorumlanması ve eleştirilmesinde de farklı bir birikimin ve bakışın gerekliliğini doğurur. Elbette kastedilen salt malzeme, teknoloji ve teknik temelli bir yaklaşım değildir. Örneğin Gasch (Tapies 2014:32) malzeme ile başlayan yaratıcı sürecin, yapıtın toplumla ilişkisine dikkatimizi çeker; *"Bir sanat eserinin sahip olduğu heyecanlandırma yeteneği yalnızca malzemeye bağlı değildir ve sanatçı da yaratısının*

---

[1] Berk, İ. (2002). Ş*eyler kitabı,* 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

etkililik derecesinin, eserin dolaşımda olduğu toplumun psikolojik halinin bir fonksiyonu olduğunu unutmamalıdır."

Sanatçının seçici tavrı, yorumlayıcının, eleştirmenin, izleyicinin birikim ve deneyimi, eserin toplumla ilişkisine vurgu ile birlikte; Mazanti'nin (2011) "Seramiğin Ruhu" adlı makalesinde günümüzde seramik sanatının olanakları ve konumu üzerine yorumu şöyledir;

"Fiziksel bir obje olarak- ki bu seramik sanatını birçok diğer sanat dalından ayıran özelliğidir - seramik sanatı sıklıkla günlük yaşamımızdaki fark edilebilir gerçekliğe benzer formlara dokunarak, burada ve şimdi olma özelliği ile farkındalığımızı veya varoluşumuzu son derece arttırır. Seramik gerçeklik içerisinde bir görüştür. Fiziksel olarak vardır ve sıklıkla form olarak bilinir, seramik obje bu dünyada bilinir – bir imaj, ses veya soyut bir zamana dayalı bir deneyim değildir- bir "şey"dir: İlişki kuran bir "şey"dir. İzleyici ve benim "bilinmeyen" –zihinsel kategorizasyonun ötesinde- diye nitelendirdiğim, geri kalan her şeyi içeren arasında ilişki kuran bir "şey"dir." (Mazanti 2011:16).

Sanat gerçeklik ile olan ilişkimizi, görüşlerimizi genişletmekte ve bir farkındalık yaratmaktadır. Mazanti'nin (2011) bu görüşünde seramik sanatını diğer sanat dallarından ayırıcı özelliği olarak; gündelik yaşamlarımıza dokunması ve böylece ilişkisel etkisi öne çıkar. Bunun yanında seramiğin tarihsel kökleri nedeni ile de geçmişle, malzeme ve teknoloji ile ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda gelecekle de bağ kurabilen bir alan olduğunu vurgulamak gerekir. Roelants (2013:58) "Altüst Edici Dengeleyici Bir Edim - Seramikte Eleştirel Yazım" adlı eleştirinin objektif, açıklayıcı, bilgilendirici, kavrayıcı, tanıtıcı, yaratıcı, iyi planlanmış, analitik, bağlamsal olması gerekliliğine vurgu yaptığı makalesinde;

"Sonunda, seramik bize sanattaki homojenleştirilmiş, eski sorunların yeniden tartışıldığı mesaj içerikleri yerine; insanlar, yerler, rastlantısal ve gözden kaçırılmış kültürel yaklaşımlar hakkında anlatılar sunabilir. Ayrıca inanıyorum ki, diğer çağdaş uygulamalar dijital olanakları kendi avantajlarına kullanırken; bileşeni olan toprak ile bağını her zaman koruyacak bir araç olarak seramik; dijital olana direnmektedir, eğer direnmiyorsa artık seramik değildir." (Roelants 2013:58)

demekte ve şöyle devam etmektedir;

Ayrıca seramik üzerine eleştirel yazım, bana yazar ve okuyucuların eğitiminde seramiğin harika dünyası ve dili ile dengeleyici bir etkinlik olarak görünmektedir." (Roelants 2013:58)

Sanat eğitiminde seramiğin yorumlanması üzerine yapılan çalışmalar çok önemli ve anlamlıdır ve sanat eserinin, estetik değerinin, kavramsal açılımlarının sorgulanmasına yardımcı olur. Sanat eserinin yorumlanmasında form (biçim), içerik, ve öz açısından değerlendirmeler yapılır. Örneğin Erinç (2009:89) bir resmin özünün Rönesans döneminde "din", 18.yüzyılda "doğa" ve 19.yüzyılda "insan" olduğunu ifade eder. Ardından bilimin, aklın sorgulandığı; endüstri çağı, uzay çağı ve dijital çağ'a gelindiğinde önemli değişiklikler olmuştur. Günümüzde "gerçeklik" kavramı dijital teknolojilerin sonucunda "sanal gerçeklik" ile birlikte genişlemiştir. Bilim ve teknolojide insan algısının değişimine katkıda bulunan bu tür değişimler yaşamlarımıza ve sanata da yansımaktadır. Çağın getirisi olan dijital olanakların seramik sanatı içerisinde yeni bir anlayışla nasıl ele alındığı, hangi bağlamda bu olanakların kullanıldığı, seramik sanatının el üretimi olma durumunun yanında, geleneksel üretim yöntemlerine alternatif olarak; sanatsal uygulama sürecinin bir aracı olarak mı

kullanıldığı, seramik sanatına kavramsal olarak katkı sağlayıp sağlayamayacağı da üzerinde düşünmeye ve yorumlamaya ihtiyaç duyulan ayrıca başlıbaşına önemli bir tartışma konusudur.

Temel olarak betimleme, yorumlama ve yargıda bulunma gibi üç ana temelde oluşan eleştirel yazım çalışmaları, sanat eğitiminde eleştirel düşünmeye önemli katkı sağlamaktadır. Daşdağ (2013:220) "Seramik Eğitiminde Bir Sanat Eleştirisi Örneği" adlı makalesinde araştırıcı sanat eleştirisi ile sanat yapıtına her defasında yeni bir gözle bakılabileceği, yeni şeyler görülebileceği ve böylece sanat anlayışlarının çoğaltılabileceği görüşüne yer verir. Yorumlamanın önemli aşamalarından bir tanesi de betimlemedir. Betimleme, açıklayıcı, kavrayıcı, bilgilendirici bir çabayı içermektedir. Barret'a (2012:89) göre; öncelikli olarak çalışmaya dair bilgi toplamanın bir yolu olan betimlemede, eleştirmen ardıl olarak bilgiyi sınıflandırır, fazlalıklardan arındırılmış betimlemeler yazarak; çalışmaya dair yorum ve değerlendirmeler formüle eder. Bununla birlikte; Barret (2012:117) betimlemenin sanat eleştirisi için hem gerekli hem de yeterli olduğuna değinir;

"….betimleyici olan eleştirel yazı, eleştirel söyleme aydınlatıcı ve bilgilendirici bir katkı sunabilir. Bütün eleştirilerin bir sanat eserinin anlamının net bir yorumunu içermesi gerekmez. Bütün eleştirilerin "eleştiri" olarak görülebilmesi için bir sanat eserine ilişkin değer yargısında bulunması gerekmez." (Barret 2012:117)

Yorumlama yapıt ile izleyici ve eleştirmen arasında gerçekleşir. Yorumlama kendimizi anlama ve tanıma, çevremizi gözden geçirme, değerlendirme yöntemidir. Welch (2011) eleştirinin işlevine dikkatimizi çeker;

"Her yeni bilimsel keşif, ilerleme ve buluşla önceden bilinmeyen insan kapasitesini tamamlarız (yerine getiririz) ve bu farkındalığımızı keskinleştiren ve görmemizi sağlayan eleştirellik ile gerçekleşir. Hermeneutik strateji, konunun her iki tarafına; daha iyi anlamayı ve konumunu tartışmayı, mümkün kılar. Eleştiri, sanatçı ve okuyucu ile yapılan eleştirellik; aynı yönde işlevsellik gösterir; kendi konumumuza alternatif bir diyalog sunmak ve hermeneutik bir duyguyla bu konumu arttırmak."(Welch 2011:74)

Eleştirel yazımın işlevinin seramik sanatının gelişimini yönetmek olduğunu ve seramik sanatının sevilmesine katkı sağlayacağını düşünen Yuqian'nun (2007:86) yorumu ise şöyledir;

"Bence yazma ve eleştirmenin büyük görevi ve misyonu seramik sanatının gelişimini yönetmek, seramik sanatının şimdiki durumunu kavramak, dünya ülkelerinin seramik sanatının gelişimini bilmek ve dünya seramik sanatının yönelimlerine rehberlik etmektir. Bu temelde, seramik sanatının yönünü hassas bir şekilde kavrama ve analiz etmede ve daha sonra da rehberlik etmede, sanatın gelişimini kavramalıyız ve bilmeliyiz. Bence bu seramik eğitiminde eleştirel yazımın en önemli, en büyük işi ve görevidir." (2007:86)

2010 yılında Uluslararası Seramik Akademisi toplantısında "Eleştiri: Anlamın Keşfi" başlıklı sunumunda, özellikle seramik sanatı için, eleştirel yazımda daha geniş bir eleştirel bilince ihtiyaç duyulduğunu; eleştirinin faydasının doğru inançlar için zemin hazırlamak yerine, daha çok önemli bir analiz ve anlayış için her zaman şüphe ve sorgulama olanaklarına kılavuzluk eden anlamlar öne sürmek olduğunu ifade eden Romberg (2014);

"Övücü tanıtım yayılmış durumda ve sıklıkla basılı yayında ve web'te önemle eşdeğerde. Uygun bir şekilde kullanılan eleştirellik, bundan başka bir şeydir ve kaliteyi ve işin değerini daha geniş bir tarihsel ve kavramsal çerçevede takdir etmektedir. Eleştirellik, yetersizlikleri açıklamaya çekinmez; gereksinim duyulan yargıları içerir ve tartışılabilecek değerlendirme kriterleri açıklar. Eleştirellik diyalog açabilir ve ekspresif bir çalışma deneyimini ilk düşünüldüğünden daha zengin bir biçimde araştırır."(Romberg 2014)

diyerek eleştirel yazımın nasıl olması gerektiği ve eleştirinin tartışılabilecek değerlendirme kriterleri açabileceğini vurgulamıştır. Barret'in (2012:161) yorumunda ise; eleştirellikteki yorumlamanın ve eleştirinin ikna edici durumu hakkında belirsiz bir durum hissederiz;

"Yorum yapmak ya da yargıda bulunmak; karar verme, bu karar için gerekçeler ve kanıtlar sunma ve varılan sonuçlarla ilgili argümanlar üretme eylemleridir. Eleştirmenler sanat eserlerini yorumladıklarında çalışmaların ne hakkında olduğunu belirlemeye çalışırlar. Bu eserleri yargıladıklarındaysa çalışmanın ne kadar iyi olduğunu ya da olmadığını ve bunun için hangi kriterlerin öne sürüldüğünü belirlemeye çalışırlar. Yorumlar gibi sanata ilişkin yargılar da ikna edici oldukları ya da olmadıkları kadar doğru ya da yanlış değildirler" (Barrett 2012:161).

Yaklaşımlardan da anlaşılacağı üzere yorum ve eleştiri yazıları yeni düşüncelerin oluşumuna ve çoğaltımına zemin hazırlamalıdır, özellikle de seramik eğitimi içerisinde. Tunalı (2012:36) sanat yapıtının bir tasarım varlığı olarak teknik üründen ayrıldığını ifade ederken; teknik üründe zorunluluk sanatta ise özgürlüğün temel ilke olduğunu ifade eder. Sanat özgür ve öznel doğası gereği sorgulamaya ve tartışılmaya her zaman açıktır. Artun (2012:48) günümüzde sanatın bir *supra-meta'ya* dönüşüp, özerk mahiyetini kaybettiğini; eleştirinin ise felsefi kaynaklarından koparak, modern anlamını yitirdiğini ifade eder. Ancak Artun (2012:54) bu ve benzeri değerlendirmelerinin sonucunda modern eleştirinin vaktini doldurmakla birlikte, eleştirinin sona ermediğini, 19. ve 20.yy.'ların eleştiri geleneği mirasının işlenerek son derece canlı bir eleştiri birikimi oluştuğunu; ütopya ve manifestoların daha yeni aydınlanarak, sanatın, tarihin ve eleştirinin gücünün korunduğuna dikkatimizi çekmektedir.

Buraya kadar seramiğin yorumlanması, eleştirilmesi, eleştirel yazımın ne olabileceği ve nasıl olması gerektiği hakkında çıkarımlar yapmaya olanak sağlayacak düşüncelere yer verilmiştir. Özetle ve ana hatları ile seramik sanatının oluşum sürecinde malzemeye dayalı özellikleri nedeni ve sanatçının seçimleri ile birlikte başlayan yargılayıcı bir edim olduğu; ilişki kurmayı sağlayan, farkındalığımızı arttıran bir disiplin olduğu ifade edilmiştir. Eleştirel yazımda; eleştirinin objektif, açıklayıcı, bilgilendirici, kavrayıcı, tanıtıcı, yaratıcı, iyi planlanmış, analitik, bağlamsal olması gerekliliği özellikleri vurgulanarak; seramik sanatının insanlar, yerler, rastlantısal ve gözden kaçırılmış kültürel yaklaşımlar hakkında anlatılar sunma olasılığına değinilmiştir.

Sanatçı, eseri ile duygu ve düşüncelerini plastik dilde izleyiciye sunarken; yorumlayan (eseri inceleyen) ise; analizler, bilgilendirmeler ve yorumlar yapmaktadır. Daşdağ (2013.219) eleştiri türlerini basın eleştirisi, pedagojik eleştiri, akademik eleştiri ve popüler eleştiri olarak sınıflandırır. Sanat eğitimi içerisinde özellikle pedagojik ve akademik eleştiri türleri kullanılmaktadır. Pedagojik ve akademik eleştirel yazım çalışmaları ile sanat yapıtlarının oluşum sürecinin anlaşılması, yorumlanarak irdelenmesi; araştırmacılara ve sanat öğrencilerine malzeme ile kendi kişisel diyaloglarını oluşturmalarına fırsat vererek; sanat

anlayışlarının çoğaltılmasına, gelecekte seramik malzeme kullanımlarına ve özgün sanatsal çalışmalarının oluşumuna katkı sağlayacaktır.

Sonuç olarak; seramik eğitiminde yorumlama çalışmalarını kesin bir yargıya ulaşma çabası ve anlayışı yerine; çözümleme, üzerine düşünme ve anlama çabası olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Sanat eğitimi içerisinde farklı düzeylerde eleştirel yazım çalışmaları yapılmaktadır. Ancak seramik sanatı alanında yapıtların, sanatsal etkinliklerin tartışılmasına, sorgulamasına, üzerinde düşünceler üretilmesine; sanatın duyurulmasına, paylaşılmasına olanak sağlayan eleştirel yazım çalışmaları; sanat eğitimi içerisinde daha yoğun olarak ele alınmalıdır. Eğitimciler tarafından yürütülen derslerde, belirli bir düzeye gelebilen bu çalışmaların, daha sonra yayınlanması, seramik sanatına önemli katkılar sağlayacaktır. Yorum çalışmaları; yayınlanabildiğinde belgeleme niteliği de taşıyarak, yapılan yayınlar alandaki araştırmacılar için kaynak oluşturacak, sonraki kuşaklara kavramsal açılımlar yapabilmeleri için sağlam bir zemin oluşmasını sağlayacaktır. Böylece toplumla seramik sanatındaki gelişmelerin paylaşılması yaygınlaşacağı için, sanat eğitiminin yanında kültür ve sanat alanında da katkı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

Artun,A.(2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasviyesi*, 2.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Barrett, T.(2012). *Sanatı Eleştirmek –Günceli Anlamak*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Berk, İ. (2002). *Şeyler kitabı,* 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Daşdağ,F.Evren.(2013) Seramik Eğitiminde Bir Sanat Eleştirisi Örneği. *Electronic Journal of Social Sciences*. Volume:12, Issue:46,218-231.

Erinç, S. (2009). *Resmin Eleştirisi Üzerine.* 3. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Loder, C.(2013).*The New Ceramics: Sculpting and Handbuilding*, The American Ceramic Society.Ohio: Bloomsbury.

Mazanti, L.(2014, April 3) *Ceramics With A Soul –Towards a highest standard for ceramics.* Lecture notes Online website: The Schein-Joseph International Museum of Ceramic Art at Alfred University. (2011).

Retrieved from http://ceramicsmuseum.alfred.edu/perkins_lect_series/mazanti/docs/mazanti-lecture.pdf

Roelants, A.(2013) A Subversive Balancing Act –Critical Writing On Ceramics. *Ceramics Art & Perception.* 91, 56-58.

Romberg, J.(2014, May 11) *Critisim: A Discovery of Meaning* The International Academy of Ceramics, Paris 2010. Retrived from http://www.jimromberg.com/writings.html

Tapies,A.(2014).*Sanat Pratiği,*(Türkçesi;İ.Birkan)Ankara:Dost Kitabevi.

Welch, A. (2011). Critism. *Ceramics Art & Perception.*84,*74-75.*

Yuqian, C.((2007). Writing and Critic Capability and Ceramic Education. Conference Proceedings Ceramic Editors 2007 from: *2nd International Ceramic Magazine Editors (ICMEA) Conference.*

KÜLTÜR-SANAT FAALİYETLERİNDE SPONSORLUK

Öğr. Gör. CELAL ESER
Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi,
esercelal@gmail.com

Öğr. Gör. Ahmet DOLUNAY
Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
adolunay@hotmail.com

ÖZET

Sponsorluk kelime olarak; karşılığında ticari bir potansiyelden yararlanmak için bir etkinliğe nakit ya da başka bir şekilde yapılan bir yatırımdır. Doğru yapılan sponsorluklar hedef kitleye en kısa yoldan ve en etkili şekilde ulaşmaktadır.

Ülkemizde sponsorlukların genel olarak reklam amacı ile yapıldığı görülmektedir. Sosyal sorumluluk çerçevesinde Kültür-Sanat alanında yapılan sponsorluk uygulamalarında son zamanlarda artış ivmesi görülmektedir.

Anahtar kelimeler: Kültür-sanat, Sanat Yönetimi, Sponsorluk, Plastik Sanatlar, İletişim

ABSTRACT

The word sponsorship is an investment to an activity in cash or in any other way to benefit from commercial potential. Correctly performed sponsorships reach the target audience in the shortest and most effective way.

In our country, it is observed that in general the sponsorship is done for advertising purposes. In the sponsorship applications made in the field of Culture and Art in the scope of social responsibility recently is observed an increase acceleration.

Keywords: Culture and Art, Art Management, Sponsorship, Plastic Arts, Communication

KÜLTÜR-SANAT FAALİYETLERİNDE SPONSORLUK

Sponsorluk Kavramı;

Terim olarak ele alındığında sponsorluk kelimesinin temelinde mesen sözcüğü ile karşılaşılmaktadır. Mesen M.Ö. 1. yy'da sanatı, sanatçıyı ve bilimi destekleyen kişiler mesen

olarak adlandırılmışlardır. İlerleyen dönemlerde destek olunan faaliyetler ve bu destek karşılığında beklenen kazanımlarda değişme ve zenginleşmeler meydana gelmiştir (Okay:1998, 59).

Mesen ve sponsorluk arasında bazı farklılıklar bulunmaktadır. Mesen sanatçıya olan desteğini daha ketum ve duyulmasını istemeden gönüllülük çerçevesinde gerçekleştirirken sponsorlukta tam tersine verilen desteğin olabildiğince çok duyurulması beklenir. Sponsorluk kapsamında destekte bulunan firma kendisinin veya anlaşmalı olduğu kurumların da iletişim araçlarını kullanarak bu desteğini hedef kitlesine duyurmaya çalışır. Bu tanıtım uygulamaları; reklam, afiş, halkla ilişkiler, kampanya gibi çeşitlilikler göstermektedir.

İsviçre ve alman hukukunda sponsorluk kavramını düzenleyen maddeler sadece sportif ve reklam amaçlı faaliyetleri içermekte idi. Ancak 1987'de yapılan düzenleme ile reklam ve sponsorluğun ayrı başlıklar altında ele alınması öngörülmüştür (Grassinger: 2003,20).

Sponsorluk; kurum veya kuruluşların marka değerini artırmak ve sosyal sorumluluk çerçevesinde seçilen bir faaliyetin desteklenmesi olarak tanımlanmaktadır (Sandler; 1989,29). Bu sponsorluk karşılığında, destekleyici olan taraflar için elde edilmesi beklenen kazanımlar vardır. Bunlardan birkaçını ele almak gerekirse; etkinliğin oluşturduğu pozitif algı ve enerjiyi marka değerine transfer etmek veya marka ve ürünü kitlelerle paylaşarak bilinilirliği artırmak vb. olarak sıralanabilir (Okay: 2005,440). Kazanımların şirkete değil de toplumsal faydaya dönüştüğü destekleri reklam kavramıyla kısıtlamak doğru olmayacaktır. (Meenaghan: 1991,36).

Fayda ve geri dönüşüm çerçevesinden bakıldığında sponsorluk faaliyetlerinin etkili olduğu veya etkili olması beklenen alalar şu şekilde sıralanmaktadır;

- Marka veya ürünün tüketici hafızasında canlılığının korunması.
- Hedef kitlenin belirlenen konu üzerinde farkındalık oluşturmasının sağlanması.
- Marka değeri ve imaj oluşturma çalışmaları.
- Hedef kitlenin firmanın arzu ettiği yönde tutum sergilemesinin sağlanması
- Sahip olma, beğenme, tarafında olma hislerinin oluşturulması.

Desteklenen projeler, belirli bir zaman ve mekânda yapılan ve bu iki dilim içinde tamamlanan faaliyetler olmakta veya faaliyet daha geniş hedef kitleye ulaşan, iletişim araçları kullanılarak yaygın etki oluşturan faaliyetler de olmaktadır (Baybars: 2005, 749).

Sponsorluk uygulamaları ile etkinliğin oluşturmuş olduğu beğeni markaya sempati ve güven olarak transfer edilmeye çalışılmaktadır (Crimmins: 1996,36). Firmaların direk pazarlamaya yönelik reklamlarında müşteri ve kurum karşılıklı taraflar olmaktadır. Bir tarafta satıcı diğer tarafta müşteri hissi tüketicide; güvensizlik, kandırılma riski, sadece parayla var olan bir iletişim (*satma-alma iletişimi*), satın almaya yönünde dikte edilen reklamlar çerçevesinde hisler oluşturabilmektedir. Ancak sponsorluk çalışmalarında firma ve müşteri aynı tarafta algılanmaktadır. Örneğin; büyük beğeniler toplayan bir konserde destekleyen firma ve hedef kitle ticari bir kaygı olmaksızın aynı mekândadır ve potensiyel müşteri en rahat, eğlenceli ve mutlu bir anında marka bilinç veya bilinçaltına yerleşmektedir. Hedef kitleye ulaşmanın en etkin ortamlarından biri sağlanmış olmaktadır (Bozkurt: 2005, 318). Reklamdan farklı olarak buradaki taraflar; hedef kitle, organizasyon tarafı ve destekleyen firma'dır (Cameron:133).

Sponsorluğun amaçları üç ana başlık altında gruplamak gerekirse şu şekilde sıralamak mümkündür (Okay: 2005, 440).

- Halkla İlişkiler
- Reklam
- Pazarlama
- Sosyal Sorumluluk

Sponsorlukta Hedefler ve Hedef Kitle;

Sponsorluk faaliyetinin direk ve dolaylı hedef kitleleri vardır. Tüketicilere yönelik yapılan bir sponsorluk projesi ilgili kurumun personelini de etkilemektedir. Marka değerinin oluşturduğu algı hem o markalı ürünü edinmek isteyenlerde hem de marka bünyesinde çalışan personelde etkili olmaktadır (Jalleh vd: 2002, 37).

Bazı başlıklar altında sponsorluk hedefleri ele alınacak olursa kısaca şöylece maddelendirmek mümkündür;

Halkla İlişkiler çerçevesindeki hedefler;
- Kurum veya Kuruluşun adını hedef kitlelere duyurmak,
- Kurumsal kimliği güçlendirmek,
- Hedef kitle tarafından bilinir ve akılda kalıcı olmak,
- Güven hissi oluşturmak,

Reklam çerçevesindeki hedefler;
- Ürünü pazarlamak,
- Marka değerini artırmak,
- Fikir veya projeyi destekleyen kitleler oluşturmak,
- Rakip kuruluşlar ile arasında fark oluşturmak

Pazarlama çerçevesindeki hedefler;
- Tanıtım kampanyası çerçevesinde farklı mecralarda yer almak,
- Markayı sadece medya üzerinde reklam yaparak oluşacak sanal firma algısının gerçek mekânlarda var olarak kırmak
- Medya reklamlarındaki genel izleyicinin dışında direk hedef kitleye ulaşma çalışmaları,

KÜLTÜR-SANAT SPONSORLUĞU

Geçmişten günümüze sanat ve sanatçı hükümdarlar, devlet veya ekonomik güce sahip aileler tarafından da desteklenmiştir. Yakın zamanda vakıflar ve ticari firmalar sosyal sorumluluk çerçevesinde sanata vazgeçilmez desteklerde bulunmaktadırlar (Tavlak, 2007 s.43). Bütün faaliyet alanını sanat üzerine oluşturan vakıflar bulunmaktadır. Sanat alanındaki bu üretim ve destek çeşitliliği daha zengin ve daha özgür ortamlar sağlamaktadır. Sadece belirli bir sanatsal akım doğrultusunda eserlerin desteklenmesi yerine her bir kurum veya kuruluş kendi vizyonu çerçevesinde uygulamaları desteklemekte bu da zengin ve sınırları çok geniş bir sanat ortamını doğurmaktadır.

Kültür-sanat aktiviteleri ticari amaçlı ve sosyal sorumluluk amaçlı olarak iki grup altında gerçekleştirilmektedir. Ticari kaygılarla düzenlenen konserler, sergiler vb. etkinliklerin bütün maddi gelir ve giderleri organizasyon firması tarafından takip edilmektedir. Ancak sosyal sorumluluk çerçevesinde gerçekleştirile etkinliklerde kar amacı güdülmediği için organizasyon tarafı giderleri karşılayabilmek için sponsorluk altında destek alabilmektedirler. Bu kapsamda bazı firmalar vizyon veya misyonları ile örtüşen aktiviteleri desteklemektedirler. Bu destek kararları; marka değerine katkı sağlamak, kurumsal bilinilirliği artırmak veya kurum içi motivasyonu sağlamak için kurum, kuruluşlar tarafından tercih edilmektedir (Okay:1998,453). Ancak bütün bu aktivite ve destek döngüsünde alınan kararlar bazı kurumsal kriter ve genel ilkeler doğrultusunda alınmaktadır. Genel anlamda faaliyetin hedef kitlesiyle destekleyici firmanın ulaşmak istediği kitlenin örtüşmesi aranır. Bunun yanında ortaya konulacak olan aktivite kapsamında uygulanacak performansların her birinin veya genelinin destekleyen firma ve ulusal değerler kapsamında olmasına özen gösterilmektedir.

Kültür-Sanat alanında yapılan sponsorluklar ağırlıklı olarak radyo-tv programları, müzik, tiyatro, resim, opera, konser, bale, kişisel sergiler, sanat ödülleri, edebiyat, sinema gibi alanlarda görülmektedir. Bu alanlarda uygulanan projelerin oluşturduğu olumlu etkiyi firmalar kendi markalarına taşımayı ve bu etkinin kalıcı olmasını hedeflemektedirler (Okay: 1998,100).

Başlık kapsamında birkaç örnek değerlendirilebilir. Buna göre; Garanti Bankası İKSV (İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı) tarafından düzenlenen İstanbul Caz Festivali'ni 16, İstanbul'un önemli müzik merkezlerinden Babylon'u ise 14 yıldır (*2014 yılı itibariyle*) desteklemektedir. Yine bu çerçevede Garanti Bankası, Türkiye'nin ilk çağdaş sanat müzesi olan İstanbul Modern bünyesindeki eğitim programlarına da destek vermektedir. Eğitim programlarından 300.000 üzerinde öğrenci yararlanmıştır. Banka direkt anlamda bu öğrencilere müşteri gözü ile bakmasa da yakın-uzun vadede bu öğrenciler ve yakın çevreleri potansiyel müşteri konumunda değerlendirilebilmektedir.

Ak Bank sanatsal aktivitelerini kendi bünyesinde bir yapı oluşturarak onun üzerinden sürdürmektedir. Beyoğlu'nda bulunan AK SANAT sanatsal aktivitelerin düzenlendiği bir mekândır. Desteklenen kurum dışı aktivitelerde bu birim aracılığı ile yürütülmektedir. Garanti bankası ile bu noktada karşılaştırılacak olursa; Garanti sanatsal aktivitleri destekleyen sosyal sorumluluk refleksleri gelişmiş bir kurum imajını sergilerken, AkBank aynı imajın yanında kendi bünyesinde bir sanat merkezini kurarak bir fark oluşturmaktadır. Bu fark kültür-sanat faaliyetlerinin sadece desteklenmekle kalınmadığı aynı zamanda bu yapının bankanın bir organı olduğunu göstermektedir. Sanat merkezi ile verilen mesajlardan biri; aktivitelerin desteklenip desteklenmediğinin ötesinde sanat kurumu var eden parçalardan biri olarak kendisini göstermektedir. Burada tercih edilen aktivitenin hedef kitlesi ile bankanın kazanmak istediği müşteri kitlesi örtüşmektedir.

Sabancı Vakfı kültür sanat faaliyetlerine önemli ölçüde destek vermektedir. Kurum bünyesinde, kültür-sanat aktiviteleri, eğitimler, burslar ülke çapında bilinen bir nitelik kazanmıştır. Faaliyetler kapsamında özellikler çocuk tiyatrosu, gençlik orkestrası, tiyatro festivali ve halk dansları gibi alanlar özellikle ele alınmış ve bu alanlarda etkinlikler düzenlenmektedir.

SONUÇ

Kısaca özetlenen örneklerde de görüldüğü gibi desteklenen veya bizzat organize edilen kültür-sanat aktiviteleri kurumların marka değerini artırmakta ve hedef kitle ile sıcak diyaloğun yaşandığı mecralar olmaktadır. Burada sadece sosyal sorumluluk kapsamında maddi beklenti olmadan yapılan çalışmalar bile dolaylı olarak ilgili kuruluşa kazanımlar sağlamaktadır.

Ülkemizde kültür sanat alanındaki destekler şimdilik büyük çaplı firmalar tarafından yapılabildiği görülmektedir. Orta ölçekli firmaların bu çerçevede bulundukları bölge veya il seviyesinde desteklerinin artırılabilmesi için araştırma ve uygulanabilir projelerin ortaya konulması gerekmektedir.

Kültür Bakanlığı bünyesinde sanatsal destekleri koordine etmek amacıyla kurulmuş özel bir birim bulunmamaktadır. Firmalar kendi kurullarında hangi etkinliklerin destekleneceğine haklı olarak karar vereceklerdir. Ancak bazı büyük çaplı projelerde olsun veya bölgelerin ihtiyaç alanları tesbit edilerek destekleri yönlendirme amaçlı olsun çalışmaların kültür bakanlığı bünyesinde tavsiye raporu şeklinde sunulabilir yada açık çağrı yapılarak isteyen kurum yada kuruluşlarla ortak projeler gerçekleştirilebilir olacağı öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

Bozkurt, İ., İletişim Odaklı Pazarlama, 2. Baskı, İstanbul: MediaCat, 2005, s.318.

Cameron, N., Understanding Sponsorship And Its Measurement Implications, Journal Of Sponship, 2,2,PP.133.

Crimmins, J. And Horn, M.,Sponsorship:From Management Ego Trip To Marketing Success, Journal of Advertising Research July/ August 1996, 36,4, pp.12

Grassinger Elçin, Sponsorluk sözleşmesi, Seçkin yayınları, 2003

Jalleh, G., ve digerleri (2002), Sponsorship: Impact on Brand Awareness and Brand Attitudes. *SMQ*. Vol.8, No:1. Spiring.

Meenaghan, J.A. (1991), The Role of Sponsorship in The Marketing Communications Mix; *International Journal Of Advertising;* Vol. 10.

Okay Aydemir, Halkla İlişkiler Aracı Olarak Sponsorluk, İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 1998

Okay Aydemir, Sponsorluğun Temelleri, İstanbul, Der Yayınları 2005

Ömer Baybars Tek, Engin Özgül, Modern Pazarlama İlkeleri, İzmir: Birleşik Matbaacılık,2005, s.749.

Sandler, M. N. And Shani, D., Olympic Sponsorship Vs. ‘‘ Ambush’’ Marketing: Who Gets The Gold?, Journal of Advertising Research August/September 1989, 29,4, pp. 10

Tavlak, Selçuk. Kurumsal İtibarın Oluşmasında Sanat Sponsorluğunun Yeri. Yüksek lisans tezi, İstanbul 2007

ETKİLEŞİMLİ ENSTALASYON - YERLEŞTİRME SANATI TASARIMLARININ İNTERAKTİVİTE AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Arş.Gör. Çağatay BİLSEL
Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim Tasarımı Bölümü
cbilsel@gmail.com

ÖZET: Yerleştirme ya da enstalasyon, geleneksel sanat eserlerinden farklı olarak, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekân için yaratılan, mekânın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu sanat türüdür. Bu sanat türünün dijital sanat, bilgisayar grafikleri, yeni medya teknolojileri, bilgisayar animasyonları, sanal sanat, Internet sanatı, interaktif sanat, video oyunları, robotbilimi ve bioteknolojik sanat yöntemlerini kullanarak yapılan sanat eserlerinin interativite açısından değerlendirilmesidir.

Anahtar sözcükler: Yerleştirme, Enstalasyon, İnterativite, Mekân, Medya teknolojileri

GİRİŞ

Kökleri kavramsal sanat ve hatta 20. yüzyıl başındaki Marcel Duchamp'ın hazır-yapımları ve Kurt Schwitters'e kadar giden enstalasyon, diğer adıyla yerleştirme sanatı, çağdaş sanatta mimarlık ve performans dışında birçok başka görsel sanat disiplininden de destek alan melez (hibrid) bir tarzdır. Uygulanmasında sanat eserinin sergileme veya gösterim aşamalarını vurgulayan yerleştirme, 1970'lerde şekillenmiştir. 1960'larda 'bir çevre olarak sanat eseri' fikri, izleyicinin sadece bakmakla kalmayıp dünyada yaşadığı gibi sanat eserinin içinde 'yaşaması', hatta zaman zaman onun bir parçası olması beklentisini getirdi.

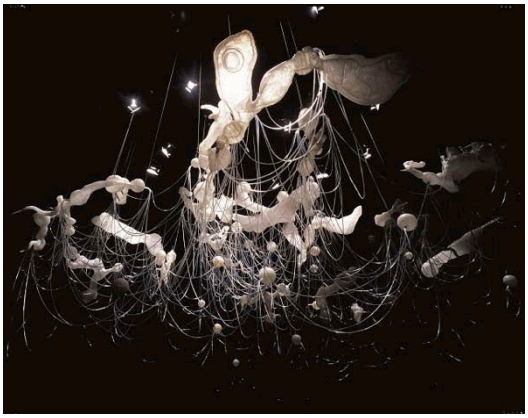
Bu konudaki önemli kişiler Spencer Tunick, Massimo Taccon, Barbara Kruger, Lee Bul, Misha Kuball , Diller Scofidio, Christo ve Jeanne-Claude, Junichi Kakizaki, Anish Kapoor, Ilya Kabakov, Wim Delvoye, Gary Hill, Vanessa Beecroft, Wolf Vostell, Zbigniew Wąsiel, Elisabeth Wierzbicka Wela, Krzysztof Wodiczko, Ange Leccia, Norman Dilworth, Ruediger John, Richard Long, Bill Viola, James Turrell, Judy Chicago, Tracey Emin, Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt, James Turrel ve Walter de Maria dır. Smithson, yer ve yer-olmayan arasındaki on farkı aşağıdaki şekilde belirlemiştir:

Yer ('Site')	Yer-olmayan ('Nonsite')
Açık sınırlar	Kapalı sınırlar
Noktalar serisi	Malzemeler dizisi
Dış koordinatlar	İç koordinatlar
Eksiltme	Ekleme
Belirsiz kesinlik	Belirli kesinsizlik
Dağınık bilgi	Toplu bilgi
Yansıma	Ayna
Kenar	Merkez
Mekân (fiziksel)	Mekânsızlık (soyutlama)
Çok	Tek

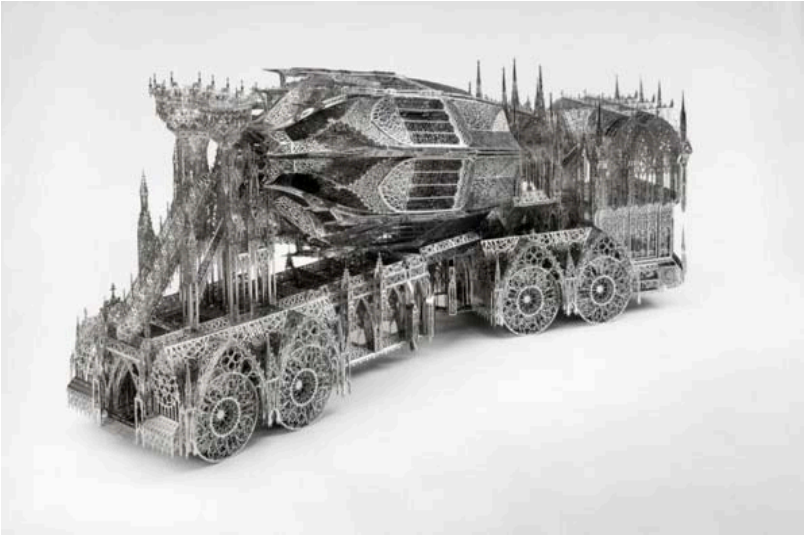
Şekil 1. Yer ve yer-olmayan arasindaki on fark

Günümüz enstalasyonlarında günlük ve doğal malzemelerin yanı sıra video, ses, performans, bilgisayarlar ve Internet gibi yeni mecralar da kullanılmaktadır. Önceleri radikal bir sanatyaratım biçimi olarak çıkan yerleştirme sanatı, 1980'lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul görmüş, 20. yüzyıl sonlarında baskın sanat türü olmuş ve bu özelliğini günümüzde medya araçlarını uyum sağlayarak korumaktadır.

Şekil 2. Barbara Kruger



Şekil 3. Lee Bul



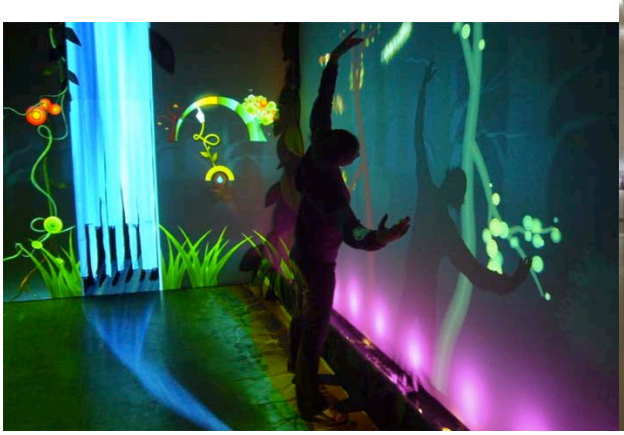
Şekil 4. Zbigniew Wąsiel

Yeni medya ilgi sanatçılar:
•Cory Arcangel
•Miguel Álvarez-Fernández
•Carlos Amorales
•Roy Ascott
•Maurice Benayoun
•Wafaa Bilal
•Jean-Jacques Birgé
•Augusto Boal
•Maurizio Bolognini
•Oleg Buryan
•Micha Cárdenas
•Janet Cardiff
•Thomas Charvériat
•Brody Condon
•Petra Cortright
•Beatriz da Costa
•Critical Art Ensemble
•Nick Crowe
•Sharon Daniel
•Liu Dao
•Char Davies
•Ronald Davis
•Heiko Daxl
•Michael Demers
•Electronic Disturbance Theater
•David Em
•Ursula Endlicher
•Ken Feingold
•Mary Flanagan
•Floating Point Unit
•Ingeborg Fülepp

•Furtherfield
•Rick Gibson

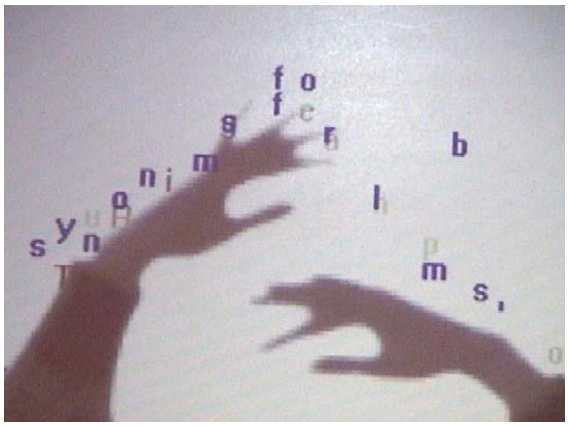
Şekil 5. Cory Arcangel

Şekil 6. Carlos Amorales



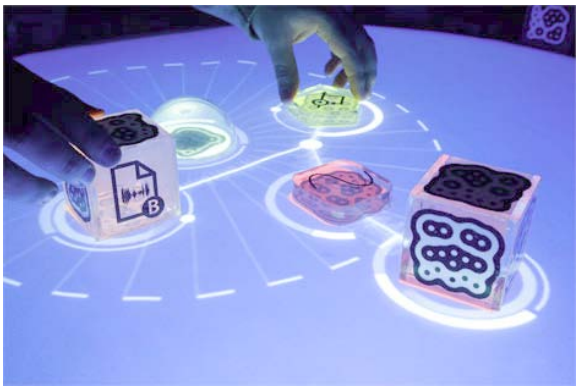
Şekil 7. Roy AscottŞekil

Şekil 8. Daniel Rozin / ahşap ayna / israil müzesi

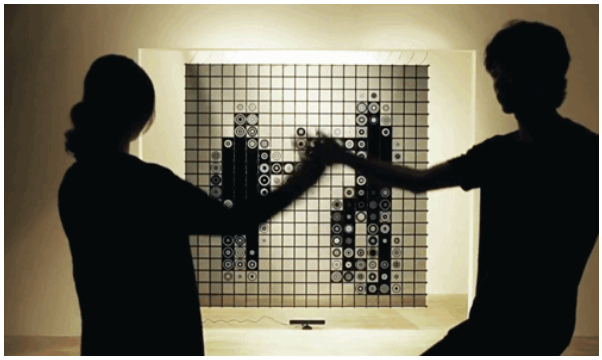


Şekil 9. Camille Utterback

Şekil 10. Refik Anadol



Şekil 11. Wolfgang Muench, Kiyoshi Furukawa and Masaki Fujihata ***"ReacTable"***



Şekil 12. Korena collective HYBE,IRIS

MEKANLAR

Yeni medya ilgi alanları uygulandığı mekanlar aşağıda gibidir:

•National Gallery
•Tate
•Onedotzero
•Victoria & Albert Müzesi
•Science Museum in London

•Prix Ars Electronica
•Stüdyo Roosegaarde
•DOSYA - Elektronik Dil Uluslararası Festivali (Brezilya)
•Art + Teknoloji Beall Merkezi
•AV Festival İngiltere
•Watermans
•VİVO Medya Sanatları Merkezi

YÖNTEM

Yeni medya sanatı genellikle sanatçı ve izleyici ya da izleyici ve sanat eseri arasında bir etkileşim içerir. Fakat, bazı teorisyenlerin ve küratörlerin belirttiği gibi bu etkileşim, sosyal takas, katılım ve dönüşüm yeni medya sanatının ayırt edici özelliği değil, diğer modern sanat pratikleriyle paylaştıkları ortak zemindir. Bu anlayış aslında, kültürel uygulama biçimleriyle eş zamanlı ortaya çıkan teknolojik platformları ve teknolojik mecraları sorgulamayı vurgular.

Yeni medya ilgi alanları sanat eserlerini oluşturan telekomunikasyon, kitlesel medya ve dijital elektronik yöntemlerden yola çıkar ve uygulamalar kavramsal sanattan: sanal, performans ve enstelasyon sanatına kadar çeşitlilik gösterir.

Bildirinin yöntem kısmında yeni medya ilgi alanları sanat eserlerini oluşturan uygulamalarının üzerinde durulmuştur.

BULGULAR

Kurumsal çıkarlar, devlet çıkarları ve halkın çıkarları arasındaki çatışma şimdiki web'i doğurmuş ve bu da güncel pek çok yeni medya sanatını büyülemiş ve ona ilham kaynağı olmuştur.

Pek çok yeni medya sanatı projesi, medyanın interaktif yanını kullanarak sosyal aktivizme izin veren politik ve sosyal bilinçlilik temaları ile güncel medyanın sanatsal yansımaları olmuştur. Bu sanatı oluşturan medyalar :

•Sanatsal bilgisayar oyunu modifikasyonu
•ASCII Sanatı
•Bio Sanat
•Cyberformance
•Bilgisayar sanatı
•Dijital Sanat
•Dijital Şiir
•Tradijital Sanat
•Elektronik sanat
•Evrimsel sanat
•Faks sanatı
•Jeneratif sanat
•Glitch sanat
•Hacktivism
•Hypertext
•Bilgi sanatı
•Interaktif sanat
•Internet sanatı

•Hareket grafiği
•Net sanatı
•Performans sanatı
•Radyo sanatı
•Robotik sanat
•Yazılım sanatı
•Ses sanatı
•Sistem sanatı
•Telematik sanat
•Video sanatı
•Video oyunları
•Sanal sanat

SONUÇ

Yeni medya programlarında, kullanıcılar yaratıcılığın ve iletişimin en yeni formları ile tanışıyorlar. Yeni medya belli teknolojilerde kullanıcılar neyin "yeni" olduğu veya olmadığının ayırdına varmayı öğreniyorlar. Bilim ve piyasa, sanatçı ve tasarımcılara her zaman yeni araç ve platformlar oluşturmakta. Kullanıcılar yeni teknolojik platformlar arasından seçmeyi öğrenerek bunları daha geniş bir duygu, iletişim, üretim ve tüketim bağlamında kullanıyorlar. Yeni medya sanatının halka ulaşması bu sayede kolaylaşmış ve sıradan insanlarında sanat üretmesine yardımcı olmuştur.

ÖNERİLER

Günümüzde artık yeni medya kullanıcıları eski ve yeni teknolojilerden ve anlatıcıdan faydalanarak bir şeyler yaratmayı deneyimliyorlar. Çeşitli medyalardaki projelerin yapım sürecinde Kullanıcılar, teknik beceri, analiz ve eleştiri dağarcıklarını geliştirerek tarihsel ve modern örnekler ile aşina olmaları sağlamış ve gelecekte bu sanat yayınlaştırılmalıdır.

KAYNAKLAR

Wardrip-Fruin, Noah and Nick Montfort, ed. (2003). The New Media Reader. The MIT Press. ISBN 0-262-23227-8.

Maurice Benayoun, The Dump, 207 Hypotheses for Committing Art, bilingual (English/French) Fyp éditions, France, July 2011, ISBN 978-2-916571-64-5

Timothy Murray, Derrick de Kerckhove, Oliver Grau, Kristine Stiles, Jean-Baptiste Barrière, Dominique Moulon, Jean-Pierre Balpe, Maurice Benayoun Open Art, Nouvelles éditions Scala, 2011, French version, ISBN 978-2-35988-046-5

Vannevar Bush (1945). "As We May Think" online at As We May Think – The Atlantic Monthly

Roy Ascott (2003). Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness (Ed.) Edward A. Shanken. Berkeley: University of California Press. ISBN 978-0-520-21803-1

Barreto, Ricardo and Perissinotto, Paula "the_culture_of_immanence", in Internet Art. Ricardo Barreto e Paula Perissinotto (orgs.). São Paulo, IMESP, 2002. ISBN 85-7060-038-0.

Jorge Luis Borges (1941). "The Garden of Forking Paths." Editorial Sur.

Nicolas Bourriaud, (1997) Relational Aesthetics, Dijon: Les Presses du Réel, 2002, orig. 1997

Christine Buci-Glucksmann, "L'art à l'époque virtuel", in Frontières esthétiques de l'art, Arts 8, Paris: L'Harmattan, 2004

Christine Buci-Glucksmann, La folie du voir: Une esthétique du virtuel, Galilée, 2002

Sarah Cook & Beryl Graham, Rethinking Curating: Art After New Media, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010. ISBN 978-0-262-01388-8.

Sarah Cook & Beryl Graham, "Curating New Media", Art Monthly 261, November 2002. online at Art Monthly

Sarah Cook, Verina Gfader, Beryl Graham & Axel Lapp, A Brief History of Curating New Media Art - Conversations with Curators, Berlin: The Green Box, 2010. ISBN 978-3-941644-20-5.

Sarah Cook, Verina Gfader, Beryl Graham & Axel Lapp, A Brief History of Working with New Media Art - Conversations with Artists, Berlin: The Green Box, 2010. ISBN 978-3-941644-21-2.

Fleischmann, Monika and Reinhard, Ulrike (eds.). Digital Transformations - Media Art as at the Interface between Art, Science, Economy and Society online at netzspannung.org, 2004, ISBN 3-934013-38-4

Monika Fleischmann / Wolfgang Strauss (eds.) (2001). Proceedings of »CAST01//Living in Mixed Realities« Intl. Conf. On Communication of Art, Science and Technology, Fraunhofer IMK 2001, 401. ISSN 1618–1379 (Print), ISSN 1618–1387 (Internet).

Gatti, Gianna Maria. (2010) The Technological Herbarium. Avinus Press, Berlin, 2010 (edited, translated from the Italian, and with a preface by Alan N. Shapiro). online at alan-shapiro.com

Charlie Gere, (2002) Digital Culture, Reaktion ISBN 978-1-86189-143-3

Charlie Gere, (2006) White Heat, Cold Logic: Early British Computer Art, co-edited with Paul Brown, Catherine Mason and Nicholas Lambert, MIT Press/Leonardo Books

Graham, Philip Mitchell, New Epoch Art, InterACTA: Journal of the Art Teachers Association of Victoria, Published by ACTA, Parkville, Victoria, No 4, 1990, ISSN 0159-9135, Cited In APAIS. This database is available on the, Informit Online Internet Service or on CD-ROM, or on Australian Public Affairs - Full Text

Oliver Grau (2003). Virtual Art: From Illusion to Immersion (Leonardo Book Series). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press/Leonardo Books. ISBN 0-262-07241-6.

MÜZİK KAYIT TEKNOLOJİSİNDE TAŞ PLAKLARIN YERİ VE ÖNEMİ

Deniz SELTUĞ
Haliç Üniversitesi
deniz.seltug@gmail.com,

Doç. N. Özgül TURGAY
Yıldız Teknik Üniversitesi
ozgulozbilen.gmail.com

ÖZET: Müzik kayıt tarihine bakıldığında, geleneksel müziğimizin en önemli işitsel belgeleri olan taş plaklar; üretildiği dönem şartlarının elverişsizliği ve günümüze ulaşırken uğradığı tahribatın izlerini taşımakta, bu kayıplar dinlenen kayıtlara yansımaktadır. Kayıtlardaki deformasyon, müziksel çalışmaların yürütülebilmesine engel teşkil etmektedir. Bu anlamda, eskimiş-iyi duyulamayan taşplak örneklerinin incelenmesi,plak yüzey ve içeriğinde oluşan tahribatla miktarını belirleyecek analitik çalışmaların yapılmasına gereksinim duyulmaktadır.

Literatür taramalarında bu alanda çalışma örneğine rastlanılamamış, taşplaklardaki müzik kalitesi tayinine yönelik olan bu çalışmanın metot ve kapsamı belirlenmiştir. Temiz durumdaki-nadiren dinlenmiş ile sıklıkla çalınarak deformasyona uğramış olan plak materyallerinin incelenmesiyle yürütülmüştür. Yapılan araştırmada, ses kayıtlarından elde edilen sinyal incelemeleri,kimya laboratuvarında taşplak yüzeyindeki farklı bölgelerin numune analizleriyle desteklenerek somut veri alınmıştır. Günümüze kadar geçirdikleri süreç içerisinde taşplakların uğradıkları tahribatın boyutu, kimyasal yapısındaki farklılaşmaların tespiti öngörülür.

Araştırmaların neticesi, dayanıklı malzemelerden üretilmiş taşplakların, çoğunlukla çalınırken kullanılan iğne sebebiyle hasar gördüğü ve ses kaybına uğradığını göstermiştir. İki farklı iğne tipiyle aynı plaklar kayda alınmış, her biri için stüdyoda ses frekans eğrileri elde edilmiştir. Aralarındaki fark irdelenerek, duyulan sese yansıyışı tartışılacaktır. Ayrıca taşplakların üretildiği hammaddeler,yapı tayiniyle tespit edilmeye çalışılarak, firmalar arası farklılıkların ortaya konulması hedeflenmektedir.

Anahtar sözcükler: Taş plak, kayıt teknolojisi, deformasyon, müzikalite, analiz

GİRİŞ

"Müzik teknolojisi" diye tabir edilen kavram, keşfedilen yeni icatlar ve teknolojik gelişmelerin katkısıyla öncelikle, müzikteki kalite kavramının iyileştirilmesi, müziğin kayıt

imkânlarıyla depolanabilmesi gibi fikirlerden ortaya çıkmıştır. Müzikteki kalite anlayışını, üretilen müziği tüm ayrıntıları ve katmanlarıyla duyabilmekle açıklamak, bu yöntemle müzikaliteyi tespit etmek mümkündür.

Müziğin gelişmesi, daha iyi kalitede üretilebilmesi ve yaygınlaşabilmesi için temel teşkil eden kayıt teknolojisi ile birlikte zaman içerisinde müzik dinleme alışkanlıkları da teknolojik gelişmelere ayak uydurarak gelişme göstermiştir. Sırasıyla fonograf, fonograf- kovan, gramofon- plak gibi sesi kaydetme ve dinleme imkanı sağlayan araçların gelişimi yenilerine zemin hazırlayıcı olmuş; radyo ve gazinoların yaygınlaşması Türkiye'de müzik sektörünün ivmelenerek gelişimini sağlamıştır.

İlk olarak 1857 yılında Fransa'da yaşayan bir İrlandalı olan Leon Scott de Martinville'infonotografı buluşuyla sesler kaydedilebilme imkanı buldu.*"…Eski bir Fransız halk şarkısını, ses dalgalarını bir gaz lambasının isiyle karartılmış kağıda işlemek suretiyle kaydetmişti.*"**(Cumhuriyet Bilim Teknik, 1994)**

19. yüzyıl itibariyle üretilen müziğin kaydedilebilmesi olanağı, Thomas Edison'un bulduğu fonograf adlı araç sayesinde sağlandı. Fonografın keşfi ve o dönemi konu alan bir tez çalışmasında keşif anı şöyle dile getirilir:

" Telefonda şarkı söylüyordum. Titreşimler açıkta olan çelik telin ucunun parmağıma girmesine neden oldu. Çok düşündürücüydü. Eğer ucun hareketlerini kaydedebilirsem ve sonra bu ucu aynı yüzeyde hareket ettirebilirsem bu şeyin konuşmaması için hiçbir neden yoktu. Deneyi önce bir tabaka telgraf kağıdı üzerinde yaptım. Ucun harfleri oluşturduğunu keşfettim. Boruya 'Halloo! Halloo!'diye bağırıp ucu tekrar kağıdın üzerinden geçirdim. Çok hafif olarak Hallo halloları duyabildim. Gelişmiş, hatasız çalışacak bir aygıt yapmaya o anda karar verdim…"(Rust – Dearling, 1984, 18)

Kayıt tarihinde büyük bir çığır açmak anlamına da gelen bu icat büyük yankı uyandırmış, mekanizmasıyla sonradan keşfedilen aygıtlara temel teşkil etmiştir.Sonradan taklit edilmesiyle sektörde gelişmeler kaydedilen bu mekanizma hakkında bir tez çalışmasından şu bilgiler edinilmiştir:

"Bu kalay kaplı fonograflar, dönen bir çubuğun üzerine yerleştirilmiş boş bir pirinç denilen, bakır ve kalay alaşımı bir metalden yapılmış silindirden oluşur. Çubuğun bir ucunda silindiri çevirmek için yerleştirilmiş bir kol ve diğer ucunda da çubuğun döndüğü hızı düzenlemek için büyük bir denge tekerleği vardır. Çubuk iki sağlam demir yuva arasında sabitlenmiştir.

Diyaframın ince bir metal tabakadan yapılmış olup, tepesinde şekilli bir boru içerir. Temas noktası hemen alttadır. Boş pirinç silindir yarıklarla çevrelenmiştir ve etrafına bir parça kalay levha sarılmıştır. Kaydetmek için diyaframın temas noktası silindirin üstüne doğru alçaltılır ve silindir kol aracılığıyla döndürülürken, kişi boruya okur.(Mc Queary, 1990, 11)

Edison'un buluşuna katkıda bulunan ilk isimlerden biri, Graham Bell ve onun önderliğinde çalışmalarını yürüten ekibidir. "Volta ekibi" olarak adlandırılan grubun, üzerine patent aldıkları cihaz gramofon aleti olarak adlandırılıp, 1886'da patenti alınan cihaz, kayıt silindirlerinin üretiminde balmumunun kullanılması farkı ile öne çıkmıştır.

"Kimyager olan kuzeni Dr. Chichester Bell ve optik üzerine çalışan Sumner Tainter'ın yer aldığı organizasyon sayesinde telefon üzerine çalışmalarına başlayan Bell, fonograf cihazı üzerine artan ilgisiyle çalışmalarını bu alana yöneltmiştir. Üzerine patent aldıkları cihazları Edison'unkiyle temelde aynı olup, önemli bir farklılık içermekteydi. Kayıt ortamı olarak kalay levha yerine kayıt silindirindeki yivleri dolduran balmumu kullanıldı… Bell'in fonograf üzerine ilk önemli yeniliği kayıttan sonra çıkarılıp saklanabilen bir balmumu ortamının geliştirilmesidir." (Mc Queary, 1990,16)

Bu prensiple çalışan fonograf ve grafofonla, sesin kaydedilip dinlenilmesi ve saklanması olanağı sağlanmış olsa da çoğaltılması mümkün değildi. Buna imkân tanıyan gelişmenin temellerini atan Emile Berliner, sesin silindir yerine düzlem üzerine kaydının gerçekleşmesi yeniliğini getirmiştir.

"*1888 yılında Emile Berliner tarafından bulunan gramofon cihazı, metal diskin üzerine sesin kazınarak kaydedilmesi prensibine dayalı olarak çalışmaktadır. 1896'da Eldridge R. Johnson, bu mekanik enerjiyle çalışan düzeneğe düzgün hızda hareketi sağlayacak bir motor geliştirmesiyle katkıda bulundu.*" (Tedlow, 1985, 76)

Böylece ses kayıt teknolojisine bir standart getirilmiş ve mekanikten elektronik kayıt dönemine geçişin temelleri atılmış oluyordu. 1925 yılında mikrofonun keşfi, elektronik kayıt devrinin resmen başlamasına zemin hazırladı. Gramofonun ilk çalışma düzeneğine göz atılırsa;

"İlk Berliner gramofonları, hemen hemen fonografı andıran görünüşe ve basit bir çalışma düzeneğine sahipti. Silindirin yerini alan döner bir tabla üzerine oturtulmuş disket, bir eğimle uzanan huni denilen metal ses borusu, borunun dar ucuna yerleştirilmiş kafa(ayna) ve aynayla doğrudan irtibatlı iğneden oluşuyordu. Kayıt sırasında fonograf kayıt sistemini hatırlatan küçük huniyle lastik boru kullanılmaktaydı. Dinleme yapılırken de sesi çoğaltan geniş ağızlı metal huni kullanılıyordu."(Ünlü, 2004, 47)

Fonograftaki mekanik düzenekte ses kaydı için kovan (silindir) kullanılırken gramofonda düzlemsel yani disk üzerine kayıtlar başladı. Kayıtlar için plaklardaki devir sayıları önemli bir mevzuydu.

Taş plak denen türün ilk zamanlarda değişiklik gösteren dakikadaki dönüş sayısı, daha sonra sabitlendi. 1910'lu yıllar itibariyle 78-80 round per minutes (rpm) yani dakika başına 78 devir sayısı ile kaydedildi. Bu sayının belirlenmesi şöyle bir gerekçeye bağlandı:

"1925 yıllarında, 3600-rpm motor ve 46 dişli çark kullanılarak gerçekleştirilen ve varolan çoğu kayda uygun olduğundan, motorlu fonograflar için 78.26 rpm devir sayısı standart olarak seçildi (78.26 = 3600/46). Bu kayıtlar 78likler olarak bilindi. 2. Dünya Savaşı'yla 78likleri diğer yeni disk kayıt formatlarından ayırt etme ihtiyacı doğuncaya kadar bu terim kullanıma konulmadı. Başlangıçta sadece kayıt olarak bilinirken, silindirlerden ayırma ihtiyacı duyulmasıyla disk kayıtları olarak adlandırıldı.(http://www.library.yale.edu/cataloging/music/historyof78rpms.htm)

"…Kovan yerine düzlem üzerine, hareket eder kollu diyaframla plâk alma ve bundan yapılan negatif matrisle, ilk nüshayı istenildiği kadar çoğaltma tekniği" (Akçura, 2002, 17)ile kayıtların çoğaltılması sahasında büyük kolaylık sağlamış olup, kovanların çoğaltılmasındaki

imkân kısıtlılığı böylece aşılmış oluyordu. Zira kovanların çoğaltılabilmesi ancak sanatçılar tarafından yeniden seslendirilmesiyle, dolayısıyla büyük emek ve zaman sarfiyatıyla mümkün olabilmekteydi.

Türkiye'deki ilk kayıtlar, yabancı ses teknisyenlerinin buraya gelerek kaydın gerçekleştirmesi tekniğiyle sağlanmıştır. Zaman zaman bazı Türk sanatçılar da plak doldurmaya yurtdışındaki çeşitli yerlere seyahat etmişlerdir. Mesela dönemin plağa kaydedilen en önemli seslerinden Sadettin Kaynak'ın anılarından edindiğimiz bilgiye göre:

"Hafız Sadettin Kaynak'ın anılarında ..., plak kaydı amacıyla ...1926 yılında Almanya'ya gitmiş olduğunu anlattığı anlaşılmaktadır. Sadettin Kaynak ilk bestesini, Sirkeci garında eline geçen bir güfte üzerine yapmıştır. Kanuni Ahmet Yatman da; Sadettin Kaynak, Hafız Kemal ve Hafız Aşir'le 1928 yılında kayıt için Almanya'ya gittiğini anlatmaktadır. Bu durumda Sadettin Kaynak 'ın Columbia ve Odeon kayıt tarihleri birbiri içine girmektedir. Hafız Sadettin Kaynak Columbia için 1926–1928 yılları arasında İstanbul' da kayıt yaparken, Odeon için de Almanya'ya gidiyordu anlamına gelmektedir." (Çavdaroğlu,2014)

Öte yandan, Cumhuriyet sonrası yıllarda "Odeon" şirketinin temsilcisi olarak kaynaklarda rastlanan Jak Grünberg ismi, kayıt tarihinde önemli yere sahiptir. Dönemin kayıt teknolojisi hakkında oğlu Leon Grünberg'in verdiği bilgiler, 1927 yılındaki Akçura'nın röportajında karşımıza çıkmaktadır:

"...Mum üzerine ses alınıyordu, bu mumlar Almanya'ya gidiyordu. Plak imal ediliyordu. Sonra bu plaklar ithalat yoluyla getirilip satışa çıkarılıyordu."(Akçura, 2002, 28)Tüm bu bilgiler yerleşik kayıt imkânsızlıklarından dolayı yurtdışında gerçekleştirilen kayıtlara örnek gösterilebilecek kanıtlardır.

Kayıt teknolojisinin ülkemize getirilmesi ile Türkiye'deki ilk yerleşik plak fabrikası olarak anılabilecek mekan, kayıt tarihinde önemli bir yere sahip olan Blumenthal Kardeşler'in (Hermann B.–Ö:22.11.1937 ve Julius B.-Ö: 18.02.1946) 1912'de Feriköy'de kurdukları fabrikalarıdır. Ancak bu konudaki çalışmaların daha önceki bir tarihe dayandığı, Akçura'nın, 1990 yılı başlarında Marcel Blumenthal'le Hasköy'de "İhtiyarlara Yardım Derneği"nin huzurevinde iken yaptığı konuşmadan anlaşılmaktadır:

"1886 yılı, Blumenthal'lerin Eminönü'nde, Sultan Hamam'la Eski Zaptiye Sokağı (şimdi Aşir Efendi Caddesi) üstündeki 89 numaralı Katırcıoğlu Pasajı'nda çalışmaya başladıkları tarih. Marcel Blumenthal, 1886'da yeni yapılmış olan Katırcıoğlu Han (Pasajı)'ının ilk odasının babası tarafından tutulduğunu söylüyor." (Akçura, 2002, 19)

Türkiye kayıt tarihinde bilinen ilk yerli fabrika ise; Feriköy'de Blumenthal'ler tarafından kurulmuş olanıdır. "*…1912 yılında yılında kendi fabrikalarını kurmuşlardır.1916 yılı İstanbul Telefon Rehberi'nde bu fabrika, Feriköy, Bahçe Sokağı, No. 34 adresinde gösteriliyor…"*(Akçura, 2002, 20)

Fabrikanın şu anki hali hakkında ilgi çekici olduğu kadar da dramatik bir bilgiyle karşı karşıyayız:

"Marcel Blumenthal'in ancak son dönemlerini bildiği fabrika binasını, Feriköy'de birlikte aradık... Eski Feriköylülerin yardımıyla, adım adım ilerleyerek fabrikanın yerini

*bulduk. Tabii bina çoktan yıkılmış yerine dev bir beton blok dikilmişti. Dormen Tiyatrosu'nun karşı köşesinde, altına bir banka şubesi olan Şetat Han. Sokağın adı da Bahçe'den Havuzlubahçe'ye dönüşmüştü…"*Sonrasında ülkemizde*"1929'da The Gramophone Company, Gramofon Türk Ltd.Şti. unvanıyla bir plâk fabrikası kurar."*(Çavdaroğlu, 2014)

1930'lu yıllarda dünyada çeşitli plak markaları tek bir şirket adı altında birleşerek EMI olarak adlandırılmıştır. Her ülkede temsilcileri olan bu kuruluş çatısında plak üretimleri sürdürülmüştür.

"…1930'lu yıllarda merkezi Londra' da bulunan EMI isimli şirket dünyada 50 civarında ülkede plâk üretimine girmiştir. Odeon firması bu şirketin Türkiye distribütörlüğünü üstlenir. İlk kayıtlarda saz heyetinde dikkati çeken isimler, Udi Yorgo Baconos ve Kemençeci Aleko Baconos'tur." (Çavdaroğlu, 2014)

Ülkemizde ilk taş plak kayıtlarıyla popüler olan sanatçı *1910-1911 yıllarında Blumenthal biraderlerin Orfeon firmasına plak vermeye razı olan*(Akçura, 2002, S. 14) Tamburi Cemil Bey'dir.Sanatçı, kayıt sektöründe işin ticâri boyutuna karşı bir tavır takınmış, nice zahmetlerle vücuda gelen icrâların kolayca tüketilmesi fikrine karşı durmuştur. Geçim sıkıntıları çekmesine rağmen plak kaydına önceleri pek sıcak bakmayan Cemil Bey'i, çok sevdiği, mütevazi bir ailenin çocuğu olan Şevket Dikmenışık Bey'ın ikna ettiği bilgilerine yer verilir:

"…Fakat ertesi gün Cemil Bey büroya gelerek, çalamayacağını ve paranın bankadan çekilmesini, derin hayret ve teessüfümüz karşısında kat'i bir lisanla söyledi, gitdi. Ancak birkaç sene sonra, tanıdığınızı zannetdiğim ziraat mühendisi Şevket Bey, Tanburi Cemil Bey'i plak çalmağa ikna ettiğini bildirdi." (Cemil, 2002, 203)

Netice itibariyle:"*İlk Türkçe plaklar…Tanburi Cemil Bey'in kayıtlarıdır.*"(http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-37603-12-gecmisten-gunumuze-gramofon-ve-tas-plak.html , 2014)

Taş plak endüstrisi yeni arayışlarladeğişim göstermiştir."*1948'de 33, 1952'de 45 devirli plak teknolojilerinin geliştirilmesi, 78 devirli plakların sonunu hızlandırdı*." (Cumhuriyet Bilim Teknik, 1994)33'lük ve 45'lik diye tabir edilen, dakikadaki dönüş sayılarıyla adlandırılanyeni plak türleri ortaya çıkmıştır.

Daha iyi kalitede ve daha uzun kayıt imkanı sağlanabilmesi içinplak hammaddeleri, markalarla dönemden döneme gösterdiği değişim önemlidir. Başlangıçta kömür tozu ve gomalaka denilen bir reçine türevi malzeme kullanılırken zamanla yapıyı daha dayanıklı hale getirme ihtiyacı doğmuştur.

"Gomalaka (shellac) 78 dönüşlü 25 veya 30 cm. çapında olanlar, plastikten 16-33-45 dönüşlü 17,5-25-30 cm. çapında olanlar, alüminyum plaklar ve manyetik çelik plaklar…" (http://www.tk.org.tr/index.php/TK/article/view/*2015*, 2014)

20. yüzyılda ise, 78 devirli taş plakların bileşiminde farklı malzemelerin kullanılması ve plak boyutlarının değişerek ses kapasitelerinin artırılması, aynı zamanda plakların daha

dayanıklı hale getirilmesi uğraşları sürmüştür. Longplay diye tabir edilen, plastik kökenli bir malzeme olan polivinil klorürden üretilen plaklar piyasaya sürülmüştür.

Müzik kayıt tarihimize bakıldığında geleneksel müziğimizin en önemli işitsel belgeleri olan taş plaklar; gerek üretildiği dönem şartlarının elverişsizliğinden, gerekse günümüze ulaşması sürecinde geçirdiği evrelerden, bulunduğu ortamlardan dinleniş şekillerine kadar maruz kaldıkları tahribatın izlerini taşımakta, uğradığı bu kayıplar dinlenen kayıtlara yansımaktadır.

Kayıtların zamanla uğradığı deformasyon, kayda gereksinim duyulan çeşitli araştırmalardaki müziksel analizlerin ve diğer alan dışı çalışmaların yürütülebilmesine engel teşkil etmekte, müzik araştırmalarına ket vurmaktadır. Bu anlamda, eskimiş ve iyi duyum imkânı sağlamayan taş plak örneklerinin bu hale gelmesine etken olan faktörlerin incelenmesi, taş plak yüzey ve içeriğinde meydana gelme olasılığı olan başkalaşımların tespiti ve ne boyutta olduğunun sayısal olarak belirlenebilmesi gibi bazı analitik çalışmaların yapılmamış olması merak uyandırmaktadır.

Haliç Üniversitesi Türk Musikisi Tezli Yüksek Lisans Programı'nda, Doç. N. Özgül Turgay(YTÜ) ve Doç. Sezgin Bakırdere (YTÜ) danışmanlığında yürütülen Geleneksel Makam Müziğinin Günümüze Aktarımında Taş Plakların Rolü ve Disk Deformasyonuna Dayalı Müzikalite Tayini isimli sürmekte olan tez çalışmamda şu ana kadar yapılan araştırmaların sonuçları aşağıda aktarılacaktır.

YÖNTEM

Bu düşünceden yola çıkılarak metodu şekillendirilen çalışmada yıpranmış ve temiz taş plak örneklerine ihtiyaç duyulmuştur. Bu plak çiftleri hem kimya boyutuyla hem de ses kalitesi bakımından incelenerek çalışmada bu yol takip edilmektedir. Tamamıyla temiz haliyle elde edilemeyen taş plak örnekleri için başlangıçtaki durumundan elde edilen bilgilerin kullanıldığı analiz metoduna başvurulup bu bilgiler kıyaslama açısından standart veri kabul edilmiştir. Aynı plak daha sonra sıklıkla çalınması esasına dayanarak yıpratılma aşamasına tâbi tutulmuş ve aynı analiz basamakları takip edilerek yıpranmış düzeydeki plak bilgilerine erişilmiştir. Gerek kimyasal açıdan yüzey karakterizasyonu yöntemiyle, gerekse ses niteliği açısından, ses kayıt teknolojileri birimi bünyesinde çeşitli analizlerle tahlil edilerek yapıdaki aşınmanın ses kalitesine yansıyış boyutunun saptanması hedeflenmektedir.

BULGULAR

Şu ana kadar yapılan araştırmaların neticesinde, yapıca kararlı ve dayanıklı bir malzemeden üretilmiş olan 78 devirdeki taş plakların, çalınma sırasında en çok iğnenin plak yüzeyine verdiği zarar nedeniyle hasar gördüğü ve ses kaybına uğradığı bilgisine erişilmiştir. Bu sebepten, çalışmanın sonunda, stüdyoda gramofonla çalınarak dijital ortama aktarılmış olan taş plak kayıtları üzerinden, farklı iğnelerle çalındığında elde edilen ses frekans spektrumları ile, ilgili plağa ait olan plak kanallarının bu iğnelerden gördüğü tahribatın derecesi ilişkilendirilmeye çalışılarak bu hasarın boyutu saptanabilecektir.

*İnce uçlu*ve *extra loud tone* adlı iki farklı iğne tipiyle aynı plaklar kayda alınmış, her birine karşılık stüdyoda ses frekanseğrileri elde edilmiştir.

Aralarındaki farklar irdelenerek, bunun sese yansıyışı tartışılmıştır.

SONUÇ

Laboratuvar araştırmaları hala devam etmekte olup, asıl hedef plakların değişkenlik gösterebilen hammadde vebileşimlerinin, ses özelliklerine yansıyışıdurumunun tespitidir. Bu, bizler için zor ve meşakkatli bir yol olmuş;başlangıçta yola çıkılırken öngörülenden farklı bir strateji izleme gereği doğmuştur. Plak çiftleri temini oldukça güç olup istenen kriterde örnek bulmakta sorunlarla karşılaşılmıştır. Diğer bir yandan, çalışmanın maliyeti bakımından bu proje için desteğe ihtiyaç duyulmuş ancak bu destek sağlanamamıştır. Bu da analiz aşamasının birebir takip edilemeyipgözden uzakta yürütülmesine ve gecikmeli olarak tamamlanmasına sebep olmuştur.

KAYNAKLAR

Akçura, Gökhan, (2002). Gramofon Çağı, Om Yayınevi, İstanbul, S. 14, 17, 19, 20, 28)

Cemil, Mes'ud, (2002). Tanburi Cemil'in Hayatı, Kubbealtı Neşriyatı No 101, İstanbul, S. 203

Cumhuriyet Bilim Teknik, NO: 346, 22 Ekim 1994

http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-37603-12-gecmisten-gunumuze-gramofon-ve-tas-plak.html , 30.10.2014, Saat: 18.32

http://www.library.yale.edu/cataloging/music/historyof78rpms.htm, 28.09.2014, Saat: 08.31

http://www.musikidergisi.net/?p=859Türkiye' nin Ses Kayıt Tarihine Bir Bakış … Salih Zeki Çavdaroğlu, 17.08.2014 , Saat 17:55 (Cemal ÜNLÜ,"Odeon 1930'larda Neler Yayınladı?",www.odeonmuzik.com.tr)

http://www.tk.org.tr/index.php/TK/article/view/*2015,* 31.10.2014, Saat: 23.30

MC Queary, Carl R. (1990). The Early Years Of The Acoustic Phonograph.Its Developmental Origins And Fall From Favor1877-1929, A Senior Thesis In Historical American Technologies, S: 6, 11, 16

Rust, Brian – Dearling, Robert & Celia (1984). The Guinness Book Of Recorded Sound, Guinness Superlatives Ltd. , England, S. 18

Tedlow, Richard S. (1985). Business History Review, Volume: 59, Number:1, S.76

Ünlü, Cemal, (2004). Git Zaman Gel Zaman, Pan Yayıncılık, İstanbul, S. 47

KAMUSAL ALANLARDA HEYKEL SANATININ YAŞADIĞI SORUNLARIN, "BASINDA ÇIKAN HABERLERLE" DEĞERLENDİRİLMESİ VE HEYKELİN TOPLUMDAKİ YERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Derya UZUN AYDIN
Batman Üniversitesi
derya.uzun@batman.edu.tr

A) GİRİŞ

Türkiye'de heykel sanatının eğitim kurumları içerisinde yer alması ve hak ettiği yere ulaşması için, uzun yıllar beklemek gerekmiştir. Bugün, herkes tarafından "Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi" adıyla bilinen üniversite; tarihler Mart 1883'ü gösterdiğinde "Sanayi-i Nefise Mektebi" ismiyle açılmış ve başta "resim, heykel ve mimarlık" gibi güzel sanatların birkaç dalı, bir yüksek okulda ilk kez eğitim sistemine kazandırılmıştır. Heykel sanatı ülkemizde "hep bir sorunsalı" beraberinde getirmiştir. Bu; dini inanışların toplum üzerindeki etkisi ve dönemsel olarak farklılıklar gösterebilen toplumsal siyasetin bir enstrümanı haline gelmesi sorunsalıdır. Bu; heykelin günah olup olmadığı, put sayılıp sayılmadığı, çıplak veya müstehcen bulunup bulunmadığı üzerine tartışılan bir sorundur. Bu sebepten mütevellit, Osmanlı toplumunda belki de bu kadar geç eğitim hayatında yer bulabilmiştir.

a. GELİŞME

Tarihler 1923 yılı ve sonrasını gösterdiğinde; gelişen ve yenilenen bir Türkiye doğmuştur. "Cumhuriyet" dediğimiz bu gelişim ve değişim evresi her aşamada olduğu gibi, eğitim hayatında da yeniliklere vesile olmuştur. Bu durumdan, güzel sanatlar mektebi de nasibini alarak "Akademi" ismiyle yoluna devam etmiştir ve heykel sanatı da eğitim hayatında gelişerek günümüz Türkiye'sine ulaşmıştır.

Akademide yabancı ve Türk hocalarının gayretleriyle "çağdaşlaşma" yolunda ilerleyen heykel sanatı, artık sadece kapalı mekanlarda değil "Anıt heykeller" olarak kamusal alanlara da yayılmıştır. Yeni Türkiye'nin yeniliklerini ve geçirdiği evreleri heykelle anlatmak, o dönemler için oldukça önemliydi. O dönemlerden bugünlere bir takım çağdaş ekollerle yoluna devam eden bu sanat dalı, peki günümüzde ne durumdadır?

b. SONUÇ

Bir eğitim kurumundan çıkarak kamusal alanları süsleyen bir sanat dalı haline gelen heykel, özellikle açık alanlarda sıkıntılar yaşamış mıdır? Günümüzde, heykel sanatının

“özellikle de bir heykeltıraşın” sıkıntılar yaşamadığı söylenilebilir mi? Kırılan, parçalanan ya da yerinden sökülüp kaldırılan eserlerin sorumlusu kimdir? Bu sürece nasıl gelinmiştir? Dini inanışlar mı yoksa müstehcenlik mi buna etki etmiştir? Yaşanan bu süreçte izlenen siyasetin, toplum ve dolayısı ile sanat üzerindeki etkisi belirleyici olmuş mudur? Yoksa sanatı artık başkaları mı yönetmektedir? İşte bu sorulara cevap bulmak amacıyla yola çıkan bu makalede, soruların yanıtını alabilmek amacıyla basında çıkan haberlerden yararlanılmış, bu bilgiler ışığında, “sanatı bugün kim yönetiyor” sorusuna bir cevap bulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Eğitim, Kamusal Alan, Yönetim, Basın

A STUDY ON THE EVALUATION OF THE PROBLEMS FACED BY SCULPTURE IN PUBLIC AREAS WITH “NEWS INCLUDED IN MEDIA” AND IMPORTANCE OF SCULPTURE WITHIN SOCIETY

a. INTRODUCTION

For sculpture in Turkey, it has taken several years to take part in educational institutions and reach the level it deserves. Today, the university that known as “Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi” was founded under the name “Sanayi-i Nefise Mektebi” in March 1883 and at first several branches of fine arts such as “painting, sculpture and architecture” was brought in at a university for the first time. Sculpture in our country has always brought about a “problematic”. This; is a problematic of impact of religious beliefs on society and and becoming an instrument of periodically variable social policy.

This is an issue that discussed whether the sculpture is counted as sin or not, whether it is idol or not, and whether it is nude or sexually implicit or not. Perhaps; for this reason, it could take place very lately in educational area of Ottoman society.

b. DEVELOPMENT

In 1923 and later, a developing and renewing Turkey has grown. The stage of development and change that we call as “The Republic”, as in all stages, has been instrumental for innovation in the area of education as well. Fine arts school too got a fair share because of this situation and continued on its way with the name “Academy” and sculpture as well reached contemporary Turkey by developing in the area of education.

Through the efforts of foreign and Turkish teachers at the Academy, sculpture on the road to "modernization" has spreaded to not only indoors but also in public areas as “Monumental Sculpture”.

It was very important for those periods to describe innovations and the phases undergone of new Turkey. From that time to today, this branch of art has been moving forward with a number of contemporary school, so what is the situation today?

c. CONCLUSION

While it was an educational institution sculpture has become a branch of art that decorate the public places, so has sculpture faced problems especially outdoors? Can it be stated that fine arts and “especially a sculptor” does not encounter problems?

Who is responsible for pieces that are crushed, broken, or disassembled? How this process has appeared? Do religious beliefs or obscenity have influenced it? In this process, has followed politics been decisive on society and thus on art? Or, does somebody else manage the art now? In this article that set to find answers to these questions, news from media have been used in order to receive answers to questions, and in the light of this foregoing, it has been tried to find an answer to the question "Who run the art today".

Keywords: Sculpture, Education, Public Area, Management, Media

GİRİŞ

Türkiye'de heykel sanatı geçmişten günümüze bir çok tartışmaya konu olmuş, yasak olup olmadığından, parçalanma, yıkılma veya kırılmaya kadar bir çok sorunsala maruz bırakılmıştır. İslâm inanışında putun yasak olması, bu sorunsalın insanlar tarafından büyütülmesine sebep olmuş ve olagelmektedir. Buna bir de ahlaki boyutlar eklenince, sorun gitgide dallanıp budaklanmaktadır.

Peki gerçekten, İslamiyet'te heykel yapılması yasaklanmış mıdır? Bu soruya cevap bulmak adına yapılan çalışmalar göstermiştir ki; aslında yasak kılınan "put ve put'a tapma" olgularıdır. Kur'an'da Maide Suresi (5-90) şöyle der; "Ey iman edenler, şarap, kumar, ensab (put) ve fal okları şeytan işi birer pisliktir, onlardan sakınınız ki felaha eresiniz" (Uzun Aydın, D., 2014, s.75.).

YÖNTEM

İnsanlar dinsel konularda çoğunlukla okuduklarından çok, büyüklerinden duyduklarına ya da gördüklerine inandıklarından dolayı, bir çok hadisi yanlış yorumlamış ve adeta heykele bir öcü gibi yaklaşmıştır. Geçmişte belki daha anlayışlı yaklaşabileğimiz bu tutumun, bugün de çok fazla değişmediğini görmek ve hatta televizyonlarda veya gazetelerde konuyla ilgili haberlere rastlamak, artık endişe verici bir hal almıştır. Bu doğrultuda da, basında çıkan haberler incelenmiş ve heykel sanatının Türklerle yaşadığı sıkıntılar belgelenmeye çalışılmıştır. Bugün gazete arşivleri ve gazetelerin internet sayfaları; yakın tarihlerden günümüze anıtların ve heykellerin "daha doğrusu sanatçıların" yaşadığı hazin öyküler ile doludur.

BULGULAR

Türk heykel sanatı eğitim hayatına başladığı 1883 yılında, Yervant Oskan ile bu serüvene başlar. Sonra İhsan Özsoy, İsa Behzat, Mahir Tomruk ve Nijat Sirel gibi ilk Türk heykel sanatçıları yetişir. Ve bu sanat, özellikle Cumhuriyet dönemi ile birlikte gelişerek "anıt heykel kavramı" nın önem kazanmasıyla yol alır. (Uzun Aydın, D., 2014). Bu sayede kamu ve sanat ilişkileri gelişmiş ve geçmişin izlerini geleceğe taşımak amacıyla birçok esere imza atılmıştır. Burada yeni ideolojiyi (Cumhuriyet) benimsetme amacının payı, oldukça büyüktür. Artık, köylerden kentlere her yer büyük önderin heykelleri ile bezenmektedir. Fakat bir süre sonra, siyasi görüşlerin egemenliği altında heykele bakış açısı değişecek ve kamu alanlarında heykel veya anıtlar farklı görüşlerin hedefi haline gelecektir. Nitekim, bugün bu görüşleri yansıtan bir çok habere tanıklık etmekteyiz. (Yasa Yaman, Z., 2011, s. 69-98).

"İdari ve kurumsal sığlık, heykel ve heykeltıraşa beslenen şüpheyle birleştiğinde sanata 'uhrevi' ve/veya 'dünyevi' dogmalarla saldırmanın bireysel ve kitlesel yolunu açmıştır" diyor Gürkan Öztan 'Türk'ün heykelle imtihanı' isimli yazısında. Ve devam ediyor;"*Kent kültürünün önemli özelliklerinden biri, şüphesiz sanatın kamusal görünürlüğe sahip olmasıdır. Günümüzün kentsel yaşama biçimi, sanat eserinin icrasının ve sergilenmesinin kapalı kapıların arkasına hapsedilmemesi ilkesiyle geçmişten farklılık arz eder. Şehrin hengâmesi içinde boğuşan yorgun ve bir o kadar bıkkın bireylerin, yaşam alanları içerisine sokulan sanat, kimi zaman anlık olsa da önemi yadsınamayacak bir ferahlama ve tebessüm vesilesidir. Sanatsallığın 'kamusal teşhirine' ve paylaşımına en elverişli olan sanat dalı ise heykeldir. Bulunduğu yere özgün bir kimlik katan heykel, mekânın fiziki sınırlarını aşarak, ona eşsiz bir anlamlandırma ve kendini ifade etme yetisi kazandırır. Ancak yaşadığımız coğrafyada heykel, sanatsal anlamda kıymet taşımaktan ziyade sosyopolitik bir dizi çatışmanın aracı haline getirilmiş ve belki de bu yüzden 'biçim'e indirgenerek anlam dünyasından koparılmıştır*." (Öztan, G., 2006)

Murat Belge de "Heykel Savaşları" isimli yazısında; Türkiye'deki heykel kavgalarına değinmektedir. Bu doğrultuda şunları ifade eder;

"*Türkiyede çeşitli kavgalar süredursun, gizli ya da ortaya çıkmış bir başka kavga da kendini ele verir; heykel kavgasıdır bunun adı. Heykel kavgaları geçmişten günümüze modernleşiyor; kent kent örneklerini veriyor. Ahlaka aykırı görünmesi, en büyük suçu oluyor. Sonuçlar gelip dine dayanıp kalıyor. Türkiye uzun zamandır ağırlıklıklı olarak "Atatürk"ün heykellerinin yapıldığı bir yer olmuştur. bu da estetik olgudan siyasi olguya dönüşün bir göstergesidir. Ne yazık ki, bugün dahi hiçbir heykeli sağlam bırakmayacak kadar istekli bireylerin olduğu aşikar. Genelde de heykel "müstehcenlik"le suçlanıyor...".* (Belge, M., 2007, s.13).

Cumhuriyet'in 50.yılı nedeniyle, "İstanbul'da 20 heykel projesi" kararı alınmış ve yapılan heykellerden bazıları ya yerinden kaldırılmış ya da siyasi kesimlerin hedefi olarak parçalanıp-kırılmıştır. Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul" heykeli bu bağlamda önemlidir. Benzer bir biçimde Kuzgun Acar'ın 'Tavus' heykeli, Bihrat Mavitan'ın 'Yükseliş' yapıtı, Metin Haseki'nin Gümüşsuyu Parkı'na yerleştirdiği 'Negatif Form', Fisun Onur'un Fındıklı Parkı'ndaki soyut kompozisyonu, Kamil Sonad "Nü" heykeli (İstanbul-Gülhane Parkı) vd. buna örnek verilebilir. (Tekiner, A., 2010 ; İnce, Ö., 2011, s.18). Mehves Evin de"Türk'ün Heykelle İmtihanı" yazısında; siyaset ve heykel ilişkisini irdelemiş ve şunları söylemiştir:"……*Santral İstanbul'daki "İstanbul 1910-2010 Kent, Yapılı Çevre,ve Mimarlık Kültürü Sergisi"nde çok ilginç bir harita görmüştüm. İstanbul'un Heykel Haritası! Bu harita heykellerin akıbetini çok net sergiliyordu. 1973'te yaptırılan anıtlar, teker teker kaldırılmış veya ortadan yok olmuşlar. Heykellerin yok olma tarihlerine dikkatlerinizi çekerim:1982, 1984 ve 1986. Anlaşıldığı üzere siyasilerin heykel alerjisi devlet karakteri haline gelmiş durumdadır".*(Evin, M., 2011). "*Aydın çevreler, yaşanan olaylar sırasında sessiz kalmasaydı, toplum sanatına sahip çıksaydı ve en önemlisi sanatçı sanatçıyı destekleyip sesini duyursaydı, bugün çok şey değişmiş olabilirdi."* diyor Zeynep Oral, "Yasaklar… Nereye Kadar?" ismini verdiği yazısında. (Oral, Z., 2011, s.19). Ancak burada ufak bir detayı belirtmek gerekir;Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul"u Yıldız Parkından gözlerden ırak bir yere kaldırıldığında, olaya tepki olarak sanatçılar da 1974'te Taksim Sanat Galerisi'nde "Nü" konulu bir sergi yapmışlardır. Bunu örnek bir davranış olarak hatırlamakta fayda vardır. (Berksoy, F., 2012, s.30).

Gürdal Duyar adına en geniş ve anlamlı hikayeyi Tufan Türenç yazısında aktarmıştır. "*Geçtiğimizgünlerde heykeltıraş Gürdal Duyar'ı yitirdik"* diye başlamıştır yazıya ve devam etmiştir. "*…1974 yılı başında cumhuriyetin 50. yıldönümü nedeniyle kent meydanlarına dikilen heykellerden birisi de Duyar'a aittir ve o heykelin çok ilginç bir öyküsü vardır. Sanatçıdan Karaköy Meydanı'na dikilmek üzere İstanbul'u tasvir eden bir heykel yapması istenmiştir.Duyar,İstanbul'a áşık bir sanatçı olarak güzel, dişi bir kadın heykeli yapar. Sanatçı, geriye doğru hafifçe uzanmış çıplak kadın figürüyle İstanbul'u tasvir etmektedir. Heykel törenle Karaköy'e dikilir. Sonra da kıyametler kopar. O sırada ülkeyi CHP-MSP koalisyonu yönetmektedir. Yapıtı müstehcen bulan, bu nedenle de dini inançları rencide ettiğini öne süren MSP'liler, heykele fena takarlar ve kaldırılmasını isterler. Sonunda 21 Mart'ta bu 'edep dışı!' heykelin sökülüp atılmasına karar verilir. Heykel aynı günün gecesi balyozlu adamlar tarafından kaidesi parçalanır ve bir kolu koparılarak Karaköy'den sökülerek, bilinmeyen bir yere götürülür…"* Yazı işleri müdürü, Tufan Bey'i çağırarak heykelin bulunmasını ister. Heykel, Sahil Yolu'nda belediyenin deposu olarak kullanılan bir yerde bulunur. Ama o gün oradan da kaldırıp götürürler. Heykel sırra kadem basmıştır. Günlerce peşine düşülür. Sonunda heykelin Yıldız Parkı'nın gizli bir köşesine dikildiği öğrenilir. Günlerce heykeltıraş Duyar aranmış, ancak kendisine ulaşılamamıştır. Heykeli gibi, kendisi de sır olmuştur. (Türenç, T., 2004). (Fot. 1)

Fot. 1: Gürdal Duyar, "Güzel İstanbul".

Türkiye'de heykel hikayelerinden bahsedilince, Muzaffer Ertoran'ın 1973 yılında Tophane Parkı'na dikilen ve elinde balyoz tutan 'İşçi' heykelini de hatırlamakta fayda vardır. Bu heykel de, Türkiye'de heykelin yakın tarihte gördüğü muamelenin bir başka hazin öyküsünü anlatmaktadır. Bu heykel de, diğer çoğunun yaşadığı talihsizliklere benzer şeyler yaşar; defalarca saldırıya uğrar, tamir edilir yine tahrip edilir. Bugünse heykelin beton silueti vardır sadece. Heykel aslında, Almanya'ya giden işçilere hitaben Tophanedeki İş ve İşçi Bulma Kurumu yakınındaki Tophane Parkı'na dikilmiştir. Ancak nedense bazılarının hoşuna gitmez ve elinde balyoz olan işçinin 'komünist' olabileceği düşüncesiyle saldırılara maruz kalmıştır. (Kök, K., 2011).

2007 yılında hayatını kaybeden heykeltraş Muzaffer Eronat heykeli için şunları söylemiştir: "*Daha heykel bir yılını doldurmadan, önce parmaklarını kırdılar, sonra balyozun sapını. Yetmedi, ziftle yüzünü boyadılar. Sonra, zifti silmek bahanesiyle, yüzünü yok ettiler. Birkaç kez tamir ettim. Ama artık bıraktım yakasını. Kaç yıldır, her gün bir yerini kırıyorlar. Yine de tükenmedi. Ne zaman, bir makine gelip kökünden söküp götürse, 'oh tükendi' diyeceğim."* (Akardaş, C., 2010). Ancak bir grup sanatçı, Eronat'ın yaşadığı haksızlığa sessiz

kalmak istemez. Bu heykeli, bir gece yarısı Tophane Parkı'ndan söküp almak isterler. Amaçları bu unutulmuş heykele dikkat çekmek, sanatçının hakkını verip değeri bilinmeyenin değerini göstermektir. Hafriyat Grubu önderliğinde Yeni Sinemacılar ve Hazzavuzu'nun da katılımıyla oluşan grup, çok ilgi çekecek bir 'sanat aksiyonu' planlamıştır. Heykeli bir gece operasyonuyla yerinden alacaklardır. Heykel, parktan bir kaç yüz metre ilerideki Hafriyat galerisinde bir hafta tutulacak, sonra da kendilerini deşifre ederek heykeli aldıkları yere bırakacaklardır. Ama işler planladıkları gibi gitmez. Tam heykeli kazmış götüreceklerken, birileri gruba müdahale eder ve polisin de gelmesiyle iş tamamlanamaz. Hafriyat Grubu'ndan Murat Akagündüz heykeli yerinden alamasalar da, sonuçta hedeflerine ulaştıklarını söylüyor ve "*bence iyi de oldu,*" diyor. "*Heykelin üzerinde taşımış olduğu, yılların birikmiş tahribatını tüm boyutlarıyla görünür kılmaktı amacımız. Artık heykelin, 2010 Avrupa Kültür Başkenti olan İstanbul'un içerisindeki yerinin fark edilmesini istiyoruz. Biz yok olan diğer heykeller için de bir şeyler yapmış olduk.*" diyerek sözlerini tamamlıyor. (Akardaş, C., 2010). (Fot. 2).

Fot. 2: Muzaffer Eronat, "İşçi".Fot. 3: Mehmet Aksoy, "Periler Ülkesi"

1989-94 yılları arasında Ankara için "Çevresel Sanat Etkinlikleri" çerçevesinde heykel ve anıtlar yapıldığı bilinmektedir. Bunlardan en bilinenleri Ankara keçileridir. 1994 yılında Ankara Büyükşehir Belediye başkanı olan Melih Bey, bir kısım heykelin uygulanmasını engellemiştir. Azade Köker'in "Tutku"su ile Mehmet Aksoy'un "Periler Ülkesi" "insanların bakıp orgazm oldukları" gerekçesi öngörülerek kaldırılmış ve şu söylemlere maruz bırakılmışlardır; *"Ahlâksızlığın adını sanat koymuşlar. Ben böyle sanatın içine tükürürüm,"*. (Yasa Yaman, Z., 2011, s. 69-98). (Fot. 3).

Bir diğer yapıt öyküsü, Mehmet Aksoy'un İnsanlık Abidesi ile ilgilidir. Mehmet Aksoy'un eseri 'İnsanlık Abidesi'ne başbakanın: "*Hasan Harakani'nin türbesinin yanına bir ucube koymuşlar, garip bir şey dikmişler. Oradaki tüm vakıf eserlerinin, o sanatkârane eserlerin olduğu yerde böyle bir şey olması düşünülemez. Konuyla ilgili olarak belediye başkanımız görevini süratle yerine getirecektir.*" söyleminden sonra belediye tarafından yıkılmak istenmiştir. Heykeltıraş Mehmet Aksoy da yaptığı basın açıklamasında eseri için: *"Sarıkamış'ta, Kars'ta, Çanakkale'de ölen tüm şehitlerimizin barış arzularını ruhlarını göğe yükseltiyor bu anıt. Savaşları mahkûm ediyor. İnsan olma yolunda ilerleme kaydetmek istiyorsak barış içinde yan yana yaşamak hayatı daha derinden anlamlı hoşgörü içinde birbirimizi kucaklamak gerekir duygusunu veriyor"* diyor. Bu heykelin projesi, o dönem AKP'li olan Kars Belediye başkanı tarafından Beykoz Rotary Kulübü'nün

koordinatörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Ermenistan'daki anıta alternatif olarak yapılması planlanan anıta, o dönem AKP ve medyası sahip çıkmıştır. Sonra neler değişmiştir ve heykel yerinden kaldırılmıştır, burası tartışılır. (Kök, 2011, s.25-32 ; Yazıcı, B., 2011). (Fot. 4).

Fot. 4 Mehmet Aksoy, "İnsanlık Anıtı" Fot. 5: Zafer Sarı, "Aşk Yağmuru"

Bir kısım diğer heykelin başına gelenler de, kısaca şöyledir:

"Arhavi'de Dostluk heykeli, testereyle parçalanmaya çalışıldı. Yalova'da Onno Tunç'un uçağının düştüğü Kaz Dağlarına yapılan anıt, tam üç kez saldırıya uğradı. Kocaeli'nde Roma döneminden kalma heykellerin bir kısmının üzerine yağlı boya döküldü. Narlıdere'de Âşık Mahsuni Şerif heykelinin sazı, İzmir'de Hatay Türk Kadınlar Birliği Parkı'ndaki balerin heykellerinin 'müstehcen yerleri' kırıldı…". (Öztan, G., 2006) .

Zafer Sarı'nın heykeli de 'fazla müstehcen' bulunur. Antalya'da Liman Caddesi'nde Sarı'ya ait olan "Aşk Yağmuru" heykeli tartışmalara yol açmıştır. Liman Caddesi'nde birbirini kucaklayan altı metrelik kadın ve erkek figüründen oluşan heykelin alt kısmında Kemer yazmaktadır. Kemer'in CHP'li eski Belediye Başkanı 'fazla müstehcen' diye nitelediği heykelin kaldırılması talebiyle Kemer Kaymakamlığı'na başvurur. Heykelin, genç kızların ahlakını ve ailelerin huzurunu bozduğunu ileri süren başkan şöyle konuşur: "*Heykelin dikilmesinin ardından vatandaşlar sürekli beni arayıp şikâyetlerini iletti. En son da 40 kişilik bir grup yanıma geldi ve heykeli yıkacaklarını, taşlayacaklarını söyledi. Sanat eserlerine saygılıyız ama böyle bir heykel Kemer'in göbeğine konulamaz. Kemer'de sadece turistler yaşamıyor, genç kızlarımız ve ailelerimiz de var. Onların ahlakının bozulmasına müsaade etmeyiz."* Heykeltıraş Sarı da tepkilere şaşırdığını ifade ederek şunları söyler*: "Eser aşk ve sevgiyi anlatıyor. Saf duyguların bu şekilde kirletilmesinden üzüntülüyüm."* (http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=23117&tarih=6/9/2007;Erişim:29.102014). (Fot. 5).

Rasim Özgür'ün Sansür Edilen Heykeli içinse, gazetelerde şunlar yazılmıştır:

"*Heykele Sünnet*"

Cinsel Organı büyük diye İzmir eski Büyük Şehir Belediye Başkanının yerinden kaldırttığı heykel, sünnet edilip, uzuvları küçültüldükten sonra yerine dikildi. Kalçasındaki derin hatlar alınan, erkeklik organı traşlanarak ortadan kaldırılan ve üzerindeki sıkı tayt da dar pantolona dönüştürülen heykel için bir yıl önce İnciraltı Gençlik Parkına bir genç heykel

yapımı için harekete geçilmiştir. Dokuz Eylül Üniversitesi Yrd. Doç. Dr Rasim Özgür'den milli duyguları ifade eden bir heykel yapması istenir ancak sonuç; "*organı çok büyük....*" Nihayetinde Buca Gediz Atölyesine kaldırılan heykelin fazlalıkları kaldırılır ve tayt yerine pantolon giydirilir. (Şenyapılı, Ö, 2003, s.108-111 ; Şahin, B., 1998.)

Aydın'ın ulusal kahramanı Yörük Efe bıyıklı mıydı, köse miydi? Köseden efe olur mu, olmaz mı? Bu sorular sadece Aydın'ı değil, bütün Ege'yi ikiye böler. Kurtuluş Savaşı'nda Yunan ordusunu yıpratarak Türk ordusuna yardımcı olan Yörük Ali Efe'nin anısına, ölümünden 46 yıl sonra Aydın'da bir anıt dikilmesi kararlaştırılır. Ancak, heykelin açılışıyla birlikte Efeler Derneği ayağa kalkar. Bıyıksız efe olmayacağını söyleyen dernek başkanı, heykeli efeliğe hakaret olarak nitelendirir ve heykel için sanatsal bir eleştiri de getirir: "*Heykel oturan değil, nişan alan bir efe olmalıdır".* Sonunda Yörük Ali'nin oğlu hikayeci-yazar Cengiz Yörük bulunur. Yörük '*Babam sarışındı, bu yüzden eski fotoğraflarında bıyığı seçilmiyor'* demesi üzerine heykel sökülür, bıyık yapıldıktan sonra 1998'de yerine tekrar konulur. Fakat tartışma yine bitmez. Bu kez de bir grup folklorcü, bıyıklı heykeli protesto eder. Hatta grup *'bıyıklı efe heykelini istemeyiz'* diyerek anıtın önünde sazlı-sözlü gösteri yapar. Heykelin bıyıkları hala tartışılıyor olsa gerek. Eylül 2000'de, Balıkesir Edremit ilçesinde de 'Sarıkız Heykeli' kriz çıkarmıştır. Yıllardır Barbaros Meydanı'nda duran ve ilçenin simgesi konumundaki heykelin göğsünün göründüğünü söyleyen Fazilet partililer konuyu belediye meclisine getirmiş ve "*bu heykel Sarıkız'ı sembolize edemez*" demişlerdir. (Fot. 6).

Fot. 6: Yörük Ali ve Sarıkız heykelleri

Beyoğlu Cihangir Güzelleştirme Derneği tarafından, Cihangir Parkı'na dikilen 'Cihangir Güzeli' adlı heykel de, tahrik edici bulunup gözden uzaklaştırılan heykeller arasına girmiştir. Ağustos 2001'de bölgede otopark işleten ve beslediği kuzuyu parkta otlatırken dernek üyeleriyle tartışmaya giren bir kişi, *'Bu heykel beni bile şehvete getiriyor. 15 yaşındaki çocuklar görünce kim bilir neler olur'* diyerek heykeli arkadaşlarıyla birlikte kaidesinden söker. Bunun üzerine polis tarafından gözaltına alınır. Mart 2008'de ise, Denizli'de CHP İl Başkanı, Denizli Belediye binasının önündeki Atatürk heykelinde 'atın cinsel organının AKP'lilerce koparıldığını' iddia eder. Başkan, "*AKP'li belediye Atatürk anıtındaki atın cinsel uzvunu koparıp, boyamış. Kendilerini sanata yaptıkları saldırıdan ötürü kınıyoruz. Atatürk'ün atının cinsel uzvu yakın zaman önce vardı. AKP'liler'in kopardığını ya da koparttıklarını düşünüyoruz"* diyerek sözlerini tamamlar. (Türkiye'nin heykelle imtihanı!,**:** http://www.ntvmsnbc.com/id/24953327/page/2/ :NTVMSNBC **).**

SONUÇ

Tüm bu saldırılar, heykelin sanatsal yaratıcılığının farkında olmayan bir toplumun göstergesidir. Heykellerle meselesini çözememiş bir ülkede, sanatın takdirini yansıtır bu nice eser. Yorumlar, karşı görüşler, memnuniyetsizliklerle, birer hikaye olarak karşımıza çıkarlar.

Başta politik ve ahlaki, sonrasında milli, dini, tarihi, ya da etnik bir çok etmene dayanarak vandalizme kurban giden sayısız eserden sadece bir kısmıdır bunlar. Peki gerçek güç, erk sahibi kimdir? Kamu, halk gerçek anlamda söz hakkına sahip midir? Duyulana ya da görülene kayıtsız bir inanç mı vardır yoksa? Sanatçının konumunu nereye oturtabiliriz? Sanatçı, sanatçıyı ne kadar desteklemekte, ne kadar yanına olmaktadır? O halde bugün sanatı kim yönetmektedir? Sorular çoğaltılabilir ve çeşitli cevaplar da verilebilir. Ve yeni yeni tartışmalar ortaya konabilir. Önemli olan bir şeyler değişir mi, bu bilinmez. Ancak umutlarımız bu yöndedir.

KAYNAKLAR

Akardaş, C. (2010-24 Mart). Sanat Aksiyonu Yarım Kaldı. *Radikal.* http://www.radikal.com.tr/kultur/sanat_aksiyonu_akim_kaldi-987344(Erişim: 29.10.2014).

Belge , M. (2007-11 Eylül). Heykel Savaşları. *Radikal,* 13.

Berksoy, F. (2012). *Heykelde Beden İmgeleri Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm ve Sanat (1923-2007),* İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Evin, M. (2011-11 Ocak). Türk'ün Heykelle İmtihanı, *Milliyet.* http://www.milliyet.com.tr/turk-un-heykelle-imtihani/mehves-evin/yasam/yazardetay/11.01.2011/1337642/default.htm (Erişim:12.11.2014).

Kök, K. (2011). Ucube Heykeller ve Egemen Burjuva Resmî İdeolojisi. *Sanat Cephesi Sosyalist Gerçekçi Sanat Dergisi,* 3 (6), 25-32.

Oral, Z. (2011-14 Ocak). Yasaklar… Nereye Kadar?. *Cumhuriyet,* 19.

Öztan, G. (2006-11 Aralık). Türk'ün Heykelle İmtihanı, *Radikal.* http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=207046 (Erişim: 29.10.2014).

Şahin, B. (1998-25 Eylül). Heykele Sünnet, *Hürriyet.*

Şenyapılı, Ö. (2003). *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı.

Tekiner, A. (2010). *Atatürk Heykelleri,* İstanbul:İletişim.

Türkiye'nin heykelle imtihanı,**:**http://www.ntvmsnbc.com/id/24953327/page/2/ :NTVMSNBC (Erişim:29.10.2014).

Türenç, T. (2004-24 Nisan). Heykel Öyküsü. *Hürriyet.* http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2004/04/24/448433.asp (Erişim: 29.10.2014).

Yasa Yaman, Z., (2011). 'Siyasi/Estetik Gösterge' Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel. METU JFA, 28(1), 2011, 69-98. DOI: 10.4305/METU.JFA.2011.1.5.

Yazıcı, B. (2011-21 Ocak). Ucube Heykelin Gizledikleri, *Milliyet Blog* http://blog.milliyet.com.tr/ucube-heykelin-gizledikleri-/Blog/?BlogNo=285796 (Erişim: 29.10.2014).

Uzun Aydın, D. (2014). *Türk Heykel Sanatı ve İlk Heykeltraşlar,* Ankara:GeceKitaplığı.

KAMUSAL ALANDA GRAFİTİ, YARATICILIK VE“TAG” FORMLARI: BEYOĞLU ÖRNEĞİ

Dide AKDAĞ SATIR
TC İstanbul Kültür Üniversitesi
dideakdag@gmail.com

ÖZET: Tarihsel olarak mağara duvarlarına çizilen şekillerden Pompei ve eski Mısır dönemindeki yazılara kadar uzanan, 1600-1800 yılları arasında Roma’da, 1940’da Avrupa’da, 1960’lı yıllarda ise Amerika'da özellikle New York’da doğan; siyasal ve ekonomik düzene karşı bir başkaldırı olan grafiti, politik eylemler, sokak çetelerinin seslerini duyurmak ve kendi bölgelerinin sınırlarını çizmek için duvarlar üzerinde kullandıkları bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Grafiti günümüzde sosyal içerikli iletiler dışında, bireysel seçimleri de yansıtmaya başlayan, Yunanca “yazmak” anlamına gelen “graphien” kelimesinden türemiştir. Çalışmada grafitilerin vandalizmden ayrılan ve ayrılması gereken yönleri, görsel iletişimdeki rolü irdelenecektir. Grafitinin temel formu ve çıkış noktası olan “tag” tasarımları kişisel, sanatsal temsil biçimleri İstanbul - Beyoğlu Bölgesi’nde alan çalışması yapılarak, içerik ve yaratıcılıkları bağlamında analiz edilecektir.

Kentsel yaşam kalitesi, kentsel mekanının iletişim işlevi kavramları, grafitinin kent kimliğindeki yansımaları, kent-görsel tasarım ilişkisi çerçevesinde gündelik yaşama yönelik iyileştirici önermelerin ortaya koyulması amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler:

Grafiti ve Sokak Sanatı, Kentsel Yaşam Kalitesi, Tag, Yaratıcılık.

GİRİŞ

Duvarlarda, köprülerde, otoyollarda, tren istasyonlarında, vagonların içinde ve dışında, otobüs duraklarında, ara sokaklarda, parklarda, Mc Donald’s çevrelerinde, okullarda, yol işaretlerinin üzerinde karşımıza çıkan grafiti hareketinin, 1970-71 yıllarında merkezi New York olmuştur. TAKI 183 ve onu takip eden Tracy 168’in yaşadıkları sokak numaralarını adlarına ekleyerek yazmalarıyla başlamıştır. Tracy 168’in kullandığı yazım tarzı ve harf şekilleri grafitinin bir sanat olarak görülmeye başlamasında oldukça etkili olmuştur. Bu sanatçılara daha sonra 70’lerin ortalarında Dondi, Futura 2000, Daze, Blade, Lee Zephyr, Rammellzee, Crash, Kel, NOC 167 ve Lady Pink de katılmıştır (Shapiro, 2007:52).

Stensil sanatçıları ise popüler kültür imajları ve halka açık objelerin sanat olabileceğine dair Dada ve Pop'un fikrini benimsemiştir. 1950'ler ve 60'ların sonlarının kültürel fenomeni Pop sanatı, 'yüksek sanat' ayrıcalığını ve avangard iddialarını reddetmiştir. Onun ikonografisi, sanat arasındaki mesafeyi kısaltmayı amaçlamıştır. Kimi zaman övgü ve yergisiz veya sosyal eleştiri olarak imajların kişisel olmayan sunumuydu… İngiliz sanatçı Banksy tarafından yapılan resimlerde, şehir konseyi ilanlarını ti'ye alan mesajlara yer vermiştir. (Manco, 2006)

1968 dalgasının sonuçları halinde ve 1970'li yılların başından itibaren Amerika'da kentleri saran, özellikle de New York'ta duvarları, anıtları, geçitleri dolduran sayılardan, belirsiz adlardan oluşan grafiti, göstergenin bütünlüğüne, yani anlamsal tamlığına sert vuruşlarla, gösterenden ibaret bir yapı kuruyor ve anlamı askıya alıyordu. Duvarları dolduran "sıfır mesaj", artık 1968'deki kentsel isyanın dönüşen dalgası halinde yeni bir gövde oluşturuyordu: Grafiti! Baudrillard bu olguya ilişkin şöyle yazıyordu: "Kod kendi bölgesi içinde alt edilmeli, kendi silahıyla vurulmalı, kendi mantığı kendisine karşı kullanılmalı, kendi göndergesel olmama durumu aşılmalıdır; şeyleri, gidebilecekleri en uç noktaya yani doğal bir şekilde tersine çevrildikleri ve çöküp gittikleri noktaya kadar götürmek gerekmektedir." (Baudrilard, 2002: 85, Aktaran: Candemir, 2008)

Modern grafiti sanatı ise genellikle sanat ve teknolojiyi bir araya getirmektedir. Örneğin, Grafiti Araştırma Laboratuvarı grafiti sanatçılarının yansıtmalı görüntüleri ve manyetik ışık yayan çubukları kullanmasını desteklemektedir. Grafitinin kullanımına yönelik kuramlar 1961'deki İskandinavya Karşılaştırmalı Vandalizm Enstitüsü'nde yapılan çalışmalara kadar uzanmaktadır. Birçok çağdaş sanat analizcisi ve hatta sanat eleştirmenleri bazı grafiti eserlerinde sanatsal değerler bulmuştur. Grafitiyi bir çeşit kamu sanatı olarak kabul etmiştir. (Kahraman, 2009: 69)

Grafitinin zaman içinde gösterdiği gelişim sonucunda grafiti yazarları "tag" adı verilen imzalarına semboller, ilgi çekici resimler eklemeye başlamıştır. Zamanla kullanılan harflerin boyutları büyümüş, harflerin içi desenlerle süslenmeye başlanmış, herkes kendi yazım tarzını belirlemiş ve kendine has renkleri kullanmıştır. Bu tarzın en önemli sanatçısı olan Basquiat ve Keith Haring grafitiyi galerilere taşıyan ilk sanatçılardır. Melbourne, Newyork, Berlin, Barcelona ve Sao Paolo önemli grafiti merkezleri olmuştur. Grafiti günümüzde öğrenciler, sanatçılar, politik örgüt üyeleri ve düşük gelir grubuna sahip insanlardan oluşan karma bir grup tarafından icra edilmektedir.

Yapılan bir grafitinin ulaşma ve temizlenme zorluğu grafiti tasarımcısının ününü artırmaktadır. Grafiti tasarımcıları evlerine yakın yerlerde "tag" koymaktadırlar. Grafiticiler için çalışmaları ile geniş bir kitleye seslenmeleri kadar diğer grafiticiler tarafından beğenilmesi de önem taşımaktadır.

KAMUSAL ALAN VE KENTSEL YAŞAM KALİTESİ

Kamusal alan tanımı ilk kez 1962 yılında Jürgen Habermas'ın "Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar" (Strukturwandel der Öffentlichkeit) adlı kitabında ele alındı. Habermas kamusal alanı, "özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bu tartışmanın neticesinde o mesele hakkında ortak kanaati, kamuoyunu oluşturdukları araç, süreç ve mekanların tanımladığı hayat alanı" olarak tanımlar. Oscar Negt ve Alexander

Kluge, kamusal alanı "mücadelenin savaş dışı yollarla karara bağlandığı" proleter alan olarak tanımlarlar. Richard Sennett ise, "Kamusal İnsanın Çöküşü" başlıklı kitabında kamusallaşma kavramını; özgünlük ve entellektüel derinlikle kamusal hayat ve özel hayat arasındaki dengesizliğin nedenlerini ve bu dengesizliğin yol açtığı sorunları da irdeleyerek, batı Avrupa kentleri için, insanların belirli mekanlarda yoğun toplumsal ilişkiler kurma olanaklarına sahip olmaları olarak açıklamaktadır. (Güney, 2007)

"Metropoliten insan, olağandışı fazla dürtüye (stimulation) sahiptir ve kendisini kökünden kopararak dışsal çevredeki etkenlere karşı koruyan bir mentalite geliştirir. Bunun anlamı, kalbiyle değil kafasıyla hareket etmesi gerektiğidir. Kentsel ortamın uzmanlaşmasıyla pek çok istikamette uzanan entellektüelite, kentin karakteristiğidir." (Weber, 2003: 40) Kendine özgü sosyal, kültürel, ekonomik, siyasal, yönetsel ve mekansal ilişkiler ağı ve örgütlenme biçimi olan bir yerleşim birimi olarak kent, gelişim sürecinde yaşadığı etkileşimlerle kimlik kazanmakta ya da kimliksizleşmektedir. (Beyazıt E. - Gül H. - Güneş M, 154.) Mekanı şekillendiren öğeler görsel algı ile bütünleşerek hafızada daha güçlü etki yaratmaktadır. Grafik tasarım öğeleri ve kentle etkileşimi kent kimliği ve yaşam kalitesini arttırabilmenin araçlarından bir katmanı olarak ele alınabilir.

Kentsel tasarımın ve mekanın tasarlanması sürecinde ve başarısının değerlendirilmesinde göz önüne alınacaklar ve kentsel tasarımda gerçekleştirmesi gereken kaliteler ya da değerler şöyledir: *İşlevine Uygunluk: Bir mekanın işlevinde ergonomik düzeyde insan vücuduna uygunluktan, kültürel davranış kalıplarına ve kent içindeki yerine uygunluğa kadar değişik düzeylerinden söz edilebilir. Kolayca Okunurluk, Öğrenilebilme ve Kestirebilme: Bir kentsel çevrenin başarısı insanların onu yeterli açıklıkta algılayabilmesi, buna bağlı olarak kolayca öğrenebilmesine bağlıdır. Sağladığı Görsel Doyum: İnsanların yaşadığı yapısal çevreyi algılamalarında, bu çevredeki yapıların ölçekleri, oranları, renkleri, dokuları vb. öğeleri estetik yargıya konu olacak etkiler doğurmaktadır. Çağrışımsal Algılama ile Anlam Yükleme: Bir kentsel tasarımın yer niteliği ya da kimlik kazanması ona sembolik algılamalar yoluyla anlam yüklenmesiyle olmaktadır. Yüklenen anlam kişilere, kültürlere ve zamana göre değişecektir. Sembolik anlam yüklemesi hem mekansal hem de kültürel tarihe bağlı olacaktır. Tasarımcı için önemli olan bu anlamı denetlemek değil, böyle bir anlamın varlığıdır. Özel ve Kamu Denetiminde Olan Mekanlar Dengesi: Kentsel tasarım büyük ölçüde kamuya açık mekanların tasarımıdır. Görsel ve simgesel sonuçları da tüm toplum tarafından tüketilecektir. Kentsel tasarım kamuya açıklık, kentte yaşayanların faaliyetlere görsel ve simgesel değerlere ulaşabilmeleri ve bu açıdan toplumun değişik kesimlerine sağladığı fırsat eşitliğine göre sınanmalıdır. Gerçekleştirilebilirlik: Kentsel tasarımın gerçekçi olması gerekir. Gerçekçi olmak tasarımın yaşama geçirilebilir olması olarak düşünülmelidir. Burada öngörülen yaşam biçiminin yaratılması ve yaşatılabilmesi de aynı gerçekçilik boyutu içinde ele alınmalıdır."* (Tekeli, 1994:52).

Hızla gelişen tüketim kültürü kendi mekan ve araçlarını yaratmaktadır. Billboardlardan kentin bütününe kadar reklam aracına dönüşen kent nedeniyle, kullanıcının mekana yüklediği anlamlar da değişmeye başlamıştır. Kent ve kentliler imge ve göstergelerle boğulmaktadır. Uygarlığın başlıca göstergesi olan kentte toplum-doğa dengesi hızla bozulmaya başlamıştır. Bunun sonucu olarak ise kent mekanı kargaşa mekanına dönmüştür.

Kamusal alanda grafiti, görsel kimlik tasarımında kullanılan sistemler göstergebilimin temel ilkeleri doğrultusunda sözdizimsel (sentantik) boyutta, gösterge ve simgelerin karşılıklı ilişkileri işaret ve sembollerle olan ilişkileri mantık kuralları çerçevesinde ele alınmalıdır.

"Sözdizimsel boyut (Sentantik): Bu boyutta işaret ve sembollerin diğer işaret ve sembollerle olan ilişkileri mantık kuralları çerçevesinde incelenir: Biçim, Tipografi, Renk, Kontrast, Boşluk. Görsel iletişimde kullanılan göstergelerin sözdizimsel boyutta değerlendirilmesinde dikkate alınması gereken özellikler ise: Göstergenin görünüşü nasıldır?, Bu göstergeyi oluşturan öğelerin birbiri ile ilişkisi ve uyumu iyi midir? Bu göstergenin diğer gösterge ve işaretlerle ilişkisi nasıldır?, Göstergenin bütününde yer alan yapısal elemanların kullanışı, (Çizgi, fon ve form ilişkileri, bütünsellik, kontür, kesişmeler, geçişler, boyutlar, bölmeler, renk ve diğer biçimsel özellikler) mantıklı mıdır? Bu gösterge tanımlanabilir bir düzeni ve yapıyı yansıtabiliyor mu? Bu göstergenin içeriğini oluşturan en önemli vurgusu öncelikle algılanabiliyor mu? Söz konusu gösterge ve onun diğer ögeleri, ilişkiler sisteminin değişip gelişmesi durumunda da bir sistem olarak kullanılmaya uygun mudur? (Teker 2009:52) sorularına cevap aranmalıdır.

GRAFİTİ VE "TAG" FORMLARI: BEYOĞLU BÖLGESİ ALAN ÇALIŞMASI

Ülkemizde sanatçıların ve çizerlerin görüşleri büyük oranda farklılık gösterse de grafiti genelde otoriteye baş kaldıran bir alt kültürün parçası olarak görülmüştür. Ülkemizde bilinen en ünlü graffiti tasarımcıları *TURBO,* S2K, DSK, DSS grupları, GAS, ARE, PARS, TAB, WYNE, RAİF, ÇİEN, MET, KMR, EKA 1 adlı yazıcılardır.

Karakalem çalışmalarına benzeyen ve siyah beyaz tonlardan oluşan şablon (stencil) tekniği hızlı uygulanabilirliği ve kolaylığı nedeniyle kentte çok fazla görülmesine neden olmaktadır. Şablon üzerinden yapılan ve diğer tarzlardan yaratıcı çizimi ile ayrılan stencil graffiti'nin öncüleri arasına giren grafiti sanatçısı Banksy varolan karikatürize tiplemeler yerine yaratıcı çizerliği ile öne çıkan en önemli grafiti sanatçılarındandır. Yaratıcılığını destekleyen alt yapısı ise savaş karşıtı, çevreci, hayvan haklarını savunan ve kapitalizmi eleştiren mesajlar veriyor olmasıdır.

Grafitinin türü ne olursa olsun amacı tarihi eserlere ya da binalara zarar vermek değildir. Aksine görsel kirliliğe müdaheledir ancak bazı gruplar tarihi taş binalara da grafiti yapmaktadırlar. (Şekil 1.) Mesajlar fazla bireysel hale getirilerek kasten okunaksızlaştırılmaktadır. Ayrıca evrensel sayılabilecek bir karikatür dili kullanılmamaktadır.

Şekil 1. Şablon Tekniği Örnekleri (Fotoğraf Çekimi: Beyoğlu/ İstanbul - 2014)

Kalın keçeli kalemler (ink- stains) ile yapılan illegal çalışmalar, yaratıcı olmayan doldurma (fill-in) grafitiler tekrar gözden geçirilmelidir. (Şekil.2) Bir grafitinin, tagın üzerine başka bir çizerin kendi grafitisi ile kaplama (going over/cross) yapması engellenmelidir. Çeşitli kahramanların çizildiği en özenli grafiti türü olan mural tarzda grafiti yapılması desteklenmeli, uzun ve rahat çalışabilmeleri için alanlar tahsis edilmelidir. Bu alanlar sayesinde hem legal olarak çalışılabilecek, hem de özenli çalışmalar ortaya konabilecektir. Gri şehirleri renklendirmek, çevreyi güzelleştirmek, estetik birşeyler katabilmek için yapılan, yetenekli ve tecrübeli grafiticilerin bir araya gelip oluşturdukları Aerosol Sanat grupları da desteklenerek özel alanlar yaratılmalıdır. Irkçı ve saldırgan mesajlar taşıyan saldırgan grafiti türleri için iyileştirme çalışmaları yapılmalıdır.

Şekil 2. Farklı Boyut ve Türlerde Tag Örnekleri (Fotoğraf Çekimi: Beyoğlu/ İstanbul - 2014)

Hızlı grafiti (throw-up) olarak bilinen grafiti türünde hız için estetikten vazgeçilmemelidir. Büyük bir yüzeyi iki zıt renkle kaplayarak (blockbuster) başka sanatçıların da aynı duvarı kullanması engellenmemelidir. Grafiti sanatçısı olmayanların yaptığı eserler olan karmaşık bir grafiti türü (wild style) ve engelleyici grafiti (roller) türlerinde, okunabilirlik ve engelleyici alan tasarım sorunları iyileştirilmelidir. New york sokaklarında ortaya çıkan göz yanılsaması kullanılarak doğru bakış açısı sağlandığında perspektifin en iyi kullanıldığı yaratıcı çalışmalar olan kaldırım grafitisi uygulamaları için kentte alanlar yaratılmalıdır.

Şekil 3. Karışık Türlerde Grafiti Çalışmaları (Fotoğraf Çekimi: Beyoğlu/ İstanbul - 2014)

Belli bir kesim grafiti sanatçısı grafitilerini kentteki kendilerine ait sokaklarda bulunan ticari alanları geri alma duygusu ile yapmaktadırlar. Ancak günümüzde grafitinin bardaktan, çantaya, kahve fincanından, t-shirte, web sitesinden billboardlara kadar kadar genç hedef kitleye yönelik reklamlar için ticari olarak kullanılmaya başlaması da karşıt bir durum yaratmaktadır. Sonuç olarak çağdaş kentlerin sorunlarına karşı bir duruş olarak kendini gösteren grafiti de kapitalizmin dayatmış olduğu düzeninin bir parçası olmaktan kurtulamamıştır. (Şekil.4)

Şekil 4. Sokaktan Reklam Alanlarına Geçen Grafiti Örnekleri (Banksy)

SONUÇ

İnsanlar yıllar boyunca, içinde bulundukları çevreyi sürekli olarak kendi istekleri doğrultusunda değiştirme çabasında olmuştur. Bu çalışmada öncelikle kamusal alanda grafitinin ve görsel kimlik tasarım kavramının yerleşmemesi sonucu İstanbul'da yaşanan görsel kirlilik ile ortaya çıkan sorunlar bağlamında ele alınmıştır. Dünyanın sayılı metropolleri arasında yer alan İstanbul'un, en önemli özelliği tarihsel geçmişidir, bu tarihsel mirasa gerektiği gibi sahip çıkılamaması sonucu İstanbul, Unesco listesinden çıkarılma riski ile karşı karşıyadır.

Bu bağlamda kentsel kimlik, kentsel yaşam kalitesi, kentsel mekanının iletişim işlevi üzerinden İstanbul kenti bağlamında hızla yitirilen görsel kimlik kavramı ve görsel algılama yaklaşımlarının kent kimliğindeki yansımaları anlatılmıştır. Grafitinin insan ve mekanla olan ilişkisi ele alınarak, sistemleri, işlevleri ve kapsamlarını oluşturan öğelere açıklık getirilmiştir. Metinlerin kolaylıkla okunabilir ve görünür olmalarını sağlayan tag - tipografisinin kamusal alandaki uygulamaları anlatılmıştır. Çevresel grafik tasarımın etkinlik alanları kapsamında kamusal alanda Beyoğlu bölgesinde yer alan grafiti öğeleri incelenmiştir. İnsanların mekan ve onun fiziksel öğeleriyle nasıl karşılıklı etkileşime geçtiği sorunsalı değerlendirilmiştir. Kent örüntüsü içinde yer alan günümüz kamusal mekanlarının, grafitinin doğası gereği dış cephesinde yer alan tag örnekleri ile cadde üzerinde tek tip görünüm oluşması soruna değinilmiş, örnek irdelemeler sunularak öneriler getirilmiştir.

Kent dokusunda yer alan grafiti öğeleri, ortak belleğin oluşmasında önemli bir rol oynadıkları için düzenli kullanımları ile toplumsal yaşantıda ortak bir dil oluşturmaya yardımcı olmaktadır. İyi ve yerinde seçilmiş öğeler kentin mekan kalitesini yükseltecektir aksi takdirde bulgular sonucu ortaya çıkan görsel kirliliğin, bellekte olumsuz izler bırakan, düzensiz biçimlemelerin tümü ile insanlar üzerinde dikkat dağılmasına neden olduğu kanıtlanmıştır. Ayrıca gözlerde yorgunluk, verimsizlik, uyarılmada azalma, adaptasyon güçlüğü, sinirlilik, kötümserlik, bulantı, yaşama sevincinde azalma, psikosomatik çıktığı hastalıklarda artış ve baş dönmesi gibi rahatsızlıkların da ortaya çıktığı unutulmamalıdır. (S.Bodur - R.Kucur, 1994:51) Sadece kendisine seçtiği başka bir adı, lakabı, kentin duvarlarına karalama türü grafitiyi kentin temel sorunlarından birisi olarak karşımıza çıkarmaktadır Türkiye'de bu alana sahip çıkması için farkındalık yaratacak çalışmalara gereksinim olduğu unutulmamalıdır.

Bu çalışmanın bir diğer amacı kentsel alanı etkileyebilme potansiyeline sahip işlevsel ve mekânsal karmaşaların çok boyutlu olarak algılanarak değerlendirilmesi ve bu değerlendirme

sonucu erişilen bilginin mekana ilişkin karar süreçleri içerisine yerleştirilebilmesinin yollarının aranması olarak ifade edilebilir. İstanbul'da grafiti öğelerini kent dokusu içinde daha sistemli hale getirmenin yolları ise şu maddelerden oluşabilir: Çizer (writer) ekibi (crew), usta grafitici (king), grafik tasarımcı ve şehir plancısı, kentsel tasarım uzmanı, sosyolog gibi bilim dallarında uzmanlaşmış, kendi alanlarında eğitimli, tecrübeli ve profesyonel bir ekip oluşturulmalıdır. Sorunların çözümünde, mekansal kararların alınmasında, mekana yansıtılmasını sağlayan bir iş bölümü ve uzmanlık tanımlaması içerisinde çalışılabilmelidir. Düzenlemeler hayata geçirilirken aynı zamanda da sürdürülebilmesi sağlanmalıdır. Kent estetiği kurulunun oluşturulması, kentte yaşayan sanatçılar, tasarımcılar ve sivil toplum kuruluşlarının temsilcilerinin kent estetiği kurulunda yer alması gerekmektedir. Grafiti yoğunluğu nedeniyle algılanamayan cepheler yönetmeliğe uygun olarak düzenlemeli ve denetlenmelidir.

İllegal alanların belediye tarafından temizlenmesinin (buff) maliyeti de düşünüldüğünde legal olarak tasarlanması daha doğru olacağı olasılığı da tekrar gözden geçirilmelidir.

Şekil 5. Silinmiş Tag Örnekleri (Fotoğraf Çekimi: Beyoğlu/ İstanbul - 2014)

Engelleyici politikalar yerine yerel yönetimlerde yeni yasal düzenlemeler getirmeli ve görsel kirlilik yaratan öğeler için iyileştirme politikaları üretilmelidir. Sonuç olarak mesaj iletisi, aktivizmle birleşmeli ancak gelişmiş görsellik öne çıkarılmalıdır. Böylece grafiti sanatı yıkıcı yönünden çok yaratıcı yönüyle anılmaya başlayacak ve anlamlı bir muhalif alanlar yaratılacaktır.

KAYNAKLAR

Baudrilard, J. (2002), Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul

Beyazıt E. - Gül H. - Güneş M. (2013) Kent kimliği ve Kimliksizleş(tiril)en Kentler Üzerine bir Tartışma, 154.

Bodur S. - Kucur R. (1994), Görüntü Kirliliği Üzerine, Çevre Dergisi, 12:50-51.

ÇÖL, Şölen (1998), Kentlerimizde Kimlik Sorunu ve Günümüz Kentlerinin Kimlik Derecesini Ölçmek İçin Bir Yöntem Denemesi, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Habermas J. (2009), Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü, çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, 8. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Manco, T. (2006), Stencil Graffiti, Thames&Hudson, London-England

Candemir, T. (2008), "Kent İletişimde Sanatsal Bir Aykırılık: Grafiti", I. Sanat ve Tasarım Sempozyumu, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, 387- 396, 22-24 Aralık, İstanbul,

Kahraman, Emin Mehmet (2009), Sokak Çocuklarını Eğitme ve İyileştirme Kurumlarında Grafiti Tekniğinin Yeri ve Önemi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Shanks, M. (1996), Classical Archaeology of Greece, Experiences of
the Discipline, Londra. New York, Routledge.

Shapiro, P. (2007), Rough Guide to Hip Hop, Londra, Rough Guides.

Tekeli, İ. (2010), Gündelik Yaşam, Yaşam Kalitesi ve Yerellik Yazıları, (İlhan Tekeli Toplu Eserler 12) Tarih Vakfı Yurt Yayınları / Araştırma - İnceleme Dizisi, İstanbul.

Teker, U. (2009), Grafik Tasarım ve Reklam, Yorum Sanat ve Yayıncılık, Referans Kitaplar Dizisi, İstanbul

Weber, M. (2003), Şehir Modern Kentin Oluşumu, Çev. Musa Ceylan, Bakış Yayınlar, İstanbul

Çoban, F., (2013), "Riot Is Not Diet": Berlin Örnek Alanında Kadın Grafiticiler" Fe Dergi 5, no. 1 76-87, http://cins.ankara.edu.tr/9_9.html, E.T. 12.11.2014.

Güney, Z. (2007) http://v3.arkitera.com/haber_21487_kamusal-alan-nedir-kamusal-mekan-nedir.html

Soycan, C. (2008) http://celalsoycan.blogspot.com, http://celalsoycan.blogspot.com.tr/2008/05/gecenin-dili-grafiti-den-iire-bir-kaz.html, E.T. 10.11.2014.

http://blog.milliyet.com.tr/yasak-sanat--grafiti/Blog/?BlogNo=141544

ÇAĞDAŞ SANATTA FARKLI YAKLAŞIMLAR BAĞLAMINDA DESEN

Dilek TÜRKMENOĞLU
Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Birleşik Sanatlar Programı

ÖZET

Desen Rönesans'ta algılama, organize etme, ilişki kurma, analiz etme gibi belirli çözümleme yöntemleriyle dış görünümün iki boyutlu yüzeye aktarılmasını ifade ederken, tarihsel süreçte kullanılan malzemenin çeşitliliği ve farklı yöntemlerle geniş bir ifade olanağı kazanmıştır.

Desen sanatsal yaratıcılık ve bireysel ifade olanaklarının keşfedilmesinde en önemli sanatsal ifade araçlarından birisi olarak günümüzde önemini sürdürmektedir. Bu anlamda dış dünyanın algılanması, düşünce, kavram ve tasarımların aktarılmasında olduğu kadar, içsel deneyimlerin anlamlandırılmasında da desen yalın, dolaysız ve spontan bir ifade aracı olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle calışma desenin günümüzde farklı disiplinler ve yaratım etkinlikleri ile bağlantılı olarak oluşturduğu dilin incelenmesini amaçlamaktadır.

DIFFERENT APPROACHES IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY DRAWING

Abstract

Drawing is a form of expression which enable human beings to transfer the reality into 2D surfaces by means of investigation, perception, organization, connection and analysis. It has gained a wide opportunity for visualization and diversity in materials which is used in drawings throughout history.

Drawing is still continue to exist being one of the most important means of artistic creation that allows individual expressions. In this sense, drawing allows a spontaneous, immediate, straight forward expression for creativity in art to perceive the reality and express thoughts as well as meaning the inner experiences of individuals. In the light of different disciplines and creation activity, this study aims at analyzing the language of drawing.

GİRİŞ

Güzel sanatlar eğitiminde temel atölye uygulamalarından biri olarak kabul edilen desen,

sanatta algılama ve anlam üretimine dair geniş olanaklar taşımaktadır. Günümüzde desen gözlem, ayırt etme ilişki kurma yoluyla temelde teknik bir yöntem olarak ele alınmakta birlikte, yalnızca nesnel gerçekliğin aktarılmasında değil, sanatsal yaratıcılık ve anlam üretiminde de spontan ve dolaysız bir ifade biçimi olarak kabul edilmektedir. Desen bireylerde içsel deneyimlerin anlamlandırılması, dış dünyanın araştırılması, fikir ve tasarımların aktarılmasında deneysel bir alan oluşturmaktadır.

TARİHSEL SÜREÇTE DESEN

Desen rönesanstan ondokuzuncu yüzyıl sonuna kadar dış dünyanın incelenmesinde bilimsel ilkeler ve objektifliğe dayanan kavramsal bir sistem olarak kabul edilir. Dış dünyanın taklidi ile ilgili bu sistemde yapı ve ifade birbirinden ayrı fakat birbirini bütünleyen elemanlar olarak ele alınır. Desen eğitiminde yapıyı oluşturan ilkeler, akıl ve nesnel analiz ile ilgili, ifadeyi oluşturanlar ise duyular ile ilgili olarak değerlendirir. Bu anlamda genel olarak ifadeli çizim yada çizimde ifade sözcükleriyle anlatılan empati yoluyla bir başkasının duygularını çizimde anlayabilmemizdir. Akademik desenin ilkeleri bilimsel objektiflikle kavramsal bir sistem oluştururken, çizgi, ton, leke gibi elemanlar, yüzey üzerindeki işaretler, desende form, derinlik ve hacmin iki boyutlu yüzeyde yeniden inşasını sağlamaktadır. Tarih boyunca figüratif anlatımın başlıca ögesi olarak çizgi, desende bir enerji duygusu, hareket ve çeşitlilik kazanmıştır.

ÇAĞDAŞ SANAT UYGULAMALARI

Sanatsal ifadelerin olduğu kadar sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasındaki bağın oluşumunu çok genel bir değerlendirme ile bireylerde içsel deneyimleri anlamlandırma gereksinimine bağlayabiliriz. Teknik uygulamaların yalınlığı yanında desenin dolaysız, spontan bir aktarıma olanak sağlaması, çağdaş sanatta bireysel anlatımın yeniden önem kazandığı geniş bir etkinlik alanı oluşturmaktadır.

20.yy da birçok sanatçı çizginin özelliklerini çözümledikten sonra, onun form ve işlevini yorumlamanın ötesine gitmişlerdir. Bu dönemde desenin semiyotik ve fenomenolojik araştırmalar da dahil olmak üzere yoğun bir araştırma alanı haline geldiğini görmekteyiz. Birçok sanatçı desen yoluyla dünyada çizginin temel varoluşu ve yaratıcı amaçlar ve yorumlar olarak bu varoluşa atfedilebilen anlamları araştırmışlardır. Gerçekte ben (I) olarak şekillendirilmiş bir çizgi, öznenin dille ilk karşılaşmasini belirtmekte, ayrımlamanın ilk dilbilimsel işareti olarak kabul edilmektedir. Eğer dilbilimciler için sözcükleri isimlendirmek, onunla bilmeye başladığımız bir bilinçlilik eylemi ise sanatçı için desen yoluyla formu ele almak, algıyı tanımlamaya dönüştürmek, ve böylece onunla bilmeye başladığımız bir süreç anlamına geliyordu. Böylece çizgi bir bilişsel sürecin belirticisi kabul edilmektedir.[1]

Kandinsky'nin 'hareket eden bir nokta' olarak ifade ettiği çizgi, çok yalın anlamda bir yüzey üzerinde oluşturula işaretler olarak olarak tanımlanabilir. "Desenin hareketin kinestetik bir uygulamasında (çekme, uzaklaşma, sürdürme vb.) tekrarlanan grafik işaretler ve çizgilerle, bir yüzeye dokunuş yoluyla iç itki ve düşünceler ile bağlantılı bir dış hareketten (gesture) …"[1] doğduğu düşünülmüştür. Aynı zamanda desen, 'varoluşta bir çizgi olarak' zaman ve aşamanın kaydedilmesidir.

---

[1] Butler, C., H., Zegher, C., (2011), On Line: Drawing Through the Twentieth Century, MOMA, NY, 23

[1] Butler, C., H., Zegher, C., a.g.e.,23

Soyut ve kavramsal sanat eğilimleriyle birlikte geleneksel desen yöntemlerinin yerini yeni uygulamalara bıraktığını görürüz. 1960 sonrasında desen kavramsal bir içerik taşımaya, sanatçıların farklı alanlardaki üretim ve fikirleriyle bütünleşmeye başlıyordu. Sanatçı Joseph Beuys desen sürecinin anlamını performans ve heykellerindeki toplumsal içerikle bütünleştiriyormiştir. Beuys ile birlikte desen yalnızca bireysel bir ifade aracı olma işlevinden uzaklaşarak heykel ve performanslarındaki kavramsal içerikle bütünleşmiştir. Düşüncenin form olduğunu belirten Beuys için desen eserlerindeki kavramsal yönün anlaşılması için özel bir önem kazanmıştı.[1] Beuys, bir otobiyografi formu olarak gördüğü çizim hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

"Desen benim çalışmalarımda… görünmeyen güçlerden görünür şeylere doğru değişen, düşüncenin ilk görünür formudur. Bu gerçekte alttakini yüzeye çıkaran düşüncenin özel bir türüdür; düz, yuvarlak, yazı tahtası gibi sert bir yüzey, kağıt gibi bükülebilir bir şey, deri yada parşömen veya yüzey ne olursa olsun o yalnızca düşüncenin tanımı değildir… Aynı zamanda duyuları da dahil edersiniz…denge duyusu, görme duyusu, işitme duyusu, dokunma duyusu. Şimdi her şey bir araya gelir: düşünce antropolojik bütünlük içindeki bu insan varlığında diğer yaratıcı katmanlarla bütünleşir ve en önemlisi görünmeyenden görünür sonuçlara aktarılır, çünkü insan varlığının en önemli ürünü dildir…Böylece çizimin bu geniş anlamı benim için çok önemlidir." [2]

Antony Gormley'in Desenleri(2002) adlı kitabında Anna Moszynka, desenin sınırlarının nasıl genişletildiğini belirtirken geleneksel olarak resim yada heykel olarak nitelenemeyecek yöntem ve malzemenin desene dahil edilmesini vurgulamıştır. Antony Gormley'in calışmaları bu anlamda Joseph Beuys'un desende malzeme kullanımına duyduğu ilgiyi paylaşmaktadır. Her materyalin maddenin doğası üzerinde düşünce üretme potansiyeli taşıdığını belirten Moszynka lamba siyahı, kemik siyahı, kazein, keten yağı, süt, kan, kahve, hindiba, toprak, vernik gibi materyallerin Gormley'in desenlerinde tekrar bir araya geldiklerinde farklı işlevler kazandığını belirtmiştir.[3]

Gormley'in sanatında desen maddenin davranışına dikkati çekmeyi gerektiren bir süreç olduğu kadar, bir duygu ya da düşünce yörüngesının haritasını yapmaya çalışmak gibi bilinçaltının davranışına dikkati çekmeyi gerektiren, gizli anlamları olan bir süreç olarak da ortaya çıkmıştır. Desenlerini heykele paralel bir etkinlik olarak kabul eden Gormley, deseni gerçekte olduğu gibi değil, sanatçının içinde olduğu gibi dünyayı sabitleme çabası olarak değerlendirmişti. Böylece zihinsel diyagramlara dönüşen desen, geleneksel anlamda dış dünyanın aynası ya da penceresi olmaktan ayrılmıştır. [4]

Yirminci yüzyıl başlangıcında desen dış dünyanın bir yanılsaması olmaktan ayrılarak çizgisel özerklik kazanmıştır. Bu özerklik bir anlamda da çizginin geleneksel olarak bulunduğu yüzeyden ayrılışını belirtmektedir. Sanatçıların kendilerini ifade etme konusunda disiplinlere özgü sınırların dışına çıktığı, yeni yöntem ve uygulamalarla buluştuğu bir dönemde, çizgi de diğer malzeme ve materyallerle karışmış ve hibritleşmiştir. İnsanın dış dünyayı algılaması ve bunu aktarmasında bilişsel süreci kadar, algısal ve psikolojik süreçleri

---

[1]Türkmenoğlu, Dilek,(Kasım-2007),"Modern Sanatta Desen Dili ve Joseph Beuys", *Rh Sanart*, 45, 84 .
[2]Bernice Rose, "Joseph Beuys and the Language of Drawing", Thinking is Form, 1993, Thames and Hudson-Philadelphia Museum of Art, New York, s.73
[3]McKenzie, Janet, 2014, Ağustos 08, http://www.studiointernational.com/index.php/contemporary-drawing-recent-studies
[4]McKenzie, Janet, a.g.e.

düşünüldüğünde desen tüm bunlar üzerinde birleştirici bir etki taşır. Bu bakımdan desen resim, heykel, baskı gibi farklı disiplinler arasındaki sınırlar kalkerken bunlar üzerinde bütünleştirici, kavramsal bir etki oluşturmuştur.

1960'larda çizginin kendi başına bir anlatım biçimi olarak kabul edilmesiyle desenin alanının genişlediğini görüyoruz. Bernice Rose 1976 yılında Moma'da organize edilen sergi ile ilgili "Günümüzde Desen" adlı kitabında "…1950'lerin ortalarından beri desenin tarihini, otografi veya grafolojik kanıt olmaktan desenin dereceli olarak ayrılışı, temel işaretin coşkusal bir rahatlaması, çizginin kendisi olarak özetler." [1] Catherine de Zegher, "…bu sergi ve kitabın yalnızca deseni değil fakat onun genişlemiş alanının, yalnızca skeç yapmak veya kalemle çizmek değil, resim, heykel, performans ve dansla ilgili işler olduğunu; desenin tel veya kumaşla dolama, sarma, bağlamayla; film veya fotografik transfer yoluyla gravür; asılmış çizgi ağları; ve gerçek veya görsel uzamda hareketle ilgili olması gerektiğini belirtir."[2]

1960 – 1970 yılları arasında sürekli varoluşta olan bir çizgiyle ve açık uçlu bir etkinlik olarak belirtilen desen farklı alanlarla birleşiyordu. Sayfanın sınırlayıcılığından kurtulan desen, her yerde görülür: manzarada, belirli enstelasyon alanında ve performansta. Bu çalışmalardaki eylemler-kesmek, sıçratmak, yürümek gibi farklı bir tür deseni belirtmektedir. Buna rağmen birçok sanatçı performanslarını diyagramlayarak ve enstelasyonlarını kaydederek, sanatçılar maddi olarak değerlendirilmeyen şeyi görünür ve somut hale getirirler. Aktivitenin benzeri olarak desenin bu fikri kavramsal sanatın gelişmesine temel olmuştur. 3

Hareketli çizimin 'kavramsallaşma' ve 'mekanikleşmesi', geç 20. yüzyıl sanatının en önemli işaretlerinden biri sayılmıştır. Bu süreçte hareketli çizim, sanatçının orijinalliği ve özgünlüğü olarak ironik bir şekilde gelenekselleşmişti. Bu bir yönden Duchamp'ın Kübizm'den sentezlediği el ve zihin arasındaki gerilimden, diğer yönden ise dil ve Soyut Dışavurumcukta bedenin sürece dahil edilmesi yanında performans sanatındaki açılımında, beden diliyle ilişkisinden kaynaklanmaktadır.[4] Modernizmdeki sanatsal jestler bireyselliğin ifadesi olarak kabul edilmiş, beden ve özellikle performanstaki bedene ilişkin deneyimler ile ilişkilendirmiştir. Diğer yönden postmodernizmin hibrit diline özgü olarak, desenden kolaja sanatçının öznelliğine karşı mekanik bir yapı, fotoğraf ve mekanik yolla üretilen imgelerin desene dahil edilmesini sağlamıştır.

Yirmi birinci yüzyıla girilirken çağdaş sanatta disiplinler arasındaki sınırların belirsizleştiği yeni bir sanat dili oluşmuştur. Günümüzde desen üzerine yapılan incelemelerde desenin, fotoğraf, film, video ve bilgisayar teknolojisi gibi mekanik ve elektronik araçlardan gelen görüntülerinin dahil edilmesiyle enerji kazandıgı görülmektedir. Kavramsal sanat uygulamalarının gelişimi, bilgisayar ve dijital teknolojilerin etkisiyle desen, geleneksel olarak tanımlandığı kağıt yüzeyin dışına çıkarken, geleneksel ifade dili ve varoluş biçimini yeni olanaklarla zenginleştirmiştir. Böylece tarihsel süreçte illustrasyon, moda çizimleri, çizgi romanlar, mimari ve bilimsel desenler gibi yaşamın farklı yönlerine özgü dil ve iletişim imkanlarını bünyesine dahil ederken, yeni olanaklarla zenginleşmiştir.

---

1 Butler, C., H., Zegher, C., a.g.e., 68

2 Butler, C., H., Zegher, C., a.g.e., 68

3 McKenzie, Janet, 2014, Ağustos 08,http://www.studiointernational.com/index.php/contemporary-drawing-recent-studies

4 Bernice, Rose, (1992), Allegories of Modernism Contemporary Drawing, MOMA, NY, 12

SONUÇ

Desen tarih boyunca bireysel düşünme ve algılama biçimimizi ifade etmede en önemli yollardan birisi olarak kabul edilmiştir. Bu anlamda desen sanatsal ifadelerin oluşumunun direk, dolaysız ve spontan bir yolu olarak tarih boyunca geniş bir etkinlik alanı oluşturmuştur.

Günümüzde yeni bilgi teknolojileri ve çağdaş formların çeşitliliğine rağmen desenin kültürel yapıdan bağımsız, işaretler yapmak, yazmak ve çizmek olarak insana ait temel içgüdüyü sürdürdüğünü görüyoruz. Desen gerçek veya hayal edilen durumları ifade etme, hikayeler söyleme istek ve amacıyla çağdaş kültürü tanımlamada önemli bir rol üstlenmiştir. Bu anlamda öznel veya kavramsal olsun, çağdaş sanat alanındaki diğer disiplinlerden uygulamaların bütünleştiği bir alan oluşturmaktadır.

KAYNAKLAR

Bernice Rose, “Joseph Beuys and the Language of Drawing”, Thinking is Form, 1993, Thames and Hudson- Philadelphia Museum of Art, New York

Bernice, Rose, (1992), Allegories of Modernism Contemporary Drawing,MOMA, NY

Butler, C., H., Zegher, C., (2011), On Line: Drawing Through the Twentieth Century, MOMA, NY

McKenzie, Janet, 2014, Ağustos 08,http://www.studiointernational.com/index.php/contemporary-drawing-recent-studies

Türkmenoğlu, Dilek, (Kasım-2007),“Modern Sanatta Desen Dili ve Joseph Beuys”, *Rh Sanart*, 45

İLLÜSTRASYONUN REKLAM GRAFİĞİNE ETKİLERİ

Diyar ERZEN
Yıldız TeknikUniversity,Turkey
Diyar_Erzen@Hotmail.Com

ÖZET

Reklamlarda, insanların dikkatini çekecek kimi öğelerin kullanımına yol açabilmektedir. Özellikle, illüstrasyon insanlara yönelik üretilen mal ve hizmetlerin tanıtımlarında başvurulan ilgi çekici metin gibi sözel unsurları görsel olarak betimleyen resimlerdir. İllüstrasyonun tüketicilerle kurduğu duygusal bağdan yola çıkılarak, tüketiciler üzerindeki rolü irdelenecektir.

Reklamlar, rekabetin küresel boyutlara ulaştığı günümüzde hedef kitlelerin ilgisini tanıtımını yaptıkları ürünün üzerine çekme çabası içindedirler. Reklamlar hedef kitlelerine ulaşmada bu bağlamda çok çeşitli yollara başvurmakta ve hedef kitlelerinin çeşitli sosyo-ekonomik özelliklerini de dikkate alarak, yaratıcı iletiler aracılığıyla, ürün ve hizmetlere yönelik talep yaratma ya da var olan talebi arttırma amacındadırlar. Bu amaçlarını gerçekleştirirken de hedef kitlelerine ait verileri dikkatlice değerlendirmektedirler. İllüstrasyon, tüketiciyi resimsel etkilerle satın aldığı ürün hakkında bilgi sahibi olmasını sağlamaktadır. İllüstrasyon bu özelliği ile oldukça etkileyici, büyüleyici bir iletişim aracıdır.

Geliştirilen illüstrasyon teknikleri ile, bu yönde yapılacak olan çalışmalara örnek teşkil edeceği ve bu araştırma ile doğru reklam grafiğinde kullanılan illüstrasyonun önemini vurgulayacak çalışmaların, reklam sektöründe nasıl daha etkili olarak ele alınabileceğine dair önerileri sunmak amaçlanmıştır.

AnahtarKelimeler:*Tasarım,GrafikTasarım, reklam,İllüstrasyon, Resimleme, Reklam Grafiği*

EFFECTS OF ADVERTISING GRAPHIC ILLUSTRATION

ABSTRACT

The ads will attract people's attention can lead to the use of certain elements . Especially interesting illustration verbal elements such as text referenced in the promotion of products and services for people who are visually depicting . Starting from duygusalbağ established Illustration with consumers, role of consumers will be discussed.

Ads are in traction effort on the product they promote the interests of competition to reach the global audience today . Ads in reaching the target audience is the many different ways in this context and the audience taking into account the various socio-economic characteristics , through creative messages, products and creating demand for services or existing demand required raising purposes. This is also carrying out the objectives are to assess carefully the data of the target audience. Illustration is to ensure that knowledge of products purchased with tüketiciyiresimsel effect. Illustration pretty impressive with this feature is a fascinating tool for communication.

Developed with illustration techniques , will set an example for the work to be done in this direction, and this research with the right advertising graphics used in the illustration of the work to highlight the importance , is intended to offer suggestions on how to be addressed more effectively in the advertising industry .

Keywords:*Design* Design, Graphic Design , Advertising, Illustration , illustration, Advertising Graphics

GİRİŞ

Yaşamımızın bir parçası olan tüketici ile üretici arasındaki ilişkiyi güçlendiren reklam bir iletişim aracıdır. Reklamlar karşımıza çeşitli mecralarda farklı biçimlerde çıkmaktadır. Özellikle hedef kitlesine, marka ve özelliklerini tanıtmada önemli bir rol üstlenmektedir. Bu rolünü gerçekleştirmek için hedef kitlesinin özelliklerine göre farklı teknik ve biçimlerde kendini göstermektedir. Sanayinin gelişmesi, üretimin artması markalarda rekabeti artırmışıtır. Tüketiciler üzerindeki farkındalığı artırma ve ürünü sattırmayı amaçlayan reklamlar teknolojinin gelişmesiyle birlikte televizyon, internet, dijital medya, dergi, gazete, video gibi alanlara yönelmiş ve tüketiciyi ikna etmeyi amaçlamıştır. Çünkü"*reklamyaratıcılıksanatıdır,amacınıgerçekleştirebilmekiçinoluşturulananafikri,hayalgücükullanarak,yepyenibirsoluklaveiknanındagücündenyararlanarakyenidensunmaktır*"(Peltekoğlu,2010,2).

1.İLLÜSTRASYON

1.1. İllüstrasyon Tanımı, Gelişimi ve Türleri:

Grafik sanatının bir alanı olan illüstrasyon; yüzeylerin resimlenmesi, sözel unsurların çeşitli çizim ve boyama tekniklerini kullanarak görsel hâle getirilmesidir. İllüstrasyon bir durumu dramatik veya eğlenceli bir şekilde anlatır. İllüstrasyonun en belirgin özelliği; bir öyküyü, olayı, temayı çizgilerle fantezi bir anlatımla daha ilgi çekici hâle getirmesidir.

Türkçede bezeme veya resimleme olarak da geçen İllüstrasyon, Fransızca illustration sözcüğünden dilimize geçmiştir. İllüstrasyon, görsel unsurlar kullanılarak metin ve fikirlerin tasvir edilmesi, açıklanması ve sunulması amacıyla geliştirilen resimleme çeşididir. Bir başka tanımla; görsel iletişimin bir öğesi olan illüstrasyon; başlık, metin ve slogan gibi sözel unsurları görsel bir dille anlatan, betimleyen, yorumlayan veya bir mesajı iletmek, bir kavramı görselleştirmek için yapılan resimlerin tümüdür.

Resim kalemleri, renkli kuru boyalar, mürekkep, keçeli kalemler, sulu boya, ekolin (anilin), guaj, akrilik, airbrush ve karışık teknik illüstrasyonda kullanılan tekniklerdir.

İllüstrasyonlar, içerdikleri resimsel değerlerin birbirinden farklı yorum ve stilleriyle, sanatçının özgün karakterleriyle kaynaşarak, okuyucu-seyircide estetik bir haz uyandırırlar. Bu estetik haz, sanat katına çıkan illüstrasyonların yasamı yansıtan, sevdiren ve dönüşümüne katkı sağlayan gücüyle gerçekleşir. (İllüstratörler Derneği Broşürü, 1998: 2)

Şekil 1: İllüstrasyon Örnekleri (MEGEP, İllüstrasyon Modülü)

1.2. Reklam illüstrasyonları:

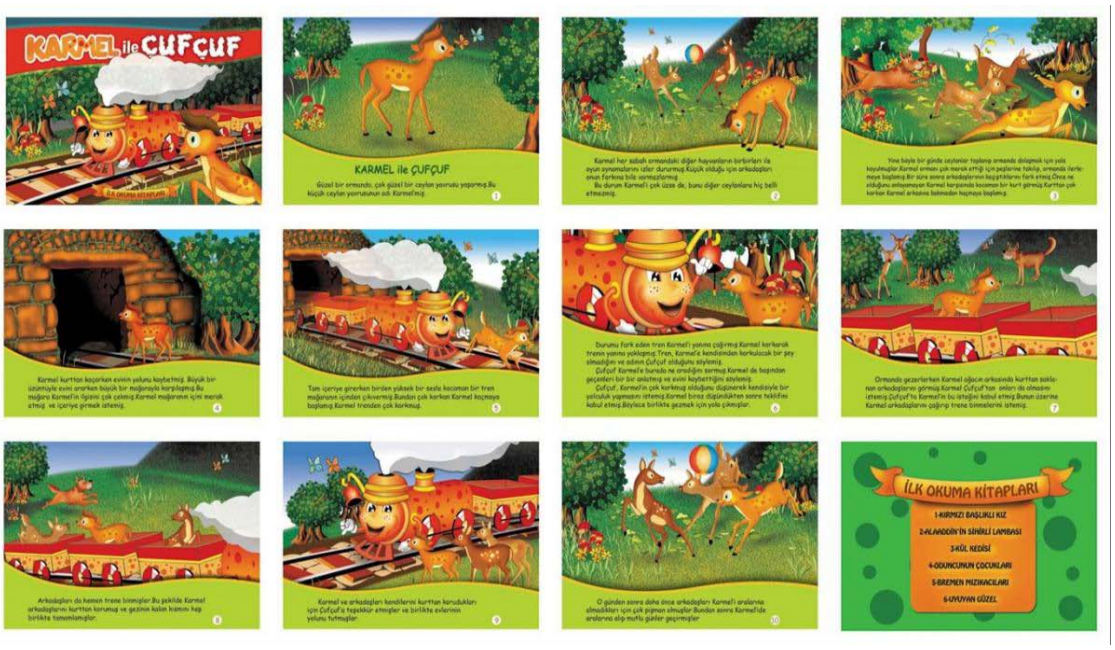
Bir ürün ya da bir hizmeti tanıtmak amacıyla yapılan çalışmalardır. Afiş, ilan, ambalaj, takvim, broşür tasarımları reklam illüstrasyon çalışmalarındandır. Reklam illüstrasyonları; satılmak istenen ürünü resimlemelerle çok cazip hale getirir ve tüketici üzerinde büyüleyici bir etki yaratır. Bu özelliği ile tüketicinin satın almada ikna edici bir rolü vardır. Özellikle ambalaj tasarımlarında iştah açıcı renkler kullanılır. Afişlerde kullanılan illüstrasyonlar görsel etkinin gücünü kullnarak izleyicisni etki altına alır ve dikkat çekmeyi başarır. Bu yönüyle özellikle film afişlerinde illüstrasyonlar çok kullanılır.

Şekil 2: Coca-Cola Reklam İllüstrasyonu *Şekil 3: kariyer.net Reklam İllüstrasyonu*

1.3. Yayın illüstrasyonları:

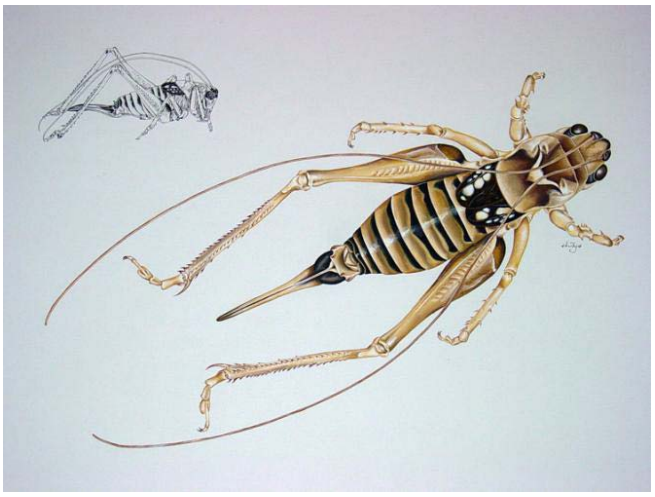
Kitap, gazete, dergi, ansiklopedi vb. basılı yayınlarda sözel unsurları görsel bir dille anlatmak yayın illüstrasyonları alanını kapsamaktadır. Özellikle eğitim ve öğretimde yayın illüstrasyonları etkisini göstermiştir. Konu anlatımlarında anlatılmak istenen dersi aktarmada oldukça etkili bir yol olarak düşünülmüştür. Bu yüzden ders kitaplarında bu tarz eğitici illüstrasyonlar karşımıza çıkmaktadır. Hikaye, masal, öykü gibi edebi düş ürünlerinde bizi hayal dünyasına bir yolculuğa çıkarmaktadır. Dolayısıyla illüstrasyonlar hayal dünyamızı açığa çıkarmada yardımcı olmaktadır. Ders kitaplarına, eğitim açısından bakıldığında resimlemelerin çocukların öğrenme düzeyine etkileri dikkate değerdir. Ahmet İşler'in (M.E.B) Milli Eğitim dergisindeki makalesinde belirttiği gibi; 'İster tek başına isterse yazı ile birlikte kullanılsın, görsel elemanların öğrenmeye olan katkısı yadsınamaz bir gerçektir. Dolayısıyla son yıllarda ülkemizdeki yazılı ders kitaplarındaki resimlemelerin (illüstrasyon) kullanımında bir artış olduğu görülmektedir.

Şekil 4: Yayın illüstrasyonları



Şekil 5: Yayın illüstrasyonları

1.4. Bilimsel ve teknik illüstrasyonlar; Tıp, zooloji, botanik, jeoloji, mekanik vb. gibi uzmanlık alanlarında öğretici, tanımlayıcı, vurgulayıcı amaçlarla bir konuyu veya konunun detayını ön plana çıkarabilecek şekilde resimlemek bu alanı kapsamaktadır. Özellikle Tıp alanında bilimsel ve teknik illüstrasyonlarına sık karşılaşırız. Hastane duvarlarında asılan iç mekan afişlerinde, propektüslerde, sağlıkla ilgili ders kitaplarında bilgilendirici olan illüstrasyonlar vazgeçilmez bir tasarım ürünü olmuştur. Buda canlı bir objeyi



Şekil 6: Bilimsel ve Teknik İllüstrasyonu

1.5. Bilgisayar Destekli İllüstrasyonlar; Bilgisayar, grafik tasarımın her alanında etkin olarak kullanılmaktadır. İllüstrasyon tasarımı alanında da mükemmel sonuçları almak ve uygulamak mümkündür. Teknik konuları, tasarım programları ile çok rahat aşan grafik tasarımcılar iyi bir program kullanıcısı ve yaratıcılık yönü gelişmiş, donanımlı yetiştiklerinde hayal edilen her şeyi gerçekleştirebilmektedirler.

Şekil 7: Bilgisayar Destekli İllüstrasyonu

İnsanlar tarih boyunca duygu ve düşüncelerini, içinde yaşadıkları dünyayı ve toplumsal olayları ifade edebilmek için resim sanatını kullanmışlardır. En ilkel resimleme tekniklerinden en gelişmiş teknolojik yöntemlere kadar hepsinde yaratıcılık ve mesaj ön plana çıkmaktadır. İlk resim türleri insanların doğa olaylarını ya da yaşadıklarını yansıtan çizimler olarak başlasa da zaman içinde bu bir sanat halini almıştır.

Tarihte ilk kez M.Ö. 3000 ve 2500'lü yıllarda ortaya çıkan ve ilkyazı örnekleri olarak bilinen çivi yazısının Mezopotamya'da resim şeklindeki işaretlerden doğup geliştiği bilinmektedir.Çin yazısı da resim şeklindeki işaretlerden doğmuştur. Bugünkü resim sanatının kökleri binlerce yıl öncesine uzanmaktadır. Başlangıçta güçlü bir iletişim, mesaj ve dışavurum aracı olarak kullanılan bu çizimler, sembolik anlatıma sahip ilkel figürler olarak ortaya çıktı. Ancak özellikle Antik uygarlıklarda bu semboller doğanın güçlerinin temsiline ve dini simgelere dönüştü. Bu bağlamda, bu ilk izler ve çizimler günümüzdeki "Grafik" sanatının ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Hem Doğu'da hemde Batı'da gelişen resim sanatı, uygarlıkların birbirlerinden etkilenmesiyle günümüze ulaştı. Bugün bu alanda açılan okullar ve her geçen gün daha da gelişen geniş bir sanat alanına dönüşen resim ve grafik sanatları birçok incelemenin de konusudur.

Ülkemizde illüstrasyonla ilgili çalışmalar her geçen gün artmaktadır. Bu çalışmada bu alanda yaşanan gelişmelere de dikkat çekilmektedir. Antik mağara resimlerinden günümüzün yüksek teknolojiyle üretilen grafiklerine uzanan illüstrasyon günümüzde reklam sektörlerin vazgeçilmez bir iletişim aracı olmuştur.

2. REKLAM

2.1. Reklâmın Tanımı ve Tarihçesi

Bir işletmenin, kurumun ya da bir hizmetin tanıtımı ve pazarlanması amacıyla kullanılan reklâm, farklı şekillerde tanımlanabilir. En genel tanımlama ile reklâm; "Tüketicilerin veya alıcıların, bir malı, markayı, hizmeti veya kurumu tercih etmesini sağlamak amacıyla göze, kulağa hitap eden mesajların hazırlanması ve bu mesajların ücretli olarak reklâm araçları ile iletilmesidir."

Sözlü reklâm, insanların neredeyse ilk sözlü iletişim sürecinin başladığı dönemden beri süregelmektedir. Yazılı rekaâmın başlangıcı ise, kesin olarak bilinmemekle beraber 3000 yıl önce bir papirusa yazıldığı sanılan bir çeşit duyuru olarak kabul edilmektedir. Reklâmın başlangıcının çok eskilere dayanmasına rağmen, modern reklâmcılığın ortaya çıkışı, günlük gazete ve dergilerin ucuz olarak üretilmeye başladığı 19. yüzyılın ilk yarısında görülür. Radyonun ve sonrasında televizyonun kullanılmaya ve yaygınlaşmaya başlaması 20. yüzyılda reklâmın önemini daha da arttırmıştır.

2.2. Reklâmın İşlevleri

- Reklâmın başlıca işlevleri;
- Satışları ve talebi arttırmak,
- Aracı sayısını arttırmak,
- Marka bağımlılığı yaratmak,
- Yeni mal ve hizmetlerin tanıtımını yapmak,

- İşletmenin tanınmışlık ve itibarını arttırmak,
- Satışları ve piyasa payını arttırmak,
- Müşteri memnuniyetini arttırmaktır.

2.3. Reklâm İletişiminde Algılamanın önemi

Bireyin çevresine anlam verdiği süreç algılama sürecidir. Duyum, uyarıcıların duyu organlarımız üzerinde bıraktığı etki, algı ise bu etkiye verdiğimiz anlamdır. Algılama sürecinin en önemli özelliklerinden biri algılamanın seçici olmasıdır. Beynimiz iletilen mesajlardan bizim için en önemli ve gerekli olanı seçer ve onu algılar. İşte reklâm iletişiminde de algılamanın etkisi, bireyde belirli ihtiyaçların yaratılması, verilen mesajın birey açısından ilgi çekici olması ve mesajın birey tarafından algılanmasını kolaylaştıracak özellikler taşıması önemlidir

Görüntü öğesi, tüketicide ürünü almak için istek uyandırır, ilgisini, dikkatini çeker, metni okumasını sağlar. Genellikle reklamlarda kullanılan simgeleri algılanarak anlama dönüştürülmesi, doğru görsel kodların kullanımına bağlıdır. Grafik ya da görsel tasarım için kullanılan unsurlar ağırlıklı olarak, simgeler, semboller, renkler ve bunların neredeyse sonsuza giden kombinasyonlarıdır (Babacan, 2012; 196).

Reklamın amacına ulaşmasında en etkili araçlardan biri grafik tasarım olarak bilinmektedir. Sanat ve reklamcılık arasındaki ilişki daima, yoğun tartışmalara konu olmuştur.

Aslında hiçbir reklamcı, sanatçı olma iddiasında değildir. Sanatçılar ise çoğu zaman reklamcılığa uzak durmayı yeğler. Buna karşın bazı reklamların aynı zamanda birer sanat yapıtı olduğu da tartışma götürmez bir gerçektir.Reklam ve sanatın belirli zamanlarda birbirlerinden yararlandıkları görülmektedir. (Becer, 2013; 239).

Genel olarak, tasarım, hayal gücü,estetik ile ilgili bir kavram olan sanatın bu boyutları reklamcılığında bir sanat olarak görülmesine yol açmaktadır.

3. GRAFİK TASARIMI ve REKLAM İLİŞKİSİ

Bili Bernbarc'ın "reklamcılık bir bilim değil, bir ikna etme işidir ve ikna etme de bir sanattır"önermesiyle anlattığı gibi hedef kitlesini ikna etme işi reklamın başlıca amaçlarından birisi olarak görülmektedir. Eğer ikna etmek sanatsa, bu sanatın gerçekleşmesi için iyi bir tasarım gücüne sahip olmak gerekmektedir. Bu nedenle grafik tasarımının reklam sektöründe büyük bir önemi bulunmaktadır. Reklam için önemli olan iyi bir grafik tasarımıdır çünkü grafik tasarım, görsel iletişimin anlatım şeklidir. Reklamın hızla algılanması, sevilmesi, hatırlanması gibi zihinsel işlevlerde gözün ve görmenin büyük rolü vardır.

Görüntü öğesi, tüketicide ürünü almak için istek uyandırır, ilgisini, dikkatini çeker, metni okumasını sağlar. Genellikle reklamlarda kullanılan simgeleri algılanarak anlama dönüştürülmesi, doğru görsel kodların kullanımına bağlıdır. Grafik ya da görsel tasarım için kullanılan unsurlar ağırlıklı olarak, simgeler, semboller, renkler ve bunların neredeyse sonsuza giden kombinasyonlarıdır (Babacan, 2012; 196).

Reklamın amacına ulaşmasında en etkili araçlardan biri grafik tasarım olarak bilinmektedir. Sanat ve reklamcılık arasındaki ilişki daima, yoğun tartışmalara konu olmuştur.

Aslında hiçbir reklamcı, sanatçı olma iddiasında değildir. Sanatçılar ise çoğu zaman reklamcılığa uzak durmayı yeğler. Buna karşın bazı reklamların aynı zamanda birer sanat yapıtı olduğu da tartışma götürmez bir gerçektir.Reklam ve sanatın belirli zamanlarda birbirlerinden yararlandıkları görülmektedir. (Becer, 2013; 239).Genel olarak, tasarım, hayal gücü,estetik ile ilgili bir kavram olan sanatın bu boyutları reklamcılığında bir sanat olarak görülmesine yol açmaktadır.

4. SONUÇ

Tüketiciyi etkilemek reklam için çok önemlidir. Bu önemli kavramların gerçekleşebilmesi için yaratıcılık gücünün ve iyi bir tasarımın ortaya çıkarılması gerekmektedir. Bu tasarımın reklamın amacına ulaşmasında en etkili araçlardan biri illüstrasyon olarak görülmektedir. Çünkü illüstrasyon; resimlemelerle hayal gücünü etkileyici bir biçimde kullanılmasıyla ortaya çıkan iletişimi oluşturmaktadır. Reklam sektörü, hedeflediği alıcı kitlesini etkilemede illüstrasyonu farklı tekniklerle kullanmıştır. Bu teknikler; resim kalemleri, renkli kuru boyalar, mürekkep, keçeli kalemler, sulu boya, ekolin (anilin), guaj, akrilik, airbrush ve karışık teknik illüstrasyonda kullanılan tekniklerdir. Teknolojinin gelişmesiyle dijital ortamda çok daha farklı illüstrasyon teknikleri gelişmiştir. İllüstrasyonlar farklı reklam mecralarında etkisini giderek artırmıştır. Reklam sektörünün vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Çeşitli illüstrasyon tekniklerinin gelişmesiyle birlikte farklı dallara ayrılarak geniş bir sanat dalı olmuştur.

KAYNAKÇA

Mustafa Kinik. (2012). Xylografie'nin İllüstrasyonda ve İllüstratif Kitap Tasarımlarında Kullanımı Üzerine Tarihsel Bir Araştırma. Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi DergisiSayı: 29, s.1-13

Arş.Gör.Serpil Güvendi Kaptan, Yrd.Doç. Ata Yakup Kaptan. Ders Kitaplarında Tasarım Sorunları ve Öğrencilerin Öğrenme Düzeyine Etkisi. XIII. Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı,6-9 Temmuz 2004 İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Malatya

Said COŞAR. Edebiyatın Karikatürize Halleri. (2010) Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/2 Spring 2010

Elanur Kızılşafak. MİNYATÜRDEN İLLÜSTRASYONA TARİHSEL VE GÜNCEL BİR BAKIŞhttp://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2014.9.4.D0157

Halime Özge Mardi. (2006)DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI YÜKSEK LİSANS TEZİ. ÇOCUK KİTAPLARI RESİMLEMEDE KARAKTER YARATMA

MEGEP, İllüstrasyon Ders Modülü

KAMUSAL ALANDA SANAT UYGULAMALARI İÇİN BİR ÖNERİ: SANAT MEDİATÖRLÜĞÜ

Dolunay MAY
Işık Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
dolunay.may@isikun.edu.tr

ÖZET: Mediatör'ün kelime anlamı arabulucudur. Sanat mediatörlüğü Fransa'da 2000'li yılların başından beri kullanılan, kamusal alanda sanatı destekleme programıdır. Sanat mediatörlüğü; toplumların sanat ile buluşmasının en dolaysız ve belki de en etkili vasıtası olan kamusal sanat çalışmalarının hayata getirilebilmesi adına toplum, sanatçı ve sanatı destekleyen kurumlar arası ilişkileri düzenlemeyle görevli kurumsal bir yapıdır. Sanat mediatörlüğünün arabulucu rolü, kamusal sanat gibi, toplumun farklı kesiminden birçok özel ve tüzel kişiyi etkileyen çalışmalarda, tam da bu çok fonksiyonlu yapı nedeniyle ortaya çıkabilecek sorunları gidermekle birlikte, bu gibi muhtemel sorunlar nedeniyle hayata geçirilemeyen projelere uygun koşulları sağlamak, belki de bu tip gelişmelerden bile bahsedilemediği sanattan yoksun toplumsal katmanları sanata bir biçimde dahil edebilmektir. Sanat mediatörlüğü misyonunu üstlenen kurum, uygulamanın yapılacağı bölgenin tespiti, söz konusu bölgede projenin uygulanması için gerekli kamuoyunun oluşturulması, proje için gerekli finansmanın organize edilmesi, projeyi uygulayacak sanatçıların koordinasyonu ve nihayetinde tüm bu bölümlerde ortaya çıkabilecek sosyolojik çatışmalara arabuluculuk ederek projenin hayata geçirilebilmesiyle görevlidir. Ülkemiz gibi sanata katılımın arzu edilen seviyelerde seyretmediği toplumsal yapılar için önemi tartışılmaz olan kamusal sanat çalışmalarının yaygınlaşmasında, sanat mediatörlüğü kurumunun etkili bir model olacağı değerlendirilmektedir.

Anahtar sözcükler: Sanat Mediatörlüğü, Kamu Sanatı, Arabuluculuk

GİRİŞ

Sanatın toplumsal kökenini irdelediğimizde, yurttaşların bir araya geldiği Yunan kent agoraları; günümüze kadar etkisini sürdüren düşünce alanlarının ve bu alanlardan ayrı değerlendirilmesi imkansız, sanatsal olguların da ilk kuramsallaştırıldığı sahnelerdir. Sahne, sonraları rol yapma fiilinin gerçekleştirildiği belirli bir platforma evirilse de, bir benzetişimden öte sadece tiyatro ile sınırlandırılamayacak tüm sanatsal yaklaşımlara kaynaklık eden kamusal alanın ta kendisidir. Shakespeare'in (1564-1616) " Tüm dünya bir sahnedir" deyişi, sanatın; insanın doğal yaşamıyla iç içe ve çeşitli kategorilere ayrılmadığı bağlamsal köklerini çok iyi idrak ettiğinin bir göstergesidir. Antik Yunan tiyatrosundaki aktörün doğal halinden, modern döneme kadar yüzlerce yıl boyunca sanatın insanı

biçimlendirmek için esas aldığı kontrapost stilizasyon, agorada sohbet eden rahat insan duruşundan başka bir şey değildir. Yunanlıların sanatı algılama biçimleri, insan olmanın idrakine varıldığı anın, sanatın çıkış noktası olarak kabul edilen, seslerin, dansların ve nihayetinde mağara duvarlarına yapılan çizimlerin o esrik anının kesişiminden farklı değildi. Bu fark, medeniyet diye özetlediğimiz kültürel alışkanlıkların aklı temel alan değişimleriyle, sanatı yaşamın doğal seyrinden ayırarak elit sınıfların ve dini mabetlerin yüceltilmiş, bir o kadar da erişilmesi imkansız duvarları arasına gizlerken, aynı yapılar günümüzde müzelerin, galerilerin beyaz küpleri ardına doğru evirilmiştir. Schiller'in (1759-1805) barbarlık olarak nitelediği akıl temelli bu süreç, doğanın insan yaşamını da kucaklayan çeşitlikçi yapısından, sanatın ötelendiği deneylenebilirin tekleştirdiği bir algıya doğru gelişmiştir. Bu algı, sadece bilim ile sınırlı kalmamış, deneyle açıklama, kataloglama eğilimini sanata da uygularken, disipliner bir yapıda ayrıştırmıştır. Kamusal alan sanatı olarak adlandırdığımız olgu, bu ayrışmanın bir örneği olduğu kadar, sanatın insanın yaşamıyla eş özünden farklılaşmasının ironilerini barındırır.

KAMUSAL ALAN SANATI

İnsanoğlunun öteden beri inşa ettiği rasyonel bir dünya algısı, insanın kendi varlığının farkına varıp, bir anlamda doğadan kopmasıyla birlikte, sadece doğaya değil kendine de yabancılaşarak bugün sanat adı altında topladığımız tüm edimlerin bu rasyonellik çerçevesinde incelenmesine neden olmuştur. Dünyayı anlamakta kullandığımız bölümlendirici yaklaşım, sanatın da kendi ağaç yapısının şekillenmesini kaçınılmaz hale getirmiş, sanatta çeşitli disiplinler ortaya çıkarken, bu yapı kendi içinde de ayrışıma değer görülen alt inceleme alanları bulmuştur. İnsanın kronolojik tarihi söz konusu ayrışmaların ışığında, çeşitli dönemlerde yaşanan köklü kırılmalardan tutunarak, tarım veya sanayi toplumu gibi evresel dilimlerde incelenmiş, sanata dâhil edilen bölümlendirmeler de bu evrelerin ışığında değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Kamusal alan sanatı adlandırmasının yeşerdiği günümüzde, genel itibariyle bahsedilen bölümlerin oluşturulduğu yapı içinde sanat için bir mecra, bir medyum alanı olarak algılanmaya başlamıştır. Kamusal alan sanatı, sanatın kapalı kapılar ardından çıkarak, kamu olarak, halk ile dolaysız buluşmasını sağlayan ve bu aracısızlığın sanatçı için de daha özgür üretimsel bir medyum olarak algılandığı bir yaklaşımdır. Özel sanat alanlarına halkın ücretiz erişimiyle bu alanların kamulaştırıldığı durumlarda, ya da kamu denilince halktan ziyade devletin söz sahibi olduğu alandan bahsedildiği toplumlarda kamusal alanın özgürlükçü yapısı kısıtlıdır. Sanat mediatörlüğü, bahsedilen kısıtlamaların da ortadan kalkacağı bir model önermektedir.

ARABULUCULUK

Sanat mediatörlüğü sanatın uygulama alanlarını kapalı kapıların ardından dışarıya, kamunun erişim engelinin bulunmadığı gibi, sanatçının üretimsel özgürlüğünün azamiye yaklaştırıldığı kamusal alana taşımayı amaçlar. Kamu olarak halkın sanat ile buluşabilmesinden ziyade, sanatı halka götürmeyi görev edinen bu misyon, toplumun sanata izleyici olmaktan öte sanat üretiminin de merkezinde yer almasını sağlayacak düzenlemeler yapmaktır.

Mediatör kurum, öncelikle sanat uygulamasının yapılacağı bölgeyi tespit eder. Bu tespit kurumun birimlerince yapılacak incelemeler neticesinde ortaya çıkabileceği gibi, böyle bir ihtiyacı dile getiren bölge sakinlerine de cevap verebilmektedir. Projenin uygulanacağı bölgenin tespitinde öncelik, bölge sakinlerinin sanata erişmesinde engel teşkil eden

etmenlerin belirlenmesi, uygulanacak projenin söz konusu engellere çözüm olabilmesidir. Diğer bir husus ise uygulanacak projenin bölgede ortaya çıkaracağı etkileşimidir. Bu etkileşimin yaşanmayacağı durumlarda sanat çalışması olağan hayatın karmaşası içinde yok olup gidecek, dolayısıyla sanat algısından farklı bir yapılanma gösterecektir. Mediatör, uygulama yapılması muhtemel bölgenin sakinleriyle görüşmeli, proje hayata geçmeden önce bu etkileşimin izlerini aramalıdır. Bu etkileşim bazı durumlarda bölgenin fiziksel özellikleriyle yakından ilgilidir, proje sanatsal anlamının yanında çoğu zaman yarattığı fiziksel etkileşim ile doğal yaşamı düzenleyici gibi estetik algının dışında da anlamlar barındırabilmektedir. Örneğin araç park edilerek kullanım dışı bırakılan bir arazi, sanat projesinin uygulanmasıyla söz konusu araçlardan arınarak daha estetik bir görünüm de kazanabilecektir.

UYGULAMA

Mediatör kurum, projenin uygulanacağı bölgenin tespitine müteakip, üyelerinin bölge sakinleri olduğu bir kurul oluşturma yoluna gider. Bu kurul bölgede faaliyet gösteren yerel toplumsal örgütlerin liderlerinden olabileceği gibi, bölgede sözü dinlenen, saygı duyulan kanaat önderi kişilerden oluşabilir. Bu kurul üyeleri bu görevi üstlenmeye ve böyle bir sanat projesinin hayata geçirilmesine istekli kişilerden teşkil edilmelidir. Mediatör, söz kurulu tesis ettikten sonra kurul üyelerinin yardımıyla sanat projesinin hayata geçirilmesinden önce, böyle bir proje için gerekli olan çevresel algıyı hazırlayacak bir kamuoyu oluşturma sürecine başlar. Oluşacak kamuoyu, projenin hayata geçirilmesi için gerekli algısal ve mali desteğin sağlanması için şart olduğu kadar, kamuoyu nezdinde konunun değerlendirilerek, bölge sakinlerinin sanata katılımını azami seviyeye getirecektir. Kamuoyu oluşturmanın etkin yolu söz konusu bölge odaklı yerel basının kullanılması, çeşitli görsel çalışma ve duyurularla bölge halkını konuya taraf hale getirebilmektir. Bölge sakinlerinden meydana gelen kamuoyunun projeye taraf oluşu, tam da sanatın özünde amaçladığı, tartışma ve sorgulama ortamının hazırlanmasını sağlarken, bölge sakinlerinin söz konusu sanat projesine yalnızca seyirci değil katılımcı olmalarını da sağlayacaktır. Mediatör kurum, ilerleyen süreçte aday sanatçıları ve projelerini, bu projelerin muhtemel maliyetlerini tespit edecek, bu bilgileri kurul ile paylaşacaktır. Kurul bu kez arkasındaki kamuoyu sorumluluğuyla birlikte söz konusu sanatçıları ve projelerini değerlendirecektir. Bu değerlendirme süreci boyunca da bölge sakinlerinden oluşan kamuoyu tarafında muhtemel sanatçılar ve projeleri tartışılacaktır. Bir kez daha ortaya çıkan tartışma ve araştırma, fikrini söyleme süreci projenin amacına uygun olarak kamuyu, yani halkı, sanatın tartışma yaratırken sorgulatan, anlamlandıran yönüne doğru sevk edecek, sanata aktif katılımı sağlayacaktır. Mediatör kurumun arabulucu görevi bu aşamada tekrar devreye girecek, projenin hayata gelmesinin önünü tıkayabilecek gelişmelere karşı kamuoyunu bilgilendirerek, bir anlamda bu tartışmanın yapıcı yanının korunmasını sağlayacaktır. Kamuoyunun ilgisini projeye sıcak tutmak, yanlış bilgilendirmenin önüne geçebilmek için mediatör kurum özellikle yerel olmak üzere tüm medya organları ile düzenli bilgi paylaşımında bulunarak, bu bilginin kamuoyuna aktarımını etkinleştirecektir. Yapılan müzakereler neticesinde bir sanatçı ve muhtemel yapıtı üzerinde karar alınır. Bu noktada mediatör kurumun diğer bir fonksiyonu ortaya çıkar. Karara varılan sanatçı ile bir sözleşme yapılması yine mediatör kurumun sorumluluk alanındadır. Mediatörlüğü üstlenen kurum mekanizmaları ve kurulca ile tespit edilen mali kaynaklarla, sözleşme yapılan sanatçıya, projesine başlayabilmesi için bir ön ödeme yapılır. Mediatör kurum tüm bu süreçler devam ederken, hatta projenin başlangıcında mevcut bir talep olmaması durumunda, talebin meydana gelmesi için kamuoyu yaratılması aşaması da dâhil olmak üzere, söz konusu kamusal alanın bulunduğu bölgenin yerel basını başta olmak üzere diğer basın organları ile bu projenin

filizlenmesi, tanıtılması ve gerekli tartışma ortamının sağlıklı ilerleyebilmesi için bilgilendirme kampanyalarını sürdürecektir. Seçilen projenin yapım süreci boyunca bölge sakinleri ile gerçekleştirilecek toplantılar bir rutine oturtulur. Bu toplantılar ile proje süreci hakkında bilgilendirme yapılırken, bölge sakinlerinin de projeye aktif olarak katılımı sağlanır. Bu katılım sanatçının hayata geçireceği yapıtın, bölge sakinlerinin de fikirleri doğrultusunda şekillenmesi anlamında aktiflik kazanır.

UYGULAMA ÖRNEĞİ:

Sosyolog Jean-Paul Fourmentraux'nun 4 Kasım 2013 tarihinde, Fransız Kültür Merkezi İzmir Şubesi'nde, "Ortak Eser, Sanat ve Yurttaşlık Sorunu" başlıklı konferansında mediatörlük kurumunun Fransa'daki işleyişi ve uygulanmış örnekler hakkında da bilgi vermiştir. İletilen bir örnekte kökleri Ortaçağ'a kadar uzanan, köklü bir geçmişe sahip ama günümüzde, eski önemini yitirmiş bir Fransız mahallesinin, yeniden bir cazibe merkezi haline getirilmesi maksadıyla, mahalle sakinlerince bir sanat eserine sahip olma isteği anlatılmıştır. Söz konusu mahallede işyerleri bulunan esnafın ön ayak olduğu bir kurul oluşturulmuş, bu kurul vasıtasıyla, mahallenin merkezi niteliğindeki küçük bir meydana bir açık hava eserinin yerleştirilmesi fikri hayat bulmuş, sonradan projenin mediatörlüğünü üstlenecek vâkıfa bu fikir iletilmiştir. Mediatör görevini üstlenen vakıf yukarıda bahsedilen süreçler neticesinde projeyi gerçekleştirmiş, projede görev alan sanatçının, mahallenin köklü geçmişinden esinlenerek masalsı bir ortaçağ canavarını, çağdaş çizgilerle yeniden hayata geçirmesini sağlayarak mahalleye kazandırmıştır.

SONUÇ

Sanat mediatörlüğü, ülkemizde batılı anlamdaki sanat kültürünün her alanında yaşamaya alıştığımız, geriden takip etme görüngüsüne paralelinde uygulaması olmayan bir kavramdır. Herkesçe bilinen, sebep sonuç ilişkileri yüzyıllara yayılan plastik sanatların yaşam bulma mücadelesi, hane halkı çerçevesinde incelediğinde, karamsar bir tablo çizmeye devam etmektedir. Bireye ulaşabilmek bakımından kamusal alan sanatı, ülkemiz gibi coğrafyalarda, hane içerisine de nüfuz edebilmiş bir plastik sanat kültürüne sahip toplumlardan daha hayati bir rol oynamaktadır. Kamusal alan sanatı, plastik sanatların yeterince benimsenmediği, sergilendikleri müzelere nüfusun büyük çoğunluğunun gitmediği, yine o müzelerin çoğunluk için kendilerinin dışında kalan gizemliliği gösteren çekinilesi, ürkütücü kutsal mekânlar olarak algılandığı toplumlar için plastik sanatlarla tanışabilmesinin yegâne yoludur. Kamusal alan sanatının kaçınılmaz formu olarak heykel, tarihsel gelişim sürecinin başında anıtsal kavramlar barındıran bir form olarak ortaya çıkmıştır. Bu anıtsal kavramdaki sembolik dil, modern sanatla birlikte ait olduğu mekânla bütünleşen yeni bir plastik anlayışa evirilmiştir. Maalesef ülkemizde heykel sanatı, anıtsal yanıyla var olabilmiş, çağdaş plastik sanat algısını kalabalıklar ile paylaşmaktaki sıkıntılarından sıyrılamamıştır. Yıllarca hükümetler ve daha çok yerel yönetimlerce sipariş edilen heykel uygulamaları, söz konusu bölgeyle özdeşleşmiş tarihsel figürleri ya da yerel sembolleri tasvir eden, sanatsal kaygılardan uzak anıtsal algının ötesine geçemeyen, soğuk kütlelerdir. Ülkemizde heykel sanatının gelişimi açısından milat kabul edilebilecek 1973 yılı, Cumhuriyet'in 50.yılı heykel projesi, heyecan uyandırsa da, bir takım ideolojik beklentilere, sanat dışı çekişmelere ve teknik tecrübesizliklere kurban edilmiş, çoğunluğu günümüze dahi ulaşmayı başaramayan heykeller, tarihin sayfalarına gömülmüştür. 1992 yılında, 1973 projesinden tecrübe ile sanatsal kaygı ön planda tutularak ele alınan, sanat tarihimizin ikinci geniş çaplı heykel yerleştirme projesi ise, böyle kamusal alan sanat projelerinin en önemli ayağını teşkil eden kamunun, yani halkın görüşüne büyük ölçüde

başvurulmadan gerçekleştirilmesi nedeniyle beklenilen etkiyi yakalamaktan uzak kalmıştır. Sanat mediatörlüğü kurumunun önemi tamda bu noktada devreye girmektedir. Sanatı, hangi kültürün, ne kadar özümsediğine bakılmaksızın, kamusal anlamda hayata geçirilecek sanatprojelerinin uygulanabilirliği, etkisi ve ömrü o toplumda kamuyu temsil eden halkın, projenin oluşum sürecine ne kadar katıldığı ile ölçülebilir. Sanat mediatörlüğünün esas anlamı ulaşmayı planladığı toplulukları salt izleyici olarak kabul etmeyerek, bu toplulukların sanat uygulamalarının gerçekleştirilme sürecinin genelinde rol almasını sağlamaktır. Ülkemiz gibi sanata olan katılımın, izleyici ayağının bile istenilen seviyelerde olamadığı toplumlarda, sanat mediatörlüğü olgusu bu anlamda daha kritik bir önem kazanmaktadır. Günümüzde uygulamaya konulan kentsel dönüşüm projelerinin, popüler politik söylemlerle, siyasi kutuplaşmaların muharebe alanı haline gelmesi, bu çatışmanın gezi parkı eylemleri ile zirveye ulaşması, kamusal alanda sanat uygulamalarının genel ve yerel yönetimlerden çok bağımsız kurumlarca sürdürülmesi gerekliliğini, daha sağlıklı sonuçlar alınması bakımından kaçınılmaz hale getirmiştir. Kamusal alan sanat uygulamalarının, hâlihazırda bienaller de dâhil olmak üzere çeşitli sanat organizasyonlarını destekleyen sermaye çevrelerince sosyal sorumluluk projesi kapsamında ele alınması, yönetimlerin türlü siyasal tavırları nedeniyle yitirdikleri hami imajlarının olumluya dönüştürülmesi açısından bu projeleri tarafsız kurumlar vasıtasıyla desteklemeleri yerinde bir çalışma olacaktır. Son İstanbul Bienali'nin konu ettiği kamusal alanda sanatın, hakkını veremediği tartışmaları ile eleştiri oklarını üzerine toplaması bu bağlamda manidardır.

ÖNERİLER

Sanat mediatörlüğü misyonunu üstlenerek, toplumun her kesiminin, geliştirilen sanatsal projelerde aktif rol almasını sağlamaktan öte, söz konusu sanat yapıtıyla etkileşimini günlük hayatın bir unsuru olarak devam ettirecek olan bireylerin, bu projelerin şekil almasında kavramsal anlamda katkıda bulunmasını sağlamak en kapsamlı sanat eğitiminden daha etkili olacaktır. Söz konusu projede uygulamanın yapılacağı çevrede yaşayan yerel halk, hayata getirilecek yapıtın konu, kompozisyon ve teknik özellikleri itibariyle karar mekanizmasının bir parçası olabilmesi nedeniyle, tüm süreç boyunca o sanat alanını deneyimlime fırsatı yakalayacaktır. Uygulanabildiği takdirde bu proje, ülkemizde plastik sanatlar alanında resim disiplininden daha karamsar bir tablo çizen heykel sanatının gelişimi açısından önemli bir gelişme olacaktır. Mediatörlük misyonunu üstlenecek kurumlarca sanat pazarında yaratılacak yeni talepler, hâlihazırda arz fazlası olarak kendini gösteren heykel uygulamalarının olumsuz grafiğini, talep fazlalığına doğru çevirecektir. Bu olumlu tablo diğer sanat alanlarına da yansıyacak, kamusal sanat yapıtları ile tüm plastik sanat alanlarına olan ilgi artarak devam edecektir.

KAYNAKLAR

Fourmentraux, Jean-Paul (2013) “Ortak Eser, Sanat ve Yurttaşlık Sorunu başlıklı konferans” 4 Kasım 2013 , Fransız Kültür Merkezi İzmir.

Altuğ, Taylan (2012) Son Bakışta Sanat, Yapı Kredi Yayınları.

İstanbul’da Kamusal Alanda Sanat Uygulamaları İçin Bir Öneri (2011) İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.

May, Dolunay (2014) http://izlekler.com/kamusal-alanda-sanat-uygulamalari-icin-bir-oneri-sanat-mediatorlugu/

SOSYAL MEDYADA KÜLTÜR VE SANAT KURUMLARI BAĞLAMINDA BİR İÇERİK ANALİZİ

Duygu DUMANLI KÜRKÇÜ
İstanbul Arel Üniversitesi
duygukurkcu@arel.edu.tr

ÖZET: Kültür ve sanat kurumlarının, daha gelişmiş bir toplum yaratma ve toplumdaki bireylerin kültürel gelişimine ivme kazandırma konusunda toplumsal misyonları bulunmaktadır. Bu toplumsal sorumluluk doğrultusunda, kültür ve sanat kurumları, düzenleyecekleri etkinlikleri geleneksel kitle iletişim araçlarını kullanarak duyurmanın yanı sıra Facebook, Twitter, Instagram, Google +, Youtube, Foursquare, Pinterest, Vimeo, Bloglar, networkler gibi sosyal medya araçlarından da etkili bir şekilde yararlanmaktadırlar.

Bu çalışmanın amacı, kültür ve sanat kurumlarının sosyal medya araçlarından ne ölçüde ve hangi sıklıkta yararlandığının analizini yapmak ve sosyal medyada ki varoluşlarının etkinliğini ölçmektir. İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın Türkiye'nin tanıtımına, İstanbul'un marka değerine büyük katkısı vardır. İKSV etkinlikleri gazete, televizyon, radyo gibi geleneksel medyanın yanı sıra günümüzde hızla yayılan çevrimiçi medyada da geniş şekilde yer almaktadır.

İKSV etkinliklerine katılan yabancı konukların, İstanbul deneyimlerini ve İKSV etkinliğini sosyal medyadan takipçileri ile paylaşmaları, gerek kentin turistik tanıtımı gerekse İKSV'nin marka farkındalığını arttırmaktadır. Bu doğrultuda, çalışma kapsamı içerisinde İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın sosyal medyada gerçekleştirdiği etkinlikler ve paylaşımlar analiz edilerek bir içerik analizi gerçekleştirilecektir.

Anahtar sözcükler: Sosyal medya ve sanat, **s**anat ve iletişim, sanat ve yeni medya, sanat yönetimi, sanat kurumları.

GİRİŞ

Sanat kavramını açıklamak gerekirse sanat, bireylerin estetik duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini, gözlemlerini ve hayallerini bilinçli olarak kendini ifade etmeye en uygun biçimlerde dışa vurmasıdır. Diğer bir deyişle bireyin yaşama dair tüm görüşlerini, özlemlerini, umutlarını, deneyimlerini diğer insanlarla paylaşma ve aktarma etkinliğinde bulunmasıdır.

Prof. Mustafa Ergün sanat kavramını şu şekilde açıklamaktadır; "Sanat, insani bir faaliyettir ve insanı etkileyen her şey, sanatı da etkilemektedir. Sanat, sanatçıya bağlı bir ürün olarak sanatçının kişiliğinden ve orijinalliğinden de büyük ölçüde etkilenir. Ama bütün sanat

eserleri kişilerde estetik bir zevk ve heyecan uyandırır; beğenilir, takdir edilirler" (Kutup, 2010: 9).

Özand Gönülal'a göre; "Sanat, insanın yüksek benliğinin devingen bir süreç sonrasında bir başka boyutta varolmasıdır" (Kutup, 2010: 10). Sanat; insanla doğadaki nesnel gerçekler arasındaki estetik ilişkidir. Bu ilişkiyi oluşturan üç aşama bulunmaktadır. İlk aşamada sanatçı doğadaki maddi özellikleri; renkleri, sesleri eylemleri algılar ve ikinci aşamada sanatçının algıları hoşa giden yeni biçimlere dönüştürülmektedir. Son aşamada ise sanatçıda önceden varolan duygu ve heyecan durumlarına yeni algılar yaratılır. Sanatçı yetkinliğinin üst düzeyine ulaştığında ise; zihninde yarattığı düşleri aktarabileceği uygun aktarım yolları bulmaktadır (Ersoy, 2002: 5-6, Aktaran: Yıldız, 2010: 24-25).

Bir sanat eserini meydana getiren ve sanat olgusunu ortaya çıkaran üç unsur bulunmaktadır. Bunları sanatçı, sanat eseri ve sanat eserini anlayıp takdir eden kişiler olarak sıralayabiliriz. Kavram olarak ifade etmek gerekirse; üreten, ürün ve tüketenden oluşmaktadır (Kutup, 2010: 10).

Sanat içinde bulunduğu toplumsal koşullardan etkilenmektedir. Sanatın kültürel ve toplumsal yaşamda oluşan değişimlerden etkilenmemesi düşünülemez. Her çağda sanat, o çağın temel özelliklerinin ve gereksinimlerinin etkisiyle şekillenerek günümüze kadar farklı görünümlerle ve anlatım biçimleriyle varlığını sürdürmüştür. Aynı şekilde sanat yapıtlarını sergileyen, diğer bir deyişle insanlarla buluşturan, kültür ve sanat kurumları da dönemin koşullarına uygun araçlar vasıtasıyla bu eserlerin tanıtımını gerçekleştirmektedir.

Mutlu Erbay, sanatın içinde bulunulan dönemin koşulları tarafından şekillendiğini vurgulayarak, sanatın günümüzde alınıp satılan ve tüketilen bir meta haline dönüştüğünü şu sözleri ile ifade etmektedir (Erbay, 2009: 38, Aktaran: Yıldız, 2010: 28):

"Bugünkü toplumun yapısında sanat nedir sorusunu sorarsak, sanat işe yarar bir şeydir, tüketilir, popülerdir. Kesinlikle tüketilmesi gereken bir şeydir. Mümkün oldukça çabuk, kalıcı olmadan yani hamburger gibi bir şeydir. Herkes beş ya da on dakikalığına ünlüdür. Artık sanatçı elit azınlık değildir. Bu tüketim toplumunda sanatın yönetilmesi gerekmektedir. Konserler, diziler, tabloların nasıl pazarlanacağının saptanması ve toplumun sanat ihtiyaçlarının nasıl yönlendirileceğinin bilinmesi gerekmektedir. Kısacası sanat pazarlanmalıdır."

Mutlu Erbay'ın da sanat tanımında belirttiği gibi, sanat yapıtları günümüzde kültür ve sanat kurumları tarafından izleyici kitlelere duyurulmalı ve pazarlanmalıdır. Bu bağlamda günümüzde artık konvansiyonel iletişim araçlarının yerini, yeni iletişim teknolojileri, yeni medya ve sosyal medya almıştır.

Günümüzde kültür ve sanat kurumları düzenleyecekleri sanatsal etkinliklerin tanıtımını ve duyurulmasını Facebook, Twitter, Instagram, Google+, Youtube, Foursquare, Pinterest, Vimeo, Bloglar gibi sosyal medya araçları ile gerçekleştirmektedirler.

KÜLTÜR - SANAT KURUMLARI VE SOSYAL MEDYA

Günümüzde yeni iletişim ortamları özellikle de internet, kitle iletişim araçlarını desteklemektedir. 1990'lı yıllarda hızla büyüyerek devam eden internet kullanımı, web

sitelerinin yaygınlaşması sonucu kullanıcı sayısını arttırmakta ve 2000'li yıllarda sosyal medyanın da işlerlik kazanması ile her kesimden insanı ve kurumu içerisine almaktadır.

Yeni medya, etkileşimli, hızlı, sınır tanımayan, iletişimi güçlendiren, hızlandıran ve yöndeşen, diğer bir deyişle, yazılı, görsel, işitsel kitle iletişim araçlarının bilgisayar teknolojisi ile altyapılarının biraraya gelerek bütünleşmesidir. Sosyal medya ise, yeni medyanın hızlı bir biçimde gelişmesi sonucunda ortaya çıkan ve iletişim alanında devrim yaratan araçlar olarak tanımlanabilir (Gönenli ve Hürmeriç, 2012: 213-214).

Yeni medya, sosyal paylaşım ağları, mesajlaşma ortamları, bloglar ve diğer kullanıcı türevli içerik forumları aracılığı ile dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan ve farklı deneyimlere sahip olan insanların birbirleri ile hızlı bir şekilde iletişim kurmasına olanak tanımaktadır. Diğer bir deyişle, internet teknolojisinin öncesinde hayal dahi edilemeyen bir açıklık düzlemi içerisinde, milyonlarca insanın haberleşmesini ve her türden ileti paylaşımını olanaklı hale getirmiştir (Erdoğan, 2014: 80).

Sosyal medya, web tabanlı teknolojiler üzerinde etkileşime açık bir ağ oluşturarak, kullanıcıların kolaylıkla kullanabileceği yayım ve bağlantı oluşturma teknikleri sunmaktadır. Bu yeni çevrimiçi iletişim ortamında bildirimci medyanın gerçekleştirdiği monoloğun yerini sosyal medya diyaloğuna bırakmıştır. Sosyal medya ile birlikte içerik üretmek ve katılımcılık, izlemek ve dinlemek gibi kavramların önüne geçmiştir (Bulut, 2014: 194).

Günümüzde sosyal medya yaygın bir biçimde sosyal ağlarla birleştirilmektedir. Bu sosyal ağlar (Öztürk, 2013: 7);

- Sınırlı bir sistem içerisinde bir toplum profili inşa eden,
- Paylaşılan bir bağlantı aracılığıyla diğer kullanıcı listelerine açıkça ulaşılabilen,
- Sistem içinde yer alan diğer kullanıcılar tarafından bağlantı listelerinin görünmesine izin veren "web temelli hizmetler" olarak ifade edilmektedir.

Yeni bir mecra olan web, güçlü bir araçtır ve yeni çağla birlikte oluşan sosyal değişimin de tetikleyicisi konumundadır. Geleneksel medya; gazete, televizyon, radyo tüketicilerinin pasif izleyiciler olduğu fikrini merkeze alırken, internet ve çevrimi içi ortamlar; tüketicilerin aktif ve katılımcı olma fikrini merkeze almışlardır (Aşman Alikılıç, 2010:148). Günümüzde internet kullanımı dünya genelinde 3 milyar kullanıcıya, Türkiye genelinde ise 35 milyon kullanıcıya ulaşmıştır (http://www.internetlivestats.com/internet-users).

Yeni medyanın iletişim alanına getirdiği bu imkânlar sayesinde artık insanların medya kullanım alışkanlıkları değişikliğe uğramaktadır. Artık bireyler geleneksel kitle iletişim araçları olan gazete, dergi, radyo, televizyondan ziyade bu araçların niteliklerini kendi içerisinde barındıran yeni medya araçlarını kullanmayı tercih etmektedirler. Özellikle de genç nüfusun medya tüketim alışkanlıkları incelendiğinde bu durum kanıtlanmaktadır.

Türkiye İstatistik Kurumu'nun Hanehalkı Bilişim Teknolojileri Kullanım Araştırması sonuçlarına göre 2014 yılı Nisan ayında Türkiye genelinde internet erişim olanağına sahip hanelerin oranı %60,2'dir. Ayrıca bilgisayar ve internet kullanım oranlarının en yüksek olduğu yaş grubu 16-24 olduğu tespit edilmiştir. İnternet kullanım amaçları dikkate alındığında, 2014 yılının ilk üç ayında internet kullanan bireylerin %78,8'i sosyal paylaşım

sitelerine katılım sağlarken, bunu %74,2 ile online haber, gazete ya da dergi okuma takip etmektedir (TÜİK, 2014).

Bu bulgular ışığında günümüzde internetin hanelerde hızla yayıldığını ve bireylerin bilgisayar ve internet kullanım oranlarının giderek arttığını söylemek mümkündür. Ayrıca özellikle de genç nüfusun bilgisayar ve interneti daha yoğun şekilde kullandıkları sonucuna ulaşılmaktadır. Bunun yanı sıra internetin kullanım amaçlarını ortaya koyan veriler dikkate alındığında ise öncelikli sırayı sosyal medya kullanımı almaktadır. Sosyal medya kullanımından sonra ikinci sırada ise bireylerin haber ve bilgi alma amacıyla internet kullanmaları dikkat çekmektedir.

Bu veriler doğru yorumlandığında günümüzde internet ve bilgisayar teknolojilerinin gelişmesinin bir sonucu olarak yeni medya araçları ve özellikle sosyal medya kullanımı artmıştır. Bu bağlamda artık sosyal medyanın yoğun olarak kullanılması nedeniyle kurumlar da gerçekleştirecekleri reklam kampanyaları ya da etkinlik duyurularını söz konusu bu sosyal medya araçları üzerinden gerçekleştirmektedirler.

Günümüzde kültür ve sanat kurumları da toplumun büyük çoğunluğunun yaygın biçimde kullandığı internet ve sosyal medyanın sunduğu imkânlardan yararlanmaktadır. Diğer bir deyişle kültür ve sanat kurumları, Facebook, Twitter, Youtube, Instagram, Bloglar, forumlar, networkler, e-mail ve mobil uygulamaların kitle iletişiminde sağladığı avantajlardan yararlanmaktadırlar.

İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI VE SOSYAL MEDYA

Bu çalışmanın amacı, kültür ve sanat kurumlarının sosyal medya araçlarından ne ölçüde ve hangi sıklıkta yararlandığının analizini yapmak ve sosyal medyadaki varoluşlarının etkinliğini ölçmektir. Bu amaç doğrultusunda İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın sosyal medyada duyurusunu yaptığı etkinlikler ve paylaşımlar analiz edilerek bir içerik analizi gerçekleştirilecektir.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı, kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak İstanbul'da uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla 1973 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğindeki 17 işadamı ve sanatsever tarafından kurulmuştur. 1993 yılında, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı'nın vefatının ardından, Şakir Eczacıbaşı vakfın Yönetim Kurulu Başkanı olarak seçilmiştir. 2010 yılı Ocak ayında on altı yıl boyunca vakfın Yönetim Kurulu başkanlığını üstlenmiş olan Şakir Eczacıbaşı'nın vefatının ardından vakfın Yönetim Kurulu Başkanı olarak Bülent Eczacıbaşı seçilmiştir. İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın birincil amacı kültür ve sanat çalışmalarının en seçkin örneklerini sunmak ve aynı zamanda sanat yoluyla uluslararası bir platform oluşturarak Türkiye'nin ulusal, kültürel ve sanatsal değerlerini tanıtmaktır (http://www.iksv.org/tr/hakkimizda/tarihce).

İKSV bu amaçlar doğrultusunda düzenleyeceği sanat etkinlikleri için gazete, radyo ve televizyon gibi geleneksel medyanın yanı sıra Facebook, Twitter, Instagram, Foursquare, YouTube, Google+, LinkedIn gibi sosyal medya araçlarından da yararlanmaktadırlar. Aşağıda yer alan tabloda İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın kullandığı sosyal medya araçları ve bu araçların insanlar tarafından hangi oranda takip edildiği görülmektedir.

Tablo 1. Sosyal Medyada İKSV

Facebook	107.117 beğeni	2.217 ziyaret	
Twitter	326.380 takipçi	1.781 tweet	183 takip edilen
Instagram	2.304 takipçi	30 gönderi	9 takip edilen
Foursquare	3.051 ziyaretçi	6.289 ziyaret	
YouTube	330 abone	64.256 görüntüleme	106 video
Google+	117.400 takipçi	409.634 görüntüleme	
LinkedIn	7.540 takipçi		

İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın Facebook sayfası incelendiğinde Ekim 2014 itibariyle 107.117 beğeni ve 2.217 ziyaret sayısı bulunmaktadır. İKSV, Facebook sosyal medya aracından; etkinlik afiş paylaşımı, etkinlik sonrası paylaşımlar, yaklaşan etkinliklerin duyurusu, etkinlikle ilgili kullanıcı yorumları, alana ilişkin güncel haber akışı sağlamak gibi amaçlarla yararlanmaktadır. İKSV'nin Facebook sayfasında yer alan facebook.com/events adresli "yaklaşan etkinlikler" bölümünde "katıl" butonu yer almaktadır. Böylece söz konusu etkinliğe kaç kişinin katılacağı bilgisi elde edilmektedir. Ayrıca duyurusu yapılan etkinliğe katılmak isteyen kullanıcılar için biletix.com sitesinin linki verilerek bu link üzerinden bilet satın almaları sağlanmaktadır.

İKSV ayrıca birtakım etkinliklere ücretsiz bilet vaadiyle kullanıcıları Instagram gibi diğer sosyal medya araçlarına yönlendirmektedir. Facebook sayfasından "Siz de kendi föyünüzü Kasım ayı boyunca #tasarimheryerde etiketiyle Instagram'da paylaşın, en çok beğenilen 5 kişiden biri olun, bienal sergisini rehberli turla izleyin" duyurusu ile kullanıcılardan 2. İstanbul Tasarım Bienali föyünün origamik olarak tasarlanması istenmiş ve bunun karşılığında en çok beğenilen beş tasarım sahibinin ücretsiz olarak bienale katılması sağlanmıştır.

İKSV düzenlediği İKSV Tasarım, Film Ekimi, İstanbul Bienali, İstanbul Caz Festivali, İstanbul Film Festivali, İstanbul Müzik Festivali, Tasarım Bienali ve İstanbul Tiyatro Festivali etkinlikleri ve Salon İKSV için Facebook'ta sayfa oluşturmuştur. Aşağıda bu Facebook sayfalarının beğeni sayılarını içeren tablo yer almaktadır.

Tablo 2. Facebook'taki İKSV Etkinlik Sayfaları

	Beğeni Sayısı
İKSV Tasarım	8.342
Film Ekimi	173
İstanbul Bienali	22.695
İstanbul Caz Festivali	29.022
İstanbul Film Festivali	38.777
İstanbul Müzik Festivali	4.594
Tasarım Bienali	20.151
İstanbul Tiyatro Festivali	7.885
Salon İKSV	6.253

İKSV, Twitter sayfasını @iksv_istanbul adı ile Mart 2011 tarihinde kullanıma sokmuştur. İKSV'nin Twitter sayfası incelendiğinde Ekim 2014 itibariyle 326.380 takipçi, 183 takip edilen ve 1.781 tweet sayısı bulunmaktadır. İKSV, Twitter sayfasını; alana ilişkin güncel haber akışı, etkinlik duyurusu, kullanıcılara haftalık bülten duyurusu, link paylaşımı gibi amaçlarla kullanmaktadır. İKSV'nin Twitter sayfasında duyurusu yapılan etkinliklerle ilgili detaylı bilgi almak isteyen kullanıcılar için Facebook ve Instagram sitelerindeki etkinlik linki verilmektedir.

İKSV düzenlediği etkinlikler için Twitter'da sayfa oluşturmuştur. Aşağıda yer alan tabloda tweet sayısı, takipçi sayısı ve takip edilen sayısı göz önünde bulundurularak Twitter'daki İKSV etkinlik sayfaları gösterilmektedir.

Tablo 3. Twitter'daki İKSV Etkinlik Sayfaları

	Tweet Sayısı	**Takipçi Sayısı**	**Takip Edilen Sayısı**
İKSV Tasarım	462	17.781	102
Film Ekimi	4.210	160.263	313
İstanbul Bienali	1.124	37.117	383
İstanbul Caz Festivali	3.524	401.629	394
İstanbul Film Festivali	974	4.281	464
İstanbul Müzik Festivali	1.086	35.745	166
Tasarım Bienali	1.301	19.433	251
İstanbul Tiyatro Festivali	957	36.379	162
Salon İKSV	7.500	158.555	548

İKSV'nin Instagram sayfası incelendiğinde 2.304 takipçi, 9 takip edilen ve 30 gönderi sayısı bulunmaktadır. İKSV, iksv_istanbul adı altında Instagram'da paylaştıkları fotoğraflar ve videolar ile gerçekleştirecekleri etkinliklerin duyurusu yapılmaktadır. Ayrıca gerçekleşen etkinliklerin görselleri de yayınlanmaktadır. Instagram'da İKSV'nin etkinlikleri ile ilgili sayfalar da bulunmakta olup bu sayfalara ilişkin veriler aşağıda verilmektedir.

Tablo 4. Instagram'daki İKSV Etkinlik Sayfaları

	Gönderi Sayısı	**Takipçi Sayısı**	**Takip Edilen Sayısı**
İKSV Tasarım	39	618	18
Film Ekimi	29	4	9
İstanbul Bienali	0	136	9
İstanbul Caz Festivali	213	1.309	52
İstanbul Film Festivali	65	1.164	26
İstanbul Müzik Festivali	56	357	46
Tasarım Bienali	106	626	9
İstanbul Tiyatro Festivali	75	522	39
Salon İKSV	216	2.295	26

İKSV'nin Foursquare sayfası, 3.051 ziyaretçi tarafından 6.289 defa ziyaret edilmiştir. İKSV'nin kullandığı diğer bir sosyal medya aracı olan LinkedIn sayfası, 7.540 takipçi tarafından takip edilmektedir. Kurumun 110 çalışanı LinkedIn'de yer almaktadır.

Vakfın, 28 Aralık 2011 tarihinde oluşturulan YouTube sayfasında genellikle etkinliklerin reklam filmleri yer almaktadır. Paylaşılan 106 video 64.256 defa görüntülenmiştir.

Vakfın, Google+ sayfası 117.400 takipçi ve 409.634 görüntüleme sayısına sahiptir. Google+ sayfasında; etkinlik duyuruları, etkinliklerin reklam filmleri, bilet satın almak için link paylaşımı, etkinliğe ilişkin fotoğraf ve video paylaşımı ile etkinlik sonrası basında yer alan haber paylaşımlarının yanı sıra iş ilanı paylaşımı da bulunmaktadır.

SONUÇ

Günümüzde kültür ve sanat kurumları, yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan sosyal medya araçlarını etkin bir biçimde kullanmaktadırlar. Kurumlar hazırladıkları reklam kampanyaları ya da etkinlik duyurularını sosyal medya araçları üzerinden hızlı ve interaktif bir biçimde gerçekleştirmektedirler.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı da Facebook, Twitter, Instagram, Foursquare, YouTube, Google+, LinkedIn gibi sosyal medya araçlarını; etkinlik afiş-videolarının, etkinlik duyurularının, etkinliğe ilişkin görsellerin, alana ilişkin güncel haberlerin ve iş ilanlarının paylaşımı gibi amaçlarla kullanmaktadır.

Bunun yanı sıra kurum ya da etkinliklerle ilgili kullanıcı yorumları alarak, kullanıcıları, ücretsiz bilet sağlama vaadiyle yarışma düzenleyerek ya da etkinlik tanıtımı için görsel hazırlamaya teşvik ederek, çeşitli etkinliklere ilişkin kullanıcıların dilek ve şikâyetlerini alarak, sosyal medyanın interaktif olma niteliğinden de faydalanmaktadır.

Kurumun diğer sosyal medya araçlarındaki hesapları ile ilgili link paylaşımlarında bulunarak sosyal medyanın hipermetin niteliğinden yararlanılmaktadır. Örneğin kullanıcılar, İKSV'nin Facebook sayfasındaki linkler aracılığı ile Instagram ve Twitter sayfalarına yönlendirilmektedirler.

Kültür ve sanat kurumlarının, toplumdaki bireylerin kültürel gelişimine ivme kazandırmak amacıyla daha fazla kişiye ulaşabilmek için toplumun yaygın bir şekilde kullandığı sosyal medya araçlarını daha etkin ve yoğun biçimde kullanmaları gerekmektedir. Kurumlar, sosyal medya üzerinde ödüllü yarışmalar ve kampanyalar düzenleyerek kullanıcıların kültürel ve sanatsal faaliyetlere ilgisini arttırmalıdırlar.

KAYNAKLAR

Aşman Alikılıç, Ö. (2010). Örgüt ve Paydaş İşbirliği Geliştirilmesinde Alternatif Gerçeklik Oyunlarının Kullanılması: Lost Experience Örneği, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Bahar 2010, Sayı 30.

Bulut, E. (2014). Pazarlama İletişiminde Yeni Yaklaşımlar Kapsamında Sosyal Medya Uygulamaları, *Yeni Medya Yeni Pratikler Yeni Olanaklar*,Ed. Emel Baştürk Akca, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Umuttepe Yayınları.

Erdoğan, İ. (2014). Yeni Medya Gazeteciliğinde Etik Bir Paradigma Belirlemenin Kapsamı ve Sınırları, *Yeni Medya Yeni Pratikler Yeni Olanaklar*,Ed. Emel Baştürk Akca, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Umuttepe Yayınları.

Gönenli, G. & Hürmeriç, P. (2012). Sosyal Medya: Bir Alan Çalışması Olarak Facebook Kullanımı,*Sosyal Medya/Akademi*,Ed. Tolga Kara ve Ebru Özgen, İstanbul: Beta Yayınları.

Kutup, N. (2010). İnternet ve Sanat, Yeni Medya ve Net.art, *Muğla Üniversitesi XII. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri,* 10-12 Şubat.

Öztürk, G. (2013). *Dijital Reklamcılık ve Gençlik,* İstanbul: Beta Yayınları.

Türkiye İstatistik Kurumu Hanehalkı Bilişim Teknolojileri Kullanım Araştırması, http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=16198, Sayı:16198, E.T.: 27.10.2014

Yıldız, Ö. E. (2010). Sanat Bağlamında Kültürün Reklama Yansıması, Marmara Üniversitesi SBE, Reklamcılık ve Tanıtım Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.

http://www.iksv.org/tr/hakkimizda/tarihce, E.T.: 30.10.2014.

http://www.facebook.com/istanbulkultursanatvakfi, E.T.: 30.10.2014.

https://twitter.com/iksv_istanbul, E.T.: 30.10.2014.

http://instagram.com/iksv_istanbul#, E.T.: 30.10.2014.

https://tr.foursquare.com/iksv_istanbul, E.T.: 30.10.2014.

http://www.youtube.com/user/iksvistanbul, E.T.: 30.10.2014.

https://plus.google.com/+%C4%B0stanbulK%C3%BClt%C3%BCrSanatVakf%C4%B1, E.T.: 30.10.2014.

https://www.linkedin.com/company/iksv, E.T.: 30.10.2014.

http://www.internetlivestats.com/internet-users, E.T.: 30.10.2014.

SANATTA BULUT İMGESİ VE BERNDNAUT SMİLDE'IN ESERLERİ

Doç. Düriye KOZLU
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
dkozlu@ogu.edu.tr

ÖZET: İnsanı sanat yapmaya iten en büyük güç kendini ifade etme isteğidir. Bu istek görüntüler ve göstergelerden oluşan yeni bir dilin doğmasına yol açmıştır. Bu yeni dil sanatla hayat, gerçeklikle temsil ve zamanla mekân arasında süregelen ilişkiler ağını ortaya çıkarmıştır. Bu ilişkiler ağı herhangi bir imgenin farklı mekân ve zamanlarda, farklı anlatım biçimleriyle yorumlanmasına ve izleyiciye aktarılmasına yol açmıştır. Bu anlamda sanat tarihinde birbirinden etkilenen, izler taşıyan, doğrudan ona gönderme yapan birçok sanatçıya ve eserine rastlamak mümkündür. Berndnaut Smilde'ın eserleri de bu örnekler arasında yer almaktadır. Günümüz sanatında mekân içine yerleştirdiği gerçek bulutlarla adı son yıllarda sıkça anılmaya başlanan sanatçı, eserlerinde iç/dış, maddi/manevi, gerçek/yapay gibi kavramların zaman-mekân algısı içinde sorgulanmasına yer vermektedir. Smilde'ın eserlerinde imgeden ikonografiye, göstergebilime ve sanat tarihine kadar birçok yapıyı okumak mümkündür. Bu çalışmanın amacı Berndnaut Smilde'ın eserleri üzerinden bulut imgesinin ikonografi ve göstergebilim bakımından sanat tarihinde nasıl yer aldığını incelemektir. Bu amaç doğrultusunda Smilde'ın bulut imgesine yer verdiği eserleri ile bulut imgesine yer veren diğer sanatçıların eserleri karşılaştırılacaktır.

Anahtar sözcükler: sanat, imge, gösterge, ikonografi, bulut

GİRİŞ

İnsanın kendisini, gücünü, korkularını... vb. göstermek için çizmeye, boyamaya, şekil vermeye başladığı zamandan günümüze kadar kullandığı imgeler, görüntüler ve göstergeler yoluyla gerçekliğin temsili, zamanla mekanı ve sanatla hayatı farklı anlatım biçimleriyle yorumlamasına ve izleyiciye aktarmasına yol açmıştır. Bu anlamda sanat tarihinde birbirinden etkiler, izler taşıyan ve doğrudan ona gönderme yapan birçok sanatçıya ve eserine rastlamak mümkündür. Berndnaut Smilde'ın eserleri de bu örnekler arasında yer almaktadır. Günümüz sanatında mekân içine yerleştirdiği gerçek bulutlarla adı son yıllarda sıkça anılmaya başlanan sanatçı, eserlerinin varlık nedenini iç/dış, maddi/manevi, gerçek/yapay gibi kavramların zaman-mekân algısı içinde sorgulanması temeline dayandırmaktadır.

1.BULUT'UN İZİNDEN

Geçmişten günümüze insanoğlunu gökyüzü ve gökyüzündeki olaylar oldukça derinden etkilemiştir. İnsan ayağını bastığı yere ve hâkim olduğu alana göre kendinden uzak, büyük ve

dünyayı kapsayan bu mavi boşluğu ve bu boşlukta oluşan güneşin-ayın doğuşu ve batışını, yıldızları, bulutları, rüzgar, fırtına, şimşek... gibi doğa olaylarını önceleri büyü, mitoloji ve dinle açıklamaya çalışmıştır. Bu doğa olaylarının insan üzerinde bıraktığı güçlü etkilerin izlerine mitolojide ve birçok dinde rastlamak mümkündür. Özelikle Batı sanatı tarihinde gökyüzünün bir kahramanla ya da Allah/Tanrı ile ilişkilendirilmesi şeklinde yansıtıldığı anlatılarda; Adem ve Havva'nın cennetten kovulup yeryüzüne indirilmesi, İsa'nın gökyüzüne çıkması, ilahi ışığın bulutların arasından süzülmesi, meleklerin bulutlarla önemli şahsiyetlere eşlik etmesi gibi oldukça sık rastlanan dini ya da mitolojik sahneler yer alır.

Dini konulu resimlerde kubbe, tavan ve duvarlara yapılan kompozisyonlarda özellikle bulut imgeleri Tanrı'ya ulaşmanın ya da ilahi kudretin kendini gösterme aracı olarak betimlenmiştir. Belirli bir ağırlığa sahip olmayan ve sürekli biçim değiştiren bu bulutlar Tanrı'yla mistik bir birleşme arzusunun göstergelerinden birisidir denilebilir. İkonograflar bu resimlerin sadece bakılmak için yapılmadığını "okunması"nın da gerektiğini savunurlar. Aynı şekilde, Fransız sanat tarihçisi Emile Male "katedralleri okumak" üzerine yazarken, Roland Barthes ise "Metinleri, resimleri, yüzleri, hareketleri, manzaraları vs. okuyorum" şeklinde görüş belirtmiştir (Burke, 2003: 38). Bu görüşlerden hareketle dini kompozisyonlardaki bulut imgesi, mekân içinde bir inşa ögesi olmasının yanısıra; ruhsal yolculukların, esrimelerin, mucizevi vizyonların eşlikçisi ve harekete geçiren gücü olarak okunabilir. Daha genel bir okuma yapılırsa bulut kutsalın, kudretin, ötekinin ve görkemin göstergesidir. Dinler tarihinin terminolojisi ile söylenecek olursa bulut, hiyerofani-ilahinin veya kutsalın, özellikle bir yerde, nesnede veya durumda tezahür etmesi, belirmesi (Eliade, 2003: 20) değerini ve anlamını kazanır. Filozof ve sanat tarihçi Damisch'e (2012: 71) göre; "/Bulutun/ tek başına kendine ait bir anlamı yoktur; anlamı ancak sistemin diğer öğeleriyle kurduğu neden-sonuç, karşıtlık ve ikame ilişkilerinden gelir."

Bu noktada Mantegna (Görsel 1), Coreggio (Görsel 2) ve Michelangelo'nun (Görsel 3) eserleri incelendiğinde ve yaşadıkları dönemde birçok sanatçının benzer konularda eserler ürettikleri düşünüldüğünde; bulut ve gökyüzü imgesinin 15. yüzyıl resim sanatında bir tür aksesuar; 16. ve özellikle 17. yüzyılda ise kubbe, tavan ve tonozlarda trompe l'œil (göz yanılsaması-nesneleri ya da mekanı, izleyicisine gerçekmiş gibi görünecek biçimde betimleyen tarz) ile mekanda derinliğin gücünü artırmak için kullanıldığı görülür. 15. yüzyıl sonuyla 16. yüzyıl başında kutsal kişiliklerle beraber kilise büyüklerinin de sunumuyla ikon değeri kazanan dini içerikli bu kompozisyonlar, kutsal olanı ve dinsel gücü, resmi izleyenin ruhuna usulca yerleştirir ve böylece iradeyi derinden etkiler.

Görsel 1. Ceiling of the Camera Picta, Andrea Mantegna, Palazzo Palace, 1465-1474 http://17green.wordpress.com/2014/03/14/trompe-loeil-andrea-mantegna/
Görsel 2. L'Assunzione della Vergine, Antonio Allegri da Correggio, Parma Cathedral, 1524-1530, http://it.wikipedia.org/wiki/Assunzione_della_Vergine_(Correggio)

Görsel 3. The Last Judgment or The Last Judgement in the Sistine ChapelVatican City, Michelangelo, 1536-1541, http://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Michelangelo

17 ve 18. yüzyıl resminde ise bulut imgesi hem temsil görevini sürdürür hem de resimde kullanılan diğer sıradan nesne ve ögeler gibi sadece kendi varlığına gönderme yapacak şekilde yer alır. Bunda en büyük etken günlük yaşamın ve doğa olaylarının sanatın konusu olmaya başlamasıdır. Artık bulut imgesi resimde doğanın bir parçası olarak belirli bir perspektif açıdan, ışık ve renk değerleriyle gösterilen betimleme halini alır. Ortaçağın ressamının doğanın gösterilerini seküler bir bakışla anlatmasının bulut imgesine yansıması, bulutların üzerine kondurulan melekler ya da bulutun taşıdığı önemli figürler şeklindedir. Ancak modern ressam ortaçağ ressamının aksine bulutların duyumsanabilir yanını, meteorolojik anlamdaki yönünü (yağmur, dolu, kar içeren bulut), buğu efektlerini, rüzgârın, fırtınanın oluşumu gibi daha atmosferik ve objektif yönünü yansıtır.

19. yüzyılda yaşamış eczacı ve amatör bir meteorolojist olan İngiliz Luke Howard (Görsel 4) bulutları bilimsel anlamda sınıflandırmak için gözlemler ve çizimler yapmış, bulutlar hakkında çeşitli yazılar yazmıştır. Yine aynı dönemin sanatçısı İngiliz ressam John Constable (Görsel 5) yaptığı manzara resimlerinde gökyüzünde gerçekleşen olayların zaman içinde nasıl oluştuğunu anlatmaya çalışmıştır. Bu nedenle yaptığı resimlerin arkasına her zaman tarihin yanında yeri, saati, sıcaklığı, rüzgarın yönünü,... vb. kaydetmeye özen göstermiştir. Manzara resminin hem şiirsel hem de bilimsel olmasını isteyen Constable (Damisch, 2012: 256), böylece yaptığı resimlerle bir anlamda meteorolojik veri tarihini de oluşturmuştur.

Görsel 4. Cloud study, Cumulus and cirrostratus above a silhouette landscape, Luke Howard, 1810-1811, http://www.ssplprints.com/image/83605/howard-luke-cloud-study-by-lukehoward-c

Görsel 5. Weymouth Bay, John Constable, 1816, http://en.wikipedia.org/wiki/John_Constable

Bir başka İngiliz ressam William Turner ise 19. yüzyıl resminin belirgin bir özelliği olan "bulutluluğun ve müphemliğin" temsilcisi olarak görülür (Damisch, 2012: 248). Turner'ın sanatının belirsiz yönü, şeyleri bulutla ve sisle kapatması, nesnelerin tamamı yerine bir bölümünü göstermeye çalışmasıdır (Görsel 6). Damisch'in bulut imgesi ve gizem hakkında yazdıkları Turner'ın sanatını destekler niteliktedir. Damisch (2012: 249) konuyla ilgili olarak şunları söyler: "...'Gizem' sadece bulutlar ve sis kullanılarak sunulan kısmi ve değişken gizemi değil, aynı zamanda devamlı, sürekli ve *bütün mekânlarda* nesnelerin sonsuzluğuna karşılık gelen gizemi de içermektedir.

Görsel 6. Wreckers Coast of Northumberland, William Turner, 1836,http://en.wikipedia.org/wiki/J._M._W._Turner
Görsel 7. Sainte-Victoire Dağı, Paul Cézanne, 1904, http://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_Cézanne

Sanatçıların eserlerinde bulut imgesi gibi çeşitli imgeler ile yansıtmaya çalıştığı doğanın gücü, belirsizlik ve gizem gibi algılar/kavramlar zamanla görünenin arkasında yer alanı göstermeyi amaçlayan bir anlayışa dönüşmüştür. "...doğa biz insanlar için yüzeyden çok derinliktir" diyen Cézanne'ın (2011: 53) nesnelerin ötesini, değişik yönlerini, geometrisini çözmeye çalışırken yaptığı sadece plastik bir çözümleme değildir (Görsel 7). Göz ve Tin adlı kitabında Cézanne'a sık sık gönderme yapan Merleau Ponty'de nesnelerdeki ve anlatımdaki derinlik hakkında şunları söyler (2003: 50,51) "En başta aykırı bir şey içermektedir derinlik: Birbirini saklayan ve dolayısıyla birbirinin arkasında oldukları için görmediğim nesneler görüyorum. Derinliği görüyorum ve o görünür değil, çünkü vücudumuzla şeyler arasında ve biz vücudumuza yapışığız... [...] Derinlik dediğim, hiçbir şey değildir ya da kısıtlamasız bir Varlık'a, ve ilkin her çeşit bakış açısının ötesinde uzayın varlığına katılımımdır". Cézanne'ın derinlik içinde nesneleri plastik anlamda çözümlemesinin yanısıra asıl gerçekleştirdiği derinliği öznellik üzerinden araştırmaya ve ortaya koyma çabasıdır. Tuval üzerinde oluşturulmaya çalışılan hakikat, içsel derinlikle imgesel derinliğin örtüştürülmesidir; "... bundan böyle imge ruhun derinliğine uzanacak ve içselliği içkinlik olarak dışavuracaktır" (Sayın, 2003: 157).

2. BERNDNAUT SMILDE'IN ESERLERİNDE BULUT

Cézanne sonrasında doğayı gözlemleme bir diğer ifadeyle doğaya bakış, yerini bilinçaltına bırakır. Böylece imge, içsel derinliği sunan yeni bir bakış alanının içine girer. Bu bakış alanında bulut imgesi de artık ne dini ne de doğa kompozisyonlarında taşıdığı anlamı ile yer alır. Bilinçaltı yansımalarını resimlerinde sıklıkla kullanan isimlerden birisi de René Magritte'dir. Magritte resimlerinde yer alan imgeleri günlük hayattaki duyularla simgeleştirilen anlam ve içerikten kopararak; imgeyi bir kavram düzeyine taşımaya çalışır,

nesne ve dil arasındaki ilişkiyi sorgular. Fransız filozof Gaston Bachelard, "imgelem, gerçeklikle ilgili değil, gerçekliği aşan imgeler oluşturma yetisidir. Asıl imgelem gerçeküstünün alanında gezinir" der (Tanilli, 1998:104). Magritte'in imgeleri de Bachelard'ın dediği gibi gerçekliği aşarak gerçeküstü bir düzeyde karşımıza çıkar. Uçuşan insanlar ve kayalar, bütün odayı kaplayan bir gül veya elma, bir kadehi dolduran ya da bir toprak parçası üzerindeki açık kapıdan süzülerek gelen bulut… vb. imgeler gerçeklikle çok örtüşmeyen ve rüya ya da hayal gibi olan imgelerdir (Görsel 9).

Görsel 8. La victoire, René Magritte , 1939, http://www.christies.com/lotfinder/lot/rene-magritte-la-victoire-4050440-details.aspx?intObjectID=4050440
Görsel 9. Clear İdeas, René Magritte, 1958,
http://leecaijunyuystudio.wordpress.com/2013/10/04/rene-magrittes-clouds/

Bunun yanında Berndnaut Smilde ile aynı coğrafyada fakat farklı zamanlarda yaşamış olan Magritte'in eserlerinin birbirleriyle ne kadar örtüştüğü görülebilir. Hollanda asıllı Berndnaut Smilde'ın genellikle kapalı mekân içinde gerçekleştirdiği ve "Nimbus" adını verdiği bulut serisi, izleyenlerin büyük çoğunluğunda bulutların bilgisayar efektleriyle yaratılmış olduğu duygusunu uyandırmaktadır. Ancak sanatçı bulutları, doğanın verdiği bilimsel verileri kullanarak; kapalı ortamlardaki havanın ısı, nem ve ışığından yararlanarak oluşturmaktadır. Smilde'ın ortamın nemini ve ısı derecesini ayarlayıp, buhar makinesinin de yardımıyla suyu ve ışığı birleştirerek ürettiği bulutların ömrü sadece birkaç dakikadır. Böylesine gelip geçici ama görüntüsüyle izleyende derin izler bırakan projenin çıkış noktası olarak sanatçı, Hollanda'da yaptığı müze gezilerini gösterir (Cox, The Daily Mail: 13.03.2012), (Netke, My Modern Met: 29.02.2012). Smilde gezdiği bir müzede Hollanda manzara resimlerinden ve özellikle bu resimlerde betimlenen bulutlardan çok etkilenir. Resimlerin sergilendiği müzenin salonlarında bu resimlerin yerine resimlerdeki bulutların gerçeğinin mekânı kapladığını hayal eder. Resimlerdeki bulutlar sanatçıya büyük bir ilham kaynağı olur. Smilde'ın bu hayali O'nun gerçeklik ve yapaylığı, iç ve dışı, maddi ve manevi algıları sorgulayacağı ve sorgulatacağı eserler üretmesine yol açar. Magritte'in eserlerinin izlerinin Smilde'ın bilinçaltında kalma olasılığının yüksekliği göz önünde bulundurulduğunda; sanatçının "Nimbus Thor, 2014" (Görsel 10) adlı çalışması ile Magritte'in "La victoire, 1939" (Görsel 8) adlı eseri arasındaki çağrışım ya da ekileşim açık bir şekilde gözlemlenebilir. Magritte "La victoire" adlı eserinde arka plana deniz ve gökyüzünü, ön plandaki toprak parçasının üzerine ise aralık duran bir kapıyı yerleştirir. Aralanmış bu kapıdan bulutun bir kısmı süzülerek sanki içeriye, izleyene doğru gelmektedir. "Nimbus Thor"da ise Smilde kapısı aralık duran, duvarları mavi, eski bir yapının içine bulut imgesini yerleştirir. Magritte ve Smilde maddi dünyada gerçekleşmesi güç olan bir görüntüyü izleyene sunarlar. Magritte yaşadığı dönemin gerçeküstücü yaklaşımını yani gerçeklik ve

resimde gerçekliğin arasındaki bağı, resimde gerçekliğin nasıl ele alınması gerektiğini ve Sigmund Freud'un rüya kuramlarından etkilenerek, bilinçaltının ve psikolojinin gösterilmesi üzerine temellenen bir sanat anlayışını sorgular. Smilde ise çalışmalarını iç-dış kavramı üzerine şekillendirdiğini belirtir. Dışa ait bir doğa olayının içeride sunulması ile birlikte bu doğa olayının değişen etkisini yansıtmaya çalışır. Smilde'ın çalışmalarında, sadece iç-dış gösteriminin olmadığı, ışığın ve mekânın plastik ve kavramsal bir unsur olarak yer aldığı söylenebilir. Hem Magritte hem de Smilde'ın bulutları; izleyende gerçek mi (?) rüya mı (?) hayal mi (?) ya da görsel bir efekt mi (?) sorularını akla getirtir. Magritte'in tuval yüzeyi üzerinde bulutlarla gerçekleştirdiği sıra dışı görüntüler ile Smilde'ın yapay bir şekilde elde ettiği gerçek bulutlar neyi göstermektedir (?) ya da neyi anlatmaktadır? Damisch (2012: 174, 175) göre; "...Resim yalnızca gözle görülür (temsil edilebilir) olanı bilir. Fakat temsil alanı-düzanlamın alanıyla örtüşmez. [...] Bulutların düz bir yüzeye (in pariete) sabitlenmesi derhal düşsel bir yan-anlamı beraberinde getirir (zira bulut-Erasmus'un başka bir yerde yazdığı gibi-renklerle ifade edilemeyecek kadar cisimsizdir: Resmedilen bulut rüyaya benzer, yani *hiçliğe*). Burada Damisch'in belirttiği gibi bulut bir yüzeye sabitlenmeye başladıkça yan anlamlarıyla okunmaya başlar, tıpkı Magritte ve Magritte öncesi ve sonrası birçok ressamın eserinde olduğu gibi. Her ne kadar bazı sanatçılar bulutları sadece bir doğa olayı ya da doğa olayının parçası gibi göstermeye çalışsa da bulut bir gösterge ve gösteren olarak fazlasıyla anlam yüklüdür.

Görsel 10. Nimbus Thor, Berndnaut Smilde, 2014, Courtesy the artist and Ronchini Gallery,http://hifructose.com/2014/05/08/on-view-berndnaut-smildes-antipode-at-ronchini-gallery/

Tuval yüzeyinde taşıdığı yan anlamlar ile bulut bir göstergeye dönüşür. Yunanca'da işaret, iz, belirtke anlamında kullanılan semeion sözcüğü göstergenin ilk tanımlarındandır (Rifat, 2009: 27). Devamında 'kanıt', 'belirti', 'semptom' tanımlarıyla kullanılan göstergeyi; Charles Sanders Peirce (1984: 228) "Bir gösterge ya da representamen, bir kişi için herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir açıdan ya da nitelik bakımından tutan bir şeydir. Birine yöneliktir; yani bir kişinin zihninde, bir eşdeğer gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergeyi ilk göstergenin yorumlayanı olarak adlandırıyorum. Bu gösterge bir şeyin, nesnesinin yerini tutar. Bu gösterge nesnesinin yerini tutarken bunu her açıdan değil, benim representamen'in temeli dediğim bir çeşit kavramı iletme açısından tutar" biçiminde tanımlamıştır. Ferdinand de Saussure (1998:33) ise göstergeyi gösteren ve gösterilenden oluşan; gösterenin, göstergenin algıladığımız imgesinden meydana gelen -kâğıt üzerindeki işaretler, havadaki sesler gibi- ve gösterilenin, gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavram olarak tarif etmiştir. Saussure'ün kuramını geliştiren Roland Barthes ise göstergelerin anlam düzeyiyle ilgilenir. Saussure'ün gösterge, gösteren ve gösterilen ile anlattığı yaklaşımına Barthes "düzanlam" düzeyi derken; "yananlam" ise gösterge kullanıcılarının (izleyen, okuyan... vb.) düşünce, duygu ve kültürel değerlerinin etkileşimiyle

betimlemediği düzeydir (Barthes, 2005: 84-87). Zaman içinde düzanlam ve yananlam farklılığından vazgeçen Barthes düzanlam düzeyini yeniden tanımlar ve göstergenin ideolojik olduğunu savunur. Kısaca göstergeler, kendilerinden başka bir şeye gönderme yapan eylemler ya da yapılar olarak tanımlanabilir.

Betimleme düzeyinde bulut, ikonik gösterge değeri, anlatım düzleminde ise simge değeri kazanırken, bir başka boyutta bulut belirti olarak yer alır. Bütün bu görüşler sonucunda bulutun öz itibariyle göstergebilimsel bir yapıda olduğu savunulabilir.

Smilde, çalışmalarında bulutu bir gösterge olarak içinde varoldukları mekân ile değerlendirir. Mekânın içine taşıdığı bulutları iç-dış karşıtlığının göstergesi olarak kullanan sanatçının aynı zamanda seçtiği mekânlar ile de yapılar üzerinden yola çıkarak bir tarih göstermeye çalıştığı söylenebilir (Görsel 11, 12). Zeynep Sayın Pavel Florenski'nin "Tersten Perspektif" kitabının çevirisinde kaleme aldığı sunuş yazısında, onüçüncü yüzyılda Albertus Magnus'un biçimlerin mekânda yer almadıklarını, mekanın koşullarına göre şekillendiklerini açıkladığını belirtir. Ayrıca, "...farklı mekânlarda yer alan ya da farklı mekânlara uyarlanan biçimlerin kendilerine özgü biçimsel özelliklerini koruyarak aynı biçim olma hallerini – sabitliklerini ve hareketsizliklerini- sürdürmeleri, söz konusu bile değildir" diyerek devam eder (Florenski, 2011: 23). Bu noktada Smilde'ın sürekli şekil değiştiren bulutları hem biçim hem de içinde bulundukları mekân ile şekillenip anlamlarını çoğaltırlar. Smilde kavramını oluşturduğu ve buluşunu gerçekleştirdiği bu çalışmalarında fotoğraf sanatçılarıyla birlikte çalışır. Bu durumda çalışmanın fotoğraf sanatçısına mı (?) yoksa Smilde'a mı (?) ait olduğu ya da bir performansın fotoğraflanması mı (?) olduğu soruları akla gelebilir. Smilde'ın bir kavram üzerinde temellendirerek gerçekleştirdiği çalışmalarında teknik anlamda destek aldığı ve çalışmalarının kavramsal sanat bağlamında değerlendirilmesi gerektiği düşünülmelidir. Sanatçının dakikalar belki de saniyeler içinde kaybolacak bulutlarının oluşum anının en iyi açıdan ve ışıkla fotoğraf aracılığıyla sabitlenmesi, varolan görüntüyü bir imgeye ve göstergeye dönüştürmektedir. Böylece sanatçının önerdiği dışın içe yansımasının ötesinde, başka okumaları beraberinde getirdiği görüşü savunulabilir.

Görsel 11. Nimbus Dumont, Berndnaut Smilde, 2014, Courtesy the artist and Ronchini Galleryhttp://hifructose.com/2014/05/08/on-view-berndnaut-smildes-antipode-at-ronchini-gallery/
Görsel 12. Nimbus Litta, Berndnaut Smilde, 2013, Courtesy the artist and Ronchini Galleryhttp://hifructose.com/2014/05/08/on-view-berndnaut-smildes-antipode-at-ronchini-gallery/

Seçilen mekânlarda canlandırılan bulut sadece iç-dış ve bir doğa olayı gibi algılanmayacaktır. Mekânın taşıdığı geçmiş, mimari özellikler bulutun anlamının farklı

biçimlerde okunmasına neden olacaktır. Örneğin; sanatçının 2014 yılında Almanya'nın Köln şehrindeki gotik katedral Kunst Station Sankt Peter'da gerçekleştirdiği "Nimbus Sankt Peter" (Görsel 13) eseri de manevi duyguların bir göstergesi olarak okunabilir. Smilde'ın özellikle bulut ve ışığın etkisini mekân içine taşıdığı eserleri, sanat tarihinde ikonografik çözümlemesi gerçekleştirilen eserlerle karşılaştırılarak da değerlendirilebilir. Çoğu zaman bulut göksel ve ilahi kudreti göstermek için kullanılan bir imge olsa da sonuç olarak izleyenin O'na yükleyeceği öznel yaklaşım ile bulut okumaları çeşitlenecek ve çoğalacaktır. Smilde'ın bulutları sadece gökyüzüne İsa'yı, Meryem'i ya da azizleri taşımak için kullanılmaz. Belki de Tanrı'nın varlığının her yerde olduğunu göstermek için bulut kilisenin içinde gösterilir. Ayrıca bulut, Smilde'ın hayal ettiği gibi tuval yüzeyinden bağımsız yapay gerçeklik olarak müzenin boşluğuna dâhil olmuş durumdadır (Görsel 14). Gotik bir kilise ile bir Türk hamamında ya da boş bir galeride bulutun izleyen için anlamı değişecektir. Böylece Smilde ister bilinç ister bilinçaltı denilsin, izleyen için baktıkça yeniden ve yeniden okuyabileceği imgeler üretir. Leppert'ın (2002: 19, 20) dediği gibi; "... Bir imge üzerine konuşmak, en nihayetinde, kişinin kendisini imgeyle ve imgenin temsil ettiği görüntüyle ilintilendirme girişimidir. İmge, görebileceğimiz şeyleri göreceğimiz bir yer, bir keşif alanı, gezilecek bir yer ve, ziyaret edilmeye değer her mekan gibi, daima görmeden ayrıldığımız bir şeyler kaldığı için de hep yeniden dönülmeyi hak eden bir mekandır."

Görsel 13. Nimbus Sankt Peter, Berndnaut Smilde, Kunst Station Sankt Peter Church, Cologne, 2014, Courtesy the artist and Ronchini Gallery, http://hifructose.com/2014/05/08/on-view-berndnaut-smildes-antipode-at-ronchini-gallery/
Görsel 14. Nimbus, Berndnaut Smilde, 2010, www.projectprobe.net

SONUÇ

Biçimsizliği, kolay şekil değiştirmesi, ışıkla beraber gökyüzünde yarattığı renk cümbüşü, yağmura, kara dönüşerek kaybolması, rüzgârlarla savrulması... gibi maddi yani fiziki özelliklerinin yanında, bulutun insanı sarıp sarmalayan ruhani etkisi geçmişte olduğu gibi günümüzde de tartışmasız biçimde varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Bulutu bir imge, gösterge ve gösteren olarak geçmişten günümüze birçok sanatçı eserlerinde kullanmıştır. Sınırlılıklardan dolayı bu çalışmada Smilde'ın eserleri için kaynak oluşturduğu düşünülen ve eserlerinde bulut imgesini özellikle kullanan sanatçılara yer verilmiştir. Sanatın devamlılığı olan bir süreç olduğu ve sanatçıların daha önceki sanat eserlerinden etkilendikleri gerçeği göz önünde bulundurulursa, Smilde'ın eserlerinde de bu etkilenmenin yansımaları görülür. Smilde, eserlerinin dışarıdaki bir olayın içeride sunumu, yani iç-dış karşıtlığı üzerinden şekillendiğini açıklasa da, eserlerinin bunun çok daha ötesinde anlamlar taşıdığı düşünülmelidir. Sanatçının içinde yaşadığı coğrafyanın sanatçılarından, geçmişinden,

kültüründen, tarihinden, düşünce anlayışından, sosyo-ekonomik yapısından etkilendiği gerçeğinin yanı sıra, döneminin bilimsel ve teknolojik olaylarını da yakından takip ettiği ve bunu eserlerinde kullandığı açık bir biçimde görülmektedir. Smilde'ın maddi yani fiziki olarak gerçekleştirdiği bulutların gerçekliği -sonuçta yapay olarak elde edilen gerçeklik- ile, birkaç dakikada bozulan bu bulutların izleyende oluşturduğu etki ise asıl tartışma konusudur. Bu etkinin nasıl algınacağı noktası -bir doğa olayı mı (?), ilahi kudretin bir göstereni olarak mı (?) ya da varlığın bir göstergesi olarak mı (?)- önemlidir. Bu noktada izleyenin donanım ve bilgisinin bu eserlerin okunma çeşitliliğini ve anlamını çoğaltacağı varsayılmaktadır.

KAYNAKLAR

Barthes, R. (2005). *Göstergebilimsel Serüven*, çev: Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul, YKY.

Burke, P. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*, çev: Zeynep Yelçe, İstanbul, Kitap Yayınevi.

Cézanne, P. (2011). *Paul Cézanne (1839-1906) Emile Bernard'a Mektuplar*, Sanat ve Kuram, Charles Harrison-Paul Wood (Ed), çev: Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yayınları.

Cox, L. (2012), *Meet the man who can control the weather: Berndnaut Smilde really does have his head in the clouds*, The Daily Mail: 13.03.2012, http://www.dailymail.co.uk/news/article-2114625/Berndnaut-Smilde-Meet-man-control-weather.html#ixzz3I2ySWLrz (erişim tarihi: 04.11.2014)

Damisch, H. (2012). *Bulut Kuramı*, çev: E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yayınları.

Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt I*, çev: Ali Berktay, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

Florenski, P. (2011). *Tersten Perspektif*, çev: Yeşim Tükel, İstanbul, Metis Yayınları.

Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, çev: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Netke, S. (2012). Cloud Magically Appears Inside Rooms!, My Modern Met: 29.02.2012, http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/berndnaut-smilde-clouds

Peirce, C. S. (1984). *Writings of Charles S. Pierce. Chronological Edition*, Volume: 2. A Peirce Edition Project (eds.), Bloomington and Indianoplis, Indiana University Press,

Ponty, M. M. (2003). *Göz ve Tin*, çev: Ahmet Soysal, İstanbul, Metis Yayınları.

Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin Abc'si*. İstanbul, Say Yayınları.

Saussure, De F. (1998). Genel Dilbilim Dersleri, çev. Berke Vardar, İstanbul, Multilingual Yayınları.

Sayın, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul, Metis Yayınları.

Tanilli, S. (1998). *Yaratıcı Aklın Sentezi Felsefeye Giriş*, İstanbul, Adam Yayınları.

PİYANO NASIL ÇALINIR SORUSUNUN GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE GEÇİRDİĞİ DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM SÜREÇLERİ

E.Ceylan ÜNAL AKBULUT
Yıldız Teknik Üniversitesi
ceylanunal@hotmail.com

ÖZET

Piyanonun keşfinden günümüze kadar besteciler, çalgının nasıl çalınması gerektiğine dair birçok türde eser yazmıştır. 20. yüzyılın başından itibaren birçok ülkede piyano öğretmek için farklı nota kitapları basılmıştır. Ülkemizde de piyano öğretirken başlangıç seviyesinde kullanılabilecek türde klasik batı müziğinde eser vermiş bestecilerimiz bulunmaktadır. Sonrasında piyano eğitimcileri de piyano öğretmeye yönelik çoğunlukla "Metot" başlığında nota kitapları yazmışlardır. Elbette, bu kitapları öğretecek bir öğretmene ihtiyaç duyulmaktadır.. Günümüzde ise, teknolojik gelişmelerin ışığında farklı öğrenme sistemleri ortaya çıkmıştır. Bu durumun akademik olarak ilk örneği uzaktan eğitim olarak tanımlanabilir. İnternet sitelerinin yaygınlaşması ile çeşitli uygulamalar doğmuş ve eğitim süreci büyük bir değişimle birlikte dönüşümün içerisine girmiştir. Bu teknolojik kaynaklarda gene bir öğretmen-eğitimci bulunmakta idi. Ancak bilgisayarların gelişip taşınabilir duruma gelmesi, telefonların görüntülü olup, internete girebilmesi farklı uygulamalar ve dolayısı ile müzik programlarının üretilmesine neden olmuştur. Piyano eğitiminde "Nasıl Çalınır" sorusu çeşitli internet marketlerine yazıldığında internet bağlantılı taşınabilir bilgisayarlarda ve akıllı telefonlarda ne gibi cevaplar alındığının araştırılması bu çalışmanın öncelikli amacını oluşturmuştur. Ayrıca, piyano eğitimine dair akıllı telefon ve taşınabilir bilgisayarların marketlerine girildiğinde Türkçe ve Türkiye'de yapılmış herhangi bir uygulama olup olmadığı da araştırılmıştır. Sonuçta bu yazılımda bir çalışma bulunamamıştır.

Anahtar sözcükler: piyano, öğrenme, teknoloji.

GİRİŞ

"Sanatı Yönetmek" başlıklı sempozyum, adından da anlaşıldığı üzere yönetmek fiilini kapsar. Yönetmek kelime anlamı ve ifadesi açısından tek taraflı bir eylem olarak gözükse de işin içine "Sanat" girince çok yönlülük beraberinde gelir. Sanatı yönetmek için insanın öncelikle kendisini yönetmesi gerekir ki tek taraflı olan kavram burada netleşir. Kendini yönetmek ise, bilgi, disiplin, ufuk, işbirliği ve sabır gerektirir. Bu erdemler ve donanımlardan biri eksik kalırsa yönetim de doğal olarak çöker. Ancak sanat içerisindeki çok yönlülükte öyle bir dal var ki aynı zamanda çok sesliliği de içerir. O da müziktir. Yüzyıllardan beri müziksiz sanat ve sanatsız müzik düşünülemez. Sanat kelime olarak Türkçe dışındaki dillerde

kullanıldığında çoğunlukla müzik terimini kapsamaz. Müzik başlı başına ayrı bir dal olarak konumlandırılır. Ancak ülkemizde, müzik ve müzisyenler "Sanat ve "Sanatçı" kimliği ve ünvanları ile yıllardan beri süregelen geleneğin önderleridir. Solist, orkestra üyesi, besteci ve hatta luthier aynı bir ressam, heykeltıraş, fotoğraf sanatçısı, oyuncu, balerin vb. tüm görsel ve sahne sanatlarında değerlendirildiği gibi "Sanatçı" kimlikleri ile anılırlar.

Bu sempozyumda müzik dalında, bir çalgının öğretimi sürecinin geçirdiği değişim ve dönüşüm "Yönetmek" başlığı altında incelenecektir. Çalgımız "Piyano"dur. Öğrenimi son derece zor olan çalgının öğretimi de derin bilgi, disiplin, işbirliği, açık fikirlilik ve sabır gerektirir.

Piyano yüzyıllardan beri usta-çırak öğrenimi içersisinde ilerlerken, üzerine yazılmış kitaplar, notalar, metotlar 20. yüzyılın başında fazlasıyla artış göstermiştir. Çok sayıda ülkede farklı sayıda piyano öğrenimi üzerine çalışmalar yapılmış, akademisyenlerin makaleleri bu çalışmaları irdelemiştir. Yüzyılın ortalarında ses kayıtlarının ortaya çıkması ile, konserler dışında aynı eseri farklı sanatçıdan dinleme özgürlüğü ile birlikte farklı bir öğrenim yolu da açılmış olur. Hele ki yüzyıla çeyrek kaladan itibaren görüntülü kayıtların gün ışığına çıkması ile, artık globalleşen dünyada ulaşabildiği ölçüde öğrenciler piyano öğrenimi sırasında ünlü piyanistlerin video kaydını izleme şansını yakalamışlardır. Bir nevi usta-çırak ilişkisinin tek yönlü durumudur.

"BİR ÇALGI" BAŞLIĞI ADI ALTINDA PİYANO ÖĞRENİMİ VE ÖĞRETİMİNİN YÜZYILLARDIR ALIŞAGELMİŞ SÜREÇLERİ

Müzik deyince akla şarkı dışında çalgı da gelir. Bu araştırmada çalgımız "Piyano"dur. Bir çalgının öğrenimi sürecinde geçirilen değişim ve dönüşüm, ilerleme esnasında vazgeçilmez bir kavram olmalıdır. Öğrenimi son derece zor olan çalgının öğretimi de derin bilgi, disiplin, işbirliği, açık fikirlilik ve sabır gerektirir.

Piyano eğitimi yüzyıllardan beri usta-çırak ilişkisi içersisinde ilerlerken usta öğretmen başka bir deyişle "Yönetici", çırak, öğrenci başka bir deyişle yoğurulan, şekil verilen, aydınlatılan "Yön Verilen" kişidir.

Piyano öğrenimi üzerine yazılmış notalar, 17. yüzyılda başka bir tuşlu çalgı olan klavsen eğitiminden başlayarak 20. yüzyılın başında farklı disiplinde yazılmış notalar, metotlar ve kitaplara dönüşerek, artış gösterip günümüze kadar ulaşmıştır. Çok sayıda ülkede azımsanmayacak sayıda, piyano öğretimi üzerine çalışmalar yapılmış ve akademisyenlerin makaleleri bu çalışmaları irdelemiştir.

20.yüzyılın başından itibaren ses kayıtlarının ortaya çıkmasıyla, konserler dışında aynı eseri farklı sanatçılardan dinleme özgürlüğü ile birlikte değişik bir öğrenim yolu öğrencilerin karşısına çıkmış olur. Hele ki yüzyılın ortasından başlayarak, görüntülü kayıtların gün ışığına çıkması, globalleşmenin göstergesi olarak tüm dünyada, ulaşabildiği ölçüde öğrenciler için faydalı olmuştur. Piyano öğrenimi sırasında ünlü piyanistlerin video kaydını izleme şansını yakalayanlar bu görüntülü dinleme ile ayrı bir usta-çırak ilişkisi deneyimi yaşamışlardır.

PİYANO ÖĞRENİM VE ÖĞRETİMİNİN GÜNÜMÜZ DÜNYASINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Teknolojinin gelişmesi, beraberinde bilgisayar çağını doğurmuştur. Günümüzde ise, teknolojik gelişmelerin ışığında farklı öğretim sistemleri ve prensipleri ortaya çıkmıştır. Piyasaya verilen neredeyse tüm kitaplar bir c.d. veya d.v.d. eşliğinde alıcıya sunulmuştur. Teknoloji gelişiminin akademik olarak bilinen ilk örneği ise "Açık Öğretim" adı altında ülkemizde başlamıştır.Televizyondan ders dinleme prensibi ortaya çıkmıştır.

Günümüzde bu kavram üniversiteler bünyesinde "Uzaktan Eğitim" adı altında ders dinleme durumunun kampüse gitmeden eğitim almaya dönüştürmesi olarak tanımlanabilir. Böylelikle, öncesinde televizyonda ya da c.d.ve d.v.d.ler ile sonrasında kullanılan internet ağları ile bilgisayarlar aracılığı ile uzaktan eğitim olarak öğretimin farklı boyutları hayatımıza girmiştir.

İnternet sitelerinin yaygınlaşması ile çeşitli uygulamalar doğmuş ve eğitim süreci büyük bir değişimle birlikte dönüşümün içerisine girmiştir. Bu teknolojik kaynaklarda öğretmen/eğitimci yer almakta, sitelerin soru-cevap köşeleri bulunmaktadır. Ancak bilgisayarların gelişip taşınabilir duruma gelmesi, telefonların görüntülü olup, internete her ortamda bağlanabilmesi farklı uygulamaların üretilmesine neden olmuştur.

Sanat ve dolayısı ile müzik sektörü de bu değişim ve dönüşüm sürecinden elbette ki etkilenmiştir. Bunun sonucunda, salt ekran görüntüleri ile öğretmenli/öğretmensiz müzik eğitimine yönelik çalışmalar da piyasaya sürülmüştür.

AMAÇ

Klasik Batı Müziği çalgısı "Piyano" eğitiminde, "Nasıl Çalınır" veya "Öğrenilir" sorusu düşünülerek internet uygulamalı marketlerde araştırma yapılmıştır. İnternet bağlantılı taşınabilir bilgisayarlarda ve akıllı telefonlarda yukarıdaki sorulara ne gibi cevaplar alındığının araştırılması bu çalışmanın öncelikli amacını oluşturmuştur. Ayrıca, akıllı telefon ve taşınabilir bilgisayarların marketlerine girildiğinde piyano eğitimine dair Türkçe kaynaklı ve Türkiye'de yapılmış herhangi bir uygulama olup olmadığı da araştırmanın amacını oluşturmaktadır.

Piyano eğitiminin akıllı telefonlar ve taşınabilir bilgisayarlarla gerçekleştirilmesine yönelik çalışmaların varlığı araştırılırken elde edilen bulgularda "Nasıl Çalınır" ve "Öğrenilir" sorularına ait cevaplara ulaşıldığında;

Açığa çıkan örneklerin araştırmanın amacına yönelik olup olmadığı,

Klasik Batı Müziğinin yüzyıllarca süregelen eğitim sistemine yönelik bir çalışmanın yapılıp yapılmadığı tartışmaya açılmıştır.

YÖNTEM

Bu araştırmada Tarihsel Yöntem uygulanacaktır."Geçmiş zaman içinde meydana gelmiş olay ve olguların araştırılması……..”olarak Kaptan,S.(1993) açıklamıştır.

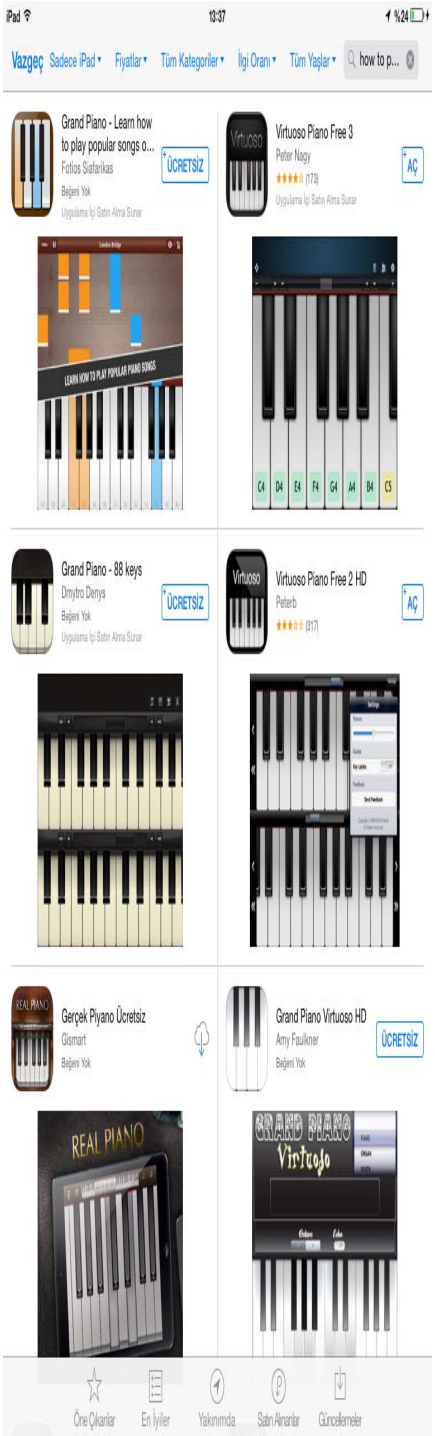
BULGULAR

Bu araştırma içerisinde internet üzerinde;

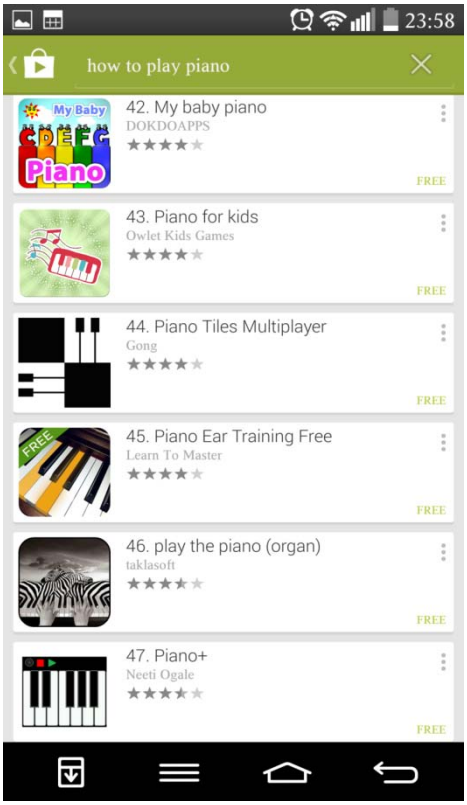
1-App Store “IOS-IPAD-IPHONE-MAC”te,

2-Windows-google ve Google play store “Android/ Tablet “te kullanılabilen olmak üzere iki uygulamalı markete bağlanılıp tarama yapılmıştır.

Taramalar öncelikle tüm dünyada ortak ağ dili olan “İngilizce”, sonrasında “Türkçe” olarak yapılmıştır. Elde edilen verilerin ilk görüntüleri alınmış, araştırmanın amacı doğrultusunda uygulamalara tek tek girilmemiştir.



Şekil1- App Store Uygulamalarında İngilizce Tarama: Başlık “How to Play Piano”



Şekil2.Windows-google/Google play store "Android/ Tablet" Uygulamalarında İngilizce Tarama / Başlık "How to Play Piano"

Şekil:3App Store Uygulamalarında Türkçe Tarama / Başlık "Piyano Nasıl Çalınır"

CM Backup
Cheetah Mobile Cloud (NYSE:CMCM)
3 Kasım 2014
Araçlar
Yükle
İstek Listesine Ekle
(111.232)
Aramanızla (türkçe piyano nasıl öğrenilir) ilgili herhangi bir şey bulamadık.
Öneriler:
Tüm kelimelerin doğru şekilde yazıldığından emin olun.
Farklı anahtar kelimeleri deneyin.

Şeki1 4-Windows-google/Google play store "Android/ Tablet" Uygulamalarında Türkçe Tarama / Başlık "Piyano Nasıl Çalınır"/"Türkçe Piyano Nasıl Öğrenilir"

SONUÇ

Bu çalışma ile akıllı telefon ve taşınabilir bilgisayarların marketlerinde "Piyano Nasıl Çalınır?" başlığı yazıldığında ortaya çıkan yurt dışı ve yurt içi uygulamalar araştırılmıştır. İlk olarak "App Store" IPAD uygulamalarında, ikinci olarak"Windows-google/Google play store "Android/ Tablet" uygulamalarında İngilizce ve Türkçe olarak tarama yapılmıştır. Bunun sonucunda yurt dışı kaynaklı uygulamalarla fazlasıyla karşılaşılmıştır. Ancak kapak resimlerinden anlaşılacağı üzere Klasik Batı Müziğine yönelik kapsamlı bir çalışma görülememiştir. Ayrıca, Türkçe ve Türkiye'de yapılmış bir uygulamaya rastlanmamıştır.

Sonuç olarak; yüzyıllardan beri süregelen eğitim geleneği ile birlikte üzerine kapsamlı kitaplar, metotlar, makaleler ve araştırmalar yapılmış olan piyano eğitimi yeni yüzyılda ilerleyen teknoloji ile birlikte yeni nesli bu değişim ve dönüşüm sürecinde içerisine alıp kavrayacak düzeyde, internet ortamında çeşitli uygulamalara yönelik içeriği zengin kapsamlı bir çalışma doğuramamıştır. Bununla birlikte, "Piyano Nasıl Çalınır,Öğrenilir" sorusunu cevaplayacak kendi dilimizde öğrenebileceğimiz bir uygulama çalışması henüz yapılmamıştır.

ÖNERİLER

Bu doğrultuda piyano eğitiminin yöneticileri öğretmenlere büyük görevler düşmektedir. Çağımızda her evde bir bilgisayar ve internet olduğu hayal ettiğimiz ülkemizde piyano eğitiminin belli başlı konularına yönelik teknolojik çalışmalar yapılmalı, hiç değilse sanal dünyada öğrencinin ilgisini çekip, reel ortamda uygulamasını yaşayabilmesi adına bir adım atılmalıdır.

KAYNAKLAR

Kaptan, Saim. Bilimsel Araştırma ve Teknikleri. Ankara: Rehber Yayınevi. 1993.

file:///C:/Documents%20and%20Settings/lg/Desktop/türkçe%20piyano%20nasıl%20çalarım%20-%20Google; 03.09.2014.

WEB SİTESİ ÜRÜN REKLAMLARININ GÖRSEL İLETİŞİM AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Öğr. Gör. Eda CERİT
T.C. İSTANBUL ŞİŞLİ MESLEK YÜKSEKOKULU
eda.cerit@sisli.edu.tr

ÖZET

İletişim, bilgi, duygu, düşünce ve becerilerin göndericiden alıcıya aktarılma sürecidir. Görsel iletişim ise; her türlü bilginin insanlar arasındaki alışverişidir. Çağın medyası olan web siteleri bireylere ihtiyaç duymaları halinde bilgi aktararak görsel iletişim sağlayan reklam panolarıdır. İnternet reklamcılığı olarak adlandırdığımız web sitesi reklamları, daha fazla insana ulaşabilme kapasitesine sahip olmasıyla geleneksel reklamcılıktan ayrılmaktadır. Bu araştırma Türkiye'nin önde gelen Ülker, Eti ve Şölen firmalarının reklam sayfaları gıda ürünleri hakkında yazılı ve görsel bilgiler sunmaktadır. Ülker, Eti, Şölen ürünlerinin reklam sayfası incelenerek; ürün yerleşimi, ürünün ambalajı, sayfada kullanılan tipografi, ve kompozisyon düzenlemesi, illüstrasyon ve renk kullanımı hakkında bilgi verilmiş, tasarım öğeleri ve işlevleri üzerinde durulmuş, ele alınan Ülker, Eti, Şölen firmalarının soğuk içecek, bisküvi, gofret ürünleri görsel iletişim açısından değerlendirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Görsel İletişim, Web Sitesi, İllüstrasyon, Tipografi

THE EVALUATION OF THE WEBSITE ADVERTISEMENT FROM THE VISULA COMMUNİCATION VIEWPOINTS

ABSTRACT

Contact information is defined as the feeling, thoughts, and the process of trasfer of skills from the sender to the receiver, İf it is a visual contact, it refers to any kind of intermation transfered among the people. İnternet website which are the media of our present time, provides visual contact billboards by being connected to one another. The internet advertisement websites are being separated from the traditional advertisement as they can reach much more people. Ülker, Eti and Şölen factories are the ones providing visiual and advertisement on food and nutrition products. Examining the advertisement page of Ülker, Eti, Şölen, information about product package, typographyi composition planing, illüstration and color use use of page are given; design compount and functions are focused on, and cold beverage, biscuit and wafer products of Ülker, Eti, Şölen are evalusted in terms of communication.

Keywords: Visual Contack, Website, İllüstration, Typography

GİRİŞ

Geçmişten günümüze hızla gelişerek ilerleyen teknoloji, bilgisayar, televizyon, dergi, gazete, yardımı ile insanlara görsel iletişim sağlamaktadır. Eski çağlarda duvarlara, çamur tabletlere, papirüslere yazılan yazı ve yapılan çizimler görsel iletişimin temelini oluşturmaktadır. İnternet çağı olarak adlandırdığımız bu dönemde ise, web siteleri görsel iletişim sağlayan reklam panolarının başında gelmektedir. Reklam, bir ürün ya da hizmetin basın ve yayın araçları aracılığıyla kamuoyuna iletilmesine yönelik faaliyetlerin tümüdür. Görsel iletişim sağlamada etkili olan reklamın grafik ara yüzü, tercih edilen renkleri, erişim yapısı, hedef kitle profili dikkate alınarak oluşturulmalıdır. Her reklam beş amaca hizmet etmektedir. Dikkat çekme, ilgi uyandırma, istek yaratma, güdüleme ve ikna etme, ürün ya da hizmetin nasıl ve nereden sağlanabileceği konusunda bilgi vermedir.[1]

Tasarım öğelerinin bilinçli kullanımı ile farklılık yaratmanın etkili görsel iletişim sağlamadaki öneminin vurgulandığı bu çalışmada, Ülker, Eti, Şölen firmasının 3'er adet web sitesi ürün reklamında tasarım öğelerine ne derece dikkat edildiği irdelenmiş ve görsel iletişim sağlamadaki etkisi ortaya konulmuştur.

Görsel İletişim ve Tipografi

Görsel iletişim sürecinde etkili olan en önemli öğe tipografik düzenlemelerdir. Tipografi; harf, sözcük ve satırlarla ve boşluklama için gereksinen diğer öğelerle, belirlenmiş bir sayfa üzerinde yapılan görsel ve işlevsel düzenlemelerdir.[2] Tipografik elemanlar hem içerik hem görsel etkiye sahip tasarımlar için, mesajı bilgi olarak vermenin yanında görsel olarak da iletebilme özelliğine sahiptir. Başlık, alt başlık ve metin sıralamasını bir öncelik sırası sistemidir. Bu hiyerarşik düzen için; harf büyüklüklerini değiştirmek, yazı karakterlerinin farklılıkları ile ayrıştırma sağlamak, yazı karakteri aynı olsa bile, bold, reguler, italik gibi değişkenlikler düzenlemede yardımcı olur.[3] Yazı karakteri, harf, sembol, rakam, karakter, noktalama vb. işaretleri içerirken, punto ise daha fizikseldir. Yazı karakteri ve puntosu hedef kitlenin kimliği düşünülerek seçilmelidir.

Sayfa Tasarımı ve İllüstrasyon İlişkisi

Sayfa, görsellerin ve metinlerin sunulduğu yerdir. Tasarımcı sayfa düzenini etkili bir biçimde tasarlamak için, reklamın amacını ve hedef kitle profilini göz önüne almalıdır. Sayfa düzeni tasarımını düşündüğümüzde, genellikle ızgara, yapı, hiyerarşi, özel ölçüler ve bunlar arasındaki ilişkiler açısından değerlendirme yaparız. Sayfa düzeni, son biçimi ister bir dergi, kitap, web sitesi, veya ambalaj tasarımı olsun, eldeki işin içeriğinin nerede ve nasıl algılanacağı gibi uygulama ve estetik değerleri ifade eder.[4]

Sayfa tasarımında kullanılan illüstrasyonlar web sitesinin görsel unsurlarıdır. İllüstrasyonun en çok kullanılan ve bilinen anlamı resimlemedir. İllüstrasyonlar sayfa tasarımında görsel odak noktası oluşturarak, hedef kitlenin algılamasını ve yönlendirilmesini sağlar. Sayfa tasarımında kompozisyon düzenlenmesinde hem görsel hem de fiziksel etki

---

[1] Emre Becer. (2005). *İletişim ve Grafik Tasarım,* Dost Kitabevi Yayınları. Ankara.
[2] Sarıkavak, K. Namık. (2004). *Çağdaş Tipografinin Temelleri*, Seçki Yayıncılık. Ankara.
[3]Tevfik Fikret Uçar. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İnkılâp Kitapevi. İstanbul.
[4]Ambrose Gavin, Harris Paul. (2013). *İllüstrasyon*. Alternatif Yayıncılık.İstanbul.

yaratan öğe dengedir. Ürün, tipografi, illüstrasyon, renk uyumu, beyaz boşluklar dikkate alınarak, denge unsuru oluşturulmalıdır. Sayfa tasarımında simetrik ve asimetrik dengeden yararlanılmaktadır. Asimetrik denge yerine birçok grafik tasarımcı, farklılık yaratan asimetrik dengeyi tercih etmektedir.

Ürün Reklamında Renk ve Ambalajın Önemi

Renk, yaşamın her alanında canlılığı sağlayan duygudur. Renk insanda dinamizm ve sakinlik etkisi yaratır. Wolfflen rengi, ışığın kendi öz yapısına ve nesneler üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki olarak tanımlamıştır.[1]

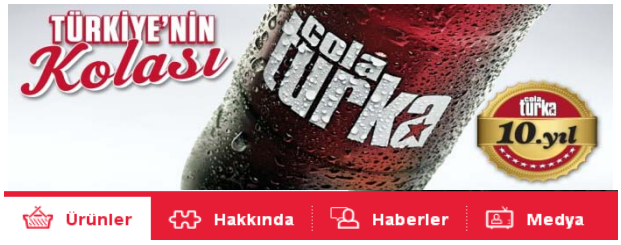
Sayfa tasarımında kullanılan ürünün ambalaj tasarımında birinci kural, ürununüzle bütünleşecek bir rengin seçilmesidir. Çikolata ambalajlarına baktığınızda, hangi marka için olursa olsun bunun ne kadar geçerli olduğunu görebilirsiniz. Çikolata kahverengi diye bütün çikolatalar kahverengi veya başka koyu tonlarla ambalajlanmazlar. Mesela, fıstığın kendi yeşil rengi, fıstıklı bir çikolatanın ambalajına harika bir ilham kaynağıdır.[2] Sayfa tasarımında ürünle bütünleşmiş bir renk seçimi, hedef kitleyi olumlu etkileyerek, satın alma eyleminin gerçekleşmesini sağlamaktadır.

Ambalaj ürünü sattıran, ürünün zihinde kalıcı olmasını sağlayan en önemli öğedir. Ambalaj teknik açıdan "mamulün depolanma ve taşınma özellikleri de dikkate alınarak, en elverişli malzeme seçilmesi ve belirli şekil verilmesi suretiyle en ucuza ve tüketici ihtiyaçlarını en iyi karşılayacak şekilde paketlenmesi, sarılması işlemidir."[3] Ürünün ambalaj rengi, tipografisi, illüstrasyonu hedef kitlenin reklama odaklanmasında etkilidir.

YÖNTEM

Araştırmada nitel araştırma yöntemleri içerisinde yer alan, amaçlı (yargısal) örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada Ülker firmasının 3 adet soğuk içecek ürünü, Eti firmasının 3 adet bisküvi ürünü ve Şölen firmasının 3 adet gofret ürünü reklam sayfaları yargısal yöntemle seçilmiştir.

BULGULAR



Ürün Adı: *ÜlkerCola Turka*

[1]Özlem Erbaş. (1996). *Sanat Eğitiminde Renk ve Renk Öğretim Yöntemleri*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
[2] http://www.ambalajsektoru.com/ambalaj-tasarimi/ambalaj-tasariminda-renk-kullanimi.html
[3]Candaş Aydar. (2010). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü,*Bir Ürün Olarak Ambalaj İle Tüketici Odaklı Pazarlamanın Ambalaj Tasarımı Sürecindeki Belirleyiciliğinin İncelenmesi* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Sayfa Tasarımı: Ürünün ön planda olduğu sayfada arka plân rengi olarak gri rengin renk skalası kullanılmıştır. Reklamı sıradanlıktan kurtarmak için ürün sayfaya asimetrik olarak yerleştirilmiştir. Sloganda Türkiye'nin yazısı düz bir karakterle yazılmışken, kolası yazısı el yazısı karakteriyle asimetrik olarak yazılmıştır. Sayfada ön plana çıkarılan bir diğer öğe, büyük boyutta ve beyaz renkte olan "Cola Turka" logosudur. Ürünün üzerinde kullanılan su damlaları ile ürüne soğukluk ve serinlik etkisi verilerek hedef kitlede içme hissi uyandırılmıştır. Sayfanın sağ altındaki 10. Yıl bilgisinin yer aldığı dairesel efekte bilgi amaçlı olarak kullanılmıştır. Sayfanın alt bölümünde bulunan ürünler, hakkında, haberler, medya linkleri ürün hakkında bilgiler vermektedir.

Ürün Adı: Ülker İçim

Sayfa Tasarımı: Ürünün reklamında fon rengi olarak heyecan ve mutluluk etkisi olan turuncu renk kullanılmıştır. Elma, kayısı, şeftali, karışık, elma, portakal çeşidi bulunan ürünün büyük ve küçük boyları ile simetrik düzenleme yapılmıştır. Ürünlerin ambalaj tasarımlarında kullanılan illüstrasyonlar da gerçeklik algısı vardır. Sayfanın sağ tarafında yer alan ürünler ve solda bırakılan boşlukla kompozisyon düzenlemesi sıradan bir görünüme sahiptir. Farklı ürün dağılımı ile reklam sayfası daha cazip hale getirilebilirdi. Ürünün imajını ortaya koyan sloganın reklamda kullanılmamış olması da reklamın dezavantajlarından biridir. Sayfanın alt bölümünde bulunan ürünler, hakkında linkleri ürün hakkında bilgiler vermektedir.

Ürün Adı: Ülker Maltana

Sayfa Tasarımı: Ürün sayfaya asimetrik olarak yerleştirilmiştir. Ürünün hemen arkasında meyvelerin illüstrasyonları, arka fonda ise, flu olarak şehir görüntüsü yer almaktadır. "Tarzı Yakala Farkını Göster" sloganı büyük puntolarda sanatsal formda asimetrik olarak yazılmıştır. Beyaz renkte kullanılan slogana, siyah renkle kontur verilerek arka fon ilişkisi sağlanmıştır. Ürün reklamında bulunan ürünler, hakkında, haberler linkleri hedef kitleye ürün hakkında bilgiler vermektedir.

Ürün Adı: Eti Negro

Sayfa Tasarımı: Ürünün reklam sayfasında ürünün ambalajında tercih edilen siyahrenk kullanılmıştır. Reklamda "Eti Negro Yoğun Kakao Yoğun Haz" sloganı kullanılmıştır. Yazı karakteri olarak, estetik ve sanatsal formdaki el yazısı fontu tercih edilmiş, reklamda ürünün kendisi yer alırken görsel devamlılık ve görsel bütünlük için, iki adet bisküvi ambalajın devamında sıralanmıştır. Arka plan rengi ile aynı renk olan ürünü öne çıkarmak için kenarlarında parlak ışık efekti uygulanmıştır. Reklamda haz duygusu askılı siyah bir elbise giymiş olan şarkıcı rolündeki kadın imgesiyle verilmiştir. Kompozisyon düzenlemesinde parça bütün ilişkisine dikkat edilmiştir. Reklamda ürün içeriği (Besin öğeleri, enerji, karbonhidrat, protein, yağ, lif, şeker, tuz) ve gramaj bilgilerine yer verilmiştir. İçerik bilgisi için turuncu rengin açık-koyu tonları kullanılmıştır.

Ürün Adı: Eti Burçak Sütlü Kremalı

Sayfa Tasarımı: Reklamda, beyaz, kırmızı, sarı, yeşil, kahverengi renkler kullanılmıştır.Beyaz ve kahverengi kullanıldığı arka planda renk geçişi çok sert verilmiştir. Ürünün içinde kullanıldığı, süt illüstrasyon efekti hedef kitleye ürünün lezzetini soyut olarak tattırırken, burçak illüstrasyonu ürünün kaynağı hakkında bilgi vermektedir. "Lezzet Doğasında Var" sloganı düz yazı karakteri ile ortadan hizalanmıştır. Sağ altta ve sol üstte kullanılan efekt ile sayfa tasarımına hareket verilmiştir. Ürünün yeni olduğunu vurgusu sarı rengin kullanıldığı efekt ile belirtilmiştir. Ürün içeriği ve gramaj bilgileri ambalaj çeşitleri ile sayfada yer alarak hedef kitleyi bilgilendirmektedir. İçerik bilgisinde reklam sayfasıyla bütünlük sağlayan turuncu renk kullanılmıştır.

Ürün Adı: Eti Cin

Sayfa Tasarımı: Reklamda sıcak renkler olan; sevinci, coşkuyu, heyecanı ifade eden sarı ve turuncu renkler kullanılmıştır. Çocuklara hitap eden "Eti Cin" ürün reklamında, ambalajda yer alan sevimli ve komik karakter reklam sayfasında da kullanılarak, ürünle bütünleştirilmiştir. Ürünü elinde tutan karaktere dikkat çekmek için arka planında yansıyan ışık efekti kullanılsa da göz sağda kullanılan komik ve mutlu olan ikinci karaktere

gitmektedir. “Eti Cin Gülsün Dünya Gülsün” sloganı karakterin duygu, jest, mimik hareketleriyle ifade dili ve tarzı açısından bütünlük göstermektedir. Ürün içeriği, ambalaj bilgisi sevimli “Eti Cin” karakteri ve ürünle bir arada yer almıştır. İçerik bilgisinde turuncu rengin renk skalası kullanılmıştır.

Ürün Adı: Şölen Gold Wafers

Sayfa Tasarımı: Eti firmasının ürün reklamı sayfalarından besin tablosu, koli içi adedi, alerjen uyarısı ve diğer bilgiler hakkında kısa bilgi linkleri kullanılmıştır. Renk kullanımında enerji, neşe, canlılık etkisi olan kırmızı, pembe, turuncu renkler tercih edilmiştir. Reklamda dikkat çeken, ürünün albenisini sağlayan slogan ve illüstrasyonun kullanılmamış olmasıdır. Dört çeşidi bulunan ürünün hepsine ve sosyal paylaşım siteleri facebook, tweet, plus 1 linklerine sayfada yer verilmiştir. Tipografi kullanımında farklı, dikkat çeken bir yazı karakteri ve puntosu kullanılmamışken, reklam sıradan bir kompozisyon düzenlemesine de sahiptir.

Ürün Adı: Şölen Trıplex

Sayfa Tasarımı: Trıplex ürünü5’li olarak satıldığı haliyle reklamda yer almıştır. Gold Wafers ürün reklamıyla aynı sayfa tasarım görüntüsüne sahip olan Trıplex ürün sayfası özgün nitelikte değildir. Ürünün albenisini ve dikkat çekiciliğini sağlayan slogan ve illüstrasyon bu reklamda da kullanılmamıştır. Reklamda kullanılan tipografi ve görsel sunumda sıradanlık hâkimdir.

Ürün Adı: Şölen Dıamond

Sayfa Tasarımı: Şölen firmasının 3. Ürün reklamında da aynı sayfa tasarımı kullanılmıştır.Ürün hakkında bilgi sahibi olmak isteyen hedef kitleye besin tablosu, koli içi adedi, alerjen uyarısı ve diğer bilgiler hakkında kısa bilgi sunan linkler büyük artı sağlarken, iddialı bir sloganın ve ürünü tanımlayan illüstrasyonun kullanılmaması reklamın akılda kalıcılığını ve dikkat çekiciliğini olumsuz etkilemektedir.

SONUÇ

Günümüzde yeni iletişim platformu olan web siteleri 20.yüzyılda çok fazla hedef kitle potansiyeline sahip görsel iletişim sağlayan hizmet ve reklam alanlarının başında gelmektedir. Web sitesi reklam sayfası tasarımında kullanılacak görsellerin, illüstrasyonların rengin ve tipografinin doğru belirlenmesi reklamın kalıcılığını sağlar. Ürünün imajını ortaya koyan slogan firmanın misyon ve vizyonuna uygun, akılda kalıcı, etkileyici, orijinal, kısa ve öz olmalıdır. Reklam sayfasındaki renk seçimi ürünle, tipografi ve illüstrasyonla bütünlük taşımalıdır. Tipografinin sanatsal ve görsel düzenlemesi, sayfada kullanılan diğer öğelerle olan uyumu görsel iletişim sağlamada etkilidir.

Değerlendirilen reklam sayfalarının bazılarında ön plana çıkan logo, ürün, ya da slogan olurken, bazılarında sadece ürün ve slogandır. Ülker ve Eti firması ürün reklamlarının sloganı ve sayfa tasarımı, hedef kitle açısından dikkat çekici olurken, Şölen firması ürün reklamları basit ve aynı kompozisyon düzenlemesine sahiptir. Fakat Şölen firması reklamlarında hedef kitleyi ürün hakkında bilgilendiren linklerin olması hedef kitleye ve firmaya artı sağlamaktadır. Renk kullanımı açısından düşünürsek, tipografi, ürün, illüstrasyon, sayfa arka fon ilişkisi bazı reklamlarda ürünle bütünleştirilirken bazılarında rengin ifade dilinden yararlanılmıştır. Eti firmalarının ürün reklamında slogan, illüstrasyon, ürün kullanımı, ürün içerik bilgileri ön planda tutulurken, şölen firmasının ürün reklamında, sadece ürün içeriği hakkında bilgilerin verildiği linkler yer almış, ürünü tanımlayan slogan ve illüstrasyon kullanılmamıştır. Ülker ve Eti firması ürün reklamlarında slogan, illüstrasyon, ürün kullanımı ve ürün içeriği hakkında bilgi linkleri kullanılarak, hedef kitleyi her açıdan etkileme düşüncesi reklamı amacına ulaştırmaktadır. Görsel iletişim sağlamada etkili olan, reklam sayfalarında önemli olan, tasarım öğelerini doğru kullanarak, işi alan uzmanlarına bırakmak ve reklamı yapılan ürüne dikkat çekmektir. “Tasarım öğelerini doğru kullanmak” ve “reklamda farklılık yaratmak” düşüncesi tasarımcıların ilk hedefi olmalıdır.

KAYNAKLAR

Ambrose, G., & Harris, P. (2013). *İllüstrasyon*. Alternatif Yayıncılık. İstanbul.

Becer, E.(2005*). İletişim ve Grafik Tasarım*. Dost Kitapevi Yayınları. Ankara.

Candaş AYDAR,(2010). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü,*Bir Ürün Olarak Ambalaj İle Tüketici Odaklı Pazarlamanın Ambalaj Tasarımı Sürecindeki Belirleyiciliğinin İncelenmesi* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Erbaş, Ö. (1996). *Sanat Eğitiminde Renk ve Renk Öğretim Yöntemleri*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Sarıkavak, K. N. (2004). *Çağdaş Tipografinin Temelleri*, Seçkin Yayıncılık. Ankara.

Uçar, F.T. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İnkılap Kitapevi. İstanbul.

http://www.ulker.com.tr/tr/markalar/soguk-icecekler

http://www.etietieti.com/urunler.aspx?mainId=1

https://solen.com.tr/tr/markalar/atistirmaliklar/gold-wafers

https://solen.com.tr/tr/markalar/atistirmaliklar/triplex/solen-triplex

https://solen.com.tr/tr/markalar/hediyelik-ve-ikramlik-markalar/diamond/solen-diamond

TÜRKÜLERDE YAŞAM

Emine DALICI

Sözlükte halkın ezgi ile söylediği her türlü deyiş, saz ozanlarının koşma biçiminde söyledikleri, dördüncü dizeleri her dörtlükte olduğu gibi yinelenen kavuştaklı koşuk olarak tanımlanan, içimizdeki duygu selinin nağmeli bir şekilde dışa vurumu olan türküler, bir yaşam kesitinin büyülenmiş görüntüleridir. Türküler, bir milletin fikir ve hislerinin tercümesidir. Bir olay vardır: ayrılık, kavuşamama, doğum, ölüm, düğün… Bu olaylarla yakılır türküler. Ve bütün bu türkülerde geçen hisleri kendi aşkımız,sevincimiz, isyanımız ve hasretimizle örtüştürürüz. Kendi söyleyemediklerimizi de türkülerde buluruz. Türküler "bizim yürek delenlerimiz, gönül avutan ya da arıtanlarımız, yol arkadaşlarımız, boğucu suskunluğumuzun dehlizlerinde ancak erbabınca duyulabilen çığlıklarımızdır. Aslında her şeyimizle türkülerdeyiz biz, türküler de her şeyiyle bizdeler…" (Bekki, 2004 :3). Türküler bizim sığınağımız, sırdaşımız, sesimiz, soluğumuz, yeri geldiğinde vatanımızı, yeri geldiğinde sevdiğimizi, anamızı babamızı, çocuğumuzu hasretimizi, sevgimizi, nefretimizi koyduğumuz, bulduğumuz mekândır.

Ben bu yazımda türkülerin hayatımızdaki yeri ve önemine, özellikle de ayrılık, hasret ve gurbet türkülerinin yaşamımızda ne kadar da önemli bir yerde durduğuna, Türk insanının hüzünlü şeyler söylese bile türküleri nasıl umut kaynağı, sığınak olarak kullandığına, bu şekilde aslında yeni bir kavuşma mekanı oluşturduğuna ve son zamanlarda bu duygulara ne kadar uzaklaşıldığına değineceğim.

Türk halkının genel yapısı üzerine bir inceleme yapıldığında, türküler bize en önemli kaynak olacaktır. Bir başka deyişle pek çok sembolün yer aldığı türkülerde "Türk ruhunun, düşünce ve yaşayış biçiminin, hayat felsefesinin billurlaşmış numunelerini görmemiz mümkündür(Bekki, 2004 :38).

Türkülerin diğer bir güzel yani ise; sanat gayesi gütmeden içtenlikle ifade edilmiş ezgi ve söz birlikteliği olmasıdır. Arseven'in "Bir sanat endişesi olmadan, halkın duygu ve düşüncelerini, sevinç ve acılarını, yiğitlik, göç, sevgi, sıla özlemi ve daha güncel yaşamın toplumsal olaylarını, sade fakat içten gelen ezgilerle anlatabilen ve halkın ortak yaratma gücünün ürünü olan müziğe halk müziği denir (Arseven, 1992 :15–28) tanımı da görüşümüzü desteklemektedir.

Türkülerdeki doğallık dinleyiciyi sarar ve dinleyici adeta türkülerle hemhal olunur. Türkülerde bir dert ortağıyla konuşur gibi ağır ağır dertleşme başlar. Kişi kendisinin ya da çok sevdiği bir yakınının da benzer şeyler yaşadığını, paylaştığını o ezgileri içselleştirerek hisseder. Telepatik bir dil kendiliğinden meydana gelir. İnsanlar ortak bir kimlik alanında

buluşur. “Anlama yetimizin kökleri kendi öz tanımlarımızla, yani ne olduğumuzda” (Güneş, 1995: 12) saklı türkülerle duygularımızı yeniden tanımlarız Saklı olan yanlarımızı çıkarırız. Onu söylerken kendimizi anlatırız. Bu yüzden dilden dile aktarılırken türküler içselleştirdiğimiz ortak duygularla beraber yaşar. Bourdieu’nun da dediği gibi “Kültürel beğeniler genellikle içinden çıktıkları toplumsal kimlikleri yansıtırlar” (Bourdieu,p,1986, akt. Güngör, 1999: 445). Beğenilerimiz, söylemlerimizle, türkülerimiz ne olduğumuzu, neler yaşadığımızı yansıtır. Saklı yaralarımızı kimseyle paylaşamadıklarımızı herkesle paylaşıp herkeste var ederek görünmez kılar.

Milletleri meydana getiren temel unsurlara baktığımızda bunlar arasında “kültür dediğimiz; bir milletin hayatında, fertlerin-sözlü ve yazılı –gelenekte yer alan kabulleriyle müştereklik gücüne erişen ve milli kimliği oluşturan manevi değerleri” (Bekki, 2004: 1) ve bu değerleri oluşturan ortak imgeleri buluyoruz. Bu "İmgelem, toplumsal etkinin dışında var olan bağımsız, hermeneutik bir güç değildir. İmgesel olarak kullanıma konan imaj yapıları, rast gele bir araya gelmiş imajlardan oluşan ve güdümleyici olmayan yapılar da değillerdir (Lull, 2001: 153). Türkülere şöyle bir bakacak olursak:

“karpuz kestim, yiyen yok
Halin nedir diyen yok
(aman)ayrılık gömleğini
Senden başka giyen yok”

Önce insanın yemek üzere kendisi için karpuz kesemeyeceğini öğreniyor; hatta adeta hatırlıyoruz. Bir kesen olduğu halde, onu yiyecek kimsenin bulunmadığı söyleniyor. Çünkü karpuz tek kişilik bir meyve değil! Cenab-ı Allah, Cuma namazı gibi cemaatle paylaşılsın diye karpuzu büyük yaratmış. Önünde dilimlenmiş karpuz dilimleriyle insan, yalnızlığını bir kat daha derinden hisseder adeta bu dilimler yalnızlığın maddeleşmiş formudur.Bu durum insanın yalnızlığı ile göz göze gelmesine neden olur.İnsan kendini daha bir çaresiz hisseder.

Karpuz mevsimi yaz, gurbet ve ayrılık mevsimidir de. Meyvenin daldan koparıldığı mevsim. İçeriden yanmanın makbul olduğu.Bu dünya korunu içine gömmeyi başarıp da sabredenler için, ateşte tehlikesizdir artık. Çünkü ebedi kavuşmanın cennet yeşili ile kuşatılmıştır o ateş, o gönül, o kişi (Abak, 2007: 76–79). Abak’ın bu yorumlarına baktığımızda seçilen meyveye gelinceye kadar türkudeki sözlerin rasgele bir araya gelmediğini her satırda bir anlam gizli olduğunu ve bu anlamları o bölgenin kültürel dilini öğrenmekle yapabileceğimizi görüyoruz.

Anlam üretmenin aktif formasyonu öncelikle dildir. Ancak anlamın mahiyetini belirleyen soyutlamanın temel öğesi sözcük olsa da düzlemi söylemdir."Dildeki göstergeler yalnızca aynı sistem içindeki öbür göstergelere gönderme yaparlar, dolayısıyla dilin bir dünyası yoktur-tıpkı zamansallığı ve öznelselliği olmadığı gibi" (Güneş,1995:100) dil ne gerçekte tümüyle bir soyutluk ne tümüyle dilsel işaretlerden oluşan bir dizgedir. Bununla birlikte bu işaretler temelde psikolojik olarak soyutluklar değil ortak onaylar içeren ve bu şekilde beyinde yer eden gerçekliklerdir (Saussure,1966:15, Güngör, 1999: 349). Türkülerle ortak bir gerçeklik inşa edip onu zaman ve mekâna bağlı kılmıyoruz. Erzurum türküsü, sadece Erzurumluların ya da Sivas türküsü sadece o bölge insanının duygusunu dillendirmiyor. Gittiği yere göre biçimsel değişiklik yaşayarak her yere ait olmaya başlıyor. Anonimleşiyor. Ortak bir algı, ortak bir duygu alanına dönüşüyor.

Kültür, bir tür toplumsal etkileşim zeminidir. "Kültür, hayatın diğer alanlarıyla ilgili anlam kodlarını derler, değerlendirir ve onları hayatın nihai bir özeti olarak yeniden topluma arz eder. Gündelik yaşamda bir selamlaşma tarzı, oturma şekli, bazen bir şarkı, bir jest, bir kelime olarak karşımıza çıkar, bu oluşum" (Güneş, 1995: 22). İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandırdığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl göründüğünü –böylece konunun eskiden başkalarınca nasıl görüldüğünü de – anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi (Berger, 1986: 10) . Mesela ayrılık türkülerinde sıkça kullanılan turna kuşu birçok kültürde işlenmiş ve bazı özellikleriyle; uzun mesafeli uçabilme, tek eşli yaşama gibi özellikleriyle uzak diyarlardaki biricik emsali olmayan sevgiliye ulaşan ses olarak sembolleşmiştir. Türkülerdeki turna sevgiliyle özleşirken aynı zamanda uzaklığı, hasreti ve sadakati de içinde barındıran bir imge olarak kullanılmıştır.

“Allı turnam bizim eve varırsan
Şeker söyle kaymak söyle bal söyle
Allı turnam ne gezersin burada
Arabam kırıldı kaldım burada”

“Telli turnam selam götür sevdiğimin diyarına
Üzülmesin ağlamasın belki gelirim yarına cananıma”

“Gitme turnam bizim elden
Ayrılık ölümden beter
Dön gel Allahın seversen”

“Sözlü kültürü teşkil eden unsurlar, yazılı kültürü oluşturanlara nispetle, millet hayatında daha geniş bir kabule sahiptir. Milletlerin milli kimliklerini oluşturan ortak kabuller, geniş ölçüde sözlü kültür içinde teşekkül eder”(Yıldırım,1989:16–17). Masallar, maniler, ninniler, türküler de o milletin inanışlarını, kabulleri nesilden nesile aktarılmasında en etkili yöntemler arasındadır. Görünür bir zorunluluk yoktur ama ait olma hissi ya da çocukluğuna duyduğun özlem kişiyi onları öğrenmeye iter. “İyi çalınmış ve hakkıyla icra edilmiş her türküde ’maşeri vicdan’ veya ‘milli şuur’ dediğimiz kimlik unsurunun, yap-boz parçaları gibi bir araya gelerek, varlığını hayal-meyal hissettiğimiz bir bütünü hatırlattığını görüyoruz. Buna bir mana da ‘ türkü terapisi’ yoluyla milli kimliğin hatırlanması ve milli hafızanın tazelenmesi denilebilir” (Alkan, 1998: 235–237). Kişi isyan etmeyi bırakıp türkülere kendini teslim ettiği zaman kendini köklü bir duygunun parçası gibi hisseder. Tanımadan, bilmeden önce çok uzak gelen türkülerin, aslında daha doğmadan bir şekilde genlerle kendisine geçtiğini düşünür. Hakkı verilerek söylenmiş bir türküde kişiye çok önce yaşayanlarla benzer duygulara ait olduğunu ve aslında kökleriyle buluştuğunu hissettirir. Aynı kültürün farklı parçaları düşüncesi oluşur. Çetindağ’da :“kültür hazinemizin en önemli edebi unsurlarından biri olan türkülerimiz geçmişi aydınlatarak millete ait geleneği geleceğe aktarırlar. Türküler bizi biz yapan, bizi başkalarından ayıran en kıymetli değerlerimizdendir. Türkülerin her kelimesinde özümüz saklıdır. İnsan hassasiyetinin derinliklerinden çıkarak bir kimliğe bürünen türküler zamanla milletin kimliği olurlar. Bu sebeple bir milleti tanımak, o millet hakkında bilgi sahibi olmak istiyorsak öncelikle o milletin kültür değerlerine bakmamız gerekir. Kültür değerlerini özellikle bu kültür unsurlarından biri olan türkülerini unutan bir millet, özüne geçmişine yabancılaşmaya, başkalaşmaya başlayacağı görülmektedir.

AYRILIK HASRETE, HASRET TÜRKÜYE, TÜRKÜ ORTAK KİMLİĞE GEBE!

Türküler Türk milletinin heyecanını, duygu ve dileklerini, umutlarını, fikirlerini, hayata bakış açısını, acı ve tatlı hatıralarını, geçmişten günümüze yaşadıklarını, bununla birlikte tarihini, coğrafyasını, halka mal olmuş şahsiyetlerini, folklorunu kısaca maddi manevi bütün değerlerini yansıtır"(Yakıcı, 2007: 31). Türküler içinde sakladığı duyguyla bize bizi hatırlatır. Daha doğru bir ifadeyle biz kavramı etrafında beliren duyguların canlı kalmasını sağlar. Milli ve geleneksel bakışı canlı tutar. Türküler, bir ritmin, bir sözün ardına sakladığımız hislerimizi, her dillenişinde bizimle buluşturur. İçimizdeki çocuğa seslenir. Yaşanılan her anı tüm yalınlığıyla ve yoğunluğuyla bir çığ gibi bütün gönüllerden bir parça alarak herkesin içinde bir parçasının olduğu, büyük bir kültür havzasına dönüştürür.

Türkülerimizde ayrılık, gurbet, hasret kokan mısralar o kadar yoğun ki sanki bütün sevgiler, duygular uzaktan yaşanır. Bunun nedenine şöyle bir baktığımızda ya anne kızını uzak diyarlara gelin etmiş (zamanın koşullarına göre ha deyince gidip göremeyeceği) gelin kız kimselere sır veremez ne olacağını kime güveneceği bilmediği yaban ellerde duygularını dizelere döküp rahatlamaktadır;

"Gesi Bağlarının gülleri mavi
Ayrıldım anamdan gülmeyim gayri
Alımı yeşilimi giymeyim gayri
Yas tutsun ellerim kına yakmayım
Kör olsun gözlerim sürme çekmeyim '

"Babımın bir atı olsa binse de gelse de
Annemin yelkeni olsa açsa da gelse,
Kardeşlerim yolları bilse de gelse,
Uçan da kuşlara malum olsun ben köyümü özledim,
Hem annemi, hem babamı ben köyümü özledim"

Ya da sevgili para kazanmak için gitmiştir uzak diyarlara kendisinden haber alınamamaktadır. Kim anlar sevenin halinden türkülerden gayri kim sırdaştır ki ;

"Yârim İstanbul'u mesken mi tuttun
Gördün güzelleri beni unuttun
Sılaya dönmemeye yemin mi ettin,
Gayri dayanacak özüm kalmadı,
Mektuba yazacak sözüm kalmadı"

" Kara tren gelmez m'ola
Düdüğünü çalmaz m'ola
Gurbet ele yar yolladım,
Mektubunu salmaz m'ola"

ya da askere gönderilmiştir sayılı da olsa günler uzadıkça uzar günler ,hasret yüreği dağladıkça dağlar;

"Duvarın üstüne astık yırtık resmini
Hiç gam yemem yaş dolsa da görür gözlerim

Vatan borcu namus borcu derim beklerim
Gel tezkere gel tezkere bitsin bu hasret”

Ayrılık dizeleri Türklerin önceki dönemde konar göçer yapılarının da etkisiyle türkülerin içinde yer alan önemli bir kavramdır. Buna Müslüman kimliğindeki hasret duygusunun da eklenmesi bu ayrılığın, hasretin daha da derin hissedilmesini sağlamıştır. Hz. Âdemle başlayan gurbet ve hasret duygusunu inanlar yaşam boyu çıkmayacak bir esbab gibi üstüne giymiştir. Tasavvuf edebiyatında işlendiği şekliyle dünya; asıl sevgiliden ayrılıp gelinen yerdir. Bu yüzden doğumla başlayan bir özlem vardır. Sevgiliden uzakta savunmasız bir şekilde yaşamın ortasında insan yeni yerini alır. Dünyayı kendine vatan edinen insan bu özlem biter sansa da içe işleyen bu duygudan tam olarak sıyrılamamaktadır. Türkülerle kişi kendini sarmalayan bu duyguları, yaşananları, sarı öküzü, nazlı yâri, turnaları, gülü, menekşeyi, sevgiliyi, anayı, babayı, kardeşi, dostu, düşmanı, töreyi, düzeni, bağı bahçeyi, evi barkı dostla paylaşır gibi anlatmakta böylece kendine bir kavuşma mekanı oluşturmaktadır. Görülen, yaşanılan, hissedilen her ayrıntıyı dizelere yansımıştır. Büyüsü gerçekliği“ Türkülerin ilk dizelerine göz attığımızda: köprünün altındaki dikenden, tevekteki kara üzüme, kavaktaki kuru daldan, kayanın dibindeki kara, değirmenin üstündeki çiçekten, yumurtanın sarısına kadar Türk insanının günlük yaşantısı ile ilgili sözlerle karşılaşırız " (Bekki, 2004: 97). İçimizden geldiği gibi, içimize sığmayıp içimizden taşan duygularla sesler söz olup diyar diyar gezmeye başlar. Türküler kendi vücutlarını dolaştığı her ağızda yeniden bulur.

"Biz içimizi türkülere dökmüşüz" diyen Osman Atilla gibi yeryüzünde olmanın sevincini, tabiat sevgimizi, gönüllerimizi, dostluk, gücenme, kızma, ilenme, acıma gibi duygularımızı ve insanı insan eden aşkımızı hep türkülerimize koymuşuz (Atilla; 1966: 27) ve içimizden geldiği gibi olanca yalınlığıyla türkülerimizde anlatmışız. Türküler bir kişinin duygularıysa neden hala söylenir neden bizi böylesine etkiler sorusuna Tanpınar'ın sözleriyle cevap verecek olursak "Türküler hayatın sürekliliği içinde bir yığın değişmeye rağmen daimi kalan asli yanımızı ifade ederler" (Tanpınar, 1972: 320). Türkülerin çıkış hikayelerinden ziyade o türkülerle beraber anlamlandırdığımız duygularla oluşturduğumuz ortak alan, bizim o toplumu anlamamızda ,toplumsal yapı hakkında fikir edinmemizde yardımcı olacaktır.ve daha ziyade bizi ilgilendiren kısım da türkülerin oluşturduğu ortak kimlikler ve bu kimlikleri oluşturan sembollerdir. Eaglaton, tüm toplumsal sistemlerin anlamlandırma gerektirdiğini(Eaglaton, 2005: 46)söyler. Türkülerde bizim anlamlandırmalarımızla oluşan asli yanımızın ifade edildiği bir alandır. Anlamlandırma unsuru olan kültür, insan ve toplumun nereden, nasıl baktığını, tavrını neye göre belirlediğini gösterir. Bu bakımdan insan ve topluma anlam haritası sunar. İnsan ve toplumun anlam dünyasını oluşturur, belirler, geliştirir (Alver, Köksal: 139). Anlam dünyasının oluşmasında önemli bir yerde duran türkülerde ayrılık ve hasret temaları çok sık işlenmiştir. Bekki’nin de ifade ettiği gibi “özellikle iç göç hadisesinin doğurduğu ayrılık, hasret, hastalık, yoksulluk, mahpusluk, gelin gitme vs. sonucu insanımızda depreşen duygular, mani ve türkülerimize yansıyarak gurbet türkülerini vücuda getirmiştir” (Bekki, 2004: 98). Anlam dünyamıza giren gurbet“sıladan gayri, uzak diyarların adıdır. Garip ise gurbette yaşayan demektir. Âşık edebiyatımızda gurbete çıkma, sosyal bir zorunluluktur. Sanki gurbet aşığın kaderidir. Hasret çeken, hüzünlenen sadece gurbetteki değildir. Sılada gözü yaşlı bırakılan sevgili de gurbeti bir başka şekilde yaşar. Gurbetçi o bilinmez diyarlarda çeşitli güçlükleri yenmeye çalışırken, sılada yolunu bekleyen sevgili, turnalarla, bülbüllerle dertleşmeye başlar. Çünkü bazı geleneksel olgular yüzünden derdini hiç kimseye açamaz. Artık onun dert ortağı kuşlardır(Bekki, 2004:99). Görüyoruz ki türküler içine girilmeye başlandığında hissedilen duyguların ötesinde kişilerden beklenen davranışları, yazılı olmasa da geleneksel davranış kurallarının bulunabileceği yerlerdendir. “Toplumun olaylar

karşısındaki tepkisinin türkülere yansıdığını, diğer halk şiiri türkülerinin ferdi niteliğine karşılık, türkülerde sosyal yanın ağır bastığını, halk sevgisi, nefreti, acısı, tutkusu kısaca her şeyinin türkülerde yankısını bulduğunu ifade etmektedir"(Güzel-Torun 2005:366–367). Gurbette gariplerin yalnızların sığınağı olan türkülerde değişik ama pek çok yaşamla kesişen duygulara yataklık eder. Gemuhluoğlu gibi İnsanoğlu türküsüz kaldığı zaman gurbettedir diyeceğiz. Türküler bitip tükenirse hatırasız, sevdasız ve yalnız kalır diyeceğiz. Türküler ve şarkılar var. Türküler ve şarkılarda hak var, millet var, insan var... Babasınız amcasınız, kirvesiniz, ağasınız, balasınız, bacısınız. Yani göğe çıkmışsınız, bebesiniz. ne olursanız olunuz türkü söylersiniz (Gemuhluoğlu 1987:10). Yakıcı da Türküsüz kalmayı vatansız kalma olarak kabul etmiş, onsuz kendini gurbette hissetmiştir (Yakıcı,2007:13). Yurdum insanı acısını, sevincini, sevdasını, hasretini dizelere kendi doğallığıyla bir dostla dertleşir gibi anlattığı için içinde yaşadığı toplumsal alanı rahat bir şekilde resmetme şansı veriyor. Kullandığı dilsel özellik, bir türkünün başka bir yörede geçirdiği değişim de göreler arasındaki kültür farklarını anlamlandırmamızda bize yardımcı olur. Türkülerde kullanılanı dilin doğallığı anlattığı olay çok acı bir hikâye olsa da dinledikçe bizi rahatlatır. bir sırdaş gibi acılarımızı dindirir. Bunda belki de kendimizden daha kötü durumda olanların varlığıyla bir teselli olma psikolojisi de vardır. Bir tür terapi gibidir. Türkülerin sözlerine melodisine eşlik eden bedenimiz de bu terapinin bir parçası olur. Chambers'in de dediği gibi Bunlar konuşur ve konuşmak suretiyle de, sakini olduğumuz ve kimliklerimizi, kendiliklerimizi ve uzamlarımızı kurarken kullandığımız dilin parçası olurlar (Chambers,1994:170). Rıza Tevfik de bir makalesinde türkülerdeki yapısal oluşumun insanı rahatlatıcı özelliğine vurgu yapmaktadır(Yakıcı, 2007: 40).

İmgelem diğerleriyle empati kurabilme yetisidir (Eaglaton, 2005: 58). Türkülerde kullanılan imgeler bizim daha rahat diğer insanların yerlerine kendimizi koyabilmemizi ve onları anlayabilmemizi sağlar. “İmgelem hiçbir konumu temsil etmez; yalnızca, diğerleriyle paylaştığı coşkulu ortak duyguda yaşar ve Keats’in “negatif yetisi” gibi, duygudaşlık yoluyla herhangi bir yaşam formuna girebilir”(Eaglaton, 2005:59). Türküyle dile gelen bir yaşam, kullanılan imgelerle her yaşamda yeniden kendisini var edip kendi varlığını zaman ve mekanın ötesine taşıyabilir. Kullanılan dille zaman ve mekan tanıdık bildik yerlere dönüşebilir. “Dil varlığımızın var olmasını, ortaya çıkmasını, keşfedilmesini, gerçekleşmesini ve sürdürülmesini mümkün kılan şeydir… Dil bir sesin bir bedenin çağrılışıdır. böyle bir çağrı pusulası bizleri enstrümantal konuşma ve yazının ötesine şarkıya, dansa ve rüyaya çeker (Chambers,1994:169). Türküler yazının ötesinde kendisini sözle çağıranlara gönüldaşlık, yoldaşlık eder. Türkü aynı zamanda bir paylaşım alanıdır.ortak bir kültürün göstergesidir.“ Aynı yer, meslek yada nesilden insanlar bir kültür oluşturmazlar; ancak konuşma alışkanlıklarını, folkleri, protokolleri, değer yargılarını, kolektif bir benlik imgesini paylaşmaya başladıklarında bir kültür oluştururlar”(Eaglaton, 2005:49). Türk kültüründe türküler bu paylaşımı sağlar.ikili değil çoklu paylaşım alanıdır.bir terapi ,bir sığınak,bir barınak,bir yoldaş,bir sevda,bir yaşam alanıdır. Bu durum bizim Türk toplumuna (halk) ait değerleri tespit edebilmemizde bize bir kapı aralar. Ortak paydada buluşturan türkü içindeki temalarla (ayrılık, hasret,gurbet,sevda,asker,ölüm) oluşturulan ortak kimliğin özelliklerini görmemizi sağlar.

SONUÇ

Şimdiye kadar türkülerin ortak sesimiz ortak kimliğimiz olduğu üzerinde durduk. Günümüzde türkülere neden bu kadar yabancıyız? Türkülerin dinlendiği yaş gurubuna bakıldığında gençlerin türkülere ne kadar yabancılaştığı görülecektir. Gençler son zamanlarda

Anadolu rock tarzı yapılan müziklerle türkülerle tanışsa da türkülerin kendi melodisi ve ritmiyle orta yaşa yaklaşırken tanışmaktalar. Bu durum farklı pek çok açıdan değerlendirilebilir. Bunlardan birisi Heidegger'in evsizlik dünyanın kaderi olmaya doğru gidiyor (Chambers,1994:9). sözlerinin altındaki günümüz dünya anlayışıdır. Dünyanın ortak kaderi olmaya giden evsizlik aynı zamanda bir yabancılaşma ve bir yere ait olamamayı da berberinde getirmez mi? Türküsüz kalmayı vatansız kalma olarak kabul eden ve onsuz kendini gurbette hisseden Yakıcı'yı hatırlayacak olursak türküden uzaklaşmamız acaba ortak kimlik algısına, daha önce oluşturulan ortak kimliğe yabancılaşmamızı mı gösteriyor? Jabes'in de dediği gibi; Bir gün benim için her şeyden daha önemli olanın, kendi kendimi ne dereceye kadar bir yabancı olarak tanımladığım olduğunu fark ettim… Ve anladım ki, kırılgan biri olarak yabancının güvenebileceği tek şey, başkalarının ona sunabileceği konukseverlikti. Tıpkı kelimelerin beyaz sayfaların kendilerine açtıkları yerlere ya da kuşların gökyüzünün koşulsuz sinesine sığınmaları gibi (Chambers,1994 :9) biz de orta yaşa yaklaşırken kuşların gökyüzüne koşulsuz sığınmaları gibi anlam veremediğimiz dünyada türkülere mi sığınıyoruz. Önceleri ayrılığın adı belliydi; hasretler sevgiliye, anaya, vatana duyulurken artık kendimizden uzaklaşıp kendimize hasret bir hale geldik. Belki de bu yaşanan aradanlık türküleri anlamamamıza sebeptir. Anlamlandıramadığımız şey de nasıl kendimizi bulalım ki? Nasıl bir sığınak olsun bize? Nasıl sarıp sarmalasın? Ama kestirip atılmayan bir şey de var ortada; uzaklardan gelen eski bir gülümseme gibi ne olduğu tam anlaşılmayan bir tını… Tınının yarattığı büyü bizi ondan koparmazken yeni dünya bizi bu tınıya yabancılaştırmaktadır. Burada "Felix Guattari'nin ise nesil farklılaşması süreci diye gönderme yaptığı melez bir duruma ve karma bir kültüre (Chambers,1994:26) katılabiliriz. İçinde yalnız nesnelerin değeri olan yabancılaşmış bir dünyada sevgiliye ulaşmaya çalışan turnanın yorulmadan kanat çırpma çabasıdır türküler. Turnaların mekanikleşen dünyadaki hayatta kalma çabasıyla türkülerin durumu paraleldir. İnsan belki de en ağır ayrılık acısını şimdi yaşamaktadır; Türkülerden uzakta , adı belli olmayan gurbette, neye hasret kaldığını bilmeden !…

KAYNAKLAR

Abak, Şaban,2007,Karpuz Kestim Yiyen Yok, Vadi Yayınları, Ankara

Alkan, Ahmet Turan, 1998,Canım Türkü Çekince, Yatağın Akırgın Irmaklar, İstanbul

Alver, Köksal,2007, "Siyasal Eylem Alanı Olarak Kültür",Kültür Sosyolojisi, Editörler: Köksal Alver, Necmettin Doğan, Hece Yayınları, Ankara

Arseven, Veysel,1992," Türk Halk Müziğinin Ezgisel Yapısı Üzerine" Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler, Haz: Salih Turhan, Ankara

Atilla, Osman, 1966.Afyonkarahisar Türküleri, Afyon

Bekki, Salahaddin,2004, Baş Yastıkta Göz Yolda, Sivas Türküleri, Kitabevi, İstanbul

Berger, John,1986,Görme Biçimleri, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul

Bourdieu,,p,1986,The Production of Belief ,Contrubution to an Economy of Sembolic Goods "in r. Collins,et al (eds)Media ,Culture and Society ,a Critical Reader,London,Sage

Chambers, Iain,1994 ,"Göç, Kültür, Kimlik",Çev: İsmail Türkmen-Mehmet Beşikçi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Çetindağ, Güldağ, 2005,Elazığ Türküleri, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi,(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)Elazığ

Eagalton,Terry,2005,"Kültür Yorumları" Çev:Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları,İstanbul

Gemuhluoğlu, Fethi, 1987,"Türkülerle Merhaba",Türk Yurdu, c.8,Ekim

Güneş, Sadık,1995, Medya ve Kültür Sessiz Yığınların Kültürel İntiharı, Vadi Yayınları, Ankara

GÜNGÖR, Nazife,1999, Popüler Kültür ve İktidar, Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler, Vadi Yayınları, Ankara

Güzel, Abdurrahman-Ali Torun, 2005, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı, Ankara

Kurnaz, Cemal, 1990, Halk ve Divan Şiirinin Müşterekleri Üzerine Denemeler, Ankara

Lull, James, 2001,Medya İletişim Kültür, Çev: Nazife Güngör, Vadi Yayınları, Ankara

Tanpınar, A.Hamdi, 1972, Huzur, İstanbul

Yakıcı, Dr. Ali,2007, Halk Şiirinde Türkü, Tanım-Tasnif-İnceleme- Metin, Akçağ, Kitabevi, Ankara

Yıldırım, Dursun, 1989, "Sözlü Kültür Folklor Kavramları Üzerine Düşünceler",Milli Folklor, Sayı 3, Eylül

STONEWARE BÜNYELERİN FİZİKSEL ÖZELLİKLERİNE KUVARS, KAOLİN VE NEFELİN SYENİT MİKTARLARININ ETKİLERİ

Ensar TAÇYILDIZ
Anadolu Üniversitesi Porsuk Meslek Yüksekokulu, Eskişehir
etacyild@anadolu.edu.tr

ÖZET

Genellikle, stoneware bünyeler standart bir formüle sahip olmamalarına rağmen, doğal kil, kaolin ve feldispatik minerallerden oluşurlar. Seramik ürünlerin fiziksel özelliklerini etkileyen en önemli faktörler; bu hammaddelerin tane boyutu, reçete bileşimi ve pişme sıcaklığıdır.

Bu çalışmada, stoneware bünyelerin fiziksel özelliklerine kuvars, kaolin ve nefelin syenitin miktarlarının 1200 ºC'de etkileri araştırılmıştır. Stoneware bünyelerin fiziksel özelliklerine ham maddele miktarının etkisini belirlemek amacıyla, deneysel çalışmalar üç grupta yürütülmüştür. Birinci grupta, kuvars miktarının etkileri araştırılmıştır. Bu grupta, kaolin miktarı azaltılmış, kuvars miktarı artırılmıştır. Nefelin siyenit ve kil miktarı sabit tutulmuştur. İkinci grup çalışmalarda, kaolin miktarının etkileri incelenmiştir. Burada, nefelin siyenit miktarı azaltılarak, kaolin miktarı artırılmıştır. Kuvars ve kil miktarı sabit tutulmuştur. Üçüncü grup çalışmalarda, kaolin ve kil miktarı sabit tutularak, kuvars miktarı azaltılmış ve nefelin siyenit miktarı artırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: stoneware bünyeler, nefelin siyenit, kil, kaolin, kuvars.

THE EFFECTS OF QUARTZ, KAOLIN AND NEPHELİNE SYENİTE AMOUNTS OF ON THE STONEWARE BODIES PHYSICAL PROPERTIES

ABSTRACT

Generally, stoneware bodies have no standart body formulations, however consist of naturally occuring clay, kaolin and feldspatic minerals. The most important factors which affect the physical properties of ceramic produces were the particle size, the masse composition and temperature of firing.

In this study, the effect of quartz, kaolin and nepheline syenite amount of the physical properties of the stoneware bodies at 1200 ºC were investigated. In order to determine the effect of the amount of raw meterial on pysical properties of stoneware bodies, experimental studies were performed in three grups. Grup one investigated the effect of the amount of

quartz. The amount of kaolin was reduced, and quartz increased. The amounts of nepheline syenite and clay kept constant. Grup two studied the effect of the amoun of kaolin used. Here, the quantity of nepheline syenite was reduced, and kaolin was increased. The ammonts of quartz and clay were kept constant. In the third grup, the investigation centered on the effect of nepheline syenite. The amount of quartz was reduced and nepheline syenite was increased while amounts of kaolin and clay were kept constant.

K**eywords:** stoneware bodies, nepheline syenite, clay, kaolin, quartz.

1. GİRİŞ

Stoneware bünyeler standart bir formülasyona sahip olmamalarına rağmen, karakterize edilerek çeşitli şekillendirme yöntemlerine uygun hale getirilebilir**.**Stoneware bünyeler, amaca bağlı olarak genellikle, 1280 ºC ve daha yüksek sıcaklıklarda pişirilen, su emme özelliği %1'den düşük ve pişmiş mukavemeti yüksek olan bünyelerdir**(**Ryan, and Radford,1987, s.51).

Stoneware bünyelerin üretiminde kil, kuvars ve feldspatic mineraller kullanılmaktadır. Seramik üretiminde, nihai ürünün fiziksel özelliklerini etkileyen en önemli faktörler; bünyede kullanılan hammaddelerin tane boyutu, reçete bileşimi pişirme sıcaklığıdır. Kil grubu mineraller çamura plastisite özelliği kazandırarak şekillendirmeyi kolaylaştırır. Deformasyona uğramaksızın kurumasını ve pişirilmesini sağlar. Feldspatic mineraller pişme sırasında, camsı faz oluşturarak su emme özelliğini düşürür. Kuvars ise diğer hammaddelere göre ergime derecesinin yüksek olması nedeniyle,yapıda iskelet görevi görür ve pişirme esnasında deformasyonu önler. Bu hammaddeler kullanılarak farklı fiziksel özelliklere sahip stoneware bünyeler üretilmektedir.

Kullanılan hammaddelerin özelliklerine bağlı olarak, stoneware bünyelerin pişme rengi krem- kahve- siyak renk aralığında olabilir. Bu bünyelerin pişme rengini etkileyen iki faktör vardır. Bunlardan birincisi bünyede kullanılan hammaddeler içerisinde yer alan metalik oksitlerdir, ikincisi ise pişirme atmosferidir(Chappell, 1991, S.62).

Bu çalışmada, 1200 ºC su emmesi ve mukavemeti yüksek stoneware bünyelerin hazırlanması hedeflenmiştir. Bilindiği gibi şekillendirme yöntemi, çamur özelliklerini belirleyen unsurlardan biridir. Burada dökümle şekillendirme esas alınmış, kolin-nefelin siyenit-kuvars miktarının stoneware bünye üzerine etkilerini araştırmak amacıyla çeşitli reçeteler hazırlanmıştır. Hazırlanan reçeteler test edilerek, her bir hammaddenin etkisi deneysel olarak ortaya konulmuştur.

2. YÖNTEM

Stoneware bünyelerin fiziksel özelliklerine kuvars, kaolin ve nefelin syenit miktarlarının etkilerinin araştırıldığı bu çalışmada, kullanılan hammaddeler yerli hammaddeler olup, bu hammaddelerin kimyasal analizleri Tablo 1'de, kaolin ve killere ait fiziksel özellikler Tablo 2'de verilmiştir. Stoneware bünyelerin fiziksel özelliklerine hammadde miktarlarının etkilerinin araştırmak amacıyla yapılan deneysel çalışmalar üç grup olarak planlanmıştır.

Birinci grupta, kaolin miktarının etkilerini araştırmak amacıyla, reçete bileşiminde kuvars ve kil miktarı sabit tutulmuş, nefelin siyenit miktarı azaltılarak kaolin miktarı attırılmıştır. Bu guruptaki reçeteler, kolince zengin karışımlar olarak adlandırılmıştır.

İkici grupta, kuvars miktarının etkisini araştırmak amacıyla, reçete bileşiminde nefelin siyenit ve kil miktarı sabit tutulmuş, kaolin miktarı azaltılarak kuvars miktarı attırılmıştır. Bu guruptaki reçeteler, kuvarsca zengin karışımlar olarak adlandırılmıştır.

Üçüncü grupta ise, nefelin siyenit miktarının etkisini araştırmak amacıyla, reçete bileşiminde kaolin ve kil miktarı sabit tutulmuş, kuvars miktarı azaltılarak nefelin siyenitin bünye özelliklerine etkileri araştırılmıştır. Bu guruptaki reçeteler, nefelin siyenitçe zengin karışımlar olarak adlandırılmıştır.

Hazırlanan reçeteler 2 kg kuru hammadde kapasiteli porselen değirmende 4 saat süreyle öğütülmüştür. Öğütme işleminde 2 kg hammadde, 2 kg porselen bilye, 800 ml su, 7 ml sodyum silikat ve 3 gr soda kullanılmıştır. Değirmenin dönüş hızı 60 d/dk olarak seçilmiş olup, öğütme sonrası her numune 100 mesh elekten geçirilmiştir.

Deney numunelerinin hazırlanmasında alçı kalıplar kullanılmış olup, alçı-su oranı 100/70 olarak seçilmiştir. Numunelerin pişirme işlemi kamera tipi elektrikli fırında 1200 ºC pişirilmiştir.

Tablo 1. Deneysel Çalışmalarda Kullanılan Hammaddelerin Kimyasal Analizi

%	Kil 1	Kil 2	Kil 3	Kaolin	N.Siyenit	Kuvars
SiO_2	58,40	55,95	59,00	64,40	59,90	98,30
Al_2O_3	27,82	28,46	29,00	23,00	23,80	0,36
Fe_2O_3	1,60	1,60	___	0,90	0,08	0,02
TiO_2	1,00	1,06	___	0,20	___	___
CaO	0,37	0,62	1,00	1,10	0,70	0,05
MgO	0,53	0,38	___	1,20	0,20	0,28
Na_2O	0,63	0,42	___	0,70	10,02	0,78
K_2O	1,37	2,88	2,00	2,70	4,60	0,29
A.Z	8,95	9,11	8,00	5,80	0,70	0,30

Tablo 2. Deneysel Çalışmalarda Kullanılan Kil-Kaolinin Fiziksel Özellikleri

Fiziksel	Kil 1	Kil 2	Kil 3	Kaolin
Kuru Çekme (%)	4,16	6,37	6,98	3,08
Pişmiş Çekme	4,79	8,51	9,02	4,04
Toplu Çekme (%)	8,61	14	15,41	7,02
Su Emme (%)	12,3	2,7	1,96	19,32
Kuru Mukavemet (kg/cm^2)	18,84	21,96	22,71	13,92
Pişmiş Mukavemet kg/cm^2)	189,5	179,66	191,36	47,96
Plastisite (%)	35,7	41,34	46,42	28,36

3. BULGULAR

3.1. Kaolin Miktarının Stoneware Bünye Üzerine Etkileri

Stoneware bünyelerin fiziksel özelliklerine kaolin miktarının etkilerini araştırmak amacıyla hazırlanan karışımların reçete bileşimi Tablo 3'de, fiziksel özellikleri Tablo 4'de verilmiştir.

Tablo 3. Kaolince Zengin Karışımların Reçete Bileşimleri

	Reçete Bileşimi %			
Hammaddeler	**No.1**	**No.2**	**No.3**	**No.4**
Kaolin	10	30	50	70
Kil 1	5	5	5	5
Kil 2	5	5	5	5
Kil 3	10	10	10	10
N. Syenit	70	50	30	10
Kuvars	---	---	---	---

Tablo 4. Kaolince Zengin Karışımların Fiziksel Özellikleri

Fiziksel	**No.1**	**No.2**	**No.3**	**No.4**
Kuru Çekme (%)	0,91	1,96	2,25	2,82
Pişmiş Çekme(	12,46	11,10	10	8,00
Toplu Çekme (%)	13,15	12,82	12,05	10,61
Su Emme (%)	0,02	0,07	2,39	12,56
Kuru Mukavemet (kg/cm^2)	3,65	8,92	12,24	14,08
Pişmiş Mukavemet	312,78	290,22	219,76	187,24
Deformasyon	64,72	60,45	29,87	12,87
Plastisite (%)	20,51	26,25	32,15	36,72
Döküm Hızı (mm^2/dk)	1,96	0,86	0,48	0,27
Viskozite (sn)	21	20	22	22
Litre Ağırlığı (gr)	1700	1690	1700	1710

Tablo 4'den görüldüğü gibi, nefelin siyenit miktarı azaltılıp, kaolin miktarı arttıkça boyutça çekme, pişmiş mukavemet, deformasyon, döküm hızı azalmış; kuru mukavemet ve plastisite artmıştır. Kaolin özlü bir hammadde olup ergime derecesi yüksek bir malzemedir. Kaolin miktarının reçete bileşiminde artırılması, karışımdaki SiO_2 oranını artırmaktadır. Buna paralel olarak, nefelin siyenit miktarının azaltılması ile yüksek sıcaklıkta taneler arasındaki gözenekleri dolduracak camsı faz miktarı azalmaktadır. Bu nedenlerle, Kaolin miktarının reçete bileşiminde artması, nefelin siyenit miktarının azalması sonucunda, boyutça çekme, pişmiş mukavemet, deformasyon azalmış; su emme, kuru mukavemet ve plastisite artmıştır. Döküm hızındaki azalma, kaolinin tabakalı bir yapıya sahip olması, alçı kalıbın gözeneklerini kapatarak geçirimsiz bir ara yüzey oluşturmasından kaynaklanmaktadır(Dimanch vd,1994, s.184).

3.2. Kuvars Miktarının Stoneware Bünye Üzerine Etkiler

Stoneware bünyelerin fiziksel özelliklerine kuvars miktarının etkilerini araştırmak amacıyla hazırlanan karışımların reçete bileşimi Tablo 5'de, fiziksel özellikleri ise Tablo 6'da verilmiştir.

Tablo 5. Kuvarsca Zengin Karışımların Reçete Bileşimleri

	Reçete Bileşimi %			
Hammaddeler	**No.1**	**No.2**	**No.3**	**No.4**
Kuvars	---	20	40	60
Kaolin	70	50	30	10
N.Siyenit	10	10	10	10
Kil 1	5	5	5	5
Kil 2	5	5	5	5
Kil 3	10	10	10	10

Tablo 6. Kuvarca Zengin Karışımların Fiziksel Özellikleri

Fiziksel	**No.1**	**No.2**	**No.3**	**No.4**
Kuru Çekme (%)	2,82	2,40	1,26	0,76
Pişmiş Çekme(	8,00	4,30	2,78	1,45
Toplu Çekme (%)	10,61	6,80	4,02	2,21
Su Emme (%)	12,56	14,82	18,15	21,8
Kuru Mukavemet (kg/cm^2)	14,08	8,95	7,65	3,21
Pişmiş Mukavemet	187,24	134,78	116,67	89,92
Deformasyon	12,87	9,96	6,50	2,94
Plastisite (%)	36,72	27,89	21,89	19,28
Döküm Hızı (mm^2/dk)	0,27	0,42	0,67	1,76
Viskozite (sn)	22	20	20	21
Litre Ağırlığı (gr)	1710	1700	1710	1710

Tablo 6'dan görüldüğü gibi, kaolin miktarı azaltılıp, kuvars miktarı arttıkça boyutça çekme, kuru- pişmiş mukavemet, deformasyon, plastisite azalmış; su emme ve döküm hızı artmıştır**.** Kuvars özsüz bir hammadde olup, ergime derecesi yüksek bir malzemedir.Dolayısıyla, kuvars miktarının reçete bileşiminde artırılması, kaolin miktarının azaltılması ile yüksek sıcaklıkta taneler arasındaki gözenekleri dolduracak camsı faz miktarı giderek azalmış, ürün giderek daha gözenekli bir hal almıştır. Dolayısıylasu emme artmış**,** boyutça çekme, kuru-pişmiş mukavemet, deformasyon, plastisite azalmıştır.Döküm hızındaki artış kuvarsın şekillendirme suyunu kolaylıkla kaybetmesi nedeniyledir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, reçete içinde kuvars miktarı artıkça, döküm kalınlığı tabanda ve cidarlarda farklıklar göstermektedir. Bunun nedeni ise kuvarsın özsüz bir malzeme olması nedeniyle uzun süre yapıda askıda kalamayarak dibe çökmesi nedeniyledir.

3.3. Nefelin Siyenit Miktarının Stoneware Bünye Üzerine Etkileri

Stoneware bünyelerin fiziksel özelliklerine nefelin siyenit miktarının etkilerini araştırmak amacıyla hazırlanan karışımların reçete bileşimi Tablo 7'de, fiziksel özellikleri ise Tablo 8'da verilmiştir.

Tablo 7. Nefelin Syenitce Zengin Karışımların Reçete Bileşimleri

	Reçete Bileşimi %			
Hammadder	**No. 1**	**No. 2**	**No. 3**	**No. 4**
N. Syenit	10	30	50	70
Kuvars	60	40	20	---
Kaolin	10	10	10	10
Kil 1	5	5	5	5
Kil 2	5	5	5	5
Kil 3	10	10	10	10

Tablo 8. Nefelin Syenitcece Zengin Karışımların Fiziksel Özellikleri

Fiziksel	**No.**	**No.**	**No.**	**No.**
Kuru Çekme	0,7	0,9	0,9	0,9
Pişmiş	1,4	8,0	12,	12,
Toplu Çekme	2,2	8,9	13,	13,
Su Emme (	21,	7,1	,0,1	0,0
Kuru Mukavemet	3,2	3,5	3,4	3,6
Pişmiş Mukavemet	89,	234	289	312
Deformasyon	2,9	39,	48,	64,
Plastisite (%)	19,	19,	20,	20,
Döküm Hızı (mm^2/dk)	1,7	1,7	1,7	1,9
Viskozite (sn)	21	21	21	21
Litre Ağırlığı	171	170	170	170

Tablo 8'den görüldüğü gibi, nefelin siyenit miktarı artırılıp, kuvars miktarı azaltıldıkça boyutça çekme, pişmiş mukavemet, deformasyon değerleri artmış, su emme değeri azalmıştır. Kuru mukavemet, döküm hızı ve plastisite değerlerinde ise belirgin bir değişim olmamıştır. Nefelin siyenit feldspatik bir hammadde olduğundan, pişirme sırasında 1000 ºC'de ergime sürecine başlar ve pişirme sırasında sıcaklığın yükselmesiyle camsı faz oluşturarak yapıda yer alan erimemiş tanelerin etrafını çevreleyerek, kendi erirken eritmeye de başlar. Dolayısıyla vitrifikasyon etkisi yaparak sinterleşmeyi sağlar. Camsı faz miktarı arttıkça boyutça çekme, pişmiş mukavemet artar, su emme azalır. Buna karşın, camsı faz miktarının artması deformasyon miktarını olumsuz yönde etkiler (Kökden ve Özgen, 1994, s.327). Nefelin siyenit miktarının artmasıyla, döküm hızı, plastisite ve kuru mukavemet değerlerinde belirgin bir değişimin olmamasının nedeni ise reçete bileşiminde özsüz malzeme miktarının değişmemiş olmasıdır.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Reçete bileşiminde kaolin miktarı artıkça, stoneware döküm karışımının kuru mukavemeti, plastisitesi, su emmesi ve kuru çekmesi artmakta, toplu çekmesi, pişmiş mukavemeti ve döküm hızının azalmaktadır.

Reçete bileşiminde kuvars miktarı artıkça, stoneware döküm karışımı özsüz bir yapı kazanmaktadır. Bu nedenle, döküm karışımında kuvars miktarı % 50'nin üzerine çıktığında kalıptan ürün almak mümkün olmamaktadır. Ayrıca kuvars miktarı artıkça, döküm karışımı kısa sürede kılıp dibine çökmekte ve homojen bir et kalınlığı elde edilememektedir. Bu olumsuzluklara rağmen ürün bileşiminde kuvars miktarı artıkça, boyutça çekme ve deformasyon miktarı azalmaktadır.

Reçete bileşiminde nefelin siyenit miktarı artıkça, stoneware döküm karışımının boyutça çekmesi, pişmiş mukavemeti artmış, su emmesi azalmıştır. Nefelin siyenit miktarının kuru mukavemet ve plastisite üzerinde önemli bir etkisinin olmadığı gözlenmiştir. Şekillendirme ve sonrası işlemler açısından bakıldığında, bu iki özelliğin olumsuz etkileri görülmektedir. Şekillendirmede zorluklar yaşanmakta, şekillendirme sonrası ürün kırılgan bir yapı kazanmaktadır. Ayrıca reçete bileşiminde nefelin siyenit miktarı artıkça deformasyon miktarı artmaktadır. Bu olumsuzlukları gidermek için bileşimde, nefelin siyenit miktarını azaltıp, kil miktarı artırılabilir. Deneysel çalışmalardan elde edilen sonuçlar değerlendirildiğinde, kaolince zengin karışımlardan 1 ve 2 nolu reçetelerin, nefelin siyenitçe zengin karışımlardan 3 ve 4 nolu reçetelerin stoneware bünyeler için uygun fiziksel özellikler gösterdiği belirlenmiştir.

KAYNAKÇA

Ryan,W. and Radford, C. (1987). Whitewares Production Testing and Quality Control, UK.

Champell, J. (1991). *The Potter's Complete Book of Clay and Glazes*, New York.

Dimanch, F. Rassel, A. Tarte, P. and Thorez, J. (1994). The Kaolins Mineralogy, Deposites Uses, Min. Engng. Vol.6,(4).

Kökden, M. ve Özgen, S. (1994). Porselen Reçetesi Geliştirme Çalışmaları, II. Uluslararası Seramik Kongresi Bildiriler Kitabı, Cilt 1. Türk Seramik Der. Yay. No.10.

DİJİTAL SANAT PLATFORMLARINDAHİPER GERÇEKLİK VE SANAL MEKAN KAVRAMININ ALGI ÜZERİNE ETKİLERİ

Yrd.Doç.Dr.Erhun ŞENGÜL
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
erusart@gmail.com

ÖZET: Çağımızda hızla gelişen Bilgisayar ve Network Ağ teknolojileri gerçek mekanları sanal ortamlarda yeniden oluşturmaya yönelik pek çok imkanları kullanıcılarına sunmaktadır. Yaşamın her alanında olduğu gibi dijital tabanlı yeni yönelimler aynı mekanda değişen farklı mekansal yapılanmalara olanak sağlamış ve yaratılan sanal ortam; "Sanal Mekan" kavramı olarak ilgili literatürde yerini almıştır. Gerçeğin yeniden inşa edilmesi olarakta tanımlanan simülasyon kavramı sanal mekan platformları oluşturmadaki temel öğelerden en önemlisi olarak nitelenebilir ve gerçeğin yeniden başka bir mekanda konumlandırılması sürecinde önemli bir rol oynar.Bu teknolojik imkan sayesinde birey fiziksel anlamda hiç yer değiştirmemeksizin simülatörler sayesinde kendisini bulunduğu mekandan bağımsız başka mekanlarda algılayabilir.Bu durum aslında bir tür algı yanılsamasıdır.Yanılsamanın oluşturduğu yeni mekan kurgusu; gerçekten daha gerçek olarak algılanır ve "hipergerçeklik" adı verilen yeni bir literatür tanımının da oluşmasına neden olur. Çağımızın önemli düşünürlerinden Jean Baudrillard, "Hipergerçeklik" kuramını şöyle açıklar: "Gerçeklik çökmüştür ve bugün sadece imgeden, yanılsamadan ya da simülasyondan ibarettir. Model temsil ettiği varsayılan gerçeklikten daha gerçektir. Hipergerçeklik, çoktan yeniden üretilmiş olan şeydir ve kökeni ya da gerçekliği olmayan bir gerçeğin modelidir."

Hızla değişen ve gelişen bu teknolojik yapılanmalar her alanda olduğu gibi sanat alanında da kendini göstermiş ve sanatçılara kendi anlatım dillerinden öte farklı olanaklar sağlamıştır. Simülatörlerin kullanımı dijital sanat platformlarına yansıyınca sanatçılar bilgisayar ortamlarında kendi oluşturdukları sanal mekanları izleyicilerin interaktif katılımıyla çalışmalarına dahil etmişlerdir. Bu süreç mekanın mimari anlamından bağımsız yeniden deneyimlenmesi ilkesini de beraberinde getirmiştir. Tüm bu mekansal değişimlerin en önemli noktası izleyicinin herhangi bir fiziksel harekete maruz kalmaksızın farklı mekan deneyimleri yaşadığı andaki algı mekanizmasıdır. Duyumsal süreç adı verilen bu evrede gerçekle sanal arasındaki farklılıklar hemen hemen tamamen ortadan kalkmakta, hem psikolojik hem de biyolojik anlamda izleyicilerin algıları büyük bir yanılsamaya uğramaktadır.Tüm bu veriler kapsamında araştırmanın amacı; dijital sanat platformlarında oluşturulan sanal mekan kullanımı ile oluşturulan çalışmalardan örnekler sunarak bu sanal platformların gerçek mekan algı psikolojisi ile algılanıp algılanamayacağı, eğer algılanabiliyorsa bunun neden hipergerçekçi bir şekilde algılandığının araştırılmasıdır.

Anahtar Sözcükler: hipergerçeklik, simülasyon, sanal, mekan.

IN DIGITAL ART PLATFORMSIMPACTS OF CONCEPT OF HYPER REALITY AND VIRTUAL PLACE ON PERCEPTION

ABSTRACT:

In our age rapidly developing computer and network technologies offer users many possibilities to recreate virtual environments in real places. As in many fields of life, digital based new trends allowed different spatial constructs to form varying in the same space, and virtual environment created took its place in related literature as concept of “Virtual Space”. Concept of simulation, also defined as reconstructing the reality, can be counted as the most significant one among basic elements in making virtual places and plays an important role in the process of re-positioning the reality in a different place. By courtesy of this technological possibility an individual, independent of his present place, may perceive himself in different spaces without changing place whatsoever by means of simulators. This situation is in fact an illusion. The construct of new place formed by the illusion is perceived as more real than the real and leads to a new literary definition named as “hyperreality”. Jean Baudrillard, an important thinker of our age, explains the theory of “hyper-reality” as follows: “Reality collapsed and it consists of merely image, illusion or simulation. Model is more real than the reality that is presumed it represents. Hyperreality is something that is derived from multiple and is a model of a reality that bears no root or reality.” Rapidly varying and developing technological constructs appeared also in the field of art as in every field and allowed artists of different possibilities beyond their own expressions. As simulators appear in digital art platforms artists included in their works the imaginary places they formed in their computer environments, by interactive participation of the audience. This process brought in re-experience of place independent of its architectural sense. The most important point of all these spatial changes is the perception mechanism of the audience at the time of experiencing different place without being exposed to any physical movement. At this phase called as sensational process difference between reality and imaginary almost entirely disappears, perceptions of audience undergo a big illusion both in psychological and biological sense. The purpose of the study within the light of all these data is to suggest models of works created by use of virtual place at digital art platforms and to search whether these imaginary platforms can be perceived by means of real place perception psychology and if that is so, why it is perceived in a hyperrealist fashion.

Keywords: Hyperreality, simulation, imaginary, place

GİRİŞ

19. yüzyılda Endüstri devrimi etkisiyle hızla gelişen teknolojik yapılaşma; insan makine arasındaki ilişkiyi daha da arttırmak suretiyle her alanda olduğu gibi sanat alanında yeni yönelimlere sebep olmuştur. Sanatın ve sanatçının amacı artık estetik beğeni unsurlarından öte yeni dünya düzenine bir başkaldırı ve sorgulama niteliğindedir. Sanatın önceki dönemleri ile karşılaştırıldığında bu yeni dönemde sanatın çıkış noktası yalnızca doğa değildir. Betimlemek zorunda olunan doğa da artık yoktur.Çünkü teknolojik gelişmeler bunu çoktan anlamsız kılmıştır (Akçadoğan:2006). Bilgisayarın icadı ile oluşan dijital yapılanmalar; grafik tabanlı yazılımlarında gelişmesiyle kurallarını, ifade biçimlerini ve karakteristik özelliklerini diğer sanat dallarında olduğu gibi zamanla geliştirerek yerleştirmeye çalışan bir oluşum olarak dikkat çekmiştir. Bilgisayar teknolojisinin sağladığı olanaklar sadece sanatın geleneksel tarzına yeni bir boyut kazandırmakla kalmayıp aynı zamanda internet sanatı,

yazılım sanatı, piksel sanatı, dijital sergilemeler ve sanal gerçeklik gibi yeni sanat kavramlarının da kabulünü sağlamıştır. Geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan teknolojik gelişmeler gün geçtikçe sanatın anlamını ve boyutunu farklılaştırmakta ve günümüz sanatçısına çok daha fazla sanatsal üretim tekniklerinin önünü açmaktadır. Biçimler artık olduğu gibi gerçeği yansıtmamakta; sanatçının göstermek istediği haliyle gözlem ve algılamanın ürünü olan, gerçekliğinden soyutlanmış 'hayali biçimler' olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır.

I.SANAT - MEKAN İLİŞKİSİNDE ALGI BOYUTU

20. yüzyılda sanatçı, kendisini çevreleyen teknolojik unsurların etkisi altında kalmaktan kendini kurtaramamış, çoğunlukla, teknoloji karşısındaki olumlu veya olumsuz tavrını, yapıtlarında ortaya koymuştur.Görsel sanatlarda dönüm noktası olan Kübizm, günümüzde 'yerleştirme' olarak adlandırılan ve 'gerçek' mekanlardan 'hayali' mekanlar yaratan sanat anlayışının bir temeli olarak görülebilir.Kübizm'in sorunu olan, iki boyutlu düzlem üzerindeki anlatımın sınırları aşılmış; üçüncü boyutun ötesine ulaşma, devinimle birlikte dördüncü boyutu heykele sokma isteği ortaya çıkmıştır.20. yüzyılın sonuna gelindiğinde, artık sanatta, iki boyutlu düzlem üzerindeki anlatımın sınırlarının aşılmasıyla, üçüncü boyutun ötesine ulaşılması, 'zaman' ve 'hareket' kavramlarıyla birlikte dördüncü boyutun ortaya çıkması olarak tanımlanabilmektedir. Kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve bilişim teknolojisinin akıl almaz bir hızla ilerlemesiyle, elektronik donanımlı araçların iletişimsel kapasitelerinin ötesinde, yeni sanatsal formlar ve düşünne-uygulama biçimleri yarattığı ortadır (Şahiner:2008).21. yüzyılın sanatı, 'çağdaş sanat', kavramsal alt yapısıyla, mekân-nesne gözlemci özne ve zaman öğelerini sanatçının belirlediği anlam üzerinde bir araya getirerek yeni okumalar, mekânsal deneyimler ortaya koymaktadır. Sanatta bu yeni mekânsal arayışlar, izleyicinin resim ve heykel düzleminden gittikçe ayrılarak insanın algısal deneyimini ve bu yolla ortaya konan kavramsal iletileri esas alan 'deneyimlenen sanat çalışmalara yönelmesini sağlamıştır.

Mekan kavramı fiziksel varlık konumundan öte çok boyutlu bir kavramdır ve Fenomenolojik yoldan öğretilmesi mümkün değildir mekan ancak yaşayarak ve deneyimlenerek öğrenilebilir. İnsan; mekânın fiziksel varlığının öznesi olarak onunla, bir bütün hâlinde, zihinsel, algısal ve bedensel iletişime girmektedir. Kurulan bu etkileşim ve iletişim, süreç olarak ele alındığında, bunun "gerçeklik" olgusu ile başladığı görülmektedir. Algı süreci ve sonucunda oluşan imgeler ve bu imgelerin kişisel, toplumsal bellek ile ilişkilenmesi, şekillenmesi ve çeşitlenmesinin sonucunda zihinde, mekâna dair bir imgelem oluşmaktadır. Bu algılanma ve deneyimlenme süreci incelendiğinde sürecin başlangıcında yer alan duyumsama eyleminin ve bedenin reseptörleri konumundaki duyuların önemi ve etkisi olduğu görülmektedir.Algı psikolojisinde; "Algı" çevresel bilginin duyular aracılığı ve zihinsel bir süreçle okunması, şeklinde tanımlanır (Özen:2004). Jon Lang ise yaratıcı mimari teori adlı kitabında algılamanın iki süreçten oluştuğundan bahseder. Bunlar duyularımıza dayalı, duyumsal süreç ve bilgiye dayalı, zihinsel süreçtir (Lang:1987). Bu durumun bir diğer ifade şekli ise Algı süreci olarak tanımlanır. Algı süreci, çeşitli psikolojik, sosyolojik, kültürel, fiziksel vb. faktörlerin etkisi altında ilerlemektedir. Kişinin geçmiş deneyimleri, karakter yapısı, içinde yaşadığı toplumun sosyal değerleri, psikolojik ve kültürel konumu, mevcut gerçekliğin kişideki temsili hâlini alan algısal ürünün, yani imgenin oluşturulmasında önemli etmenlerdir. Bu faktörlerdeki değişiklikler, algının türlerini de çeşitlendirmektedir.

Algısal sürecin yarattığı çeşitlenmeye ek olarak duyuların da zaman içerisinde talep ve hâkimiyetlerin değişmeler olagelmektedir. Arkaik dönemdeen baskın duyular, dokunma ve tat duyuları iken, zaman içerisinde bu, zamanın getirdiklerine göre değişmiştir. Görme duyusu, genel olarak, tarih boyunca, özellikle de yakın geçmişte, en baskın duyu olmuştur. İnsanların kültür ve uygarlıklarını büyük ölçüde görme ve işitme organı üzerinekurduklarını belirtmektedir (Kızıl:2000).

II.SANAL MEKAN, GERÇEKLİK VE YANILSAMA

Çağımızda gelişen ve gittikçe yaygınlaşan bilgisayar ve modelleme teknolojileri sayesinde klasik anlayıştaki 'gerçek' kavramı yeniden sorgulanmış ve yeni tanımlamaların yaşamda yer bulması ile 'sanal gerçeklik' kavramı gündeme gelmiştir. Sanal gerçeklik kavramının ilk ortaya çıkışı 1950'lere Ray Bradbury'e kadar uzansa da pekçok kişi tarafından sanal gerçeklik kavramının yaratıcısı olarak kabul edilen kişi bir bilim kurgu yazarı olan William Gibson'dır (Oppenheim:1993). Edebiyatçılar tarafından ortaya atılan bu kavram günümüzde interdisipliner sanat yapıtlarında kendini göstermiş ve gerçekliğin yeniden sorgulanması gündeme gelmiştir. Gerçekliğin varlığı ve mekansallığının değişimini her yönü ile yansıtabilmek için bilgisayarla gelişen sanal ortamlar yeni sistemlerin oluşmasına öncülük etmiştir. Sanal gerçekliğin temelini oluşturan en önemli duyumsal süreç yanılsamadır.Yanılsama; gelişen teknolojik araçlarla daha da kesinleşirken gerçeğin ve hayatın sorgulanması aşamasında sanatçılara yeni bir anlatım modelinin de yöntemlerine işaret eder. Bilgisayar sistem bilgilerinin getirmiş olduğu yeni görselliklerin başında 3D modelleme ve Holografik teknikler sayılabilir. Jean Baudrillard; sanallığın hayatımıza girmesiyle pekçok şeyin değişime uğradığını belirten ve kendi başına imgenin hakikat ya da gerçeklikle ilgisi olmadığını, imgenin daha çok görünümlerle ilişkili olduğunu söylemektedir. Bu haliyle de mevcut dünyaya özgü illüzyonlasihirli bir ilişki içinde olduğu söyler. Yanılsama, görsel algılamayı kapsayıp, görme eyleminden kaynaklanmaktadır ve canlıların en etkili algılama yollarından biridir. Beyin göz aracılığıyla görmeyi gerçekleştirir. Beyin, gözden gönderilen cisimden yansıyan ışığı sinir hücrelerinden gelen sinyalleri bir araya getirir ve ters görüntüyü düz hale çevirir. Sanal mekan kavramı gerçek mekanların simule edilmiş modelleri olarakta tanımlanabilsede başka bir deyişle fiziksel mekanın yeniden yaratılan benzer ve gerçekçi bir kopyasıdır.Yaşadığımız yüzyıl sanal mekanların kullanımı açısından oldukça önemlidir. Dünyada bir çok önemli müzeler ve galeriler sanal mekanları üzerinden oldukça geniş izleyici kitlelerine ulaşmaktadır. Paris'te bulunan Louvre Müzesi ve Amsterdam'da bulunan Rijsk Müzesi sanal müzelere önemli örnekler teşkil etmektedir (Şekil l).

Şekil 1. Virtual 360º Tour of The Rijskmuseum, Amsterdam.

Mekanda algı psikolojisi temel olarak; kişinin mekan içerisinde veya çevresinde kısa veya uzun süreli deneyim kazanması ve bu doğrultuda mekanın hatırlanması ile ilgilidir. Bu deneyim hareket kavramına bağlı olarak değişir ve gelişir. Kişinin mekanı hangi ölçekte olursa olsun (kent ölçeği, mekan ölçeği, vb.) kendince algılayabilmesi ve hatırlayabilmesi için bir takım ek mekansal bileşenlere ihtiyaç duyduğu gözlenmiştir. Bu bakımdan kişinin mekanda içerisinde nerede olduğunu tanımlayabilmesi ve bilinçli olarak gideceği noktaya varabilmesi için ona yardımcı olacak bir takım, işaretlere, bağlantılara ve mekanın kişiyi yönlendirmesine ihtiyaç duymaktadır. Üç boyutlu görsel modelleme ile oluşturulan sanal mekanlar, tasarımda sanal gerçeklik simulasyonlarının kullanılması ile, içerisinde hareket edilebilen, görsel, işitsel ve mekan içerisinde hareket edilmesine bağlı değişen gerçek mekan-zaman etkileşimli mekansal deneyimin yaşandığı ortamlara dönüşmüşlerdir. Böylelikle sanal ortam görsel bir eleman olmaktan çıkıp, çoklu duyum ile algılanabilen ortam halini alabilmiştir. "Sanal gerçeklik" kişinin bir veya birden çok duyusuna hitap eden ve kullanıcıların hareketleri ile gerçek zamanlı oluşan bilgisayar yaratımlı sanal bir dünyadır. Kullanıcının hareketi ile gerçek zamanlı bir etkileşim içerisinde olması sanal gerçeklik sistemlerini diğer sistemlerden ayıran en önemli özelliktir (Bertol:1996). Özellikle dijital sanat platformlarındaki sanal mekan kullanımı ile oluşturulan çalışmalarda izleyiciler interaktif olarak çalışmanın bir parçası konumuna gelmektedir. Sanal teknolojinin geliştirmiş olduğu sanal gerçeklik tarafından oluşturulan bilgi tabanlı yapay dünyalar, teknolojik katkının etkisi ile siberuzay kavramı oluşmuştur. "Siberuzayın fiziki bir kimliği yoktur. Alışıla gelmiş mekan ve zaman kavramının konseptini tamamıyla değiştirir. Siberuzayın mimarisi belli bir fiziki coğrafi konumda varolmaz. Siberuzayda herhangi bir zamanda herhangi bir yerde bulunabilirsiniz ki dünyanın herhangi bir noktasındaki başka bir insan da aynı anda aynı ortamda bulunabilir" (Zafer:2007).

Günümüzde medya sanatının en önemli olanaklarından birisi, dijitalizm ile birlikte sanat yapıtı ve izleyici arasındaki geleneksel eser-izleyici ilişkisi yerine, etkileşime dayalı bir ilişkiye dönüşmüş olmasıdır (Bozkurt:2011). Mekanın Bilgisayar Destekli Tasarım sistemleri ile görselleştirilmesi üç aşamada gerçekleşir. Bunlar, "İki boyutlu çizim, üç boyutlu modelleme ve üç boyutlu kaplama şeklinde açıklanabilir.Yanılsama aşaması izleyicinin sanal ortam ile karşılaştığı anda başlar ve mekanda bulunduğu süreçte devam eder. Bu noktada iki mekansal deneyimden söz etmek mümkündür "Sarmal Sanal Gerçeklik" ve "Sarmal Olmayan Sanal Gerçeklik"

II. A.Sarmal Sanal Gerçeklik

"Sarmal sanal gerçeklik kişinin ekran ara yüzünü yok ederek sanal mekanlarda gerçekmiş gibi bulunması halidir.. İki önemli aracı "stereo- optik vizörler" ve "konum algılayıcı eldivenlerdir" (Morgan:1995). Bu deneyimde kişi sanal olarak kurgulanan mekanın içerisinde fiziksel olarak bulunur. Stereo-optik vizörler kişinin mekanı algılamasında oldukça önemli bir rol oynar bu optik vizörlerin kişide yarattığı yanılsama mekanın gerçek deneyimlenmesi için oldukça etkili bir elemandır. Katılımcı ya da izleyici bu süreçte sanatçının yarattığı tamamen sentetik bir dünyaya sokulmaktadır. Günümüzde buna en iyi örnek Samsung firması tarafından geliştirilen sanal gerçeklik başlığıdır. İki adet OLED ekran kullanılan ve bu ekranların Oculus Rift geliştirici kitinde kullanılan ekranlarla eşit seviyede 1080 x 960 piksel çözünürlüğünde farklı yenileme oranı seçenekleri ve titreşimsiz video için düşük kalıcı görüntü özelliği bulunmaktadır (Şekil2).

Şekil 2. Oculus Rift geliştirici kit
(http://www.teknoblog.com/samsung-vr-basligi-75818/)

II.B. Sarmal Olmayan Sanal Gerçeklik

Sarmal olmayan gerçeklik: "Ekran esaslı sanal gerçeklik" veya "masaüstü sanal gerçeklik" olarak da tanımlanmıştır. Burada Hipergerçekçi bir yaklaşımdan bahsetmek mümkün değildir. Sarmal olmayan sanal gerçeklik sistemlerini kullanan herhangi bir kişi, fiziksel değişimi sarmal sanal gerçeklikteki gibi algılaması ve hissetmesi mümkün değildir. Sarmal olmayan sanal gerçeklikte bilgisayar arayüzü, internet aracılığı ile, mause ve klavye hareketine bağlı olarak, dünyanın herhangi bir yerindeki şehri yada müzeyi ziyaret edebilmek mümkündür

III. DİJİTAL SANAT PLATFORMLARINDA "HİPERGERÇEKLİK" ALGISI

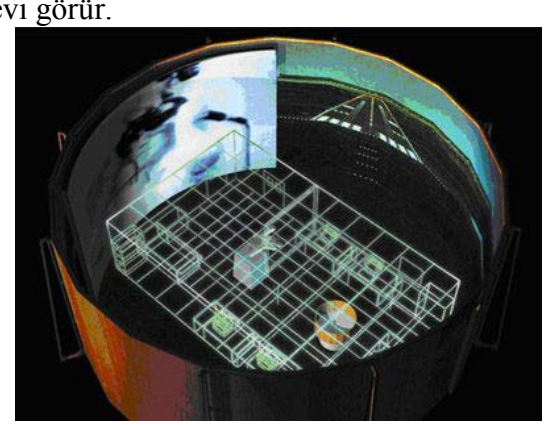
Algılama, organize beynin , ham duyu verilerine eklediği bir süreçtir. Algılama sürecinde, bellekte önceden yer etmiş olan ilk deneyimlere yeni bilgi verisinin işlenmesiyle eski bilgi silinir, anlam çıkarma gerçekleşir.Duyular uyarılmadan algı süreci başlamaz. Algının şiddetinin arttırılması durumu paralelinde aşırı uyarılma sürecini başlatır. Teknolojik ekipmanlar bu noktada devreye girerek sanal mekandaki algı düzeyini üst seviyelere taşımakta ve bunun doğal sonucu olarak birey etrafındaki nesneleri ve olayları gerçeğin daha ötesinde algılamaktadır.Dijital sanat platformlarında hipergerçeklik kavramının algılanması için sanal gerçeklik kaskı adı verilen özel ekipmanlar kullanılmaktadır. Dijital ekipmanlarla donatılmış beden normal mekandaki algı düzeyinden farklı bir biçimde koşullanmaktadır. Zihne ait algıları arttıran bu durum bireyde gerçeğin daha gerçek bir biçimde algılanmasına neden olmaktadır. Bir başka deyişle insan beynini kandırmayı sağlayan bu durum izleyiciyi sanal ortam ile gerçek dünya arasında bırakmaktadır.Sanal teknoloji kusursuz bir gerçeklikle illüzyonu yaratmaya çalışmaktadır. Burada söz konusu olan şey gerçekçi, taklitçi, "yaratılanı-yeniden üreten" bir illüzyondur. Yeniden üretim teknolojisine, gerçeğin sanal düzeyde yeniden üretimine kusursuz bir biçim kazandırılarak illüzyon duygusu başka bir boyutta karşımıza çıkmaktadır. Görüntüler düzleminde bir eşzamanlılık yoktur. Birbirinin tıpatıp aynısı olabilen hiçbir şey yoktur ve holografik yeniden üretim tıpkı her sentetik gerçek ya da gerçeği diriltmeye çalışan gelip geçici istek gibi... gerçeğin kendisi olmaktan vazgeçerek hipergerçek olmayı yeğlemektedir (Baudrillard:2008) Sanal gerçeklik dalında öncü Kanadalı sanatçı Charlotte Davies, üç boyutlu görüntü, hareket edebilir sinema sistemleri ve interaktif anlatının öncü isimlerinden Jeffrey Shaw, elektronik medya üzerine yoğunlaşan Agnes Hegedüs, sosyal ve kültürel konuları ele alırken etkileşimli 3D sanal gerçekliği kullanan Tamiko Thiel gibi isimler sayılabilmektedir.

IV. SANAL MEKAN KULLANIMI İLE İLGİLİ ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER

Dijital Sanat platformlarında sanatçıların yarattığı simülasyon mekanlar insan gözü üzerinde ciddi yanılsamalar oluşturarak bireyleri inandırıcı bir biçimde gerçekliğe yaklaştırmıştır.19.yüzıldaki büyük ölçekli panaromik resimler, fortoğraf ve özellikle stereo fotoğraf, gerçek bir sahnenin ortasında ikna edici yanılsamalara neden olmaktaydı.Böylesi interaktif bir biçimde dolaşılabilir, bilgisayarlarla oluşturulmuş ortamlarda, tipik bir biçimde gerçek mekan ve sanal uzam arasında doğrudan bir çakışma, gerçek mekandaki davranışlar ile sanal uzamlar arasındaki deneyimler arasında bir nedensel ilişki söz konusudur (Shanken:2012).Artık sanatçılar, izleyicileri simüle edilmiş formlar ve ortamlarla giderek daha fazla etkileşimli ve içi içe geçmiş ilişkilere sokmakta çeşitli teknoloji ve tekniklere daha fazla başvurmaktadırlar. Jeffrey Shaw'a ait 2001 tarihli "ConFIGURING The CAVE" isimli çalışmada sanatçı üç duvar ve döşemeye yayılmış yansıtmalarla CAVE stereografik sanal gerçeklik ortamından faydalanmıştır (Şekil 3). Kullanıcı arayüzü gerçek hayattaki boyutlarına yakın ahşap bir kukladır.Kuklanın gövdesinin ve uzuvlarının hareketi dinamik bir biçimde resim ve ses yaratma yazılımındaki parametrelerde değişikliğe yol açarken, kuklanın bazı duruşları da özel görsel olayların meydana gelmesine sebep olmaktadır.

Şekil 3. "ConFIGURING The CAVE",Jefftey Shaw,2001

Agnes Hegedüs' ait 1997 tarihli "Memory Theatre" isimli çalışmada sanatçı gerçek ve sanal ortamlarda bellek ile uzam ilişkisini araştırır (Şekil 4). Geniş bir yuvarlak entelasyon uzamı, üstünde resimlerin olduğu kendinin küçük bir kopyasını barındırır. Bu minyatür bellek tiyatrosu, izleyicinin sanal gerçekliğin ve sanat tarihini interaktif bir biçimde irdelemesini sağlayacak bir arayüz işlevi görür.



Şekil 4. "Memory Theatre", Agnes Hegedüs,1997

Mary Flanagan'a ait 2003 tarihli "Domestic" isimli çalışmada üç boyutlu bir bilgisayar oyunu ortamında kişisel bellekleri ve uzamları araştırır (Şekil 5). İnteraktif hikaye çocukluktaki bir ev yangını hatırasına dayanmaktadır. Esas olarak duvarların içindeki ve oradan çıkarılmış metinlerle yaratılan sanal ev mekanı zamanla bir bellek kasasına dönüşür. Bellek üzerindeki bu kişisel etnografik çalışma şu soruları ortaya atar: Bilgisayar oyunlarında anlatının ve belleğin rolü nedir ve oyun ortamları kültürel ve toplumsal anlamları nasıl yayarlar?

Şekil 5. "Domestic", Mary Flanagan, 2003

Marcos Novak'a ait 1991 tarihli "Liquid Architectures" isimli mekansal sanal gerçeklik enstelasyonunda akışkan mimari platformlarını izleyici ile karşı karşıya bırakır(Şekil 6). Novak'ın akışkan dijital ortamları zamanın, uzamın ya da yerçekiminin sınırlarına uyum göstermez.Onun mimarisi zaman içinde manzaralara ve formlara yönelir.Mimarinin üç boyutlu sınırlaması keyfi ise ve hatta belirli koşullarda değişebilir durumdaysa, beynin algı potansiyeli dört boyutlu ve daha fazlasını görebilecek şekilde yeniden eğitilebilirmi? Sanatçının Liquid Architectures adlı çalışması bu durumu sanal mekan ortamlarında mümkün kılabilen genişletilmiş bir bilinç alanı modelini sağlayabilmektedir.

Şekil 6. "Liquid Architectures", Marcos Novak, 1991

V.SONUÇ

Yaşadığımız çağda teknolojik ekipmanlarla oluşturulan dijital sanat yapıtlarında; İnternet, kablosuz iletişim ve bilgisayar destekli tasarım sayesinde izleyicilere "gerçeğe yakın" bir mekan algısı deneyimi sanal olarak yaşatılabilmektedir. İleri seviyede hologram teknolojisi ve bunun oluşturduğu algı yanılsaması izleyici-katılımcılara aynı anda farklı mekanları yaşayabilme olanakları sunmaktadır. Sanal teknolojinin sanat alanında böyle yaygın bir şekilde kullanılması, gerçeğin ne olduğunun yeniden sorgulanmasına sebep olmuştur. Çalışmalarında sanal mekan ve sanal gerçeklik olgusunu kullanacak sanatçıların hem algı psikolojisine hem de üç boyutlu modelleme ve mimari platform tasarımına hakim olmaları gerekmektedir.

KAYNAKLAR

Akçadoğan,I.,Temel Sanat Eğitimi ve Dijital Oratm Epsilon Yayıncılık,İstanbul , 2006

Baudrillard, J., Simülakrlar ve Simülasyon, İlk Basım 1998. Çev: Oğuz Adanır. Ankara:doğubatı yayınları. 2008

Bertol, D., Designing Digital Space:An Architect's Guide To Virtual Reality, John Wiley & Sons , New York, 1996, pp 23-39., Designing Digital Space:An Architect's Guide To Virtual Reality, John Wiley & Sons , New York, 1996, pp 23-39.

Bozkurt, M.Rh+ Güzel Sanatlar Dergisi, 85.Sayı,Sf:52, 2011

Kızıl, F., Objelerin İki-Üç Boyutlu Grafik Anlatımı ve Zihinde Canlandırma.

İstanbul : Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 2000.

Lang, J., Creating Architectural Theory, The Role of Behavioral Sciences in Enviromental Design, Van Nostrand Reinhold, New York, 1987, pp 86-110.

Morgan, C., L., and Zampi, G., Virtual Architecture; B. T. Batsford Ltd, London, 1995 pp 59.

Oppenheim,C., "Virtual Reality and the Virtual Library",information service and use, pp 215-227

Özen, A., "Sanal Ortamlarda Mekansal Okuma Parametreleri ve Sanal Müzeler", Y. Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2004, pp 45.

Şahiner,R.,Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapı Bozumu,Yeni İnsan Yayınevi,İstanbul,2008

Shanken,A., Sanat ve Elektronik Medya, Akbank Kültür Sanat Dizisi:79, pp166,2012, İstanbul

Zafer, D., "Mimari tasarım sürecine sanal Gerçeklik teknolojilerinin Etkisi." Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, 2007

Bertol, D., Designing Digital Space:An Architect's Guide To Virtual Reality, John Wiley & Sons , New York, 1996, pp 23-39., Designing Digital Space:An Architect's Guide To Virtual Reality, John Wiley & Sons , New York, 1996, pp 23-39.

MEDYA OKURYAZARLIK DÜZEYİ İLE MEDYA KULLANIMI ARASINDAKİ İLİŞKİ: BİR ALAN ARAŞTIRMASI

Öğr. Gör. Erkan ÇİÇEK
Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi
ercicek@yildiz.edu.tr

ÖZET: Zaman içinde gelişen ve yaygınlaşan kitle iletişim araçlarındaki ses ve görüntüler insanları etkilemekte, yaşamların her anını şekillendirmektedir. Çocuklar, kitle iletişim araçlarından daha fazla etkilenmekte ve bunların olumsuz yönlendirici etkisine daha fazla maruz kalmaktadır. Kitle iletişim araçlarının insan üzerindeki etkisinin fark edilmesiyle beraber bu olumsuz etkiyi ortadan kaldırmak ve kitle iletişim araçlarının olumsuz yönlendirici gücünü azaltmak için dünyada Medya Okuryazarlığı çalışmaları başlamıştır. Türkiye de dünyadaki gelişmeleri takip etmekte ve yeni gelişmelere adapte olmaktadır.

Anahtar sözcükler: Medya, Okuryazarlık, İletişim, İnternet, Kitle İletişim

GİRİŞ

21. yüzyılın önemli sorunları arasında bilgi toplumu oluşturma süreci ve medyanın verdiği bilginin doğru kullanılması yer almaktadır. Bu sorunların çözümünde medyanın tartışmasız büyük bir etkisi vardır. Toplum içindeki her insan kitle iletişim araçları sayesinde yoğun bir mesaj trafiği ile karşı karşıya kalmaktadır. Bu mesajların tamamen yansız ve objektif olduğu söylenemez. Bu yoğun iletişim süreci içerisinde medya mesajlarının insanların yaşantısındaki olumlu veya olumsuz yönlendirici etkisinin zamanla arttığı bir gerçek olarak kabul edilmektedir.

Türkiye'de son yirmi senede özel radyo ve televizyon yayıncılığının gündeme gelmesiyle beraber ve bilhassa 2000'li senelerde bilgisayar ve internet teknolojisinin tüm evlere girmesiyle toplumdaki her insanın karşı karşıya kaldığı yoğun bilgi akışının insanlar üzerindeki etkileri tartışılır duruma gelmiştir. Kitle iletişim araçlarıyla iletilmekte olan bu kontrolsüz yoğun ve etkin enformasyon, bilhassa çocuklar ve gençleri etkilemektedir. Çünkü çocuk ve gençler bu mesajları ayıklama şansı olmadan ve bilinçsizce almaktadırlar.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın genel amacı İletişim Meslek Lisesi öğrencilerinin Medya Okuryazarlığıdersine ilişkin görüşlerinin ve Medya Okuryazarlık düzeylerininbelirlenmesidir.

Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Bu Araştırma sonuçlarıaçısından İstanbul İli Başakşehir ilçesindeki İletişim Meslek Lisesinde öğrenim görmekte olan öğrencilerle sınırlıdır. Öğrencilerin Medya Okuryazarlık düzeyleriyse yalnızcamedyayı takip etme durumları, medya iletilerine tepkisel yaklaşımları,medya üretiminde bulunma durumları gözönünde bulundurularak tespitedilmiştir.

Araştırmanın Yöntemi

İletişim Meslek Lisesi öğrencilerinin Medya Okuryazarlık düzeyleriMedya Okuryazarlığına ilişkin görüşlerin belirlemeamacını taşıyan bu araştırma, tarama modelinde betimsel biraraştırmadır. Tarama modeli, varolan bir durumu, varolduğu şekliyle tanımlamayı amaçlayan araştırma yaklaşımı olarak tanımlanmaktadır. (Karasar,2005) Karasar'a göre genel tarama modelinde çok sayıda elemandan oluşan birevrende, evren hakkında genel bir yargıyavarmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnekya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleri bulunmaktadır.

İnsani bir ihtiyaç olarak iletişim

İnsanı olumlu yönde etkileme gücüne sahip olan iletişim sistemlerindeki gelişmeler, dikkatsizce kullanıldığı takdirde ve gerekli bilinç kazandırılmadığında insanı olumsuz yönde de etkileyebilmektedir. Teknolojik gelişmelerin ve yeni iletişim sistemlerinin insan yaşamını olumlu yönde etkileyebilmesi için bu araçların gereksinimlere cevap verecek şekilde kullanılması gerekmektedir. Bunun için de eğitim vazgeçilmez bir unsur olarak yer almaktadır. Eğitimin temelini dil ve dil becerileri oluşturmaktadır. Günümüz gelişmeleri dikkate alındığında okuma ve okuma öğretiminin tekrardan sorgulanması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bilhassa teknolojik gelişmelerin etkisi ile dil becerilerinden biri olan okuma kavramının belirlediği anlam büyümüş ve başka sözcüklerle birleşerek yeni kavramların doğmasını sağlamıştır. Teknolojik gelişmeleriyle literatüre görsel okuryazarlık, teknolojik okuryazarlık, Medya Okuryazarlığı gibi kavramlar girmiştir. Literatüre yeni eklenen bu kavramların en önemlisi ve en kapsamlısı Medya Okuryazarlığıdır.

Medya Okuryazarlığı dersinin Türkiye genelinde seçmeli olarak okutulmaya başlandığı 2007-2008 eğitim-öğretim yılından itibaren konunun uzmanları arasında bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de dersle ilgili çeşitli hususlar tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmalar, bilhassa Medya Okuryazarlığı dersinin kimler tarafından verilebileceği, dersi verecek olan öğretmenin nitelikleri, dersin içerik ve kapsamında neler olması gerektiği ve dersin hangi seviyede verilebileceği gibi konuları kapsamaktadır. Dersi vermekle yükümlü öğretmenlerin hizmet öncesi dönemde Medya Okuryazarlığı eğitimi almadıkları dikkate alındığında, İletişim Meslek Lisesi öğrencilerinin Medya Okuryazarlıkla ilgili farkındalık seviyeleri, bu ders hakkındaki bilgi düzeyleri ve derse ilişkin görüşleri önem arz etmektedir. İletişim Meslek Lisesi öğrencilerinin orta eğitimleri sırasında iletişimle ilgili kısmi de olsa bazı dersler aldığı bilinmektedir; ancak ilköğretimlerin 2. kademelerinde seçmeli ders olarak okutulan Medya Okuryazarlık dersi lise düzeyinde seçmeli ders olarak okutulmadığı için İletişim Meslek Lisesi öğrencilerinin, "bu dersin gerekliliklerini yerine getirebilecek seviyede olup olmadığı sorusu" gündeme gelmektedir. Bu çalışmada bu sorunun araştırılması ve bilimsel verilerle ortaya konulması amaçlanmaktadır. Yapılan Anket çalışması ile İletişim Meslek Lisesi öğrencilerinin medya okuryazarlığı dersine ve daha genel anlamda medya araçlarına yönelik algıları ve düşünceleri tespit edilmiştir. Öğrencilerden gelen veriler

değerlendirilerek Medya okuryazarlığı dersinin zorunlu bir ders olarak liselerde okutulması görüşü ortaya konulmuştur.

Verilerin Analizi

Medya Okuryazarlığı, demokratik bir iletişim, toplumun ve teknolojik geleneksel medyanın gelişimi ve özgürlüğünün kullanımında topluluğun üyelerinin, yaratıcı ve eleştirel olarak katılımını (planlama, üretim ve sunum aşamalarında) sağlayan eğitsel bir süreçtir.

Medya Okuryazarlığı günümüzde önemli bir kavramdır. Kitle iletişim araçlarından etkin bir şekilde yararlanabilme, bilinçli kullanım şekilleri geliştirebilme ve bilhassa televizyonun problem yaratabilecek muhtemel olumsuz etkilerinden korunabilmek için, ilk yaşlardan itibaren bir eğitim sürecinin başlaması önemlidir. Ailede başlayacak olan "Medya Okuryazarlığı süreci", okul eğitimiyle beraber mesajlara eleştirel gözle bakmayı, seçici olmayı, kendi mesajını yaratabilme becerisini ve alışkanlığını geliştirecektir. Bu bağlamda insanlar araçları doğru kullanma şekillerini gündelik yaşama aktarmayı öğrenecektir.

Türkiye'de Medya Okuryazarlığı kavramı ilk olarak RTÜK tarafından20–21 Şubat 2003 tarihlerinde düzenlenen İletişim Şurası'nda dile getirilerek ve Şuranın Sonuç Bildirgesinde yer verilerek, Türkiye'nin gündemine girmiştir. Medya Okuryazarlığının öneminin anlaşılmasıyla Medya Okuryazarlığı eğitimi de ilköğretim okullarında verilmeye başlanmıştır.

Medya Okuryazarlığı eğitiminden; medyanın fikir, bilgi ve haberi bir başkasının bakış açısıyla nakletmek üzere kurulduğunu bilmek, duygusal etki oluşturmak için özel tekniklerin kullanıldığını anlamak, bu tekniklerin, amaçladıkları ve doğurdukları etkilerin ayırdına varmak, medyanın bazı kişilerin yararına çalıştığını, bazılarını ise dışladığını anlamak gerekir.

Genel olarak Medya Eğitimi, medyadan kimin yararlandığı, kimin, neden dışlandığı sorularını sormak ve cevabını bulmak, alternatif bilgi ve eğlence kaynakları aramak, medyayı kendi yararı için kullanmak, edilgen olmak yerine aktif olmak, yeni öğrenme kültürü dijital okuryazarlığa hazırlanmak amacıyla verilmektedir.

Anket Sonuçları ve Genel Değerlendireme

Bu araştırmada İletişim Meslek Lisesi öğrencilerinin Medya Okuryazarlık düzeyleri ile Medya Okuryazarlığına ilişkin görüşlerini belirlemeye yönelik anket yapılarak değerlendirmeye alınmıştır. Araştırmanın sonuçları aşağıdadır:

Öğrencileri televizyon yayınlarındaki rahatsız eden bir görüntü olduğunda göstermiş oldukları ilk ve son tepki dağılımları incelendiğinde, büyük kısmının bu soruya cevap vermediği ve böyle bir görüntüyle karşılaştıklarında kanalı değiştirdiklerini belirtmişlerdir.

Öğrencilerin televizyon izleme tercihlerinde içeriğin yanında senaryo, kurgu, estetik yapı gibi unsurların etkili olup olmadığı incelenmiştir. Tüm bölümlerdeki öğrenciler için içeriğin yanında senaryo, kurgu, estetik yapı gibi unsurların izleme tercihinde önemli bir etken olduğu ortaya çıkmıştır.

Öğrencilerin herhangi bir medya üretiminde bulunup bulunmadığına dair sorulara verdikleri cevaplara göre Radyo TV Sinema bölümü öğrencilerinin diğer bölümlere oranla

daha fazla üretimde bulunduğu söylenebilir. Öğrencilerin web sitesi tasarlama durumları bölümlere göre incelenmiştir. Buna göre Radyo TV Sinema, Halkla İlişkiler ve Tanıtım öğrencileri ve Gazetecilik öğrencileri birbirine yakın oranlarda daha önce web sitesi tasarladığını belirtmiştir.

Öğrencilerin daha önce reklam materyali tasarlama durumları bölümlere göre incelenmiştir. Buna göre Halkla İlişkiler ve Tanıtım öğrencileri ve Gazetecilik öğrencileri birbirine yakın oranlarda daha önce reklam materyali tasarladığını belirtmiştir

Günlük televizyon izleme oranlarına göre öğrencilerin, %25.7'sinin bir saate kadar; %27.8'inin ise 1-2 saat; %20.1'i 2 -3 saat arasında televizyon izlediği görülmektedir.

Öğrencilerin televizyonda izledikleri program türleri incelendiğinde; Haber, spor, eğlence, belgesel, eğitim – kültür, dizi, sinema ve reklam programlarının izlenme oranları %10'unun üzerinde ve birbirine yakın düzeyde olduğu görülmektedir.

Öğrencilerin radyo dinleme oranları incelendiğinde öğrencilerin %37.5'i hiç radyo dinlemediğini, %32.6'sı 1 saate kadar radyo dinlediği belirtmiştir. Görüşülen öğrencilerin %14.6'sı 1- 2 saat, %5.6'sı 2 – 3 saat, %6.3'ü 3-4 saat, %2.8'i de 4 saatten fazla radyo dinlediğini belirtmiştir.

Öğrencilerin bölümlere göre radyo dinleme oranları incelendiğinde; bölümlere göre radyo dinleme saatleri arasındaki fark istatistiksel olarak anlamsızdır. Radyo TV Sinema öğrencilerinin %36'sı, Halkla İlişkiler ve Tanıtım öğrencilerinin %42.2'si, Gazetecilik öğrencilerinin %34.7'si hiç radyo dinlemediğini belirtmiştir. Öğrencilerin radyoda en fazla dinledikleri program türleri incelendiğinde; öğrencilerin %27.3'ününen fazla dinledikleri program türü müzik programlarıdır.

Öğrencilerin gazete okuma sıklığı incelendiğinde; öğrencilerin %30.6'sı her gün düzenli olarak gazete okumaktadır. İki günde bir gazete okuyanların oranı ise %23.6'dır. Haftada bir gazete okuyanların oranı %27,1'dir. Ayda bir gazete okuyanların oranı %7.6'dır.Öğrencilerin %10.4'ü hiç gazete okumadığını belirtmektedir. Buna göre öğrencilerin çoğunun her gün düzenli olarak gazete okuduğusöylenebilir. Öğrencilerin gazete okuma sıklığı ile cinsiyetleri arasındaki ilişki incelendiğinde; bayanların %25'inin, bayların ise %35,5'ininher gün gazete okuduğu tespit edilmiştir. Bayların bayanlardan daha fazla gazete okuduğu görülmektedir. Ancak, cinsiyete dayalı ortaya çıkan farkın anlamsız olduğu görülmektedir. Buna göre gazete okuma sıklığı ile cinsiyet arasında bir ilişki yoktur.

Öğrencilerin günlük olarak kaç farklı gazete okuduğu incelendiğinde; öğrencilerin %43.1'inin günlük olarak tek bir gazete okuduğu, %33,1'inin ise iki farklı gazete okuduğu görülmektedir. Kalan%13,8 oranındaki öğrencilerin ise 3 veya daha farklı gazete okuduğu görülmektedir. Buna göre öğrencilerin büyük çoğunluğunun tek kaynak/görüşten yazılı basını takip ettiği söylenebilir. Öğrencilerin okudukları gazetelere ulaşma yolları incelendiğinde; öğrencilerin %28.5'i bayi ve internet olarak her iki yöntem ile gazete okumaktadırlar. Gazeteleri yalnızca internet sayfalarından okuyan öğrencilerin oranı ise% 23.1'dir. Öğrencilerin %18.5'iokudukları gazeteleri yalnızca bayiden satın alarak okuduklarını belirtmişlerdir. Gazete aboneliği olanların oranı ise %13.8'dir.

Öğrencilerin günlük internet kullanma oranları incelendiğinde öğrencilerin %4.9'u hiç internet kullanmadığını belirtmiştir. Öğrencilerin %18.1'inin günlük 1 saate kadar internet kullandığı görülmektedir. 2 saate kadar internet kullandığını belirtenlerin oranı %26.4'tür. 2 saatten fazla internet kullananların oranı ise %50.7'dir.Öğrencilerin internet kullanma sıklığı ile cinsiyetleri arasındaki ilişkiye ait oranlar verilmiştir. Buna göre bayanların %2.9'u bayların ise%6.6'sının hiç internet kullanmadıkları görülmektedir.Bayanlarda1saate kadar günlük internet kullanma oranı %14.7 düzeyindeyken baylarda bu oran %21.1 olarak bulunmuştur. Toplamda bayların bayanlara oranla günlük olarak daha fazla internet kullandıkları saptanmıştır. Ancak, bayve bayanların internet kullanma oranlarındaki bu fark istatistiksel olarak anlamsızdır. Buna göre internet kullanma oranı ile cinsiyet arasında bir ilişki yoktur.

Öğrencilerin interneti kullanma amaçları incelendiğinde; öğrencilerin %21.3'üinterneti iletişim kurmak için kullanmaktadır. Kullanma amacına göre ikinci sırada %20.8ile günlük haberlere ulaşmak saptanmıştır. Öğrencilerin interneti %19.8'i ders ve eğitim amaçlı ve oyun oynamak için kullandıklarını belirtmişlerdir. İnternette alışveriş yapmak için kullananların oranı ise %18.3'tür.

Öğrencilerin Medya Okuryazarlığı dersinin gerekliliğine ilişkin görüşleri incelendiğinde; öğrencilerin %63.2 gibi yarısından fazlası bu dersin gerekliliğine inanmaktadır. Sadece %32.6oranında bir kısım ise bu dersin gerekli olmadığını düşünmektedir. %4.2'lik bir kısım ise bu konuyla ilgili fikir belirtmemiştir. Burada öğrencilerin büyük oranda bu dersin gerekliliğine inandıkları yönünde bir değerlendirme yapılabilir.

Medya Okuryazarlığı dersinin gerekliliğine ilişkin görüşlerinin cinsiyete göre farklılığı incelendiğinde bayanlar arasında "bu ders gereklidir "diyenlerin oranı %67.6, baylar arasında ise "bu ders gereklidir "diyenlerin oranı %59.2 düzeyindedir. Bayanların baylara oranla bu dersin gerekli olduğuna ilişkin düşüncesinde daha yüksek oranda bir katılım belirlenmiştir. Ancak bayanlar ve baylar arasındaki bu farkın istatistiksel olarak anlamsız olduğu görülmektedir. Buna görebu dersin gerekliliğine yönelik cinsiyete dayalı anlamlı farktan söz edilemez.

Öğrencilerin Medya Okuryazarlığı dersinin kimler tarafından verilmesine ilişkin görüşleri verilmiştir. Öğrencilerin büyük çoğunluğu %81.3'übu dersin İletişim Fakültesi mezunları tarafından verilmesi görüşünü taşımaktalar. Öğrencilerin %4.9'ubu dersin Sosyal Bilgiler Öğretmenleri tarafından verilmesi gerektiğine inanmaktalar. Öğrencilerin %3,5'i ise bu dersin Türkçe ve Sınıf öğretmenleri tarafından verilmesi gerektiğini düşünmektedir.

Öğrencilerin Medya Okuryazarlığı dersine ilişkin görüşleri incelendiğinde; öğrenciler "Medya Okuryazarlığı dersi ilköğretim düzeyinde daha erken yaşlarda okutulmaya başlanmalıdır" şeklinde sorulan soruya %2.15 ortalama ile "katılmıyorum" düzeyinde cevap vermiştir. Buna göre 6, 7 ve 8. sınıflarda okutulmakta olan Medya Okuryazarlığı dersiyle ilgili olarak öğrencilerin bu dersin daha düşük sınıflarda okutulmaya başlanmasını uygun görmemektedirler. Öğrenciler Medya Okuryazarlığı dersi orta öğretim düzeyinde de verilmelidir" şeklinde sorulan soruya %2.20 ortalama ile "katılmıyorum" düzeyinde cevap vermişlerdir. Öğrenciler, medya okuryazarlığı dersinin ilköğretim sonrasında da sürdürülmesini gerekli görmemiştir. "Öğrenciler Medya Okuryazarlığı dersinin Eğitim Fakültelerinde mecburi ders olarak okutulmalıdır" şeklinde sorulan soruya %2.28 ortalama ile "katılmıyorum" düzeyinde cevap vermişlerdir. Buna göre Eğitim Fakültesi programında yer alan bu dersin programlarda mecburi ders olarak okutulmaması görüşüne sahip olduğu

söylenebilir. “Medya Okuryazarlığı dersiyle öğrencilere medyanın olumsuz etkilerinden korunmak için gerekli yöntemler öğretilmelidir” şeklinde sorulan soruya %1.92 ortalama ile “kesinlikle katılmıyorum” düzeyinde cevap vermişlerdir. “Medya Okuryazarlığı dersiyle öğrencilere medya araçlarının kullanılması öğretilmelidir” şeklinde sorulan soruya %1.82 ortalama ile kesinlikle katılmıyorum düzeyinde cevap vermişlerdir. Öğrencilerin Medya Okuryazarlığı dersinde medya araçlarının kullanımının öğretilmesinin gereksiz olduğu düşünülmektedir.Medya Okuryazarlığı dersiyle öğrencilere kitle iletişim araçları konusunda teorik bilgiler verilmelidir” şeklinde sorulan soruya %1.97 ortalama ile “katılmıyorum” düzeyinde cevap verilmiştir. “Medya Okuryazarlığı dersiyle öğrencilere medyaya eleştirel gözle bakabilme konusunda bilgi verilmelidir” şeklinde sorulan soruya %2.05 ortalama ile “katılmıyorum” düzeyinde cevap verilmiştir. “Medya Okuryazarlığı dersiyle öğrencilere kitle iletişim araçları konusunda uygulamalar yaptırılmalıdır” şeklinde sorulan soruya %1.89 ortalama ile kesinlikle “katılmıyorum” düzeyinde cevap verilmiştir. “Medya Okuryazarlığı dersi öğretmen adaylar için Eğitim Fakültelerinde mecburi ders olarak okutulmalıdır” ifadesine katılım oranları incelendiğinde bayanlar ($\bar{x}$=2.23) ile baylar ($\bar{x}$ =2.33) arasında fark görülmektedir. Bay ve bayanların ortalamaları arasındaki bu durumistatistiksel olarak anlamsızdır.

“Medya Okuryazarlığı dersiyle öğrencilere medyanın olumsuz etkilerinden korunmak için gerekli yöntemler öğretilmelidir” ifadesine katılım oranları incelendiğinde bayanlar ($\bar{x}$ =1.97) ile baylar ($\bar{x}$ = 1.87) arasında fark görülmektedir. Bay ve bayanların ortalamaları arasındaki bu fark istatistiksel olarak anlamsız olduğu görülmektedir. Medya Okuryazarlığı dersiyle öğrencilere medya araçlarının kullanılması öğretilmelidir” ifadesine katılım oranları incelendiğinde bayanlar ($\bar{x}$ =1.83) ile baylar ($\bar{x}$= 1.81) arasında fark yoktur. Bay ve bayanların ortalamaları arasındaki bu durum istatistiksel olarak anlamsız olduğu görülmektedir.Medya Okuryazarlığı dersiyle öğrencilere kitle iletişim araçları konusunda teorik bilgiler verilmelidir” ifadesine katılım oranları incelendiğinde bayanlar($\bar{x}$ =2.03) ile baylar ($\bar{x}$= 1.91) arasında fark yoktur. Bay ve bayanların ortalamaları arasındaki bu durum istatistiksel olarak anlamsız olduğu görülmektedir. Medya Okuryazarlığı dersiyle öğrencilere medyaya eleştirel gözle bakabilme konusunda bilgi verilmelidir” ifadesine katılım oranları incelendiğinde bayanlar ($\bar{x}$=2.09) ile baylar ($\bar{x}$ = 2.01) arasında fark yoktur. Bay ve bayanların ortalamaları arasındaki bu durum istatistiksel olarak anlamsız olduğu görülmektedir. “Medya Okuryazarlığı dersiyleöğrencilere kitle iletişim araçları konusunda uygulamalar yaptırılmalıdır” ifadesine katılım oranları incelendiğinde bayanlar ($\bar{x}$=1.92) ile baylar($\bar{x}$=1.87) arasında fark yoktur. Bay ve bayanların ortalamaları arasındaki bu durum istatistiksel olarak anlamsızdır.

Görüşülen öğrencilerde cep telefonunu haberleşme haricinde başka amaçlarıyla kullananların dağılımı incelendiğinde; %26 fotoğraf – video çekimi, %25.6 müzik dinlemek, %25.2 internet erişimi, %23.2 e-maillere ulaşmak gibi amaçlar olduğu görülmüştür.

Öğrencilerin %62.5’i dış mekanlardaki ilan ve reklamları rastgele takip etmektedir. %18.8’i hiç takip etmediğini, %17.4’u mutlaka takip ettiğini belirtmiştir. Öğrenciler Medya Okuryazarlığının amacıyla ilgili görüşlerini ifade etmişlerdir. Görüşülen öğrencilerin %12.6’sı Medya Teorileri ve Medya Kültürü hakkında bilgi verdiğini, %11,1’i eleştirel düşünme yeteneğine sahip insanlar yetiştirdiğini belirtmiştir. %11’i ise medya metinlerindeki sosyal, kültürel, ekonomik ve politik yönlendirmelere karşı uyanık bir birey yetiştirmek, medya metinlerini anlayıp değerlendirebilecek insanlar yetiştirmek ve medya yardımı ile kendini ifade edebilecek insanlar yetiştirme amaçlarının olduğunu belirtmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu sonuçlar doğrultusunda öneriler aşağıdaki gibidir:

- Bu ders; İngiltere, Fransa ve ABD gibi ülkelerde direkt öğretim programlarında yer alırken; Kanada'da ise öğretim programındaki ilgili dersler içinde (Sanat, Dil Bilgisi, Edebiyat ve Vatandaşlık) okutulmaktadır. Ülkemizde ilk kez 2003 yılında Radyo Televizyon Üst Kurulu aracılığı ile gündeme getirilerek alt yapısı oluşturulan Medya Okuryazarlığı dersi; 2006 yılından bu yana ilköğretim okullarının 2. Kademe 6, 7 ve 8. sınıflarında seçmeli ders olarak okutulmaktadır. Dünyanın gelişmiş ülkelerinde zorunlu ders olarak ortaöğretim okullarında okutulan Medya Okuryazarlığı dersi Türkiye'de ise İlköğretim okullarında seçmeli ders olarak 6, 7 ve 8. Sınıflarda seçmeli ders olarak okutulması iyi bir adım olmakla birlikte Liselerde zorunlu bir ders olarak okutulması daha verimli olacaktır.
- Medya Okuryazarlığı kavramının önemi öğrencilere iyi anlatılmalıdır.
- Bu dersi iletişim fakülteleri mezunları vermelidir. İyi bir planlamayla Türkiye'de Medya Okuryazarlığı dersi zorunlu hale getirilmeli, bu alan öğretmenleri için ise İletişim Fakülteleri bünyesinde Medya Okuryazarlığı Tezsiz Yüksek Lisans programlarının açılmalıdır. Bütün bu çalışmalara bağlı olarak öğrencilerin, medya eğitimi hususunda lisansüstü tezler üretmeleri konusunda yönlendirilmeleri gerekmektedir.
- Medya Okuryazarlığı dersinin, Üniversitelerin başta Eğitim Fakültelerinde olmak üzere; İktisat, İşletme, Kamu Yönetimi, Fen Edebiyat Fakülteleri gibi bölümlerinde seçmeli ders olarak okutulması, bu alanın tanınmasını ve gelişmesini sağlayacaktır.
- Öğrenciler Medya Okuryazarlığı eğitimi konusunda bilinçlendirilmelidir.
- Medya Okuryazarlığı eğitimi verecek olan öğretmenlerin bu konuda iyi yetiştirilmesi gerekmektedir.
- Öğrencilere medyayı nasıl doğru, verimli ve etkin olarak kullanabilecekleri öğretilmelidir.
- Gençleri kitle iletişim araçlarının zararlı etkilerinden korumak için düzenlemeler yapılmalıdır.
- Medyadaki programların gençlere doğru değerleri aşılayacak şekilde yapılandırılması gerekmektedir.
- Ebeveynlerin Medya Okuryazarlığı eğitimi içerisine dahil edilmesi için okullar tarafından Medya Okuryazarlığı panelleri ve sempozyumları düzenlenmelidir.
- Medya Okuryazarlığı dersinde korumacı yaklaşımdan çok eleştirel Medya Okuryazarlığı eğitimi ön planda tutulmalıdır.
- Okullarda teknolojik alt yapı çalışmalarına öncelik verilerek Medya Okuryazarlığına hizmet edecek araç ve gereçlerden oluşan sınıflar ya da çalışma alanları oluşturulmalıdır.
- Öğrencilerin, yerel ve ulusal medya merkezlerine uygulama ziyaretlerinde bulunmaları faydalı olacaktır.
- Medya Okuryazarlığı konusunda başta üniversiteler olmak üzere çeşitli kuruluşlar tarafından çeşitli panel, konferans ve çalıştay çalışmaları yürütülerek medya kuruluşlarının, Medya Okuryazarlığı eğitimine katkı yapması sağlanabilir.

KAYNAKÇA

Algan,Ece. **Medya Okuryazarlığı Alanında Teorik ve Pratik Yaklaşımlar: Medya Okuryazarlığı,** Nurçay Türkoğlu ve Melda Cinman Şimşek, (Ed.), İstanbul: Kalemus,2007.

Altun, Adnan. "Eğitim Bilim Açısından Seçmeli Medya Okuryazarlığı Dersi Programına Eleştirel Bir Yaklaşım",**Ahi Evran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt:10, Sayı: 3, (Aralık 2009)

Baker, Frank. **"Media Literacy", Designing and Implementing an EffectiveTobaccoCounter-MarketingCampaign,**s.281, http://www.cdc.gov, (03.06.2013).

Binark, Mutlu ve Bayraktutan Sütçü, Günseli. ''Ankara Mikro Ölçeğinde İnternet Kafeler Kullanım Biçimleri'', **XII. Türkiye'de İnternet Konferansı,** Ankara, Kasım 2007, ss. 242 - 253.

Hobbs, Renee. "A Review Of School-Based Initiatives in Media Literacy Education", **Amerıcan Behavıoral Scientist,** Volume: 48, Issue: 1, (2004), p. 46.

Kurt, Adile Aşkım ve Kürüm, Dilruba. "Medya Okuryazarlığı ve Eleştirel Düşünme Arasındaki İlişki: Kavramsal Bir Bakış", **Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** Sayı:2, (Bahar 2010)

Savaş Çoban, "**Medya Okuryazarlığı Mümkün mü?",** inet-tr.org.tr/inetconf16/sunum/8.pdf, (03.06.2013).

HEYKELİN YENİ MEDYA İLE İLİŞKİSİ: *TONY OURSLER* VE *OWEN ERIC WOOD*ÖRNEKLERİ

Yrd. Doç. Esra SAĞLIK
MuğlaSıtkıKoçmanÜniversitesiGüzelSanatlarFakültesi
HeykelBölümü
esrasaglik@gmail.com

ÖZET

Sanatın sınırları ve tanımı, Dada hareketiyle birlikte genişleyip değişmiştir. Sanatsal alanı da etkileyen teknolojik ve endüstriyel gelişmeler yeni ifade biçimlerini doğurmuş, performans, söyleşi gibi anlatımlar sanatın alanına dahil olmuştur; dolayısıyla artık, plastik sanatlarda klasik anlamda bir dışavurumdan bahsetmemiz mümkün değildir. Teknolojinin sanatın içine daha fazla dahil olması, dijital ve plastik sanatlar arasında yeni bir diyaloğu başlatmıştır. Araştırmada bu diyalog, plastik sanatların heykel alanından incelenecektir.

Özellikle son 50 yılda, tüm geleneksel form algısının dışında heykel, güncel olanla ve güncel malzemelerle yakın ilişki içine girmiştir. Onun en temel tanımlarından biri olan üç boyutluluk artık, izleyicinin sadece etrafında tur atacağı bir hacimden çok, onun kimi zaman işin içine dahil olduğu kavramsal bir zemine doğru kaymıştır. Peki, teknolojinin olanaklarıyla oluşan ve son yıllarda hayatımızın içinde yoğun bir şekilde yer alan yeni medya nedir ve kendini heykelin içinde nereye koymaktadır? Geleneksel olan ile güncel olanın sınırı nerede kesişmekte ya da kaybolmaktadır?

AnahtarKelimeler: Heykel, YeniMedya, Tony Oursler, Owen Eric Wood

Medya denince basit olarak bir mesaj ya da bilginin iletilmesi ya da aktarılmasını anlıyoruz[1]. Bu mesaj ya da bilgi, ses, görüntü, metin ya da kodlar olabilmektedir.Yeni medya sanatı, dijital sanat, yeni medya teknolojileri, bilgisayar animasyonları, sanal sanat, internet sanatı gibi yöntemler kullanarak yapılan üretimleri kapsayan bir sanat türüdür[2]. Bir heykeltıraşın geleneksel anlamda malzemesinin ağaç, taş ya da mermer olması gibi, bir medya sanatçısının materyali de öncelikle elektronik ortamdaki bir sinyal ve onun işlenmesiyle ilgilidir.

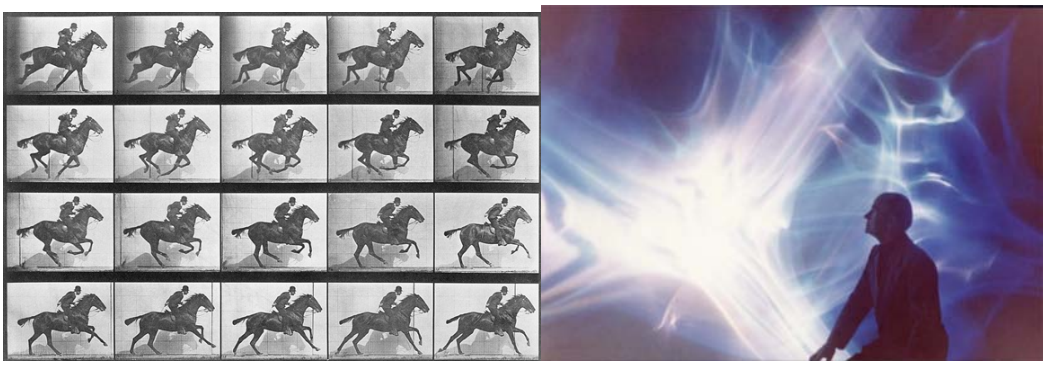
Bilgisayarın günlük yaşamımıza girmesi, düşünme ve üretme pratiğini önemli ölçüde etkilemiştir.Gerçeğin anlamı ve içeriği önemli ölçüde değişmiş, sanallık gerçeğin yerini alarak sanatsal üretimde ön plana çıkmıştır.Bilgisayar ve onun olanakları, yani az önce sözünü

[1] http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/med/tr9755876.htm
[2] http://tr.wikipedia.org/wiki/Yeni_medya_sanatı

ettiğimiz yeni medyalar, resim, heykel, müzik, video gibi sanat formlarını dönüştürmekle kalmamış, internet sanatı, yazılım sanatı, dijital sanat gibi yeni formların da sanat yapma pratikleri olarak kabul edilmesini sağlamıştır.

Medya sanatının tarihsel kaynaklarına baktığımızda, fotoğraf, baskı, sinema ve radyo gibi teknik medya dalları ve onların yansımasını görebiliriz. Tarihte bunun temeli I. Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde, Dadacılar, Avangartlar, Fütüristler, Fluxus sanatçıları tarafından atılmıştır. Ancak, bilgisayar ve videonun ortaya çıkışı asıl belirleyici etken olmuştur.

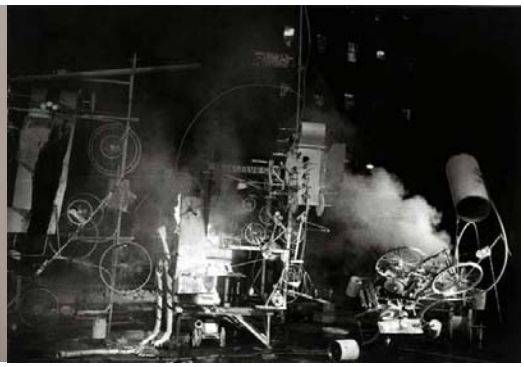
Yeni medya sanatının kökleri 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan EadweardMuybridge'inhareketli fotoğraf buluşlarına dayandırılabilir. İngiliz asıllı fotoğrafçıMuybridge, birden fazla kamera kullanarak yaptığı hareket incelemeleriyle bilinir[1]. Koşan bir atı fotoğraflayıp atın dört ayağının da yerden aynı anda kesildiğini kanıtlayan Muybridge, hareketli görüntünün ve sinemanın öncülerinden kabul edilir.



Resim 1: EadweardMuybridge, 1887Resim 2: Thomas Wilfred, Lumia, 1919

Yeni medya sanatının öncülerinden bir diğeri Thomas Wilfred'dir. Danimarkalı sanatçının, geliştirdiği klavyenin önüne bir projeksiyon perdesi koyarak yaptığı performanslar, müziği görselleştirme konusundaki ve yeni medya sanatındaki ilk örnekler olarak inceleniyor. Bu şekilde oluşturulan görüntülere Wilfred, lumia adını vermiş[2]. Sanatçı, yapay ışık kullandığı bu çalışmalarıyla ışığı başlı başına bir nesne olarak kullanmıştır. Dada'nıngeç dönem temsilcilerinden,İsviçreli sanatçı Jean Tinguely, hurdalarla hareketli heykeller üretmiştir. Bunlarteldenve metal levhalardanyapılmış, parçalarının her biriayrıhızdadönenya da hareketeden, robotabenzeyendüzeneklerdir.Onun, çizgilerle soyut resim yapan 'Meta-Matic-Machine'adlı çalışması sanat yapma eylemi ve sanatın tanımı üzerine önemli sorgular içerirken kendi kendini yok eden "New York'a Saygı" adlı çalışması, insan/makine karşılaşmasını ve kimi zaman kontrolsüz makineleşmenin verdiği korkuları işlemiştir.

[1] http://tr.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge
[2] http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Wilfred



Resim 3: Jean Tinguely, Méta-MaticMachine, 1959
Resim 4: Jean Tinguely, New York'a Saygı, 1960

Alman sanatçıWolfVostell,George Maciunas ve Nam JunePaik'le birlikte yaşamın sanatla özdeşleşmesi için mücadele eden Fluxus'un ilk üyelerinden birisi olmuştur. WolfVostell aynı zamanda video sanatının, yerleştirmenin, happeninglerin de öncülerinden biri olarak kabul edilir. 1958'de WolfVostell, eserlerine televizyon seti dahil eden ilk sanatçıydı[1]. ABD'li besteci, filozof John Cage, avangardın ve deneysel müziğin kurucularındandır. Günlük yaşam seslerini ve gürültüyü müziğin içine almış ve hatta bunları bir sanat nesnesi gibi kullanmıştır. Cage, yapılan her şeyin müzik olduğunu savunmuştur[2]. Dansçı MerceCunningham'la birlikte gerçekleştirdikleri etkinlikler ve deneysel çalışmalar, birçok sanatçıyı etkilemiş, happening gibi yeni ifadelere yöneltmiştir. Video sanatı akımının öncülerinden Güney Koreli sanatçı Nam JunePaik,müzik, video, performans, heykel gibi medyumları bir araya getirerek çalışmıştır. İlk dönem çalışmalarında televizyonu ve televizyon ekranlarını kullanmış, bunlarla heykeller ve düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Nam JunePaik, John Cage'den ve onun müziğinde gündelik sesleri ve gürültüleri kullanmasından esinlenen ve Fluxus olarak bilinen sanat hareketi içinde yer almıştır. TV Buddha adlı çalışmasında, oturan bronz bir Buda heykeli,karşısında duran bir televizyonda kendi görüntüsüne bakmaktadır.Burada gerçeğin kendisi ve görüntüsü, izleyen ve izlenen arasındaki ilişkiler sorgulanmaktadır.

Resim 5: Nam JunePaik, TV-Buda, 1974Resim 6: Stelarc, DışİskeIet, 1997

Görüntüleme sistemleri, protez, robotik ve sanal gerçeklik kullanarak işler üreten Avustralyalı sanatçıStelarc ise,bedenin sınırlarını keşfetmek amacıyla yola çıkmış, insan

[1] http://tr.wikipedia.org/wiki/Yeni_medya_sanatı
[2] http://20thcenturyclassical.com/cage%20link.htm

bedenini ve sanatı, teknoloji ve tıpla birleştirerek gerçekleştirdiği çalışmalarla tanınmıştır. Çalışmalarını **'alternatif' anatomik yapılar keşfetmek olarak düşünülmesini söyler**[1]**.** Stelarc, ilk dönem performanslarında, vücudunu çengellerle asarakbedeninibir sanat nesnesi olarak kullanmış, daha sonrasında geliştirdiği aygıtlar ve robotik protezlerle gövdesini mekanikleştirmeye yönelmiştir.

Sözü edilen bu sanatçılar, hem biçimsel ve kavramsal açıdan sanatın var olan değerlerini sorgulayan işler üretmişler hem de bunun sonucunda yeni medya sanatını oluşturan patikaları belirlemişlerdir.

GERÇEKLİK-SANALLIK İKİLİĞİ

Onun video projeksiyon robotları, aşağı dünyanın simyacı işlemleridir, bir teknolojik bilinçsizlik değil, teknolojik olanın bilinçsizliğidir. Video, heykel, sinema, performans, sanal teknolojiler ve fiziksel gerçeklikler arasında farkedilmeyi bekleyen bastırılmış, cansız malzemeler, maneviyatın ve bağnazlığın tüm kaidesini temsil eder[2].

Gerçekliğin yeni medya sanatçıları tarafından ifadesi sanal olanla yapılır.Amerikalı multimedya ve enstalasyon sanatçısı Tony Oursler'ınheykellerinin varlığı, gerçek ve görüntü/sanallık arasında oluşan karşıtlıklar sayesinde daha güçlü hale geliyor. TonyOursler,birbirinden anlam ve bağlam olarak farklı biçim ve görüntüleri üst üste getirerek konuşan, yaşayan heykeller yaratıyor. Hareketsiz duran, ama üzerlerine yansıyan kimlik ve ruh halleri sayesinde hareket kazanan bu heykeller, alışageldiğimiz anlatım biçimlerini sorguluyorlar.

Resim 7: TonyOursler, Gözler, 1996

İfadenin başlıca kendini gösterdiği, iletişimin ve anlamınmerkezi olan yüz ve özellikle gözler, TonyOursler'in kukla ve nesneleriyle birleşerek yapıtların çarpıcılığını daha da vurgular. Resim 7'deki çalışmada, galeri içerisinde yerleştirilmiş kürelerin her birinin üzerine, farklı bir ruh halini yansıtan gözün video görüntüsü yansıtılmıştır. Buradaki izleme ve izlenme ikiliği çarpıcıdır; sanat eserini görmeye gelen izleyici aynı zamanda izlenen rolündedir.

---

[1] http://istanbulmuseum.org/artists/stelarc-tr.html
[2]http://tonyoursler.com/individual_text.php?navItem=text&textId

Oursler'ın korkuluğu andıran figürleri kimi zaman hazır nesnelerle bir aradadır; bir bavul, koltuk, ayna vs. Bu 'heykeller', sanatçının ifadesiyle bir tür bilinçaltı konuşması[1] ve çoğu zaman aralıksız devam eden ve histerik boyutlara ulaşabilen ağlama, çığlık, gülme gibi psikolojik dışavurum sergilerler.

Resim 8: Tony Oursler, Yerli, 1994 *Resim 9: Tony Oursler, Suçlu, 1995*

Oursler'inçalışmalarıaynızamandamekanlailgilidir, teatraldirvesahnelenmiştir.Heykeller, biçiminanlamındançok hikayeyle ilgilidir. Sanatçının, herhangibirmalzemeninsıradanınötesindekullanımına,tanımınıngenişlemesineduyduğuilgiaçıktır.

VİDEO OTOPORTRELER

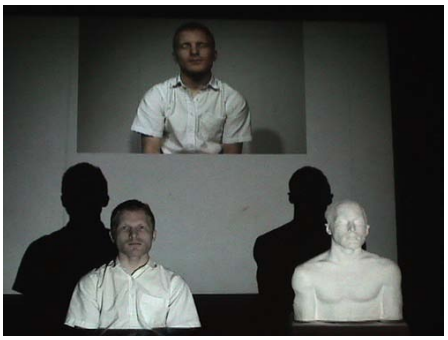
Sosyal kimliklerimizden ve bedenlerimizden soyunduğumuzda biz kimiz? Bu fiziksel dünyadan kovulduğumuzda neredeyiz? Yüzeyin altında saklı olan kim olduğumuzun özü, kolayca tanımlanamayan niteliklerimizde mi?[2]

Kanadalı sanatçı Owen Eric Wood, video portreleriyle bilinir. Sanatçı çalışmalarında çoğunlukla kendi görüntüsünü/ heykelini vs kullanarak, kişisel ve varoluşsal anlatıların içinde güncel toplumsal meseleleri bize gösterir. Video ve performans gibi zaman temelli formların geçici etkisi, sanatçı için, faniliği ve ölümün kırılganlığını sembolize eder. "Ben, katı ve durağan olmak yerine değişken ve akışkan olan video otoportre yaratmak için tekrarlanan eylemleri ve yeniden yansıtmanın benzersiz sürecini kullanırım… Benim görüntüm gelir ve gider, azalır ve çoğalır. Ben spritüel ihtimaller için somut olaylardan anlatı kaymalarının olduğu tanımsız konumdaki bir karakterim" diyen Wood, benzer içerik ve kompozisyonun üç boyutlu yüzeyi üzerine video görüntü yansıtarak, izleyicinin görüntüyü gerçek formdan ayırmasını güçleştiren hologram etkisi yaratmıştır.

[1]http://tonyoursler.com/individual_text.php?navItem=text&textId
[2] http://owenericwood.com/about.html

Resim 11: OwenEricWood, Aile Portresi, 2009
Resim 12: Owen Eric Wood, HareketsizOturma, 2013

Resim 11'deki çalışma sanatçının, duvar önüne konumlandırdığı kendi heykelinin üzerine, kendisinin de yer aldığı bir fotoğraf çekiminin video kaydını yansıtmasıyla oluşturulmuştur. Burada, form ile video görüntünün arasındaki duygusal mesafe önemlidir. Görüntü, forma hayatiyet, zaman ve hareket kazandıran bir konumdadır. Alışıldığı şekilde geleneksel portre, analog fotoğraf ya da çizim, sabit duran bir nesneye gereksinir. Elbette artık böylesi bir sabır "zorunlu" değildir. Sanatçı, otoportrelerinin videosunu kendi üzerine ve sonunda tekrar tekrar oturup kalktığı sandalyeye yansıtarak gerçekleştirdiği çalışmasında (Resim 12), daima hareket halinde olan ve daima akışkan olan kendine ait bir portre yaratmıştır. Zaman algısının bizim zihinsel, duygusal ve manevi durumumuzu nasıl etkilediğini ve ilişkimizin nasıl olduğunu ifade etmek istediği için, bu parçada zaman hem şekil olarak hem de nesne olarak önem taşımaktadır.



Resim 12: Owen Eric Wood, GülümsemeyiÖğrenme, GülmeyiÖğrenme, Mutlu Olmayı Öğrenme, 2005

Videodaki hareketler ironik bir maske olduğu gibi aynı zamanda saklamaya çalıştığımız şeyi sembolize eder. Resim 12'deki çalışmasında Owen Eric Wood, yalnızca kendi video görüntüsünü kendi yüzünün heykeline yansıtmakla kalmamış, ayrıca performans sırasında kendi yüzüne de yansıtmıştır. Ortaya çıkan, heykel, video ve performans kombinasyonu kullanılarak yapılmış üçlü otoportredir. Görüntülerde sanatçı, gülümseme ve gülme mimikleri ile kendini mutlu olmaya zorlamış; bu görüntülerin üst üste binmesi ise, sinir bozucu ve rahatsız edici bir görüntü oluşturmuştur.

Resim 13: Owen Eric Wood, Eric ve Eric, 2006Resim 14: Eric ve Eric, detay

Eric ve Eric (Resim 13), gerçek boyutlarda yatakta yatan bir figür heykeli ve aynı kompozisyonun video görüntüsünün yansımasından oluşmaktadır. Kompozisyonun yarattığı hologram benzeri etki, gerçekliği taklit etmeye çalışır görünür. Bu disiplinler arası projede, video ve heykel iki sevgili arasındaki mesafenin hikayesini anlatmak için bir araya gelmiş, video görüntüsü heykelsi formu sarmalayarak aralarındaki farkı belirsizleştiren bir illüzyon yaratmıştır. İnsan ilişkilerinde olduğu gibi, 'şey'ler birbirleriyle her zaman olabilecekleri kadar uyumlu olmuyor . İki medya arasındaki iletişim mükemmel olmayan ilişkilerini vurgularken, iki sevgili arasındaki iletişim bozukluğu aşk bağından ziyade, mahrem (samimi) mekana rağmen, yalıtılmışlık ve yalnızlık duygularına vurgu yapmıştır.

SONUÇ

Tanım olarak daha geleneksel bir alanda duran ve arkaik insan formundan çağdaş sanatın kavramsal yönelimler amacıyla kullandığı plastik algılayışına kadar olan sanatsal üretim sürecinde heykel, farklı ifadelerle düşüncemizin sanatsal izini sürmüştür. Büyük anlatılar döneminde heykelin gerçeklik ve zamanla ilgili sorgulamaları yapılmıyordu, çünkü ortada varolan biçim, nesnenin kendi gerçekliğiyle aynı şeydi, biricik ve tekti.Fakat kavramın biçime dahil olmasıyla nesnel gerçeklik ile sanatsal gerçeklik birbirinden ayrılmaya başladı. Yeni medya ile birlikte görüntünün biçime dahil olmasıyla yeni anlam katmanları oluştu. Çalışmalarda tanık olduğumuz, heykelin değişen tasvirlerinde esas olan, malzeme ya da formun dönüşümü değil, bunların görüntü ile birlikte değişen ve dönüşen anlamı olmuştur.

Dijital sanat ile birlikteliğinde, heykelin yapıtlar içindeki varlığı tek başına düşünüldüğünde, klasik ya da modern dönem heykelinden farksızdır; hareketsizdir, zamansızdır. Üzerine eklenen görüntünün gerçekliği ve zamanlılığıyla birleşerek yeni bir gerçeklik boyutuna geçer. Biçim orada, görüntünün bir anlamda ilksel ve zamansız formu haline dönüşmüştür. Bu bize, eski formlarla yeni anlatıların kurulduğu bir dışavurumu işaret eder.

KAYNAKÇA

Wands B. 2006, Art of the Digital Age, New York, NY: Thames & Hudson Inc.
Bourriaud, N. 2005,İlişkiselEstetik (Çev. SaadetÖzen), İstanbul, BağlamYayınları.
http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/med/tr9755876.htm
http://tr.wikipedia.org/wiki/Yeni_medya_sanatı
http://tr.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge
http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Wilfred
http://20thcenturyclassical.com/cage%20link.htm
http://istanbulmuseum.org/artists/stelarc-tr.html
http://tonyoursler.com/individual_text.php?navItem=text&textId
http://owenericwood.com/about.html

OKUL YÖNETİCİLERİNİN'SANAT' KAVRAMINA İLİŞKİN ZİHİNSEL MODELLERİ

Fatih KARİP
Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi
fkarip@agri.edu.tr

ÖZET

Okul yöneticilerinin sanata yönelik hassasiyetleri nitelikli bir sanat eğitimi açısından oldukça önemlidir. Bu çalışmanın amacı okul yöneticilerinin sanat kavramına ilişkin zihinsel modellerini ortaya çıkarmaktır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Çalışma grubunu Ağrı İlinde 2014-2015 Eğitim öğretim yılında görev yapan 6 okul öncesi, 15 ilkokul, 20 ortaokul ve 11 lise olmak üzere 52 okul yöneticisi oluşturmaktadır. Araştırmanın verileri bağımsız kelime ilişkilendirme testi ile elde edilmiştir. Bu testte katılımcılar sanat kavramının çağrıştırdığı kelimeleri cevap olarak yazmışlardır. Okul yöneticilerinin cevaplarından elde edilen veriler içerik analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Cevaplar kodlanarak kategorilere ayrılmıştır. Oluşturulan kategorilerin frekans değerleri tablolar halinde sunulmuş, bu frekans değerleri üzerinden yorumlar yapılmıştır.

Bağımsız kelime ilişkilendirme testinden elde edilen kelimeler yedi kategori altında toplanmıştır. Bu kategoriler, *'sanatın tanımı', 'sanatın sınıflandırılması', 'sanatın kaynağı', 'sanatın toplumsal yönü', 'sanatçı', 'sanatın eşsizliği', 'sanat: geleceğe açılan kapı'* olarak ortaya çıkmıştır. Okul yöneticilerinin sanat kavramına ilişkin bilişsel yapılarının 'sanatın kaynağı' kategorisinde yoğunlaştığı görülmektedir. Okul yöneticileri sanatın kaynağı olarak *doğa, güzellik, yaşam, hayal gücü* gibi kavramları görmektedirler, sanatçı algılarında ise *yaratıcılık,zekâ, hoşgörü ve çok yönlülük* sözcükleri öne çıkmıştır. Sanatın eşsizliği kategorisinde *'muhteşem'*, sanatın toplumsal yönü kategorisinde ise '*sevgi'* kavramları öne çıkmıştır. Ayrıca okul yöneticileri sanatı toplumsal kalkınmanın bir dinamiği olarak görmektedirler.

Anahtar Kelimeler: Okul yöneticileri, Sanat eğitim, Bağımsız kelime ilişkilendirme testi.

THE MENTAL MODELS OF "ART" OF SCHOOL ADMINISTRATORSABSTRACT

It is very important that art interest of school administrators in terms of qualified art education. The purpose of this study is to determine perception of art of school administrators. Qualitative research method is used in the study. Six pre-school, fiveteen primary school, twenty secondary school and eleven high school administrators were participated in the study.

The independent word assosication test was used to collect data. In the test participants write ten words about keywords. Datas that collected via test were analyzed by using content analysis.The answers of school administrators were coded and then codes were categorized. Frequency of categorize were presented as a chart and ıt was commented by using these frequency values.

Words that collected by independent word assosication test were divided to seven categorizes. These categorizes are “definition of art”, “classification of art”, “origin of art”, “social aspects of art”, “artist”, “uniqueness of art”, “art: door open to future”. The answers of school administrations were focused on “origin of art”. The category concentrates on nature, beauty, life, imagination. “Artist” category concentrates on creativity, intelligence, tolerance and versatility. Uniqueness of art category concentrates on “magnificent”, social aspects of art category concentrates on “love”. At the same time school administrators think that art is the dynamic of social development.”. The category concentrates on nature, beauty, life, imagination. “Artist” category concentrates on creativity, intelligence, tolerance and versatility. Uniqueness of art category concentrates on “magnificent”, social aspects of art category concentrates on “love”. At the same time school administrators think that art is the dynamic of social development.

KeyWords: School Administrators, Art Education, Independent Word Assosication Test

GİRİŞ

Problem Durumu

Sanat, uzun yıllar okullarda hak ettiği yeri alamayan bir ders olarak çoğunlukla boş zaman uğraşı, öğrencilerin rahatlayacakları etkinlikler olarak görülmüştür (Kırışoğlu, 1991). Günümüzde sanat eğitimi okul izlencelerinde yaygın ve kapsamlı amaçlar doğrultusunda yer alan, başka hiçbir alanın sağlayamayacağı bir değere sahiptir (Kırışoğlu, 2009). Sanat, bilgilendirici, bilinçlendirici, eğitici, yönetici, arındırıcı işlevleriyle eğitimin geniş kapsamlı konuları arasında yer alır. Bu bağlamda sanat ve kültür eğitimi salt sanatsal değerlerin ve ilkelerin değil, bireysel, kültürel, toplumsal tarihsel bütün değerlerin sorgulanmasında, öğretilmesinde etkin bir eğitim öğretim alanıdır (Kırışoğlu, 2014).

Kültürlenme, ailede, sokakta, iş yerinde, çarşıda, hastanede, hapishanede bilinçli ya da kendiliğinden olan öğrenmeleri içerir. Kültürlenmenin amaçlı olarak yapılan kısmı eğitimdir. Bu nedenle eğitim kısıtlı kültürlenme sürecidir (Özkan, 2006) eğitim öğretim ortamları ise kültür kurumlarıdır. Sanat ve kültür kavramları bir arada sıklıkla kullandığımız birbirlerinin amacı ve sonucu iki kavramdır. Sanat eğitiminin amaçlarından biri de kültürel bireylerde okuryazarlık sağlamaktır (Zor, 2014).

Bir eğitim öğretim kurumu olan okullarda nihai amacı kültürel okuryazarlık ve görsel okuryazarlık olan görsel sanatlar, sanat etkinlikleri, müzik, drama, halk kültürü gibi zorunlu ve seçmeli derslerden oluşan, kültür varlıklarının öneminin ortaya konduğu, işlendiği önemli dersler yer almaktadır (Karip, 2012). Bu derslerinde birer ürünü olan birçok etkinlik okullarda yapılmaktadır. Resim sergileri, konserler, tiyatro oyunları, şiir dinletileri, yarışmalar gibi birçok etkinlik gerçekleşmektedir. Bunun dışında bu etkinlikler sadece okul sınırları ile çevrili değildir. Müze ziyaretleri, tarihi çevre gezileri, bienal, sergi ve sanat galerileri ziyaretleri okul dışında gerçekleşen önemli kültürel etkinliklerdendir.

Bu açıdan okullar aynı zamanda da birer kültür kurumlarıdır. Birer kültür kurumu olan okullarda yöneticilerin sanata olan yaklaşımları hem nitelikli bir sanat eğitimi açısından hem de okullarda yürütülen kültürel ve sosyal faaliyetler açısından büyük önem taşımaktadır. Sınırlı bütçelere sahip olan okulların sanatsal faaliyetlerini küratörler eliyle gerçekleştirmeleri mümkün olmayabilir. Bu nedenle okul yöneticileri gerektiğinde bir sanat yöneticisi gibi hareket etmeli okulda gerçekleşen sanatsal faaliyetleri de yönetmelidir. Bu açıdan bir sanat yöneticisi kadar kültürel sanatsal ve yönetimsel açıdan geniş bir perspektife sahip olmalı(Kısaoğulları, 2013), yaratıcı güçleri geliştirerek birleştirmeli yeteneği cesaretlendirmelidir (Öz, 2013).

Sanat ürününün izleyiciyle buluşmasını sağlayan sanat yönetimi (Aysun, 2013), tek kişilik bir organizasyon değildir. Birbirinden farklı meslek gruplarının uyumlu organizasyonu gereklidir (Öz, 2013). Okul yöneticileri müzik, görsel sanatlar, edebiyat, tiyatro, orkestra gibi farklı disiplinlerin eşgüdümünü sağlayabilmelidir. İşbirliği güçlü bir okul kültürünün de gereğidir, okulu geliştirmekte ve okul etkinliklerine katkı sağlamaktadır (Şahin, 2004).Okul yöneticileri aynı zamanda yönetsel faaliyetler olan planlama, organizasyon, yönetme, koordinasyon ve kontrol (Öz, 2013) vasıflarına sahip olmalıdır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı okul yöneticilerin sanat kavramına ilişkin bilişsel yapılarını bağımsız kelime ilişkilendirme testi ile incelemektir.

YÖNTEM

Okul yöneticilerinin zihinsel modellerinini incelendiği bu çalışma nitel bir çalışmadır. Nitel araştırma, görüşme, gözlem ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamlarında gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya koyan bir yöntemdir (Yıldırım & Şimşek, 2013).

Çalışma Gurubu

Çalışma grubunu Ağrı İlinde merkeze bağlı okullarda görev yapan okul 52 okul müdürü oluşturmaktadır. Okul müdürlerinden 6’sı okul öncesi, 15’i ilkokul, 20’si ortaokul ve 11’i liselerde görev yapmaktadır.

Veri Toplama Aracı

Bu araştırmada veri toplama aracı olarak bağımsız kelime ilişkilendirme testi kullanılmıştır. Bağımsız kelime ilişkilendirme testi bireylerin bilişsel yapısını ve bu yapıdaki kavramlar arasındaki bağları gösteren, uzun dönemli hafızadaki kavramlar arasındakiilişkilerin yeterli olup olmadığını veya anlamlı olup olmadığını tespit etmemize yarayan bir tekniktir (Bahar &dğ, 2012). Katılımcılar belli bir süre içerisinde zihne gelen fikirleri herhangi bir sınırlamadan bağımsız olarak uyarıcı kelime ile ilişkilendirirler

Bu çalışmada okul yöneticilerine “sanat” kavramı sorulmuştur. Katılımcılar 30sn içerisinde ‘sanat’ kavramının akıllarına getirdiği ilk 10 sözcüğü cevap olarak yazmışlardır.

Uyarıcı kavramla ilgili bir de cümle kurmaları istenmiştir. Aşağıdaki tabloda katılımcının vermiş olduğu cevaplar örnek olarak gösterilmiştir.

Verilerin Analizi

Veriler analiz edilmeden önce tüm katılımcılara ait cevap kağıtları 1'den 52'ye kadar numaralandırılmıştır. Veriler içerik analizi ile analiz edilmiştir. İçerik analizi metnin veya metinlerden oluşan bir kümenin içindeki belli kelimelerin veya kavramların varlığını belirlemeye yönelik yapılır. Araştırmacılar bu kelime veya kavramların varlığını, anlamlarını ve ilişkilerini belirler ve analiz ederek metinlerdeki mesajlara ilişkin çıkarımlarda bulunur (Büyüköztürk ve diğerleri, 2013, 140).

Bağımsız kelime ilişkilendirme testinden elde edilen sözcüklerden aynı anlamla cevaplanan kelimeler, en sık tekrar eden sözcükler altında toplanmıştır. İlişkisiz olarak görülen ve diğer sözcüklerle ilişkisi olmayan sözcükler değerlendirmeye alınmamıştır. Sözcükler anlamsal ilişki kriterleri kullanılarak kategorize edilmiş ve her kategorideki kelimelerin frekans değerleri hesaplanmıştır (Kurt & Ekici, 2013).

BULGULAR VE YORUM

Okul Yöneticilerinin Demografik Bilgilerine İlişkin Bulgular ve Yorum

Tablo1. Okul Yöneticilerinin Branşlara Göre Dağılımı

Branşlar	**N**	**%**
Sınıf Öğretmeni	15	29
Okul Öncesi Öğretmeni	6	11
Beden Eğitimi Öğretmeni	5	10
Fen Bilgisi Öğretmeni	5	10
Türkçe Öğretmeni	4	9
Sosyal Bilgiler Öğretmeni	4	9
Matematik Öğretmeni	3	6
Edebiyat Öğretmeni	3	6
Tarih Öğretmeni	2	4
Görsel Sanatlar Öğretmeni	1	2
Felsefe Öğretmeni	1	2
PDR	1	2
Toplam	**52**	**100**

Tablo 1.'de yer alan bilgiler incelendiğinde okul yöneticilerinin büyük bir bölümünün (%29) sınıf öğretmeni olduğu görülmektedir. Sanat dallarından biri olan edebiyat ve görsel sanatlar branşında olan okul yöneticilerinin ise katılımcıların %8 gibi küçük bir bölümünü oluşturduğu görülmektedir.

Tablo2. Okul Yöneticilerinin Meslekteki Yıllara Göre Dağılımı

Yıllar	**n**	**%**
1-5	4	7.5
6-10	8	15
11-15	10	19
16-20	12	23
21-25	8	15
26-30	2	4.5
31-35	4	7.5
36-40	4	7.5
Toplam	**52**	**100**

Tablo 2.'de yer alan bilgilere bakıldığında okul yöneticilerinin büyük bir kısmının (%23) 16-20 yıldır bu meslekte yer aldığı görülmektedir.

Bağımsız Kelime İlişkilendirme Testinden Elde Edilen Bulgular ve Yorum

Okul yöneticilerinin sanat kavramına ilişkin vermiş oldukları cevaplar 7 kategori altında toplanmıştır. Tablo 3'de bu kategoriler ve her kategoride kullanılan sözcükler ve bu sözcüklerin tekrar değerleri ile kullanılan sözcükler arasındaki yüzdelik dilimi yer almaktadır. Okul yöneticilerinin vermiş olduklar cevaplar arasında anahtar sözcükle ilişkisi olmayan sözcükler bu kapsamın dışında bırakılmıştır. Değerlendirmeye alınan 310 sözcük 7 kategori altında toplanmıştır. Oluşan kategoriler yüzdelik dilimlerine göre büyükten küçüğe doğru sıralanmıştır.

Tablo3. Okul Yöneticilerinin Sanat Kavramına İlişkin Zihinsel Kavram Yapılarının Kategorilere Göre Dağılımı

Kategoriler	**Kavramlar**	**F**	**%**
Sanatın kaynağı	Güzellik (16) Doğa (13) Düşünce (8) Hayal gücü (7) İnsan (7) Duygu (6) Gerçeklik (6) Özgürlük (6) Toplum (6) Değerler (5) Yaşam (5) Coşku (2) Aşk (1) Birikim (1) Çiçek (1) İlham (1) Kadın (1)	93	30
Sanatın sınıflandırılması	Müzik 17 Resim 16 Heykel 6	77	25

	Edebiyat 5 Mimari 4 Opera 3 Sinema 3 Bale 2 El işi 2 Şiir 2 Tiyatro 2 Fotoğraf 2 Karikatür 1 Peyzaj 1 Pandomim 1		
Sanat tanımları	Estetik 18 Farklı bakış 8 Düzen 7 Farkındalık 3 Görmek 3 Anlamlandırma 1 Kendini ifade etmek2 Dışavurum 2 Eğlence 1 Etkilemek 1 Fark etmek 1	47	15
Sanatçı	Yaratıcılık 11 Zeka 4 Çok yönlülük 2 Zarif 2 Edep 2 Hoşgörü 2 Öz güven 2 Elit 1 Entelektüel 1 Hassasiyet 1 Kendini bilmek 1 Nazik 1 Birleştirici 1 Sabır 1 Sadelik 1 Sezgi 1 Tevazu 1	35	11
Sanatın toplumsal yönü	Sevgi 5 Kültür 4 Eğitim 3 Saygı 3 Sergi 2 İletişim 2 Ahilik 1 Öğretmen 1 Paylaşım 1 Zevk 1 Hoş 1 Süs 1	25	8
	Medeniyet 6		

Sanat: Geleceğe açılan kapı	Üretkenlik 4 Bilim 3 Gelişmişlik 2 İleri görüşlülük 2 İlerleme 2 Çağdaşlık 1 Ümit 1 Başarı 1	22	7
Sanat eseri	Muhteşem2 Aykırı2 Akıl dışı1 Eşsiz1 İstisna1 Okyanus1 Sınır ötesi1 Sonsuzluk 1 Engin1	11	4
Toplam		**310**	**100**

Elde edilen verilerin analizine göre 1. Kategoriyi okul yöneticilerinin sanatın kaynağına ilişkin kullanmış oldukları "sanatın kaynağı" kategorisini oluşturmaktadır. Bu kategori kullanılan sözcükler toplam sözcüklerin % 30'unu oluşturarak okul yöneticilerinin bilişsel yapılarındaki en baskın kategoriyi oluşturmaktadır. Bu kategoride okul yöneticileri sanatın kaynağı olarak *güzellik, doğa, gerçeklik, insan, toplum, değerler, yaşam* sözcükleri ile sanatın sanatçı dışı unsurlardan kaynaklandığını bununla birlikte *duygu, düşünce, hayal gücü, birikim* gibi sözcüklerle de sanatçı merkezli kaynaklardan olduğunu söyleyebiliriz.

İkinci kategori tüm sözcüklerin %25 oluşturmaktadır ve okul yöneticilerinin sanat kavramına yönelik bilişsel yapılarının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu kategoride kullanılan sözcüklerin frekans değerlerini dikkate aldığımızda okul yöneticilerinin sanatı gelenekselden günümüze göre bir doğru hiyerarşik bir sıra ile sınıflandığını görmekteyiz. *Müzik, resim, heykel* gibi insanlığın tarihi kadar eski olan sanat dallarının daha yüksek bir frekans değerine sahip olduğunu söyleyebiliriz. Daha çağdaş olan *fotoğraf, peyzaj, pandomim* gibi sanat dallarının daha düşük bir frekans değerine sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Üçüncü kategoride okul yöneticilerinin sanatın tanımına yönelik türetmiş oldukları sözcükler yer almaktadır. Kullanılan kavramlardan*estetik* sözcüğü ön plana çıkmaktadır, okul yöneticilerine göre sanat *kendini ifade etmek*, duygu ve düşüncelerin *dışa vurumu* olarak tanımlanabilir. Ayrıca sanatın *anlamlandırmak, etkilemek, eğlenmek* olduğunu düşünen okul yöneticileri bulunmaktadır.

Dördüncü kategoride okul yöneticilerinin sanatçı tanımlarını ortaya koyan sözcükler yer almaktadır. Bu kategori türetilen tüm sözcüklerin %10'un gibi az bir kısmını oluştursa da bu kategori 17 farklı sözcük ile en fazla sözcüğün yer aldığı kategoridir. Okul yöneticilerinin sanatçılara yönelik algılarında zenginlik göstermekte onları çok farklı sözcüklerle tanımlamaktadırlar. Bu kategoride en fazla tekrar (11) eden *yaratıcılık* sözcüğü dikkat çekmektedir. Okul yöneticileri sanatçıların *zeki, kendini bilen, çok yönlü, entelektüel, öz güven* sahibi bireyler olduğunu vurgulayarak onların sosyal yönlerini; *zarif, hoşgörü, hassa, nazik, tevazu*sözcükleri ile sanatçıların kişisel yapılarını nasıl algıladıkları görülmektedir.

Okul yöneticilerinin beşinci kategoride kullandıkları sözcüklerle sanatın toplumun unsurlarından biri olduğunu düşündükleri görülmektedir. Bu kapsamda *sergi* ortak noktası ile sanatı toplum içinde bir *iletişim, paylaşma* aracı olarak görmektedirler. *Kültür, eğitim, öğretmen, sevgi, saygı* sözcükleri ile sanatı toplumu oluşturan tüm bireyleri doğrudan ya da dolaylı olarak ilgilendiren bir olgu olduğunu, herkesin hayatının belli bir döneminde veya sürekli bir parçası olduğunu düşünmektedirler.

Altıncı kategoride kullanılan bütün sözcüklerin % 7'sini oluşturmaktadır. Bu kategoride okul yöneticileri sanatı toplumsal kalkınmanın bir dinamiği olarak görmektedirler. Sanatı çağdaş ve ileri bir seviyeye ulaşmalarında bir önemli unsurlardan biri olarak görmektedirler. Bu kapsamda *medeniyet, üretkenlik, bilim, gelişmişlik, ileri görüşlülük, çağdaşlık, başarı*sözcükleri türetilmiştir.

Son kategori okul yöneticilerinin sanat eserine yönelik algılarını oluşturmaktadır. Bu kategori %4'lük frekans ile en az tekrar eden sözcüklerin kullanıldığı kategoridir. Ancak okul yöneticilerinin kullandıkları sözcükler ile sanat eserinin nitelik yönünden çok derin bir yapıda olduğunu algıladıkları görülmektedir. *Muhteşem, aykırı, akıl dışı, okyanus, engin sınır ötesi* sözcükleriyle sanat eserinin uçsuz bucaksız derin bir yeteneğin ürünü olduğunu vurgulamaktadırlar.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Kültür ve sanat eğitimi genel eğitimin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Okullar eğitim öğretim süreleri boyunca okul içinde ve dışında birçok sanatsal ve kültürel etkinliğin merkezi konumundadır. Okul yöneticileri yürütülen bu faaliyetlerde yönetsel çerçevede söz sahibi olan önemli aktörlerden biridir. Okul yöneticilerinin sanata, sanatçıya, sanat eserine olan yaklaşımları yürütülen bu faaliyetlerin verimliliği açısından belirleyici olmaktadır. Ayrıca okul yöneticileri sanatın farklı dalları olan Görsel Sanatlar, Müzik, Edebiyat, Türkçe branşlarında yer alan öğretmenlerin uyum içerisinde çalışmalarını sağlayacak yönetsel beceriye sahip olmaları yürütülen bu faaliyetleri daha verimli kılacaktır.

52 Okul yöneticisine uygulana bağımsız kelime ilişkilendirme testine göreokul yöneticilerinin sanat kavramına ilişkin zihinsel yapısıyedi kategori altında toplanmıştır. Bu kategoriler, *'sanatın tanımı', 'sanatın sınıflandırılması', 'sanatın kaynağı', 'sanatın toplumsal yönü', 'sanatçı', 'sanatın eşsizliği', 'sanat: geleceğe açılan kapı'* olarak ortaya çıkmıştır.

Okul yöneticilerinin sanat kavramına ilişkin bilişsel yapılarının '*sanatın kaynağı'* kategorisinde yoğunlaştığı görülmektedir. Okul yöneticileri sanatın kaynağı olarak *doğa, güzellik, yaşam, hayal gücü* gibi kavramları görmektedirler, sanatçı algılarında ise *yaratıcılık,zekâ,* kavramları ön plana çıkmıştır. Okul yöneticileri sanatçıyı *çok yönlü,hoşgörülü, hassas, nazik* bireyler olarak tanımlamışlardır.

Okul yöneticileri sanatı toplumun değerlerinden biri olarak görmektedirler. Sanatın insanlar arasında bir iletişim aracı olduğunu *sevgi, saygı, hoşgörü* gibi toplumsal değerlerin kaynağı olduğunu düşünmektedirler. Sanat eserini sanatçılara özgü üstün bir *zeka ve yeteneğin* ürünü olduğunu belirtmiş, onları*muhteşem,okyanus, sınır, ötesi, engin* gibi sözcüklerle ifade etmişlerdir. Ayrıca okul yöneticileri sanatı toplumsal kalkınmanın,çağdaşlığın, ilerlemenin bir dinamiği, göstergesi olarak görmektedirler.

KAYNAKÇA

Aysun, E.A. (2013). *Sanat Yönetimi Üzerine Konuşmalar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bahar, M. Nartgün, Z. Durmuş, S. Bıçak, B. (2012). *Geleneksel-Tamamlayıcı Ölçme ve Değerlendirme Teknikleri Öğretmen el Kitabı*, Pegem Akademi, Ankara.

Büyüköztürk, Ş. Kılıç Çakmak, E. K. Akgün, Ö. E. Karadeniz, Ş. Demirel, F (2013).*Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Pegem Akademi, Ankara.

Karip, F. (2012). *İlköğretim 7. Sınıf Öğrencilerinin Kültür Varlıklarının Korunması Bilincine Yönelik Hazırbulunuşluk Düzeylerinin Ölçülmesi (Ağrı İli Örneği),* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağrı.

Kırışoğlu, O.T. (2009). *Sanat Kültür yaratıcılık Görsel Sanatlar ve Kültür Eğitimi*, Pegem Akademi, Ankara.

Kırışoğlu, O.T. (2014). *Sanat Bir Serüven, Pegem Akademi*, Ankara.

Kırışoğlu, O.T. (1991). *Sanatta Eğitim Görmek Anlamak Yaratmak*, Demircioğlu Matbaacılık, Ankara.

Kısaoğulları, A. (2013). Sanat Yönetimi ve Sanat Yöneticisi, *Ulakbilge*, 1(1), 36-43.

Kurt, H. & Ekici, G. (2013). Biyoloji Öğretmen Adaylarının Bakteri Konusundaki Bilişsel Yapılarının ve Alternatif Kavramlarının Belirlenmesi, TurkishStudies, 8(8), 855-910.

Özkan, H.H. (2006). Popüler Kültür ve Eğitim, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 4(1), 29-38.

Öz, A.M. (2013). Sanat Yönetimi Açısından Maya Sanat Galerisi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şahin, S. (2004). Okul Müdürü ve Öğretmenler ile Okulun Bazı Özellikleri Açısından Okul Kültürü Üzerine Bir değerlendirme, *Kuram ve Uygulamalarda Eğitim Yönetimi Dergisi*, 39, 458-474.

Yıldırım, A. Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

Zor, A. (2014). Kültürel Okuryazarlık Açısından Görsel Sanatlar Dersinin Önemi, *Ulakbilge*, 2(4), 1-13

TARİHİN İLK MÜZELERİ KURGANLAR MI: ERMİTAGE DEVLET MÜZESİ PAZIRIK SERGİ SALONU ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN KISA BİR DEĞERLENDİRME

Gözde SAZAK
sazakgozde@gmail.com

ÖZET:

Günümüzde ABD'de "zaman kapsülü" adı altında uygulanan bir olgu bulunmaktadır. Yüz sene sonra açılmak üzere hazırlanan zaman kapsülleri, geçmişten bir asır sonrasına gönderilen birer mektup gibidir. Günümüzde Rusya'nın St. Petersburg şehrinde Ermitage Devlet Müzesi'nde sergilenmekte olan Pazırık Kurgan buluntuları; buluntuların çeşitliliği, buluntular üzerindeki motif ve sembollerin manası açısından adeta geçmişten geleceğe yazılmış bir mektup, bir müze prototiptir. Bu bildiride, Ermitage Devlet Müzesi'nde sergilenmekte olan Pazırık Kurganı örneği üzerinden kurganların tarihin ilk müzeleri olabileceği önerisi değerlendirilmeye çalışılacaktır.

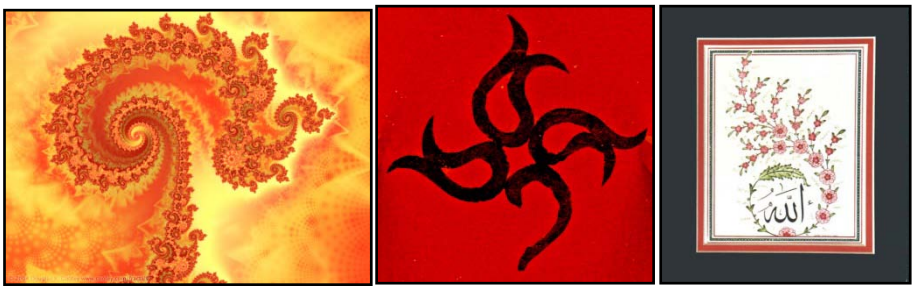
Anahtar sözcükler: zaman kapsülü**,** ilk müze, Ermitage Devlet Müzesi, Pazırık Kurganı.

GİRİŞ

Sanat bir bakıma noktaları birleştirmektir. Sanatçı renkler arasında, objeler arasında ve bunların da üstünde manalar ve kavramlar arasında bağlantılar kurarak eserini ortaya koyar. Biz de bu tebliğde farklı akademik disiplinler arasında gidip-gelerek tıpkı bir sanat eseri gibi okuyucumuzu yeni düşüncelere sevk edecek zihinlerde yeni açılımlara sebep olacak bir yöntemi uyguladık.

Fraktal Geometri

B. Mandelbrot'un (1983) bildirdiğine göre matematikçi C. Hermite 1893 yılında türevi olmayan fonksiyonların acı veren felaketinden korku ve dehşetle geri durmuştur. Bu fonksiyonlar tanjantı olmayan "curve"ler, eğrilerdi. Bu formüllerin (curveler) sonucu sonsuza gitmekteydi ve matematikçiler bu formüllere "mounster, psyhophat, phatholojik curve" yani "canavar, psikopat ve patolojik formüller" adını verdiler. Bu formüller Mandelbrot'un geliştirdiği Fraktal Geometrinin temelini oluşturmuş, bu geometrik formüller sayesinde matematik sanatla buluşmuş ve hatta bütünleşmiştir. Fraktal geometri sayesinde bu sonsuzluk grafik görüntüler haline getirildi ve adeta zamanın sonsuzluğunun fotoğrafı çekildi, **Resim 1**'de gördüğünüz gibi. Zamanın sonsuzluğunun M.Ö. 6. yüzyılda İskit (Saka) sanatında ve 16. yüzyılda Osmanlı tezyin sanatındaki uygulamasının fotoğrafı ise **Resim 2** ve **3'**teki gibidir!



(Soldan Sağa) Resim 1: Fraktal Geometri Ejder Eğrisi. (B. Mandelbrot 1983)
Resim 2: Altay Bölgesi Tuekta Kurganı At Koşum Takımı Süslemesi. (G. Sazak 2014)
Resim 3: Osmanlı Tezyin Sanatı Hat ve Tezhip Levhası. (İ. Özkeçeci 2014)

Tıpkı Fraktal Geometri Gibi Tarihin Kıvrımları da Tekerrür Eder

Tarihin, kültürün ve sanatın izleri ve kıvrımlarının en iyi görüleceği yerler şüphesiz müzelerdir. Dünyanın üçüncü önemli müzesi olan Rusya Ermitage Devlet Müzesi ise özellikle İslam öncesi Türk kültür ve sanatına ait kıvrımları, motifleri ile günümüz sanat dünyası tarafından bilinmesi elzem olan müzelerdendir.

Sazak'ın 2014'teki çalışmasında belirttiği üzere Ermitage Devlet Müzesi'nde muhafaza edilen 4 milyona yakın eserin, arkeolojik buluntu, heykel, saray duvar resimleri kategorilerindekilerinin ¾'ü Türk kültürüne aittir. Bu eserler M.Ö. 8.yüzyıldan başlayarak M.S. 18.yüzyıla kadar olan dönemi kapsamaktadır. Çarlık döneminde 19. yüzyılın sonlarında başlayan arkeolojik kazılar sonucunda bulunan bu eserler Mançurya Denizi'nden Tuna Nehri'ne kadar uzanan çok geniş bir coğrafyadan çıkarılmıştır.

Sazak (2014) yapılan arkeolojik kazılardaki alan türlerini özellikle Hun dönemini üç şekilde sınıflandırmıştır:

1.Hun Kurgan alanları: Sadece kurganların bulunduğu bölgeler.

2.Hun "cemetery" ve "necropolis" (mezarlık)'leri: "Cemetery" olarak geçen mezarlıklar kurgan sayısı olarak "necropolis"lerden daha az kurgan içermektedir. "Necropolis" olarak adlandırılan mezarlıklar 300-200 adet kurgandan oluşan muazzam mezarlıklardır.

3. Hun "settlement and cemetery" (yerleşim ve mezarlık): Hun yerleşik düzenin olduğu Hun şehirleri ile bu şehirlerde yer alan mezarlıklardır (s.54-55).

G. Kubarev'e göre (G. Kubarev 2013, 2005), Türk arkeolojik buluntularının en önemlileri merkezi Altay Dağları olan kurganlardır. Kazılan 200'den fazla Türk kurganının yaşanılacak bir ev şeklinde (kurganın şekli yarım daire şeklinde yurdu andırmaktadır) düzenlendiği tespit edilmiştir. Sazak'ın 2014'te *Arkeolojik Buluntular Üzerinden Türk Hükümdarının Kutsal Eşyaları* adlı makalesinde de değindiği gibi yapım tekniği ve içerisinde muhafaza ettiği eşyalar (Türk Hakanın devleti sembolize eden kutsal eşyaları) ve kişinin (Türk Hakanı veya Hatunu ve atı) mükemmel saklanış şekli açısından ayrı bir makale konusu olan kurganlar, 2600 yıl öncesinden günümüze kalan en önemli ata miraslarımızdır. Kurganlar Kubarev'in tespitine göre (2013,2005) İskit döneminden (M.Ö.8.yüzyıl) Hun dönemine (M.Ö.1-M.S.5.yüzyıl) kadar gömülüş şekli ve çıkarılan eşyaların motif, sembol ve türleri açısından

karakteristik şekilde tekerrür etmiştir. Geçmişten geleceğe motiflerle (buluntular üzerindeki motifler) yazılmış birer mektup olan bu kurganlar acaba tarihin ilk müzeleri olabilir mi?

Pazırık Kurganı

Akademik çalışmalarımız bizi 2012 yılında Ermitage Devlet Müzesi'nin uzun koridorlarına götürdü. Büyüklüğü ve karmaşıklığı ile bir labirenti andıran müzesinin alt katlarında aynen çıkarıldıkları yer gibi "derinlerde" Pazırık Kurganı için özel olarak ayrılan bölüme geldik.

Pazırık Kurganları Altay Dağ'ları'nda büyük Ulagan Vadisi'nde , Çulış,mn ve Başkaus Nehirleri arasındaki Pazırık Yaylasında bulunmaktadır. Beş farklı Hakan ve Hatun kurganı çıkarılan bölge, 1929 yılında Rus arkeologlar S.I. Rudenko ve M.P. Griaznov tarafından kazılmıştır (Rudenko, 1970). Ait oldukları dönem M.Ö.5-3. yüzyıl olarak tespit edilmiştir. Ahşap kütükten duvarlardan adeta bir "Kuban Türk Evi" gibi inşa edilen mezar odası (**Resim 4**); odaya giden yol boyunca ve oda içerisinde son derece sistematik yerleştirilen devlet sembolü kutsal eşyalarla bir müze prototipi gibidir.

Resim 4: Ahşap Mezar Odası (Sazak 2014)

Kurgan buluntuları içerisinde en önemlileri dünyaya adını "Türk düğümlü" halı olarak yazdıran muhteşem Pazırık halısıdır. Hakana ait at koşum takımları, Hakanın sarayı sayılan yurdunun keçe duvarları, eyerleri, her biri ayrı bir metafizik kavram anlatan motiflerle süslü eyer altı örtüleri, keçe objeler, hakanın kıyafetleri, demonte (kurulmamış şekilde) arabası ve bu eserleri yakarken kullanılan çeşitli araç gereçler çıkarılan diğer buluntulardır.

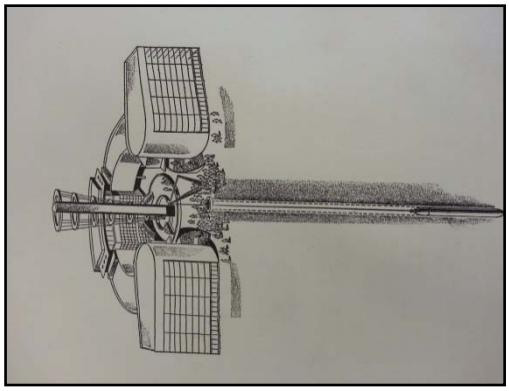
Sazak (2014)'te bu eserlerin sergilendiği salonu şu şekilde anlatmıştır: Pazırık sergi salonunda gördüğümüz güzellikler bize toy veren bir Hakanın huzuruna çıkıyormuşuz hissini uyandırdı. Hakan kurganına özenle hazırlattığı sanat eserleri ile bize hayatını anlatmaktaydı. Bu kurgan içindeki buluntular bize 2600 sene ötesinden yazılmış bir mektup gibiydi. Sanki bir "zaman kapsülünün" içindeydik (s.153).

Zaman Kapsülü

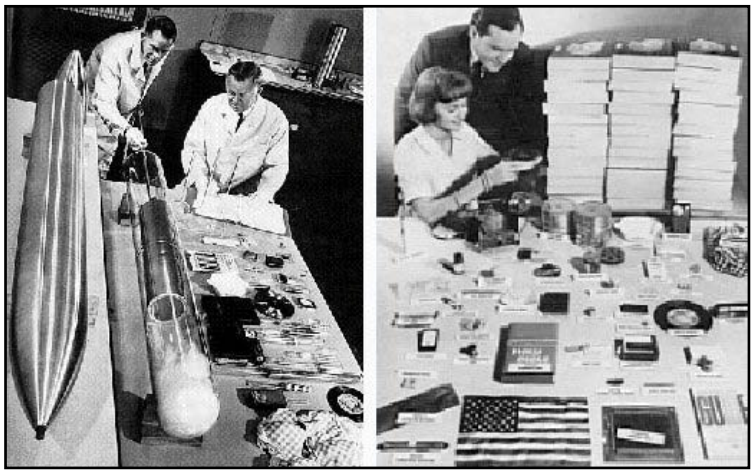
Sazak'ın 2014'teki çalışmasında belirttiği gibi Amerika Birleşik Devletlerinde "zaman kapsülü (time capsule)" adlı uygulama bir bulunmaktadır. Güçlendirilmiş çelikten bir kapsülün içerisine dönemin kültür yaşamı, teknolojik gelişimini sembolize eden çeşitli nesneler ve o döneme ait çocukların veya önemli kişilerin geleceğe yazdıkları duygu dolu mektuplar konularak şehrin önemli yapısı veya bir parkının önüne yüz sene veya daha sonrasında açılmak üzere betonun içine "derinlere" gömülür. Bu uygulamaya "zaman

kapsülü", "time capsule" adı verilmektedir. Hazırlandığı zamanın ruhunu yakalayıp hapsederek gelecek nesillere zamanda postalanan mektuplar gibi yüz sene sonrasına gönderilir. Şimdi birkaç zaman kapsülünü tarihte gelip-giderek inceleyelim.

Yıl 1938: "Westinghouse Time Capsule (Westinghouse Zaman Kapsülü)". 1939 yılında NY fuarının önünde betona gömüldü (**Resim 5**). 6939 yılında açılacak. İçerisinde çok sayıda mikro film, çeşitli haber kaynaklarından haberler, kumaş örnekleri, dönemin lengüistik kuralları, Westinghouse yöneticilerinin mektupları, bir İngiliz edebiyatı şiir örneği, bir evin iç mimarisinin ve eşyalarının çizimi, kumaş örnekleri ve "tohumlar" yerleştirildi. 1964 yılında Zaman Kapsülü I'in hemen yanına aynı yıl yani 6939'da açılmak üzere ikinci bir zaman kapsülü daha gömüldü. Sebebi 30 yıl içerindeki teknolojik gelişmeleri tespit etmekti (**Resim 6**) (*The Book of Record of The Time Capsule of Cupaloy* 1938).

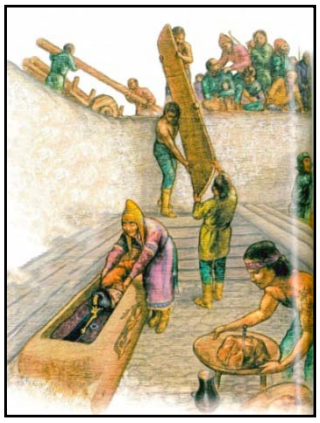


Resim 5: Westinghouse Electric Corporation Zaman Kapsülü I (NY 1938).



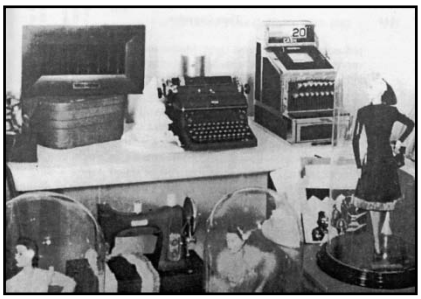
Resim 6:Westinghouse Zaman Kapsülü II İçeriği (www.wikipedia.org)

Yıl M.Ö. 5.yüzyıl: Güney Altay "Ak-Alaka (Ukok) Kurganları", 2010 yılında açıldı. İçerisinde Hatun'a ait kırmızı, sarı, yeşil tonlarında kıyafetleri, börkü, vücuduna dövme ile yazdırdığı motifleri, can yoldaşı atı ve yine üzerindeki sembollerle dile gelen at koşum takımları ve "tohum" bulundu (**Resim 7**) (Polosmark 2010).



Resim 7: Ak-Alaka Kurganı Canlandırması, (Polosmark 2010).

Yıl 1940: Oglethorpe Üniversitesi, "Medeniyetlerin Şifresi Zaman Kapsülü". 8113 yılında açılacak. İçerisinde İsveç Kralına ait ve Kodak Şirketine yüksek profil eserler, *Rüzgar Gibi Geçti* film senaryosu, daktilo, dikiş makinesi, o güne ait yüksek teknoloji ürünleri ve "tohum" bulunmaktadır (**Resim 8**) (http://en.wikipedia.org/wiki/Crypt_of_Civilization).



Resim 8: Medeniyetin Şifresi Zaman Kapsülü İçeriği.

Yıl M.Ö. 5.yüzyıl: Altay Dağları, "Pazırık Kurganı", 1929 yılında açıldı. İçerisinden Hakanın yüksek profil yani hanlık eşyaları çıkarıldı. Eyer altı örtüleri (**Resim 9**), altın at koşum takımları (**Resim 10**), yüksek teknoloji ürünü arabası (**Resim 11**), dönemin sanat aletleri (**Resim 12**), Hakanın mektubu "keçe yurd duvarı" (**Resim 13**) bulundu (Sazak 2014).

(Soldan Sağa) Resim 9: Eyer Altı Örtüsü (Sazak 2014), Resim 10: Altın Eyer Süslemesi (EM Katalog 2012), Resim 11: Hakan Arabası (Sazak 2014).

(Soldan Sağa) Resim 12: Sanat Aletleri (Sazak 2014) Resim 13: Keçe Yurd Duvarı (Sazak 2014).

Bize göre en büyüleyici zaman kapsülü ise modern bir sanat eseri olan günümüzün Leonardo Da Vinci'si Santiago Calatrava'nın tasarladığı üç boyutlu mandala, evrensel bütünlüğün sembolü olarak çiçek şeklinde tasarlanan "NY Times Time Capsule (New York Times Zaman Kapsülü)". 3000 yılında açılacak. 2001 yılında Musuem of Natural History'nin (Doğal Tarih Müzesi) önüne yerleştirildi. Kapsülün içerisinde ne olduğu yazılı olarak bulunmamakla birlikte ilk açıklandığında Kazakistan'dan "tohum" konulduğu bilinmektedir (**Resim 14**) (http://www.nycgovparks.org/parks/theodore-roosevelt-park/monuments/1856).

Resim 14: NY Times Zaman Kapsülü (2001)

SONUÇ

Günümüzün kalıcı "zaman kapsülü" görevini üstlenen müzeler, ziyaretçilerine kapsül içerisinde gezme fırsatı vermektedir. Ermitage, Louvre ve British Müzeleri kendi halklarına dünyanın "efendileri" olma hissini yaşatmaktadır. Peki bu hissi yaşatmayı nasıl başarıyorlar? Dünyada "efendilik" yapmış bütün uygarlıkların en güzel eserlerini St. Petersburg'un, Paris'in ve Londra'nın tam ortasında birer "zaman kapsülüne" hapsederek!

Peki zaman hapsedilebilir mi? Fraktal matematikçilere göre hayır. Ancak kurganlarda atalarımızın hapsetmekten ziyade hür bırakmaya çalıştığı bir şeyler vardı. O da sonsuzluğun esasında insan ruhunda var olduğu ve bu ruhtaki sonsuzluğu yakalamanın hayatın manası olduğu gerçeğiydi. Bu nedenle ilk müze örneği olarak müzelere ve ilk özgün eserler içeren "zaman kapsülü" olarak diğer zaman kapsüllerine esin kaynağı olmuştur.

KAYNAKLAR

Crypt of Civilation Time Capsule (2014). http://en.wikipedia.org/wiki/Crypt_of_Civilization

Kubarev, G.V. (2013). "Archaeologische Denkmaeler der Alttürken", *Steppenkrieger*, Jan Bemmann (Ed.), Bonn: Buchhandelsausgabe Primus Verlag, 127-138.

Kubarev, G.V. (2005). The Culture of The Ancient Turks of The Altai (on the basis of burials), E. I. Derevjanko (Ed.), Novosibirsk*: Russian Academy of Sciences Siberian Divison Institute of Archaeology and Etnography*.

Luce, H.R. (Eds.) (1941). *Time Capsule/1941 A History of The Year Condensed From The Pages of Time*, New York, NY: Time.

Mandelbrot, B.B. (1983). *The Fractal Geometry of Nature*, Nwe York, NY: W.E. Freeman and Company.

NY Times Time Capsule (2001). http://www.nycgovparks.org/parks/theodore-roosevelt-park/monuments/1856

The Book of Record of The Time Capsule of Cupaloy (1938). New York, NY: Westinghouse Electric&Manufacturing Company.

Özkeçeci, İ. (2014). *Hat ve Tezhip Levhası*, http://www.ilhanozkececi.com.tr/

Polosmark, N. V. (2010). Pastures of Heaven, *National Geographic*, October, 80-103.

Rudenko, S.I. (1970). *Frozen tombs of Sibenia; The Pazırık Bruials of Iron Age Horsemen, translated (from the Russian)*and with a preface by H. W. Thompson, London: Dent.

Sazak, G. (2014). Arkeolojik Buluntular Üzerinden Türk Hükümdarının Kutsal Eşyaları, *Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı***,** İstanbul: Kitabevi, 13-32.

Sazak, G. (2014). *Türk Sembolleri: Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansıması*, İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.

SANTRALİSTANBUL'UN KURULUŞ SÖYLEMİ ÜZERİNE BİR ANALİZ: SİLAHTARAĞA ELEKTRİK SANTRALİ'NDEN SANTRALİSTANBUL PROJESİ'NE

Gülçin KARABAĞ
Yıldız Teknik Üniversitesi
gulcinka86@gmail.com

Yıldız ÖZTÜRK ÖTKÜNÇ
İstanbul Aydın Üniversitesi
yldz78@gmail.com

ÖZET: Bu bildiride atıl durumda bulunan Silahtarağa Elektrik Santrali'nin İstanbul Bilgi Üniversitesi tarafından alınarak Santralistanbul'a dönüştürülmesi süreci, Santralistanbul'un kuruluş söylemi ve projenin kamuoyuna sunuluş biçimi üzerinden incelenecektir. Kuruluş söylemi ve iddiaları, Santralistanbul'un bugünkü durumuyla karşılaştırılacak ve bugün nasıl bir noktaya gelindiğine değinilecektir. Bildiride, 2007'den günümüze mekândaki dönüşüm ve bu dönüşümün hangi söylemsel pratiklerle kamuoyuna sunulduğu, mekânın kurucu metinleri üzerinden söylem analizi yaparak incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: Santralistanbul, Silahtarağa Elektrik Santrali, kamusal alan, endüstri mirası.

GİRİŞ

Santralistanbul kuruluş sürecinden itibaren sanat, sosyoloji, şehir planlama, ekonomi ve siyaset gibi farklı birçok disiplinin araştırma konusu olmuştur. Bu çalışmalarda öne çıkan tartışma başlıkları mekânsal dönüşüm, kamusal sanat, kültür endüstrisi, neoliberal ekonomi politikalarının eğitim ve kentsel dönüşüme etkileri olarak sıralanabilir (Budan, 2008; Sadri, 2008; Kaşlı, 2009; Odman, 2012). Biz ise bu bildiride, proje yetkililerinin kuruluş sürecinde yayınladıkları metinleri ve bu metinlerde vurguladıkları, endüstri mirası, sanatın kamusallaşması, modernleşme ve aydınlatma gibi temaları söylem analizi yaparak inceledik. Böylece mekânın kuruluş sürecindeki iddialardan günümüzdeki dönüşüme, söylemsel farklılıkları karşılaştırarak analiz etme imkânı bulduk. Bu bağlamda bildirinin kuramsal çerçevesini oluşturarak meseleyi hangi kavramlar üzerinden ele alacağımızı belirlemiş olduk. İncelediğimiz temel metinler proje tanıtım broşürü, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü tarafından yapılan "Elektrik, Modernleşme ve Kamusal Alan Projesi"nin sonuçları ve basında yer alan haberlerdir.

Bildiride öncelikle Silahtarağa Elektrik Santrali'nin tarihi anlatılarak Elektrik Santrali'nden Santralistanbul'a geçişte Elektrik Santrali'nin kuruluşundan devralınan "aydınlatma" misyonu ve bu misyonun modernleşme ile ilişkisi tartışılacaktır. Daha sonra Santralistanbul'un kuruluş süreci ve projenin basında nasıl yer aldığı incelenerek çizilen kavramsal-kuramsal çerçeve içerisinde tartışmalar yürütülecektir. Burada kültür-sanat mekânından üniversiteye Santralistanbul'un sunumundaki söylemsel dönüşümlerin izleri sürülmeye çalışılacak ve İstanbul Bilgi Üniversitesi Santralistanbul Yerleşkesi'nin bugünkü durumuna yer verilecektir.

SİLAHTARAĞA ELEKTRİK SANTRALİ'NİN KISA TARİHÇESİ

İstanbul'un elektriklendirilmesi çalışmalarına 1910 yılında başlanmıştır. Demiryolu, maden işletmeciliği gibi elektrik işlerinin de özel şirketler yoluyla yürütülmesini sağlayan "kamu yararına ilişkin imtiyazları düzenleyen" yasanın çıkarılmasıyla hükümet tarafından bir ihale yapılmış ve bu ihaleyi kazanan Ganz Anonim Elektrik Şirketi tarafından 1910'da Alibeyköy ve Kağıthane derelerinin Haliç'le birleştiği havzada çalışmalara başlanmıştır. 1914 yılında da İstanbul'da elektrik dağıtımına başlanmıştır (Elektrik Mühendisleri Odası Enerji Komisyonu, tarihi belirsiz: 82; Aksoy, 2007: 2).

"Silahtarağa Elektrik Santralı, Osmanlı Devleti'nin hem ilk kent ölçekli elektrik santralı, hem de kömürle çalışan ilk termik santralıdır. Silahtarağa yalnızca elektrik üretilen bir mekân olmayıp orada çalışan işçiler için çeşitli kompleksleriyle bir yaşam alanı da olması bakımından modern bir endüstri mekânının İstanbul'daki ilk örneklerindendir" (Aksoy, 2007: 1).

Elektrik Santrali'nin yapımı için Alibeyköy ile Kağıthane derelerinin Haliç'le birleştiği havza olan Silahtarağa'nın seçilmesinin çeşitli nedenleri vardır. Doğal bir liman olan Haliç, 19. yüzyıldaki sanayileşme hareketlerine bağlı olarak sahildeki saray, köşk ve yalıların yerlerini sanayi tesislerinin aldığı bir yer olmaya başlamıştır.

"Bu dönemde, Osmanlı'da sanayi yapılarının, özellikle de buharla çalışan makinalara sahip sanayi yapılarının Unkapanı Köprüsü'nden daha doğuda yer almasına izin verilmemektedir. Bu nedenle sanayi, Silahtarağa ve Unkapanı bölgeleri arasında, Haliç'in kuzey ve güney sahilinde yoğunlaşmıştır. Haliç, tersanelerin yanı sıra irili ufaklı birçok sanayi tesisinin kuruluş yeri olarak seçtiği bir bölgedir. Haliç'in endüstriyel üretim için tercih edilen bir bölge olmasının temel nedenleri arasında, sakin, geniş ve derin bir su alanına sahip korunaklı bir liman olması, su ulaşımı ve ticaretine olanak sağlaması, Boğazlara açılması ve iki yakasındaki toprakların verimliliği sayılabilir" (Aksoy, 2007: 10).

İçerisinde bulunulan dönemde elektriğin iletiminde büyük kayıplar olduğu düşünülürse bir elektrik santralinin büyük sanayi kuruluşlarına yakın olması daha akılcıdır. Büyük sanayi kuruluşlarının da mekânı olan Haliç havzasında bir elektrik santrali kurulması bu nedenle de açıklanabilir. Burada karşılıklı bir ilişki mevcuttur. Elektrik santralinin bu bölgede kurulması bu havzanın sanayi kuruluşlarınca da süreç içerisinde cazip olarak görülmesini sağlamıştır.

"Hammadde olarak kullanılacak kömürün deniz ve karayoluyla taşınmasının kolaylığı ve elektrik üretim sürecinin çeşitli aşamalarında kullanılacak suyun hemen bitişikteki dereden temin edilebilecek olması, elektrik santralı için Silahtarağa bölgesinin seçilmesindeki en önemli etkenlerdendir. Üstelik bu bölgenin kentin ne tam içinde, ne tam dışında, buna karşılık

merkezi bir yerde bulunması, Pera, tarihi yarımada ve kentin diğer alanlarına elektrik dağıtımı için yerleştirilecek kablo ve diğer tesisatın kurulumu için kolaylık sağlamıştır" (Aksoy, 2007: 10).

1914'te elektrik dağıtımına başlayan santral, 1937'de millileştirilmiştir. Hükümet Silahtarağa Elektrik Fabrikası'nı satın almış ve Silahtarağa, Nafıa Vekaleti'ne bağlı olarak kurulan İstanbul Elektrik İşleri Umum Müdürlüğü'ne geçmiştir (Aksoy, 2007: 29). 1939'da İstanbul Belediyesi, İstanbul Elektrik, Tramvay ve Tünel İşletmeleri'ni (İETT'yi) kurarak Silahtarağa'nın işletmesini üstlenmiştir. 1962-1963'te İETT, elektrik santralini Etibank'a devretmiştir. 1970'de Türkiye Elektrik Kurumu'na (TEK'e) devredilen santral, 1983'te tesislerin eskimesi, elektrik üretimi sürecinde soğutma suyu temin edilen Alibeyköy deresinin kirlenmesi sebeplerinden kapatılmıştır. 1983'te kapatılan santral, 1991'de İstanbul 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Kararı ile tescillenmiştir.

2004'te "İstanbul Bilgi Üniversitesi Enerji ve Tabii Kaynaklar Bakanlığı ile yaptığı protokolle Silahtarağa Elektrik Santralı'nı koruyarak bu mirası İstanbullulara ve Türkiye'ye 21. yüzyılda yaratıcı enerjinin odağı olacak şekilde sunmak üzere bir eğitim, kültür, sanat ve müze merkezi olarak işlevlendirme çalışmalarını başlatır" (Aksoy, 2007, 29).

2005'te Silahtarağa Santrali'nin Santralistanbul'a dönüşümü projesi Koruma Kurulu'ndan geçmiş ve İstanbul Bilgi Üniversitesi tarafından projeye başlanmıştır. 2007'de İstanbul Bilgi Üniversitesi, Ciner ve Doğuş Grubu ortaklığıyla gerçekleştirilen projeyle birlikte kültür-sanat mekânına dönüştürülen alanda, tasarımı ve işlevlendirilmesi gerçekleştirilen yapılar kullanıma açılmıştır. Santralistanbul'un açıldığı dönemde içinde "Çağdaş Sanat Müzesi'nin yanı sıra Enerji Müzesi, kütüphane, eğitim binaları ile konuklar için inşa edilen rezidans binaları yer almakta"ydı (Kürkçüoğlu, 2008: 157). Ancak 2012 yılında, dersliklerin kapasitesinin öğrenci sayısını karşılayamadığı gerekçesiyle Çağdaş Sanat Müzesi dersliklere dönüştürülmüştür. Günümüzde Santralistanbul'un boş kalan alanlarına yeni binaların yapımı sürmektedir. Santralistanbul'un girişinde bulunan ve henüz hizmete açılan "Studio Santral" öğrenci yurdu, "İstanbul Bilgi Üniversitesi içerisinde yer alan ve üst düzey konfor ve kalite hedeflenerek inşa edilmiş bir yurt" (https://studiosantral.com/hakkimizda, 15.11.2014) olarak tarif edilmektedir.

SANTRALİSTANBUL'UN KURULUŞ SÖYLEMLERİ

Bildirinin bu bölümünde Santralistanbul'un kuruluşu, tanıtım broşürü ve basın metinlerinde yer alan ve dört temel başlıkta topladığımız söylemler üzerinden incelenecektir.

1- Bir Endüstri Mirasının Korunarak İşlevlendirilmesi

Santralistanbul'un kuruluşunda ön plana çıkan söylemlerden bir tanesi, bir endüstri mirasının dönüştürülmesi ve bu mirasın kültür-sanat üzerinden geleceğe taşınmasıdır. Burada öncelikle endüstri mirası kavramına değinmek yerinde olacaktır. "(…) 'Endüstri mirası', belirli bir tarihsel niteliğe ve öneme sahip eski endüstri yapılarının, alanlarının ve bunlarla ilişkili her çeşit varlığın kendisini (…) ifade etmek için kullanılmaktadır" (Saner, 2012: 53). Endüstri mirası tıpkı kültürel miras gibi ulusal sınırları aşan uluslararası boyutları bulunan bir kavram olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda faaliyet yürüten ve standartlaşma çalışmaları yapan Uluslararası Endüstri Mirasını Koruma Komitesi tarafından hazırlanan Nizhny Tagil Şartı'nda endüstri mirası, 'endüstri kültürünün tarihsel, teknolojik, toplumsal, mimari ya da bilimsel değere sahip kalıntılarından oluştuğu şeklinde tanımlanır.' (TICCIH, 2003: 2). Bir

başka tanıma göre, "endüstri mirası, basit mekanik aletlerden, geniş endüstriyel bölgelere uzanan ölçekteki fiziksel bütün elemanları kapsayan genel bir kavramdır" (Cengizkan, 2006: 9). Bu miras türündeki yapılar/alanlar yasal olarak tescillenerek, çağa uygun işlevlerle donatılıp yeniden kamuya açılmaktadır.

Santralistanbul projesi öncelikle yakın tarihin önemli bir 'endüstri mirası'nın korunarak dönüştürülmesi üzerinden lanse edilmiş; tarihin kültür ve sanatla buluştuğu yer olarak tanıtılmıştır. Santralistanbul'un herhangi bir mekân olmadığı, önemli bir tarihsel mirasın üzerine kurulmuş bir kültür-sanat platformu olduğu vurgulanmıştır. Bir endüstri mirası olan Silahtarağa'nın "Türkiye'nin en büyük kültür, sanat ve eğitim merkezine dönüştürüldüğü" söylemi 2007 yılındaki açılış konuşmalarına da yansımıştır (Sarıkaya-Karakuş, 12.07.2007).

2- Santralistanbul'un Devraldığı 'Aydınlatma' Misyonu

Santralistanbul'un kuruluşu ile ilgili bir haberde Silahtarağa Elektrik Santrali'nden "Yıllarca çalışmış, didinmiş… Koca İstanbul'a tek başına elektrik vermiş…" bir "dede" olarak söz edilmiş ve onun İstanbul'un iki yakasını da aydınlattığı belirtilmiştir. Geçmişten devralınan mirasla birlikte çağdaş bir kültür, sanat ve eğitim platformuna dönüştürülmesi hedeflenen Santralistanbul, bundan böyle aydınlatma misyonunu kültürel alanda devam ettirecektir. Habere şöyle devam edilmiştir:

"Şimdi durum biraz daha farklı. Bu mekân yine tüm İstanbul'u Türkiye'yi, hatta dünyayı aydınlatıyor, ama bir tek farkla. Bizim yürüyen şato biraz yorgun şimdi. Yıllarca süren uykunun mahmurluğu var üzerinde aydınlığını yalnızca kendisine gelenlere veriyor bahsi gecen aydınlatmayı da elektrik enerjisi dağıtarak değil, dünyanın pek çok yerinden gelen eserleri ve birbirinden değerli konukları ağırlayarak yapıyor. Bünyesinde gerçekleşen pek çok sergi, konser ve konferansın ev sahibi" (Kalem, 01.08.2009).

Türkiye modernleşmesinin "(...) 'yukarıdan biçimlendirici', 'inşa edici' toplumsal mühendislik tavrı" (Kadıoğlu, 1999: 21), bir klişe olarak karanlık-aydınlık dikotomisine sürekli referans vermiş ve aydınlatma metaforunun temel siyasal, sosyo-kültürel söylemler arasında yer almasında etkili olmuştur. Bu anlayış sadece üst-siyasal söylemlerin kurulmasında değil gündelik yaşam pratiklerinin biçimlendirilmesinden estetik alandaki temsil biçimlerine dek etkili olmuştur. Birçok resim ve çoğu kamusal alana yerleştirilmiş heykelde meşale tutan genç imgesinin yer alması karanlığın geçmişi, eski toplumsal yapıyı ve cehaleti simgelediği; şimdinin ve geleceğin ise aydınlıkla temsil edildiğinin göstergeleridir. Delice (2007: 15-17)'nin belirttiği gibi Silahtarağa Elektrik Santrali, aydınlatma işleviyle, yaşadığı dönüşümler ve modernleşmeye dair kırılmalar göz önünde bulundurularak ele alınmalı; elektriğin toplumsal, kültürel dönüşüm ve modernleşme projesi ile ilişkisi çerçevesinden değerlendirilmelidir. Modern devlet normlarında elektrik kullanımının kentteki gündelik hayatın kurulmasında önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Bu sebeple kente elektrik dağıtımını yapan bir mekân olarak Silahtarağa, hem temel hem de mecazî anlamda aydınlatma misyonuna sahip bir anlayış çerçevesinde kurulmuştur. Santralistanbul'un kuruluşunda da kültür ve sanat platformu olması açısından Elektrik Santrali'nin "aydınlatma" misyonunu devam ettireceği üzerinden bir sunum yapılmıştır. Modern devletin ihtiyaç duyduğu yeni tip insan ve yeni yaşam tarzı için elektriğin gerekliliği yeni kurulan devlet için Elektrik Santrali'nin önemini arttırmıştır. Santralistanbul ise bu iddialı söylemin günümüzdeki "aydınlatma" versiyonu üzerine inşa edilmiştir (Delice, 2007: 13-17).

3- Çağdaş Sanatın Merkezi Olarak Santralistanbul

"Türkiye'de müze olarak tasarlanan ilk yapı, 1891'de inşa edilen şimdiki İstanbul Arkeoloji Müzesi'dir. İstanbul Müzesi'nden yüz yirmi yıl kadar sonra, ilk kez bir yapı sanat müzesi olarak tasarlanmış ve yine ilk kez sanatı yeniden tarih sahnesine taşımıştır" (Artun, Radikal, 13.09.2007). Çağdaş Sanat Müzesi'nin mimarları bu yapıyı oluştururken kalanlar ve yeni tasarım anlayışlarını birleştiren bir ara formülü benimsemiştir. Sayın'ın ifadesiyle;

"5 bin metrekarelik Çağdaş Sanat Müzesi, iki eski yapı üzerine kurulmuş üç yeni yapıdan oluşuyor. Birinden geriye küçük bir duvar, diğerinden de sadece temel izleri kalmış. Biz de olabildiğince nötr yapılar tasarladık. Birbirinin aynı bu iki binanın, içinde sergilenecek işlerin önüne geçmemesine dikkat ettik" (Gence, Hürriyet Cumartesi, 22.09.2007).

Santralistanbulyalnızca çağdaş sanatın kendine yer bulabileceği bir mekân değil, İstanbul'da çağdaş sanatın merkezlerinden biri olmaya aday bir mekân olarak lanse edilmiştir. Dönüştürülen bu mekânın İstanbul için bir kazanım olduğu ve Avrupa Kültür Başkenti olmaya aday İstanbul'un böyle bir mekânla dünya çapında kültür ve sanat arenasında elinin daha kuvvetli olacağı belirtilmiştir. Santralistanbul bu açıdan İstanbul'un ünlenmesine yardımcı bir 'cazibe merkezi' olarak sunulmuştur. Tasarım'da çıkan bir haberde yurt dışındaki kültür mirası alanlarının kültür-sanat projeleri aracılığıyla nasıl dönüştüğüne yer verilmiştir.

"Modernliğin sindiği sanayi binalarının kültür sanayisine devredilmesi ve kültür merkezleri haline getirilmesi post endüstriyel kent kavramının beraberinde getirdiği bir anlayış. Özellikle Almanya ve İngiltere gibi sanayileşmeyi güçlü olarak yaşamış Avrupa kentlerinde bu yeniden yapılanma daha belirgin. Bugün Türkiye'de bu dönüşümün bir benzeri olan Bilgi Üniversitesi'nin "santralistanbul" projesi kültür sanayisine önemli bir katkıda bulunuyor. Kazan daireleri makine daireleri, işçi lojmanları ve kömürün indirildiği alanlarıyla 118 bin metrekarelik bir alan, endüstriyel miras örneği. Şimdi bu genişliğini bünyesinde gerçekleştirdiği faaliyetlerle değerlendiriyor. "Modern ve Ötesi" sergisine ev sahipliği yaptığı 2007 yılından bu yana Çağdaş sanat ve kültürün gerçekleştirilmesine yönelik alanlar, herkese açık kütüphane. Uluslararası sanatçı rezidansları, eğitim birimleriyle hizmet veriyor" (Tasarım, 2007: 46-48).

Hou Hanru küratörlüğünde gerçekleştirilen 10. İstanbul Bienali'nin Santralistanbul'un açılış süreciyle kesişmesi, çağdaş sanatın merkezi olma iddiasının pratiğe geçmesinde fırsat olmuştur. Bu kapsamda mekânda Bienal'e paralel etkinlikler düzenlenmiştir. "Kamusal Alan ve Güncel Sanat Pratikleri" başlıklı panel, "Işık, Aydınlanma ve Elektrik" ve "Modern ve Ötesi" başlıklı sergiler ile film gösterimleri bu etkinlikler arasında yer alır. Santralistanbul'da gerçekleşecek etkinlikler üzerine yazan İnceoğlu (Hürriyet Keyif, 08.09.2007), "Bu santralda artık sanat üretilecek. (…) bu yeni mekanda bugünden itibaren Enerji Müzesi, Uluslararası Rezidans Programı, 10. İstanbul Bienali atölye ve eğitim programları, uluslararası kültür projeleri ve rekreasyon alanları da hizmete giriyor" şeklinde haber yaparak, mekânın işlevlerinden ve paydaşlarından söz etmiştir.

Kurucular tarafından müzenin, tarihsel olarak öncü bir rol üstlendiği her platformda gündeme getirilmesine rağmen müze binası 2012'de dersliğe dönüştürülmüş ve müze koleksiyonu Maçka Mezat'ın müzayedesinde satışa sunulmuştur. Çağdaş Sanat Müzesi'nin tasfiyesi ve eserlerin satılması süreci basit bir fizikî dönüşümden ziyade zihinsel dönüşümün bir yansımasıdır. Bir anlamda kamusal sanat alanı olma iddiası terk edilip daha fazla kâr elde

etme anlayışının başat hale gelmesi mekânı da şekillendirilmiştir. 2006-2009 yılları arasında Bilgi Üniversitesi'nin %50 hissesinin Laureate Education isimli Amerikalı bir şirkete satılmasıyla başlayan değişim süreci Santralistanbul'u mekânsal anlamda bu şekilde etkilemiştir (Odman, 2012). Bu dönüşüm üniversitenin internet sitesinde,

"2006 yılında eğitim ve araştırma kalitesini artırmak ve Türkiye'de dünya ile rekabet edebilecek bir üniversitenin olması hedefleriyle dünyanın en büyük uluslararası eğitim ağlarından olan Laureate Education ile uzun vadeli bir işbirliğine gitti ve bu ağın bir parçası oldu" (2014) şeklinde ifade edilmiştir.

Müzenin tasfiyesi sürecinde sanatçılar müzenin bir satış yeri olmadığını ifade ederek, eserlerinin "haraç mezat" satılacağını tahmin etmediklerini belirtmişlerdir (Bay, Milliyet, 06.02.2013).

Bu durum kamuoyunda ve koleksiyonda eserleri bulunan sanatçılarda şaşkınlık yaratmış, yönetimintavrı, başta sanat camiası olmak üzere ulusal ve uluslararası çeşitli platformlarda eleştirilmiştir. İmza kampanyaları ve eleştirilere rağmen koleksiyon parçalanmaktan kurtulamamıştır. Koleksiyonun önemli bir bölümü Öner Kocabeyoğlu ve Nezih Barut tarafından alınmıştır. Sarkis ve Nil Yalter müzayede sürecini ısrarla takip edip, yetkililerle iletişime geçtiğinden müzayede düzenleyicileri adı geçen sanatçıların işlerini satıştan çekmek zorunda kalmıştır (Fowler, The New York Times, 17.04.2013). Bu konu üzerine görüşlerini bildiren sanatçılar, galeri yöneticileri ve küratörlere göre, sorunlardan bir tanesi, koleksiyon eserlerinin sembolik fiyatlarla müzeye satılmış olmasıdır. Bir diğeri eserlerin fiyatlarının sembolik olup olmamasının ötesinde, sanatçılar eserlerini bu koleksiyona verirken müzede sergilenmesi amacıyla vermiştir. Oysa eserlerin satılması durumunda kamusal hizmet anlayışı yok olmakta ve güven ilişkisi zedelenmektedir. Üçüncü olarak, "biz bunları parasıyla aldık ve istediğimizi yaparız" anlayışıyla koleksiyonu parçalamak Türkiye'nin sanat belleğine zarar vermektedir. Son olarak, üniversite bünyesinde toplanmış, araştırmacılara açık bir koleksiyonun toplu olarak saklanmaması, korunmaması etik değildir (Aktuğ ve Ekinci, Radikal, 02.02.2013). Koleksiyonun bu şekilde dağıtılması Santralistanbul'un kuruluş söyleminde vurgulanan kamusal sanat alanı oluşturma mantığına uymamaktadır. Bu durum, kamunun sanat eserlerine erişim imkânının engellenmesi anlamına gelmektedir.

4- Sanatın Kamusal Alanı Olarak Santralistanbul

Türkiye'nin siyasal gündeminde kamusal alan tartışmalarının yapıldığı bir dönemde faaliyete geçen Santralistanbul, kendisini sanatın kamusal alanı olarak da tarif etmiştir. "Kendisini sanatın 'kamusal alanı' şeklinde tanıtan Santralistanbul, ev sahipliği yapacağı sergi, açıkoturum, konferans ve seminerlerle sanatın hayatla olan ilgisini gündeme getirecek ve daha sivil bir sanat ortamının oluşmasına katkıda bulunacaktır" (Akıncı, Zaman, 04.09.2007).

Santralistanbul'un sanatın kamusal alanı olduğu söyleminden ne kastedildiğinin anlaşılabilmesi amacıyla, Santralistanbul ve Avrupa Birliği'nin ortak projesi olan ve AB Kültür 2000 Programı çerçevesinde yürütülen "Kamusal Alan ve Güncel Sanat Pratikleri" etkinliğinden kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. Bu proje kapsamında kamusal alanın dönüştürülmesinde ve demokratikleşmesinde sanat uygulamalarının yönlendirici rolünün irdeleneceği çeşitli çalışmalar yapılması planlanmıştır. Yapılan panellerde kamusal alanın yeniden tarif edilmesi üzerinde durulmuş, "belli bir mekândan yola çıkarak yerel kimlik üzerinden üretilen sanat çalışmalarında işbirliği ve katılımcılık imkânları" (Akıncı, Zaman,

04.09.2007) tartışılmıştır. Santralistanbul'un bahsedilen dönemdeki uluslararası projeler direktörü Asu Aksoy, projenin çıkış noktalarından en önemlisinin, Santralistanbul'un kendisinin açmaya çalıştığı tartışmaların araştırılması olduğunu söyleyerek projede,

"Bugün güncel sanatın tartıştığı konuların en önemlilerinden biri olan sanatın, kamuyla nasıl ilişki kurduğu, yeni kamuları nasıl yarattığı, sosyal konularla sanatın, sanatçının yeni sanat pratiklerinin nasıl bağlantı kurduğu, sosyal meseleleri yeni şekilde nasıl anlatmaya çalıştığı gibi bir gündemden" (Akıncı, Zaman, 04.09.2007) hareket ettiklerini belirtmiştir.

Kamusal sanat, kamusal alan tartışmalarını da içeren, mekânsal/fizikî, siyasi, sosyo-kültürel ve ekonomik boyutları bulunan geniş bir literatüre sahip. Bu nedenle bildirinin sınırları içerisinde bu tartışmaların tümüne yer vermenin imkânı olmadığından, daha çok Santralistanbul'un kamusal alan söyleminin ne olduğu üzerinde durulacaktır. Kurucu metinlerden anlaşıldığı üzere, Santralistanbul'un kamusal sanat alanı olarak tarif edilmesinin temelinde, mekânda düzenlenecek sergi, açıkoturum, konferans ve seminerlerle sanatın gündelik yaşam pratikleriyle bağ kurması vardır. Böylece daha sivil bir sanat ortamının oluşmasına katkıda bulunmak hedeflenmiştir. Bu anlayış ilk olarak 10. İstanbul Bienali sürecindeki etkinliklerle deneyimlenmiştir. Kamusal alan iktidar tarafından şekillendirilmeye çalışılırken, gündelik yaşam pratikleriyle bireyler ve toplumsal gruplar tarafında da yeniden ve yeniden inşa edilir. De Certeau (2008: 48,)'ya göre "günlük yaşamın 'ayrıntılarına' eklemlenen çok sayıdaki 'taktik' sayesinde işleyişin yönü" saptıran, en önemsiz, en sıradan işlemlerin ayrımına" varılabilir. Habermas (2004: 95-96)'ın, 'kamuoyuna benzer bir alanda eşit bir biçimde temsil edilen farklı farklı bireylerin çeşitli araçlarla ilgilendikleri konularda ortak tartışma ve müzakereleri yürüttükleri bir alan' şeklinde tanımladığı kamusal alan kavramı birçok düşünür tarafından da eleştirilmiştir. Habermas'ın liberal kamusal alanı idealize ettiği vurgulanmış, özel ve kamusal alanın, sivil toplum ve devletin sınırlarının keskinliği tartışılmış, Fransa, Almanya, İngiltere gibi birçok Avrupa ülkesinde kamusal alanın cinsiyetçi ve sınıfsal dışlama pratiklerini içerdiği vurgulanarak karşı-kamusallıkların oluşturulabileceği belirtilmiştir (Frazer, 2004: 112, 116; Dacheux, 2012: 16-18).

Kamusal sanat temel olarak, gündelik yaşam ilişkileri içinde, deneyime açık bir demokratik işleyiş ve erişilebilirlik çerçevesindeki tartışmaları içerir.

"Kendini en önce konvansiyonel sanat mekânları olan müze ve galerilerden çeşitli boyutlarıyla ayıran kamusal sanat, mevcut sanat yapma biçimlerine sorular sorarak yeni yollar araştırır. Kamusal sanat, sanatın mekânla ve izleyiciyle olan ilişkisini sorgulaması, bitmiş sanat yapıtından çok sanatsal sürece vurgu yapması ve son olarak sanat-gündelik hayat ayrımını eritmeye odaklanması itibariyle kendisini yerleşik sanat pratiklerinden farklılaştırır." (Sönmez'den akt. Sönmez ve Öcal: 2007: 32).

Tanıtım broşüründe, Haliç ve çevresinde gerçekleştirilecek kültür-sanat etkinliklerinin geniş toplum kesimlerinin katılımına açık şekilde organize edileceği belirtilmiştir. Ayrıca, bu etkinlikler aracılığıyla, İstanbul'un "çöküntü" alanlarından biri olarak tanımlanan Silahtarağa-Alibeyköy çevresiyle temas edileceği varsayılmaktadır. Tüm bu çabaların bir amacı da, İstanbul'un uluslararası sanat arenasındaki etkisini arttırmaktır. (Proje broşürü, amaçlar, 2006). Santralistanbul projesinin kamusal sanat alanı olma iddiası, geniş toplumsal kesimlere ulaşarak, özellikle gençlerle ortak iş yapabilme potansiyelini açığa çıkarmak hedefini de öncelemektedir.

"Çağdaş sanatların sadece sergileme değil, aynı zamanda ortaklaşa üretim ve araştırma yoluyla büyük kitlelere ulaşarak paylaşıldığı ve tartışıldığı, gençlerin yaratıcı bir ortamda sanatla tanışmasını ve giderek sanatın hayatlarında vazgeçilmez bir yer tutmasını sağlayacak dinamik ve açık bir ortam hazırlamak" (Proje broşürü, amaçlar, 2006) da projenin kamusallık niteliğinin yazılı göstergelerindendir.

Burada da sanatın büyük kitlelere ulaşmasına vurgu yapılmaktadır. Bunun yanı sıra sanatsal pratiklerin "beyaz küp"ün dışına çıkarılarak, kolektif üretimlerin destekleneceği bir anlayışın benimsendiği görülmektedir. Böylece eserlerin tamamlanmış, durağan, izlenecek nesne konumunun alt-üst edilerek, katılımcı özneler aracılığıyla etkileşime, iletişime açık, sürece dair ilişkisel bir yaklaşımla hayata dâhil edilmesi hedeflenmiştir. Kütüphane ve Bilgi Merkezi'nin tanıtımındaki vurgular incelendiğinde, merkezin erişime açık olduğundan, merkezde geniş bir kaynak havuzunun bulunduğundan ve rahatlıkla geç saatlere kadar çalışma olanaklarının varlığından söz edilmiştir. Kütüphaneyle bilime ilginin arttırılmasının yanı sıra sanata kültüre ilginin arttırılması ve çağdaş sanatlar alanındaki araştırmalar için gerekli kaynakların bulunabileceği bir yerin oluşturulması amaçlanmıştır (Proje broşürü, Kütüphane ve Bilgi Merkezi, 2006).

Silahtarağa Elektrik Santrali'nin lojmanları rezidans şeklinde düzenlenerek burada çeşitli ülkelerden gelecek misafirlerin ağırlanması ve onların bir süreliğine orada kalıp çeşitli üretici faaliyetlerde bulunmaları planlanmıştır. Bu kişilerin Santral'de ve dünyanın başka yerlerinde sergilenebilecek işler üretmelerinin yanı sıra, gençlerle atölye çalışmaları ve eğitim programları gerçekleştirmeleri de hedeflenmiştir. Tanıtım broşüründe eğitime yer verilmiş ve fakat üniversite üzerinde durulmamıştır.

"SANTRAL İSTANBUL'daki tüm etkinliklerin temel bileşeni eğitim olacaktır. Eğitim hizmetinden öncelikle ilköğretim çağındaki öğrenciler yararlanacaktır. Enerji Müzesi'nin giriş katında hazırlanacak özel parkurda, 8-14 yaş grubundaki çocuk ve gençlerin sanatla tanışmaları sağlanacak, edindikleri ilk izlenimin okullarında sürdürülmesi için Milli Eğitim Bakanlığı ile ortak bir sanat programı geliştirilecektir. Çağdaş Sanatlar, yeni medya, mimarlık, tasarım ve moda alanlarındaki süreli eğitim programlarına ve atölye çalışmalarına gençlerin katılımı özendirilecektir" (Proje broşürü, Eğitim Programları ve Kentsel Dönüşüm, 2006).

Sanatın kamusal alana taşınmasının yöntemleri arasında, yeni rekreasyon alanlarının inşası, kentsel dönüşüm ve sanat sokağı projeleri de yer almaktadır. Tüm bunlardan bahsedilirken üniversitenin bu yapı içerisinde nerede duracağı, nasıl bir üniversite tahayyül edildiği bir yana üniversiteden hiç bahsedilmemektedir. Tanıtım broşüründe alanın sayısal verilerle tasniflendiği, tahmini ziyaretçi sayısı, eğitim programlarına katılacak gençlerin tahmini sayısı gibi bilgilere yer verildiği görülmüş ancak bu bölümde üniversitenin adı geçmememiştir (Proje Broşürü, Sayılar, 2006). Üniversite ile santral arasındaki ilişki üzerine bir haberde şunlar söylenmektedir:

"(…) santralistanbul, sanat üretiminin keyifli bir ortamda izlenebildiği bir mekân olmakla kalmayıp, sanatın günümüz dünyasındaki işlevinin sorgulandığı bir tartışma platformu yaratmayı amaçlıyor. Burada İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin Fen-Edebiyat ve İletişim Fakülteleri kampüsünün yer alması da bu amacı destekleyen en önemli gerçek. Okulun misyonuyla paralel olarak santralistanbul; eğitim, sanat, kültürlerarası diyalog ve kentsel canlanmaya katkı sağlıyor" (Sedir, 01.12.2007).

SONUÇ

Bu bildiride Santralistanbul'un kuruluş amacı ve bu amacın hangi söylemler üzerinden kamuoyuna nasıl sunulduğu üzerinde durulmuştur. Bu noktada ön plana çıkan kavramların cazibe merkezi, kültür-sanat platformu, sanatın kamusal alanı, endüstri mirasının dönüştürülmesi, kültür sanat üssü, enerjinin sanata dönüşmesi olduğu tespit edilmiştir. Santralistanbul'un bugünkü durumu analiz edilirken, bu çalışma için alanda yapılan gözlemler ve mekânın en önemli kullanıcılarından Santralistanbul Yerleşkesi öğrencileri ile yapılan görüşmelerden de yararlanılmıştır. Yapılan görüşmeler öğrencilerin rehberliğinde mekânı anlamlandırmaya yönelik olup, herhangi bir temsil iddiası taşımamaktadır.

Santralistanbul’un kuruluş süreci basından ve tanıtım broşürü üzerinden incelendiğinde kuruluş söyleminin şu ana izlekler üzerinden oluşturulduğu görülmüştür: Bir endüstri mirasının korunarak dönüştürülmesi, mekanın elektrik santrali geçmişiyle bağlantılı olarak metaforik anlamda aydınlatma misyonu taşıması, çağdaş sanatın ve kamusal sanatın bir mekânı olunacağı.

Kuruluş sürecinde amaçlananlar ile mekânın bugünkü kullanım şekli karşılaştırılırsa Santralistanbul’un günümüzde bir anlamda bir kültür-sanat platformu olma iddiasını kaybetmiş, daha çok kültür ve sanat etkinliklerine de "önem verilen" bir üniversite kampüsüne dönüştüğü sonucuna varılabilir. Yukarıda bu iddiayı desteklemesi açısından Çağdaş Sanat Müzesi’nin tasfiye edilip alanın dersliklere dönüştürülmesinin ve koleksiyondaki eserlerin satılmasının ne anlama geldiği üzerine bir tartışma yürütülmüştür. Bu tartışmadan çıkan sonuçlar kuruluş söylemi içinde yer alan kamusal sanat alanı olarak Santralistanbul iddiasından da bir anlamda uzak bir noktaya düşüldüğünü göstermektedir.

KAYNAKLAR

Akıncı, Ö. (04.09.2007). Sanat 'Kamusal Alan'a Sıçradı! *http://www.zaman.com.tr/cuma_sanat-kamusal-alana-sicradi_583905.html*

Aksoy, A. (Ed.). (2007). *Silahtarağa Elektrik Santralı 1910-2004*. İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Budan. N. (2008). Kültür Endüstrisi Çerçevesinde Santralistanbul Örneği. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.*

Cengizkan, N. M. (2006).Endüstri Yapılarında Yeniden İşlevlendirme: "İş"i Biten Endüstri Yapıları Ne İşe Yarar?". *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, dosya 03, bülten 45*, 9-13.

Dacheux, E. (2012). Kamusal Alan Demokrasinin Anahtar Bir Kavramı. Dacheux, E.(Ed.). *Kamusal Alan. İstanbul, Ayrıntı Yayınları*, 13-26.

De Certeau, M. (2008). Gündelik Hayatın Keşfi I. *Ankara, Dost Yayınları.*

Delice, S. (2007). Elektrik, Modernleşme ve Kamusal Alan: Silahtarağa Elektrik Santrali ve Santralistanbul'u Düşünmek. *İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü,* 1-29.

Fowler, S. (2013). Art Sold at Controversial Istanbul Auction Comes Partially to Light. *The New York Times.http://www.nytimes.com/2013/04/18/arts/art-sold-at-controversial-istanbul-auction-comes-partially-to-light.html?pagewanted=all&_r=0.*

Frazer, N. (2004). Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı. Özbek, M. (Ed.). *Kamusal Alan. İstanbul, Hil Yayınları*. 103-132.

Gence, H. (22.09.2007). Biri Koordinatör Dört Mimar Silahtarağa Santralı'nı Nasıl Dönüştürdüklerini Anlattı. *Hürriyet Gazetesi.*

Habermas, J. (2004). Kamusal Alan. Özbek, M. (Ed.). *Kamusal Alan*. İstanbul, Hil Yayınları. 95-102.

İnceoğlu, D. (08.09.2007). Bu Santral'da Artık Sanat Üretilecek. Hürriyet Keyif.

Kadıoğlu, A. (1999). Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi. *İstanbul, Metis Yayınları.*

Kaşlı, B. (2009). İstanbul'da Yeniden İşlevlendirilen Korumaya Değer Endüstri Yapıları ve İç Mekan Müdahaleleri: Santralistanbul Örneği.*İstanbul Teknik Üniversitesi,Yüksek Lisans Tezi.*

Kürkçüoğlu, F. (1 Nisan 2008). Silahtarağa Elektrik Santralı'ndan Çağdaş Sanatlar Müzesi'ne. *İnşaat Dünyası*.

Odman, A. & Arslan, H. (2012). Vakıf Üniversitesinde Akademik Kapitalizm ve Akademik Sendikacılık: Laureate Edu., Inc. İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Sosyal-İş/Disk Örneği. *4. Sosyal Haklar Ulusal Sempozyumu*, 265-291.

www.sosyalhaklar.net/2012/Bildiriler/Arslan-Odman.pdf

Sadri, S. Z. (2008). Kentsel Dönüşüm ve Kent Hakkı: Fener-Balat Rehabilitasyon Programı ve Santral İstanbul Projesi Örnekleri.*Yıldız Teknik Üniversitesi, Doktora Tezi.*

Saner, M. (2012). Endüstri Mirası: Kavramlar, Kurumlar ve Türkiye'deki Yaklaşımlar. *Planlama Dergisi*, 52, 53-66.

Sarıkaya, E. & Karakuş, G. (12.07.2007). Santralistanbul Şehre Yakışacak. *Sabah Gazetesi*
http://arsiv.sabah.com.tr/2007/07/12/haber,5EE34576CC384EB481908C71DA93286D.html

Sönmez, B. & Öcal, G. (2007). Kamusal Alan, Kamusal Sanat, Kentsel Dönüşüm ve Silahtarağa'nın Sosyolojisi. *İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü*, 1-41.

İstanbul'un Emektar Sanat Merkezi: Santralistanbul. (01.08.2009). *Kalem Dergi*si, 18-21.

Elektrik Santralinden Eğitim ve Kültür Santraline. (01.11.2007). *Tasarım Dergisi*, 46-48.

The Nizhny Tagil Charter for the Industrial Heritage, The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH), 2013.

Elektrik Mühendisleri Odası Enerji Komisyonu. (2014). Türkiye'de Elektrik Enerjisi Sektörünün Yapısı ve Tarihsel Gelişimi. *http://www.google.com.tr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CBsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.emo.org.tr%2Fekler%2F8dfff4676a47048_ek.pdf%3Fdergi%3D58&ei=PmRnVPudFcGGywODvYHQBQ&usg=AFQjCNGNV3_Oe7acuraH54IwUoXfmE0Xfg&sig2=_6CZzb79aIdgyKeQpSVEJA&bvm=bv.79142246,d.bGQ*

http://www.bilgi.edu.tr/tr/universite/laureate/bilgi-ve-laureate/?laureate-menu. (2014).

https://studiosantral.com/hakkimizda. (15.11.2014).

MEKÂNSALLIK VE HAREKETLİLİK BAĞLAMINDA BİR SAHNE TASARIMI PROJESİ

Gülçin KILIÇ
gulcinkilic8@gmail.com

ÖZET

Mekânsallık ve Hareketlilik Bağlamında Bir Sahne Tasarımı Projesi" adlı bildirimde, sahne üzerinde icra edilen eserlere farklı bir mekânsallık boyutu ve hareketlilik katacak yeni bir sahnenin tasarlanması ve bu sahne tasarımının hayata geçirilebileceğinin teoride kanıtlanması amaçlanmıştır.

Çalışma içeriğinde öncelikle mekânsallığın müzikteki yeri, geçmişteki kullanımları ile müzik performansları ve dinlemeleri için tasarlanmış farklı mekânlar incelenmiştir. Ayrıca müzik teknolojilerinin müziğin mekânsallık boyutunu geliştirme amacıyla kullanım yolları araştırılmıştır. Hareketli sahne, dinleyicilerin yer alacağı platformun çevresinde dönebilen, müzisyenlerin üzerlerinde konumlanacağı çember şeklinde iki platformdan oluşacak şekilde tasarlanmıştır. Bu platformların ideal boyutlarına ve çalgı topluluklarının platformlar üzerindeki düzenine ve dağılımına karar verilebilmesi için sahnede yer alacak çalgıların boyutları, ağırlıkları, kaplayacakları alanlar ve üretecekleri ses seviyeleri araştırılmış ve hesaplanmıştır. Hareketli sahnenin hayata geçirilebileceğinden emin olmak için makine mühendisliği öğrencilerinden oluşan bir ekiple birlikte çalışılarak sahnenin tasarlandığı gibi hareket edebilmesini sağlayacak teknik ve mekanik özellikleri belirlenmiştir. Son olarak hareketli sahnenin sunduğu olanaklardan bahsedilmiş ve raylar üzerinde hareket eden sahnenin gerçekleştirildikten sonra nasıl geliştirilebileceğiyle ilgili öneriler sunulmuştur.

GİRİŞ

Müzik eserlerine mekânsallık boyutu ve hareketlilik katacak uygulamalar arasında sahne tasarımları bulunmaktadır. Hareketli performans ortamı tasarlamak müzik eserlerine yeni bir boyut katacaktır. Müzik dünyasını doğrudan veya dolaylı olarak etkileyen yeni teknolojilerin ortaya çıkmasından ve popüler olmasından günümüze kadar geçen sürede müziğin kayıt, performans ve yayım süreçlerinde birçok yenilik gerçekleşmiştir. Mikrofonlar, hoparlörler, dijital kayıt sistemleri ve internetin sunduğu olanaklar müzik dinleyicilerinin çoğunun müziğe ulaşma ve dinleme alışkanlıklarını belirli kalıplar içerisine sokmuştur. İcra edilen müzik performanslarında elektronik veya akustik çalgıların seslerini dinleyicilere ulaştırabilmek için ses sistemleri kullanılmaktadır. Bu ses sistemlerinde hoparlörlerin sayısı sınırlı olduğu için çalgıların seslerinin kaynak noktaları da sınırlı ve sabittir. Bir örnek vermek gerekirse, bir açık hava konserinde sahnede konumlanmış on farklı icracı olduğunda bile bu icracıların

çalgılarından çıkan sesleri sadece hoparlörlerin bulunduğu noktalardan kaynaklanarak dinleyicilere ulaşabilmektedir. Sahnede farklı konumlarda bulunan iki çalgının sesi de aynı hoparlör kanalına yönlendirildiğinde görüntü ve ses aynı olmayacaktır. Böylece bu iki çalgının konumları arasındaki fark kaybolacaktır.

Senfoni orkestraları gibi elektronik ses sistemlerini kullanmayan müzik toplulukların performanslarında ise çalgıların sahnedeki konumları duyumda büyük bir zenginlik yaratmaktadır. Ayrıca bu tür topluluklardaki akustik çalgılardan çıkan sesler dijital veya elektriksel sinyallere dönüştürülmedikleri için dinleyicisine doğrudan ve hiçbir bozulma yaşamadan ulaşmaktadırlar.

Farklı dönemlerde ve farklı müzik türlerinde, teknolojik olanaklar kullanılarak veya kullanılmadan ses kaynaklarının konumlarında değişiklikler yapılmasıyla ilgili birçok deneme yapılmıştır. Bu çalışmada ses sistemleri haricindeki bazı teknolojik ve mekanik olanaklar kullanılarak hayata geçirilecek bir müzik topluluğunun performansı amaçlanarak düşünülmüş hareket edebilen dairesel bir sahnenin tasarımı ve bu sahnenin uygulama olanakları incelenmiştir.

MÜZİKTE MEKÂNSALLIĞIN KULLANILMASI

Müziğin temel özelliklerinden biri seslerin zaman içinde art arda dizilmesinden oluşan zamansallığı, bir diğeri de seslerin eşzamanlılık olanağından gelen mekânsallığıdır. Müzik yazısında bu zamansallık yatay eksende kendini gösterirken, mekânsallık yani eşzamanlılık durumu düşey eksende ortaya çıkar. Müzik ve mekânsallık ilişkisi ilk kez seslerin eş zamanlılık olanaklarını kullanan besteciler tarafından yazılmış eserlerle karşımıza çıkar.

Akustik Müzik Performansında Mekânsallaştırmanın Tarihçesi

16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başında Giovanni Gabrieli'nin yazdığı müzikler önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. Gabrieli'nin müzik yaptığı San Marco Bazilikası'nın simetrik olan tribünlerinde birer org ve koro konumlandırılmıştır. İki çalgı topluluğunun eşzamanlı birlikteliği, bu toplulukların söyleşmesine, yarışmasına, karşıtlık oluşturmasına olanak tanımıştır. Heinrich Schütz, 17. yüzyılda Musikalische Exequien'in (1636) üçüncü bölümü olan Canticum Simeonis'te, metnin anlamına bağlı bir şekilde korolardan birini adım adım orgdan uzaklaştırarak müziğini mekânsallaştırmıştır. Mozart'ın bestelediği Don Giovanni (1787) operasının kısa bir sahnesinde üç ayrı dansı, üç ayrı orkestra eşzamanlı olarak çalmıştır. Bu kısa bölüm mekânsal müziğin olanaklarını gösteren erken bir çalışma olarak kabul edilmiştir. 17. yüzyıldan 20. yüzyıla dek, mekânsal müzik yapıtları, tekil örnekler olarak üretilmişlerdir.

1950 sonrası gerçekleşen, hoparlörün icadı ile, mekânsal müzik çalışmaları yaygınlık kazanmıştır. 20. yüzyıl müzik tarihinin en yenilikçi işlerinden biri olarak sayılan Philips Pavyonu tasarımı 1958 yılında EXPO Dünya Fuarı için inşa edilmiştir. Fuardan bir süre sonra yıkılan bu yapının özelliği, içinde bulunan 425 hoparlörden ses yayınımı yapılarak seslerin binanın içerisinde bitimsiz bir döngüyle dolaştırılmasıdır. Böylelikle bir mekânın ses görüngüsünden ayrılmazlığının gösterildiği erken çalışmalardan birisidir.

Günümüzde ise, ses ve mekânsallık arasındaki ilişkide etkileşimli nesneler üretilerek dokunsal ara yüzler geliştirilmiştir. Duvarlar, mobilyalar, zeminler gibi müzik

enstrümanlarıyla ilişkisi olmayan nesneler enstrüman olarak kullanılır olmuşlardır. Böylelikle işitsel sanatlar konser salonlarından beklenmedik alanlara doğru genişlemiştir.

Müzik Teknolojilerinin Mekânsallığa Olan Katkıları

İlk ses kaydı Edison'un geliştirdiği 'konuşan makine' ile 1877 yılında yapılmıştır. 1950'lerde ise ilk çift kanallı (stereo) ses kaydı gerçekleştirilip, iki kulaktan duyulan sesin bir çevreleme etkisi oluşturması sağlanmıştır. 1970'lerin ortalarında Dolby laboratuarlarında Dolby Stereo Optik ses formatı geliştirilerek çevreleyen ses teknolojisi sinema sektöründe kullanılmaya başlanmıştır. 1980'lerin başına gelindiğinde ise yüksek performanslı stereo müzik sistemleri standart haline gelmiştir ve Dolby Surround denilen ses formatı oluşturulmuştur. CD ve DVD disklerin icat edilmesiyle geniş hafızalı ve yüksek kaliteli kayıtlar yapılabilir hale gelmiştir. Ses sistemleri bu imkândan faydalanarak ses kanallarını arttırmıştır. Yüksek ses kalitesi ve zevkli bir dinleme ortamının olması bu teknolojiyi amplifikatör/alıcı cihazları ile evlere taşımıştır. Böylece geleneksel formatların sınırları değişmiştir. Bugüne kadar birbirinden bağımsız hatta izole gelişen ev elektroniği, sinema, kayıtlı materyal (ses ve görüntü), bilgisayar gibi birçok endüstrinin yolları birleşmiştir. Çevreleyen ses teknolojisi ile dinleyici sesleri karşıdan duymaz. Kendisini ses alanının ortasında hisseder. Günümüzde gerek ses kartlarında gerek hoparlör sistemlerinde üç boyutlu ses kavramı sıklıkla kullanılmaktadır.

İnsan kulağı, doğası gereği sesleri her yönden algılayabilmektedir. Ses sistemlerinde bu algının yaratılabilmesi için kullanılan tekniğe üç boyutlu ses denir. Üç boyutlu ses sisteminde sağdan, soldan, arkadan ve ileriden gelen sesler zamansal ve mekânsal ayrım ile duyulabilmektedir. Çevreleyen ses teknolojisi ile dinleme deneyimi yeni bir boyut kazanmıştır. Ses kaynağı fiziksel olarak görünmüyor olsa dahi kaynağın zamansal ve mekânsal bilgisi uyarlanarak ses sistemi aracılığıyla gerçeğe yakın bir hale getirilebilmiştir.

Ev elektroniği ve kulaklıklar bu dinleme ortamını kullanıcısına sağlamaktadırlar. Müziği üç boyutlu ortama ulaştırabilmek için çok kanallı miks teknikleri kullanılmakta olup, ses tasarımı yapan ses mühendisleri tarafından bilgisayar ortamında gerçekleştirilmektedir. Çevreleyen ses teknolojisi, seslerin algılanmasını gerçeğe yakın bir şekilde tasarlamayı amaçlamıştır.

RAYLAR ÜZERİNDE HAREKET EDEN BİR SAHNE TASARIMI

Hoparlörlerin kullanılmadığı, akustik çalgıların ve akustik ses kaynaklarının kullanıldığı müzik performanslarında tüm seslerin konumları ve nüansları en doğal hâlleriyle duyulabilmektedir. Hareketli bir sahne ile hem müzik topluluğundaki tüm enstrümanların nüansları ve konumları ayrıştırılabilecek, hem de ses kaynaklarının konumları sabit kalmak zorunda olmayacağı için çok çeşitli mekânsallaştırma olanaklarından yararlanılabilecektir.

Raylar Üzerinde Hareket Eden Sahnenin Özellikleri

Çalgı topluluklarının konumlarını hareketlendirebilmek için ortada oturan seyircileri çevreleyecek ve dönebilen çember şeklinde iki bölümden oluşan bir sahne tasarlanmıştır. Sahnenin hareketliliği mekanizmalar aracılığıyla sağlanabilmektedir. Sahnenin hareketli olan bölümlerinde müzisyenler, sabit kısmında ise dinleyiciler konumlandırılmıştır. Bu sayede sahne, dinleyiciye çevresel ses etkisi yaratabilecektir. İcracılar ve çaldıkları enstrümanlar,

platformların hareketleriyle birlikte yatay düzlemde hareket ediyor olacak ve bu şekilde ses kaynaklarının konumları ve yönleri değiştirilebilecek ve çeşitlendirilebilecektir. Ses kaynakları merkez daire biçimindeki sabit platform etrafında yön ve hız değiştirecektir. Dinleyicilerin bulunduğu merkez etrafında dönen sahne, üzerinde icracıları, çalgıları, icracıların oturacakları sandalyeleri ve nota sehpalarını taşıyacaktır. İcracıların kullandığı çalgılar tek ses kaynakları olacaktır ve ses sistemlerinden faydalanılmayacaktır.

Dinleyicilere doğrudan ulaşan sesleri arttırmak için ses kaynakları ile dinleyiciler arasında herhangi bir engel olmaması gerekmektedir. Bunu sağlayabilmek için hareketli olan platformlar içe doğru eğimli olarak tasarlanmıştır ve bu yöntem amfi tiyatrolarda da kullanılmıştır. Los Angeles filarmoni orkestrası için tasarlanan Walt Disney konser salonunda bu yöntem benzer bir şekilde uygulanmıştır. Ancak bu sahnede orkestra sabit ve merkezde, dinleyiciler ise sahneyi çevreleyecek şekilde içe doğru eğimli oturma düzeniyle kullanılmıştır.

Hareketli sahne sayıca en kalabalık çalgı topluluğu olan senfoni müzik orkestrasına uyarlandığında icracılar ve çalgıları düşünülerek gereken ideal sahne ve platform alanları hesaplanmıştır. Ayrıca yüz kişilik bir dinleyici grubunun sığabileceği, eşkenar dörtgen şeklindeki dinleyici platformu için gereken alan da hesaplanmıştır. İç çember ve dış çemberin alanlarının birbirine olabildiğince yakın olması ve önceden belirlenmiş çalgı topluluklarının yerleştirilmesi için iç çemberin çapının 13, dış çemberin çapının 17 metre olması gerekmektedir. Seyirci platformunun çapı da 7 metre olarak hesaplanmıştır. Hareketli sahnenin ve seyirci platformunun toplam alanı 227 metrekaredir.

Tablo 1. Hareketli sahnenin platformlarının genişlikleri

Bölüm adı	**Çap**	**Alan**
Seyirci platformu	7 m	38,5 m^2
İç çember	13 m	94,2 m^2
Dış çember	17 m	94,3 m^2
Toplam	17 m	227 m^2

Raylar Üzerinde Hareket Eden SahnedeDuyum Seviyeleri

Hareketli sahnede iç çember ve dış çember kaynaklı seslerin dinleyicilerin platformuna ne aşırı yüksek bir ses seviyesinde, ne de algılanamayacak kadar düşük bir seviyede ulaşması gerekir. Hareketli sahnenin ideal bir akustik ortamda bulunduğunu varsayarak, sahneyi hareket ettirecek mekanizmaların çıkaracağı gürültüyü hesaba katmayarak, çalgıların bulunduğu konumlardan dinleyici platformunun merkezine olan mesafelerine dayanarak ve referans ses seviyeleri kullanılarak duyum seviyeleri hesaplanmıştır.

Türkiye'de geçerli olan Gürültü Kontrol Yönetmeliği'nin 17. maddesine göre özel yerleşim alanlarında elektronik olarak yükseltilmiş müzik seslerinin ses seviyeleri kaynağın hemen yakınında 90 dBA' yı aşamaz. Hareketli sahnede elektronik olarak yükseltilmiş sesler olmamasına rağmen dinleyicilerin duyum sağlığı için bu maddenin içeriği referans olarak alınmıştır.

Tablo2. Enstrümanların ürettiği ses seviyeleri

Enstrüman	Tek enstrümanın ses seviyesi (dBSWL)	Enstrüman grubunun ses seviyesi (dbSWL)	Enstrüman grubunun mesafeye bağlı ses seviyesi (dBSIL)
1. Keman	86	97	83
2. Keman	86	98	84
Viyola	80	90	76
Viyolonsel	78	86	69
Obua	103	106	89
Flüt	97	103	86
Pikolo	98	98	81
Klarnet	99	99	82
Fransız Kornosu	98	104	87
Trombon	99	104	87
Timpani ve Davul	106	106	89
Zil	110	110	93
İngiliz Kornosu	104	107	90
Üçgen	104	104	87
Tuba	103	103	86
Kontrbas	76	90	64

Enstrüman gruplarının ve enstrümanların, üreteceği ses şiddeti tablodaki gibidir. Bu tabloya göre insan sağlığına zarar teşkil etmeyecek seviyelerde ses şiddeti beklenir.

HAREKETLİ SAHNENİN MEKANİK TASARIMI

Temel olarak, motorlar, dişli yapıları, tekerlekli yataklar ve çelik konstrüksiyonlardan oluşturulmuştur. Her hareketli platformda ayrı bir motorlu sistem olup, platformlar halka şeklindedir. Motorlar, hareketli platform mekanizmasının ağırlığına ve hızına bağlı olarak; hareketlendirme gücü üretirler ve icracılar platformların hareketliliğinden etkilenmeksizin, sabitlenmiş bir oturma düzeninde, performans yapabilirler.

Sahne üzerinde pek çok kişi, ve çalgılar gibi ağırlıklar bulunacağından, inşaat yapılarında ve endüstriyel makineler gibi pek çok alanda kullanılan çelik konstrüksiyonlar, bu yükü taşıyabilmektedirler.

Halkalar üzerinde çelik konstrüksiyonların yerleştireceği tekerlekler bulunmaktadır. Bu tekerleklerin sabitlendiği yapılar ve tekerlekler, tüm sahne yükünü taşıyacağı için büyük öneme sahiptir. Tekerlekler, sahneyi döndürecek olan dişliye düşey yönde gelen kuvveti büyük ölçüde azaltmaktadır. Böylece motor daha etkin bir şekilde çalışabilmektedir. Ayrıca tekerlekler sayesinde, sahnenin döndürülme işlemi de, kolay bir şekilde gerçekleşmektedir.

Sahnenin tasarımında kullanılan iki adet motor ve iki dişli sistemi ile; platformlar, birbirinden bağımsız, istenilen yön ve hız değerinde veya konumları sabitlenerek çalışabilirler.

SONUÇ

Hareketli sahne, hem besteciler, hem kondüktörler, hem icracılar, hem dinleyiciler, hem de mühendisler için yeni olanakların kapılarını açacaktır. Kondüktörler ve besteciler eski eserleri yeni mekânsallık ihtimallerini kullanarak farklı şekillerde yorumlayabilecek ve yeni eserler üretirken hareketli sahnenin sunduğu imkânlar sayesinde müzik kompozisyonu yazma sürecinde yeni yaklaşımlar deneyebileceklerdir. İcracılar hareketli sahneye uyarlanmış veya hareketli sahne için bestelenmiş eserleri icra ederken yeni bir tecrübe yaşayacaklardır. Dinleyiciler de bildikleri eserleri daha önce duymadıkları şekillerde dinleyebilecek veya yeni eserlerle müzikte mekânsallık unsurunun öne çıkarılışını tecrübe edeceklerdir. Mühendisler hareketli sahnenin inşası sırasında ve sonrasında sahneyi geliştirme amacıyla teknik zorlukları aşmanın yollarını bulacaklardır.

Geleneksel kentlerde kentin dokusu ve mimari yapısı, kültürel gelişimiyle uyumlu olmuştur. Hareketli sahne türünün tek örneği olacağı için, mimari yapısının nitelikleri de göz önünde bulundurulduğunda, kurulacağı şehrin kültürel yapısına büyük bir zenginlik katacaktır.

ÖNERİLER

Hareketli sahnenin tamamlanmasından sonra sahneyi geliştirme ve kullanım alanlarını genişletme olanakları bulunmaktadır. Teknik düzenlemeler, orkestra kullanımı ve çeşitliliği veya tasarım ile ilgili ihtiyaçlara bağlı olarak hareketli sahne kullanım alanlarında geliştirmeler yapılabilir.

Motorlar ve raylı sistemlerden çıkacak istenmeyen seslerin çözümü için platformlara yalıtım uygulamak ve motorları kapalı bir düzenek içerisinde yalıtmak gereklidir. Bu kapalı düzenek içerisinde bulunan motorların ısınma potansiyelleri göz önünde bulundurulduğunda soğutucu çözümler uygulanmalıdır.

Raylar üzerinde hareket eden bu sahne bir iç mekân için tasarlanmıştır. Dış mekânlarda hem çalgıların seslerinin kontrolü güçleşecek, hem de haricî sesler performansı olumsuz etkileyebilecektir. Yankılanma ve yansıma oranlarını kontrol edebilmek için iç mekânın yüzeylerinde yalıtıcı malzemeler kullanılmalıdır. Böylelikle çalgıların seslerinde istenilen netlik ve konumsal ayrıştırma algısı sağlanabilir.

Sahnenin tasarımında kullanılan motorlarda birer sürücü devresi vardır ve sahnenin hareketi yazılımsal olarak bilgisayar kontrolüyle besteci veya kondüktör tarafından önceden belirlenebilir ve müzik yazımına eklenen işaretlerle gösterilebilir. Bestecilerin hareketli sahnenin olanaklarından faydalanan yeni eserler üretebilmeleri için eserlerin yazımlarına sahnenin hareketlerinin de belirtilebileceği bir işaret tekniği eklenmelidir. Bu işaretler iki çemberin birbirinden bağımsız veya bağımlı hareket yönlerini ve hızları belirtilebilmelidir. Grafik yazıma benzeyebilecek bu işaretler portelerin altına eklenecek sembollerden oluşabilir. Sahne hareketlerinin otomasyon komutlarını performans öncesinde sisteme girecek teknisyenin de bu sembollere hâkim olması gereklidir.

KAYNAKÇA

Yener, F. (1983). Müzik. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları No.1. *Çağdaş Müzik*, 44-57

Günay, E. Müzik Sosyolojisi. (2006). *Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, 4, 8-12

Özer, Y.(2010). "Uygulamalı Matematik Yoluyla, Müzikte Kendiliğinden Değişim Üretilmesi". Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Temel Bilimler Anabilim Dalı. 22-57

Fletcher, H. (1941). Stereophonic sound film system – general theory, JASA.

Ashby, M. F.; David R. H. J. (1992). *Engineering Materials 2* (with corrections bas.). Oxford. 16-19

Babalık F.C. Makina Elemanları ve Konstrüksiyon Örnekleri. (2002). Uludağ Üniversitesi. 23-68

Turan, M. (2013). Elektrik Makinaları II. *Ders Notları*.

Çakır, A. (1989). Dişli Çark Kinematiği. İTÜ Makina Fakültesi.

Curtin, J. (1998). Innovation in violinmaking: Proceedings, international symposium on musical acoustics, 67-68

GÖSTERİMİN YENİ BİÇİMİ İNFOGRAFİKLER VE SOSYAL MEDYADAKİ ÖRNEKLERİ

Güllü YAKAR
Kastamonu Üniversitesi
gyakar@kastamonu.edu.tr

ÖZET: 21. yüzyıl bireylerin yaşantılarında önemli dönüşümlerin görüldüğü bir sürecin başlangıcıdır. Ticari, eğitsel, kültürel faaliyetler sanal platformlara taşınmış; sosyal yaşantı da bu değişimden etkilenmiştir. Geleneksel iletişim biçimleri neredeyse tamamen terkedilmiş, sosyal medya olarak anılan ağlar üzerinden iletişim kurmak tercih edilir hale gelmiştir.

Bu değişim, gelişmelerin sürekli biçimde takip edilmesini gerektirmektedir. Gelişmelere uyum sağlamak kaçınılmaz iken; yoğun iş temposu ve kısıtlı zaman aralıklarında bu gereksinimleri karşılamak oldukça zordur. Maruz kalınan bu yoğun bir bilgi bombardımanı, 21. yüzyıl insanının önemli bir sorunudur.

Bu sorunu aşmak için, iletişim ve tasarımın ortaklaşa çalışmalarından faydalanılır. Görsel iletişim tasarımı diğer pek çok alanda olduğu gibi, bilginin sunumunda da basit ve etkili çözümler sağlamaktadır. Görsel imgelerin herkesçe benzer biçimde anlaşılan ve hızlı algılanabilen net anlamları vardır. Şematize edilmiş imgeler, ilgi çekici ve kolay takip edilir niteliktedir. Bu imgeler yardımıyla, yoğun ve karmaşık bilgiyi yalın biçimde sunmayı amaçlayan görsel tasarım alanına bilgilendirme tasarımı adı verilir.

Karmaşık ve yoğun içerikli bilgiyi kolay özümsenebilecek, hızlı algılanabilecek görsel düzenlemeler haline getiren bir bilgilendirme tasarımı alt dalı olarak infografik (bilgi grafiği) örnekleri, sosyal medya kullanımındaki artışla çoğalmıştır. Modern çağın "hız" kavramına ya da hızlı tüketim anlayışına hitap eden bu iki alanın kesişmesi bağlamında sosyal medyada kullanılan infografiklerin incelenmesi, bu araştırmanın amacını teşkil etmektedir.

Anahtar sözcükler:görsel iletişim tasarımı, bilgilendirme tasarımı, veri görselleştirme, sosyal medya

GİRİŞ

Bugünün bireyinin içinde bulunduğu çağı Bilgi Çağı olarak adlandırması; bilginin önemine atıfta bulunmakta ve ne denli önemli bir güç haline geldiğini göstermektedir. Bu sebeple bilgiye ulaşmakta kullanılan yolların en etkili ve en hızlı çözümleri sunması son derece önemlidir. Güler (2008, s. 1) "Bilgiye erişim, serbestlik ve gelişen teknolojiyle birlikte

kolaylaşırken bilgi bombardımanına dönüşen içeriğin içinden önemlilerini seçmek zorlaşmaktadır" sözleriyle; ihtiyaç duyulan bilgiye erişmekte yaşanan sıkıntıya değinmiştir.

Bahsedilen bu yoğun bilgi akışında, basit ve dikkat çekici örnekler izleyiciye hitap ederek başarılı olacaktır. Bilginin tasarlanması için farklı uzmanlık disiplinlerinin bir araya gelerek ortalaşa çalışmalar yürüttüğü bir alan olan "bilgilendirme tasarımı" örnekleri, gündelik hayatta birçok noktada kullanılmaktadır. Haritalar, kullanım kılavuzları, doküman ve form tasarımı, mekan içi yönlendirme elemanları gibi örnekler; kişilerin bilgiyi özümsemesini kolaylaştırmaktadır. Karmaşık ve çok miktarda bilgiyi basit bir biçimde düzenleyerek sunmayı amaçlayan bilgilendirme tasarımı, bu düzenleme için görsel ifade biçimlerini kullanır.

Bilgilendirme tasarımının çalışma alanlarından biri olarak infografikler; karmaşık ve yoğun içerikli verilerin basit bir biçimde sunulması amacıyla hazırlanan grafikler bileşkesidir. Rakamlar, tarihler, satış oranları ya da kullanıcı tercihi anketleri sonuçları istatistiki veriler gibi soyut ve akılda kalması zor bilgileri; somut, öz ve ilgi çekici biçimde sunmayı amaçlar. "Information (bilgi)" kelimesinin kısaltması olan "info" kısaltması ile "yazı ve çizimle yapılan düzenlemeler" anlamına gelen "grafik" kelimelerinin birleşiminden oluşan bu terim; bütünleşik bir veri görselleştirme biçimidir.

İnfografiklerin Kısa Tarihçesi

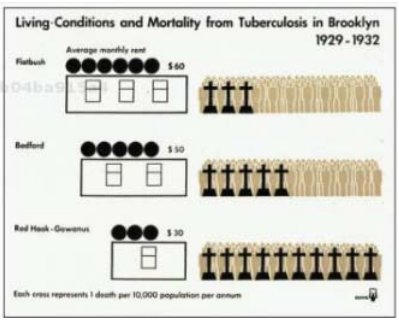
İletişim kavramına ilişkin tüm örneklerde olduğu gibi; infografiklerin ilk örnekleri de mağara duvarlarına yapılan resimlerdir. El Castillo mağarası (İspanya) duvarlarında yer alan ve sıra sıra noktalar, çizgiler ile tekrarlanan geometrik şekillerden oluşan petroglifler; sanatın, iletişimin, grafik ifadenin ilk örneklerinden sayılmaktadır. Lunde (2009) Şekil 1'de verilen petroglifin kadastro kaydı, plan ya da bölgede yaşamış klanların amblemleri olabileceğini belirtmiştir. Tasvirlere atfedilen bu görev; kavranması ve gösterimi zor olan soyut kavramların görsel ifade ile kolayca anlaşılabilecek biçimde sunulmasına bir örnektir.

Şekil 1. İspanya, El Castillo Mağarası Duvar Resimleri (Lunde, 2009, s. 18)

Sümerlerin kayıt tutmak amacıyla kullandığı piktogramlar, Mısır uygarlığının tarih yazıcılığında kullandığı hiyeroglifler, coğrafi keşifler için çizilen haritalar ve benzeri birçok örnek; günümüz infografiklerinin altyapısını oluşturmuştur.

1920'lerde Viyana'da Otto Neurath tarafından geliştirilen ISOTYPE, günümüz grafiksel gösterim biçimleri için önemli bir kaynaktır. Bu veri setinin oluşturulmasındaki amaç, sosyal istatistikleri geniş bir izleyici kitlesine duyurmaktı. Kitlenin okur-yazarlık oranının düşük oluşu, bu iletişim biçiminin görsel olmasını zorunlu kılmıştır. **I**nternational **S**ystem of **T**ypographic **P**icture **E**ducation (Uluslararası Tipografik Resim Eğitimi Sistemi) anlamına gelen ISOTYPE kitleleri grafikler yoluyla bilgilendirmiş; savaş kaynaklı ölüm ve yaralanmalar, işsizlik, ekonomik veriler gibi demografik istatistikler sunmuştur. Bu veri seti

günümüzde uluslararası piktografik standart haline gelmiştir ve yaygın biçimde kullanılmaktadır.



Şekil 2. Neurath'ın "Brooklyn'de Yaşam Şartları ve Tüberküloz Kaynaklı Ölümler" Grafiği (Katz, 2012, s. 96)

Günümüzde okur-yazarlık oranındaki artışın, infografiklere duyulan ihtiyacın azalmasına sebep olması beklenirken; aksine bu gösterim biçimi daha sık ve geniş bir kullanım alanı kazanmıştır. Bu durumun sebebi kişilerin gerek sosyal gerek profesyonel alanlarda karşı karşıya kaldıkları bilgi miktarının giderek artması ve bilgiyi özümsemek için gereken zamanlarının kısıtlı olmasıdır. Kişiler mesleki hayatlarında ekonomik göstergeler, istatistiki veriler gibi karmaşık verilerle, gündelik hayatlarında ise siyaset, ekonomi, teknoloji gibi güncel veriler ile karşı karşıya kalmaktadır.

İnfografik terimi; gazete ve dergilerde metinleri destekleyen/karşılayan grafiklerle bugünkü anlamda ilk örneklerini vermiştir. George Rorick'in USA Today isimli gazete için tasarladığı hava tahmin grafiği, gazetelerdeki infografikler için yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Uyan Dur, 2012, s. 280).

Şekil 3. Rorick'in Hava Tahmin Grafiği(Uyan Dur, 2012, s. 280)

21. yüzyılla başlayan dijital dönüşüm, geleneksel basılı mecralara alternatif olarak yeni iletişim biçimleri ve yeni mecralar sunmuş; internet kullanımının giderek yaygınlaşmasıyla infografikler bu yeni mecralarda kullanılmaya başlanmıştır.

İnfografiklerin Özellikleri

Bir infografik yoğun içerikli ve uzun bir metni görselleştirir. Görsel düzenlemeler yazılı metne oranla daha dikkat çekici ve akılda kalıcı bir etki yaratır, daha hızlı okunur ve algılanır. Eğlenceli bir sunumla izleyiciyi inceleme yapmaya teşvik eder.

Şekil 4. Görsel İletişimin Avantajları
(İnfografik hazırlarken nelere dikkat etmek gerekiyor?, 2014, s. 170)

Bir infografiğin hazırlanış amacı izleyiciyi bilgilendirmek, eğlendirmek ya da ikna etmektir (Krum, 2013, s.6). Sunulacak bilginin türüne göre niceliksel veriler analiz edilir, niteliksel veriler betimlenir, tarihi bir olay ya da etkinlik zaman çizelgesi ile öykülenir.

Teknik Özellikler

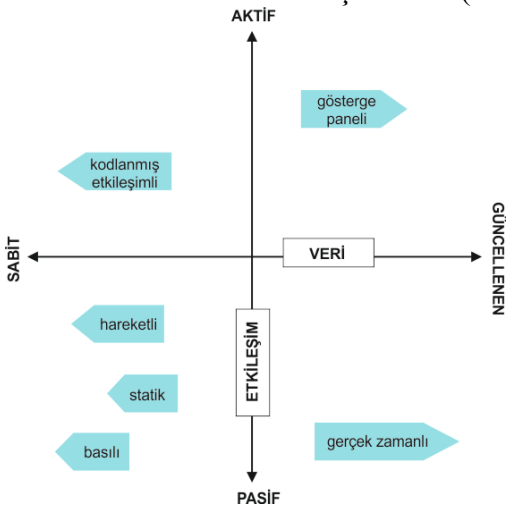
İnfografikler temelde veri görselleştirme aracı olan grafikler (çubuk, pasta, çizgi, dağılım grafikleri, histogramlar, veri haritaları, akış çizelgeleri, ağaç diyagramları, Venn şemaları ya da balık kılçığı yöntemi/İshikawa Diyagramı vb.), illüstrasyonlar, fotoğrafik ögeler ve hareketli grafiklerden faydalanır. Bir infografikte bahsedilen bu örnekler amaca uygun biçimde birleştirilir.

Web sayfaları, mobil cihazlar gibi dijital mecralarda görüntülenmek ve paylaşılmak amacıyla yapılan bu tasarımlar, yatay ya da dikey dörtgen formatta tasarlanır. Sayfayı aşağı doğru kaydırmak yana doğru kaydırmaktan daha kolay olduğu için, dikey formatın daha avantajlı olduğu söylenebilir. Online yayınlanmak üzere tasarlanmış bir infografiğin orijinal boyutu 800 px genişlikte, konunun uzunluğuna bağlı –teorik olarak limitsiz- yükseklikte olabilir (Krum, 2013, s. 60). Ancak uzunluğun kısıtlanmaması, üst kısımdaki verilerle alt kısımlarda verilerin bağlantısının kopmasına, dikkat dağılmasına sebep olabileceği için tercih edilmemelidir. Boyutlarının ya da genişlik-yükseklik oranlarının ölçüsü, yayınlanacağı sayfa ya da görüntüleneceği araca göre değişiklik gösterebilir.

İnfografiğin üst kısmında, hangi amaçla hazırlandığını ya da ne tür bilgiler içerdiğini açıklayan bir başlık (banner), orta kısımda farklı verilerin sunumunu içeren grafiksel bölümler, en alt kısımda ise verilerin alındığı kaynaklar (references) sıralanmaktadır.

Bir infografiği dikkat çekici ve anlaşılabilir kılan nitelikler şunlardır:
- Amaç: Tasarımcı infografiğin amacını net biçimde aktarabilmeli, kanıtlara dayalı olarak sonuçları ifade etmeli ve infografiğin ana fikrini özetleyebilmelidir.
- Tasarım stili: Mizanpaj, yazı, semboller ve renklerin tasarımcının özgün stilini yansıtması gerekir.
- Kanıt: Veriler ve metinler doğru biçimde alıntılanıp, kaynakçalarıyla sunulmalıdır.

- Format: Bir infografik basılmak üzere ya da web üzerinden durağan/ hareketli/etkileşimli olarak izlenmek üzere tasarlanmış olabilir (Davis ve Quinn, 2013, s.16).

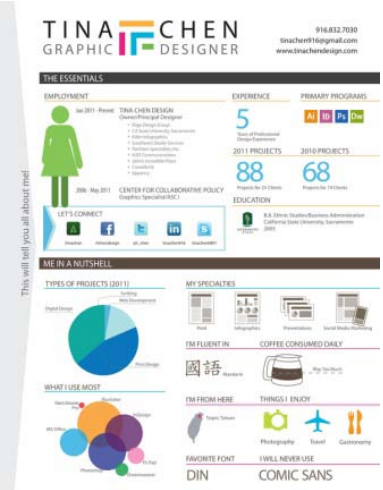


Şekil 5. İnfografik Formatları ve Özellikleri
(Lankow, Ritchie, & Crooks, 2012, s. 58)

İçerdiği bilginin türü ya da bilgiyi sunuş biçimlerine göre şekillenen infografik formatları şunlardır:

- Gerçek zamanlı (real-time) infografik: İzleyici, bilginin anlık değişimini tasarlanan çerçeve değişmeksizin/pasif olarak izleyebilir. Bu infografikler, güncel bilgi toplayan veri tabanları üzerinden çalışmaktadır (http://pennystocks.la/internet-in-real-time/).
- Hareketli infografik: Animasyonlar, hareketli grafikler gibi dinamik yöntemlerle video formatında izlenebilen infografikler (http://killerinfographics.com/project/4974).
- Kodlanmış (hard-coded) etkileşimli infografik: İzleyicinin ilgilendiği verinin bulunduğu bölüme mouse/imleç ile yakınlaşması ya da tıklaması yoluyla açılır pencere gibi eklentilerle detaylanan infografik (http://www.visual-literacy.org/periodic_table/periodic_table.html#).
- Gösterge paneli tipi (dashboard) infografik: İzleyicinin ilgilendiği verileri seçmesi/elemesi ile tasarımı şekillenen infografik. Bu infografikler, güncel bilgi toplayan veri tabanları üzerinden çalışmaktadır. (http://www.tableausoftware.com/public/gallery).
- Statik ve basılı infografikler bahsedilen biçimlere oranla daha kolay biçimde yaratılabilen, görüntülenebilen ve paylaşılabilen türdedir.

İnternette kolayca, ücretsiz ve hazır şablonlar ya da kişisel tasarımlar üzerinden infografik hazırlanabilecek web sayfaları/kaynaklar şunlardır: Vizualize.Me, ICharts, Piktochart, Easely.ly, Visual.ly, Infogr.Am, Dipity, Many Eyes, Timeline JS, Tableau Public, Venngage, Stat Silk, Creately, In Foto Free. Vizualize.me sitesi; sosyal paylaşım siteleri arasında sayılabilecek, daha çok profesyonel bir ağ olan Linkedin'de oluşturulan kullanıcı profilinden "infografik CV" oluşturmaktadır. Bu tarz bir mesleki özgeçmiş sunumu kişiye, standart özgeçmiş biçimlerine oranla avantaj yaratacaktır.



Şekil 6. İnfografik CV
(https://www.behance.net/gallery/Infographic-Resume/3279521)

Sosyal Medya

Son yılların yeni iletişim kanalı olan sosyal ağlar, kullanıcıların birbirleriyle bağlantısını sağlayan web tabanlı servislerdir. İlgi alanları, eğitim ve iş bilgileri bakımından birbiri ile alakalı olan kullanıcılar bu servisler yardımıyla iletişime geçerek ya da gruplara üye olarak, kendilerine özel ağlar oluşturur. Kişilerin ilgi ve ihtiyaçları doğrultusunda şekillenen bu paylaşım ağları; sosyal paylaşım, fotoğraf ve video paylaşımı, mesleki paylaşım ağları, bloglar (kişisel günlükler), sözlükler olarak çeşitlenmektedir.

Yoğun bir kullanıcı trafiğine sahip olan bu ağlar; ticari işletmeler için reklam verme, dernek ve vakıflar için tanıtım yapma, yayın organları için haber paylaşmaya uygun bir platform haline gelmiştir. Facebook, Twitter, Tumblr, Flickr, Blogger, WordPress, Youtube, Pinterest, Linkedin gibi paylaşım ağları bu alana verilebilecek örneklerden en önemlileridir.

Sosyal Medyada İnfografikler

İnfografikleri, 21. yüzyılın sosyal afişleri olarak tasvir etmek mümkündür. Sosyal afişler sağlık, ulaşım, sivil savunma, trafik, çevre gibi konularda izleyenleri eğitmek ve uyarmak üzere tasarlanır (Becer, 1999, s. 202). Günümüzde hala basılı afişler kullanılmaktadır. Ancak iletişim kanalları arasında öncelikli olarak interneti tercih eden kullanıcı kitlesinin büyüklüğü; basılı duyuru/bilgilendirmelerin payının, internet üzerinden sunulan duyuru/bilgilendirmelere aktarılmasına sebep olmuştur. Toth (2013, s. 450) sosyal medya aracılığıyla bir infografiğin kolayca, tek bir düğmeye basmakla beğenilebileceği, e-posta olarak gönderilebileceği, "twit" edilebileceğini belirtmiş ve infografiklerin paylaşılabilirlik kolaylığının onların başarısını artırdığını vurgulamıştır.

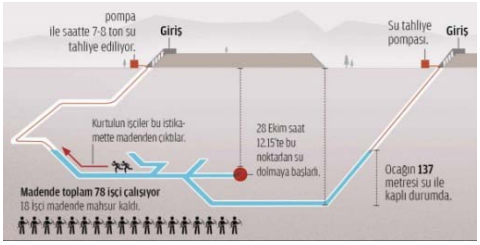
Güncel olaylar (siyasal ve sosyal gelişmeler, doğal afet ve kaza bilançoları, organ bağışı benzeri sağlık istatistikleri, şirketlerinin kullanıcılarına ilişkin topladığı veriler) sosyal ağlarda paylaşılan infografikler aracılığıyla kitleleri bilgilendirmektedir. Kurumların web sitelerinde de bu gösterim biçimini kullandıkları görülmektedir. Turkcell'in web sitesinde "Medya" bölümünde "İnfografikler" başlığı altında 2012 yılından bugüne sunduğu toplam 25 infografik aracılığıyla kampanyalar, kullanım verileri, sosyal sorumluluk projeleri gibi verileri

görselleştirmesi bu konuya örnek gösterilebilir. Akbank'ın sigortacılık hizmeti veren kurumu Aksigorta'nın da web sitesinin "Basın Odası" bölümünde 5 adet infografikten oluşan bir bölüm ayrıldığı görülmektedir. Ayrıca bu infografiklerin "Pinterest" isimli fotoğraf paylaşım sitesinden takip edilmesini sağlayan bir bağlantı eklenmiştir. Hastalık, hırsızlık, konut risk analizi gibi veriler sunarak, izleyenlerin sigorta yaptırma gereksinimi duymasını ve dolayısıyla satış artırımı sağlamayı amaçlayan bu infografikler "ikna edici infografikler" dir. Bu tarz infografiklerin içerik sıralaması şu biçimdedir (Krum, 2013, s.77):

- Anahtar mesaj: "En büyük korkumuz: hırsız ve yangın",
- Problemi tanımlama: "Evimizin başına gelmesinden en çok korktuğumuz olaylar: yangın, hırsızlık, deprem, diğer"
- Tehlikeyi tanımlama: "Her 5 evden birine hırsız giriyor"
- Çözümü tanımlama: "AKSigorta"
- İzleyiciyi yönlendirme: "aksigorta.com.tr".

Şekil 7. Aksigorta Konut Risk Araştırması İnfografiği
(http://www.aksigorta.com.tr/basin-odasi/infografikler)

Son dönemin önemli olaylarının hem yayın kuruluşları, hem de bu alanla ilgilenen tasarım firmaları ya da bağımsız tasarımcılar tarafından infografik haline getirilerek; sosyal medyada paylaşıldığı görülmektedir. Bu paylaşıma bir örnek Karaman'daki maden kazasına ilişkin olarak Zaman Gazetesi'nin 30 Ekim 2014 tarihinde "Kaza Nasıl Meydana Geldi" başlığı ile Twitter'da paylaştığı infografiktir.

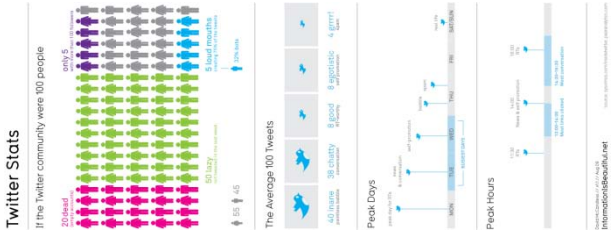


Şekil 8. Zaman Gazetesi'nin Paylaştığı Maden Kazası İnfografiği
(http://www.zaman.com.tr/_kaza-nasil-meydana-geldi_2254278.html)

29 Ekim Cumhuriyet Bayramı sebebiyle "Türkiye Cumhuriyeti Nasıl Kuruldu?" başlıklı, Milli Mücadele Dönemi'ni zaman çizelgesi ile öyküleyici bir biçimde sunan bir infografik hazırlanmış ve Twitter, Facebook gibi sosyal ağlarda paylaşılmıştır.

Şekil 9. "Türkiye Cumhuriyeti Nasıl Kuruldu?" İsimli İnfografik
(http://infografik.com.tr/yasam/turkiye-cumhuriyeti-nasil-kuruldu/)

McCandless tarafından tasarlanan Twitter infografiği, kullanıcı faaliyetlerinin rakamsal istatistiklerini birim figürler ve Twitter amblemi ile sunan bir veri görselleştirme örneğidir.



Şekil 10. "More Truth About Twitter (Twitter Hakkında Daha Çok Gerçek) İsimli İnfografik (http://www.informationisbeautiful.net/2009/more-truth-about-twitter/)

SONUÇ

Özellikle yoğun bir haber gündemi ile karşı karşıya kalınan son yıllarda, verilerin infografikler aracılığıyla sunulması; güncel gelişmelerin takibini kolaylaştırmaktadır. Bilginin görselleştirmesine artan ihtiyaç, gün geçtikçe daha fazla kurumsal şirketin kullanıcı kitlesine hitap etmekte bu avantajlı gösterim biçimini kullandığı görülmektedir. Tasarım firmaları ve bağımsız tasarımcıların da hem profesyonel hem sosyal hayatlarında bu gösterim biçimine yönelik çalışmalar sunmaktadır. Grafik tasarım içinde nispeten yeni olan bu alana yönelik uygulamaların örneklerinin çoğalması ile geleneksel gösterim biçimlerinin yerini alacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Aksigorta Konut Risk Araştırması İnfografiği. http://www.aksigorta.com.tr/basin-odasi/infografikler adresinden 13.10.2014 tarihinde alınmıştır.

Becer, E. (1999). *İletişim ve grafik tasarım.* Ankara: Dost Yayınları.

Davis, M. & Quinn, D. (2013). Visualizing Text: The new literacy of infographics. *Reading Today.* Aralık 2013-Ocak 2014.16-18.

İnfografik hazırlarken nelere dikkat etmek gerekiyor? (2014, Ağustos). *Digital Age İnfografik eki*, 30.

Katz, J. (2011). *Designing Information: Human Factors and Common Sense in Information Design.* New Jersey: John Wiley& Sons.

Kaza Nasıl Meydana Geldi? http://www.zaman.com.tr/_kaza-nasil-meydana-geldi_2254278.html adresinden 12.10.2014 tarihinde alınmıştır.

Krum, R. (2013). *Cool infographics: effective communication with data visualization and design.* New Jersey: Wiley.

Lankow, J., Ritchie, J., & Crooks, R. (2012). *Infographics: the power of visual storytelling.* New Jersey: Wiley.

Lunde, P. (2009). *Şifreler kitabı.* İstanbul: Doğuş Grubu İletişim Yayıncılık.

McCandless, David. Information is Beautiful. http://www.informationisbeautiful.net/ sitesinden 19.10.2014 tarihinde alınmıştır.

Tina Chen Infographic CV. https://www.behance.net/gallery/Infographic-Resume/3279521 sitesinden 10.10.2014 tarihinde alınmıştır.

Toth, C. (2013, 76(4)). Revisiting a genre: Teaching infographics in business and professional communication courses. *Business Communication Quarterly*, s. 446-457.

"Türkiye Cumhuriyeti Nasıl Kuruldu?" http://infografik.com.tr/yasam/turkiye-cumhuriyeti-nasil-kuruldu/ adresinden 17.10.2014 tarihinde alınmıştır.

Uyan Dur, B.İ. (2012). Analysis of data visualizations in daily newspapers in terms of graphic design.*Procedia - Social and Behavioral Sciences, 51*, 278 – 283

DÜNYA ORKESTRALARINDA EKONOMİK KRİZ

Dr. H. Zeynep ÇİLİNGİR
Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
zcilingir@anadolu.edu.tr

ÖZET

Son yüzyıldapopüler kültürün giderek yaygınlaşması ile tümdünyadaki sanat kurumlarına ilgi azalmış,bu durumdan orkestralar da yüksek oranda payını almıştır. Sonuç olarak dünyanın en prestijli orkestraları da dahil olmak üzere bir çok sanat kurumu , dönem dönem maddi zorluklardan ötürü kapanma tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır. Özellikle A.B.D. gibi orkestralara devlet desteğinin minimum oranda olduğu, giderlerin en çokbağışlar ve gişe gelirleriyle karşılandığıülkelerde bu durumun ileri boyutlara ulaşmıştır.

Ülkemizdeki sanat kurumlarının maddi destek yapılarının kökten bir değişimedoğrugittiği bu günlerde, diğerülkelerde tarih boyunca yaşanmış sorunların incelenmesi ve tartışılmasıözel bir önemtaşımaktadır.

Bu bildiride dünya orkestralarının son yıllardageçirdiği maddi krizler incelenmekte; bu krizlerin sebepleri, yöneticiler tarafından uygulanan çözüm stratejileri ve bu stratejilerin orkestralara ve dinleyici kitlesine getirdiği yarar ve zararlar tartışılmaktadır. Aynı zamanda tüm bu uygulamaların klasik müziğe etkileri de irdelenmektedir.

Anahtar sözcükler:müzik; klasik müzik; senfoni orkestraları; sanat kurumları yönetimi

GİRİŞ

Geçtiğimiz yirmi yıl, dünya çapında, orkestralarda oldukça üzücü durumlara sahne oldu. A.B.D.'nin çeşitli yerlerindeki onbir orkestra (Florida 2003, Birmingham, Alabama 1993, Oakland 1994, Sacramento, California 1996, San Diego 1996, San Jose, California 2002, Tulsa 2002, Honolulu 2009, Louisville, Kentucky 2010, Syracuse, New York 2011, ve Albuquerque, New Mexico 2011) iflasını ilan etti (Flanagan, 2012). New York Filarmoni Orkestrası, Philadelphia Senfoni Orkestrası ve Cleveland Senfoni Orkestrası gibi A.B.D.'nin en büyük orkestraları sezonlarından üst üste zararla çıktılar (Jones, 2010). Orkestra yöneticilerinin aldıkları önlemler müzisyen maaşlarında ve sosyal güvencelerinde azalmaya, sonucunda da grev ve lokavt gibi yıpratıcı durumlara sebep oldu.

Avrupa'da da durum aynı oranda kötüye gitmekte. Dünyanın en iyi orkestrası seçilmiş olan*Royal Concertgebouw,* Hollanda'daki bütçe kesintilerinden dolayı iki yıl içinde kapanma

tehlikesiyle karşılaşabileceğini açıkladı (Kaiser, 2014). Yine maddi problemlerden dolayı, Almanya'nın iki büyük ve köklü orkestrası olan,*Stuttgart Radyo Senfoni Orkestrası* ile *SWR Senfoni Orkestrası*'nın,birleştirileceği açıklandı (Connolly, 2012). Ünlü opera salonu *La Scala*da, İtalyan hükümetinin desteğini azaltmasının sonucunda dokuzmilyon dolar bütçe açığı olduğunu açıkladı (Rohter, 2012).

Türkiye'deki durum ise şu an için farklı olsa da, yakın gelecekte bizleri de ciddi değişiklikler beklemekte. Ülkemizdeki sanat kurumlarının finansal yapılarının TÜSAK yasa tasarısı ile kökten bir değişime gitmesi bir süredir gündemde. Tasarıya müzisyenlerin büyük çoğunluğu karşı çıkıyor ve bu sistemin sanat kurumlarına ağır zararlar vereceğini öngörüyorlar. Öte yandan şu andaki sistemin de sağlıklı olmadığı ve sanatsal gelişimi yeterince desteklemediği de yıllardır bilinen, dile getirilen bir sorun.

Özellikle bu dönemde diğer ülkelerin sanat kurumlarında yaşanmış sorunları, çözüm stratejilerini ve bu stratejilerin sonuçlarını incelemek büyük önem taşıyor. Bu bildiride amaçlanan, sanat kurumlarımız için hayati olan gündemdeki bu konuya, veriye dayalı, objektif bir boyut getirebilmek. Bunun için, tarihte orkestraların yapıları kısaca incelendikten sonra, günümüzde dünya orkestralarının durumu, farklı finansal destek yapıları ve bu yapıların avantaj ve dezavantajları irdelenecek; dünya orkestralarındaki maddi krizin sebepleri, etkileri, ve çözüm stratejileri ile bu stratejilerin doğurduğu sonuçlar ele alınacak; son olarak Türkiye'deki duruma yönelikyorumlar ve önerilersunulmaya çalışılacak.

ORKESTRALARIN TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

Senfoni orkestraları, sanat kurumlarının çoğu gibi, kar amacı olmaksızın toplumun kültür seviyesini ve sanatı ileri götürmeyi misyon edinmiş kurumlardır. Bu yüzden de ticari kurumların aksine, devamlılıklarını sürdürebilmek içinsürekli olarak dışarıdanmali desteğe ihtiyaç duymuşlardır.

Bu destek mekanizması yüzyıllardan beri değişmemiş, küçük değişikliklerle benzer sistemler, dünya orkestralarının çoğunda günümüze kadar uygulanmıştır.On yedinci Yüzyılda Avrupa'da,operalara ve dini metinlere eşlik etmek amacıylakurulan ilk orkestralar sarayların ve kiliselerin himayesi altındaydı. Fakat saray ve kilise müziğindeki bu harikulade gelişmeler halka ağır vergiler halinde yansıyordu. On sekizinci Yüzyılın başlarında orkestraların destekçileri mali yükü kaldıramamaya başlayınca, müzik etkinlikleri saraylardan çıkıp şehir ve kasabalara geçti. Bu değişiklikle beraber orkestraların masrafları da yeni oluşan orta-sınıf tarafından karşılanmaya başlandı. Müzik aktivitelerinin halka inmesiyle orkestraların repertuvarları da halkın ve orta sınıfın müzik zevkine göre uyarlandı; saraylarda çalınan dönemin modern bestecilerinin eserleri yerine, daha eski bestecilerin eserleriçalınmaya başlandı (Flanagan, 2012). Yani bir bakıma finansal destek mekanizmasındaki değişiklik halkın beğenisini kazanma çabasına yol açmış ve bu durum sanatın ilerici özelliğini baltalamış oldu.Sonraki bölümlerde anlatılacağı gibi, bu durum tarih boyunca farklı şekillerde kendini tekrarladı.

Orkestralardaki mali sıkıntıların artmasına 19. Yüzyıl senfonik eserlerinin enstrümantasyonlarındaki ciddi büyümenin de katkı sağladığı düşünülebilir. Klasik dönemdeki standart orkestra 40-50 kişiden oluşurken, 19. Yüzyılda bu sayı yaklaşık olarak ikiye katlanmıştır. Artan orkestra elemanı ve enstrüman çeşidi sayısının ve bu artan sayının gerektiği organizasyonların orkestralara ek maddi yük getirmiş olması da kaçınılmazdır.

GÜNÜMÜZ ORKESTRALARININ FİNANSAL VE SANATSAL DURUMLARI

A.B.D. ve Avrupa'daki sanat kurumlarının destek yapıları temelde büyük farklılıklar göstermekte. Bu farklılıkların sanatsal ortama ve sanat kurumlarının finansal durumlarına etkisi de orantılı olarak değişmekte.

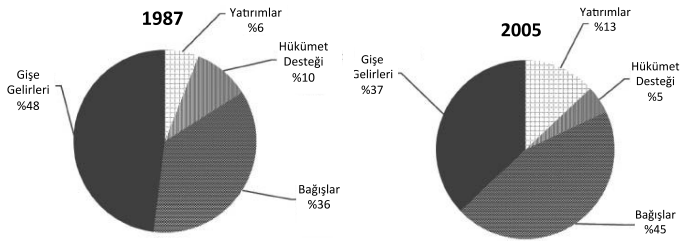
Şimdi A.B.D ve Avrupa'daki bu farklı yapılara göz atacağız.

A.B.D.'deki Orkestralar

A.B.D.'dekimevcut sistem, devletinhalktan daha az vergi alıp karşılığında da daha az hizmet verdiği bir sistemdir. Bu yüzden de Avrupa'da ve Türkiye'de devlet tarafından verilen eğitim, sağlık, kültür hizmetleri gibi bir çok hizmetin büyük çoğunluğu A.B.D.'de sivil toplum kuruluşları (*non-profit organizations*) tarafından verilmektedir.Sivil toplum kuruluşları kar amacı gütmeyen vegenelde vergiden muaf olan kuruluşlardır. Bu kuruluşlar gelirlerinin küçük bir kısmını devlet ödeneklerinden, geri kalanını da gelir sağlayan aktiviteler ve en çok da bağışlardan sağlamaktadırlar.

A.B.D.'deki orkestralar da diğer sanat kurumları gibi sivil toplum kuruluşu sınıfına girmektedir. Orkestraların bütçelerini dört ana kaynak oluşturmaktadır; bunlar, özel destekler (bağışlar), yatırımlar, gişe gelirleri ve hükümet desteğidir.

Bu dört ana kaynağın toplam bütçe içindeki oranlarıise zaman içinde farklılıklar göstermiştir. Örneğin 1987 yılında hükümet desteği orkestra toplam bütçelerinin ortalama %10'unu oluşturuyorken, 2005 yılına gelindiğinde bu oran %5'e inmiştir. Dolayısıyla zaten az olan hükümet desteği yarı yarıya azalmıştır. Aynı zaman diliminde gişe gelirlerinin de azaldığı,bu azalmayla oluşan bütçe açığının ise bağışlar ve yatırımlar ile kapatılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Aşağıdaki tablo, 1987 ile 2005 yıllarındaki orkestra bütçelerinin durumunu göstermektedir (Flanagan, 2012):



Şekil 1. A.B.D.'deki Orkestraların 1987 ve 2005 Yıllarındaki Bütçe Kaynakları

A.B.D'deki sistemin en büyük avantajı, orkestraların yönetimlerinin devletten bağımsız bir şekilde yürütülmesine olanak sağlamasıdır. Orkestralar sivil toplum kuruluşları oldukları için kendi içlerinde oluşturdukları yönetim kurulu ile idare edilirler. Orkestralara bağışta bulunan destekçiler yönetim kurulunda yer alır ve orkestra ile ilgili kararlarda birebir etkili olurlar. Bu sistem sayesinde sanat ortamı politik kararlardan minimum derecede etkilenir ve daha özgür bir sanat ortamı sağlanmış olur.

Aynı zamanda bu sistemin getirdiği mali dezavantajlar ve bunları gidermeye çalışırken oluşan sanatsal zararlar da büyüktür. Dünya piyasanın durumu veya ülkedeki ekonomik

durum, büyük destekçilerin orkestralara yaptıkları bağışları yakından etkilemektedir. Bu yüzden ülkede veya global piyasada yaşanan her mali kriz, sanat ortamını da derinden yaralamakta, bunun sonucu olarak da A.B.D.'deki orkestralarda kapanmaların veya iflas, grev, lokavt gibi derin finansal yaraların Avrupa'ya oranla çok daha fazla yaşandığı gözlemlenmektedir.

Bu finansal güvence eksikliği sadece mali değil, sanatsal krizi de beraberinde getirmektedir.Giderek artan bağış toplama ihtiyacı,sanatsal işlerde halkın beğenisini toplama kaygısını ve kaliteyi düşüren popülist eğilimi de beraberinde getirmektedir.Endişe verici nokta ise bu eğilimin*Amerikan Orkestralar Birliği* gibi müzik camiasının önemli kimlikleri tarafındandadesteklenmiş olmasıdır. *New York Times* gazetesi yazarı Rothstein,*Amerikan Orkestra Birliği*'nin 1993'te yaptığı bildiriyişu sözleriyle eleştirmiştir: "Yönetim sınıfı tarafından bencilce idare edilen orkestralar, açıkça popüler olana yönelmeye ve dinleyicilere kur yapmayı öncelikli faaliyetleri haline getirmeye teşvik edilmiştir" (Rothstein, 1993). 1993'te dile getirilen bu durumun günümüzde de devam ettiğini Kennicott 2013 ağustos tarihli makalesinde net bir şekilde ifade etmiştir:

Orkestralar artık sadece klasik ve pop akşamları sunmuyorlar, orkestra eşlikli ve eşliksiz her türlü müziğin sunucuları oldular.(...)Çeşitli sezonların programlarına bakarsanız video-oyunları akşamları, Texas Tenorları, Indigo Girls, Noel, Cadılar Bayramı ve Dört Temmuz etkinlikleri, film akşamları, muhteşem org konserleri ve benzeri etkinlikleri göreceksiniz (Kennicott, 2013).

Kennicott, makalesinin devamında orkestraların bu durumdan dolayı gerçek klasik müzik dinleyicisini kaybetmeye başladıklarını, klişelerden hoşlanan bir kitleye hitap etmek zorunda kaldıklarını ve sanattan giderek uzaklaştıklarını ifade ediyor ve şöyle devam ediyor:"Orkestra yöneticileri konser deneyimini demokratikleştirme çabasıyla bir çok sağlıksız yola başvurdular, ve şimdi de klasik müziği, birçok eğlence seçeneğinin arasında, pop müziğe ve aksiyon filmlerine göre daha az eğlenceli bir seçenek olarak gören bir seyirci kitleleri var" (Kennicott, 2013).

Özetle, A.B.D.'deki sanat kurumlarının minimum devlet desteği ile idare edilmesi her ne kadar özgürlük ortamı getirse de, bu durumun oluşturduğu finansal kaygılar ve popülist eğilimler sanatta gözle görülür bir yozlaşmayı da beraberinde getirmektedir.

Avrupa'daki Orkestralar

A.B.D.'den farklı olarak, Avrupa'daki sistem halktan daha çok vergi alıp daha çok hizmet vermeye yönelik bir sistemdir. Bu sistemin gereği olarak eğitim, sağlık, kültür-sanat gibi sosyal hizmetlerin büyük çoğunluğu devlet tarafından karşılanır. Dolayısıyla orkestralar ve diğer sanat kurumları da devlet tarafından büyük oranda desteklenir.

A.B.D. orkestralarında yaklaşık %5 olan devlet desteği Tablo 1'de görüldüğü gibi,Avrupa'da %95'e kadar çıkmaktadır(Flanagan, 2012).

Tablo 1. Dünya Ülkelerindeki Orkestra Bütçelerinin Kaynak Oranları

Ülke (konser sezonu)	Kazanılan Gelir	Devlet Desteği	Özel Bağışlar	Diğer*
Avustralya (2003)	28	61	9	2
8 orkestranın aralığı	14 - 83	46 - 81	2 - 16	1 - 4
Kanada (2005-6)	32	41	26	1
3 orkestranın aralığı	19 - 42	20 - 61	1 - 9	0 - 7
Finlandiya (2006)	12	87	0	1
14 orkestranın aralığı	5 - 24	75 - 95	0	0 - 7
Fransa (1986 - 87)				
Orchestre de Paris	28	72	0	0
Orchestre de Toulouse	10	90	0	0
Hollanda (2006-7)	21	75	4	0
3 büyük orkestra	31	64	5	0
5 bölgesel orkestra	14	80	6	0
Birleşik Krallık (1998-99)	58	33	9	0
4 Londra orkestrası	63	23	10	4
7 bölgesel orkestra	46	36	9	9
5 BBC orkestrası	46	52	1	1
A.B.D. (2005-6)	37	5	45	13

Kaynaklar: Australia (2005, ünite 2); Association of British Orchestras (2000, s. 69); Association of Finnish Orchestras; *Cultural Trends* (1990: 5, s. 29); League of American Orchestras; Nerherlands Ministry of Education, Culre and Science; Statistics Canada 2000.

* Yatırım geliri dahil

Avrupa ülkelerinin tümünde devlet desteği yüksek olsa da, her ülke, orkestraların yönetim ve destek yapılarında farklı yollar izlemektedir. Bazılarında devlet desteği sanat konseyleri tarafından dağıtılırken, diğerlerinde finansal destekyerel yönetimler tarafından karşılanmaktadır. Ayrıca, orkestraların devletin alt kurumları (en çok da İngiltere'de BBC, Almanya'da SWR gibi devlet televizyonları) tarafından yönetilmesi de yaygın olarak görülen bir durumdur.

Bu sistem, Avrupa orkestralarına sanatsal alanda büyük özgürlük getiriyor. Finansal kaygı yaşamayan orkestralar sanatsal kaliteye ve sanat yoluyla topluma öncü olma misyonlarına odaklanma imkanı buluyorlar. Aynı zamanda müzisyenler de, eğitimlerinin ve tecrübelerinin karşılığını alabiliyor ve işsiz kalma veya refah düzeylerinin azalması korkusunu yaşamadan sanat yapmaya odaklanabiliyorlar.

Orkestraların bütçe açıklarının tamamıyla devlet tarafından kapatılmasının bazı önemli dezavantajları da var. Avrupa'daki orkestraların deneyimleri gösteriyor ki, yüksek oranda devlet desteği verilen orkestraların yöneticileri mali konularda dikkatli olma ve kendi kaynaklarını yaratma ihtiyacı duymuyorlar. Bu durum da bütçe açığının ve destek ihtiyacının giderek artmasına sebep olabiliyor. Global düzeyde gittikçe düşen konser katılımı sonucu azalan gişe gelirleri finansal durumu daha da kötüleştirebiliyor (Flanagan, 2012). Ayrıca maddi bağımlılık, orkestraların politik amaçlarla kullanılma tehlikesini de beraberinde getiriyor. Örnekle Yannakoudakis Avrupa Birliği'nin orkestralara yaptığı aşırı harcamaları eleştiriyor ve ekliyor: "Avrupa Birliği, Avrupa kimliğinin reklamını yapmak için kültürü kötüye kullanıyor"(Banks, 2012).

Her ne kadar Avrupa'daki yapı sanat açısından çok daha yararlı bir yapı olsa da, günümüzde gittikçe artan global mali kriz, Avrupa ülkelerini de Amerikan yapısına geçmeye zorlamaktadır. Hollanda, Fransa, İngiltere, Almanya ve diğer bir çok Avrupa ülkesi son yıllarda orkestralara yaptıkları destekleri önemli oranda azaltmışlardır. Flanagan Avrupa orkestralarında yaşanan durumu ironik bir biçimde özetlemektedir: "A.B.D.'de birçokları,

daha çok devlet desteğini orkestraların finansal zorluklarına çözüm olarak görürken, yabancı ülkelerdeki klasik müzik hayranları A.B.D'deki çoğu orkestranın ayakta kalmasını sağlayan özel destek yapısına imreniyor" (Flanagan, 2012).

TÜRKİYE'DEKİORKESTRALARVE TÜSAK

Türkiye'de, bilindiği üzere, devlete bağlı sanat kurumları desteklerini Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan almaktadırlar. Bunların her biri, kendine ait sanatsal ve kurumsal yönetimi olan kamu kuruluşlarıdır. Bizim orkestralarımızda da, devlet desteğinin yüksek olduğu diğer ülkelerde yaşananlara benzer sorunlar ister istemez yaşanmaktadır. TÜSAK yasa tasarısı ile bu problemlerin önüne geçmek, sanatı geliştirmek ve yaygınlaştırmak amaçlanmaktadır.

Her ne kadar bu amaçlar tüm sanat camiasının ortak isteği olsa da, tasarıda öngörülen uygulamaların bazıları sanatçıları endişelendirmektedir.Bu endişeler genel olarak üç konu ile ilgilidir:

1. Sanat kurumlarına yapılacak desteklerTürkiye Sanat Kurulu tarafından değerlendirilir. Bu kurulun üyeleri Bakanlar Kurulu tarafından atanır.
2. Sanat kurumlarının büyük çoğunluğulağvedilecek, her kurumdan bir tane korunacak, kalan kurumlardaki sanatçılar çeşitli kadrolara atanacaklardır.
3. Sanat kurumlarına devlet tarafından yapılacak destek,bütçelerinin %50'sini aşmayacaktır.

TÜSAK ile orkestralardaki emekliliği yaklaşmış sanatçılar emekliliğe teşvik edilmektedir, bu da tasarının pozitif yanlarından biri olarak görülebilir. Fakat, diğer sanatçıların kadrolarının Kültür ve Turizm Bakanlığı'na devredilmesi ve ilgili kısımda geçen "Bu pozisyonlar, herhangi bir nedenle boşalması durumunda iptal edilmiş sayılır"ibaresi, durumla ilgili ciddi belirsizlik ve sanatçıların gelecekleriyle ilgili ciddi endişeler yaratmaktadır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014). Tasarıda ayrıca on yılı geçkin tecrübesi olan konservatuvar mezunu memur ve sanatçıların YÖK'e başvurmaları halinde "ihdas şartı aranmaksızın öğretim görevlisi olarak" atanabileceği belirtilmektedir (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014). Bu durum muhtemelen konservatuvarlarda öğretim elemanı yığılmasına sebep olacaktır. Aynı zamanda, sanatçıların gelecekleriyle ilgili belirsizlikler olduğundan, konservatuvarlara başvurularda azalma olması çok muhtemeldir. Dolayısıyla konservatuvarlarımızda öğretim elemanı fazlalığı, fakat öğretecek öğrenci azlığı oluşacaktır.

Sanat kurumlarının bütçelerinin sadece yarısının desteklenmesi sanat kurumlarının doğal olarak özel desteğe yönelmesini gerektirecektir. Özel kuruluşların toplum hizmetlerine katkıda bulunmaları, kişilerin bağışlarıyla sanat ortamını desteklemeleri kuşkusuz sevinilecek bir durumdur. Ancak halihazırda destek veren kuruluşların devletin desteğini çekmesiyle ülke çapında oluşacak açığı kapatması beklenemez. Yeni destekçiler ortaya çıksa da lağvedilen sanat kurumlarının yerini alacak özel sanat kurumlarının oluşması ve bunların yeterlidestek bulabilmeleri oldukça uzun zaman alacaktır. Kaldı ki ülkemizde ne bağış yapma kültürü, ne de klasik müziğe olan ilgi yerleşik alışkanlıklar değildir. Dolayısıyla tüm bunların yerleşmesinin zaman alacağı ve bu süreç içinde de Türkiye'deki sanat ortamının ciddi zararlar göreceği düşünülmektedir. Aynı zamanda özel desteğe yüksek oranda ihtiyaç duyacak olan sanat kurumlarında, A.B.D.'de yaşanan sanatsal krizin yaşanması da kaçınılmaz bir durumdur.

Hollanda'nın yeni sanat destek yapısı TÜSAK'a benzerlik göstermektedir. Bu sisteminin sonucu olarak bir çok sanat kurumunun bütçe sıkıntısından dolayı kapanacağı Hollanda'daki yöneticiler tarafından açıkça dile getirilmiştir. Ayrıca bütçedeki azalmaların Hollanda'da yapılan sanatı etkilediği, artık sanat kurumlarının daha küçük çapta projeler ortaya koydukları da belirtilmiştir (Rohter, 2012). Sanatı destekleme ve yayma amacıyla çıkartılan bir yasanın, sanat kurumlarının kapanmasıyla ve sanat projelerinin küçülmesiyle sonuçlanması oldukça ironik bir durumdur. Üstelik Hollanda, hem ekonomik açıdan, hem de toplumun klasik müziğe ilgisi açısından bizden çok daha ileride olmasına rağmen bu tür bir sonuçla karşılaşabiliyorsa, aynısının, hatta belki daha kötü bir senaryonun, ülkemizde yaşanması oldukça güçlü bir ihtimaldir.

SONUÇ

Global olarak mali krizlerin sıklıkla yaşandığı son yıllarda tüm dünya ülkeleri sanata ayırdığı desteği maalesef azaltmaktadır. Aynı anda konser katılımlarının azalması da hem gişe gelirlerini, hem de özel destekçilerin bağış yapma isteklerini azaltmaktadır. Bunların sonucunda da dünya çapında orkestralar ciddi finansal sorunlarla karşılaşmakta, kaynak yaratma çabaları da maalesef sanatsal yozlaşmayı beraberinde getirmektedir.

Flagan'ın bahsettiği gibi bu global problemin tek bir sebebi olmadığı gibi, bu problemi çözecek tek bir çözüm yolu da maalesef yoktur (Flanagan, 2012). Sanatın ideal koşullarda yaşatılabilmesi, orkestra yöneticilerinin, müzisyenlerin, devletin ve özel destekçilerin ortak ve iyi niyetli çabasıyla mümkündür. Dolayısıyla hükümetlerin politik amaçlarının ötesine geçebilmeleri ve sanatçıların da politik tepkilerden uzak samimi bir şekilde görüşlerini nedenleriyle ortaya koyabilmeleri büyük önem taşımaktadır.

TÜSAK yasa tasarısında belirtilen amaçlar, Türkiye'deki tüm sanatçıların arzu ettiği amaçlardır. Ancak uygulamanın etkilerinin yapıcı olabilmesi için öncelikli olarak bazı alt yapıların hazırlanması şarttır. TÜSAK yasa tasarısında teklif edildiği gibi büyük çapta kökten bir değişimin tek bir yasayla hiçbir hazırlık yapmaksızın hayata geçirilmesi Türkiye'deki sanata ve sanatçıya çok büyük zararlar verecektir. Bu nedenle, Avrupa ve A.B.D orkestralarının tecrübelerinden yararlanılması ve başka ülkelerden alınan modellerin zaman içerisindeki sonuçlarının incelenmesi hayati önem taşımaktadır.

KAYNAKLAR

Banks, M. (2012, March 18). EU Spends £9 Million on 13 Orchestras. *The Telegraph*. Retrieved from http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/eu/9151335/EU-spends-9-million-on-13-orchestras.html

Connolly, K. (2012, August 3). European Arts Cuts: 'Simple Maths' Forces German Orchestras to Merge. *The Guardian.* Retrieved from http://www.theguardian.com/culture/2012/aug/03/germany-broadcaster-merger-orchestras

Flanagan, R. J. (2012). *The Perilous Life of Symphony Orchestras: Artistic Triumphs and Economic Challenges [Kindle Edition]*. Available from Amazon.com

Jones, S. (2010, February 4). Major Symphony Orchestras in US Face Funding Crisis.*World Socialist Web Site*. Retrieved from http://www.wsws.org/en/articles/2010/02/symp-f04.html

Kaiser, M. (2014, September 22). Crises in Europe. *The Huffington Post.* Retrieved from http://www.huffingtonpost.com/michael-kaiser/crisis-in-europe_b_5860868.html

Kennicott, P. (2013, August 25). How an Effort to Popularize Classical Music Undermines What Makes Orchestras Great. *The New Republic.* Retrieved from http://www.newrepublic.com/article/114221/orchestras-crisis-outreach-ruining-them

Rohter, L. (2012, March 24). In Europe, Where Art Is Life, Ax Falls on Public Financing. *The New York Times.* Retrieved from http://www.nytimes.com/2012/03/25/world/europe/the-euro-crisis-is-hurting-cultural-groups.html?pagewanted=all&_r=0

Rothstein, E. (1993, July 11). CLASSICAL VIEW; Be Smart as a Lemming, Orchestras Are Told. *The New York Times.* Retrieved from http://www.nytimes.com/1993/07/11/arts/classical-view-be-smart-as-a-lemming-orchestras-are-told.html?src=pm&pagewanted=1

Türkiye Cumhuriyeti Turizm ve Kültür Bakanlığı. (2014). *Türkiye Sanat Kurumu Kurulması İle Bazı Kanun Ve Kanun Hükmünde Kararnamelerde Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun Tasarısı Taslağı* [Data file]. Retrieved from http://www.kultur.gov.tr/Eklenti/23946,tusaktasatasarisitaslagiv2.pdf?0

MÜZİK EĞİTİMİNDE NORVEÇ VE TÜRK DEVLETLERİ ARASINDAKI ETKİLEŞİM

Hacılı ÜLKER
Bakü Müzik Akademisi
Hajili_ulkar@yahoo.com

ÖZET

Üç min yıllık doğu mədəniyyətlərinin zaman içində yayılarak Kafkas, İran , Türk, Azərbaycan və Arap yarımadasına kadar yayılmış bu coğrafiyada yaşayan daha nice uluslarının kültürlerinin kesişim noktaları olmuş ve kökleri çok eski geleneklere dayalı disiplinli bir müzik geleneği olarak gelişmiş ve yayılmışdır. Çeşitli ticaret yollarının kültürler arası alış-veriş sonucunda müziklerarası etkileşimleri ortaya çıkmıştır. 11 yy`dan etibaren Doğu kültürlerinin müzikleri - Avrupalıların müziklerini etkilemiş, hatta belli bir zaman sonra kültürlerin bir-birlerile olan ilişkilerinden müziksel etkileşim daha çok belirmeye başlamıştır. Çalgı ve müziketki sistemlerinin birbirlerine etki ve katkıları bu düşünce noktasında böyük önem kazanmışdır. Bu sistemin ve müzik estetiğinin kuzeyden Avrupanin içlerine qeder ticaret yolu ile keltlere qeder uzanaraq devam etdiyini söyleye bilerik.

Anahtar sözcükler: müzik, kültür, Türkiye, Norveç,Azerbeycan, eğitim sistemi, araştırma

GİRİŞ

Müslüman dünyasının ilk demokratik devleti olan Azerbaycan , yedi bağımsız olan Türk devletlerinden biridir. Zengin bir kültüre sahip olan Azeriler bu özelliklerini müzik alanında da gösteriyor. Bin yıllık bir geçmişi olan Azeri müziği, konularını genelde Azeri halkının yaşamları ve sosyal olaylardan almıştır. 1992 yılının başlarında Azerbeycan'ın ilk diplomatik ilişkiler yarattığı ülkelerden biri Norveç olmuştur. Norveç Krallığı 1995 yılında Azərbeycan`da Baş Konsulluğunu yaratdı. Ulu önderimiz, büyük politikacı, sayın Haydar Aliyev 1996 yılın nisan ayında Norveç Krallığına səfərindən sonra kültürel ilişkiler hızla gelişmeye başladı. Bu zamanda bizim halklarımız arasında daha çok uygunluklar bulan meşhur Norveç seyyahı, etnograf Tur Heyerdal olmuştur. Onun teorisine görə İskandinav və Azərbaycan halkları arasında hatta eski akrabalık, ortaklık bilə mevcut olmuştur. Bu teori tartışmalı olsa da Norveç və Azərbaycan ilişkilerine dikkat çekmeğe olumlu etki göstermişdir. Tur Heyerdal Baküye seferinde Qobustan kayalarında araştirma-gezintilerinden sonra bu ilişkilerin tarihini araştırıp kitab yazmıştır. Vikinqlər dövründə - yaklaşık bizim eranın 800., 1000. yıllarda Norveç gəmiləri Doğudan yüzərək Hazar dənizinə, Akdeniz vasitəsilə isə Konstantinapol'a (İstanbul) geldiklerini kitapda daha geniş vurgulamışdır. Bu tarihi ilişkilere

dayanarak Norveç Krallığı müasir devrimizde kültürel,iktisadi ve politik ilişkilerini Azerbeycan ve Türkiye Cümhuriyyeti ile genişlendirmeye çalışmış.

NORVEÇ KRALLIĞI EĞITIM SISTEMI

Norveç Krallığında müasir eğitim sistemine 1993 yıldan itibaren destek verilmekdedir. Bu sistemə görə burada eğitim almaq istəyən her Norveç vatandaşı devletin eğitim fondundan ayrılmış hesapla eğitim almak etkisine sahipdir. Mütlak eğitim sistemi 3 kısıma bölünmüştür:

1)okul öncesi – 4-cü sınfa kadar olan süre 2) 5-7ci sınıf 3) 8-10cu sınıf

16-19 yaş arası gençler universite və ya koleje kabul olmaq için yeteri kadar orta müzik eğitimi ala bilirlər. Artık sonuncu sinifləri okurken öğrenciler kendi seçimləri ilə 2hissəyə bölünürlər—akademik və özel bölümde professionallaşma. Burada artık onların sanat seçme ve ya ümumi bölünmüş akademik ders saatları alma imkanı yaranmış oluyor ki bu,sistemdə çok önemli etken sayılmaktadır. Onlar seçdiyi bölümde gerken derslere özel zaman ayırırlar,bununla da ixtisasalma prosesi kolaylaşır. Ali müzik eğitimini devam etdirmək isteyen öğrenciler professional master bölmesində 2yıl uygulama keçmək imkanı alır. Seçilmiş öğrenciler universiteye kabul olduğu halda yüksək ücretli işlə temin bile oluna bilirlər.

Norveç - müzik öğretmenliyi ixtisasının formal tənzimlənmədiyi Avrupa ölkələrindən biridir. Ancak bu ixtisasa devrün talebi olan sistem mövcutdur.Tüm proqramlara okulda uygulama ve ifaçılıq performansının müxtəlif düzeyleri dahildir. Bu aynı pedaqoji teoriye də aiddir.

Norveç Müzik Akademiyası, konservatuarlar, universitelər və kolejlərdə müzik öğretmenleri hazırlıqları keçirirlər. Konservatuarda eğitim yapan öğretmenler daha çok kendi çalışma sistemlərinin gelişmeye ilgi gösteriyorlar. Onlar sık-sık devlet düzeyli birinci və ikinci dərəcəli işe kabul olma problemi ilə yüzləşirlər. Çünkü bu ixtisasın bazası çox sınırlıdır və onların çoğunluğu bölge muzik vəsanat okullarında eğitim yapmalı oluyorlar. Universiteler kendi sistemleriyle program bölgüsüne karar veriyorlar.

Öğretmenlerin müzik ixtisaslaşma proqramı 4 yıldan oluşuyor (240 ECTS- kredit) . İxtisaslaşma isə 30-120 kredit oluyor. Bu eğitim proqramı universite kolejləri tarafindan önerilen,onların çoxu öğretmenlik eğitimi üzrə ixtisaslaşmadır.Öğretmenlik sertifikası ilkokul və ya orta eğitimde istənilən fənni öğretmek için seçim yalnız 4yıldan sonra verilir. Bunla parallel olarak öğrenci 3yıllık akademik bakalavr derecesi alıb, müzik eğitimdeki 4 yılı Yüksek lisans derecesinin hissəsi kimi okuya bilirlər.Lisans eğitimini bitirmiş öğrencilere bir yılllık öğretmenlik hazırlıq kursu təklif olunur ve bu kurs 2 yıla kadar ödənilə bilir. Yalnız 5 yıl sonra Yüksek lisans derecesi əldə olunur.5-6 və ya 8 yıllık Yüksek lisans və PhD (Doktorantura) dərəcələri musiqi ifaçılığı və ya başqa musiqi fakultəsina ait program da mövcuddur. Yüksek lisans ve Doç.Dr. Universite ve Kollejler için özel olarak yetkilendiren Devlet orqanı tarafından onaylanmalıdır. Bu proqram bu krallıqda təklif olunan universitelerde yapılmaktadır, mesela; Bergen şəhərindəki Qriq Akademiyası və Norveç musiqi Akademiyası tərəfindən. Bilimsel dereceleri almış məzunlar hər tip orta,ali və sıradan müzik eğitimi müəssisələrində direk çalışmak hukukuna sahiptir.

Norveç universiteleri yüzlerce yıllık tarihi binalarında, kaliteli lisansüstü öğretim vermek üzere Türk öğrencileri bekliyor. Norveç`te yükseköğrenim artık Avrupa dışından gelen öğrencilere paralı, ama hem Norveç Enstitüsü'nden hem de üniversitelerin kendilerinden burs almak mümkün. Başvuran öğrencilerden yüksek akademik başarı bekleyen Norveç üniversitelerinin bazı yüksek lisans programları için çok iyi İngilizce bilmeye de gerek yok. Öğrencilere, *"master öncesi"*denilen bir yıllık programlarda İngilizce öğretiliyor.

TÜRK CÜMHURIYYETI EĞITIM SISTEMI

Bilindiği gibi uzun tarihi bir tekamül dönemini yaşamış olan ve bir çok halkın sanatını etkilemiş olan Türk sanat mirasına oranla, Norveç milli sanatı nisbeten genç olmuştur. Genç olsa da özgün ve emsalsız kültür geleneklerini meydana getirmiş , ayrıca değerli müzik sanatını yaratmışdır. Türk Müzik eğitim sisteminin aralıksız olarak iyileştirilmiş ve daha mükemmel bir düzene getirilmesi , gerek pröfesyonel yaratıcı ve gerek icraçılıq kültürünün gelişimine yardımda bulunmuştur. Türkiye Konservatuarlarında fakultelerin sayısı artmış, müzik teorisi , kompozisyon, piyano, orkestra , vokal v.b. gibi fakulteler açılmıştır.

Orhan Şaik Gökyayın Devlet Konservatuarı tarihçesi kitabından okuduğum bilgiye göre 1910- yılda Emrullah Efendi tarafından Avrupaya gönderilmiş olan Musa Süreyya o zaman memlekette Garp Muziğine vakıf tek adam olmuş. Böylece Müzik Müallim Okulu açılmıştır. Yalnızca orta tedrisat mektepleri için muzik öğretmeni yetişdirmek gayesiyle başlamıştır. Telim edilecek aletler olarak 1-keman, 2- piano, 3- flüt, 4- violonsel sayılmakta ve bunların bir tanesinin zorunlu olduğu tasrih edilmekdedir.

Atatürkün direktiği üzerine maarif vekili Abidin Özmen, 1934-35 ders yılında Türk müzikçilerinden ve diğer alakalılardan müteşekkil bir kongre toplanmış. Bu konqrenin raporunda memleketin her türlü müzik ehtiyacını ödeyen yerin "Devlet Müzik Konservatuarı" ünvanı alması tercih edilir.Akademi ilk ,orta ve yüksek kısımları 3 devreye ayrılır. Avropa sistemini Türk müzik dünyasında islahatına başlayan alman bestecisi Hindemit 1935-yılından destek aldı.

Hindemitin Türkiye Cümhuriyyetinde yaratdığı Konservatuar üç şubeyi ihtiva edecektir: Serbest müzik okulu (Konservatuar) , Öğretmen seminarı (Müzik Muellim Mektebi) ve Tiyatro Mektebi. Hindemit bugün Türk milletinin içinde yaşayan iki nevi musikiden Arap tesiri altında kalan şehir musikisi hakkında, onun artık tekamülün son noktasının vardığına işaret ederek, bu yolda yapılarak her şeyin eskinin tekrarından başka bir şeyin olamayacağını kayd etdikten sonra bu musikinin dünyevi itibariyle sayısı ifade nevlerinin redd eylediğini söylüyor.

1940- yılı talimatnamesine göre kompozisyon, piyano, yaylı sazlar, orkestra idaresi şubeleri 9 sene, opera şubesi 7, tiyatro şubesi 5senedir. Öğrenci meslek derslerinin yanında , genel bilgilerin temin amacıyla, orta ve lise devresinde , konservatuar öğrencisine lüzum olacak kadar kültür dersleri de görür.

Türkiye Cümhuriyyetinde merkezi müzik okullarında çocukların mahsus müzik eğitimi iktisap olunur. Ve şu okullara çocuklar 7 yaşından itibaren kabul olunur. Tedrisat 10 yıldır, bitirmiş pröfesyönel musikişinaslar Konservatuara 17den 30 yaşına kadar öğrenci olarak kabul ediliyor. Konservatuarda eğitim süreci 5 yıldır ve eğitim süreci öğrencinin hazırlanma derece ve mertebesine göre teyin ve tahalüf edilir.

SONUÇ

Sonuçolarak görüşümü söylersem, Norveç'te yaşayarak eğitim almak farklıdır . Norveç üniversitelerinin, grup çalışmasına çok sıkı bir şekilde odaklanmış, çok açık bir ortamı vardır. Bu bize gelecek için çok değerli beceriler kazandırır. Norveç master programları, teoriyi pratiğe dönüştüren olağandışı fırsatlar sunar. Birçok programda, sanayi ile çok yakın işbirliği içinde çalışılır, öğrencilere öğrenimle iş hayatını birlikte sürdürme olanağı verilir. Türk Cümhuriyyetleri ilişkilerine geldikde ise Azerbeycan ve Türk müziğinin zengin müzik aletlerinin kökleri uzak geçmişe dayanıyor. Çok sayda müzik aletinin mevcut bulunması , Türk halklarının ,diğer Doğu halklarının müziğine sımsıklı bağlı olan dünyevi müziğinin yüksek düzeyde olduğu fikrini uyandırıyor. Norveç ve Türkiye müzik kültürleri arasındakı ilişkiler tarih boyunca aralıksız süregilmiş, sadece temasların yoğun ve zayıf olduğu dönemleri yaşamıştır.

Bu gün bir millet-iki devlet olan Türkiye ve Azerbaycan Cümhuriyyetlerile Norveç Krallığı arasındakı kültürel ilişkiler yüksek nüfusla inkişaf etmekdedir. Çeşitli ve farklı kültürel Projeler üzere tüm ilişkiler diger Türk Cümhuriyyetlerine de yayılmaktadır. Bu uluslarasl ilişkide Türkiye ve Azerbeycan Cümhuriyyetinin rolu çok önemlidir.

KAYNAKLAR

Şakir-zade, N. (1995) Azerbeycan ve Türkiye Müzik Kültürleri. İzmir.
Gökyay Orhan Şaik. "Devlet Konservatuvarı tarihçesi.Devlet Tiyatroları- No: A-2

İSTANBUL'DA BAĞIMSIZ TASARIM ÇEVRELERİ VE TASARIMCILARA AİT MEKANLARDA EĞİTİM

Halil ÖNAL
Yıldız Teknik Üniversitesi
honal@yildiz.edu.tr

ÖZET

Bu çalışma İstanbul'da faliyet gösteren ve bağımsız bir tasarım oluşumu olan İskele47 ile Yıldız Teknik Üniversitesi İletişim Tasarımı bölümü arasında kurulan eğitim protokolü ile, bu süreçte ortaya çıkan tecrübeleri ve birikimleri paylaşmayı hedeflemektedir.Sektörde özellikle yeni medya üzerine çalışan bağımsız oluşumların yürüttükleri çalışmaların öğrencilere çeşitli katkılar sağlayabileceği düşünülmüş ve bu ortamlarda öğrencilerin proje geliştirebilmelerinin zemini sağlanmıştır.

Anahtar sözcükler:İletişim Tasarımı, Yeni Medya, Tasarım Süreçleri, Tasarım Eğitimi, Tasarım Platformları.

GİRİŞ

Bir çok akademik kurum, eğitim içeriklerine ve öğrencilerinin gelişimine katkı sağlayabilmek için çeşitli çalışmalar yürütmekte, zamanın ihtiyaçlarına uygun, güncel eğitim içerikleri geliştirmektedir. Teknolojinin gelişimi de bu güncel olma durumunu mecbur kılmaktadır. Tasarım branşları ve bu branşlarda faliyet gösteren tasarımcılar, teknolojiyi aktif olarak kullanma durumları ve teknolojik ürünlerin kullanımına uygun üretimler gerçekleştirmeleri gibi durumardan ötürü güncel olmalıdırlar. Aktif olarak üretim yapan ve üretim yapmak üzere bir araya gelen insanların oluşturduğu mekanlar, bu mekanlar içerisinde yürütülen çalışmalar, katılımcıları güncel kılmakta ve üretimlerin verimliliğini arttırabilmektedir. Bu düşünce ve gözlemlerden hareketle Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim Tasarımı Bölümü öğrencilerinin, Kadıköy'de faliyet gösteren ve bir çok dernek ve şirketi bünyesinde barındıran, sanatsal ve sektörel bir çok proje geliştiren İskele47'de eğitim almaları sağlandı. Bölüm içerisindeki bir dersi mevcut atölye ortamına yönlendirerek, belirlenen günde öğrencilerin bu atölyede ders almaları ve proje geliştirmeleri için zemin oluşturuldu. Mevcut durumda öğrencilerin sahip oldukları bilgiler ile bu mekanda bulunan farklı tasarımcılar ve farklı disiplinler ile etkileşime geçerek yeni boyutlar kazanılmasına imkan sağlandı. Dönem boyunca bu atölyede üretime dahil olabilen öğrenciler, farklı disiplinleri içerisinde barındıran tasarım projeleri üretti ve çeşitli etkinliklerde özgün projeler sergileme imkanı buldular.

İskele47

2013 yılında faliyete başlayan İskele47, Bager Akbay ve Osman Koç'un öncülüğünde Kadıköy'de bir atölye olarak kurulmuş, bağımsız bir tasarım platformudur. Sektör ve eğitim arasında, piyasanın monoton ve sıradan işlerinden sıyrılmak, merakların peşinden giderek farklı nelerin yapılabileceği sorularının nasıl cevaplanabileceği üzerine kafa yoran herkese açık bir yer olarak tanımlanabilen bir yer. İskele47, bünyesinde 3 dernek ve 4 şirkete ev sahipliği yapmakta, aktif olarak sektöre özgün projeler üretmektedir. Mekan içerisinde AR-GE projeleri yürütülmekte, şirketlere çeşitli üretimlerde destek olunmakta ve aynı zamanda eğitim de verilmektedir. İskele47'nin herkese açık bir platform oluşu, alanında başarılı tasarımcıların bu mekanlara katılımları, bu mekanlarda bilginin güncel kalmasına ve disiplinlerarası etkileşimin gerçekleşmesini sağlamaktadır. İskele47 bünyesinde lisans ve yüksek lisans seviyesinde yeni medya sanatı, programlama, tasarım üretim içerikli derslerin yanında, kolejlere, ortaokul ve ilköğretime yönelik yazılım ve programlama ile yaratıcı tasarım ve proje üretimleri gerçekleştirilen dersler organize edilmektedir.

YÖNTEM

Bu çalışmada yöntem olarak öğrencilerin dönem boyunca katıldıkları ve atöyle ortamında yaptıkları çalışmalara doğrudan katılım sağlanarak ortaya çıkan veriler kayıt altına alınmıştır.Ders katılımları takip edilmiş, atölye ortamında yapılan çalışma ve bu çalışmaların süreçlerin tamamı gözlem yapılarak bir sonuca ulaşılması hedeflenmiştir. Dersler, Derse katılan tüm öğrenciler ile dönem içerisinde yapılması hedeflenen ve ilgi alanlarına yönelik problemlerin tesbiti şeklinde işlendi. Öğrenciler derslerde genellikle bazı fikir aşamalarını zihinlerinde canlandırarak insan bilgisayar etkileşimi alanında yeni çözümlemeleri düşünmek üzere bilgilendirilerek proje geliştirmeleri hedeflenmiş bu bilgilendirmelerle birlikte herkes kendi ilgi alanı doğrultusunda mevcut problemlere hangi yanıtları arayabilecekleri sorusunu oluşturarak hareket edilmesi sağlanmıştır. Öğrenciler atölye ortamında ve dışarıda projeleri ile ilgili veri toplamaları için bireysel çalışmaya yönlendirilerek proje teslim tarihine kadar araştırmalarına devam edecek şekilde takibe alınmışlardır.

BULGULAR

İki dönem süren İskele47'ye katılım sayesinde öğrencilerin daha fazla motive oldukları, sektörel olarak sanat piyasalarına doğrudan dahil olabilecek özgüvenini elde ettikleri ve daha belirgin hedeflere yönelebildikleri görülmüştür. Öğrencilerin ortaya çıkardıkları özgün proje ve üretimler bize bu tür mekanların öğrencileri doğrudan pozitif olarak etkisi altına alabildiğini göstermiştir.

SONUÇ

Tüm bu sonuçlardan hareketle öğrencilerin bu tür mekanlara ihtiyaç duydukları, bu ve benzeri oluşumlarda daha verimli ve üretken oldukları gözlemlenmiştir. Bu minvalde yapılabilecekler şu şekilde sıralanabilir;

- Akademik eğitim modellerinde bu ve benzeri mekanlardaki eğitim biçimine dönük çalışmalar geliştirmelidir.
- Bu mekanlarda elde edilen birikim ve tecrübelerin sürdürülebilir olabilmesinin sağlanması gereklidir.
- Bu ve benzeri oluşumlar için destekler oluşturulmalı, bu mekanların açılması ve geliştirilmesi desteklenmelidir.

KAYNAKLAR

Artful Living. (n.d.). Retrieved November 5, 2014, from http://www.artfulliving.com.tr/detay/talimsiz-ve-terbiyesiztuumlrkiyersquode-guumlncel-sanat-elestirisi-nasil-yeseriyor

Bubi Arduino: Osman Koç & Ahmet Alpat & Bager Akbay (Dünya Arduino Günü). (n.d.). Retrieved from http://bubikadikoy.com/portfolio/bubi-arduino-osman-koc-ahmet-alpat-bager-akbay-dunya-arduino-gunu/

Ev tipi mucitler İstanbul'da buluştu. (n.d.). Retrieved November 5, 2014, from http://www.haber7.com/teknoloji/haber/1168058-ev-tipi-mucitler-istanbulda-bulustu

iskele 47 | GelecekHane. (n.d.). Retrieved from http://gelecekhane.com/tag/iskele-47/

iskele47. (2014, July 10). BBC World News ekibiyle Turkiye'deki yeni medya sanatini ve maker hareketini konusuyoruz pic.twitter.com/A5f89vh31v [microblog]. Retrieved from https://twitter.com/Iskele47/status/487223968227942400

istanbul hackerspace | serbest proje atölyesi. (n.d.). Retrieved from https://istanbulhs.org/

Kobakant in İskele47- Meet the Conductive Materials. (n.d.). Retrieved November 5, 2014, from http://galaksirehberim.tumblr.com/post/81109122316/kobakant-in-iskele47-meet-the-conductive-materials

Maker Hareketi: Haziran ayı çok hareketli… Bundan sonra hep böyle | GelecekHane. (n.d.). Retrieved from http://gelecekhane.com/maker-hareketi-haziran-ayi-cok-hareketli-bundan-sonra-hep-boyle/

Makers Türkiye - "Sen de yap!": Söyleşi: Osman Koç / İskele 47. (n.d.). Retrieved from http://www.makersturkiye.com/2014/04/soylesi-osman-koc-iskele-47.html

Nevra Yaraç. (2014, September 1). Optimist, *21*(3), 59–63.

Progressive, P. a, VCs, independent platform connecting, startups, & Eventbrite, mentors M. www stage-co com C. the O. V. organizer profile http://www facebook com/coderdojoturkiye facebook com/stagecocowork stagecoplatform 9 upcoming events on E. 149 past events on. (n.d.). Coderdojo Iskele47, Kadikoy // Çocuklar kod yazmayı öğreniyor!! Retrieved November 5, 2014, from http://www.eventbrite.com/e/coderdojo-iskele47-kadikoy-cocuklar-kod-yazmay-ogreniyor-tickets-12664380503

Real Talk: In The Making. (n.d.). Retrieved from http://the-go-project.com/real-talk-14/

Zihni Sinir görse kıskanırdı - Milliyet.com.tr. (n.d.). Retrieved November 5, 2014, from http://www.milliyet.com.tr/zihni-sinir-gorse-kiskanirdi/cumartesi/haberdetay/11.10.2014/1952817/default.htm

MEDIA ETHICS AND ITS ROLE IN THE PRODUCTION AND DISTRIBUTING OF ART

Hasan ALPAGU
Assistant Professor at the Istanbul Sabahattin Zaim University
Faculty of Business and Management Sciences
hasan.alpagu@izu.edu.tr

ABSTRACT: The main concept of any action is bases on three essential activates: Production, Consumption and Distribution. However, the classification and measurement of art works are hard to definite. The main reason is, that it deals with nonphysical products such as passion, inspiration and artistic creativity. Hence the marketing of such products takes a significant role in success of art works.

In fact, nowadays, the productivity of artists depends not only on their creativity and efforts, but also, depend on better marketing system and effective communicating with their audience.

Moreover, thank to internet and digital media, the economic and social statues are not any more as a barrier for meeting of artists and their fans (art consumers) of different classes. Hence, the internet and digital media for artist and their works take a decisive role. In this study we focus on this issue from a comparative and analytical point of view.

Keywords: Media and capitalist system, art, digital marketing, free press, YouTube, profit and satisfaction maximization

INTRODUCTION

The main concept of capitalist system is, how can manage the scarce resources and limitless desires of people. On the one hand, firms try through innovation, competition and efficient marketing to maximize their profit. On the other hand, consumers try to maximize their satisfaction in order to maintain their limitless desires.

The system of capitalism bases on the accumulation of the tangible and intangible capital and economic power. In globalizing liberal world, other component of any system have to take this fact in their consideration. When we examine the art as a component of this system, then we can see also why art and artist have to deal with such matters. With other words, art and artists are forced to deal with developments in the capitalist system such as internet and digital media, and other technological progresses.

In fact, the source of inspiration of artists is human passion and creativity. From an economic perspective, what tends to be missing from these motion is, however, that the artists have to adapt themselves to the globalizing world. Indeed, in order to be able to finance their projects, they need to take the financial part of their works in the process of creating their art works. Only then they can survive in this world of struggle.

The developments in the cultural, economic and social changes in a society have direct and indirect impacts on the creativity and concepts of art works. Also there is correlations and parallelism. In other words, the artists try to influence the society by their demonstrative activities. However the development in the society form their works and give them inspiration.

We should, however, remember that the events in a society are challenges that affect the entire social order. Therefore, it is important to discuss how artists can deal with such challenges. Hence this work is an attempt to take the role of art and artists and their challenges in age of internet and digital marketing under the magnifying glass.

The ultimately aim of this work is to present the motives behind the economic relationships between art and media from a modern-comparative point of view.

Research Questions

•What is the role of the press in art as a medium of communication?
•Are the making or the distributing of art most important?
•One wonders whether the press should give up profits and act ethically, or vice versa?
In this article we take this case under the magnifying glass and try to find out the answer of these questions by applying a chronological analysis.

Methodology and Theoretical Structure of the Study

In this study the comparative analysis has been applied. Comparative analysis is a pluralistic methodology in research. It is a one of the fundamental scientific principle that is used to test the validity of general empirical statements. It based on the Comparison different statements or data.

Hence the starting point of this study bases on the comparison of different role of media and art and their relations with one another. Furthermore in this study we didn’t applied any direct citations but we do inspired from some perspectives of given references in bibliography.

The Evolution of Media and Civilization

In early times of civilization, people communicated with one another through fire smoke, hawks, doves, and especially with the help of the travelers and caravans. Now the internet and digital media dominate this scene. People can contact one another quickly worldwide. However the truth is not as promising as it might seems.

Media and the art are related to one another fairly closely. One reason why is it so, is that the distribution and success of art products need valuation and gradation from the audience. Hence the media is one of the most significant mechanism for art creators to reach this goal.

Media and other communication tools of societies are consequences of economic and social transformation process of human beings. In order to be more effective and to represent their interests in the globalizing world, the firms and artists take this issue as a strategic matter. The more an artist attracts more audience, the more he/she become chance to be famous in her/his branches.

Therefore, advertising and promotion are needed more than ever. Internet, innovation, technology and digital media abolished the virtual boundaries and the globe turned to in a global village. Every artist is trying to take a stable position in this global village. Therefore, marketing and distribution policies of an artist is crucial important. If an artist is not able to present himself in society, many problems will increasingly appear as obstacles in the local and international level. The increasing globalization forces the artists to redefine their role. Globalization, power and popularity dominate in international artistic scenes.

No wonder the artists try through the different digital channels to present their interests, identities or values better. Their main target is to gaining more recognized between their competitors and most importantly in masses of people. An effective marketing strategy through internet is a part of such a strategy.

Media as a Marketing Moderator

Commination is the main factor of the all social activities. The business, art, education, and other social and economic activities are shaped by intercommunication of consumers and producers with one another.

The press and other means of communication have evolved over time into an economic sector. That's why they perform regularly policies, which enable them more revenue and profit maximization.

The media, especially digital media (such as internet etc.) has a crucial role regarding the development of society and art. However, the art creators have to master two skills: the production and the distribution of their art. For instance, the music industry is one the most obvious example of how the role of the internet. Internet is changing and shaping the way of marketing.

Why Do the People Need Digital Media?

Throughout history, people have always felt the need to communicate with each other. People have occupied the Earth step by step or, as many of us would describe this occupation, as conquers. Therefore, the communication and information exchange is attributed a tremendous importance.

All these developments have made communication as a separate discipline. It has now become an economic and social sector. The technology and science are applying to develop

better communication channels. Especially, primarily telephone, internet and other communication media such as radio, television and newspapers have been addressed.

The advantages of internet for art:
•Limitless accessibility for everyone (for artists as well as for their audience)
•Time dimension
•Modern, flexibility and innovative
•Multiple chooses and less opportunity costs
Disadvantages of internet for art:
•Information pollution
•Cause of irritation
•The problem of the measuring of the quality

Communication and Art in the Age of Internet and Information Technology

The art is like any other discipline forced to adapt itself to the globalization process. In this process internet takes a leading role, which shapes and leads the behaviors of the consumers and producers. The internet offers extraordinary potentials for the networking of artist with one another was well as with their audience. It helps to exchange ideas and to get feedbacks. It makes it possible to undertake more effective channels to distribution of art products. It is a barrier-free access channel for art and any artists and their activities. It is a modern connector and meeting place for art producers as well as for art the admirers of art performances and works. Moreover internet has a very effective impact on the traditional behaviors of consumers. The internet and digital media are changing the production and role of art and their role in the social and cultural behaviors of people.

Internet is not just a great place to communicate but also to make business. Through internet many companies as well as millions of individuals are providing tremendous opportunities for distributing and marketing of music, cinema, and other visual as well as non-visual products of art.

Internet is a unique chance to reach billion of people in means of seconds. People can communicate quickly and visually with one another online.

Internet and Quality of Art

The quality of any physical and nonphysical products can be shaped by their quantity as well as their value. The internet have impacts on the quality of art and other nonphysical products and activities. In economics scarcity and needs of people determine the value of a product. With other words the more a product is available in large amount of quantity, the less is its value. In same way the scarcity makes a product more valuable and more desirable.

Hence limitless accessibility of art thought internet to billions of people leads many problems of quality as well. For instance there are countless channel of music and other art online distributors, like YouTube. Nevertheless it is hard to examine their quality. As it is well knows, before online marketing, there were limited number of art producers and distributor firms, which in publishing any kind of art they were very selective and have strictly criteria. Nowadays anybody can present her/his art and products online. As a consequence of this fact, now the viewers are the most effective selector in the art market. In

other words, the evaluation of art products will be determined by the online visitors of art admirers.

Digital Media has tremendous positive impacts on the distribution and sharing of art works to the large community. However piracy and overdoses of online offers of art products make some negative impacts on the quality and copy right of art products.

The Media as a Social Guide

Here we should focus on one another significant role of the press on the art and behavior of people. Namely the role of social media. This mass communications industry affects the lives of all of artist, scientist, consumers and producers etc.

The press and other means of communication have evolved over time into an economic sector. That's why they act mostly by profit and profit maximization rules. Therefore, repeatedly, information has been manipulated or covered up. Even more alarming is that in many countries the press is exploited by governments or corporations as a means of extortion. There is persistent influence on the accuracy and correctness of information.

The freedom of the press varies from country to country due to various factors. These factors are: culture, religion, forms of government, ethical understanding, economic, political and social structure of society, etc.

In industrialized countries, the press, despite some limitations, is more independent than in the less developed countries.

In autocratic and anti-democratic regimes, the press serves mostly as a propaganda tool. The problems of the society will not be discussed extensively and the public is not informed properly about the things happing around them.

Information right is a human right. Therefore the freedom of the press shall be guaranteed. Freedom of press is for structural improvements in a society curial important. For example, if a doctor does not inform her/his patients about the correct diagnosis, how should one start treatment? Such treatment will not bring success and make things even more complicated.

This rule also applies to freedom of information and press. Manipulated and covered up problems of society will bring bigger and more complicated problems with it. We cannot continue to communicate with each other properly and informatively if we are afraid of one another. So we will only create a society that is characterized by irrationality and lives in fear and ignorance. Therefore in the long term, nobody can benefit from such a misleading way of governing. Such an understanding cannot solve problems.

We should only fear ignorance, repression, tyranny, and uncompromising anti-democratic systems. More importantly, if the press does not serve society and human dignity, then it remains only an instrument of propaganda and deception. It is the duty of every journalist on the other hand to do something to abolish such wrong doings.

We must ask ourselves these questions:

Is more important to maximize profits or the free Press?
Is it the role of the press to find out the truth or to manipulate it?

A press that manipulates the truth will not successfully change the course of history. The problems can be solved only if they are correctly diagnosed. Then we can talk about possible solutions. Hence this aspect of press and internet should be considered by art creators. Although we live in an age of advanced technology and internet revolution, it is a time of transition and a time of insecurity and uncertainty. The traditions and robust form of communication, behaving society and values are becoming reformed. This also applies to art and artists.

Image: *Ostrich and Globe*

Source: Authors own drawing in: Communication, Conversation, Cooperation: How can conflicts be resolved? Peter Land Publication, New York, Oxford, Bern, Bruxelles, Wien, Frankfurt am Main, 2012

Résumé

From the presented results different conclusions can be drawn. Internet as a modern medium of communication provides many great contributions into the marketing and distribution of art. It visualizes the products of artists and enable them an online way to reach millions of people. Hence its contributions to the film, music and art are tremendously important.

To be more effective and to represent their interests in the society many artists try to find better way of the marketing of their works. This tendency is increasing in a parallel size to the artistic activities of artists and their success in their field. The more successful an artist the more she/he need better marketing networking and distribution channels. This fact is also valid for new and unpopular artists. They need to be known and recognize by mass. Hence internet and digital media are becoming a significant part of this marketing policy.

Moreover it can be said, that globalization required more engagements for artists to manage their position in the global arena by applying more effective and innovative methods of marketing and distribution. For that reason internet and other digital channel are most important tools for artists to maintain these challenges. Finally we feel to stress that the subject of this essay need more research and time to present more precise inputs. What we try to bring out is not than taken the matter under a special consideration and give researchers a vision and some idea for further studies.

REFERENCES

Alpagu H., Rolle und Bedeutung der Vergleichenden Analyse, Soziologie Heute, Oktober 2009, Wien

Alpagu H., Das Leben ist wie ein Fluss (German Edition), Vienna, Frankfurt am Main, 2009

Alpago A. (Hasan Alpagu), Communication, Conversation, Cooperation: How can conflicts be resolved? Peter Land Publication, New York, Oxford, Frankfurt am Main, 2012

Case K. E., Fair R. C., Oster S. M., Principles of Economics, Tenth Edition, New York, 2003

Çiçek E., Medya okuryazarlık düzeyi ile medya kullanımı arasındaki ilişki: iletişim meslek lisesi öğrencileri üzerine bir alan araştırması, Yüksek lisans tezi, Marmara üniversitesi, sosyal bilimler enstitüsü, radyo televizyon ve sinema anabilim dalı, radyo televizyon bilim dalı, İstanbul, 2013

SANAT VE KÜLTÜR TOPLUMU ÜZERİNE DÜŞ-ÜN-SEL POLİTİKALAR

Yrd. Doç. Hülya BOZBIYIK
Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
hulyabozbiyik@trakya.edu.tr
hulyabozbiyik@mynet.com

ÖZET:Ülke olarak öncelikle sanat ve sanatçının varlığını kabul edip etkinliğini sağlamlaştırmak, sanata ulaşmanın yolunu açmak-kolaylaştırmak gerekir ki, bu hedefe ulaşabilmek için belirleyici olan temel hareket noktalarının saptanmasını gerektirir. Sanatın kişi ya da kişilerin tekelinde istenilen şekle getirilebilecek, müdahaleyi kaldırabilecek bir alan değil, kendi özgür-özgün biçim ve düşüncelerini yaratan-yaratması gereken, kendini üreten bir alan olarak kabul görmesi-görülmesinin sağlanması birincil öncelik olarak ele alınacaktır.

Sanat toplumu olabilmek için sanat ve kültür toplumu politikasının çalışma ve uygulamalarının planlanarak, yol, yöntem ve strateji belirlenmesi, içerik ve uygulama biçiminin araştırılarak yaşama geçirilmesi gerekir. Bu konuda görev alması-verilmesi gereken kişilerin de politikacılar değil sanat, düşün ve bilim alanından olan disiplinlerarası bir yaklaşımla hazırlanması, içerik ve uygulama yöntemlerinin gelişim ve değişime açık olması, siyasi otorite ve ekonomik güçlerden bağımsızlığı ön planda olmalıdır.

Ülke olarak sanat, düşün ve bilim alanında üretime gerek olduğu, gelişimci düşünceye açık bireylerden oluşan bir toplum yaratabilme yolunun ancak sanat, sanatçı, sanat yapıtı, sanat eğitimi, sanat kurumları ile sanat etkinliklerine verilen değer ile bu konudaki yönetimsel yaklaşımın etkinliği ve geleceğin tasarlanabileceği yaşamsal bir sürecin başlangıcı ile devamını kapsamaktadır.

Bu bildiride ülkemizde güzel sanatlar alanında sanatı geliştirmek, düzenlemek, sunmak, yönetmek, ulaştırmak ve korumak üzerine geliştirilebilir politikalar hakkında düşünüp taşınarak sonuç ve önerilere yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Kültür, Toplum, Sanat Eğitimi, Sanat Politikaları.

INTELLECTUAL POLICIES ON TO ART AND CULTURE SOCIETY

ABSTRACT: As a country we accept the existence of art and artists primarily to strengthen the effectiveness of them and it is need to pave the way for easier access to art. This means that it’s required the detection of basic points which are decisive to achieve this goal. It will be discussed as a top priority that the art should create their own free-original form & thought and should be provided acceptance as a self-producing area, it isn’t an area

that can be brought into the desired shape by the monopoly person or persons and also it's not open to intervention.

In order to be art society, art and culture community policy must be determined in point of ways, methods and strategies by practising studies and applications, and also its content and application format should be implemented by investigating. People who consist of field of art, thought and science, not politicians should take part in this regard, they should be prepared in an interdisciplinary approach, their content and application methods are to open development and change, their independence from political authority and economic power should be in the forefront.

It is a fact that as a country production is necessary in the field of art, thought and science. Creating the way consisting of individuals who are open to progressive ideas comes true provided with the values given to art, artist, artwork, art education, art institutions and art activities and the effectiveness of the management approach on this issue and also with the onset of a vital process that the future can be designed.

In this paper, conclusions and recommendations will be included advisedly about improved policy on to develop, organize, perform, manage, deliver and maintain the art in the field of fine arts in our country.

KeyWords: Art, Culture, Society, Art Education, Art Policies

GİRİŞ

Sanat birçok etken ve bileşenin bir araya gelmesiyle kendini üretir. Her sanat yapıtı da (özellikle insanın varlığı ile birlikte var olan resim, heykel, mimarlık ve müzik) hem sanatçının düş-ün-sel yapısını hem de o dönemin sosyo-kültürel yapısını içeren gizilgüce sahip bir denemedir. Düşüncenin sosyal yaşam pratiğine dönüşmesi bağlamında geçmiş ve geleceği bir araya getirerek anlama ve anlamlandırma yetkinliği toplumun sanatsal kültürünü oluşturur. Sanat kültür üretir ve kültürü etkinleştirir. Etkinliği olmayan bir kültür sanat üretemez, durağan kültür ise yalnızca tarih olur. Bu nedenle etken durumda olan insan ile edilgen durumda olan kültürün bir araya gelmesi ancak sanat yolu ile gerçekleşebilir. Bunu sağlamanın yolu ise bireyin sanat ve kültür öğeleriyle karşılaşması, sanat etkinliğinin parçası olması, sanat ve kültürün ne olduğunu bilmesi gerekir. Bu da ancak yönetimsel bir konu olan kurumsallaşmanın gerekliliğine işaret etmektedir. "Artık, kendi sınırlarından emin olamayan, kendi ilerlemesinin ölçütü olarak kullanılabilecek özeleştiri kavramları geliştiremeyen, insanlığın mükemmelliğe doğru ilerlemesi sürecinde kendi özel ve özerk işlevini kurumsallaştıramayan her tür insani yetenek veya üretim alanı, kusurludur." (Artun, 2011;186) Elbette önemli bir nokta da sanatın kurumsallaşması değil, özerk sanat kurumlarının varlığı, içeriği ve sürekliliğidir. Sanat kurumsallaşmaya başladığında ise orada siyasi otorite ve ekonomik gücün varlığı hissedilir.

İnsanın sanatla ilişkisi çok öncesinde doğal ve kaçınılmaz bir sonuçken, şimdi bizim gibi toplumlarda uzlaşılmaz bir konuma gelmiştir-getirilmiştir. Bunun nedeni ise sanat, kültür ve bilim alanında var olan problemlerimizi toplum olarak çözmemiş-çözememiş-çözmek istememiş bir ülke olmamızdan kaynaklanmaktadır. Bir arada var olmayı ve yaratmayı öğrenemeyen toplumlarda, olaylara karşı tepkisiz kalmaya ve yabancılaşmaya neden

olmaktadır. Bireysel çabaların yansıra kolektif bir çalışma ve çabayı da gerektiren sanat aslında bilimin de temelidir.

Adorno'ya göre; "Kültürden söz eden, bilerek veya bilmeyerek yönetimden de söz ediyor demektir." (Adorno, 2013;121) Fakat yönetmek ona müdahale etmek hakkını vermez, tam aksine onu desteklemek ve hatta dokunulmazlığını sağlamak amacı ile samimi olabilir. Üstelik sanat yönetimi "… kötü rastlantıyı, insanlar üzerinde körlemesine denetimi, eş dost kayırıcılığını ve iltimas geçmeyi engeller."(Adorno, 2013;139)

SANAT, KÜLTÜR, BİLİM, EĞİTİM, BİREY, TOPLUM VE SİYASET İLİŞKİSİ

Marx'a göre; "Kültür, doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı her şeydir."(Güvenç, 2011;123) Kültür, insana ait tüm etkinliklerin birleşim alanıdır. İnsanın kendini ifadesi ve düşünce aracı olarak değerlendirilebilir. Her toplumun da farklı bir kültürü olduğuna göre insanın ve toplumun düşünce yapıları da farklılık gösterir. Bu farklılıkların varlığı da bir çatışmayı değil kültürel zenginliğin bir işareti olarak algılanmalı ve devlet tarafından güvence altına alınmalıdır. Siyasetçiler ve yöneticiler sanatın ve kültürün geniş katmanları ile bir arada olmayı, sunmayı, yaşatmayı ve korumayı bilmelidirler. Bu da kültür farkındalığı gerektirir. Bunu da ancak bilimsel bir kavram olan eğitim yolu ile yeni bir zihniyet ve yeni bir bilinç oluşturmak gerektiği düşünülmektedir. Yönetici konumunda olan kişiler toplumda her bireye aynı uzaklıkta ve aynı yakınlıkta olmalıdırlar. "Nietzsche, 'Ahlakın Soykütüğü'nde şöyle der: Bir topluluğun, bir ulusun evriminde bilim adamının ön plana geçtiği dönemler görürsünüz; işte bu dönemler yorgunluk, özellikle günbatımı ya da çöküş dönemleridir."(Bozkurt, 2013;181)

> *Sanat toplumsal ve siyasi meselelerle ilgili mesajlar ve duygular ileterek siyasi olmaz. Toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtma biçimiyle de siyasi olmaz. Tam da bu işlevlere aldığı mesafe yoluyla siyasi olur. Sadece eserleri ya da anıtları değil, belirli bir mekan-zaman sensoryumunu(sensoryum:Bir bütün olarak duyu ve algı mekanizması) şekillendirdiği ölçüde siyasi olur.(Artun, 2011;208)*

Sanat üzerine düşünmek ve üretmek bireyin ve toplumun anlamsal ve yaşamsal bir açılım ile kendini sürekli yenileyen, yaratıcı, devingen bir kültür toplumu yaratmasına neden olur. Bilginin elde edilmesi ve yayılması ise ancak sanat eğitimi yolu ile gerçekleşebilir. Sorunlarla yüklü bir eğitim sistemimiz ise insanın düşünsel, duygusal, duyumsal ve özgürlükler anlamında gelişimine kapalıdır. Sanat ve kültür toplumu oluşturabilmek için daha fazla özgürlük gerekir. Eğitim sistemimiz ise belirli kalıplar içine sokulmaya çalışılan insan için özgürlük, özgünlük ve üretkenlik yoksunu insan modelini tanımlar. Aslında halk ve sanat arasındaki kopukluk da bundan kaynaklanmaktadır.

Alman sanatçı Joseph Beuysbirçok disiplini bir arada kullanabilen ve "Her insan sanatçıdır." (http://itaatsiz.org/2014/03/14/sanatta-devrimci-bir-akim-fluxus-ve-joseph-beuys/) ifadesini kullanarak aslında bir varoluş felsefesine vurgu yapar ve sosyal bir varlık olan insandaki düşünme, yapma ve yaşama yetisinin varlığını sorunsallaştırır. Beuys'un eseri kendisidir ve ölümü ile birlikte tamamlanmıştır.

Güzel sanatlar alanında özellikle resim, heykel, mimarlık ve müzik disiplinlerinin yaratıcılık üzerinde etkisi büyüktür. Çünkü insanlığın varlığı ile birlikte süregelen bir yere

sahiptirler. İnsanlık bu kültür disiplinleri sayesinde kendisini ifade edebilmiştir. Bu ifadenin kesintisiz devam edebilmesi için kültürü oluşturan tüm öğelerin varlığını kabullenmek gerekir.

> *Sanatsal etkinliğin bileşenlerini şöyle sıralayabiliriz: sanat ile kamu arasında bir eşit dolaşım olarak sanat eleştirisi; sanat ile izleyici arasındaki ilişkileri örgütleştiren sanatsal kurumlar(tiyatrolar, müzeler, konser salonları, vs.; sanatçının dünya görüşü ile estetik konumunu olduğu kadar, mesleki yeteneklerini de oluşturan ve biçimlendiren sanatsal yetişme sistemi; kamuoyunun, kamunun beğenisinin ve estetik yargısının izlerini taşıyan tepkiler, ödüllendirmeler, itici güç sistemi. Sanatsal etkinliğin tüm bu işleyiş tarzının araştırılması, kendine özgü bilimsel bir dal olarak, sanat sosyolojisinin konusu haline gelmiş bulunmaktadır. Bu bakımdan, estetik, sanat sosyolojisinin bilgilerinden ve sonuçlandırmalarından yola çıkmak zorundadır; çünkü bunlar olmaksızın, sanatsal kültürün varlığının ve gelişmesinin derinindeki yasalar hiçbir zaman kavranamaz. (Kagan, 2008;17)*

Sanat, toplumsal ve ekonomik kalkınmanın da ayrılmaz bir parçasıdır. Müzeler, galeriler, sanat fuarları, bienaller, sergiler, sempozyum ve kongrelerin gerçekleştirilmesi, özel sektör, yerel yönetimler ve kamuda sanat-kültür kurumları ile insan, para, araç-gereç gibi birçok etkenin kaynağına ve işbirliğine dayanmaktadır. Bu da insan için istihdam yolunu açma imkânı sağlar. Böylece Güzel Sanatlar Fakültesi mezunlarının gelecek kaygıları kendiliğinden çözümlenmiş olur. Buna ek olarak bugün üniversitelerde uygulanmakta olan Erasmus, Farabi, Mevlana gibi yurt içi ve yurt dışı değişim programlarının lise düzeyine de indirgenebileceği düşünülmektedir. Doğan Kuban'a göre: "İnsan cevheri olarak toplumun bir eksikliği yok." (Kuban, 2010;5)

Sonuç olarak var olan durağan insan cevherimizi aktif hale getirerek çağdaşlık adına kullanabiliriz.

DÜŞ-ÜN-SEL POLİTİKALAR

19.Yüzyıl Aydınlanma Çağı düşünürleri(Saint-Simon, Charles Fourier, Marx ve Engels) hayatın sanat gibi, şiir gibi yaşandığı toplumlardan bahsederler. Sanat ve kültür toplumuna uyanmak onların en büyük istekleridir. "Bütün 19.yüzyıl ütopyaları da hayatın sanata dönüştüğü toplumlar hayal ederler. İşte sanatın siyasetini, estetiğin politikasını kuran, bu gelecek vaadidir. Nietzsche buna 'büyük politika 'der. 'Büyük Politika' insanları hayvan yerine koyarak onları sürüleştiren modern politikadan ayrıdır. O, sanatçıların işidir."(Artun, 2012;112)

Sanat ve kültür toplumu politikasının disiplinler arası bir anlayışla sanatçılar, sanat eleştirmenleri, sanat yazarları, sosyal bilimciler, eğitim bilimciler, toplum bilimciler ve akademisyenler tarafından hazırlanarak yaşama geçirilmesi gerekmektedir. Devlet, toplumun kendisini ifade etmesi konusunda her özgürlüğü sağlamalı ve desteklemelidir. Kişi veya kurumları güvence altına alarak sanat üretme ve yaratmanın yolunu açmalıdır. Bu konunun işlerliği konusunda yapılan tüm çalışmaların sanat, sanatçı, sanat eğitimi, sanat yapıtı, sanat kurumları açısından anayasal koruma altına alınmasının doğru olacağı düşünülmektedir.

Çünkü sanat özgür ve özgün olmak zorundadır. Aksi durumunda ise sanattan bahsetmek mümkün olamayacaktır. Özgürlük ve özgünlük kavramları ise toplumun işleyiş biçimini kapsadığından bir karar verme ve bu kararı uygulamanın yol ve yöntemini belirler. Karar verme, düzenleme, sunma ve koruma mekanizmaları ise kurumlardır. "Kültürel olan, bütün toplumsal grupları ilgilendiren, kültür kurumları içinde ve onlar üzerinde yürütülen bir mücadelenin sahasıdır."(Artun, 2011;140) Kültür ve kurumlar yönetimsel bir yaklaşımı içerir. Yönetmek de siyaset veya politika dediğimiz topluma ait iç-dış tüm etkinliklerin kapsamıdır. "Yönetim ise, üretken olduğu kabul edilen insana yalnızca dışarıdan dayatılmaz. Kendini onun içinde çoğaltır."(Adorno,2013;138) Sanatı yönetmek aslında bir kültür işidir. "(…) kültürü yönetmek bir fabrikayı, bankayı, oteli yönetmeye benzemiyor." (Aysun, 2014;64) Yönetici konumunda olan kişilerin de sanat ve kültürle iç içe olması ve onunla birlikte hareket etmesi gerekir. "Değişen hükümetlerin kültür politikasını değil, toplumun kültürel ihtiyaçlarını ya da kültür kurumlarının ihtiyaçlarını karşılamak üzere programlar."(Aysun, 2014;34) hazırlanmalıdır.Kültür, bir topluma ait tüm değerlerin bütünü ise, insanın ve toplumun varlığı da ancak kültürel değerleri ile vardır. Bu kültürel değerlerin varlığı ise onların korunmasını gerektirir. "Sanat eserinin sanat eseri olması için, onun yaratıcıları olması gerektiği gibi, onu koruyacak olan insanların da olması gerekir." (Direk, 2014;118)

"İyi sanat iyi siyaseti destekler, kötü siyaset kötü sanat yapar."(Artun, 2011;194) Ülkemizde politikacılar veya yöneticiler iş başına gelince kurumlara "kendi anlaşabileceği kişileri" getirdiği sürece; gelişimden, çağdaşlıktan, sanattan ve kültürden bahsetmek yersiz, gereksiz ve önemsiz olur. Böyle bir ortamda sanat ve bilim alanında dünya çapında kişilikler yetiştirmenin çok zor olacağı düşünülmektedir.

> *Bir varoluşçu olan Berdyayev'e göre, Yetersiz insan dilinde hiçten çıkıp gelen yaratıcılıktan bahsederken, gerçekte özgürlükten çıkıp gelen yaratıcılıktan bahsediyoruz. Belirlenimcilik açısından bakınca özgürlük bir hiçtir; varolan düzenlerin hepsini es geçer, hiçbir başka şey onu belirlemez ve özgürlükten doğan şey daha önce varolan nedenlerden, bir şey'den türemez… Sadece evrim belirlenmiştir: Yaratıcılık kendisinden önce gelen hiçten türer. Yaratıcılık açıklanamaz: Yaratıcılık özgürlüğün gizidir. Özgürlüğün gizi ölçülmez derinliktedir ve açıklanamaz… Hiçten yaratma olanağını reddedenler, kaçınılmaz biçimde yaratıcılığı, belirlenmiş bir düzenin içine oturtmak zorundadırlar, böylece de yaratıcılığın özgürlüğünü inkâr etmiş olurlar… Yaratıcılık, içerden, ölçülemez ve açıklanamaz derinliklerden çıkıp gelen bir şeydir, dışarıdan, dünyanın zorunluluğundan değil. Tam da yaratıcı edimi kavrama isteği, onu kavrayamamanın nedenidir. Yaratıcı edimi kavramak, onun temelsiz ve açıklanamaz olduğunu tanımak demektir. Yaratıcılığı ussallaştırma isteği, özgürlüğü ussallaştırma isteğiyle ilişkilidir. Özgürlüğü tanıyan ve belirlenimciliği istemeyenler de özgürlüğü ussallaştırmaya çalışmışlardır. Oysa ki özgürlüğün ussallaştırılması, özgürlüğün sınırsız gizi inkâr edildiği için bizzat belirlenimciliktir… Özgürlük varlığın tabansız temelidir: Tüm varlıktan daha derindir… Özgürlük ölçülmez derinlikte bir kuyudur –dibi, en son gizdir. (May,1994;24)*

Bu konudaki yönetimsel uygulamalar ise sanatın ve sanatçının dokunulmazlığı üzerine kurulmalı-kurgulanmalıdır. "(…), sanat en zor ve en önemli görevleri yerine getirmeye,

kitleleri harekete geçirebildiği zaman başlayacaktır."(Artun, 2011;120). Sanat sosyal bir yapıyasahip, katılımcı, demokratik, değişime açık ve toplum kadar siyaseti de şekillendirip içeriğini zenginleştirebilecek bir yapıya sahiptir. Sanat kültür doğurur ve kültürsüz bilim kötüye kullanılabilir. Kültürü aktif hale getiren sanattır. İnsan sanat ve bilim üreterek aslında kendini üretir. Yalnızca tarihimizle ve geleneksel sanatlarımızla övünmek yeterli-yerinde bir çıkış noktası değildir.

'Sanat yapıtı', diyor AndreBreton 'ancak geleceğin refleksleri tarafından titreştiriliyorlarsa değerlidir."(Artun, 2011;(26)128) Sanat sosyal bir varlıktır ve bu nedenle sanat eğitimi erken yaşta başlayarak devam etmeli ve her insanın bir sanatsever olmasını sağlamak gerektiğine, Hegel'in "Sanat, hakikatte halkların ilk eğiticisidir." (Bozkurt, 2013;174) ifadesi temel alınarak, insan eğitimine sanat ile başlangıç yapılmalı ve devam ettirilmelidir. Eğitim sistemimizde güzel sanatlar alanında, hem resmi eğitimde hem de sanat eğitiminde birçok eksiklikler vardır ve yaşanmaktadır. Bunun aşılması için sanat konusunun dışlanarak değil tam aksine benimsenerek işlerlik kazanması-kazandırılması, gelişim ve değişime açık olması için; üniversitelerde bugün uygulanmakta olan ders saati başına ücretli öğretim elemanı olarak destek veren eğitmen uygulaması ile davetli sanatçıların söyleşi veya workshop yapmaları örgün ve genel eğitimde de uygulanabilir. Çünkü eğitim herkese eşit olanakları sunması gereken yasal bir hak olarak benimsenmeli ve uygulanmalıdır. Daha önce de bir bildirimde sunduğum gibi; "Suyun akışı-berraklığı-yansıması için 'eğim' ne ise, insan için de 'eğitim' o dur. Çağdaş eğitimin olmadığı yerde su, balçık olur."(Bozbıyık,2014;Sunulan bildiri tam metni henüz basılmadı)

YÖNTEM

Gündemi oldukça meşgul eden sanat ve siyaset gerilimi, aslında sanat ve siyasetin gerçek bir yaşam alanı bulamadığı 2014 yılında, olmaması gerekenler yaşanmaktadır. Kültürel kimliğini ve kültürel bir yaşam tarzını benimseyememiş olan bizler, geri kalmışlığımızı kabul ederek bu durumu aşmamız için kendimize dönüp bakarak ve kendimizi eleştirmemizden geçmektedir. Bu nedenle çalışmada konu ile ilgili kitap, gazete, dergi, makale, bildiri, televizyon ve internet haberleri taranmış, kendi düşünce ve gözlemlerime dayanarak yorumlamalar yapılmaya çalışılmış, sonuç ve önerilere yer verilmiştir.

BULGULAR

Sanat ve kültür toplumu olabilmek için öncelikle ihtiyacımız olan yönetici ve karar verme mekanizmalarında yer alan kişilerin, sanat ve kültürün ne olduğunu bilmesi gerekir. "Kültür, dokunulamayan, herhangi bir taktik ya da teknik kaygıyla üzerinde oynanamayacak daha yüksek ve saf bir şeydir." (Adorno, 2013;122) Sanat ve sanatçının varlığını dışlayarak değil kabul ederek etkinliğini sağlamlaştırmak, sanata ulaşmanın yolunu açmak ve kolaylaştırmak asıl amaç olmalıdır. Bununla ilgili olarak toplumun sanat ve kültür ihtiyacına cevap verebilecek farklı disiplinlerden gelen kişilerin stratejik plan hazırlaması gerekmektedir."(…) devletin tanımlı ve uzun vadeli bir kültür politikası stratejisi olmalı."(Aysun,2014;35) Vesonrasında bunun hayata geçirilmesi gerekir. Aksi durumda ise var olan sanat ve kültürel yapımız zarar görebilecektir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sanat ve kültürinsan etkinliğinin bileşenlerini oluşturarak yaşamı kuşatan ve etkileyen insanın "(…) doğaya ek olarak ürettiği tüm maddi ve manevi değerleri." (Kongar, 2013;18)nin bütünüdür. Bu nedenle bir resmin örtülmesi insanlığın örtülmesi, bir heykelin yıkılması insanlığın yıkılması, bir tiyatro oyununun yasaklanması insan sözünün yasaklanması, bir müzik eserinin yasaklanması insan ritminin yasaklanması anlamına gelir. Herhangi bir sanat yapıtının veya sanat etkinliğinin engellenmesi yalnızca günlük bir çözüm-çözümsüzlük ve hatta kargaşadır aslında. Sanat ve kültür problemlerini çözememiş toplumlar diğer ülke halklarına göre yaşamın her alanında geri kalmayı kabullenmiş demektir. Oysaki kültürel mirasımızın korunması, ulusal ve uluslararası sanat ve kültür alanında etkin olunması, ülke ve dünya sanatını anlamak ve paylaşmak, yenilik ve özgünlük sunabilmek, her alanda yaratıcı düşüncenin önemi ve değerinin fark edilmesi-ettirilmesi konusunda sanatın önemi ve değerine vurgu yapılması kaçınılmaz bir durum arz etmektedir.

Öncelikle ihtiyacımız olan kentsel dönüşüm projelerinin aksine sanat, düşün ve bilim alanında değişime-dönüşüme gerek olduğu, gelişimci-eleştirisel düşünceye açık bireylerden oluşan bir toplum yaratabilme yolunun ancak sanat, sanatçı, sanat eğitimi, sanat kurumları ile sanat etkinliklerine verilen değer ile bu konudaki yönetimsel yaklaşımın etkinliği ve çabasıyla geleceğin tasarlanabileceği yaşamsal bir sürecin başlangıcı ile devamını kapsamaktadır. Günümüzde sanat, kültür ve eğitim politikaları ne yazık ki baskıcı ve merkeziyetçidir. Daha çok özgürlük, daha çok bilim ve daha çok sanat istemek gerekmektedir. Bunun için yapılması gereken ise sanata ve bilime ulaşmanın kapılarını açmaktır.

Siyasetin belirlediği bir kültür değil, kültürün siyaseti belirlediği noktada; sanattan, kültürden ve gelişimden söz edebiliriz. İnsan, sanat, kültür, eğitim, bilim ve siyasetin bir arada olabildiği toplumlara evrilmek kanımca hepimizin istemidir. Bu amaca ulaşabilmek için ise sanatın ve kültürün insanın kendisini ifadesinde en önemli araç olduğunun bilincine varılması gerekir. Estetik kültüre ve beğeniye sahip bireylerden oluşan bir toplumda, yöneten ve yönetilen kesimin arasındaki uçurumun kapanması da kendiliğinden oluşacaktır. Sanat ve kültürü yönetmek için özen, ilgi, kültür ve idealizm gerekir. Bu nedenle politikacıların bu konuda görev almaması ya da verilmemesi gerekmektedir. Çünkü sanat, üzerinde herhangi bir müdahaleyi kaldıramayacak ve kendini üreten saf bir varlıktır.

Sanatla var olan ve sanatla çoğalan bir topluma uyanmak isterdim.

KAYNAKLAR

Adorno, T. W. (2013) *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi.* Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen(Çev.). İstanbul: İletişim.

Artun, A. (Ed.) (2011). *Sanat Siyaset. Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika.*İstanbul: İletişim.

Artun, A. (Ed.) (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi. Estetik Modernizmin Tasfiyesi.*İstanbul: İletişim.

Aysun, E.A.(Hazırlayan) (2014). *Sanat Yönetimi Üzerine Konuşmalar.*İstanbul:Yapı Kredi.

Bozbıyık, H. (2014*).“Sanat Eğitiminde Farklı Yaratıcılık ve Üretim Yollarını Açan Heykel Sanatı Üzerine”*(Sunulan Bildiri Tam Metin Henüz Basılmadı) ERPA Uluslararası Sanat Eğitimi Kongreleri, İstanbul Üniversitesi.

Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları.*Ankara: Sentez.

Direk, Z. (2014). “Heidegger’in Sanat Anlayışı” *Cigito, Üç Aylık Düşünce Dergisi,* Sayı:64, s.118.İstanbul: Yapı Kredi.

Güvenç, B. (2011). *İnsan ve Kültür.*İstanbul: Boyut.

Kagan, S.M. (2008).*Estetik ve Sanat Notları.*Aziz Çalışlar(Çev.). İzmir: Karakalem.

Kongar, E. (2013). *Kültür Üzerine.* İstanbul: Remzi.

Kuban, D. (2010). “Sanatsız Olmayacak” *Cumhuriyet Gazetesi Bilim Teknoloji Dergisi,* Sayı:1233, s.2.

May, R. (1994). *Yaratma Cesareti.*Alper Oysal(Çev.). İstanbul: Metis.

Sağlan,S.(2014).“Sanatta Devrimci Bir Akım: Fluxus ve Joseph Beuys” http://itaatsiz.org/2014/03/14/sanatta-devrimci-bir-akim-fluxus-ve-joseph-beuys/ (Erişim Tarihi 14.03.2014)

ETKİNLİK ODAKLI MÜZİK EĞİTİMİ SÜRECİNİN ÜSTÜN YETENEKLİ ÖĞRENCİLERCE DEĞERLENDİRİLMESİ

Doç.Dr.Ilgım KILIÇ
İnönü Üniversitesi
ilgimkilic@gmail.edu.tr

ÖZET

Bu çalışmada üstün yetenekli öğrencilerin müzik eğitimi yoluyla müziğe olan ilgi, istek ve yaklaşımlarının incelenmesi ve öğrencilerin müziksel açıdan özdeğerlendirme yapabilmeleri amaçlanmıştır. Çalışma, üstün yetenekli olarak tanımlanmış olan 17 öğrenci ile 2012-2013 bahar ve 2013-2014 güz eğitim-öğretim yıllarında gerçekleştirilmiştir. Öğrencilerin uygulamalar sonunda kazanımlara amaca ulaşıp ulaşmadıklarının görülmesi ve değerlendirilmesi için veri elde etme aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu seçilmiştir. Çalışmada öncelikle bireyselleştirilmiş eğitim yapılmış, ardından toplu müzik eğitimi gerçekleştirilmiştir. Eğitim süreci sonunda yarı yapılandırılmış görüşme formu ile gerçekleştirilen müzik eğitimindeki etkinliklere yönelik öğrenci görüşleri, elde ettikleri kazanımlara dair farkındalıkları, konser süreci ve konser sonucuna ilişkin değerlendirmeleri ve tüm bunların sonucunda müziksel açıdan özdeğerlendirme görüşleri belirlenmeye çalışılmıştır.Elde edilen veriler "içerik analizi tekniği" kullanılarak analiz edilip yorumlanmıştır. Görüşme formları okunarak çözümlenmiş, veriler kodlanmış ve temalar altında toplanmıştır. Daha sonra bulgular görüşme sonucu elde edilen ham verilerden doğrudan alıntı yapılarak desteklenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Müzik eğitimi, müzik etkinlikleri, üstün yetenekli öğrenciler

GİRİŞ

Her bireyin gelişim ve öğrenme düzeyi, hızı ve algılaması farklıdır. Aynı eğitim-öğretim ortamında öğrenim gören bireylerin bile her birinin aynı düzeyde ve aynı nitelikte öğrenmeyi gerçekleştirmesi, kazanımlara ulaşması beklenemez. Renzulli (1978) tarafından üstün yeteneklilik ortalamanın üzerinde bir kabiliyet, yaratıcı düşünme ve görev sorumluluğunun bileşkesi olarak tanımlanmaktadır. Yaklaşık olarak takvim yaşının 2-3 yaş üzerinde gelişim göstermek veya yaşıtlarınınkinin ¼ den ½ ne kadar daha fazla bir yetenek/yeteneklere sahip çocukların "*üstün yetenekli*" kabul edilebileceği üzerinde durulmuştur (Robinson, 1993). Bunun yanında, üstün yetenekli öğrencilerin diğer öğrenciler gibi gerek bilişsel gerekse duyuşsal alanda farklı ihtiyaçları vardır (Akarsu, 2001). Dolayısıyla Dağlıoğlu'nun (2010) da belirttiği gibi; öğretmenlerden beklenen öğrencisinin üstün yetenekli olduğunu fark edebilmesi ve bu sayede gelişimine katkı sağlamasıdır. Üstün yetenekli öğrencilerin eğitim-öğretim ortamları, öğrencilerin ilgi ve ihtiyaçlarını karşılayacak ve bireysel farklılığı dikkate

alacak şekilde oluşturulmalıdır (Tüysüz, 2013). Bu durumda bu çocukların almış oldukları eğitimin içeriği, onların kendi öğrenme hız ve ilkelerine göre düzenlenmelidir (Çetinkaya, Döner; 2012).

Üstün yetenekli bireyler genellikle çoklu yetenek ve ilgilere sahiptirler (Bozgeyikli, Doğan, Işıklar, 2010). Dünyada üstün yeteneklilere verilen eğitim incelendiğinde Rusya'da, Polonya'da, Slovakya'da, Ukrayna'da, İngiltere'de müzik eğitiminin ön plana çıktığı görülmektedir (Batdal Karaduman, 2011).

Bütün bunlardan yola çıkarak bu çalışma süreci ile üstün yetenekliler pilot uygulama sınıfında bulunan ilkokul öğrencilerinin kazanımları gözetilmiştir. Bu öğrencilerin verilen bu müzik eğitimi ile en azından; ezgi tekrarı yapabilmeleri, ton içinde kalabilmeleri, sesleri ve dizileri algılayabilmeleri, vuruşlardaki aksanları algılayabilmeleri, müziksel/ezgisel belleği geliştirebilmeleri, birlikte şarkı söyleme becerisi kazanabilmeleri, duygu ve düşüncelerini ifade etmede müziği araç olarak kullanabilmeleri, dinlediği müzik parçasını anlamlı ve uygun şekilde söyleyebilmeleri, notalar ile nüanslar arasında bağlantı kurabilmeleri ve müziksel açıdan kişisel yeterliliğe sahip olabilmeleri amaçlanmıştır.

Buna göre; araştırmanın problem cümlesi "Etkinlik odaklı müzik eğitimi sürecinin üstün yetenekli öğrencilerce değerlendirilmesi nasıldır?" biçimindedir. Bu problem çerçevesinde aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Çalışma grubunun süreç boyunca gerçekleştirilen müzik etkinliklerine ilişkin görüşleri nasıldır?
2. Çalışma grubunun süreç sonucunda edinmiş oldukları duyuşsal kazanımlara ilişkin görüşleri nasıldır?
3. Çalışma grubunun konser süreci ve sonucuna ilişkin görüşleri nasıldır?
4. Çalışma grubunun süreç sonunda özdeğerlendirmelerine ilişkin görüşleri nasıldır?

YÖNTEM

Üstün yetenekli öğrencilerle bir eğitim-öğretim yılı boyunca müzik etkinlikleri gerçekleştirilmiş ve bu süreç sonunda karşılaştıkları güçlüklerin saptanması, kazanımların amaca ulaşıp ulaşmadığının görülmesi ve değerlendirilmesi için veri elde etme aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu seçilmiştir. Formda öğrencilerin demografik özellikleri ile ilgili soruların yanı sıra, gerçekleştirilen müzik eğitimindeki etkinliklere yönelik görüşler, müzik eğitimi sonucunda elde etmiş oldukları kazanımlar, konser süreci ve konser sonucuna ilişkin ve tüm bunların sonucunda kendilerini müziksel olarak ne ölçüde yetkin gördüklerine dair görüşler beş açık uçlu soru ile belirlenmeye çalışılmıştır. Bu sorular oluşturulurken yapılan bir yıllık müzik eğitimi sonucunda verilen müzik eğitimi ve alanyazında yer alan bulguların yanında üstün yetenekli öğrencilerin öğretmenleri ile yapılan görüşmelere dayalı düşünceler de göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca uzman görüşlerine de başvurulmuştur. Öğrenciler soruları eğitim sonunda gerçekleştirilen konser sonrasında cevaplamışlardır. Araştırmanın iç geçerliliğini sağlamak amacıyla çalışma grubundaki öğrencilere müdahale edilmediği gibi, onların birbirleriyle iletişim kurmaları da engellenmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme formunun öğrenciler tarafından doldurulması sağlanmış, elde edilen veriler öğrencilerin yazılı metinlerinden oluşturulmuştur. Ortamda ölçme aracı ve araştırmacıdan kaynaklanabilecek hatalar en aza indirgenmeye çalışılmış ve güvenirliğin sağlanmasına özen gösterilmiştir. Elde edilen veriler "içerik analizi tekniği" (Yıldırım ve Şimşek, 2005)

kullanılarak analiz edilip yorumlanmıştır. Görüşme formları okunarak çözümlenmiş, veriler kodlanmış ve temalar altında toplanmıştır. Ulaşılan tema ve yorumların gerçekleşen doğrularla örtüşme ve gerçeği yansıtabilme özellikleri göz önünde bulundurularak nitel araştırma kapsamında iç geçerlik oluşturulmaya çalışılmıştır. Daha sonra, görüşme sonucu elde edilen ham verilerden doğrudan alıntı yapılarak desteklenmiş ve bulgular oluşturulmuştur.

Çalışma; 2012-2013 bahar ve 2013-2014 güz eğitim-öğretim yıllarında MEB'e bağlı Malatya merkezde bulunan ve pilot uygulama okulu olarak seçilen bir ilkokulda öğrenim gören ve üstün yetenekli olarak tanımlanmış olan 17 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Araştırmaya katılan öğrencilerin velileri, öğrencileri, sınıf öğretmenleri ve okul idaresi gönüllü olarak çalışmanın içerisinde yer almak istemişlerdir. Üstün yetenekli öğrencilerle çalışılan bu etkinlik odaklı müzik eğitimi normal müfredata ek olarak öğrenciler için zenginleştirme çalışmaları olarak düşünülmüştür. Nitekim Baykoç Dönmez (2011); üstün yetenekli öğrencilerin ilköğretim ve sonrasındaki eğitimini nasıl olması gerektiğini açıklarken zenginleştirme çalışmaları üzerinde durmuş ve bunu süreç ve içeriğe ilişkin hedeflere ulaşma yöntemleri olarak açıklamıştır. Sürece ilişkin hedeflerin yaratıcı düşünme, problem çözme, kritik düşünme, bilimsel düşünmeyi içerdiğini, içeriğin ise, süreçlerin geliştirildiği ders konuları, projeler ve etkinlikleri olduğunu belirtmiştir. Bunlar arasında; müzik, sanat, dil, bilgisayar ve yaz kursları da bulunmaktadır.

Öğretmen adaylarına onlar çalışma grubuyla aktif olarak eğitime geçmeden önce, üstün yetenekliler öğretmeni tarafından, üstün yetenekli öğrencilerin gelişim özellikleri, eğitimleri, ülkemizde üstün yeteneklilerin eğitimleri üzerine tarihsel geçmiş ve üstün yetenekliler ile ilgili yapılan çalışmalar üzerine iki oturum halinde altı saatlik bir seminer verilmiştir.

Çalışma ilk dönem (2012-2013 bahar) 10 hafta, diğer dönem (2013-2014 güz) ise 12 hafta olarak planlanmıştır. Böylece toplam 22 hafta boyunca haftada iki saat olmak üzere toplam 44 saat üstün yetenekli öğrenciler ile müzik etkinlikleri gerçekleştirilmiştir. İlk iki hafta tanışma ve iletişim çalışmaları müzikli oyunlar çerçevesinde yapılmış, daha sonra şarkı öğretimine geçilmiştir. Süreç boyunca şarkı öğretimi ağırlıklı olarak gözükmekle beraber, nota öğretimi, çalgı eğitimi, ritim eğitimi, dinleme eğitimi ve müziksel oyunlar çeşitli öğretim yöntem ve tekniklerinin desteğiyle verilmiştir.

Eğitim sürecinin gerçekleştiği ilk yarıyılın başlangıcında üstün yetenekliler öğretmeni ile birlikte öğretmen adayları ve öğrenciler birebir eşleştirilmiştir. Öğretmen adayları, eşleşecekleri öğrencileri birer "birey" olarak görme, sabırlı davranma, yaratıcı olma konularında uyarılmışlardır. Üstün yetenekli öğrencilerde çok soru sorma, sabırsız olma, verilen cevapları yetersiz ya da tatmin edici bulmama, sorulan soruya hızlı ve net bir cevap bekleme gibi durumların yanında iletişim sorunları yaşama, arkadaşlarıyla uyumsuzluk gösterme ya da dışlanma, kendini ifade etmede sorun yaşama ve atılganlığın aksine çekingenlik davranışları gösterebilecekleri gibi durumlarla da karşılaşabilecekleri hatırlatılmıştır. Bunun yanı sıra öğrencinin müziğe ilgi duymayabileceği, derslerde isteksizlik gösterebileceği, sadece ilgi duyduğu alanlarda çalışmak isteyebileceği ve bu konuda direnç gösterebileceği durumların da olası olduğu belirtilmiştir. Çünkü alanyazında da belirtildiği gibi; "üstün yetenekli çocukların eğitimde güçlükler yaşadıkları ve bu güçlüklerin çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Bunlardan birisi iletişim kurmada sorun yaşamalarıdır. Bunun sonucunda üstün yetenekli çocukların okullarında akademik anlamda başarılı ancak duyuşsal anlamda yeterince mutlu olmadıkları sonucu çıkarılabilir" (Karakuş, 2010).

Her bir öğrenci ile birebir olarak çalışılmasının sebebi öğretmen adaylarının öğrencileri daha yakından tanımalarına olanak verilmesinin yanı sıra, onların birebir ilgi gösterildiğinde başarı düzeyinin arttığının bilinmesidir. Battal Karaduman'ın (2009) da belirttiği gibi, "Üstün yetenekli olup başarı düşüklüğü gösteren öğrenciler tek başına çalışırken verimli olmamakta, ancak birebir ilgi gösterildiğinde başarılı olmaktadırlar." Bu doğrultuda bu çalışmada öncelikle bireyselleştirilmiş, ardından toplu müzik eğitimi gerçekleştirilmiştir.

Çalışma Grubundaki Öğrencilerin Demografik Özellikleri

Araştırmada yer alan öğrencilerin cinsiyet, kardeş sayısı, anne ve babanın eğitim durumu, öğrencinin çalgı çalma durumu, çaldığı çalgı, ailede müzikle ilgilenen bireyler gibi demografik özelliklere ilişkin bilgiler tablolaştırılarak verilmiştir.

Tablo 1. Çalışma Grubunun Cinsiyet ve Kardeş Sayısına İlişkin Dağılım

DEĞİŞKEN		**f**	**%**
CİNSİYET	Erkek	9	52,94
	Kız	8	47,05
	TOPLAM	**17**	**100**
KARDEŞ SAYISI	İki (2)	11	64,70
	Tek Çocuk	4	23,52
	Üç (3)	1	5,88
	Dört (4)	1	5,88
	TOPLAM	**17**	**100**

Tablo 1'de de görüldüğü gibi; çalışma grubundaki öğrencilerin 8'i (%47,05) kız, 9'u (%52,94) erkek olup, toplam 17 öğrenciden oluşmaktadır. Bu öğrencilerin kardeş sayısı dağılımı ise 11'i (%64,70) iki kardeş, 4'ü (%23,52) tek çocuk, 1'i (%5,88) üç kardeş ve 1'i (%5,88) de dört kardeştir. Tablodan da anlaşıldığı üzere; çalışma grubundaki kız ve erkek öğrenci dağılımı yaklaşık yarı yarıya durumdadır. Bu durum çalışma grubunun cinsiyet dağılımı açısından dengeli olduğunu ve çalışmanın her iki cinsiyette de etkisinin görülmesi için olumlu olduğunu düşündürmektedir. Öte yandan çalışma grubundaki öğrencilerin kardeş sayıları incelendiğinde iki kardeş % 64,70 ile en ön sırada yer almaktadır, ikinci sırada ise tek çocuk (% 23, 52) görülmektedir.

Tablo 2. Çalışma Grubunun Ebeveyn Eğitim Düzeylerine İlişkin Dağılım

DEĞİŞKEN		**f**	**%**
ANNENİN EĞİTİM DURUMU	Yükseköğretim	12	70,58
	Lisansüstü	3	17,64
	Ortaöğretim	2	11,76
	İlköğretim	-	-
	TOPLAM	**17**	**100**

		7	
BABANIN EĞİTİM DURUMU	Yükseköğretim	1	58,8
	Lisansüstü	0	2
	Ortaöğretim	5	29,4
	İlköğretim	1	1
		-	5,88
			-
	TOPLAM	**1**	**100**
		6	

Tablo 2'de çalışma grubundaki öğrencilerin anne ve babalarının eğitim durumu görülmektedir. Tabloya göre, çalışma grubundaki öğrencilerin annelerinin yarıdan fazlasının (% 70,58) eğitim durumu yükseköğretim, babaların ise yarıdan fazlası (%58,82) yine yükseköğretimdir. Baba eğitim durumunu gösterir tabloda toplam sayının 16 olmasının nedeni, çalışma grubundaki bir öğrencinin babasını kaybetmiş olmasındandır. Tablodaki veriler; ailelerin eğitim durumunun yüksek olmasıyla verilen eğitime daha çok önem verecekleri, çocuklarını teşvik edecekleri ve destekleyici olacaklarını düşündürmektedir.

Tablo 3. Çalışma Grubunun Çalgı Eğitimine İlişkin Dağılımı

DEĞİŞKEN	**DÜZEY**	**f**	**%**
ÖĞRENCİNİN ÇALGI ÇALMA DURUMU	Çalıyor	6	35,29
	Çalmıyor	11	64,70
	TOPLAM	**17**	**100**
	Keman	3	17,64
	Piyano	2	11,76
	Bağlama	1	5,88
AİLEDE MÜZİKLE İLGİLENEN KİŞİ	Var		
	Yok	17	100
	TOPLAM	**17**	**100**

Tablo 3'de de görüldüğü gibi çalışma grubundaki öğrencilerin %35,29'u çalgı çaldıklarını belirtmişlerdir. Çalgı çeşitliliğine bakıldığında ise %17,64 ile keman, %11,76 ile piyano çaldıklarını dile getirmişlerdir. Çalışma grubundaki öğrencilerin tamamı (%100) ailesinde müzikle ilgilenen bir kimsenin olmadığını açıklamıştır. Öğrenciler çalgı çalmaya aldıkları bu eğitim sonucunda ilgi duymuş ve başlamışlardır. Çünkü çalışmanın başlangıcında hiçbir öğrenci çalgı çalmamaktadır. Bu durum da araştırmanın öğrencileri müziğe yönlendirdiği, çalgı çalmaya istek uyandırdığı ve neticesinde öğrencilerin çalgı çalmak için eyleme geçtikleri söylenebilir.

BULGULAR

Bu bölümde çalışma grubundaki öğrencilere uygulanan eğitim programı tanıtılmış ve bu eğitim süreci sonucunda öğrencilerin süreci değerlendirmeye yönelik görüşlerini gösteren dağılımlar frekans (f) ve yüzde (%) olarak tablolar halinde gösterilmiş ve yorumlanmıştır.

1. Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 4.a. Çalışma Grubunun Süreç Boyunca Gerçekleştirilen Müzik Etkinliklerine İlişkin Görüşlerinin Dağılımı

	GÖRÜŞLER	İfade Eden Öğrenciler		%
ETİNLİKLER	Nota Öğretimi	Ö01, Ö02, Ö04, Ö06, Ö07, Ö08, Ö09, Ö10, Ö11, Ö14, Ö15, Ö16	12	70,58
	Çalgı Öğretimi	Ö01, Ö03, Ö07, Ö09, Ö10, Ö11, Ö15, Ö16	8	47,05
	Dinleme Eğitimi	Ö05, Ö06, Ö8, Ö11, Ö13, Ö14, Ö15	7	41,17
	Bedenle Ritim Çalışması	Ö01, Ö05, Ö08, Ö09, Ö12, Ö14, Ö17	7	41,17
	Dans Çalışması	Ö01, Ö07, Ö11, Ö12, Ö17	5	29,41
	Şarkılı Oyun	Ö03, Ö06, Ö08, Ö13, Ö14	5	29,41

Tablo 4.a.'da görüldüğü üzere çalışma grubundaki öğrencilerin çalışma süreci boyunca gerçekleştirilen müzik etkinliklerine ilişkin görüşlerinin dağılımı incelendiğinde; öğrencilerin gerçekleştirilen etkinliklerden 12'si (%70,58) nota öğretiminden, 8'i (%47,05) çalgı öğretiminden, 7'si (%41,17) dinleme eğitimi ve bedenle yapılan ritim çalışmalarından, 5'i (%29,41) dans çalışmalarından ve çalışılan şarkılı oyunlardan söz etmiştir. Bu durum, çalışma grubundaki öğrencilerin yapılan etkinliklerin farklılık ya da çeşitlerine göre en fazla hangi çalışmalardan etkilendiklerini ya da hangi çalışmaların onların üzerinde daha fazla kalıcı olduğunu belirten bir gösterge gibi düşünülebilir.

Öğrenci görüşleri incelendiğinde; dinleme eğitimine yönelik olarak Ö6, "Çalgı çalamasam bile dinlemeyi öğrendim. Önceden nasıl dinleneceğini bilmiyormuşum" derken, Ö11, "Sözlü müziklerde arkada çalan enstrümanlara dikkatimi vermeyi öğrendim." demiştir. Bedenle yapılan ritim çalışmaları için Ö17 "vücudumuzla ritim tutunca çok güzel bir müzik oluşturuyorduk" diye ifade etmişlerdir. Buna göre öğrencilere öğretilen bilgilerin kalıcı olduğu ve onlarda bu bilgilerin farkındalık yarattığı söylenebilir.

Tablo 4.b. Çalışma Grubunun Süreç Boyunca Gerçekleştirilen Müzik Etkinliklerindeki Şarkı Öğretimine İlişkin Görüşlerinin Dağılımı

	GÖRÜŞLER	İfade Eden Öğrenciler	f	%
ŞARKI ÖĞRETİMİ	Şarkı Dağarcığı	Ö03, Ö08, Ö09, Ö10, Ö11, Ö12, Ö15	7	41,17
	Öğretmenlerin Eşlik Etmesi	Ö03, Ö08, Ö11, Ö12, Ö13, Ö14	6	35,29
	Şarkı Söyleme Becerisi	Ö01, Ö05, Ö06, Ö11, Ö12, Ö15	6	35,29
	Toplu Söyleme Becerisi	Ö02, Ö03, Ö08, Ö11, Ö17	5	29,41

Tablo 4.b.'de de görüldüğü üzere; çalışma grubunda yer alan öğrencilerin süreç boyunca gerçekleştirilen müzik etkinliklerindeki şarkı öğretimine ilişkin görüşlerinin dağılımı incelendiğinde 7 (%41, 17) öğrencinin şarkı dağılımı üzerinde, 6 (%35, 29) öğrencinin öğretmenlerin şarkı öğretiminde ya da söyleme sırasında sesiyle ya da çalgısıyla eşlik etmesinin üzerinde ve şarkı söyleme becerisi kazandıklarının üzerinde ve 5 (%29,41) öğrencinin de toplu şarkı söyleme becerisi kazandıkları üzerinde görüş belirttikleri görülmektedir.

Tabloya ilişkin öğrenci görüşleri incelendiğinde öğretmenlerin eşlik etmesi konusunda da Ö01 "Öğretmenlerin müzikleri kendilerinin çalması beni çok şaşırtmıştı, çok etkilendim. Bu sayede ders daha iyi oluyordu. Ayrıca öğretmenlerime çok imreniyorum.", Ö08, "öğretmenlerimizin sınıfa enstrümanlarını getirmesi ve biz şarkı söylerken ya da dans ederken çalmasıyla ders çok ilgimi çekiyordu" demişlerdir. Şarkı söyleme becerisi için Ö5 "Eskiden şarkı söylemekten nefret ederdim. Kendi dünyamda daha mutluydum. Ama artık seviyorum.", Ö11 "Öğrendiğimiz şarkıları müzik kurallarına uygun olarak nasıl söyleyeceğimi öğrendim.", Ö12 "Şarkı söylerken sesimizin tonunu nasıl ayarlayacağımızı, müzik notalarını nasıl okuyacağımızı bugünkü gibi bilmiyorduk.", Ö15 "bence şarkıları nasıl söylememiz gerektiğini öğrenince şarkı söylemeyi gerçekten başardık." şeklinde görüş belirtmişlerdir. Toplu söyleme becerisi ile ilgili olarak ise Ö02 "İlk kez koroya çıkıp şarkı söylemenin nasıl bir his olduğunu öğrendim. Bir topluluğun parçası olup da, nasıl bu topluluğa ayak uydurulacağını öğrendim." diye görüşünü ifade etmiştir. Bu görüşler doğrultusunda anlaşılacağı üzere öğretmenlerin derslerde çalgı kullanmaları ve etkinlikler sırasında eşlik etmelerinin ne denli önemli ve gerekli olduğu öğrenciler tarafından da açıkça dile getirilmiştir. Ayrıca müzik eğitimi alan ilkokul öğrencilerinin öğrendikleri bilgiler doğrultusunda şarkı söyleme, müzik dinleme gibi müzik etkinlikleri sırasında daha bilinçli ve duyarlı davrandıkları söylenebilir.

2. Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 5. Çalışma Grubunun Süreç Sonucunda Edinmiş Oldukları Duyuşsal Kazanımlara İlişkin Görüşlerinin Dağılımı

	GÖRÜŞLER	İfade Eden Öğrenciler		%
DUYUŞSAL KAZANIM	Alınan müzik eğitiminden zevk alma	Ö01, Ö02, Ö03, Ö04, Ö07, Ö09, Ö11, Ö12, Ö14, Ö15, Ö17	11	64,70
	Eğlenerek öğrendiğini düşünme	Ö01, Ö05, Ö06, Ö07, Ö08, Ö10, Ö11, Ö12, Ö14	10	58,82
	Öğrenmeye karşı isteklilik	Ö03, Ö06, Ö07, Ö09, Ö12, Ö13, Ö16, Ö17	8	47,05
	Alınan müzik eğitimi sonucu memnuniyet	Ö01, Ö02, Ö05, Ö09, Ö10, Ö11, Ö14	7	41,17
	Kendine güven duygusunun gelişmesi	Ö04, Ö07, Ö12	3	17,64

Tablo 5'de çalışma grubunun süreç sonucunda edinmiş oldukları duyuşsal kazanımlara ilişkin görüşlerinin dağılımı görülmektedir. Buna göre; çalışma grubundaki öğrencilerin 11'i (%64,70) alınan müzik eğitiminden zevk aldıklarını, 10'u (%58,82) süreç boyunca eğlenerek öğrendiklerini düşündüklerini, 8'i (%47,05) yapılan eğitim boyunca öğrenmeye karşı isteklilik duyduklarını, 7'si (%41,17) alınan eğitim sonucunda memnuniyet duyduklarını ve 3'ü (%17,64) kendilerine güven duygusunun geliştiğini belirtmişlerdir.

Tablodaki temalara uygun olarak elde edilen öğrenci görüşleri incelendiğinde alınan müzik eğitiminden zevk alma konusunda Ö07 "Ortam çok güzeldi, rengârenkti. Her şeyi zevkle, heyecanla öğrenmek istedim.", Ö15 "Şarkı söylemesini, çalgı çalmasını, müzik dinlemesini, dans etmesini çok çok sevdim", Ö17 "Sınıfta arkadaşlarımla birlikte şarkı söylemek çok eğlenceli oluyor" şeklinde düşüncelerini ifade etmişlerdir.

Eğlenerek öğrendiğini düşünme konusunda Ö11 "Önce her hafta oraya gitmeyi, sonra öğretmenlerimizin gelmesini iple çekiyordum. Öğretmenlerimizle ve arkadaşlarımızla çok güzel vakit geçiriyorduk, hem eğleniyorduk, hem öğreniyorduk." diye görüşünü belirtmiştir. Alınan müzik eğitimi sonucu duyulan memnuniyet için Ö01 "Müziği sevmeyen bazı

arkadaşlarımız bile bu derslerden sonra müziği artık sevdiklerini söylediler. Öğretmenlerimiz çok iyi bir öğreticiler, bize çok iyi davrandılar. Yani sonuç olarak onlardan müziği öğrendim.", Ö02 "Bu etkinlik sona erince çok üzüldüm. Çünkü öğretmenlerimi ve müzik derslerini çok sevmiştim. Onlardan ayrılmak benim için biraz zor oldu ama ayrılmak zorundaydık. Sonra ben bu bütün olup bitenleri aileme anlattım. Öğretmenlerimi ve onların sayesinde de müziği sevdiğimi anlattım.", Ö09 "Müzik derslerinin haftanın her günü olmasını isterdim. Önceden müzik dersini hiç sevmiyordum. Ama şimdi müzik dersi en sevdiğim ders oldu." şeklinde görüş belirtmişlerdir. Ancak öte yandan memnuniyet için tek görüş olarak Ö05 "Berbattı, hiç memnun kalmadım" demiştir.

Öğrenmeye karşı isteklilik için ise; Ö06 "Her hafta müzik dersi için can atıyordum. Ders saatinin gelmesiyle hiç vakit geçirmeden hemen derse başlamak istiyordum.", Ö09 "Her hafta müzik dersinde heyecanlanılır mı? Ben her hafta müzik dersinden önce heyecanlanırdım, hadi başlasın derdim içimden.", Ö12 "Öğretmenlerimizin öğrettiklerini öğrenebilmek için çok çaba sarf ediyorum, ama buna değer bence.".

Kendine güven duygusunun gelişmesi için ise Ö12 "Ben artık korkmadan, çekinmeden şarkı söylüyorum, çalgı çalıyorum, dans ediyorum ve doğru bir şekilde müzik dinlediğime inanıyorum" demiştir.

Tüm bu görüşler doğrultusunda alınan bu müzik eğitimi sonucunda öğrencilerin duyuşsal kazanımlarının olumlu olduğu ve hatta çok yüksek olduğu söylenebilir. Ancak üstün yetenekli bir öğrenci olan Ö05 yapılan çalışmadan hiç memnun kalmadığını belirtmiştir. Bu öğrenci eğitim başlangıcında müzik sesi duyduğunda kulaklarını kapatıp bağırarak ağlayan, sınıfla uyum göstermeyen, içine kapanık, saldırgan, derse hiç katılmayan ve grup çalışmalarında grubun ahengini bozmaya çalışan sosyal açıdan olgunlaşmamış bir öğrenci iken eğitim sonunda gerçekleştirilen konserde yer alan, şarkı söyleyen, müzik dinleyen bir birey haline gelmiştir. Bu durum öğrencinin ailesi ve öğretmeni tarafından da oldukça olumlu görülmüş, birebir müzik eğitiminin karşılığının görülmesi olarak algılanmıştır. Buna göre aykırı davranışlarda bulunan ya da tamamen uyum sorunu yaşayan üstün yetenekli öğrencilerde dahi birebir çalışma sonucu başarı sağlanabileceği, olumlu davranışların gözlenebileceği söylenebilir. Batdal Karaduman'ın (2009:198) da belirttiği gibi; "üstün yetenekli olup başarı düşüklüğü gösteren öğrenciler tek başına çalışırken verimli olmamakta ancak birebir ilgi gösterildiğinde başarılı olmaktadırlar" demektedir.

3. Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 6. Çalışma Grubunun Konser Süreci ve Sonucuna İlişkin Görüşlerinin Dağılımı

	GÖRÜŞLER	İfade Eden Öğrenciler	%
SAHNE DENEYİMİ	Konser Heyecanı	Ö03, Ö08, Ö09, Ö10, Ö11, Ö15	35,29
	Konser Kazanımı	Ö03, Ö07, Ö12, Ö15, Ö16	29,41

Tablo 6 incelendiğinde; çalışma grubunun çalışma sonucunda gerçekleştirilen konser sürecine ve sonucuna ilişkin görüşlerinin dağılımı görülmektedir. Bu konuda çalışma grubundaki 6 (%35,29) öğrenci görüş belirtmiştir. Öğrenciler sahne deneyimini

değerlendirerek konser öncesi ve konser sırasında duydukları heyecan ve kazanımlar üzerinde durmuşlardır.

Doğrudan alınan görüşler incelendiğinde konser heyecanı için Ö03 "Koroyla birlikte sahneye çıkınca biraz heyecanlandım ama sonradan geçti. Enstrümanlardan çıkan sese göre söyleyince gruba katılmış oluyorum zaten diye düşündüm. Konser çok güzel oldu, yapabiliyormuşuz.", Ö15 "Konserimiz çok başarılı geçti, ilk kez sahneye çıktım. Çok güzel bir duyguydu" demiştir. Konser kazanımı için ise; Ö07 "Konsere çıktık, bence bu bizim için bir deneyim oldu. İnanıyorum ki başka bir müzik etkinliğinde sahneye çıktığımızda daha iyi uyum sağlayacağız. Bu yüzden müzik eğitiminin herkese yararı olduğunu düşünüyorum.", Ö15 "Artık bir konsere nasıl hazırlanılır, nasıl sahneye çıkılır hepsini biliyorum.", Ö16 "… yani güzel söylemek için çok çalışmak, dikkat etmek, ilgilenmek gerekiyor. Bence konser bu yüzden başarılıydı." şeklinde görüş belirtmişlerdir. Görüşler incelendiğinde eğitim sonunda bir konser düzenlenmesinin ve gerçekleştirilmesinin öğrenciler açısından sahne deneyimine yönelik kalıcı ve olumlu yönde bir kazanım oluşturduğunu düşündürebilir.

4. Alt Probleme İlişkin Bulgular

Tablo 7. Çalışma Grubunun Süreç Sonunda Özdeğerlendirmelerine İlişkin Görüşlerinin Dağılımı

	GÖRÜŞLER	İfade Eden Öğrenciler	f	%
ÖĞRENCİNİN KENDİNİ DEĞERLENDİRME	Kendini Geliştirme	Ö02, Ö05, Ö06, Ö09, Ö10, Ö11, Ö15, Ö16	8	47,05
	Kazanımların Farkındalığı	Ö01, Ö03, Ö05, Ö09, Ö12, Ö14	6	35,29
	Öğretmene Olan Alışkanlık	Ö04, Ö10, Ö11, Ö12, Ö14, Ö17	6	35,29
	Müzik Beğenisinin Oluşumu	Ö01, Ö08, Ö10, Ö16, Ö17	5	29,41
	Müzik Eğitimine Yaklaşım	Ö08, Ö13, Ö16, Ö17	4	23,52

Tablo 7'de çalışma grubunun yapılan müzik eğitimi süreci sonunda özdeğerlendirmelerine ilişkin görüşleri yer almaktadır. Görüşler incelendiğinde çalışma grubunda yer alan 8 (%47,05) öğrencinin kendini geliştirdiğini, 6 (%35,29) öğrencinin kazanımların farkında olduğu ve öğretmene alıştığını ve bu doğrultuda müziği de sevdiği, 5 (%29,41) öğrencinin müzik beğenisinin oluştuğunun farkına vardığını ve 4 (%23,52) öğrencinin müzik eğitimine olan yaklaşımında farklılık olduğunu belirttikleri görülmüştür.

Öğrenci görüşlerinin doğrudan alıntıları incelendiğinde kendini geliştirme üzerine Ö15 "Daha fazla müziğe çalışabilirdim ama ödevim biraz fazla olduğu için hepsini yapamadım. Gene de biraz çalışıp müziğimi geliştirdim. Böylece en azından iyi şarkı söyleyebilen biri olmayı planlıyorum." ve Ö16 "Bu müzik dersi bana müzik bilgisini kazandırmanın yanında önyargılı olmamayı da öğretti. Önceden müziğin ve müzik dersinin gereksiz olduğuna inanıyordum, çok önyargılıymışım." demektedirler. Kazanımların farkındalığı yönündeki görüşler Ö01 "Bu müzik dersi bize çok şey öğretti. Ritim tutmayı, şarkı söylemeyi, kendimize güvenmeyi öğrendik.", Ö09 "Artık müziğe olan ilgim arttı. Birinci sınıfta müzikle hiç ilgilenmiyordum, ama bu müzik dersleriyle birlikte ilgilenmeye başladım. Her hafta müzik dersi var diye seviniyordum, daha ne olsun.", Ö14 "Bir şarkıyı öğrenirken sadece şarkı söylemeyi öğrenmiyorduk, onun içersinde birçok müzik kuralını, başkalarını da dinlemeyi, enstrümana kulak vermeyi, sesleri ayırt etmeyi ve daha bir sürü şeyi birlikte öğreniyorduk" şeklindedir.

Öğretmene olan alışkanlık açısından alınan öğrenci görüşlerinden bazıları da şu şekildedir: Ö04 "Önce öğretmenlerle birebir çalışıyorduk. O zaman öğretmenim bir hafta gelmemişti, çok üzgündüm. Başka bir öğretmen verildi. Ama ona alışamadım. Sonra bu öğretmenin de piyano çaldığını ve benim öğrenmem için uğraştığını fark ettim. Daha sonra sınıfla çalışırken her öğretmenden farklı bir şey öğrenebileceğimi anladım.", Ö12 "Öğretmenlerin hepsi iyiydi, hele hele bana göre benim öğretmenim en iyisiydi. Sonra bir baktım ki herkes kendi öğretmeni için aynı şeyi söylüyor."

Müzik beğenisinin oluşumu için ise; Ö08 "Matematik, Türkçe, Fen ve Teknoloji ve Sosyal Bilgiler dersinin ardından Müzik dersi bana dinlendirici geliyor.", Ö10 "Bir süre sonra öğrendiğimiz ya da dinlediğimiz şarkılarda beğendiğim yönler ya da beğenmediğim yönler olmaya başladı. Müzik dinlerken artık her müziği aynı beğeniyle dinlemiyorum, bunu fark ettim" şeklinde görüşlerini ifade etmişlerdir. Müzik eğitimine yaklaşım açısından ise; Ö13 "İlk olarak oraya gideceğimizi öğrenince şaşırdım ve okulda matematik işlemeyi tercih ederdim. Şimdi müzik dersinin ne kadar önemli ve gerekli olduğunu biliyorum", Ö17 "Artık müzikle daha çok ilgilenmeye başladım. İnsan müzikle ilgilenince daha mutlu oluyor." demektedir.

Bu görüşler doğrultusunda öğrencilerin aldıkları birebir ve toplu müzik eğitimi sonrası kendi kendilerini ve müzik derslerini daha tutarlı, doğru, yansız bir şekilde değerlendirebildikleri düşünülmektedir. Öte yandan öğrencilerin kendi kendilerinde belirgin biçimde fark ettikleri bireysel gelişim, öğretmenin dersi sevmeye ve başarıya olan etkisi, müzik beğenisi, müzik dersinin yararı ve gerekliliği konularında bir farkındalık ve özdeğerlendirme yetisi oluştuğu ve geliştiği söylenebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada üstün yetenekli öğrencilere bir eğitim-öğretim yılı boyunca gerçekleştirilen müzik etkinlikleri sonucunda çalışmaya katılan öğrencilerle gerçekleştirilen görüşme sonucu elde edilen nitel verilerin içerik analizlerinin sonucu şu şekilde yorumlanabilir:

Araştırmada öncelikle birebir çalışma yoluyla öğrencilerin nota okuma, çalgı çalma, şarkı söyleme, dinleme, ritim çalışmaları açısından gelişme gösterdiği ve bu gelişmenin de farkında oldukları yönündedir. Öğrenciler konuyu anladıkça ve konu hakkında derinlik kazandıkça öğrenmeye katılımlarında yoğunluk görülmüştür. Gerçekleştirilen müzik eğitimi süreci boyunca tüm boyutlarda (dinleme, söyleme, çalma gibi) öğrenmek için ilgi ve istek duymuşlar ve üstün yeteneklilerde görülebilecek olası çatışma sorunlarından ziyade özellikle şarkılı oyun çalışmaları, dans çalışmaları, toplu söyleme ve çalma çalışmalarının da etkisiyle toplu müzik çalışmalarıyla birliktelik, doğru iletişim kurma, birlikte öğrenme ve hedeflenen müziksel bilgilere ulaşıldığı sonucuna varılmıştır.

Gerçekleştirilen müziksel etkinlikleri şarkı öğretimi boyutu açısından ele alındığında öğrencilerin şarkı söylemekten zevk aldıkları görülmüştür.

Müzik eğitimi duyuşsal kazanım açısından incelendiğinde öğrenci görüşlerinin analizi sonucu amaca ulaşıldığı görülmektedir. Öğrenciler müzik dersine karşı istekli davranmış, tüm etkinliklere aktif şekilde katılım sağlayarak öğrenme gerçekleştirilmiştir. Bunun sonucunda öğrenciler, kendilerine güven duygusunun geliştiği, kendilerini daha iyi ifade ettikleri, müzik

ve müzik eğitimine karşı olan önyargılarından kurtuldukları ve müzik eğitimine devam etmek istedikleri yönünde görüş belirtmişlerdir. Ancak iletişim becerilerine yönelik güçlükler yaşayan, müziğin ilgi alanına yönelik olmadığını belirten, gerçekleştirilen müzik eğitimi ile öğrencinin ilgi alanı arasında eşgüdüm sağlanamayan öğrenci henüz müzik eğitimi konusunda olumlu düşünceye sahip olamamıştır. Fakat bu öğrencinin de gruba uyum sağlaması ve yapılan çalışmalara katılımının sağlanması mümkün olmuştur.

Çalışmanın konser süreci ve sonucuna ilişkin sonuçlara bakıldığında öğrencilerin konser deneyimi edinmiş olması onlarda öğrenmenin daha kalıcı olarak gerçekleştiği, konserlere bakış açılarının sadece sahnelenme değil hazırlık boyutunun da olduğunu, müziksel etkinliklerin sergilenmesi için uzun soluklu bir uğraş ve emek gerektirdiği bilincine ulaştıklarını göstermektedir.

Çalışma grubundaki öğrencilerin özdeğerlendirme görüşleri analiz edildiğinde ise öğrencilerin kendilerini yenileme ve müzik eğitimi konusunda geleceğe dönük planlar yaptıkları, bireysel yeteneklerinin ve özelliklerinin farkına vardıkları sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırmadan elde edilen bu sonuçlar ışığında şu önerilerde bulunulması uygun görülmüştür: (1) Üstün yeteneklilerle gerçekleştirilen eğitim programları içerisinde müzik eğitimine yer verilmelidir. (2) Üstün yetenekli öğrencilerin bilişsel gelişimlerinin yanı sıra duyuşsal ve sosyal açıdan da gelişimlerini sağlayabilmek amacıyla sanatsal etkinliklere ve çalışmalara daha sık yer verilmelidir. (3) Benzer çalışmaların sadece üstün yetenekli öğrencilerin bulunduğu gruplarla değil, karma sınıflarda eğitim gören üstün yetenekli öğrenciler ve Bilim ve Sanat Merkezi (BİLSEM)'ne devam eden, üstün yetenekli tanısı alan çocukların oluşturduğu bir örneklemde de yinelenebilir. Ayrıca öğretmen görüşlerinin de yer aldığı benzer bir çalışma yapılabileceği gibi karma sınıflarda öğrenim gören üstün yetenekli öğrenciler ve normal gelişim gösteren öğrencilerin görüşlerinin karşılaştırmalı olarak alındığı benzer çalışmalar da yapılabilir. (4) İlkokul dışındaki farklı öğrenim aşamaları için bu araştırma tekrar yapılabilir. (5) Üstün yetenekli öğrencilerin müzik eğitimiyle ilgili olarak karşılaştırmalı betimsel ya da deneysel çalışmaların yapılması ve artması bu alana hizmet etmede oldukça yararlı olacaktır.

Ülkemizde üstün yetenekli öğrencilere yönelik çalışmalar az, üstün yetenekli öğrencilerin sanat ve müzik eğitimine ilişkin çalışmalar ise daha da azdır. Bu yönüyle araştırmanın alan yazına katkı sağlayacağı umulmaktadır.

KAYNAKLAR

Batdal Karaduman, Gülşah. (2009). Üstün Yetenekli Öğrencilerde Başarı Düşüklüğünü Önlemek İçin Örnek Bir Model. *International Online Journal of Educational Sciences, 1(1),* 196-221.

Batdal Karaduman, Gülşah. (2011). Üstün Yeteneklilerin Eğitiminde Yaklaşımlar: Uluslar arası Karşılaştırma. *2nd International Conference on New Trends In Education and Their Implications.* Antalya, Türkiye.

Baykoç Dönmez, Necate. (2011). *Özel Gereksinimli Çocuklar ve Eğitimleri.* Ankara: Eğiten Kitap Yayınevi.

Bozgeyikli, Hasan; Doğan, Hüseyin; Işıklar, Abdullah. (2010). Üstün Yetenekli Öğrencilerin Mesleki Olgunluk Düzeyleri İle Algıladıkları Sosyal Destek Düzeyleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. *ErciyesÜniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 28,* 133-149.

Çetinkaya, Çağlar; Döner, İsa. (2012).Türkiye'de Üstün Yeteneklilere Tanınan Hakların İncelenmesi. *Sakarya Üniversitesi Journal of Education, 2/3,* 7-20.

Karakuş, Fazilet. (2010). Üstün Yetenekli Çocukların Anne Babalarının Karşılaştıkları Güçlükler. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 6:1,* 127-144.

Renzulli Joseph S. (1978). What makes giftedness? *Phi Delta Kapan*. 60,3, 182.

Robinson, Nancy M. (1993). Parenting the Very Young, Gifted Children, The National Research Center On The Gifted and Talented, The University of Connecticut. Parenting Research-Based Decision Making Series, (number:9308).

Tüysüz, Cengiz. (2013). Üstün Yetenekli Öğrencilerin Öğrenme Stillerinin Belirlenmesine Yönelik Bir Durum Çalışması. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi, 4:7,* 19-28.

Yıldırım, Ali & Şimşek, Hasan. (2005) *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,* 5. Baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

GALATAPORT PROJESİ İLE BAŞLAYAN SÜREÇTE KARAKÖY'DE YENİ OLUŞUMLAR; SANATSAL MEKANLARIN KENTE ETKİSİ

İrem OĞUZCAN
Nişantaşı Üniversitesi
irem.oguzcan@nisantasi.edu.tr

ÖZET:2003 yılında Galataport projesinin gündeme gelmesi, yine 2003 yılında 1987'den beri kendinde kalıcı bir mekan arayan Modern Sanatlar Müzesinin İstanbul Modern adı ile kalıcı mekanına kavuşması ve son dönem sayıları hızla artan müze-galeriler ve son olarak İstanbul Resim Heykel Müzesinin bölgeye taşınma projesi ile birlikte Karaköy son dönemde İstanbul'un en önemli merkezlerinden biri haline gelmiştir. İstanbulun dünya çapındaki sanatsal hareketliliği göz önüne alındığında, sanat ile ilgili mekanların kenti şekillendirdiği ve ilgi merkezi haline getirdiği bilinmektedir.

Karaköy, yeniden canlanma sürecinin ilk dönemlerinde sadece galeri ve müzelere ev sahipliği yaparken zamanla yeme-içme alanlarına, beraberinde kamusal alanda zenginliğe ve kamusal alanda sanata ev sahipliği yapar hale gelmiştir. İstanbul kent tarihi içinde çok önemli bir yere sahip olan bölgede dükkanlar, hanlar, binalar, depolar uzun yıllar atıl durumda iken günümüzde kentin bu önemli bölgesi sanat ile birlikte yeniden önemli bir merkez durumuna gelmiştir.Bölge sanat üretiminin yapıldığı, sanatın sanatsever ile buluştuğu ve sanat ile iç içe olunan bir bölge olma özelliği taşımaktadır.

Bu çalışma kapsamında kamusal alan işlevini büyük ölçüde yitirmiş bir bölgenin sanat aracılığı ile kamusal alan özelliklerini yeniden kazanma potansiyelini tartışılacaktır. Tartışma Galataport Projesi örneği ışığında atıl kalmış bir bölgenin sanat aracılığı ile yeniden canlanması sorunsallaştırılarak sanatın bölgeyi ve mekanı dönüştürücü etkisi üzerine şekillenecektir.

Anahtar sözcükler: Sanatın Dönüştürücü Etkisi, Karaköy, Galataport, Kent

GİRİŞ

Tarihsel süreç içerisinde çok önemli yeri bulunan Karaköy bölgesi, son birkaç yıla kadar dönemim şartlarına uyum sağlayamamış ve merkezi özelliğini kaybetmiştir. 2003 yılında Galataport projesinin gündeme gelmesi, yine 2003 yılında İstanbul Modern Müzesi'nin bölgeye yerleşmesi, ve son birkaç yıl içerisinde bölgede açılan pek çok galeri ve müze ile bölge yeniden ve eskisinden farklı bir biçimde yine merkezi bir özellik kazanmıştır.

Bölge yeniden canlanma sürecini yaşarken, sadece galeri ve müzelere ev sahip liği yapmakla kalmamış aynı zamanda yeme-içme alanları, tasarım ürünler satan dükkan-mağazalar ve kamusal alanda sanat çalışmalarında da ev sahipliği yapar hale gelmiştir.

Uzun yıllar atıl kalmış dükkanlar, depolar tipolojik özelliklerinin elverişliliği ile birlikte hem sanatsal mekanlara hem de hizmet alanlarına dönüştürülmek için çok elverişlidir.

BÖLGENİN TARİHÇESİ VE GENEL MİMARİSİ

Bölgenin Tarihçesi

Karaköy bölgesi yüzyıllardır, aktif bir ticaret merkezidir. Bizans döneminden beri bir limana sahip olan bölge tarihsel süreci boyunca pek çok farklı dine, dile, kültüre insan topluluklarına ev sahipliği yaptı. Tam tarihi bilinmemekle birlikte M.S. 1000 yılları civarında Bizans İmparatorluğu tarafından Cenovalı tüccarların bölgede yaşama ve ticaret yapabilme hakları verildi. Cenovalılar özellikle güvenlik için bugün de kalıntılarına rastladığımız dayanıklı bir mimari ortaya koydular. Bu dönemin en önemli eseri Galata Kulesidir.

Fotograf 1: Galata Kulesi ve çevresi

İstanbul'un fethinin (1453) ardından bölgede üç yerleşim katagorisi oluşmuştur. Bunlardan birincisi Ceneviz, Venedik veKatalan tüccarlar, ikincisi Ceneviz ve Osmanlı vatandaşları, üçüncüsü Rum, Ermeni, Gürcü ve Yahudilerdir. Fakat 25 yıl sonra yapılan nüfus sayımında bölgede yarı yarıya Müslüman nüfusun yaşamaya başladığı bilgisi elde edilmiş ve bölgedeki nüfus kompozisyonunun değiştiği gözlenmiştir. 1500'lü yılların başı itibari ile bölgeye İspanyol engizisyonundan kaçan Sefarad Yahudileri göç etmiştir. Bölge Kırım Savaşı (1854-1856) için bölgeye gelen Britanyalı, Fransız ve İtalyan birleşik kuvvetlerinin akınına uğramış fakat bölgede yeterince güçlü bir rıhtım bulanmaması askeri ekipmanların taşınmasını zorlaştırmıştır.

19. yüzyılın son 10 yılında bölge bankalar ve sigorta şirketlerine ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Osmanlı bankası bu bölgeye merkezini kurmuştur. Ardından İtalyan ve Avusturya sigorta şirketleri buraya ofislerini açmaya başlamışlardır. 20. yüzyıllal birlikte bölgedeki ticari hareketlilik artmaya başlamıştır. Buna bağlı olarak bölgede liman gümrük binaları, yolcu terminalleri ve deniz antrepoları genişleme göstermiştir. Bölgenin meşhur hale gelmeninin önemli sebeplerinden biri de iskele etrafına konumlanmış olan Yunan tavernalarıdır. Son olarak Rusya'da (1917) gerçekleşen Ekim Devrimi ardından kaçan birçok Beyaz Rus bu bölgeye yerleşmiştir.

İstanbul'da 1956-1959 yılları arasında bir takım imar faaliyetleri düzenlenmiştir. Bu düzenlemeler ile meydanlar yeniden şekillenmiş, yollar yapılmışi eski dar sokaklar ve üzerindeki tarihi yapılar yıkılarak, kente yeni bir çehre verilmeye çalışılmıştır. Tarihi Yarımada'daki Vatan, Millet Caddeleri ile sahil yolu uygulamaları, Haliç'in kuzeyinde Karaköy-Beşiktaş yolu çalışmalarıyla bütünlenmiştir. Karaköy-Fındıklı ekseni üzerindeki yol genişletme faaliyetleri sırasında Karaköy Meydanı düzenlenmiş; yapılan istimlaklerle Kemeraltı Caddesi ve Tophane-Beşiktaş arasındaki ana yol genişletilmiştir. Aceleyle bitirilmeye çalışılan yol açma işlemlerinden sonra, yolların kenarları ele alınmış; tanınan yeni imar haklarıyla kentin can damarlarını oluşturan ana yollar ve çevresindeki doku bugünkü biçimini almıştır. 1950'lerde koruma yasamızda 'sit' kavramı olmadığı için, yeniden biçimlenişler yeni imar planına göre gerçekleşmiş; geniş yollar, eskisinden daha yüksek binalarla çevrelenmiştir. (Ahunbay, 2012)

Fotograf 2: Maliye Caddesinden Bakış

Bölgenin Genel Mimarisi

Bölge tarihsel süreç içerisinde çok farklı gruplara ev sahipliği yapmış ve her grup kendi mimarisini yansıtacak eserler bırakmışlardır. Bölge her zaman ticaret ile ilgili olduğu için yapı tipi olarak büro ve depo şeması yoğunluklu olarak gözlenmektedir. Son dönemde bölgenin yeniden önem kazanması ile birlikte bölgede restorasyon çalışmaları hızla devam etmektedir.

Fotograf 3-4: Fransız Geçidi Restorasyon Öncesi ve Sonrası

Bölgede sayısız ticaret merkezlerinin yanında müzeler, kiliseler, sinagoglar, camiler ve eğitim yapıları önemli mimari eserlerdir.

KARAKÖY BÖLGESİ GÜNCEL DURUMU

Günümüzde İstanbul, yaklaşık olarak 90 km.lik bir kıyı şeridine sahiptir. 90 km.nin 55 km.si Avrupa yakasındadır. Şehir bu özelliği ile su ile önemli bir ilişki kurmaktadır. Bu özellikte bir şehir olmasına rağmen kıyıdaki kamusal alan potansiyelini yeterince iyi kullanamamaktadır.

Fotograf 5: Galata Köprüsünden Karaköy Sahile Bakış

Mclver'in kültür tanımına baktığımızda bölgenin bugün ki halinin kültürel etkileri olduğunu netlikle ifade edebiliriz. Mclver kültür için 'yaşayış ve düşünüş tarzımızda, günlük ilişkilerimizde, sanatta ve edebiyatta, sevinç ve eğlencelerimizde tabiatımızın, mizacımızın ifadesidir.' tanımlamasını yapmıştır.

Galataport projesinin gündeme geldiği günden bu güne kadar, ki içinde bulunduğumuz 2014 yılında da projenin akibeti ile ilgili çeşitli yürütme ve durdurma kararları çıkmıştır, bölgede özellikle son bir-iki yıldır oldukça hızlı bir hareketlilik gözlenmeye başlamıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinin Fındıklı'daki konumu da göz önüne alındığında bugün bölgenin sanat ile bütünleşik bir hal alması beklenen bir durumdur. Çeşitli vakıf üniversiteleri de bölgede ya da bölgeye yakın durumda olan haliç kıyılarında kampüs oluşumuna gitmektedirler. Atıl haldeki depo ve ofis alanları sanat eseri, sanatçı ve sanatseverin bir araya geldiği alanlara dönüşmektedir.

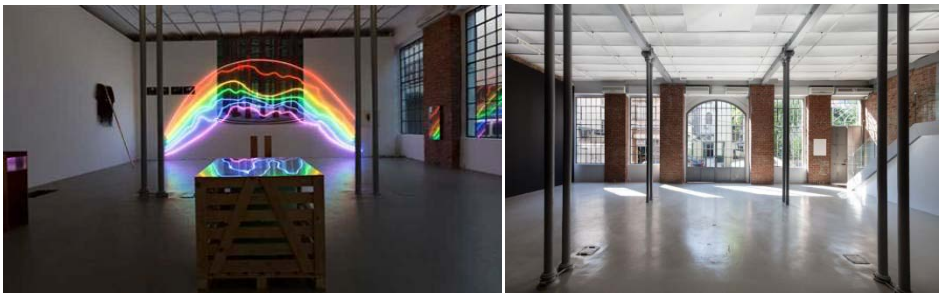
Mekan insanla varolmaktadır. Mekan kavramını yaratan ve ortaya koyan, insandır. Bununla birlikte mekanı kullanan insan ve insan bedeni, mekanın biçimini doğrudan ektiler. Beden hareketleri mekanı şekillendirir, sınırlarını belirler ya da bunun tam tersi olarak mekan ben hareketlerini şekillendirir. İnsanın mekan ile etkileşimi sonucunda iki durum ortaya çıkar. Birinci durumda insan içinde bulunduğu mekananın getirdiği yaptırımlardan etkilenerek mekana uyum sağlar. Bu kişinin pasif halidir. İkinci durumda ise insan kendi kültür, davranış ve alışkanlıkları ile içinde bulunuğu ortamı değiştirir, dönüştürür, mekanın izin verdiği ölçüde uyumlu hale getirir. Bu insanın aktif halidir.

İnsan ihtiyaçlarına göre mekan seçimi yapar. Farklı eylemler için farklı mekan tipleri gerekmektedir. Bölgede bulunan depo alanları ve ticarethaneler yüksek tavanları ve

bölünmemiş geniş alanları ile hem müze, galeri olmak için hem de yeme-içme alanları için uygun fiziksel koşullara sahiptir.

Fotograf 6-7: Karaköy'de bir tamirhane ve tamirhaneden dönüştürülmüş bir kafe

Karaköy'ün yeniden cazibe merkezi olması bölgede bulunan sanat galerileri ve müzelerle çok yakından alakalıdır. Bölgedeki yapı tipolojisinin sunduğu olanaklar sergileme ihtiyaçlarını karşılayabilecek özelliktedir. Bülent Erkmen Son İşler (2004) adlı eserinde '...Bilindiği gibi çağdaş sanat mekanları tamamen çıplak olmalı; mekan bozulabilir, kırılabilir, eklenebilir, çıkartılabilir olmalı; sanatçının sergiledikleriyle birlikte 'dönüşebilmeli'. ...' demektedir. Karaköy günümüzde bunu tam olarak sağlamaktadır.



Fotograf 8-9: Galeri Mana

Bölgede çok sayıda farklı büyüklüklerde müze, sanat galerisi ve tasarım mağazaları bulunmaktadır. Bunlardan bazıları aşağıdaki haritada işaretlenmiştir.

Harita 1: Karaköy bölgesindeki bazı müze, galeri ve tasarım mağazaları

Karaköy bölgesi kamusal alanları da bu yaşanan gelişmelerden etkilenmektedir. Bölgede değişim ve dönüşüm sürecini tamamlanmamakla birlikte çok hızlı bir hareket vardır. Bölgede yapılan her gezide farklı sokak sanatı eserleri, kamusal alana açılımı olan pek çok yeme içme mekanı ve halihazırda dönüşümü süren pek çok yapı ile karşılaşılmaktadır.

Fotograf 10: Sanatçısı bilinmeyen bir duvar çalışması

Fotograf 11-12 Wicx rumuzlu sanatçının eserleri

DEĞERLENDİRME

Bölge tarihinin başlangıcından beri bir değişim ve dönüşüm alanı olmuş ve hala değişim göstermektedir. Bugün Mumhane Caddesinde karşımıza kafe olarak çıkan bir mekan bundan önce sırasıyla mobilya atölyesi, ev yemekçisi, mermer atölyesi ve ilk başta da tavuk deposu olarak görev yapmıştır. Atıl durumda, tamamen kentte merkezi nokta olma özelliğini kaybetmiş, bununla birlikte ekonomik değerini de kaybetmiş bir bölgenin sanat ve sanatsal faaliyetlerle nasıl cazibe noktası haline gelebileceğinin, sanatın bir bölgeyi nasıl değiştirip dönüştürebilme gücüne sahip olduğunun göstergesi Karaköy bölgesinin son birkaç yıllık sürecidir.

Fotograf 13-14: Değişim ve Dönüşümü Devam Eden Karaköy

Fotograf 15-16: Cazibe Merkezi Haline Gelmiş Karaköy

Fotograf 17: Tavukçu-Mermer Atölyesi-Ev yemekçisi-Mobilya Atölyesi ve Günümüzde Kafe

KAYNAKLAR

Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir görsel iletişim platformu olarak mekan*. İstanbul: YEM.

Özer, B. (2009). *Kültür sanat mimarlık.* İstanbul: YEM

Erkmen, B. (2004). *Son işlerim.* İstanbul: Metis Yayıncılık

Ahunbay, Z. (2012, Kış). Karaköy-Fındıklı aksında yeni gelişmeler. *Mimarist 46*

Genim, S. (Bilinmiyor). *Karaköy Fransız Geçidi restorasyonu.* Erişim Tarihi:27.Ekim.2014 http://www.sinangenim.com/tr/projects.asp?ID=4&Y=1978&PID=1&do=detail

İntihal (2014, 25 Eylül). In Wikipedia, Özgür Ansiklopedi. http://tr.wikipedia.org/wiki/Karaköy,_Beyoğlu adresi Erişim Tarihi: 27.Ekim.2014

FOTOĞRAF PAYLAŞIM UYGULAMALARININ DİJİTAL FOTOĞRAFÇILIK ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Öğr. Gör. İsmail Erim GÜLAÇTI
Özyeğin Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu
gulacti@gmail.com

ÖZET

Dijital fotoğrafçılığın Flickr ve Instagram'daki sosyal kullanımı her gün çektiğimiz fotoğraflarla olan ilişkimizde bir değişime işaret etmektedir. Bu değişimde dijital fotoğraf hayatımızdaki özel anlardan daha çok küçük ve sıradan şeylerin anlık ve geçici bir gösterimi ve koleksiyonu olmaya doğru gitmektedir. Bu nedenle fotoğrafçılık artık daha hareketli ve çoğunlukla da geçici bir uygulamaya dönüşmektedir. Ayrıca her gün çektiğimiz fotoğraflar artık amatörlerin de daha rahatça ve kolayca yaratıp yorumlayabileceği bir olgu haline gelmektedir. Bu da geleneksel amatör ve profesyonel ayrımını sona erdirmektedir.

Anahtar Sözcükler: estetik, dijital fotoğraf, fotoğrafçılık, fotoğraf paylaşımı, Flickr, Instagram, sosyal ağ

ABSTRACT

The social use of digital photography in Flickr or Instagram signals a shift in the engagement with the everyday image, which has become less about the special moments of our lives and more about an immediate and fleeting display and collection of the small and mundane. Thus, photography is a more alive and often transitory practice/form. In addition, the everyday image becomes something that even the amateur can create and comment on with relative authority and ease, which works to break down the traditional dichotomy of the amateur versus the professional.

Keywords: aesthetics, digital images, photography, photo-sharing, Flickr, Instagram, social network

I. GİRİŞ

Günümüzde Facebook, Instagram, Flickr gibi sosyal ağlardaki fotoğraf paylaşımı giderek popülerleşmektedir. Kullanıcılar kendi belirledikleri kişiler/gruplar ya da herkesle istedikleri fotoğrafları zahmetsizce paylaşabilmektedir. Bu paylaşımın hızlanarak artmasında internete her an bağlı olan akıllı telefonların, bu telefonların her geçen gün daha da gelişen kameralarının ve sayısız fotoğraf düzenleme uygulamasının da payı vardır. Ancak tüm bu

değişim dijital fotoğrafçılığı bambaşka bir yöne sürüklemektedir. Bu yönde dijital fotoğrafçılık yukarda sayılan olanaklarla beraber sosyal amaçlı olarak kullanılmakta ve bu tarz bir kullanım her gün karşılaştığımız bir olgu olan dijital fotoğrafla olan ilişkimizde ciddi bir estetik değişime yola açmaktadır.

II. POPÜLER VE AMATÖR FOTOĞRAFÇILIĞIN KISA TARİHİ

Sosyal ağlardaki fotoğraf paylaşımının üretim, temsil ve sosyallik açısından değişimini anlamak için amatör fotoğrafçılığın tarihinde bazı önemli noktaları hatırlamak yararlı olacaktır. Zimmerman (1995)'a göre, 1880'lerin sonunda Kodak'ın kolay kullanılan filmli fotoğraf makinelerinin icadıyla amatör fotoğrafçılık sadece popüler bir boş zaman etkinliği olmaktan çıktı. Anlık olması, gerçekliği, doğallığı ve duyguları yansıtmasından dolayı örgütlü bir sosyal ve sanatsal bir etkinliğe dönüştü. Bu dönemde piktoryalizmin etkisi çok ciddidir ve resmi taklit etme ya da referans alma oldukça yaygındır. Doğa dışındaki konular tamamen dışlanır. Bu yüzden modern şehir hayatını ve günlük hayatı yansıtan fotoğraflar amatör fotoğrafçılığın konusu olamamıştır.

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise Kodak'ın 1 dolarlık fotoğraf makineleri son derece etkili bir pazar payı oluşmuştu. Bu makineler sayesinde amatör fotoğrafçılığın anlamı ve uygulama biçimi tamamen değişti. Artık amatör fotoğrafçılık günlük hayatla bütünleşmeye başlamıştı ve sanatsal kaygılar kadar insanın kendi hayatındaki özel anlar da bu fotoğrafçılığın konusu olmaya başlamıştı (Zimmerman, 1995). Bu fotoğraf makineleri o kadar etkiliydi ki kendilerini sanatçı olarak görenler ve fotoğrafı işlerine yaradığı için sevenler arasında ciddi bir bölünmeye yol açmıştır.

1950'lere gelindiğinde amatör fotoğrafçılık başka bir değişim daha geçirdi. Bu değişimin kaynağı ticarileşmeydi. Popüler fotoğrafçılık dergileri, amatör fotoğrafçıları kendi hayatlarındaki 2. Dünya Savaşı sonrası karamsar ortamı dağıtan ailesel mutluluk anlarını reklamcılara satarak para kazanmaya teşvik etmeye başlamıştı. Bu durum fotoğrafın gerçeklik ve doğruyla olan ilişkisinin de sorgulanmasını sağlamıştır (Barthes, 1985). 1960 ve 1970'lerdeyse bu anlık fotoğrafların ticari ya da ailesel işlevlerinden daha çok estetik değeri de fotoğrafçılığa konu olmaya başladı.

2000'li yılların başında dijital fotoğraf makineler fiyatların düşmesiyle birlikte giderek yaygınlaşmaya başladı. Örneğin sadece 2004 yılında 28 milyar dijital fotoğraf çekilmişti (Harmon, 2005). Bu rakam analog kamera ve filmle çekilen fotoğraf sayısından 6 milyar daha fazladır. Dijital medya araştırmacıları henüz bu yıllarda amatör fotoğrafçılığın sosyal ve estetik amaçlı kullanımı hakkında fazla bir çalışma yapmamışlardı (Murray, 2008). Ancak William Mitchell gibi bazı araştırmacılar bu durumun değişeceğini öngörmüş ve *Yeniden Kurgulanan Göz: Fotoğraf Sonrası Dönemde Görsel Gerçek* (1992:85) isimli çalışmasında "dünya çapında dijital bir görüntüleme ağı kurumları, belleği, anlayışları ve sosyal uygulamaları hızlı bir şekilde değişime uğratmakta" demişti. Bu hızlı değişim fotoğraf sanatçılarını ve araştırmacıları fotoğrafçılığın anlamını ve uygulama alanlarını sorgulamaya yöneltmiştir.

Dijital fotoğrafa geçiş, fotoğraf ve fotoğrafçılığın temellerini olduğu kadar uygulamalarını da kökten değiştirmiştir. Bu değişiklikler tüketiciler ve araştırmacılar dâhil birçok kesimi kuramsal ya da pratik olarak bir biçimde etkilemiştir. Araştırmacılar analog film olmadan çekilen fotoğrafın anlamını çözmeye çalışırken tüketiciler de dijital kameralarını günlük

hayatlarında kullanmanın yeni yollarını bulmakla meşgul olmaktaydı. Fotoğrafçı, fotoğraf makinesi, izleyici ve fotoğraf arasındaki ilişki geri dönülemez bir biçimde değişiyordu. Günümüzün artık vazgeçilmezi olan akıllı telefonlarla ve 3G internet ile hayatımıza giren Facebook ve Twitter benzeri sosyal ağlar ve bu ağlarla bütünleşik çalışan Instagram ve Flickr gibi fotoğraf paylaşım uygulamalarının bu değişimi giderek hızlandırdığı göz ardı edilemez. Hatta bu değişim bu tarz bir dijital fotoğrafçılık ve fotoğraf paylaşımının öncesinin olmadığı, her şeyin böyle başladığı yanılgısını yaratacak noktaya gelmiştir.

III. FLICKR VE INSTAGRAM'IN YAPISI

Flickr'da kullanıcının "fotoğraf akışı" bölümü kendi sayfasının genellikle sol üst kısmında yer alır ve kullanıcının Flickr'a üye olduğu tarihten beri paylaştığı tüm fotoğrafları en güncel en üstte en eski en aşağıda yer alacak şekilde listeler (Resim 1). Bu bölümün yanında kullanıcının albümleri yer alır. Bu albümler genellikle kullanıcının belirlediği temalar, konular ya da olaylar hakkındadır (Resim 2). Flickr ayrıca kullanıcılara diğer kullanıcıların beğendikleri fotoğraflarını daha sonra da ulaşabilmek için işaretleyebilecekleri favori fotoğraflar belirleme olanağı da sunar (Resim 3). Bir başka özellik ise Flickr'ın bir sosyal ağ olarak da görülmesini sağlayan diğer kullanıcıların sayfalarına "abone" olarak onları takip etme olanağı veren bağlantılardır. Bu sayede kullanıcılar aynı kendi sayfalarını ziyaret eder gibi diğer kullanıcıların sayfalarını da kolayca ziyaret edebilir (Resim 4). Diğer bir yapısal özellik ise farklı alanlarda ve temalarda fotoğrafları bulunan kullanıcılarla iletişim kurma olanağı veren ve benzer özellikte fotoğrafları barındıran grup özelliğidir (Resim 5). Bazı grupların paylaşılacak fotoğrafları belirleyen son derece katı kuralları vardır.

Instagram ise Flickr'dan biraz daha farklı bir yapıdadır. Fotoğraf yüklemesi sadece Instagram'ın akıllı telefon uygulamasıyla yapılabilmektedir ve Flickr'a benzer şekilde kullanıcının kendi profil sayfası bulunmaktadır. Bu sayfada Flickr'da olduğu gibi kullanıcının takip ettiği diğer kullanıcılarının sayısını gösteren ve onlara ulaşılabileceği bir bölüm, kendini takip edenlerin sayısını gösteren ve onlara ulaşabileceği bir bağlantı ve yüklediği fotoğrafları en yeniden en eskiye doğru sıralayan bir kısım yer almaktadır. Paylaşılan fotoğraflar mutlaka kare formatında olmalıdır (Resim 6). Ayrıca her fotoğraf paylaşılmadan önce istenirse renk, çerçeve, kırpma gibi çeşitli efektler ile değiştirilerek işlenebilir. Kullanıcılar Instagram'da paylaştıkları her fotoğrafa # işaretini kullanarak verdikleri etiketler sayesinde daha fazla beğeni alabilmekte (Resim 7) ve böylece fotoğrafları en çok beğenilenler sayfasına çıkabilmektedir (Resim 8).

IV. FLICKR VE INSTAGRAM'IN DİJİTAL FOTOĞRAFÇILIK ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

1. Geçicilik

Amatör ya da profesyonel olsun fotoğrafçılık geleneksel olarak tarih, bellek, yokluk ve kayboluş ile ilgili olmuştur (Murray,2008). Diğer bir deyişle fotoğraf anlamını anları zamanın içinde dondurup korumasıyla bulmuştur. Barthes'in de dediği gibi "Fotoğrafın bir tanık olduğu doğrudur; ancak bu tanıklık artık var olmayan bir şeye olan bir tanıklıktır." (1985:356). Gerçekten de bellek ve tarihle olan bağlantısı fotoğrafın toplumsal anlamının ve kullanımının vazgeçilmez bir parçasıdır. İcadından bu yana insan yaşamına dair birçok önemli ayrıntı sağlamış ve insanın toplumsal yaşamına yön veren en önemli keşilerden biri olmuştur.

Ancak dijital fotoğrafçılığın yaygınlaşması ve Flickr ve Instagram gibi fotoğraf paylaşım platformlarının ortaya çıkmasıyla fotoğrafçılık başka bir anlam daha kazanmaya başlamıştır ve bu anlam yokluk ya da kayboluştan çok geçicilik ile ilgilidir.

Flickr ve Instagram'ın kullanıcılara fotoğraflarını paylaşabilecekleri bir profil sayfası oluşturma olanağı vermesi olumlu bir özelliktir. Benzer şekilde her iki fotoğraf paylaşım platformunda da bulunan en beğenilenler sayfası tüm kullanıcılara en çok beğeni alan fotoğrafları görme şansı vermektedir. Ancak hem Flickr hem de Instagram'ın neden olduğu geçicilik etkisi de burada başlamaktadır. Kullanıcı, profilinde yeni fotoğraflar paylaştıkça 'fotoğraf akışı' daha önce yüklediği eski fotoğrafları yeni yüklenen fotoğraflara yer açmak için aşağılara kaydırarak görünümden çıkarmaktadır. Bu uygulama ilk başta olması gereken normal bir durum olarak görülebilir.

Ancak bu eski fotoğrafları 'rafa kaldırma' uygulaması fotoğraflarda bir geçicilik duygusu yaratır. Sanki her fotoğraf daha yenisi gelene kadar yaşayabileceği kelebek gibi kısa bir ömre sahiptir. İnsanın kişiliğinin, aynı fotoğraf paylaşım platformunu kullananlarla dijital fotoğraf aracılığıyla paylaştığı boyutunda fark etmeden kabul ettiği bir geçicilik oluşmaktadır. Böylece fotoğraf insan hayatındaki özel, önemli ve kişisel anları saklayabilme özelliğini kaybetmektedir. Flickr ve daha çok da Instagram kullanıcıları, bu eski fotoğrafları 'rafa kaldırma' uygulamasıyla günlük hayatlarının ve deneyimlerinin otobiyografik bir koleksiyonunu oluştururken bu koleksiyon aslında geçmişi giderek unutan bir belleğe dönüşmektedir. Bu nedenle dijital fotoğraf daha önce sahip olmadığı gözden çıkarılabilir ve anlık bir kimliğe bürünmektedir. Dijital fotoğraf teknolojisinin herkesin fazla zorlanmadan karşılayabileceği düzeye gelmesi ve Flickr / Instagram gibi fotoğraf paylaşım platformlarının yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan bu geçicilik fotoğrafın anlam ve kullanımında travmatik bir etkidir.

2. ***Topluluk Estetiği***

Dijital fotoğraf teknolojisinin sosyal ağ uygulamalarıyla bir arada kullanılmasıyla yeni bir estetik anlayışı ortaya çıkmaktadır. Bu yeni estetik anlayışı da yukarıda anlatıldığı gibi anlık ve yeni bir fotoğraf geldiğinde kısa sürede tükenen bir özelliktedir.

Ancak bu özelliğine ek olarak 'topluluk estetiği' denebilecek bu yeni tür estetik anlayışında sosyal ağların etkisiyle ortaya çıkan ve herkese açık olarak paylaşılan fotoğraflar hakkında görüş bildirmeyi mümkün kılan yorum yapabilme olanağının olmasıdır. Artık çok normal olan ve pek sorgulanmayan ve her fotoğrafın altındaki kutucukta bulunan bu yorum olanağı benzer fotoğraf paylaşan insanlar arasındaki topluluk bağlarını güçlendirirken ortak bir 'topluluk estetiği' oluşmasına da katkı yapmaktadır.

Flickr ve Instagram herkese açık olarak paylaşılan fotoğraflara yorum yapılmasına izin veren ilk platform/sosyal ağ değildir. Bunu Facebook da ilk açıldığı günden beri yapmaktadır. Yapılan bu yorumlarla bir araya gelen ve benzer fotoğrafların paylaşıldığı / yorumlandığı bu topluluklar aslında fotoğraf kulüplerine benzetilebilir. O toplulukta paylaşılan fotoğraflara meşruiyet kazandırmayı amaçlayan kendi normları, değerleri ve estetik yargıları olan bu topluluklar aslında dijital fotoğrafçılığın ve sosyal ağlardaki fotoğraf paylaşımının toplumsal işleyişini anlamak açısından son derece önemlidir (Nichols, 2000).

Merkezi bir yapıdan uzak olan bu topluluklarda amatör ve profesyonel fotoğrafçılar Flickr ve Instagram'ın sağladığı yorum olanağı sayesinde nerdeyse birbirine geçmiş bir duruma gelmiştir. Yapılan yorumlar estetik, kişisel ya da tamamen ilgisiz noktalarda olabilmektedir. Akıllı telefonlarla çekilen anlık fotoğraflar çoğu zaman daha kaliteli ve pahalı donanımla çekilen profesyonel fotoğraflarla aynı sayfada yer almaktadır. Yapılan yorumlarla beraber her iki çeşit fotoğraf arasındaki ayrım daha da azalmaktadır. Estetik fotoğraflar belli bir oranda beğenilse de fotoğrafla bir hobi olarak ilgilenenler, daha ciddi amatörler ve profesyonel fotoğrafçılar arasındaki hiyerarşik ilişki ortadan kalkmaktadır. Bu kayboluşun ve neden olduğu yeni tür estetik anlayışın en önemli sebeplerinden biri amatör-profesyonel ya da profesyonel-amatörlerin akıllı telefonlarından (ya da tabletlerinden) fotoğraf paylaşım platformlarına bağlanarak yorum yapıp fotoğrafları beğenmesi, böylece her an 'çevrimiçi' olmasıdır (Harmon, 2005). Sonuçta eskiden sadece profesyonel fotoğrafçıların sahip olduğu fotoğrafları yorumlayabilme ayrıcalığı ve yayınlama olanağı Flickr ve Instagram gibi paylaşım platformları sayesinde artık amatör fotoğrafçıların da yapabildiği bir duruma gelmiştir.

Flickr ve Instagram'da amatör ve profesyonel arasındaki estetik farklar giderek belirsizleşse de yine de konu, ışık, renk ve kompozisyon gibi alanlarda izlenmesi gerekli görülen belli normlar ve değerler vardır. Yorumlarıyla kullanıcılar birbirlerinin fotoğraflarını 'iyi' veya 'güzel' görerek ödüllendirmektedir. Böylece ortaya belli bir konuda ya da temada 'en iyi' olarak değerlendirilen ya da en 'estetik' bulunan fotoğraflar çıkmaktadır. Örneğin akıllı telefonun kamerası ile çekilen bir fotoğraf eğer konusu, teması ya da kompozisyonu bakımından yaratıcıysa en az profesyonel donanımla çekilen fotoğraf kadar, hatta bazen daha da fazla, beğenilmektedir. Ortaya çıkan bu durum sonuçta yine Flickr ya da Instagram'a değer kazandırmaktadır.

Flickr ve Instagram'ın kullandığı etiketleme sistemi de yorum yapabilme olanağı gibi ortak bir topluluk estetiği oluşmasına katkı da bulunmaktadır. "#" işareti kullanarak fotoğraflara eklenen tanımlamalar, ilgili alanı ya da içerik belirten ifadeler sayesinde kullanıcılar birbirlerinin fotoğraflarına ve profillerine erişebilmektedir. Aşağıdan yukarıya doğru gelişen bu sınıflandırmayla Flickr ve Instagram'da bulunan kullanıcıların birçok fotoğraf, koleksiyon ve galeri üzerindeki kontrolü gevşemekte ve ortak beğeniler / estetik değerlerde buluşan topluluklar oluşmaktadır (Furman, 2007).

Dijital fotoğraf özellikle fotoğraf kalitesindeki standartlarımızı ve beklentilerimizi yükseltmiş olsa da hangi fotoğrafın 'kalitesiz' ya da 'estetik olmayan' olarak kabul edileceği konusunda farklı bir durum ortaya çıkmaktadır (Murray, 2008). Örneğin akıllı telefonlarla hızlıca çekilen anlık fotoğraflar, yanlış örtücü (shutter) ya da diyafram ayarı nedeniyle odak noktası kaymış fotoğraflar ya da tarayıcıdan geçirilerek paylaşılan fotoğraflar sadece popüler olmakla kalmayıp 'düşük bütçeli' olmaları veya 'retro' görünümleri nedeniyle neredeyse fetiş düzeyinde beğenilerek estetik bulunmaktadır. Dijital fotoğrafın sağladığı daha fazla netliğe ve büyük ilerlemelere sanki aynı oranda daha bulanık olana doğru bir gidiş eşlik etmektedir. Diğer bir deyişle yeni oluşan bu toplu estetik anlayışında hem net ve kusursuz hem de bulanık ve kusurlu fotoğraflara yer vardır.

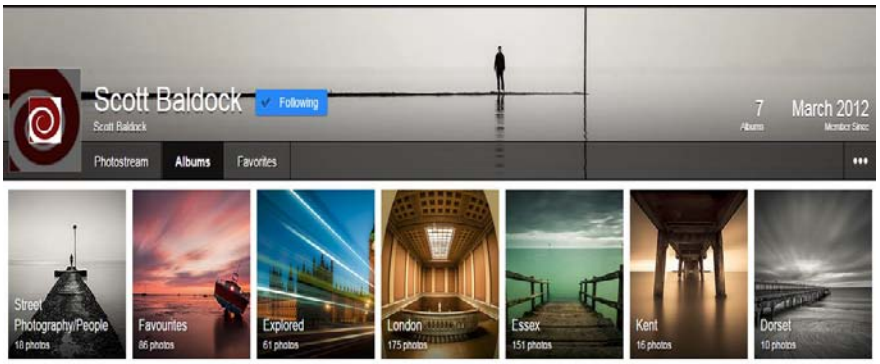
V. SONUÇ

Flickr ve Instagram'da fotoğrafla olan zamansal ilişkimiz değişmektedir. Değişen bu ilişkide dijital fotoğrafın koleksiyonu, görüntülenmesi, sınıflandırılması ve yayımlanması da

dönüşüme uğramaktadır. Bu fotoğraf paylaşım sitelerinde fotoğraf paylaşanlar ve bu fotoğrafları görüntüleyenler dijital fotoğraf ile anlık, geçici ve biyografik bir bağlantı kurmaktadır. Söz konusu her iki fotoğraf paylaşım platformu ve benzerleri kullanıcılara ve takipçilerine bir koleksiyon oluşturma ve en 'popüler' fotoğrafları görme olanağı verse de dijital fotoğrafın kişilere anlık yakınlığını ayrıcalık olarak görmektedir. Yine Flickr, Instagram ve benzerleri fotoğraf paylaşım platformlarında topluluk estetiği denebilecek bir estetik anlayışı oluşmaktadır. Bu farklı anlayışta fotoğraf paylaşım platformlarının sağladığı yorum yapabilme ve fotoğrafları çeşitli ifadelerle etiketleyebilme sayesinde aşağıdan yukarı doğru bir oluşum gerçekleşmektedir. Profesyonel ve amatör fotoğrafçılık arasındaki hiyerarşinin ve sınırların ortadan kalkarak belirsizleştiği bu oluşumda küçük, sıkıcı hatta kalite ve estetik açıdan kusurlu olan birçok fotoğraf oldukça çok beğenilmekte ve takdir edilmektedir. Sonuç olarak dijital fotoğraf, fotoğrafçılığın anlamını baştan sonra değiştirirken aynı zamanda sosyal ağların gücünden faydalanarak fotoğrafçılıkla ilgili uygulamaları, ilkeleri, fotoğraftan beklentilerimizi ve estetik anlayışımız da yeniden tanımlamıştır.

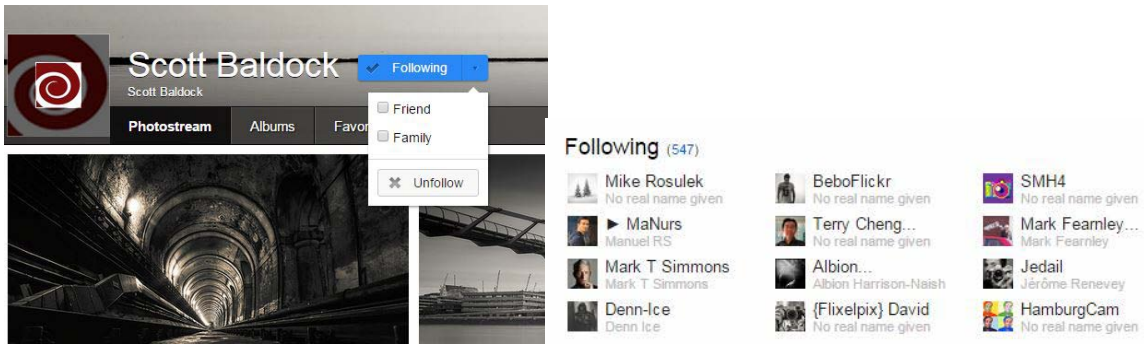
Ekler

Resim 1: Flickr Fotoğraf Akışı



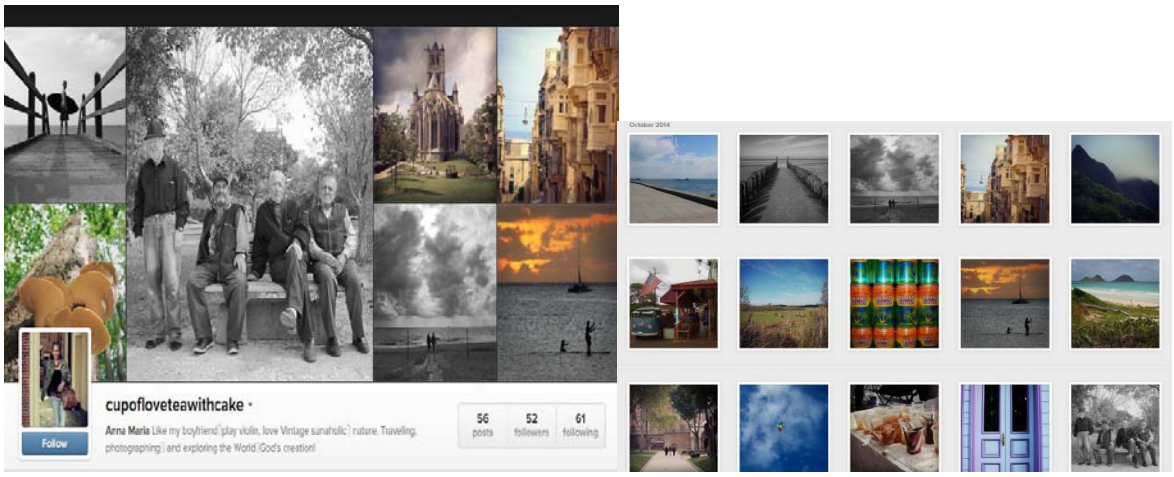
Resim 2: Flickr Albüm

Resim 3: Flickr Favoriler



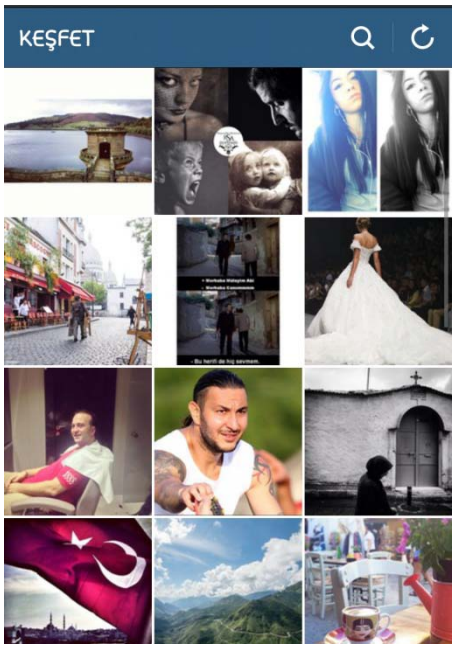
Resim 4: Flickr 'abone' ve takip olanağı

Resim 5: Flickr Grupları



Resim 6: Instagam profil sayfası

Resim 7: Instagram'da etiketleme



Resim 8: Instagram en beğenilenler sayfası

KAYNAKÇA

Barthes, Roland (1985[1980]) ‘On Photography’, in The Grain of the Voice: Interviews 1962–1980, trans. Linda Coverdale, pp. 353–60. New York: Hill and Wang.

Furman, Phyllis (2007) ‘Photo Web Site Clicks’, Baltimore Sun, 23 May. URL (accessed Aug. 2007): http://www.baltimoresun.com/business/careers/bal-bz.wk.fotolog 23may23,0,1805460.story?coll=bal-careers-headlines

Harmon, Amy (2005) ‘Stop Them Before They Shoot Again’, New York Times, 5 May: Section G, Column 4, p. 1.

Mitchell, William J. (1992) The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era. Cambridge, MA: MIT Press.

Murray, Susan (2008) Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics, Journal of Visual Culture 2008 7: 147.

Nichols, Bill (2000) ‘The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems’, in John Thorton Caldwell (ed.) Electronic Media and Technoculture. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Zimmerman, Patricia (1995) Reel Families: A Social History of Amateur Film. Bloomington: Indiana University Press.

RÜYA ZAMANDAN RÜYA MEKANA: SİNEMANIN POETİKASI

M. Esen KUNT
Nişantaşı Üniversitesi
esenkunt@yahoo.com

ÖZET: Bu çalışmanın ağırlıklı tonunu belirleyen damar,Gilles Deleuze'un "Zaman İmge" olarak kavramsallaştırdığı sinema teorisinin izinde, Yeni Türkiye minör sinemasının dikkat çeken autuer yönetmenlerden biri olan Reha Erdem'in Kosmos filmi üzerine deneysel köksapsal bir okuma girişimidir.

Sanatı bir oluş olarak ele alan Gilles Deleuze için sinema hareket imge ve zaman imge üzerinden kendini inşa eder.

Hareket İmge ve Zaman İmge kavramları üzerinden Deleuze sinemanın birbirini tamamlayan iki veriyle işlediğini ortaya koyar. Bu iki imgeyi de kısaca şu biçimde açıklar: İmgeler adı verilen anlık kesitler aygıtın içinde olanlar ve bunlar yoluyla imgelerin peşi sıra akıp gittiği tekbiçimli soyut ya da algılanamaz zaman.Zaman Imajda özellikle 2. Dünya Savaşının ardından Avrupa sineması'yla Deleuze yeni ve farklı bir zaman kavrayışının izinden gider. Bir anlamda Henri Bergson'un zaman teorisinin izinde Arjantinli yazar Jorge Luıs Borges'in kurmaca öykülerindeki zaman labirenti kavramlarını birleştirerek zaman imge kavramını ortaya atar. Deleuze'e göre bu zaman imge modeli iki biçimde tezahür eder "Şimdinin Zirveleri" ve "Geçmişin Sayfaları"

Bu çalışmada öncelikli olarak Gilles Deleuze'un göçebebilim düşüncesinin izinde Reha Erdem'in Kosmos filmi Henri Bergson ve Ahmet Hamdi Tanpınar kesişimselliğinde irdelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Şizoanaliz, oluş, minör sinema,zaman imge

GİRİŞ

Bu bildiride Yeni Türkiye Sinemasının en ayrıksı auteurlarından biri olan Reha Erdem sineması'nın, Ahmet Hamdi Tanpınar ile girdiği etkileşim, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin dili mayınlayan ve altındaki arzu katmanlarını ortaya çıkaran bir anlamda "dili sabuklatan bir arayışın izinde, arzunun mikro politikasını ortaya koydukları şizoanalitik bir perspektiften irdelenecektir .

Reha Erdem sinemasının farklılığı yer yer sinemanın sınırlarını ihlal eden,bozguna uğratan bir şiirsellikten feyz almasıdr. Reha Erdem sineması kimsenin alışkın olmadığı bir

dilin içine gömülme haline geçme anıdır. Belki de döngüsel bir edebiyatın sinemasıdır. Şiirsel ve gerçeküstücü bir anlamda, zamanla özellikle de çizgisel kapitalist zamanın, dayatmacı anlayışına karşın döngüsel zamanın diliyle mücadele etmeye çalışan bir dildir.İşaret ettiği, sezdirmeye çalıştığı göstergeler kadar anlatım biçimiyle de Türk sinemasında çok ayrıksı bir yerde duran yönetmenin filmografisinde Gilles Deleuze'un dediği biçimde "Kelimelerin kabuklarını kırarak" oluş felsefesinin izinde yersizyurtsuzlaşan, göçebe bir dilin varlığı dikkat çekicidir. Azınlıksal ve çoğunluksal hafızanın sınırlarını belirleyen bu dilsel yapı Kosmos filminde bir heterotopya olarak Kars'ı sinematografik olarak yeniden inşa eder adeta. Korkuyorum Anne filminde de şizoanaliz'in temel kavramlarından eklemsiz,merkezden uzaklaşan organsız bir beden temsilleri dikkat çeker.

Bu yazının üzerinde durduğu en önemli nokta, film çalışmalarında göstergebilim ve psikanalitik okumalara alternatif bir okuma olarak postyapısalcı teori içinde öne çıkan şizoanaliz'in sinemada yaratıcı bir yöntem olarak önemini ortaya çıkarmaktır. Ayrıca, Reha Erdem'in Tanpınar ile girdiği etkileşimi de şizoanaliz yönteminin ana damarını oluşturan "oluş" felsefesi üzerinden çözümlemeye çalışarak "minör sinemanın" imkanları üzerine . düşünmek de yazının temel kaygılarından biridir.

Yazının itici gücü, şimdiye kadar açıklanmaya çalışıdığı şekliyle, postyapısalcı felsefenin en önemli temsilleri olan Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin Kapitalizm ve Şizofreni eserinde dile getirdikleri arzunun mikro politikasını çözümlemekte ortaya koydukları Şizoanaliz yöntemiyle bağlantılı kavramları Reha Erdem sinemasının ve Tanpınar'ın edebiyatının kesişim noktalarını onları birbirine yakınlaştıran "sezgisellik damarını" şizoanaliz ekseninde saptayabilmektir.

Reha Erdem sinemasının Ahmet Hamdi Tanpınar'la girdiği etkileşimselliği Gilles Deleuze üzerinden anlamak bu etkiyi daha iyi çözmek için Bergson'a kadar uzanmayı gerektirir öncelikle

Reha Erdem ve Tanpınar arasındaki bağı Deleuze ve Guattari'nin kadim eseri " Kapitalizm ve Şizofreni" üzerinden aktarmak hem yazarını hem de okurunu zorlayan bir edim olduğunu belirtelim. Dolayısıyla sunum anlattığı şey kadar bunu nasıl anlattığını da çok önem verdiğinden normal sunumların aksine şizofrenik bir güzergah izleyecek. Metni ihlal eden, bozguna uğratan, kelimelerin kabuklarını kırarak içindeki gizil anlamları çıkartmaya çalışan Deleuze'un Kapitalizm ve Şizofreni de Reha Erdem'in de "Kosmos" ve " Korkuyorum Anne" filminde yaptığı şeyi metin üzerinde deneyimleyecek. Deneysel ve avangard tam anlamıyla şizoanalitik bir okuma girişimiyle dolu bir metin olarak hareket edecek.

REHA ERDEM SİNEMASI ÜZERİNE

Filmlerin genel özelliklerine baktığımız zaman gündelik yaşam pratiği ve gerçekliğin dışında düşsel, gerçeküstü bir anlatımın peşindedir. Bir açıdan da film yapmayı roman yazmaya benzeten Erdem sinemasını değerlendiren çalışmalar yönetmenin ağırlıklı olarak "gerçekçilik olarak adlandırılan sanatsal yöntemi" (Yücel,2009:10)reddetmesi üzerinde yoğunlaşır**.** Aşk ve İsyan isimli kaleme aldığı yazısında Erdem bir yönetmen olarak en başat sıkıntılarını" insan zihni o mükemmel beynimizin sonsuz incelikteki kıvrımları küçük bir takas ekonomisiyle iğdiş ediliyor"(Yücel,2009:10) olarak dile getirirken modern insanın sıkıntıları özellikle de çizgisel zamana karşı döngüsel zamanın önemi üzerinde durur.

Sinemayla roman yazma derdinde olan Reha Erdem'i Ahmet Hamdi Tanpınar'a yakınlaştıran en önemli damar "sezgisellik ve zaman anlayışında yatar.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ı etkileyen en önemli ismin Henri Bergson olması ve Gilles Deleuze ile Felix Guattari'nin kadim eseri Kapitalizm ve Şizofreni'de dile getirdikleri oluş düşüncesini dayandırdıkları en önemli düşünürün de Henri Bergson olması bir yapbozun parçaları gibi Bergson Deleuze ile Tanpınar ve Erdem'i birbirine yakınlaştıran en önemli damarlar olmaktadır.

Reha Erdem'in 2009 yılında çektiği Kosmos filmi özellikle yeni Türkiye sinemasının son derece sıra dışı filmlerinden biri olarak gösterilebilir (Tabak,2012:17)

Ahmet Hamdi Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanında "saatin kendisi mekan, yürüyüşü zaman, ayarı insandır… Bu da gösterir ki zaman ve mekan insanla mevcuttur" der. Aynı şekilde Reha Erdem'in bu sunum bağlamında özellikle üzerinde duracağımız "Korkuyorum Anne" ile " Kosmos" filmlerinde özellikle öne çıkan kapitalist tahayyül'ün indirgemeci çizgisel zamanına karşı döngüsel zamanı anı kutsayan " sezgiselliği" Erdem'in sinematografisini Tanpınar'ın kavramlarına ve pitoresk dünyasına bizi yakınlaştırır.

Özellikle Kosmos'ta saatler ve zemberekleri gösterdiği sahne ile zamanın çizgiselliğini silerek zaman ile mekanı birleştirerek Kars şehrini avangard bir edimle "heterotopik bir kent" olarak inşa eder. Michel Foucault'un Of Other Spaces 'de dile getirdiği gibi aslında "eş zamanlının dönemindeyiz, yan yana koyma dönemindeyiz. Yakın ve uzak döneminde yan yananın kopuk kopuğun dönemindeyiz (Foucault,2005:291) Foucault'un Of Other Spaces'i ile Deleuze'un göçebe mekanlar olarak adlandırdığı mekan zaman ilişkisi Erdem'in Kosmos'un da dikkat çekici biçimde örtüşür

Korkuyorum Anne de hafızasını kaybeden Ali, Tanpınar'ın Huzur Romanı'ndaki karakterler benzer öncelikle .Felsefeci Alain Badiou sinemayı tanımlarken ilginç metaforlara başvurur. Bunlardan biri de; içinde her zaman etraftaki imgelerden, diğer sanatların kalıntılarından ve raf ömrü kısa uzlaşımlardan alınmış hiçbir biçimde saf olmayan idealları yansıtmasıdır. (Badiaou,2012: 72-85) . Bir anlamda sinema ortaya çıktığı 1880'lerin sonundan beri kollektif rüyaları inşa eden, insanlara başka mekanlara gitme vaadinde bulunan rüyamsı bir yersiz yurtsuzlaşma halidir. Kapitalizmin içinde karadelikler açabilme halidir de.

Yersiz Yurtsuz Bir Göçebe

Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin Kapitalizm ve Şizofreni adlı kadim eserinde ortaya koyduğu "yersiz yurtsuzlaşma" kavramı Kosmos filminin Bergsoncu döngüsel zaman imgesine uygun biçimde en dikkat çeken kavramlardan biri olarak karşımıza çıkar. Yersiz yurtsuzlaşma yeni bir varlık haline gelmek topraktan ayrılıp gökyüzüne uzanmaktır. Ayrıca yersiz yurtsuzlaşma Deleuze ve Guattari'nin şizoanaliz olarak adlandırdıkları yöntemin en önemli tezahürüdür.

Sinema doğası gereği ortaya çıktığı ilk andan itibaren kapitalist sürecin arzu makinası olarak işlev görür.Deleuze bu düşüncenin peşisıra giderek kameraya büyük önem atfetmiştir. Bir anlamda Deleuze ve Guattari'nin "toplumsal bilinçdışı" olarak gördükleri alanı en iyi yansıtan dispiositif sinemanın bizatihi kendisidir.. Arzuyu da dinamik bir makine olarak kuramsallaştırırlar. Bu süreç kapitalist yersizyurtsuzlaşmanın sinematik temsiller ve kapitalist

kültür aracılığıyla temsil edilmesine zemin hazırlar. Şizoanaliz olarak adlandırdıkları yöntemde arzunun kapitalist toplum içinde nasıl temsil edilip kendine yeryurt edinmeye çalıştığını açıklama girişimidir. Şizo-analiz metodu tam olarak psikanalizm ve marksizme karşı bir antitez olarak düşünülmüştür. Bu bağlamda bir tür anti-psikanaliz olarak da değerlendirilir.

Fransız felsefecileri Deleuze ve Guattari'nin Kapitalizm ve Şizofreni eserinde dile getirdikleri gibi şizoanalizi sinema çalışmaları ve film kuramı üzerinden okuma girişimi "oluş'un" en önemli şartlarından biri de yurtsuzlaşmadır..

Fransız felsefecileri Deleuze ve Guattari'nin Kapitalizm ve Şizofreni eserinde dile getirdikler gibi şizoanalizi sinema çalışmaları ve film kuramı üzerinden okuma girişimi Serazer Pekerman'ın da dile getirdiği gib aslında feminizmin anlamının yaratıcı anlamda yeniden düşünmemizi sağlayan Deleuze ve Guattari'nin göçebebiliminin temellerini oluşturan şizoanaliz ya da "bütün anlamların" tez bir anlamda da psikanaliz ve göstergebilim gibi metodolojilerin dışında minör sinemanın da irdelenme girişimidir. Öncelikle şizoanaliz psikanalizden üretilmiş olan bir kelimedir. Şizoanalizin kesin tanımını yapmak oldukça zordur. Çünkü Deleuze ve Guattari şizoanalizi kesin tanımlamalara karşı oluşturdukları eleştirel felsefe olarak okuyabiliriz.

Şizoanaliz Kapitalizm ve Şizofreni eserinde dile getirildiği gibi "bütün anlamların sabit ve kalıcı olduğu" kapitalizmin körüklediği paronoyaya karşı bir duruştur. (Pekerman,2013:32)

Kapitalizm ve Şizofreni'den Reha Erdem'in Kosmos'una akıverdiğimiz zamanözellikle Reha Erdem filmin baş karakteri Battal üzerinden kimsenin alışık olmadığı şizofrenik, şiirsel, geçmişten gelen bir dil kullanır. (Deleuze,2007:9-15)Ali Akay'a göre yersizyurtsuzlaşma hem siyasi, hem sanata değin sinemayı da içine alacak biçimde disiplinlerlerarası bir kavram olarak işlev görür.(Akay,1996:19-22)Deleuzcu anlamda göçebe göçmenden farklı olarak yer değiştirmelerden ziyade kaygan bir mekanda ikameti üzerinden tanımlanır. Bir anlamda bunu biraz daha açacak olursak "kaygan mekan" içkinlik düzlemi ya da varlığın teksesliğidir. Bu durum Battal'ın yersiz yurtsuzluğunu açıklayan bir temsilidir. Karlı bir fırtınanın içinden kimliksiz, aidiyetsiz, ve ağlayarak bir köye ulaşan Battal için ev heryerdir ve aynı zamanda hiçbiryerdir.

Erk merkezlerinden uzaklaşan kaçış çizgilerinin çokluğu boyunca başıboş dolaşma vardır sadece (Zourabicvili,2012:62)Battal da bir sınır kasabası olan yerde kar da derelerde, sürekli

olarak başı boş dolaşır. Film sinematografik olarak hep bu oluşu özellikle doğanın ve zamanın döngüselliği üzerinden seyirciye aktarmaya çalışmaktadır.

O nedenle Deleuze ve Guattari bireylerin sürekli bir oluş ve dönüşüm halindeki arzulayan göçebeler haline gelmek üzere baskıcı modern özdeşlik ve tıkanmışlık biçimlerini alt ettikleri yeni bir postmodern varoluş tarzının olanaklılığı (Deleuze,1996:63-69) üzerine düşünürler.

Bir anlamda da 2000 sonrası Türk sineması bu durumla çok yakın bir özdeşlik kurar. Selim Eyüpoğlu "resmi tarih anlayışını terk eden ve otoritenin eleştirisini "yapan bir sinemasının varlığından söz eder.(Eyüpoğlu:285) Deleuze için de sinemanın bir "yersizyurdsuzlaşma" gücü olmadıkça hiçbir şey olmadığını hatırlayalım.(Beller,2005:107-133)Deleuze için sinema hayranlık uyandıran bir mekanizmadır çünkü "anti-platoniktir.(Bell,2011:115-125)

Ayrıca Kapitalizm ve Şizofreni'ni ilk cildi olan Anti-Ödipus'ta (Deleuze,Guattari,2012:17) insan doğa arasında önemli bir ayrılık olmadığını çünkü doğanın insani özü ve insanın doğal özü doğada yani aynı zamanda insan türünün yaşamında üretim ya da endüstri olarak özdeş hale geldiğini dile getirir. Erdem'in de Kosmos'ta sürekli insan doğa arasındaki paralelliği sinematografik olarak inşa etmeye yönelik bir çabası vardır, bu çaba film boyunca. sürekli kendini hatırlatır. Hatta Battal'in ilanı aşk sahnesi'nde "hayvansı sesler" çıkarması Deleuze'un "oluş" kavramı dolayımıyla "insan oluş" ,"hayvan oluş" ve "kadın oluş" kavramlarını hatırlatır. Film sinematografik olarak baştan sonra Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin çalışması Kapitalizm ve Şizofreni'yi yansıtır sanki.

Erdem'in de belirttiği gibi Kosmos Şamanlık ve şifa vermek üzerine güçlü sinematografik öğeler içeren şiirsel bir dili de ortaya koymasıyla dikkat çekicidir Bir anlamda Kosmos sistem için öteki şehre dışarıdan bakıyor, kaçış çizgileri de önemli bir yer kaplamaktadır.

Irigaray'ın ortaya attığı akışlar mekaniği bir anlamda Deleuze ve Guattari'nin Kapitalizm ve Şizofreni'de dile getirdikleri "kadın oluşu" deneyimleyen bedenin de özelliklerini ortaya koyar. "Oluş halindeki beden havaya, suya hareket halindeki parçacıklara ve hayvanların ulumalarına dönüşür" (Deleuze,2009:

Özellikle Erdem hayvan oluş kavramını öne çıkarmak için sürekli olarak mezbahadaki hayvanların kesim sahnelerini ilginç bir sinematografiyle sunar. Deleuze Bacon'dan esinlenerek oluşturduğu düşüncelerinde

"Et, tenin ölmüş olanı değildir, tüm acıları taşımış ve yaşayan tenin tüm renklerini üzerine almıştır. Tüm o çırpınmalı acılar ve kırılganlık, ama aynı zamanda rengin ve cambazlığın çekici icadı. Bacon "hayvanlara acıyın" demez, daha ziyade acı çeken tüm insanlar birer et parçasıdır der."

Bu anlamda Reha Erdem'in Kosmos'u Şizoanaliz yöntemiyle derinlemesine çözüldükçe anlaşılacak ve her bir anlamın kat kat inşa edildiği bir yapıya sahiptir. Film süresince vurgulanan temel kavramlarda yersiz yurtsuzlaşmanın ana öğelerini oluşturan oluş düşüncesidir. Bu kadın oluş, hayvan oluş ve çeşitli sinematografik yöntemlerle şaradın kullanımıyla ortaya çıkar.

ARZU VE OLUŞ OLARAK AŞK

Arzunun ardı arkası gelmeyen bir akış olarak karakterize eden Deleuzcu arzu teorisi Kosmos filminin Battal karakterini yansıtan en güçlü sinematografik öğelerden biri olarak karşımızdadır. Arzu felsefesi daha önceki bölümlerde dile getirildiği üzere herşeyden önce arzu politikası Deleuze ve Guattari için düşüncelerinin tek amacıdır. Toplumsal bilinçdışı da bu politikanın en güçlü biçimde ortaya çıktığı bir alandır. Bu anlamda Erdem sinemasının arzunun tezahür ettiği alan toplumsal bilinçdışı önemli bir yer kaplar. Kosmos'un şifa kaynağı Aşk'tır.

Kahvehane konuşmasında ne istiyorsun Aşk istiyorum, aşk dediğinde cemaat tarafından azmış bu karı istiyor olarak algılanır. Deleuze ve Guattari'nin başyapıtı olan Anti-Ödip'te arzu durmaksızın kesintisiz akımları ve doğası gereği ve parçalamış olan kısmi nesneleri birbirine bağlayarak ekler. Bu nedenler arzu akışı sağlar, akar ve keser (Deleze, Guattari,2012)

Reha Erdem Kosmos'ta arzunun akışını sinematografik olarak sürekli akan nehri heterotopik bir kent olarak inşa ettiği Kars'ın döngüselliği içinde aktarır. Ses diegenetik sesler de bu arzu akışını sağlayan önemli bir sinematografik öğelerden biri olarak karşımızdadır. Deleuze ve Guattari'nin eserlerinde oluş'un pek çok özelliği dile getirilir. Oluş her şeyden önce bir eylem değil "yaratıcı bir dönüşümdür". Bu anlamda Kosmos'ta Battal'ın aşkı da Deleuzcu anlamdaki oluşa çok yakın duran özellikleri barındırır Kapitalizm ve Şizofreni'de dile getirdikleri üzere oluş örneğini daha iyi açıklamak "yabanararısı ve orkide örneğini seçerler" Battal ve kız da sembolik olarak bu örneğe çok yakın duran bir aşk yaşarlar. (Pekerman, 2012:35) Bu aşkı dile getirmek için de öpüşmek yerine kuşlar gibi çığlık çığlığa haykırarak birbirlerine olan duygularını dile getirdikleri sahne Yeni Türk sinemasındaki en deneysel ve başarılı sahnelerden biri olarak değerlendirilmiştir.

BERGSON'UN İZLERİ: DÖNGÜSEL ZAMANDAN SİNEMASAL ZAMANA

Henri Bergson ise sinemayı "zihni uzamasallaştırma eğiliminin bir örneği olarak ele alan ilk kişilerdendir. (Frampton,2012:36). Sezginin bir bilme metodolojisi olarak kabul edilmesi ve süre felsefesinin bir sezgi felsefesi olarak kavramsallaştırmasına olanak tanır. Bergson'un sinema üzerindeki en büyük etkisi zaman, bellek ve madde arasında kurduğu ilişkidir. Hayatın merkezine "oluş" düşüncesini yerleştiren Bergson, hafıza ve madde arasındaki ilişkiyi de oluş

üzerinden açıklamaya çalışır. (Deleuze,2006,s.35.) Zaman her şeyden önce ruh durumlarının bitimsiz bir akışı somut bir gerçeklik varoluşsal bir durumdur. (Gündoğan,2010:.75)

Buna karşın sinema için mesafeli bir tutumu olan Bergon "hareketi parçalayıp hayatın akışkanlığını "ölü doğalara "böldüğü gerekçesiyle sinematik yanılsamayla ilgili hiç de olumlu bir tutum sergilemez. Bu olumsuz tutumuna karşı Bergson sinema üzerine olan düşüncelerinden fazlasıyla etkilenen Deleuze imge ve zaman hareketi olarak avangard bir sinema teorisi ortaya koyar. Özellikle Bergson'un "oluş" düşüncesini geliştireceği sinema teorisinin merkezi olarak belirler.

Sinemada zaman öykünün kurulmasına zemin hazırlayan en önemli etmenlerden biridir. Kosmos bu anlamda zaman ve mekanın belirsziliği üzerine kurulu olmasıyla öne çıkan bir anlatıma sahiptir.

Filmin düşsel atmosferini sağlayan bu muğlak tavır olduğunu söyleyebiliriz. Aynı biçimde ilerleyen bölümlerde göreceğimiz gibi heteretopik bir mekan olarak Kars da zamanını döngüselliğiyle birleşerek Erdem'in auteur yönetmen olarak Yeni Türk Sinemasının sayılı yönetmenlerinden biri olarak görülmesini sağlıyor Bergson mekanı zamanın büzüşmesi zamanı ise mekanın genişlemesi olarak tanımlar.(Jinhee,2011:89-101)

Mekanla zamanın birbirine karıştığı bu döngüsel sinematografik anlatımda Deleuzcu oluş kavramıyla birlikte değerlendirildiğinde Erdem'in sinemasının temel özelliklerini yansıtır. Aynı zamanda Sinema kuramı açısından Deleuze tarafından kaleme alınan iki ciltlik çalışmasında da sinemanın temel meselesi olan gerçekliği "temsil sorunsalıyla" değil zaman kavramıyla bağlantılandırarak ortaya koyarak sinema kuramı için farklı bir dönemi başlatır .(Suner, 2006)Deleuze *"İmge ve Zaman Hareketi olarak Sinema"* kitaplarıyla Eisenstein'in kuramlarının ışığında "düşünen imaj" anlayışını geliştirir. Sinemada imaj ve temsil arasındaki farklılığa dikkat çeken Deleuze, sinemanın aslında temsil değil imajlar sunduğunu dile getirir. Deleuze "*Bergsonizm* " adlı eserinde sürenin yani zamanın özünde bellek olduğunu bu nedenle de oluş olduğunun altını çizerken, Belleğin sürenin kendisiyle olan bu özdeşliğini de Bergson'un iki biçimde sunduğunu dile getirir.

"……Geçmişin şimdide saklanması ve birikmesi ya da şimdi ister geçmişin gitgide büyüyen imgesini açık biçimde kendinde taşısın ister ardımızda sürüklediğimiz, biz yaşlandıkça daha da ağırlaşan yüke sürekli nitelik değiştirmesiyle tanıklık etsin"

Deleuze sinema üzerine bu savlarını ortaya koyarken büyük bir çoğunlukla Bergson'un felsefesinden esinlenmiştir. Bergson'un zaman anlayışı kapitalist sistemin tekdüze çizgisel zaman anlayışının bir eleştirisidir. (Eşli,2012:)Bu eleştirel tavır Erdem'in filmlerinde ana bir konu olarak hep karşımızdadır. Bir anlamda da Bergson sanat üzerine olan görüşleri (Choi,2011:98) saat tıkırtıları, ezan sesleri, Beş Vakit filmindeki gibi döngüsel zamanla sakince uyum içinde bir yandan da ezan ile toplumsal olarak düzenlenmiş, parçalara bölünmüş bir zamanın hakimiyeti.

Gündelik olanla uğraşırken gündeliğin içindeki fantastiğin peşinden gidern bir tavır.(Ataç,2009:78)Erdem'in tavrı "kronolojik zamandan kronometreye geçişe eleştirel bir bakıştır. Döngüsel zaman mitsel, geleneksel olanın zamanıdır, çizgisel zaman modernleşmenin ve kapitalizmin itici gücünün yansımadır. Döngüsel zaman kullanımı kaostan kosmosa geçmiş

ve geleceği anın içine mühürleyen bir zaman anlayışıdır Döngüsel zaman doğanın kendi ritmik zamanlamasıdır.

"Sanayi öncesi toplumlarda günlük hayat doğanın döngüleri etrafında döner. Döngülerle ilişkili zamansallık tipi ne birikimsel ne daireseldir. Düzenli ve tekrar tekrar ortaya çıkan bir zamansallık tipidir. Döngüsel zaman varoluş düzenine bağlı olan bir sıra içinde kendini açar." (Eşli,2012:52) Bu anlamda Kars'da bir sınır kasabası alan bu heterotopik mekanda insanlar hayatlarını doğanın temel ritimlerine göre yaşarlar. Taşra modernizmin melankolisini ve isyanının taşıyıcıdır Modernizmin kasabada hissedidiği tek alan kasabaya düşen bir uydudur. Bu uydu aynı zamanda öteki olarak döngüsel zamanı bölen ve kasabayı ihlal eden bir gösterge olarak da işlev görür. Erdem uyduyla anlatmaya çalıştığı temel sorunsal da ihlal ve tehdit duygusunu belki de megapol ve taşra arasındaki iki farklı mekanın farklı zamanlarını birbirleriyle çarpıştırma duygusudur. Çizgisel zamanın içinde yaşanan döngüsel zaman

Kosmos'ta bir nevi bu temel ikiliklerin ve çelişkilerin ortasında duran bir karakterdir. Bir anlamda kosmos megapol'un tehlikeli ve işe yaramaz olarak kodladığı bir figürdür. Deleuzcu bir kavramsallaştırmayla Kosmos modernizmden bir kaçış çizgisidir. Major ve minor arasında bir haldir.

SONUÇ

Gilles Deleuze'un Kapitalizm ve Şizofreni kitabında dile getirdikleri oluş düşüncesi ve şizoanalizin izinde Reha Erdem'in Kosmos filmiyle olan kesişimselliğini incelerken Deleuze'un özellikle felsefesini oluştururken üzerinde durduğu en önemli düşünürlerden biri olan Bergson'un sezgisellik düşünceleri de bu makalenin temel veçhelerinden birini belirlemiştir.

Reha Erdem sinemasının farklılığı yer yer sinemanın sınırlarını ihlal eden,bozguna uğratan bir şiirsellikten feyz almasıdr. Reha Erdem sineması kimsenin alışkın olmadığı bir dilin içine gömülme haline geçme anıdır. Belki de döngüsel bir edebiyatın sinemasıdır. Şiirsel ve gerçeküstücü bir anlamda, zamanla özellikle de çizgisel kapitalist zamanın, dayatmacı anlayışına karşın döngüsel zamanın diliyle mücadele etmeye çalışan bir dildir. Bu dil ve özellikle Kosmos filminde dile getirilen bu döngüsel ve oluş üzerinde inşa edilen yapı Deleuzyen anlamdaki şizoanalitik düşünce ile fazlasıyla yakınlıklar göstermektedir.Erdem bir anlamda Deleuze'un zaman imgesi ve kristal zamanın peşinde Kars şehrini bir heteretopya olarak kurgulayarak yeniden yaratır.Filmin güçlü sinematografisi de bu döngüsel yapıdan güç alır.

KAYNAKLAR

Badiou, Alain.(2012)Sonsuz Düşünce Işık Ergüden Tuncay Birkan (çev), İstanbul: Metis Yayınları,.

Zourabichvili, François (2011)Deleuze Sözlüğü,Arzulayan Makinalar". Aziz Ufuk Kılıç (çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Tabak, Yeşim(2011) "Hiç Kimse'nin Kutsal Aşkı", (2011) Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler. Umut Tümay Arslan (drl..). İstanbul: Metis Yayınları, ,ss.11-19

Suner, Asumen (2006) Hayalet Ev Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, İstanbul: Metis Yayınları.

Frampton, Daniel. (2012)Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto. İstanbul. Metis Yayınları.

Foucault, Michel.(2005) Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2. Işık Ergüden, Osman Akınbay (çev.).İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Serazer Pekerman,(2012)Film Dilinde Mahrem, Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekan Temsili, İstanbul: Metis Yayınları.

Eyüpoğlu,Selim (2004), "2000'lerde Değişen Bir şey Var mı", Türk Film Araştımalarında Yeni Yönelimler 4 Türk Sineması Hayali Vatanımız içinde (285-291) Deniz Bayraktar (haz.), Esra Özcan(der), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s.285

Deleuze, Gilles. Kritik ve Klinik. İstanbul: Norgunk, 2007.

Deleuze, Gilles.,(Kasım 1996)"Göçebe Düşünce"Toplumbilim Dergisi Gilles Deleuze Özel Sayısı**,** Sayı 5,ss.63-69

Deleuze, Gilles ,Guattari, Felix Anti-Odipus,(2012) Kapitalizm ve Şizofreni 1 , Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp (Çev), İstanbul: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Deleuze, Gilles.(2009)Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı. Can Batukan, Ece Erbay(çev.),İstanbul: Norgunk.

Özçınar, Meral Eşli.(2012)Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı, Sinemayı Felsefeyle Düşünmek.İstanbul: Doruk Yayınları.

ÜLKEMİZDE SANAT YÖNETİMİ EĞİTİMİ

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN
Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Yönetimi Anabilim Dalı kahramanmehmetemin@gmail.com

ÖZET

Sanat kurumları yönetiminde eksikliklerin görülmesinin ardından eğitim kurumlarında sanat kurumları için uzman, donanımlı yöneticilerin yetiştirilebilmesine yönelik "Sanat Yönetimi" bölümleri açılmıştır. Beklentilere cevap verebilecek müfredatla eğitime başlayan kurumlar daha sonra farklı içeriklerle misyon ve vizyonları genişletilmiştir. Ülkemizde de son yirmi yılda hizmete giren sanat yönetimi bölümlerinin günümüzdeki sayısı 5'tir. Bölüm müfredatlarının birbirine benzerlik gösterdiği kurumların ortak yönleri ise sanat kurumu yöneticileri yetiştirmelerinin ilk hedefleri olmasıdır. Fakat değişen sanat dünyasında farklı ara meslekler oluşmuş ve bunlardan biri olan sanat yönetmenliği de sanat yönetimi ile aynı kategoride görülmüştür. Bu yüzden sanat yönetimi bölümlerinin müfredatları genişletilerek bölümden hem sanat yöneticisi hem de sanat yönetmeni yetiştirilmesi sağlanmıştır. Bu araştırmada sanat yönetimi bölümlerinin müfredatları incelenerek sanat yöneticisi ve sanat yönetmeni alanlarına ait bilgi ve içeriğe sahip olanlar analiz edilmiştir. Elde edilen veriler ışığında günümüzdeki sanat yöneticisinin ve sanat yönetmeninin ihtiyaçlarına yönelik beklentilerle birlikte bu alanda eğitim verecek kurumlara oluşturacakları müfredatla ilgili önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanat Yönetimi, Sanat Eğitimi, Müfredat

ABSTRACT:

As a result of the lack of the proper art management in art institutions, Art Management Departments have been opened in order to train well-trained experts in the field. Their visions and aims have been redefined and expanded later on to catch up with the recent developments. Currently, the number of such departments in our country is 5. They all have similar curriculum. However, in the ever changing world of art, new vocations related to art have come into being and art directors have been considered in the same category as art managers, which resulted in the analysis and redefining of curriculum of art management departments at universities to include both art managers and art directors. This study aims to investigate the curriculum of art management departments in terms of the aspects related to both art directors and art managers. In the light of this analysis, suggestions are made to the institutions which provide training to both art directors and art managers.

Keywords: Art Management, Art Education, Curriculum

GİRİŞ

Sanat, bireyin evrensel dilde duygu ve düşüncelerini ifade edebilme yöntemlerinden biridir. Sanat, kendi özü gereği, "özel bir üretim tarzı" olduğu gibi, aynı zamanda "toplumsal bir bilinç biçimi"dir de (Sanat Ansiklopedisi, 1991:346). Fisher (1993), sanatın bireyleri bütünüyle kaynaştıran bir araç olduğunu belirtir (Aktaran Karabulut, 2004:2). Ayrıca "Sanatın en genelinden nesnesi, çok yönlü yaşamsal çıkarları; pratik, düşünsel, töresel ve estetiksel yetenek ve gereksinimleri; doğa ve toplumdaki nesne, durum ve eylemlerle çok yönlü ilişkileri; belli bir tarihsel-somut toplumsal düzenin tüm yaşam alanlarındaki yaratıcı etkinlikleri içindeki insandır (Sanat Ansiklopedisi, 1991:347). San (1973), insanda köklü bir gereksinimi karşılayan sanatın, kişiliği eğiten en önemli etmenlerden biri olduğu unutulmamalıdır (Aktaran Karabulut, 2004:3).

Sanat üretildikçe yaşayan bir olgu olduğu için devamlılığının sağlanabilmesi gerekliydi. Sanatın devamlılığı ise yeni sanatçıların yetiştirilmesi ihtiyacını doğurdu ve bu ihtiyaca cevap verebilmek için usta-çırak yöntemiyle yetiştirildi. Sanatçının yanında yetişen öğrencilerin yeterli bir seviyeye gelmeleriyle kendi atölyelerini kurabilmeleri ve onlarında yeni sanatçılar yetiştirmeleri yöntemi uygulanan en eski yöntemdir. Bireyin gelişiminde sanat eğitiminin gerekliliğinin farkına varılmasıyla, eğitim sürecinde fertlerin kişilik gelişiminin olumlu tamamlaması için erken dönemden sanat eğitimi alınması öne sürülmüştür. Bu düşünceyle okul öncesi süreçte çocuğa müzik ve resim eğitimi imkanı sağlayan batı toplumunda, bireylere sanat sevgisi ve becerisi kazandırılmıştır. Sanatın öneminin kavrandığı bu toplumlarda, sanat eğitimi bireylerin eğitim sürecine de aktarılarak, eğitim kurumlarında uygulanabilir düzenlemeler yapılmıştır.

Gelişmiş bir toplumda sanatçıların yetiştirilebilmesi, eğitim sisteminin başarısı olarak görülmüş ve sanatçıların rahat bir şekilde eserlerini icra edip izleyiciyle buluşturabilmesini ise toplumun yöneticilerinin görevi olarak düşünülmüştür. Yöneticilerle sanatçıları bir araya getirebilen kişiler ise tüccarlar olmuştur.

Sanatçıların saray soylularının karşılarına çıkmaları ve yeteneklerini sergileyip, beğenilerini kazanmaları önemliydi. Haminin, bir sanatçı yada tasarımcıyı koruması ve desteklenmesi bir himaye çeşididir... Ayrıca, himaye altına girmenin sanatçı yada tasarımcının kendi istedikleri doğrultusunda yaratmasını mutlaka kısıtladığı düşünülmemelidir (Barnard, 2002:12). Sanatçılar saray himayesi altına geçebilirse, geniş ekonomik imkanlara sahip olabiliyordu. Sanatçıların bu refah yaşama ulaşabilmelerinin köprüsü ise tüccarlardı. Bazı tüccarlar, soylu ve zengin ailelere mücevherat ve mal satışı dışında sanat eserleri de sunuyordu. Genç ressamlarının tablolarından örnekleri kervanlarında taşıyan tüccarlar, başarılı olabileceğine inandığı sanatçıları seçebilecek bilgiye ve deneyime sahiplerdi. Müşteri kitlesi olan soylu ailelerin beğenilerini ve ilgi alanlarını takip eden tüccarlar, onlara hitap eden başarılı sanatçıları seçmeleri de önemliydi. Zengin ve soylu ailelerin beğenebileceği sanatçıları veya eserleri sergileme sürecinde ise entelektüel bir kimliğe sahip olmaları gerekmekteydi. Bu yüzden tüccarların sanat hakkında bilgi sahibi oldukları da anlaşılmaktadır.

Kraliyet sanat akademilerinin kurulmasıyla sanat tüccarlarının yerini akademi yönetimi ve atölye sahibi olan ressamların düzenledikleri özel sergiler almıştır. Salon sergilerinin temelinin atıldığı bu sergiler hakla kapalı olarak sadece soylu ailelerin davet edildiği sergiler

olarak düzenlenmiştir. Académie des beaux-arts'ın bir birimi olarak kraliyet onayıyla kurulmuş bir sanat destek kurumu olan Académie de peinture et de sculpture (Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi), halka yarı açık ilk sanat sergisini Salon Carré'de 1673'te düzenledi (Crow, 1987:34). Salon sergilerinin temeli akademiden yeni mezun olan sanatçılara eserlerini sergileme imkanı sağlamak iken sonraki 200 yıl boyunca, Fransa'da başarı elde etmek isteyen tüm sanatçılar için Paris Salonu'nda yer almak çok önemliydi. Çünkü salonda sergilenen eserlerin kraliyet tarafından da beğenildiği düşünülmekteydi.

1706'da Medicilerden Ferdinand'ın düzenlediği sergi eşlik oluşturur. Hayatta olmayan ressamların eserlerinden düzenlenen bu sergi, 'usta' (master) unvanının yerleşmesine önayak olur. Üstelik bu sergi kataloglanır...Bu devrimler sayesinde ilk kez ressamlar ve heykeltraşlar, zanaatkarların katından, yavaş yavaş şairlerin ve filozofların katına yükselmeye başlarlar...Lonca düzeyinden sıyrılarak, şairler, alimler ve filozoflarla birlikte sarayın ve saraya bağlı olan akademinin çevresinde örgütlenirler (Çalıkoğlu, 2009:21-22). Plastik sanatlarda sanat tüccarlarıyla başlayan sanat yönetimi serüveni, sahne sanatlarında ise Antik Yunan'dan gelen tiyatro ve gösteri kültürü temelinde çağlar değerini kaybetmeden günümüze kadar gelebilmiştir. Müzik ve sahne sanatlarının varlığını koruyabilmelerinin önemli yardımcısı ise şehir merkezlerinde yer alan ve halka açık olan amfi tiyatrolardı.

Sanatçılar amfi tiyatrolarda bireysel yada ekip halinde yeteneklerini sergileme imkanına sahiptiler. Bu sanatçılarda plastik sanatlar alanında olduğu gibi özellikle yöneticilerin ve soylu ailelerin ekonomik desteğiyle geçimlerini sağlıyorlardı. Halk, müzisyen ve oyuncuları amfi tiyatrolarda görebilmesine karşın ressam ve heykeltıraşları ise yüzyıllarca göremediler. Sadece eserlerinin yer aldığı kilise ve katedraller sanatçılarla halkın buluşma noktaları olabiliyordu. Paris Salon sergilerinin 1737 yılında halka açık hale gelmesiyle artık sanatçılar da halkın beğenisini ve ilgisini çekmeyi başarabildi (Crow, 1987:35). Ressamların eserlerini izleyiciyle buluşturmalarına imkan sağlayan sanat galerilerinin açılması, sanat tüccarlarından sonra gelişen önemli bir dönüm noktasıdır.

Tiyatro salonları ve sanat galerilerinin açılmaları sanat kurumu yöneticiliğinin de temelini atmıştır. Bu kurumların yöneticileri artık sanatı yöneten ve yönlendiren önemli bir misyon üstlenmiştir. Bu görev daha sonra benzer kurumların sayılarının artmasıyla bir mesleğe dönüşmüştür. Sanat yöneticisi unvanıyla görev alan bu yöneticiler, sanat tarihinde değişikliklere neden olan ve tarihte yer alan önemli görevler üstlendiler.

Sanat yöneticileri sanatçıların izleyiciyle buluşabildikleri mekanların yönetiminden sorumlu olmaları yanı sıra kurumların devamlılığı için ikinci görevleri de kuruma düzenli finansal kaynak oluşturma göreviydi. Kurumun giderleri geçmişte sadece kraliyet desteği ve onların siparişlerinden alınan komisyonlar ile karşılanırken günümüzde bilet satışı, mekanın süreli kiraya verilmesi, süreli kurslar, kurum içi mağaza ve cafe gibi çok farklı ekonomik gelir kaynakları oluşturulmuştur.

Ülkemizdeki sanat merkezlerinin gelişimiyle ilgili Kınaytürk 1981 yılında Sanat Çerçevesi Dergisi'nin Aralık sayısındaki yazısında şöyle der; "Cemal Tollu, daha 1950 yıllarında sanki bu günü sezmiş gibiydi. Özel Sanat Galerileri'nin çoğalacağına inanıyor, pek çok yazısında bu özlemini samimiyetle dile getiriyordu ve inanıyordu ki Türk Plastik Sanatları'nın yücelmesi ancak Sanat Galerilerinin çoğalması ile mümkün olabilirdi" (Kınaytürk, 1990:41). Ayrıca Kınaytürk 1982 yılında Sanat Çerçevesi Dergisi'nin Nisan sayısındaki yazısında "Oyuz yıl önce dört resmini 200 liraya satabilmek için aşındırmadık

kapı bırakmayan ünlü bir sanatçımıza, bugün açık çekler veriliyorsa bu büyük bir olaydır. Aynı sanatçının yeni yapıtlar üretmesi için, araya hatırlı kişiler de konuluyorsa bu da olayın katmeridir" (Kınaytürk, 1990:48). 1950 sonrasında sanatçıların eser satışında yaşadıkları sıkıntılar 1980 sonrasında galerilerin artmasıyla düzelmeye başladığı görülmektedir. Kınaytürk'ün Nisan ayında yazdığı aynı yazının sonunda "Sanat eğitimi kurumları, resmi galeriler ve banka galerileri ile basın ve yayın organları konu üzerine daha da olumlu eğilirlerse geleceğin Türk resmi hiç kuşkusuz sağlam temellere oturmuş, olacaktır" (Kınaytürk, 1990:48). açıklamasıyla ülkemizde sanat yönetiminin temellerinin atılması gerektiğini açıklamıştır.

Sanat organizasyonlarının ülkelere göre dağılımı incelendiğinde ABD'de her yıl 105, İngiltere'de 42, Fransa'da 28, İsviçre'de 16, Almanya ve Belçika'da 11 sanat fuarı düzenlenmektedir. Ülkemizde ise sadece 5'tir (Kahraman, 2011:286).

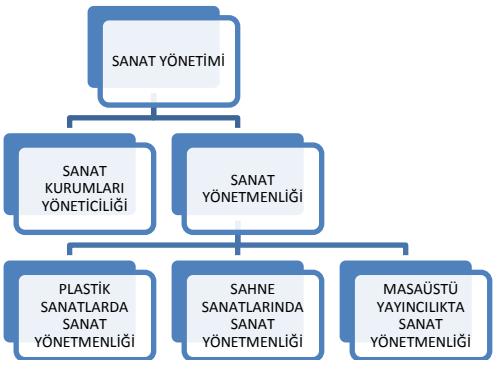
SANAT YÖNETİMİ

İçinde bulunduğu topluluğun sahip olduğu gücü yönlendirme ve şekillendirme isteği, yönetimi doğurmuştur. Yönetme isteği ve yöneticilik, tarih boyunca yaşanmıştır. Tosun'a göre, yönetim; insanların işbirliği sağlama ve onları bu amaca doğru yürütme, iş ve çabalamalarının toplamıdır (Tosun, 1977:183). Sanat alanında yönetme olgusu tarihsel süreçte eski gibi görünse de günümüzdeki yönetim şekli son yarım yüzyıla dayanmaktadır. Özellikle modern sanat kavramıyla ortaya çıkan ve klasik sergilere göre farklı olan organizasyonların ardından bu etkinlikleri düzenlenmesiyle sanat yönetimi kavramı oluşmuştur.

Sanat yönetimi tüm sanat dallarını yönetebilme ve sanatçıları izleyiciyle buluşturma olarak tanımlanabilir. Üretimden sergilemeye kadar geneli kapsayan bu yönetim biçimleri değişikliklere ve yeniliklere uğrayarak devam etmektedir.

Sanat yönetimi; yöneticilik ve yönetmenlik olarak iki önemli kavram barındırmaktadır (Tablo 1). Yöneticilik kurumun en üst aşamasında yer alırken yönetmenlik kavramı ise kurum içi görevlerden birini karşılayabilmektedir. Yöneticilik kavramı geçmişten mevcut örneklerini barındıran ve birikmiş bilginin üstüne temellendirilen bir meslek grubudur. Kısaca sanat yöneticiliği; tiyatro ve opera sahneleri, konser salonları, sanat galerileri, müzeler gibi sanat kurumlarını yönetebilme işidir. Amfi tiyatroların ve sanat galerilerinin yönetimiyle başlayan bu meslek günümüzde sahne sanatları, plastik sanatlar ve müzecilik alanında hizmet veren kurumların yönetimsel statüsüne verilen bir unvandır. Kurumda sanatçının seçimi, eserin sergilenmesi, harcırahlar, harcamalar, finansal fon oluşturma, izleyici kütlesinin sürekliliğini sağlama, reklam, iletişim ve koruma gibi çok farklı alanlarda misyona sahip olmaları gerekmektedir.

***Tablo 1**: Sanat Yönetimi*



Sanat yönetiminin ikinci grubu ise sanat yönetmenliği mesleğidir. Sanat yönetmenliği, üretilen ya da düzenlenen bir işin görsel tasarımından sorumlu olmak ve sanatçıyla toplum arasında köprü görevi kurmaktır. Erbay'ın; "Sanat yönetmenleri, sanatsal etkinlikleri ve kurumları idare eden ve yönlendiren kişilerdir" (Erbay, 1996:70) tanımı plastik sanatlar alanında görev alan sanat yönetmenlerini tanımlamaktadır. Günümüzde sanat yönetmenleri; tiyatro, bale gibi sahne sanatlarında, plastik sanatlarda, müzede, reklam ajanslarında, festival ve organizasyonlarda görev almaktadır. Farklı sanat disiplinlerine hizmet etmesine rağmen ortak isim olarak sanat yönetmeni terimi kullanılması ise sanat yönetmeninin tanımını ve görev sınırlılığının belirlemesini güçleştirmektedir. Bu özellikleri dikkate alındığında, sanat yönetmeni; üstlendiği görevde sanatsal, kültürel, maddi ve manevi kaygılar güderek çalışan, görsel tasarımdan sorumlu olan kişidir.

Tüccarların sanat eserlerini pazarlamalarıyla sanat yönetmenliği yaptıkları bilinmesine rağmen, sanat yönetmenliği disiplinli bir meslek olarak öncelikle sahne sanatlarında ortaya çıkmıştır. Sahnelenecek eserin görsel tasarımlarından sorumlu olan sanat yönetmenleri, sahne sanatlarında ilk olarak tiyatroda görülmüştür. Antik tiyatro süreciyle başladığını söyleyebileceğimiz sanat yönetmenliği, sadece dekoratör veya kıyafet tasarımcıları olarak görülebilir. Ortaçağ dönemi sonrası opera ve balede görev alan sanat yönetmenleri 20. yy'la birlikte plastik sanatlar, müzecilik, masaüstü yayıncılık ve sinema-televizyon sektöründe de yerlerini almıştır.

Sanat Yönetmenliğini üç gruba ayırabiliriz (Tablo 1). Bunlar;

- Plastik sanatlarda sanat yönetmenliği
- Müzik ve sahne sanatlarında sanat yönetmenliği
- Masaüstü yayıncılıkta sanat yönetmenliği

Plastik sanatlarda sanat yönetmeni, sanatçı ve sergi mekanı arasında iletişimi sağlamakla birlikte; mekan, zaman ve sergileme gibi geniş bir görev alanı bulunmaktadır. Sahne sanatları alanında ise dekor ve kostümlerin tasarımları sanat yönetmeninin görevidir. Sahne sanatlarında sanat yönetmeni sadece tiyatro, opera ve bale ile sınırlı kalmayıp sinema ve televizyon sektöründe de; çekim mekânının tasarlanması ve çekim öncesi sahnelerin taslak görüntülerinin oluşturulmasından sorumludur. Tüm bu farklı alanların ortak noktası ise sahnelenecek/çekilecek eserde dekor ve kostüm tasarımının bulunmasıdır. Ayrıca sanat yönetmeni ismini kullanan tek disiplin sahne sanatlarıdır.

Masaüstü yayıncılığa hizmet eden sanat yönetmenliği de, sinema ve televizyon sektörüyle birlikte gelişme göstermiştir. Reklam ajanslarında yakın geçmişe kadar bulunmayan bu meslek dalı ihtiyaçla birlikte oluşmuştur. Önceleri konusunda uzmanlaşmış grafik tasarımcılarının reklamın üretim safhasında, ekibi yönlendirme ve yöneticiye yardımcı olmasıyla başlayan sanat yönetmenliği günümüzde disipline girmiştir. Reklam ajansının masaüstü yayıncılığında çalışan sanat yönetmeni; metin yazarı, fotoğrafçı, uygulamacı grafiker, müşteri temsilcisi vb. elemanlarla ortak çalışan, reklamın tasarımından ve üretiminden sorumlu kişidir.

SANAT YÖNETİMİ EĞİTİMİ

Sanat kurumu yöneticisi veya sanat yönetmeni olmak isteyen kişileri yetiştiren bir kurumun olmayışından dolayı bu meslek gruplarını düşünen adaylar, genellikle sanat tarihi, ekonomi, muhasebe ya da güzel sanatlar fakültelerinden mezun oluyorlardı. Sanat yönetimi alanında eğitim ihtiyacı ilk olarak plastik sanatlarda sanat yönetmenliği (küratörlük) alanında düşünüldü. Sanat galerilerinde çağdaş sanat sergileri düzenleyen sanat yönetmenlerinin ihtiyacına cevap verebilecek bir müfredatla eğitim olanağı sağlayan kurumlar ilk diplomalı sanat yönetmenleri (küratörler) yetiştirdiler. Avrupa'da başlayan bu anlayışın ülkemize yansıması 1995 yılı sonrasıdır. İstanbul'da düzenli yapılan İstanbul Bienali ile özel kuruluşların uluslararası sanat organizasyonları düzenleme girişimlerinde İstanbul'a davet ettikleri sanat yönetmenleri ile İstanbul sanat camiası tanışmıştır.

Sanat galerilerinin çağdaş sanat sergileri düzenleme isteklerine yardımcı olacak kişilerin yetiştirilmesinde eğitim kurumlarına görev düştüğünün bilincinde olan kişiler bu ihtiyaca cevap verecek bir eğitim modeli planlamıştır. Avrupa'dan örnekler incelenerek sanat yönetimi ismiyle açılan 4 yıllık lisans programının geçmişi 1997 yılına dayanmaktadır. Avrupa'da verilen eğitimlerin lisasüstü düzeyde olmasına rağmen ülkemizde bu eğitim modelini lisans seviyesinde tutarak başlatan Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Yönetimi Anabilim Dalı, 1997 yılında ilk kez eğitim-öğretim sürecine başlatmıştır. Daha önce 1996 yılında ilk kez İstanbul Teknik Üniversitesi tarafından Sanat Yönetimi Bölümü açılması girişiminin başarısızlıkla sonuçlanmasının ardından Yıldız Teknik Üniversitesi'nin çabaları olumlu sonuçlanmıştı.

İlk eğitim modelinin İstanbul'da olmasının nedeni, alternatif sanat alanlarının çoğalması ile İstanbul'u ülkemizde sanatın merkezi durumuna getirmesiydi. Ayrıca İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı) tarafından düzenlenen festivaller ve organizasyonlar şehrin sanat turizmini de oluşturmuştu. Üniversitelerin sanat tarihi, müzecilik ve işletme bölümlerinden mezun olan bireylerin yöneticiliğini üstlendikleri bu etkinliklerde alanında uzman bireylerin görev alması gerekliliği hissedilmekteydi. Bu ihtiyaçtan dolayı planlanan sanat yönetimi programının ders müfredatları dönemin ihtiyaçlarına cevap verebilecek şekilde planlanmıştı.

1997 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi'nin girişimiyle açılan sanat yönetimi bölümünün ardından İstanbul Kültür Üniversitesi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Okan Üniversitesi'de sanat yönetimi bölümünü açmıştır. Bu üniversitelerden biri devlet tarafından hizmet vermekte, diğer dördü ise vakıflar tarafından sürdürülmektedir. İstanbul Aydın Üniversitesi ve Beykent Üniversitesi ise sanat yönetimi programında sınırlandırıcı bir tavır izleyerek sahne sanatlarını temel alan bir isimle hizmet vermektedir.

Yıldız Teknik Üniversitesi:

Sanat yönetimi bölümü 4 yıllık program olup toplam 8 ders dönemi olarak düzenlenmiştir. 8 dönemde 41 zorunlu ve 5 seçmeli ders yer almaktadır. Bölüm müfredatı ve ders içerikleri incelendiğinde sanat tarihi derslerinin ağırlıkta olduğu ve öğrencilerin sanat disiplinleri arasında plastik sanatlar yönünde eğitildiği görülmektedir. Mezun olan öğrencilerin sanat yöneticisi ve plastik sanatlarda sanat yönetmeni (küratör) olabilecekleri bir müfredat bulunmaktadır. Ayrıca fakültenin lisansüstü eğitim programları incelendiğinde sanat yönetimi bölümünün lisansüstü eğitiminin olmadığı görülmektedir.

İstanbul Kültür Üniversitesi

Üniversitenin sanat yönetimi bölümünün ders müfredatı incelendiğinde 8 ders döneminde toplam 38 zorunlu ve 20 seçmeli ders verilmektedir. Ders içerikleri incelendiğinde, öğrencilerin; sahne sanatları, fonetik sanatlar, plastik sanatlar ve müzecilik disiplinlerine yönelik yetiştirildikleri görülmektedir.

Sanat yönetimi Bölümü'nün lisansüstü programı da bulunmaktadır. Yüksek lisans programının ders müfredatı incelendiğinde iki dönemlik ders sürecinde altı zorunlu, on seçmeli ders bulunmaktadır. Ders içerikleri incelendiğinde ise bölümün lisans eğitimine paralel olarak fonetik ve plastik sanatlara yönelik dersler verildiği görülmektedir.

Yeditepe Üniversitesi:

Sanat Yönetimi Bölümünün ders müfredatı incelendiğinde 52 zorunlu ve 10 seçmeli ders verilmektedir. Ders içerikleri; sahne sanatları, plastik sanatlar, müzecilik, finans ve ekonomi derslerinden oluşmaktadır.

Üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı Sanat Yönetimi Yüksek lisans Programı da bulunmaktadır. Müfredatta plastik sanatlara yönelik ders içerikleri bulunmaktadır. Ders programında sekiz zorunlu ders içermektedir. Seçmeli ders sayısı ise sınırlandırılmamıştır.

İstanbul Bilgi Üniversitesi

İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne bağlı olarak bulunan Sanat Yönetimi bölümünün müfredatı incelendiğinde bölümün 27 zorunlu ve 6 seçmeli dersi olduğu görülmektedir. Ders içerikleri incelendiğinde ise plastik sanatlar ve müzecilik konularını içeren derslerin daha fazla olduğu anlaşılmaktadır. Müfredatta sahne sanatlarına yönelik derslerin olmamasının nedeni ise fakülteye bağlı Sahne Sanatlarında Sanat Yönetimi bölümünün de olmasıdır.

Sanat yönetimi bölümünün lisansüstü eğitim programı bulunmamaktadır.

Okan Üniversitesi

Okan Üniversitesi'nde 2009 yılında açılan bölümlerden bili olan Sanat ve Tasarım Yönetimi Bölümü, programı incelendiğinde diğer Sanat yönetimi bölümleriyle aynı özellik taşıdığı anlaşılmaktadır. Bölüm müfredatında dört yıllık toplam zorunlu ders sayısı 57, seçmeli ders sayısı ise 8'dir. Öğrencilerin almakla yükümlü oldukları dersler incelendiğinde ilk yıl güz ve bahar döneminde araştırmada söz ettiğimiz sanat yönetmenliğini hazırlamaya

yönelik “2 Boyutlu Tasarım”, “3 Boyutlu Tasarım”, “Bilgisayara Giriş” derslerinin bulunduğu görülmektedir. Fakat ilk yılın ardından ders içeriklerinin Sinema–TV, plastik sanatlar ve sahne sanatlarına yönelik içeriklerle hazırlandığı anlaşılmaktadır. Fakat diğer sanat yönetimi bölümlerine göre tüm disiplinlere ait müfredata sahip tek programdır. Bölümün aynı isimle bir lisansüstü eğitimi ise bulunmamaktadır.

Diğer Üniversiteler

Yüksek öğretim kurumları bağlı olarak hizmet veren vakıf ve kamu üniversitelerinden yukarıda saydığımız Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Okan Üniversitesi dışında sanat yönetimi isimli bölüme sahip üniversite bulunmamaktadır. Fakat İstanbul Aydın Üniversitesi ve Beykent Üniversitesinde ise adı sanat yönetimi bölümü olarak geçmemesine rağmen ders içeriklerinde benzerlikler görülmektedir.

İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü, sanat yönetiminin alt disiplinlerinden biri olan sahne sanatları alanının bölüm olarak kurulduğu görülmektedir. Ders içerikleri de bölümün sahne sanatlarında sanat yönetmeni olmak isteyen bireyleri yetiştirdiği görülmektedir. Beykent Üniversitesi’de sadece sahne sanatları alanında eğitim müfredatı bulunan Sahne ve Gösteri Sanatları Bölümü’nü Güzel Sanatlar Fakültesi altında açmıştır. Bölümün ders müfredatları incelendiğinde gençleri sahne sanatları disiplinine ait sanat yönetmenleri olarak yetiştirdikleri görülmektedir.

Tablo 2: *Yurt İçi Sanat Yönetimi Bölümü Programlarının Zorunlu Dersleri Ortak Tablosu*

		Yıldız Teknik Üniversitesi	**İstanbul Kültür Üniversitesi**	**İstanbul Bilgi Üniversitesi**	**Yeditepe Üniversitesi**	**Okan Üniversitesi**
	Güz	Sanat Tarihine Giriş Uygarlık Tarihi Temel Tasarım 1 Temel Çizim (desen) 1	Temel Tasarım I Güzel Sanatlar I Ses Bilgisi I Kültür ve Sanat Tarihi I	Yirminci Yüzyıl Sanat Ortamında Eleştirel ve Yaratıcı Düşünce Kültür Kurumları Tarihi I	İşletme ve Yönetimin Temelleri I Temel Sanat Eğitimi I Müzik İşletmeciliği I Çağdaş Sanat Kuramları I	Renk 1 Desen 1 2 Boyutlu Tasarım 1 3 Boyutlu Tasarım 1 Tasarıma Giriş 1 Bilgisayara Giriş Sanat Tarihi 1
1.YIL	**Bahar**	Ortaçağdan Endüstri Devrimine Avrupa Sanatı Temel Tasarım-2 Temel Çizim (desen)-2	Temel Tasarım II Güzel Sanatlar II Ses Bilgisi II Kültür ve Sanat Tarihi II	Yirminci Yüzyıl Sanat Ortamında Eleştirel ve Yaratıcı Düşünce Kültür Kurumları Tarihi II	İşletme ve Yönetimin Temelleri II Temel Sanat Eğitimi II Müzik İşletmeciliği II Çağdaş Kültür Kuramı II İş İletişimi Ekonomiye Giriş	Renk 2 Desen 2 2 Boyutlu Tasarım 2 3 Boyutlu Tasarım 2 Tasarıma Giriş 2 Estetik ve Sanat Felsefesi Sanat Tarihi 2
2.YIL	**Güz**	Gösteri Ve Sergileme Teknikleri – 1Kültür Politikaları Ve Sanat Kurumları -1 Kültür Yönetimi Ve Etkenleri – 1 20. Yüzyıl Kültür Ve Sanat Ortamı-1 İşletmeye Giriş	Yapım I Sanat Yöneticiliği I Temel Hukuk Bilgisi I Sanat Yönetimi ve Temel İşletme Kuramları I	Modern Çağda Sanat Sanatta Teknik ve Estetik I Müzeler, Fuarlar ve Koleksiyonlar Kültür ve Sanatın Finansal Yönetimi	Sahne Sanatları I Estetik ve Sanat Felsefesi I Sanat ve Kültür Yönetimi Görsel Sanatlar I Finansal Muhasebe I Uygarlık Tarihi I	Pazarlama İletişimi Dramaturji ve Dramatik Yazarlık 1 İletişim Hukuku ve Telif Hakları Hukuku 1 İşletme Yönetimi 20. yy. Sanatı I

Bahar	Gösteri Ve Sergileme Teknikleri – 2 Kültür Politikaları Ve Sanat Kurumları -2 Kültür Yönetimi Ve Etkenleri 2 20. Yüzyıl Kültür Ve Sanat Ortamı2 İşletmeye Giriş Kültür Kurumları İşletmeciliği	Yapım II Sanat Yöneticiliği II Temel Hukuk Bilgisi II Sanat Yönetimi ve Temel İşletme Kuramları II	1961 sonrası Sanat Sanat Sosyolojisi Sanatta Teknik ve Estetik II Sanat, Kültürel Miras ve Yönetim	Sahne Sanatları II Estetik ve Sanat Felsefesi II Sanat ve Kültür Yönetimi Görsel Sanatlar II Finansal Muhasebe II Uygarlık Tarihi II	Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi İletişim Hukuku ve Telif Hakları Hukuku II Örgütsel Davranış Sanat Kurumlarının Mali Yönetimi Çağdaş Türk Sanatı II 20. yy.Sanatı II
Güz	İletişim Kuramı Atölye Çalışması-1 Proje-1	Fikir ve Sanat Eserleri Hukuku I İşletme Yönetimi ve Pazarlama Sanat Yönetimi ve Halkla İlişkiler	Müze ve İletişim Sanat Bienalleri ve Uluslararası Sergi Yönetimi Kaynak Geliştirme ve Sponsorluk	Galeri ve Müze Yönetimi Pazarlamaya Giriş Örgütsel Davranış Çağdaş Sanat ve Yorumu I Sanatta Pazarlama	Kültür Politikası: Planlama ve Strateji Müzecilik Çağdaş Sanat Yorumu ve Kuramları Mekan Yönetimi Sinemada Yapım ve Yönetim 1 Türkiye'de Kültür ve Sanat Kurumları Yönetimi Kurumsal Reklamcılık
3.YIL Bahar	Atölye Çalışması-2 (workshop) Proje-2 Sanatta Pazarlama Halkla İlişkiler	Fikir ve Sanat Eserleri Hukuku II Sanat Yönetimi ve Finans Sanat Yönetimi ve İnsan Kaynakları	Sergi Üretimi ve Yönetimi Seyirci Geliştirme Kültür Yönetimi Kültür Sektöründe Araştırma Kültür ve Sanat Hukuku	Çağdaş Sanat Yorumu II Proje Geliştirme ve Yönetimi Sanatta Pazarlama Koleksiyon Geliştirme	Müzik Organizasyonu Sanat Yönetimi'nde Prodüksiyon ve Planlama Uluslararası Kültür ve Sanat Kurumlarının Yönetimi Sergileme Teknikleri ve Küratörlük Sinemada Yapım ve Yönetim 2 Medya İletişimi ve Metin Yazarlığı
Güz	Proje – 3	Proje Yazma Teknikleri Sanat Yönetimi ve AB İlişkileri Sanat Yönetimi Etkinliklerine Kuramsal Bakış I		İş Hukuku Uluslararası Sanat Yönetimi Sanat Yönetimi Atölye Çalışması I İnsan Kaynakları Yönetimi	Güncel Felsefe Sanat Eseri Cözümleme I Operasyonlar Yönetimi Marka İletişimi ve Stratejik Marka Yönetimi Kişisel Proje 1 Sanatta Elestirel Düşünce Yazım I
4.YIL Bahar	Bitirme Ödevi	Bitirme Projesi Sanat Yönetimi Etkinliklerine Kuramsal Bakış II Sanat Yönetimi Uygulamaları	Çok Kültürlülük ve Sanat	Kültürel Ekonomi Sanat Yönetimi Atölye Çalışması II	Kişisel Proje 2 Güncel Sanat Sanat Eseri Cözümleme II Sanat Pazarı ve Müzayedecilik Festival Organizasyonu Sanatta Elestirel Düşünce Yazım II

YURT DIŞINDA SANAT YÖNETİMİ EĞİTİMİ

Sanat yönetimi alanında eleman yetiştirme düşüncesi ise öncelikle lisansüstü program olarak Birleşik Krallık'ta başlamıştır. Sotheby's Sanat Enstitüsü'nde başlayan bu eğitim

programı, yakın süreçte New York'ta, Washington'da ve Avrupa'nın diğer önemli merkezlerinde başlamıştır. Önde gelen okullar; Birleşik Krallık Kraliyet Sanat Akademisi (Royal College Of Art), Moore Sanat ve Tasarım Koleji (Moore College of Art And Design), İspanya San Fernando Güzel Sanatlar Kraliyet Akademisi (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) ve Londra Metropolitan Üniversitesi'dir.

Ülkemizdeki sanat yönetimi eğitimi lisans düzeyinde iken Avrupa ve Amerika'da lisansüstü düzeyde enstitülere bağlı yüksek lisans ve doktora programları şeklinde sunulmaktadır. Lisans üstü programlarda verilen sanat yöneticiliği eğitimi, lisans programlarında verilenlerden oldukça fazladır. Özellikle ABD eyaletlerinde yüksek öğretimin pahalı olması dört yıllık lisans eğitimi yerine yüksek lisans eğitimini cazip kılmaktadır. Üniversitelerin alım şartları incelendiğinde lisans eğitiminde sanat ve işletme branşlarında uzmanlaşan gençlerin yüksek lisans eğitiminde sanat yönetimini seçtikleri görülmektedir.

SONUÇ

Sanat yönetimi eğitiminde misyon ve vizyonun iyi belirlenmesi gerekmektedir. Belirlenen misyon ve vizyonun doğruluğunu ise uygulanan müfredat ispatlamaktadır. Müfredatta bulunan derslerin içerikleri ve derslerin amaçları müfredatın bütünlüğünü gösterir. Bu bütünlük bireye eğitim sonunda kazandıracağı bilgi ve beceriyi de gösterecektir. Ülkemizde sadece yedi kurumda sanat yönetimi bölümlerinin bulunması bu araştırmanın önemini de ortaya koymaktadır. Çünkü ortak atılacak her adımın hızlı bir şekilde uygulanabileceği ve elde edilecek sonuçlarında aynı hızla analiz edilebileceği bir imkanı mevcuttur.

Sanat yönetimi eğitimi verecek bir kurumun öncelikle hangi alt disiplinlere göre müfredat geliştireceğine karar vermesi gerekmektedir. Sanat yönetimi bölümünün en geniş müfredatla sanat yöneticisi ve sanat yönetmeni yetiştirebilmesi öncelikli hedefi olmalıdır. Bu hedefe hizmet edecek derslerin seçilmesi ve dersleri yeterli düzeyde öğretim elemanlarının sürdürebilmesi önemli bir koşuldur. Müfredat geliştirme sürecinde ise dikkat edilecek diğer bir husus ise teorik dersler kadar uygulamalı derslerin de gerekliliğinin unutulmamasıdır. Uygulamalı derslerin teorik ders sayısından fazla olması bireylerin mezuniyet sonrası göreve başlamasıyla iş yerine konsantrasyonunda kolaylığa neden olacaktır.

KAYNAKLAR

Barnard M. Çev:Korkmaz G. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. Ütopya Yayınevi, ISBN975-8382-53-5. Ankara

Crow, T. (1987). *Painters and Public Life in 18th Century Paris*, Yale University Press, 1987

Çalıkoğlu, L. (2009). *Çağdaş Sanat Konuşmaları-4*. Yapı Kredi Yayınları. ISBN978-975-08-1676-5, İstanbul

Giderer, H.E. (2003). *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, ISBN975-6361-00-X Ankara

Kabacalı, A. Özçelik, T. Berkman, B. (1991), *"Sanat Ansiklopedisi"* Milliyet Gazetesi Yayınları, İstanbul

Kahraman, M. E. (2011). Dünden Bugüne Müzayedeler, Müzeler ve Sanat Galerileri, Başkent Üniversitesi 1. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Ankara

Karabulut, N. (2004) *"Sanat Eğitiminde Öğretim Elemanları ve Bir Alt Disiplin Olarak Sanat Eleştirisi"* Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi,

Kınaytürk, H. (1990). *Sanatın İçinden*. Kültür ve Sanat Yayınları:5, Kurtiş Ofset, ISBN975-7704-03-2 İstanbul

OSMANLI'DA SİNEMA VE SİNEMA SALONLARI YÖNETİMİ

Öğr. Gör. Mehmet İLHAN
Yıldız Teknik Üniversitesi
nemehmet@gmail.com

Öğr. Gör. Ömer TERZİ
Yıldız Teknik Üniversitesi
omerterzi1@hotmail.com

ÖZET:Türkiye'nin sinema ile tanışması, 'Yedinci Sanat'ın tarihi kadar eskidir. Yani, 1896 yılında Lumiere Kardeşler'in 'sinematograf' adını verdikleri ilk sinema aygıtını keşfetmelerinden hemen sonra olmuştur. Bu dönemde, Lumiere Kardeşler'in dünyanın dört bir yanına belgesel çekimi için gönderdikleri ekiplerden birinin Türkiye'ye uğraması ile başlıyor. 1896'da, Saray'da II. Abdülhamit için bir film gösterimi düzenleniyor. Ardından İstanbul'da ve İzmir'de ilk sinema salonları açılmaya başlıyor.

Anahtar sözcükler: Osmanlı'da Sinema, Lumier Kardeşler, Weinberg, Sinema Salonları, Osmanlı'da Sinema Algısı.

GİRİŞ

Sanatlar içinde çok önemli bir yeri olan sinema Osmanlıya, dünya ile neredeyse eşdeğer zamanlarda; 18. yüzyılda girmiştir. Sinema aslı itibari ile görsellik ve hareket barındırması sebebi ile oldukça dikkat çekmiş, Osmanlı toplumunun –tamamını kapsamasa bile- ilgisine mazhar olmuş bir sanat olarak yerini almıştır. Bir bakıma Osmanlının son dönemlerine denk gelen sinematograf cihazı ve sinema, toplumsal olaylardan da oldukça fazla etkilendiği ifade edilebilir. Sinema, izleyenler için bir eğlence aracı üretenler için ise bir ticaret ve fikir yayma aracı olarak algılanmıştır. Bugünün şartları ile kıyaslandığı vakit döneminin 'İnternet'i olan sinema, başka kültürlerin ve diyarların görülmesine öncülük ettiği için de ayrıca kabul görmesi hızlanmıştır.

Keşfedilişinden hemen bir yıl sonra Avrupa'dan Osmanlıya transfer olan Sinema, aslında bir kesim için kabullenilmesi zor olan da bir durum olarak ortaya çıktı. Devletin idare biçimi olarak sürekli revize edildiği ve farklı düşünce ve inanç gruplarından kesimlerin hâkim olduğu devlet yönetiminde, şeriat kurallarının henüz etkisini tam kaybetmediği varsayılırsa; sinemanın bazı kesimler için kabul edilebilir bir şey olmadığı iddia edilebilir. Toplumda resim, heykel gibi sanatların kabul görmemesinin sebebi olarak bir temayül ve algılayış söz konusu olduğundan dolayı, sinemanın kabullenişi Anadolu'da özellikle pek kolay olmamıştır. Ancak Anadolu'da sinemanın var olmakta sıkıntı çekmesinin tam olarak sebebi dini

hassasiyetler değil elbette. Dönemin yaşam şartları, entelijansiyanın İstanbul ve civarında toplanmış olması, ekonomik zorluklar gibi durumlar da ciddi manada etkilemiş olmaktadır.

Osmanlının son dönemlerinde yaşanan yönetim ve kafa karışıklıkları her ne kadar fazlaca hissedilse bile sinemanın toplumsal yükselişine engel olamamıştır. Zaten hızlı bir biçimde Osmanlıya giren sinema Cumhuriyet Türkiye'sinde de toplumsal yerini güçlendirmiş ve devlet tarafından kullanılan bir araç haline de dönüşmüştür. Abdülhamit döneminde yoğun sinema çalışmaları ve salon açılımları ile kendisini iyice tanıtan sinema, cumhuriyet döneminde daha da kurumsallaşmış ve uygulanabilir bir hale de gelmiştir. İlk sinema ateşini milli manada Fuat Uzkınay adlı genç ile başlatan yeni Türkiye, daha sonra başka isimlerin katkıları ile bu büyülü fenerin ışığında ilerlemeye devam etmiştir. Birbiri ardına açılan salonlar ve çekilen filmler halk ile buluşturuldukça sinemanın gizemli dünyası büyümüş ve hayatın vazgeçilmez bir aracı haline dönüşmüştür.

SİGMUND WEİNBERG OSMANLIYA SİNEMAYI GETİRİYOR

Takvimler 29 Aralık 1895'i gösterdiğinde Paris'te dünyanın en önemli olaylarından biri gerçeklemişti. İki çılgın adam Sinema denilen şeyi keşfetmiş ve bunu dünyaya tanıtmak için kolları sıvamışlardı. Lumiere Kardeşler olarak bilinen ikilinin "La Ciotat Garı'na Trenin Varışı"nı olayını perdeye aktaran sinema yapıtları halk ile buluşmuş ve bir çığır açılmıştı. Lumier kardeşlerin ortaya koydukları bu kesif dünyayı sarıp kuşatacaktı kısa bir zaman sonra. Osmanlı'da bu icada geç kalmadı ve keşfinin hemen ertesi yılı (1896) halk ile bir şekilde buluştu. 2. Abdülhamit zamanında önce zamanın devlet binası olan Yıldız Sarayı'nda başlayan sinema gösterimleri önce küçük bir kesimle tanışabilmişti. Ancak Lumiere kardeşlerin hedefi sinematograf cihazını geniş halk kitleleri ile buluşturmaktı ve bu yüzden tüm dünyaya temsilciler gönderiyordu. Osmanlı'da Lumier kardeşlerin temsilcisi Alexandre Promio adlı zat idi. Promio, devlet kademeleri ve büyükelçilikler kanalı ile yapmış olduğu yazışma ve aldığı izinlerle çeşitli çekimler yapmakta ve Avrupa'dan kendisine gelen filmleri topraklarımızda göstermekteydi.

Sinemanın geniş halk kitleleri ile olmasa bile dar manada halk ile buluşması ise 1896 yılında İstanbul'a gelen Polonya Yahudi'si Sigmund Weinberg oldu.[1]

Weinberg sadece sinematograf cihazı değil fotoğraf makinesi parçaları, vibrapone gibi daha birçok aleti Osmanlı ile buluşturan isimdir. Ayrıca ticaretini yapması ise Sigmund Weinberg'in sinema alanında hızla yükselmesine katkı sağlamıştır. Bütün bunlara ek olarak sinematografın mucidi Lumier kardeşlerin Osmanlı'daki temsilcisi olmuştu. Sinematograf alanında ise 1900 yılında sinematografın tüm haklarını Lumiéreler'den satın alacak olan Pathe Freres Şirketi'nin de ülkemizdeki temsilcisiydi. Weinberg, İstanbul'da sinema gösterileri yapan diğer kişilerle arasındaki rekabeti kendi lehine çevirmek için farklı bir yola başvurarak Saray'la iletişim kurmaya da çalışmıştır.[2]

Sinemanın gücünü fark eden Weinberg, dönemi iyi okumuş ve halkın nabzını tutmuştur. Osmanlıcılık fikrinin talep gördüğü bu dönemde 'Osmanlı' ile ilgili film çekmenin karlı bir iş olacağını düşünerek Saray ile irtibatlarını kurmaya, güçlendirmeye ve çeşitli teklifler götürmeye çalışmıştır. Osmanlı ordusunun manevraları ya da resmigeçit törenleri, Weinberg tarafından ücretsiz olarak filme alınacak, ancak bu filmler halka ücret karşılığında

[1]Giovanni Scognamillo, *Türk Sineması Tarihi* 1896-1959, İstanbul: Metis Yayınları, 1990, s. 19
[2]Ali Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, Ankara: De Ki Basım Yayım, 2007.

gösterilecekti. Osmanlı ordusunun beyazperdeye yansıyacak görüntülerini görmeye istekli Osmanlı tebaasının ödeyeceği ücretler de Weinberg için iyi bir kazanç olacak, rakipleri karşısında avantajlı bir duruma gelecekti. Kısacası Weinberg, Osmanlı ordusunun filme alınması imtiyazının kendisine verilmesini istiyordu. Weinberg'in bu talebine Saray'dan nasıl yanıt verildiğini gösteren bir belgeye henüz ulaşılamamıştır.[1]

OSMANLICA DİLEKÇE ÖRNEKLERİ

Osmanlı'da sinema ile ilgili ilk zamanlar çok az bilgi olduğundan konuyu araştırmak üzere çeşitli yazışmalar yapılmıştır. Bu yazışmalar izin talep eden Fransız Elçiliği ve Osmanlı Devlet kademeleri arasında gerçekleşmiştir. Gerçekleşen bu yazışmalar ve kurulan araştırma komisyonları ile beraber sinema hakkında yönetici kesim bilgi sahibi olmuş ve sinemanın yararlı olduğuna kanaat getirmişlerdir.

BABIALİ
HARİCİYE NEZARETİ
UMÛR-I SİYASİYE MÜDÜRİYETİ UMUMİSİ
TERCÜME ŞUBESİ

"Hariciye Nezâreti'ne 23 Kânûn-ı Evvel sene 1913 tarihiyle Brüksel Sefâret-i Seniyyesi'nden vârid olan 323 numrolu tahrirâta melfûf ve sefâret-i müşârunileyhâya 16 Kânûn-ı Evvel sene 1913 tarihiyle "Şark Sinemaları" Anonim Şirketi Vekili tarafından mersûl mektubun tercümesidir:

"Şark Sinemaları" nâm Belçikalı anonim şirketin meclis-i idaresi azâsından Banker Mösyö "Manot", Şark Şirket-i Sanaiyesi Müdür-i Murahhası Mösyö "Verbege ?", Mösyö "Diyazel ?", ve "Van Gaveçet Höven ? Müessesatı"Anonim Şirketi'nin Müdüri Mösyö "Van Gaveçet Höven ?", refikleri Baron "J. Van Zavijlen Van Niyevelit ?" hakkında gösterilen hüsn-i kabülden dolayı zât-ı sefirânelerine son dereceye kadar teşekkür ederler. Refikimiz tarafından zât-ı sefirânelerine bildirildiği vechile Memâlik-i Osmaniyye'de mesâil-i muhtelifede alâkadar olan henüz orada bir takım muamelât-ı cedîdeye girişmek üzere bulunan meclis-i idaremiz azasına __ Dersaâdet'deki Sinematograf İşletme Müdüri tarafından bazı şikâyât dermiyân edilmişdir. Kahire'de Kredi Liyone Bankası'nın Eshâm Sanduğu memur-ı sâbıkı olub kendüsüne itimadnamemiz bulunan Mösyö "Şampesor ?" Dersaâdet'de belediye ve idare memurlarının bize karşu hiçbir vechile hakka tevfîk edilemeyecek bir takım tas'îbât îkâ' eylemekde olduklarını bize bildiriyor.

Birinci İhtilaf: Sinematograf kitabelerinin Türkçe huruf ile yazılmasına taleb eylemek suretiyle Dârülfünûn talebesi tarafından bundan birkaç gün evvel sinemahanede vukubulan nümâyiş üzerine müdürimiz talebe-i mûmâileyhin celb-i hoşnidileri için işbu kitabeleri sür'at-i mümkine ile tebdil edeceğini vaad eylemişdir. Bu esnada Beyoğlu Mutasarrıflığı tarafından bir memur i'zâm edilmiş ve memur-ı mumaileyh "fart-ı gayret neticesi olacak" ahalinin hemen arzusu is'âf edilmediği takdirde sinematografı sed ettireceğini makam-ı tehdidde beyân eylemişdir. Emniyet-i Umumiye Müdüri'ni şahsen tanıyan müdürimiz kendüsüne müracaatla tehdid-i mezkûrun hîz-i faale îsâl edilmemesini taleb etmiş ve Emniyet-i Umumiye Müdüri dahi tehdid-i vâkı'anın hîz-i faale îsâl edilmeyeceğini vaad eylemişdir. Muamelât-ı hususiyeden addedilmesi lâzım gelen mesâil ile meşgul olan ve bu mesâile müdahele eden memurîn-i hükümetin işbu hareket-i hod-serâneleri hakkında nazar-ı dikkat sefiranelerini

[1]Özuyar, age.

celb ederiz. Fi'l-hakika müşterilerimizin müsaade-i imkân derecesinde hoşnudlarını celb etmek menfatimiz iktizâsından ise de memurîn-i hükümetin mahiyet-i hususiyeyi caiz bir işde kendi arzularını kabul ettirmeğe teşebbüs eylemelerinin hiçbir memleketde meşhûd olmadığınının zât-ı sefiranelerince de tasdik olunacağı derkârdır. Eğer şirketimiz memurîn-i belediye ve idare-i Osmaniyye tarafından mazhar-ı muâvenet olsa idi iş başka türlü olurdu.

İkinci İhtilaf: Teşrîn-i Sânî evâsıtına doğru bir belediye memuru sinemahaneye gelerek her ay te'diye edilmekde olan resmî ber-vech-i peşin taleb etmiş ve resm-i mezkûr yirmi dört saat zarfında te'diye edilmediği takdirde sinemayı sed edeceğini ikinci defa olarak makam-ı tehdidde beyân eylemişdir. Müdürimiz resm-i mezkûrun hiçbir vakit ayın ibtidâsında değil her ayın nihayetinde te'diye edilmekde olduğunu iddia eylemektedir. Bundan başka resm-i mezkûrun suret-i te'diyesi hakkında bazı tebdilat vukubulmuş ise bu bâbda ittihâz-ı tedâbîr edebilmesi için müdür-i mûmâileyhin evvelce keyfiyetden haberdâr edilmesi iktizâ eyler idi. Daima tehdid suretiyle vukubulan bu tarz hareket doğrusu tecvîz edilemez.

Üçüncü İhtilaf: Birkaç gün sonra müessesemize belediye memurlarından biri daha gelerek müdirimizden bir motor bulundurmaklığımız hakkındaki ruhsatnamenin hemen ibrâz edilmesini taleb etmiş ve bu ruhsatnâme ibrâz edilmediği takdirde sinemayı sed ettireceğini yine makam-ı tehdidde beyân eylemişdir. Müdür-i mûmâileyh marü'z-zikir ruhsatnâme Brüksel'de olduğu cihetle irâe edemeyeceğinden bunun belediye defatirinde taharrî edilerek bir kıt'a suretinin kendüsüne i'tâsını memur-ı mûmâileyhden rica etmiş ve bunun için iktizâ eden harcı te'diye edeceğini ilâve eylemişdir. Memur-ı mûmâileyh tekrar gelerek hiçbir şey bulamadığını beyân etmiş ve sinemanın seddi hakkındaki tehdidatını tekrar eylemişdir. Varaka-i mezkûre ne şirketin merkezinde ne de Dersaâdet'de bulunmadığı cihetle sinemahaneden çıkarılmış olan müstahdeminden biri tarafından sirkat edilmiş olması muhtemeldir. Bir de sinemamızı üç sene kadar bir müddet bilâ-ruhsat işletmekliğimize müsaade etmeyeceği bedîhî olan daire-i belediyenin bizim muhasebe defatirimizde harcı te'diye edilmiş olmak üzere mukayyed bulunan ruhsatnâme-i mezkûrun mevcudiyetini defatirimizde harcı te'diye edilmiş olmak üzere mukayyed bulunan ruhsatnâme-i mezkûrun mevcudiyetini anlaması için kendi defatirini muntazam suretde tutması icab eder idi. Fazla olarak ruhsatnâmelerimizin kısm-ı azamının istihsâli için Şehremâneti memurlarından Mahmud Bey'e müracaat etmiş idik. Şurasını tekrar beyân ederiz ki bu tarz hareket-i hakikata şâyân teessüfdür. Zira mütemâdiyen vukubulan bu metâlib ve müdde'ayât muamelatımızın hüsn-i suretle cereyanına mâni olmakdadır. Memleketimizde işlerimizin teshili için vesâtat sefiraneleri sayesinde memurîn-i hükûmet bundan böyle muâvenetine mazhar olacağımızdan eminiz."

BABIALİ
DAHİLİYE NEZARETİ
EMNİYET-İ UMÛMİYE MÜDÜRİYETİ
KALEMİ
Umumi:
Hususî:

"Brüksel Sefâret-i Seniyyesi'ne 16 Kânûn-ı Evvel sene 1913 tarihiyle "Şark Sinemaları" Anonim Şirketi Vekili tarafından gönderilen mektub tercümesi suretidir:

"Şark Sinemaları" nâm Belçikalı anonim şirketin meclis-i idaresi azâsından Banker Mösyö "Manot", Şark Şirket-i Sanaiyesi Müdür-i Murahhası Mösyö "Verbege ?", Mösyö

"Diyazel ?", ve "Van Gaveçet Höven ? Müessesatı"Anonim Şirketi'nin Müdüri Mösyö "Van Gaveçet Höven ?", refikleri Baron "J. Van Zavijlen Van Niyevelit ?" hakkında gösterilen hüsn-i kabülden dolayı zât-ı sefirânelerine son dereceye kadar teşekkür ederler. Refikimiz tarafından zât-ı sefirânelerine bildirildiği vechile Memâlik-i Osmaniyye'de mesâil-i muhtelifede alâkadar olan henüz orada bir takım muamelât-ı cedîdeye girişmek üzere bulunan meclis-i idaremiz azasına __ Dersaâdet'deki Sinematograf İşletme Müdüri tarafından bazı şikâyât dermiyân edilmişdir. Kahire'de Kredi Liyone Bankası'nın Eshâm Sanduğu memur-ı sâbıkı olub kendüsüne itimadnamemiz bulunan Mösyö "Şampesor ?" Dersaâdet'de belediye ve idare memurlarının bize karşu hiçbir vechile hakka tevfîk edilemeyecek bir takım tas'îbât îkâ' eylemekde olduklarını bize bildiriyor.

Birinci İhtilaf: Sinematograf kitabelerinin Türkçe huruf ile yazılmasına taleb eylemek suretiyle Dârülfünûn talebesi tarafından bundan birkaç gün evvel sinemahanede vukubulan nümâyiş üzerine müdürimiz talebe-i mûmâileyhin celb-i hoşnidileri için işbu kitabeleri sür'at-i mümkine ile tebdil edeceğini vaad eylemişdir. Bu esnada Beyoğlu Mutasarrıflığı tarafından bir memur i'zâm edilmiş ve memur-ı mumaileyh "fart-ı gayret neticesi olacak" ahalinin hemen arzusu is'âf edilmediği takdirde sinematografı sed ettireceğini makam-ı tehdidde beyân eylemişdir. Emniyet-i Umumiye Müdüri'ni şahsen tanıyan müdürimiz kendüsüne müracaatla tehdid-i mezkûrun hîz-i faale îsâl edilmemesini taleb etmiş ve Emniyet-i Umumiye Müdüri dahi tehdid-i vâkı'anın hîz-i faale îsâl edilmeyeceğini vaad eylemişdir. Muamelât-ı hususiyeden addedilmesi lâzım gelen mesâil ile meşgul olan ve bu mesâile müdahele eden memurîn-i hükümetin işbu hareket-i hod-serâneleri hakkında nazar-ı dikkat sefiranelerini celb ederiz. Fi'l-hakika müşterilerimizin müsaade-i imkân derecesinde hoşnudlarını celb etmek menfatimiz iktizâsından ise de memurîn-i hükümetin mahiyet-i hususiyeyi caiz bir işde kendi arzularını kabul ettirmeğe teşebbüs eylemelerinin hiçbir memleketde meşhûd olmadığınının zât-ı sefiranelerince de tasdik olunacağı derkârdır. Eğer şirketimiz memurîn-i belediye ve idare-i Osmaniyye tarafından mazhar-ı muâvenet olsa idi iş başka türlü olurdu.

İkinci İhtilaf: Teşrîn-i Sânî evâsıtına doğru bir belediye memuru sinemahaneye gelerek her ay te'diye edilmekde olan resmî ber-vech-i peşin taleb etmiş ve resm-i mezkûr yirmi dört saat zarfında te'diye edilmediği takdirde sinemayı sed edeceğini ikinci defa olarak makam-ı tehdidde beyân eylemişdir. Müdürimiz resm-i mezkûrun hiçbir vakit ayın ibtidâsında değil her ayın nihayetinde te'diye edilmekde olduğunu iddia eylemektedir. Bundan başka resm-i mezkûrun suret-i te'diyesi hakkında bazı tebdilat vukubulmuş ise bu bâbda ittihâz-ı tedâbîr edebilmesi için müdür-i mûmâileyhin evvelce keyfiyetden haberdâr edilmesi iktizâ eyler idi. Daima tehdid suretiyle vukubulan bu tarz hareket doğrusu tecvîz edilemez.

Üçüncü İhtilaf: Birkaç gün sonra müessesemize belediye memurlarından biri daha gelerek müdirimizden bir motor bulundurmaklığımız hakkındaki ruhsatnamenin hemen ibrâz edilmesini taleb etmiş ve bu ruhsatnâme ibrâz edilmediği takdirde sinemayı sed ettireceğini yine makam-ı tehdidde beyân eylemişdir. Müdür-i mûmâileyh marü'z-zikir ruhsatnâme Brüksel'de olduğu cihetle irâe edemeyeceğinden bunun belediye defatirinde taharrî edilerek bir kıt'a suretinin kendüsüne i'tâsını memur-ı mûmâileyhden rica etmiş ve bunun için iktizâ eden harcı te'diye edeceğini ilâve eylemişdir. Memur-ı mûmâileyh tekrar gelerek hiçbir şey bulamadığını beyân etmiş ve sinemanın seddi hakkındaki tehdidâtını tekrar eylemişdir.

Varaka-i mezkûre ne şirketin merkezinde ne de Dersaâdet'de bulunmadığı cihetle sinemahaneden çıkarılmış olan müstahdeminden biri tarafından sirkat edilmiş olması muhtemeldir. Bir de sinemamızı üç sene kadar bir müddet bilâ-ruhsat işletmekliğimize

müsaade etmeyeceği bedîhî olan daire-i belediyenin ____ bizim muhasebe defatirimizde harcı te'diye edilmiş olmak üzere mukayyed bulunan ruhsatnâme-i mezkûrun mevcudiyetini anlaması için kendi defatirini muntazam suretde tutması icab eder idi. Fazla olarak ruhsatnâmelerimizin kısm-ı azamının istihsâli için Şehremâneti memurlarından Mahmud Bey'e müracaat etmiş idik.

Şurasını tekrar beyân ederiz ki bu tarz hareket-i hakikata şâyân teessüfdür. Zira mütemâdiyen vukubulan bu metâlib ve müdde'ayât muamelatımızın hüsn-i suretle cereyanına mâni olmakdadır. Memleketimizde işlerimizin teshili için vesâtat sefîraneleri sayesinde memurîn-i hükûmet bundan böyle muâvenetine mazhar olacağımızdan eminiz.

Aslına mutabıkdır.

(mühür: Dahiliye Nezâreti, Emniyet-i Umumiye Müdiriyeti)

İstanbul Vilâyeti Vekâlet-i âlîyesine yazılan 1 Kânûn-ı Sânî sene 329 tarihli tezkerenin melfufudur."

Yukarıdaki dilekçelerde görüldüğü gibi sinematografın icadı ve kullanımı ile ilgili devlet kademelerince çeşitli yazışmalar yapılmış, araştırma komisyonları kurulması talep edilmiş ve sinematograf cihazının ne olduğuna ilişkin malumat istenmiştir.

OSMANLIDA SİNEMA KABUL GÖRÜYOR VE SALONLAR AÇILIYOR

Osmanlı topraklarında özellikle 1908 ve sonrasında İstanbul ve çevresinde yaygınlaşan sinema, sanatseverlerin ve levantenlerin ilgisini kazandı. Bu ilgi, zamanla kalıcı sinema salonlarına olan ihtiyacı ortaya çıkarmıştır.[1] Sinema açısından oldukça önemli olan bu yıllarda Osmanlıda birçok deneme ve adımlar da atılıyor. Bu tarihte Makedon asıllı Osmanlı vatandaşlarından, Janaki ve Milton Manaki (Manaki Kardeşler) iki dakika uzunluğundaki *Türklerin Hürriyet Üzerine Konuşmaları* adlı filmleriyle Osmanlı topraklarında, Osmanlı tebaasına mensup kişiler olarak ilk belgesel filmi çekmişlerdir.[2]

Sigmund Weinberg, Şehzadebaşı Direkler arasında kiraladığı Feyziye Kıraathanesi'nde Avrupa'dan gelen ve kendi çektiği filmleri göstermeye devam etmektedir. Daha sonraları ise **Fransız Pathe** Kardeşler Film Üretim Şirketi ile anlaşarak firmanın Türkiye temsilcisi olarak ilk sinema salonunu olan Pathe Sinemasını da 1908 yılında Tepebaşında böylelikle açmıştır. Pathe'nin, Türkiye'de bu işi firma adına üstlenmesi için seçtiği kişi, yine Sigmund Weinberg'di.[3] Tepebaşı'nda yaptırdığı bu sinemayla Weinberg, sinemanın kalıcı salonlara yerleşmesine, İstanbul'un eğlence hayatındaki yerini artırmasına ve İstanbul'un ülkemizde beyazperdenin merkezi hâline gelmesine katkıda bulunmuştur.[4]

Tepebaşı'ndaki Şehir Tiyatrosu'nun Eski Komedi Bölümü olan yerde (Bu yere daha sonraki yıllarda yapılan sergi merkezi, şimdi TRT tarafından kullanılmaktadır.) açılan[5] bu yerleşik sinemayı, Beyoğlu'nda yapılan "Palas Sineması", "Majik Sineması" vb. salonlar izledi.[6] Sinema Pathe sekiz yıllık gösterimlerinin ardından isim ve el değiştirdi. Daha sonra

[1]Seda Bayındır Uluskan, *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları* (Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2010).
[2]Özde Çeliktemel-Thomen, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922)", Kurgu Online International Journal of Communication Studies, vol.2, June 2010, s.
[3]Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam* (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995).
[4]Seda Bayındır Uluskan, age.
[5]Burçak Evren, age.
[6]Hakan Aydın, "Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler, s. 61.

adı değiştirilerek Belediye Sineması yapıldı.[1] Pathe Sineması'nda, kısa metrajlı belgesel ve güldürü filmleri ile yola çıkan Weinberg, daha sonra sinemasını Beyoğlu'ndaki Concordia'ya taşıdı.[2]

Giderek artan talep ve ortaya çıkan rakipleri gören Weinberg, bir adım öne çıkmak için çeşitli yöntemler kullanmaktan geri durmamıştır. Gayrimüslimlerin yoğun olduğu semtlerde sinema açmak için Fransızca, Rumca, Ermenice ve hatta Almanca el ilânları bastırıp dağıttı.[3] **Weinberg**, halka açık gösterimlerinden başka Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) ve **İstanbul Sultanisi** (İstanbul Erkek Lisesi)'nde de film gösterimleri yapmıştır. Aslında Fuat Uzkınay ile tanışması da bu gösterimler sırasında gerçekleşmiştir. İstanbul Sultanisi'nde dâhiliye memurluğu yapan Uzkınay, sinemaya özel bir ilgi duyuyordu.[4]

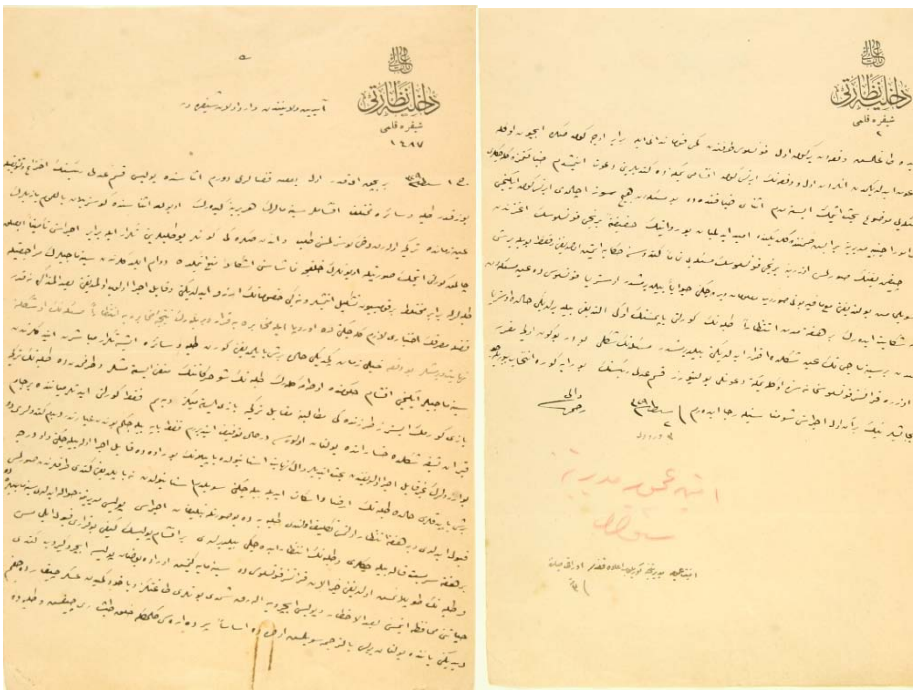
1915 yılında Weinberg Cine Palace'ı devraldı. Weinberg, sinemanın açılışını, dönemin önemli gazetelerinde önceden ilginç ilânlarla duyurdu.[5]

Türkiye'de halka açık ilk sinema 19 Mart 1910'da, İstanbul Şehzadebaşı'nda "Millî Sinema" adı altında faaliyete geçmiştir.[6] 6 Temmuz 1914'te de Fuat Uzkınay ve Kemal Seden Seden ikilisi, maddi imkân bularak ikinci Türk sineması Ali Efendi Sinemaları'nı açmıştır.[7] Hemen ardından Demirkapı'da Kemal Bey Sineması açılır.

Kadıköy'de "Apollon", Büyükada'da "İskele Meydanı", Ortaköy'de "Taş Merdiven" sinemaları açılmıştır. Gösterimlerin artmasıyla Avrupa ülkelerinden gelen temsilciler film işletmeciliği yapmaya başlamıştır. Sinema ilk zamanlar İstanbul, Beyoğlu semtine girmiş ve seyircisinin çoğunluğunu levantenler ve Pera'nın yabancı uyruklularından almaktaydı.[8]

---

[1]Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam* (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995).
[2]Seda Bayındır Uluskan, *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları* (Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2010).
[3]Burçak Evren, *age.*
[4]Burçak Evren, *age.*
[5]Burçak Evren, *age.*
[6]http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_sinemas%C4%B1
[7]http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_sinemas%C4%B1
[8]http://www.yesilcam.gen.tr/category/nostalji/KITAP/2.htm



Şekil 1 ve 2: . Osmanlıca Dilekçe Örnekleri

SONUÇ

Dünya ile arasında sadece bir yıl gibi kısa bir zaman olan Sinema, Osmanlı için matbaa ve diğer icatlar kadar geç olmamıştır. Osmanlı halkının bu anlamda sinemayı tanıması oldukça erken döneme denk gelir. Önce Saray zümresi tarafından öğrenilen büyülü fener sinema, daha sonraları halk ile buluşmuştur. İcadının hemen ertesi yıl Osmanlı ile tanışan sinema bazı sebepler neticesinde yeterince etkili şekilde kullanılamamıştır. Bunun çeşitli sebepleri vardır ancak o dönem toplumunun ve özellikle Anadolu ahalisinin yaşadığı sıkıntılar ve savaşa hazırlanma hali bu süreci zorlaştırmıştır. Kapıda iç karışıklıklar, dünya savaşları ve yokluk gibi birçok problem vardır ve sinemanın Anadolu ile buluşması oldukça sancılı olmuştur.

Anadolu halkının elektrikle bile daha tam olarak buluşmadığını söylersek sinemanın net olarak yerleşememesine bir cevap vermiş oluruz. Bugün bile yeterince etkin biçimde kullanılamayan sinemamızın önünde duran engel halkın henüz sinemayı bir gereklilik olarak görmemesi ve maddi sorunlarıdır. Osmanlı döneminde sinemanın yönelişine bakıldığında günümüz ile bazı paralel özellikler içerdiği söylenebilir. Osmanlı dönemi sinema salonlarının özellikle İstanbul'da kümelendiğini ve İstanbul tebaasının sinemaya daha çok ilgi gösterdiği bir gerçektir. Günümüzde dahi bakıldığında Anadolu'da sinema salonlarının yetersizliği ve talep eksikliği, Anadolu halkının henüz yaşamsal bir standardının oluşmamış olması ve dolayısı ile sinemaya ilgilerinin azlığı geçmiş dönemler ile benzerlikler göstermektedir.

KAYNAKLAR

Ali Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema* (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2007).

Seda Bayındır Uluskan, *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları* (Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2010).

Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam* (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995).

Hakan Aydın, "Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910-1950)", s. 61.

Giovanni Scognamillo, "Türk Sineması: Başlangıcından Bugüne",

Agâh Özgüç,, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler* (İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990).

Giovanni Scognamillo, *Türk Sineması Tarihi* 1896-1959, Cilt: 1(İstanbul: Metis Yayınları, 1990).

Makale

Özde Çeliktemel-Thomen, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922)", Kurgu Online International Journal of Communication Studies, vol.2, June 2010, s.4.

SANATIN YÖNETİLMESİNDE, GÜNDEMDE TUTULMASINDA BİR MODEL: İSMEK

Yrd. Doç. Dr. Mehmet NUHOĞLU
Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
nuhzademehmet@gmail.com

ÖZET

Günümüzde Klasik Türk sanatlarından olan ciltleme, ebru, kalemişi, kat'ı, sedef kakma, hüsn-i hat, tezhip, minyatür sanatlarının geldiği noktaya bakınca uzak geçmişin seviyesinde olmadığı genellikle dile getirilen bir durumdur. Ancak 1930'lu yıllardan 1970'li yıllara kadar ölmüş ve arkeolojik sanatlar muamelesi gören bu sanatların yeniden belli bir bilinirlik, tanınırlık, farkındalık ve talep edilebilir seviyeye gelmesinde adeta yeniden canlanıyor olmasında ve bir piyasasının oluşmasında bu sanatlara gönül vermiş kişi ve kurumların olağan üstü ve fedakâr çalışmaları yer almaktadır. İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin bir kurumu olan İSMEK başka branşlar ve alanlarda verdiği eğitimlerin yanında klasik Türk sanatları alanında verdiği kurslar ile klasik Türk sanatlarının tanıtılmasında, bilinmesinde, farkında olunmasında, bir piyasasının oluşmasında, bu sanatların yönetilebilir olmasında etkili olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İsmek, Klasik Türk Sanatları, sanat eğitimi, sanatı yönetmek

ABSTRACT

Today , which are the classical Turkish art binding , marbling , embroidery , coat , pearl inlays, calligraphy , illumination, miniature, look in the art is not far past the point where the level is a condition usually expressed. However these arts were acted as an archeological arts or a died arts, it is located the studies of the persons and organisations which have been given their hears, to again a certain awereness, recognition and can be requested level to arrive at almost realiveable and in the formation of a marketing. ISMEK which is an istitution of The Istanbul Metropolitan Municapulity, is effective in being managed in this arts by given the courses of another branches and in the fields of Turkish arts, the wellknown, the awareness, the formation of a market.

Keywords: ISMEK, Classical Turkish Arts, art education, art management

GİRİŞ

Bu çalışmada yetişkinler için hizmet veren, halk eğitimi merkezi özelliği taşıyan İSMEK (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları) bünyesindeki geleneksel/Klasik Türk Sanatlarından ciltleme, ebru, kalemişi, kaligrafi, kat'ı, sedef kakma, hüsn-i hat, tezhip, minyatür dallarının kurum içindeki yıllara göre eğitim alan kişilerin niteliksel ve niceliksel verilerinden yola çıkarak sanat yönetimindeki yeri incelenmiştir.

1996 yılında İstanbul Büyükşehir bünyesinde 3 kurs merkezi, 3 branş ve 141 kursiyer ile başlayan İSMEK, 2014 itibariyle 240 kurs merkezi, 28 ana dal ve 250 branşta 230.000 kişiye ücretsiz hizmet vermektedir.

İSMEK ücretsiz sanat ve meslek eğitimi veren, yaygın eğitim sisteminde yetişkinlere hizmet eden bir kurumdur. Günümüzde edindiği tecrübeleri Avrupa, Ortadoğu, Uzakdoğu ve Afrika ülkeleriyle paylaşan bir ufka ulaşan İSMEK, 18 ülkede sergi ve fuarlara katılmaktadır. Ayrıca yayınladığı EL SANATLARI (Türkçe ve İngilizce) dergisiyle her yılki çalışmalarını kalıcı hale getirmektedir. Bu haliyle Türkiye'de verdiği sanat kurslarıyla sanatı yönetmek ve gündemde tutmak konusunda kendine göre bir yere sahiptir.

İSMEK sanat alanındaki eğitimlerinde bir sanatçı yetiştirmek hedefi yoktur. Kurumun verdiği derslerle bir sanatçı yetiştirmekten ziyade sanatı tanıtmak, öğretmek gayesi vardır.

Klasik Türk sanatları içinde yer alan hüsn-i hat, tezhip, ebru, minyatür gibi sanatların icrası bir zamanlar toplumdan gördüğü talebin azlığı, devlet veya özel kurumların desteklemeyişi, bu sanatlardaki yetkin usta ve sanatçıların şikâyetleri yer yer dile getirilmiştir. Bu şikâyetler için Hattat, Ebruzen Fuat BAŞER (1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi'ne verdiği bir röportaj s. 54-61), Nakkaş Semih İRTEŞ, Nakkaş Mahmure ÖZ (1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi'ne verdiği bir röportaj s. 82) Prof. Dr. Çiçek DERMAN'nın hocası Rikkat KUNT ile hatırası (1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi'ne verdiği bir röportaj s. 98-99) göz atıldığında neredeyse takipçisinin, talep edenlerinin azlığı sebebiyle "ölmüş sanatlar" gözüyle bakılan ve "arkeolojik bir kalıntı" muamelesi gören bu sanatların günümüzde belli bir yere gelmesinin, belli bir seviyeye ulaşmasının pek çok nedenleri vardır. Bunların içinde de en önemli yeri bu sanatların icrasının öğretildiği özel veya tüzel kişiliklerin açtığı kurs merkezlerinin -üniversitelerden bağımsız, sivil ya da yarı sivil kurumların önderliğinde- artması gösterilebilir.

Yukarıda da ifade edildiği gibi İSMEK kendisini hiç bir zaman sanatçı yetiştiren bir kurum olarak görmemiş, kendine sanatçı yetiştirmeyi bir hedef olarak seçmemiştir. Ancak ifade edilen sanat dallarının tanıtılması, öğretilmesi, farkındalık ortaya konulması klasik sanatlarımızın gündeme gelmesinde önemli bir yere sahiptir.

Klasik sanatlarda ders veren hocaların hemen hemen tamamının akademi kökenli oluşu, usta çırak ilişkisi içinde derslerin icra edilmesi, bu sanatlarımızın yüzlerce yıllık kültürünün aktarılmasında önemli rol oynamaktadır. Yine İSMEK bünyesinde belli bir seviyeye gelen kursiyerlerin isterlerse daha üst düzeyde eğitim aldıkları ihtisas kurslarına devam edebilmektedirler ki asıl ihtisas kurslarında pek çoğu icazetli hocalar ile talebesi, usta-çırak ilişkisi sistemi içinde sanatçılar yetişebilmektedir.

KURUMSAL VERİLERİN ANALİZİ

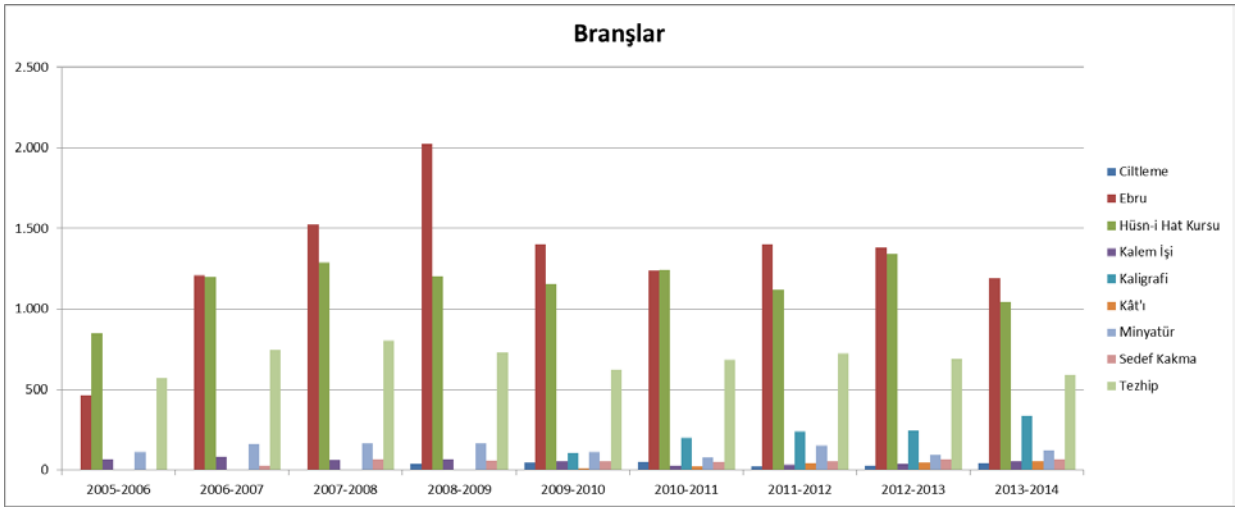
İSMEK'in istatistiklerinden yola çıkarak yapılan istatistiklere bakılınca şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır:

2005-2014 yılları arasındaki katılım sayılarına bakıldığında;

Tablo 1

Branş	2005-2006	2006-2007	2007-2008	2008-2009	2009-2010	2010-2011	2011-2012	2012-2013	2013-2014	Genel Toplam
Ciltleme				40	46	49	25	30	44	234
Ebru	465	1.211	1.526	2.024	1.402	1.240	1.402	1.381	1.192	11.843
Hüsn-i Hat Kursu	847	1.198	1.287	1.205	1.155	1.246	1.121	1.342	1.047	10.448
Kalem İşi	67	84	63	67	56	27	32	38	56	490
Kaligrafi					109	200	239	243	336	1.127
Kât'ı					12	24	41	46	54	177
Minyatür	111	161	164	167	111	77	152	96	120	1.159
Sedef Kakma		29	69	61	57	51	55	69	68	459
Tezhip	571	748	803	729	624	684	726	688	592	6.165
Genel Toplam	**2.061**	**3.431**	**3.912**	**4.293**	**3.572**	**3.598**	**3.793**	**3.933**	**3.509**	**32.102**

Tablo 2



Tablodan anlaşıldığı üzere en az katılım en az duyulan/tanıtılan/bilinen sanat dallarına ait olduğu gözükmektedir ki bunlar kat'ı, ciltleme, kalem işi ve sedef kakma dallarıdır. Bazı dallarda katılım oranlarında bir düşüş dikkati çekmekle beraber sonraki yıllarda yeniden bir yükseliş ivmesi gözlemlenmektedir. En çok tercih edilen ebru, hüsn-i hat ve tezhip en çok bilinen, tanınan sanat dallarındandır. İlginç bir veri de en çok bilinen ve tanınan dallardan olan minyatürün tercih edenin diğerlerine göre sayıca daha az oluşudur. Bu talebin az olmasında resim sanatına olan temayülün etkisi olmuş olabilir. 2005-2014 yılları arasında yani 10 yıl içinde 32.000'den fazla kişiye klasik Türk sanatları eğitimi vermiş olması sanatın yönetilebilir ve yönlendirilebilir olmadaki başarısını ortaya koymaktadır. Bu sanatların

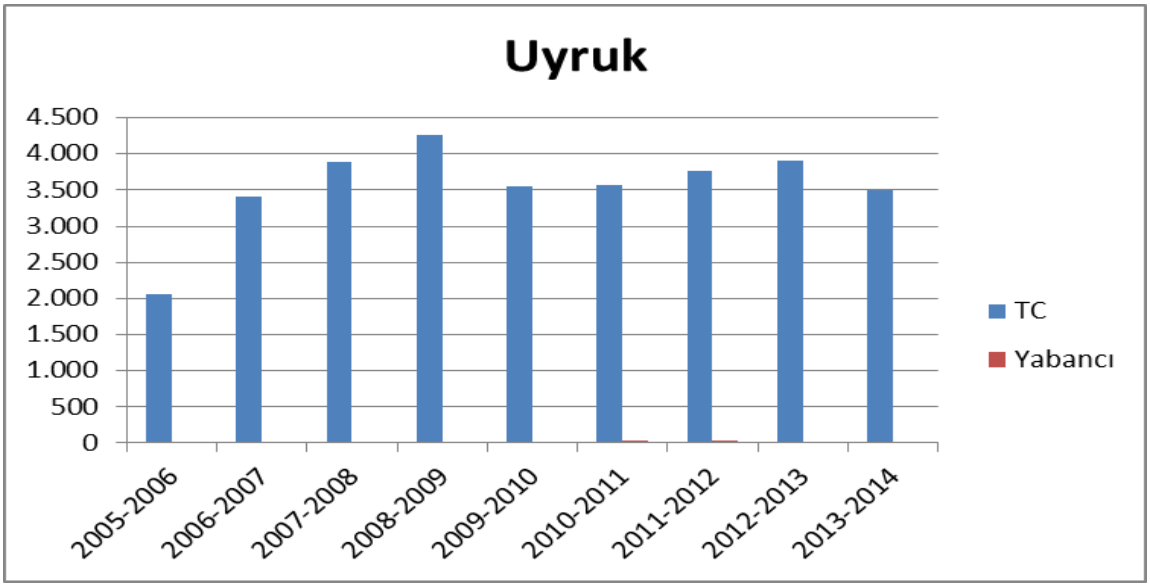
tanıtılmasında, bilinmesinde ve bu sanatlara bir talebin oluşmasında günümüz Türkiye'sinde, İstanbul'da oldukça etkili olmaktadır.

Dikkat çeken bir diğer nokta kursiyerlerin içinde hatırı sayılır bir oranda yabancıların bu kursları tercih etmesidir.

Tablo 3:

Uyruk	2005-2006	2006-2007	2007-2008	2008-2009	2009-2010	2010-2011	2011-2012	2012-2013	2013-2014	Genel Toplam
TC	2.057	3.415	3.893	4.270	3.546	3.569	3.763	3.914	3.491	31.918
Yabancı	4	16	19	23	26	29	30	19	18	184
Genel Toplam	**2.061**	**3.431**	**3.912**	**4.293**	**3.572**	**3.598**	**3.793**	**3.933**	**3.509**	**32.102**

Tablo 4:

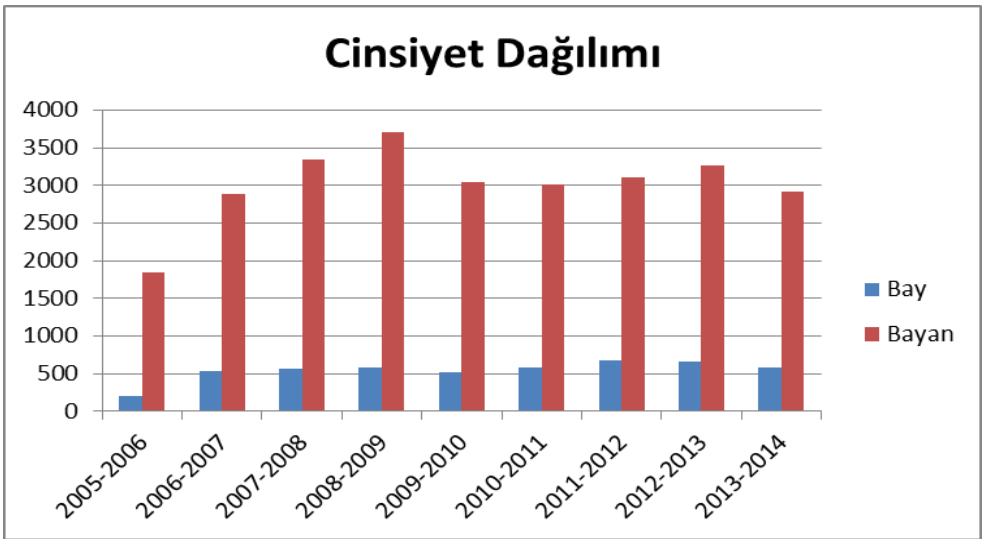


Klasik Türk sanatlarını tercih edenlerin cinsiyetlerine bakıldığında bayanların bu konuda oldukça duyarlı oldukları görülmektedir. Bayanların taleplerindeki fazlalığı herhangi bir işte çalışmayan bayanların tercih etmesi en büyük etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tablo 5:

Cinsiyet	2005-2006	2006-2007	2007-2008	2008-2009	2009-2010	2010-2011	2011-2012	2012-2013	2013-2014	Genel Toplam
Bay	210	538	571	581	523	579	683	668	590	4.943
Bayan	1.851	2.893	3.341	3.712	3.049	3.019	3.110	3.265	2.919	27.159
Genel Toplam	**2.061**	**3.431**	**3.912**	**4.293**	**3.572**	**3.598**	**3.793**	**3.933**	**3.509**	**32.102**

Tablo 6:



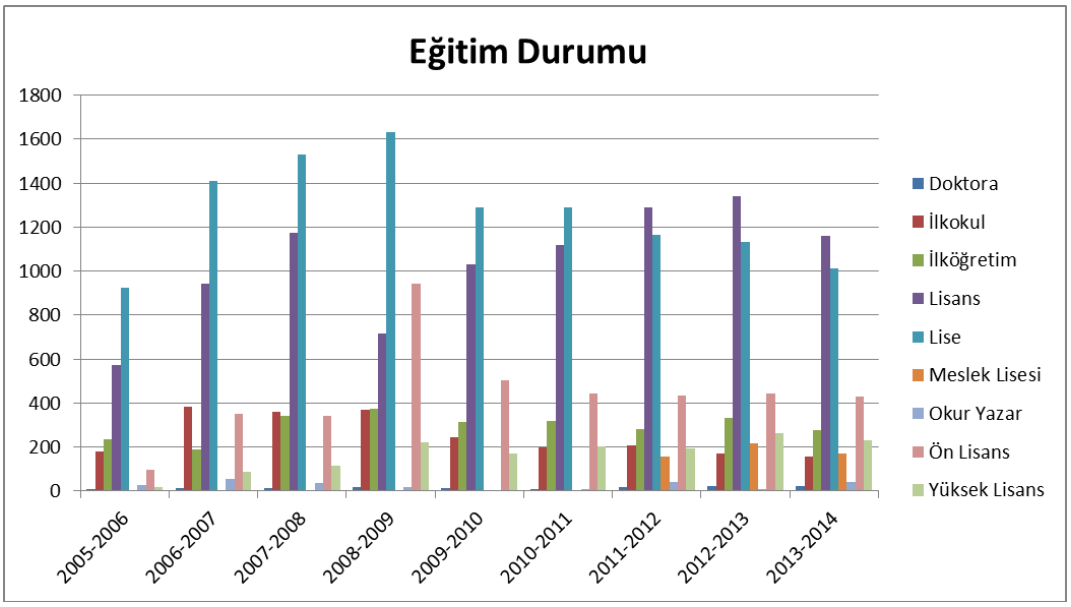
En önemli istatistiksel veri ise kursiyerlerin eğitim durumlarıdır:

Kursiyerlerin eğitim durumlarına bakıldığında en az katılımın doktora ile okuryazar grubundan olduğu göze çarpar. Ancak doktora eğitimi alan insanların genel nüfusa veya üniversite mezunlarına göre daha az olmasının doğal olacağı dikkate alındığında bu oranın hiç de düşük sayılamayacağı kabul edilmelidir. Aynı durum Yüksek Lisans eğitimi almış kişilerin oranları için de söylenebilir. Bunun yanında Lise, Ön Lisans ve Lisans mezunu kişilerin oranları diğerlerinden sayıca daha fazladır. Lisans sonrası bir kenara bırakıldığında eğitim durumu arttıkça bu sanatlara olan ilginin de arttığı dikkati çeken bir olgudur.

Tablo 7:

Eğitim Durumu	**2005-2006**	**2006-2007**	**2007-2008**	**2008-2009**	**2009-2010**	**2010-2011**	**2011-2012**	**2012-2013**	**2013-2014**	**Genel Toplam**
Doktora	9	15	14	18	13	11	18	23	24	145
İlkokul	181	382	359	370	244	197	208	170	155	2.266
İlköğretim	235	188	343	376	314	320	280	334	278	2.668
Lisans	572	943	1.173	717	1.029	1.121	1.292	1.339	1.161	9.347
Lise	925	1.409	1.528	1.630	1.289	1.292	1.166	1.134	1.014	11.387
Meslek Lisesi							156	217	171	544
Okur Yazar	26	55	37	17	6	11	41	11	42	246
Ön Lisans	95	353	342	942	504	445	436	443	432	3.992
Yüksek Lisans	18	86	116	223	173	201	196	262	232	1.507
Genel Toplam	**2.061**	**3.431**	**3.912**	**4.293**	**3.572**	**3.598**	**3.793**	**3.933**	**3.509**	**32.102**

Tablo 8:



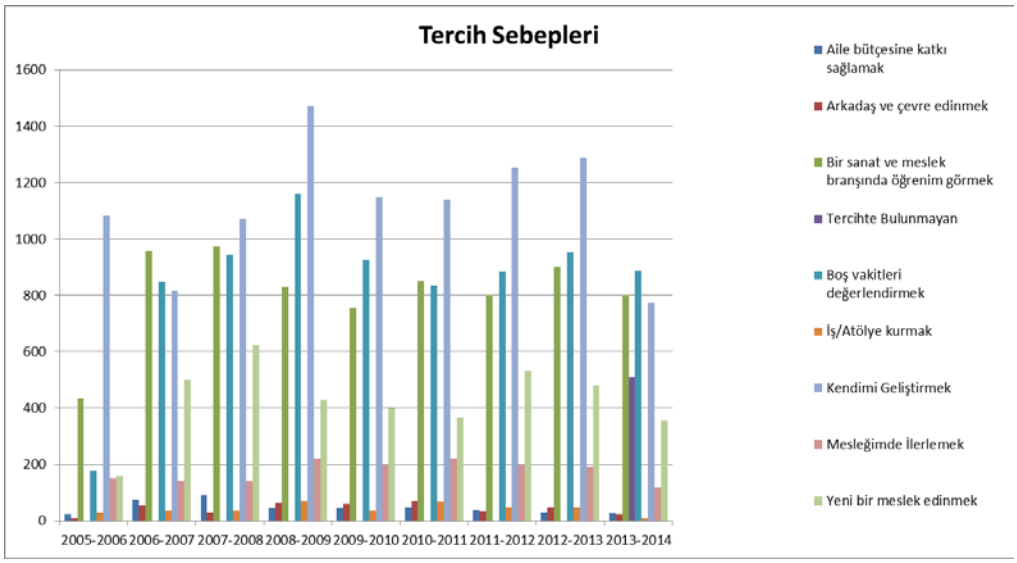
En çarpıcı sonuç bu kursları tercih nedenidir:

Kursa devam edenlerin içinde en az grubu sosyalleşme diyebileceğimiz arkadaş ve çevre edinmek isteyenlerin sayılarında karşımıza çıkıyor. Diğer az bir grubu da aile bütçesine katkı sağlamak, iş/atölye kurmak amacıyla ekonomik endişelerle kurslara devam edenlerde görüyoruz. En önemli katılım oranları sanatın yönetilebilir ve yönlendirilebilir olduğunu gösteren bir sanat ve meslek branşında öğrenim görmek, kendini geliştirmek, mesleğinde ilerlemek (bunlar muhtemelen bir şekilde bu sanatlarla ilgili olmalılar) tercihiyle kurslara katılanlarda görmekteyiz.

Tablo 9:

Tercih Nedenleri	**2005-2006**	**2006-2007**	**2007-2008**	**2008-2009**	**2009-2010**	**2010-2011**	**2011-2012**	**2012-2013**	**2013-2014**	**Genel Toplam**
Aile bütçesine katkı sağlamak	24	76	91	45	44	47	40	30	26	423
Arkadaş ve çevre edinmek	7	54	30	63	60	71	35	46	24	390
Bir sanat ve meslek branşında öğrenim görmek	433	958	974	832	755	852	802	900	803	7.309
Tercihte Bulunmayan									510	510
Boş vakitleri değerlendirmek	176	848	944	1.161	927	836	885	952	889	7.618
İş/Atölye kurmak	29	37	37	70	37	67	47	46	9	379
Kendimi Geliştirmek	1.083	818	1.073	1.472	1.150	1.140	1.254	1.288	773	10.051
Mesleğimde İlerlemek	150	140	141	221	198	220	197	190	118	1.575
Yeni bir meslek edinmek	159	500	622	429	401	365	533	481	357	3.847
Genel Toplam	**2.061**	**3.431**	**3.912**	**4.293**	**3.572**	**3.598**	**3.793**	**3.933**	**3.509**	**32.102**

Tablo 10:



SONUÇ

İSMEK bünyesindeki bu eğitim sistemi sayesinde;

Hat, tezhip, minyatür ve diğer pek çok klasik Türk sanatlarının toplumca bilinmesini, icra edilmesini, toplumda bir farkındalık ve talep oluşturulmasını sağlamaktadır. Bu farkındalığı düzenlediği sergiler ve yayınlarıyla güçlendirmekte ve gündemde tutabilmektedir. Yerel yönetim organlarının, merkezi yönetim organlarına göre genel halk kitlesiyle iletişimi daha güçlü ve etkili olabildiğinden sonuç alınması ve verimlilik nispeti daha yüksek olmaktadır. Buna benzer kursları Kültür Bakanlığı kendi bünyesinde de vermektedir. Kalite tartışılabilir ancak ulaşılan kitle ve gündeme gelebilme, yönetebilme yerel yönetimlere ait kurumlarda daha yüksek olabilmektedir. Bu durum Türkiye'deki basında çıkan haberlerden de takip edilebilir ve bir karşılaştırma ortaya konulabilir. Zira yaşadığımız İstanbul'da İSMEK ile ilgili marka bilinirliği ve etkinlikleri merkezi yönetimin yaptığı etkinliklerden daha fazladır.

Eğitim sisteminin hoca-çırak ilişkisi içinde sürdürülmesi geleneksel eğitim metodunun ve kültürünün devam ettirilmesini sağlamaktadır. Hocaların hemen hemen tamamının akademi kökenli olması bu kültürün devamına hizmet etmektedir.

Zamanla toplumdaki farkındalık ve bilinirliğin artmasına paralel bu sanatların belli bir talep doğrultusunda piyasasının oluşmasına imkân sağlamaktadır.

"Ölmüş bir sanat, arkeolojik bir kalıntı" muamelesi gören klasik sanatlarımızın yeniden dirilmesine, sanat çevrelerinde belli bir yerde kalmasına imkân vermektedir.

Düzenlediği sergiler, yurtdışı faaliyetleri ve yayınları ile klasik Türk sanatlarının kalitesinin artmasına, sanat değeri yüksek eserlerin ortaya çıkmasına yardımcı olmaktadır.

HER ŞEY SANAT MIDIR?
SANAT EĞİTİMİNİN GEREKÇESİ BAĞLAMINDA SANAT KAVRAMINA BİR BAKIŞ

Yrd.Doç.Dr. Mehtap KODAMAN
Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-iş Eğitimi Ana Bilim Dalı, İsmail Hakkı Tonguç Yerleşkesi Edirne
mehtapkodaman@trakya.edu.tr

Post Modernizmin sonuçlarından biri de her tür hareket ve dışavurumun sanat kapsamı içinde değerlendirilebileceği savıdır. Anti-sanat, vandalizm ve Kiç'in dahi sanat alanına girdiği sanat kavramı muğlâklaşmıştır. Sanatın sınırları genişlerken, neyin sanat olup neyin olmadığı ayrımı netleşmemiştir. Her şeyin sanat olduğu yerde ne sanat çevresine, ne sanat eserine, ne sanatçıya ne de sanat eğitmenine gerek kalır. Sanat yoktur, sadece sanatçılar vardır demek: ekmek diye bir şey yoktur yalnızca fırıncılar vardır gibi mantıksız bir çıkarımdır.

Bu bildiri, alan yazın taraması ve sanat eserleri ışığında şu sorulara yanıt aramaktadır: İnsan soyunun bugüne bıraktığı pek çok maddi ve manevi kültür nesnesi ve estetik bilimi sanatı ayırt edebilecek hangi verileri bize sunmaktadır? Sanat psikolojisi yaratıcı kişilik özellikleri ve sanat kaygısı hakkında bize hangi bilgileri verir? Sanatın belli başlı ölçütü özgünlüktür, bir bilimsel çalışmada bile özgünlük birincil koşulken sanat için özgünlük gibi bir nitelik atlanabilir mi? Zanaat ve sanat ayrıdır fakat geleneksel sanatların hepsi zanaat mıdır, plastik sanatlardaki her eser biricik ve özgün müdür? Sanatçı tesadüfleri ya da sıradan nesneleri sanatsal bir objeye dönüştürebilir fakat her tesadüfî birleştirilen nesne estetik midir? Kavramlarla sanat yaratılabilir ama her düşünsel eylem sanat mıdır? Çirkin ne zaman estetiktir?

Anahtar Kelimeler: Sanat, Estetik, Kültür, Post -Modernizm, Kiç.

Inventas vitam iuvat excoluisse per artes
Bırakın sanat ve bilimle hayatı güzelleştirelim/geliştirelim.(Vergil)

SANAT NEDİR?

Güzel sanatlar dışında da içinde biraz emek, yetenek, yaratıcılık ve estetik bulunan herşeyin sanat olarak adlandırıldığını duymuşuzdur. Bu genellikle bir işi yapmada gösterilen ustalıkla ilgili sanatın genel tanımıdır ; sanatın güzel sanatlarla ilgili özel tanımı ise insan, toplum ve algı sistemlerinin değişmesiyle zamana ve koşullara gore değişir. Peki bu özel sanat tanımının hala genelgeçer tutarlı yönleri var mıdır?

Her sanat eseri mutlak estetik bir nesnedir, fakat her estetik nesne sanat eseri değildir. Estetik olmasının yanısıra sanat olabilmesi için nesne de aranacak başka nitelikler de vardır: bunların en başında yaratıcılık ve özgünlük gelmektedir. Dikkati çeken, merak uyandıran, çarpıcı, tetikleyici, haz vererek insanın duyularina hitap eden her yaratici ve özgün eser sanattir.

DEĞİŞEN SANAT KAVRAMI

Dada ve Pop sanatçıların bazı hareketleri sanatın özgünlüğü fikrine meydan okumuştur (Emery ,2002:17). Weitz (1956:27-35)açık kavramı ortaya attı ve ailesel yakınlık ilkesi ile sanat tanımını genişletti. Dickie ve Danto herhangi bir nesnenin bazı şartlar altında sanat olarak kabul edilebileceğini söyledi. Arthur Danto en azından bir gerekli şartta bir sanat eserinin sanat teorileri tarafından azad edilebileceğini belirtti ve Carrol'a gore (2000:3,11) daha yakın zamanda olmazsa yarın herşey sanat olarak kabul edilecektir. Aslında bugünden bazı sempozyum çalıştay ve sergilerin "herşey sanattır" gibi başlıklar aldığını görmeye başladık.

İkonoklast bir dönemde hatta bir bunalım döneminde olduğumuzu söyleyebiliriz. Sanat herhangi bir bayağı nesne konumuna indirgenmiş sanatın ya da sanatçının ayrıcalığı ve sanat nesnesinin dokunulmazlığı ve kutsallığı kavramı ortadan kalkmıştır. Bu bir bakıma iyi bir bakıma da süistimal edilecek bir durumdur. Bu sanat uğraşına herkesin katılabileceği çoğulcu bir yaratım süreci olabilir ve bu eylem sonucu oluşan nesneler ikonlaşmaktan kurtulabilirdi. Fakat çoğunlukla sanat yüce amaçlar için yapılacak bir uğraş olmak yerine salt bir dışavurum noktasına vardı. Bazen sanatçının her fiziksel atığı fetiş nesne muamelesi gördü bazen de şiddet ve canilik ikonlaştı .

Anti-sanat, vandalizm ve Kiç'in dahi sanat alanına girdiği sanat kavramı muğlâklaşmıştır. Sanatın sınırları genişlerken, neyin sanat olup neyin olmadığı ayrımı netleşememiştir. Her şeyin sanat olduğu yerde ne sanat çevresine, ne sanat eserine, ne sanatçıya ne de sanat eğitmenine gerek kalır. "Sanat" diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır."(Gombrich,1997:15) demek, ekmek diye bir şey yoktur yalnızca fırıncılar vardır gibi mantıksız bir çıkarımdır.

ESTETİK DEĞERLER

Johann Gottfried Herder(1744_1803) estetik bilmine kalligone(kallos grekçe güzel) ve G.W.Friedrich Hegel (1770-1831) kalliologie ismini vermiştir. Eski bir latince söz "Nihil est ab omni parte beatum" Her güzelin bir kusuru vardır diyor gerçekten de kusursuz güzellik arayışı sanatı biraz maniyerist ve yapay duruma sokmaktadır. Sanatın baş koşulu samimiyet olmalıydı. Tolstoy(age,32) "gerçek sanatı arıyordum benim aradığım samimiyetinde samimi olanlardı" diyor. Sanat içinde idealizm, yüceltme ve iyileştirmeye yönelik bir bakış vardır fakat bunun abartılı olması eseri samimiyetten uzaklaştırır. Estetik değer bilimi içinde güzellik gibi başka değerler de; söz gelimi yüce, trajik, komik, zarif, ilginç cocuksu ve hatta çirkin değeri de girer (Tunalı,age:15) .Kant Yargı Gücünün Eleştirisinde güzelliği olduğu gibi yüceliği de inceler. Fr. Schiller güzelin yanında Anmut'u (HOŞ cekici) Würde'yi (soyluluk) estetik kategoriler olarak algıladığı gibi duyusal(sentimental) ve çocuksuyu da (naiv) yine estetik değerler olarak anlar (Tunalı,age:16). Krausa göre gerçek güzellik doğrudan geçer. Fakat her gerçek sanatsal şekilde ifade edilmiş değildir.

Hoşlanmak icin bilgiye ve anlamaya gerek yoktur fakat beğenmek icin bilmeye ve anlamaya gerek vardir dolayisiyla estetiğe Croce'un dedigi gibi salt sezginin bilmi diyemeyiz. Sanat eleştirisinin bilimsel, teknik, felsefik, sosyolojik, estetik, psikolojik, etik, hatta dinsel ölçütleri vardır. Betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı süreçlerinden geçer, ikonolojik ve ikonografik metodlar yardımıyla biçim içerik ve öz olarak değerlendirilir; sanat eleman ve ilkelerine bakılır buna göre ve anlama katmanlarına göre kendi içinde, yerel sanatı içinde ve evrensel değerler içinde yeri bulunur ve ne kadar sanat olduğu değerlendirilir. Her önümüze gelen şeye sanat diyemeyiz. Bazen öyle halk sanatçıları, naif sanatçılar, alaylı sanatçılar ve zanaatçılar görüyoruz ki sanat eseri diye sunulan pek çok çalışmadan daha estetik, özgün, nadide işler çıkarabiliyorlar ve sanat eleştirisi ile değerlendirdiğimizde bu tür eserlerin çok daha sanatsal olduğunu anlıyoruz. Sanat bir görüşün boyunduruğunu kabul etmez. Yararcı her icraat yahut yaratı nesnesi zanaat değildir, sanat sadece sanat içindir kendinden başka ereği yoktur görüşünden fazla toplumsal görüş vardır.

Bir sanat eseri şu gibi koşullarla oluşur: Yaratıcılık, içtenlik ve samimiyet, özgünlük, özgürlük, trans, emek, duyuşsal, fiziksel, duygusal ve düşünsel çaba. Özgün olmayan, tesadüfi bulunmuş hazır nesnelerin, hatta bir başkası tarafından yapılmış nesnenin, sanatçı tarafından seçilip özel mekan ve zamanda sergilenmesi fikri prototip olarak özgün bir düşüncedir -Duchamp'ın pisuarı belki bu bağlamda anlamlıdır- fakat sonrasında benzer olgunun tekrarı sanat niteliği taşımaz. Bazen doğada müdahalesiz gerçekleşmiş öyle oluşumlar vardır ki sanatçı gözüyle şaheserdir sanatçı bunu görüp gösterdiği zaman da sanatsaldır. Hazır nesneleri Picassonun bazı asemblaj ve montajlarında olduğu gibi estetik kaygıyla bir araya getirmesi de sanattır . Sıradan ve tesadüfi işlerde de bazen bir güzellik, estetik yakalanır, fakat her tesadüfi nesne estetik değildir. Haz vermesi, ilginç, yüce, cesur, çocuksu, saf,canlı, güzel doğru iyi gibi herhangi bir estetik fenomenle ve duyuları harekete geçirmeyle bağdaşması gerekir. Güncel yaşamın görsel kültürüne giren her imge sanat değildir; duyulara, hem de etkili ve olumlu bir şekilde hitap etmesi gereklidir. Sanat deyince mantıklı tasarımları ve bir duygu ve düşünce sürecinin sonucunda ortaya çıkan yaratı ürünlerini anlıyoruz. Jackson Pallock soyut dışavurumcudur. Tuvale sıçratarak yaptığı resimler tesadüfü de içine sokan ama altında bir felsefe olan ebru gibi sonrasında müdahale ve tasarım da bulunan işler. Bunun kötü taklitleri bir dereceye kadar sanattır hepsinde ayrı bir kompozisyon bulunacağı için ama Pallock'un ki kadar özgün değillerdir çünkü fikir ondan çıkmıştır. Yves Klein "Mavi"si de böyle bir şeydir. Benzeri bir düşünce ya da aynısın tekrarı ilki kadar ses getirmez.Bir fırça tutuşturulan ve bir şekilde eğitilen fillerin ve maymunların yaptığı resimleri sanat sayamayız; bir bal peteği daha sanatsaldır fakat arının kendi şuuruyla bunu yaptığı söylenemez. Jung toplumlar için derinlerden gelen kollektif bir bilinçten söz eder fakat bu tamamen dürtüsel değil insan emeği, duygusu ve aklıyla yoğrulmuş ve aktarılmış bir bilinçtir. Düşüncesiz sanat olmaz ama salt düşünüldü diye bir şey sanat da olmaz. Sanat estetik ve duyulara hitap eden haz verendir. Alalade her görüntü, her yaşantı nasıl sanat olabilir? Sanat vadide kaya , çölde vaha gibi bir şeydir yahut ayrık otları arasında bir gelinciktir. Kuşkusuz otun da bir değeri ve görevi vardır fakat otla çiçek bir olmaz; birinin gösterdiği yararla, diğerinin daha yüce hislere hitap eden , aşkına uzanan varlığı aynı duyguyu yaratmaz. Greenberg'e göre kiç (bayağı)sanat gerçek kültüre zarar vermektedir. Ciddi iddaalı yazarlar ve ressamlar kiçe boyun eğmeseler bile onun baskısı yüzünden yapıtlarını değiştirmek zorunda kalırlar (Yılmaz,2009:253).

Sıradan nesnelerin sanat tanımı içine gireceği savı postmodernizmle literatüre girse de yaratıcılık olmadan sanat olamaz. Yaratıcı bir düşünce her zaman sanat halini alamayabilir. Bunun nedeni estetik olarak düzenlenmemiş olmasında yatar. Bu estetik tavır kişide genellikle

doğuştan var olan fakat eğitim yoluyla da kısmen kazandırılabilen bir yetenektir. Eşyanın biçim yüzey ve kütlesinin belli ölçülere göre düzenlenmesi hoşumuza gider böyle bir düzenin eksikliği ise ilgisizlik, sıkıntı hatta tiksinti verir. Bazıları nasıl renk körüyse diğerleri de biçim yüzey ve kütle bakımından kör olabilirler(Read,1974:18-19). Buna estetik körlük diyebiliriz bu güncel hayatta kişinin giyim tarzından sandalyeyi gıcırdatmasına kadar bir dizi davranış yoluyla kendini gösterir ve eğitimle ehlileşir.

SANATTA ÇİRKİNİN İFADESİ

Sanattan çirkinin ifadesi yok değildir. Şair Rimbaud ve Benn'de anotomik korku, Beckett 'te ise fiziksel iğrençlik ve iticilik vardır.(Adorno,2013:63). Türk şiirinde Küçük İskenderi şiddet ve çirkinin estetiği bağlamında anmadan geçemeyiz. Kafka'nın The Methamorphosis "Dünüşüm" eserinde de çirkinin estetiğini bulmuyor muyuz?Algı yanılsaması ilüzyon ve halüsünasyon süreçlerini bunun psikoloji ile bağlantısını en net bu eserde buluruz. Resim sanatında modern türler içinde gelişmiş deformasyon ve metamorfoz olgusu bu estetik değerle anlatılır. Resimde Ekspresyonizm , kübizm, fovizm ya da vortisizm çirkini yadsımaz. Önemli dışavurumcu ressamlar arasında Edward Munch, Kirchner, James Ensor ve Oscar Kokoschka , Egon Schiele ve Francis Bacon Baselitzs ve Botero sayılabilir bu ressamlar hayatın ağrılı, keskin, depresif, tiksinç yönünü hissettikleri yoğunlukta verdikleri için çirkinde estetik güzelliği buldular. Picasso nesneyi bölüp parçalar ve eş zamanlılıktan uzaklaşırken figürü de çarpıttı. Fovistler onu en vahşi haliyle sunmaktan çekinmediler. Türk resmine geldiğimizde çirkinin bir estetik değer olarak kazanımını Siyahkalemden başlatırsak çağımızda Ergin İnan, Ali Teoman Germamer, Serdar Şencan başlıca ressamlar arasında sayılabilir. Genç ressamlardan bu değeri en çarpıcı şekilde ifade edenlerden biri deFerhunde Küçükşen'dir. Bu sanatçıların eserlerinde alışılmış anlamda bir güzellikle karşı karşıya değiliz; bön ve boş bir güzellik değil fakat güzelliğin sanat yoluyla ifadesi diyebileceğimiz; emek çile yaşanmışlık ve ıstıraptan kaynaklanan, bazen bilinç altının, gizil güçlerin, bazen psikolojik travmanın katışıksız aktarılmasıyla verilen, yaşamın çarpıttığı bir güzellikle karşı karşıyayız. Buna estetik diyeceğiz, çirkinin güzel ifadesi. Estetikte, sanatçının anlatım ve işleyişindeki farklılığa, ustalığa ve keskinliğe de güzel diyoruz. Geriye doğru gittiğimizde ekspresyonizmden çok önce de pek çok dönemde sanatçıların güzelden başka estetik değerleri ve çirkini kullandıkları açıktır. Sanatçı her zaman piktoresk yani resimlemeye değer olan güzel görünümleri resimlemez trajik çirkin korkunç ıstıraplı pek çok konuyu da idealist amaçlarla resimler burdaki idealizm güzelliği de güzelin bir parçasıdır. Sanatsal olmayan çirkinin ifadesi değil ama sanatın çirkinleştirilmesidir.

SANATIN ÇİRKİNLEŞMESİ ŞİDDET VE KİRLİLİK

Yeni sanat anlayışıyla insanları rahatsız eden iten ya da tiksindiren olgular da sanata girmiştir. Üstümüze sıçrayan çamurlu su birikintisi, ayağımıza takılan kırık kaldırım taşı, yıkık dökük çarpık kent görünümleri, moloz yığınları, bazen bir sanat eserinin konusu olur, bazen sergi salonunda sergilenir, sırf kavramsal kaygılarla ve bir düşünceyi iletmek için düzenlenmiş bu imgeler ya da nesneler kime göre ve niçin sanattır?Tunalı'ya gore güzellikle insan arasında belli bir ilgi vardır, insan güzelden hoşlanır ondan haz duyar(2011:16). Estetik sözcüğü Grekçe aisthesis sözünden gelir duyulur algının duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilimdir. Baumgarten estetigi güzel üzerine düşünme duyusal bilginin bilmi olarak tanımlar(Tunalı,2011:13,14). Sanat tanımları icinde genellikle hoşa giden haz veren gibi tariflerle karşılaşırız. Acaba böyle mi? Objenin karşısında duran suje elemden kaçma hazza yaklaşma davranışı içinde midir yoksa zaten elem onun için haz mıdır toplum hasta ise bu

ikincisine doğru da bir kayma olabilir: mazoşist kişilik yapısı, hasta, çirkin, kusurlu, nekrofilik olanla özdeşleyim kurarak belki bir katharsise gitmektedir. Acının arındırıcı etkisinden ilkel toplumlardan tarikatlara kadar söz edilir . Vücut sanatı gibi türlerde ilkel dönemlerden post modernizme uzanan süreçte ağrıyla ilgili ritüellerin ve bunun sonuçlarının sanatsal bir ifade şekli olduğu söylenebilir. Bazen şiddet davranışı kendine yönelirken sado mazoşist kişilik bunu başkasına da yöneltebilir.

Estetik duyularla ilgili bilim olsa da Tunalı'ya gore(2011:32) ağrının estetik yaşantıyla hiç bir ilgisi yoktur. Fakat bugün gelinen noktada bir seri estetik operasyondan, kendini ya da başkasını incitme, ağır yaralama vakalarından, hayvanlara uygulanan şiddete varıncaya kadar geniş çerçevede bir vahşet ortamı sessiz bir devrimle galeri mekanında ve sanat çevresinde yerini bulmuştur. Sanatta şiddetten hiç bir şeyden haberi olmayan ve bu etkinliklere izni dışında katılan zavallı hayvanlar da payını alıyor. Çok dar bir cam kavanoz içine kediyi katlayarak hapsedip buradan estetik bir haz almaya çalışan kişilere bakalım –Tayvan'ın bu konuda kötü bir ünü vardır- ya da bir köpeği aç susuz bağlayıp ölümünü seyrettiren melunlara. –Kosta Rika'da bir galeride sergilenmiş ardından yalanlanmıştır- Bunu izleyen alımlayıcı buna suje hatta insan gözüyle bakabilirsek ne hisseder ? O hayvanla bir özdeşleyim yoluyla empati kurup insanlaşır mı yoksa burda einfühlung kurduğu sanatçı!nın sado mazoşist hisleri midir? Bu tür süreçlerden geçe geçe duyarsız hatta cani bir kimliğe mi bürünür? Artık terör haberleri bile insanları irkiltmez hale geldiğine göre herhalde ikincisi daha muhtemel görünüyor. Tunalı (age:32) 'Carpenter Fenomeni'nden söz eder: Şöförün yanında oturan kişi şöförle birlikte gaza ya da frene basar. Futbol maçında seyirci kritik anlarda futbolcu ile birlikte topa vurur. Bunun 'einfühlung' özdeşleyim deneyimiyle ilgisi vardır. Suat Turgut'un da dediği gibi "Çocuğun kişilik kazanmasında ilk kayıtlar çok önemlidir." Çocukların özellikle izlediklerinden davranış kaptığını gözlemliyoruz. Marcus Harvey'in seri katilleri ikonlaştıran Myra isimli çalışmasına bakmak zor. Bunun Türkiyede taklitleri de üretilmiştir. Çocuğumuzu alıp sanat etkinliği diye buna nasıl gidebiliriz? Sanat eğitimi insanı insanlaştırmak için kullanılacak din gibi ahlak gibi bir araçtır ve bu araçlarla beraber tarih boyu kullanılmıştır. Yarın kalkıp biri ben falanca gün şu galeride eylem sanatı çerçevesinde bir kaç kişiyi öldürmek istiyorum dese belki buna hevesli de bulunabilir. Sanat insanı tüm karanlığıyla anlayıp kabul etmeye teşne görünüyor sorun şudur ki küçük bir çocuk insanlara ya da hayvanlara şiddet davranışı içeren yahut bu tür görsellerin ve kan dolu sahnelerin yer aldığı artık bir mezbahaya dönüşmüş galerilere girebilir mi? Mümkün görünmüyor: bu çocukları şiddeti kanıksamış, olumlamış ve hak vermiş şekilde yetiştirmek ve gerektiğinde öfke kontrolü sağlamasının saçma olduğuna inandırmak demektir. Bir toplumun böyle bir sanat anlayışı ve eğitimle varlığını idame etmesi zordur.

KÖTÜYÜ ANLAMAK YAHUT TAMAMLANMIŞ BİR CİNAYETİN İSTİHBARATI

Patolojik sanat diye bir olgunun varlığını biliyoruz. Psikosanatsal terapinin hastaya katkısı vardır Sanat, hastaya, dikkatini daha tehlikeli ve yıkıcı çabalardan başka yöne çeviren bir uğraşma imkânı verir. (Akhan,2012:132,135) . Herkesin özellikle sanatçının içinde az ya da çok patolojik bir yön olduğunu kabul edersek tarihte patolojinin sanatta tehlikesiz bir şekilde pasifize edilmesi mümkün olmuştur. Yaratıcı kişi çoğu kez topluma düşman görünmekle beraber sanatla yıkadığı nefret gerçek hayatla buluşmaz. Onun kızgın olduğu ve kaygılandığı toplumdaki yavaş ilerleme, haksızlık, anlayışsızlık ve marjinal olanın anlaşılmaması gibi konulardır. Neyin patolojik neyin olmadığı ve patolojik sanatın izlenmesinin izleyiciye katkısı ya da zararı hakkında yeterli araştırma yoktur. Her geçen gün

şiddet biraz daha hayatımıza girmiştir . Sanatçı bundan soyutlanamaz ve onu yansıtır . Fakat uygulamada görüyoruz ki insanlar birbirlerinden göre göre bir şeyler yapmaktadır. Özellikle öğrencilerde gözlemlediğimiz kadarıyla revaçta olan tarzlar mesela ödül almış ya da medyada gündemde olan tarzlar hemen kopyalanmaktadır. Demek ki sanatçılar bir şeyler yaratırken aslında o kadar da bağımsız değiller hepimiz birbirimize bağlıyız ve ister istemez bir furya yaratılmaktadır. Bu furya sanat zevkini nereye götürmektedir? Tümden polisiye, korku ya da gerilim türünü inkar edecek ya da sanat alanından çıkarak değiliz fakat galeriler mezbahaneye dönüşmeye başlayınca sağlıklı kişiler tarafından gidilmesi için pek de cazibe merkezi olacak ve toplum bundan olumlu sonuç alacak gibi görünmüyor. Bir sanat eserinin estetik olarak değerlendirilebilmesi için en azından bakılabilmesi ve tahammül edilebilmesi gereklidir. Acaba bu tür mekanlara girip bu korkuyu yaşayarak bir kurbanın neler hissettiği mi duyumsatılmaya çalışılıyor? Bu sanat etkinliklerinde nedense yüceltilen ya da acındırılan makdul değil genellikle katil oluyor. Onu anlamaya zorlanıyoruz:

> *"Kendimizi kötünün (evil) yaşantısına sokabilseydik , kötü için birşeyler yapmaya zorlanacaktık. Karışmak istemediğimizde , doğru olmayan bir muameleye tabi birine yardım edip etmemenin bahsiyle bile karşılaşmak istemediğimizde , algımızı engellediğimiz, kendimizi başkasının acısına kapattığımız, yardıma gereksinim duyan kişi ile duygudaşlık bağımızı kopardığımız hepimizce bilinebilir bir gerçekliktir. Böylece korkaklığın günümüzdeki en hakim şekli "karışmak istemedim" deyişinde gizlenir." (May,2008:45)*

Biz burada adi yahut kompleks bir katili yargılayacak veya herhangi bir suç ve günahı bunun sanatsal ifadesini olumsuzlayacak durumda değiliz. Belki sanat yoluyla her tür dünyaya girip anlamaya çalışmak ve kendi karanlık yönüyle kişinin yüzleşmesi; sonuçlardan çok nedenler üzerine düşünmek de mümkün. Fakat seri katillerin ikonlaştırılması ki medyada da dayatıldığı üzere gerçek hayatta katillere hayran kitlelerinin oluşturulması toplumu hastalıklı bir yapıya kaydırır. Sanat toplumun aynasıdır fakat sanatçı muhabir değildir. Elbette çarpık kentleşme göç çevre kirliliği şiddet konularına değinir fakat şiddetin kendisi ya da kirliliğin kendisideğildir. Sanatçı şiddetin kendisi katil, şeytani bir dışavurumcudur da diyen olacaktır. Fakat biz bu yeni estetik teorilerin topluma bir şey katacağını söyleyemeyiz. Estetik dış basınça karşı verilen insani dirençtir.

Balun(2014: 196)"… iyi insanların yaptığı herşey sanattır" diyor. İyi insanların yaptığı herşey sanat değildir belki ama herhalde sanat bir iyilik barındırır. Schlegel ve Müller de sanatı oluşturan iki unsur iyilik ve aşktır demişti. Ne var ki insan melek değildir. Sanatın gücü Tolstoy'un da dediği gibi kötü amaçla da kullanılabilir."

> *Postmodernizmim manifestolarında biri de özgür olduğumuzu düşünüyoruz, nedenler yüzünden eylemde bulunuruz yanlış ya da doğru, erdemli ya da gaddarca davranabiliriz sorumluluğu üstleniyoruz şeklindedir. Ahlak ya saçmalıktır ya da birşeyi azaltmaktır. Biz bilinçli olmadığımız bir şeyler tarafından belirleniriz. Nedenlerimiz yalnızca akla uydurduklarımızdır. Özgür olmadığımızdan beri sorumluluğumuz da yok." (Bonevac,2013).*

Sanatın şeytanın avukatlığına soyunduğunu söyleyebiliriz. Şevki(2009:27), yerel edebiyatımızda kötülüğün estetiğinden kaçıldığından şikayet eder. Karın Deşen Jack örneğine

özenerek şöyle hayıflanır "Bizde böyle giyimine kuşamına önem veren seri katiller var mı? Şöyle akıllıca düşünülmüş, estetik cinayetler işleniyor mu?"Akkartal(2014:20-22) "Yaşasın Kötülük" makalesinde Türk edebiyatında şeytani bir yaratıcılığın olmamasından yakınıyor. Bizde Edebiyat bile edeb kökünden geliyorsa herhalde buna da şaşmamak lazımdı. Özenti ve taklitçilik ile özgünlük, yaratı ve sanat bağdaşmaz. George Braque bir keresinde "taklit etmek istemem yaratmak isterim" demişti. Yerel edebiyatımızda da şiddetin ve kötülüğün estetiği vardır ama biraz da hiciv ederek vardır çünkü kötülüğü içselleştirememişiz ve Kalyoncu(1964)'nun Canlı Maymun Lokantası piyesinde olduğu gibi Bay ve Bayan Jonathan'ın üstüne atmışızdır. Bugün ise Bay ve Bayan Jonathan'a özenerek : içgüdülerin haklılığı, yenilik ve deney uğruna neredeyse canlı maymun beyniyle insan beynini beraber mi yiyeceğiz yoksa bu şiddetle dolu sanat anlayışını yanlış mı yorumluyoruz:

> *".....sanatçılar -bundan böyle bu kavramla şairleri, müzisyenleri, oyun yazarlarını, plastik sanatçıları ve ermişleri kastedeceğim- McLuhanın tabiriyle sabahın "çiyleri"dirler; bize, kültürümüzün başına gelen "uzak bir erken uyarı" verirler. Günümüzün sanatında yabancılaşma ve kaygınn sembollerini bol bol görüyoruz. Ama aynı zamanda ahenksizliğin göbeğinde biçim, çirkinliğin ortasında güzellik, nefretin ortasında insan sevgisi-ölümü geçici olarak yenen ama uzun vadede hep yitiren bir sevgi- var. Sanatçılar böylece kültürlerinin tinsel anlamını dışavuruyorlar.Sorunumuz onların anlamını doğru okuyabiliyor muyuz" (May,1975:50-51)* .

YOK ETME CESARETİ VE YENİ SANAT ANLAYIŞININ KÖKENLERİ

Esasında şiddetin sanatta kullanılması yeni bir icat değildir fakat eskiden kullanıldığı anlamdan bugün daha kirli bir boyuta taşınmıştır. Fromm(1995:16) İnsanda yıkıcılığın kökenlerinde Toton boylarında rastlanan berserkleşme törenlerinden bahseder: " Bir tür topluma kabul töreni olan bu törende ayıyla özdeşleşen genç konuşmadan yalnızca ayı gibi sesler çıkararak insanlara saldırır onları ısırmaya uğraşırdı. Bu törende başarının doruğu kendinden geçmeye benzer bu duruma ulaşmaktı. Bu dansların sanatsal değeri çok yüksektir işlevleri de burada belirtilenden fazladır."Aslında anlam olarak bu törenin yıkıcılıkla ve saldırganlıkla hiç bir ilgisi yoktur. Ayı bir çok toplumda kuttur özellikle Sibirya'da ayı pençesi uğurdur. Şamanın görevi toplumu kötülüklerden korumak ve kötü güçlere karşı uyarmaktır. Burada şiddetin kutsanması değil, kutsal olanın tietral bir şiddet gösterisiyle korunması sanatsaldır.

Çöplük, igrençlik ve her türlü insan atığının: tırnak, kıl, tüy, dışkı ve ifrazatının yapıt olarak sunulmasi sanat midir? Sanatsever bir fetiş nesne alımlayıcısı mıdır? Nasıl oldu da Kurt Schwitters'ın "Sanatçının tükürdüğü herşey sanattır" (Elger,2004:82) noktasından herşey sanattır noktasına, oradan da Kuspit'in(2006) sanatın sonunu ilan etmesine geldik?Aslında bunlar pek yeni fikirler değildir. Freud'un sanata anal dönemin bir saplantısı olarak yaklaşması, Kuspit'te (age:131-133) sözü edilen ruhsal bağırsağın boşaltılması fikridir. Aziz Augustine "Inter fæces et urinam nascimur"/dışkı ve sidiğin arasından doğarız demişti. Bunlar hıristiyanlık felsefesine özgü ve doğuştan suçlu olduğumuz fikriyle ve bir suçluluk duygusuyla ilgilidir. Doğduğumuz yerden tohuma mı kaçmalıyız insan olarak var oluşumuzu mu tamamlamalıyız? Tolstoy(2011:57) sanatçının sanat yaparken kendini suçluluk duygusundan arındırmasını önerir: "Yazar sevgiyle dolu olmalıdır ve kendinden nefret etmemesi gerektiğini aklının bir kenarına yazmalıdır". Yeni estetik anlayışının ardında yatan

bir itki de yine hıristiyanlık felsefesi ile ilgili babayı öldürme kavramıdır. Modern Sanatın manifestolarından biri de buydu "babanı öldür". Freud'un ödip kompleksiyle destekleyerek,psikodinsel ve parodoksal bir alt yapı da oluşturdukları bu kavram üzerinde Avrupanın sürekli bir yıkma ve yeniden inşaa davranışı üzerinde olduğunu söyleyebiliriz. Modernizm klasik güzellik anlayışını yıkıyordu postmodernizm ise güzellik anlayışını tümden yıkarak belki de yapımın yerini yıkıma bırakan bir sürece girdi. Dadaizmden itibaren saçma ve aykırı olanın da estetiğe sokulması bunun çanlarıydı. Bugün elimizde sanatın tanımı olarak neredeyse doğaya karşı doğa dışında yapay olan herşey kalmıştır. Pek çok dilde sanat kelimesi yapay kavramıyla bağlantılıdır fakat yıkım da yapay bir süreçtir diye yıkım sanatın yerine konduğunda yaratma cesaretinin yerini yok etme cesareti alacak gibi görünmüyor mu? Sanat yapım barındırmalıdır. Yaratıcılıkta mutlaka tanrısal bir boyut vardır sorun bura da iyi tanrılığa mı kötü tanrılığa mı soyunulduğudur. Bizde böyle bir psiko-dinsel altyapı oluşturacak bir veriyle anladığımız kadarıyla karşılaşmıyoruz. Kuranın kendisi Yaratmaya ilk başlayan odur. (Rum 27) derken sonrasında insanı da bu sürece dahil ediyor.

> *"Bir zamanlar Rabb'in meleklere: "Ben, yeryüzünde bir halife atayacağım." demişti de onlar şöyle konuşmuşlardı: "Orada bozgunculuk etmekte olan, kan döken birini mi atayacaksın? Oysaki bizler, seni hamd ile tespih ediyoruz; seni kutsayıp yüceltiyoruz." Allah şöyle dedi: "Şu bir gerçek ki ben, sizin bilmediklerinizi bilmekteyim."Bakara 30.*

Eşref-i mahlukat olarak yaratılmış insan en yukarı çıkabilme ve en dibe vurma potansiyeli içinde özgür bırakılmış ama ona iyilik öğütleniyor:

> *Biz insanı, gerçekten en güzel bir biçimde yarattık. Sonra da onu düşüklerin en düşüğüne/aşağıların en aşağısına çevirip attık.İman edip hayra ve barışa yönelik iş üretenler müstesna. Bunlar için kesintisiz bir ödül vardır. Tin 4-6*

YENİDEN YARARLI BİR SANAT TANIMINA DOĞRU

Her şey sanat değildir çirkinlikle iğrençlikle kabalıkla şiddetle ve yıkımla sanat bağdaşmaz. Sanat yıkımın olmadığı yerde filizlenen bir icraattır yıkıma karşı sunulan insanca dirençtir. Sanatın gerçek sanat anlamını bulabilmesi için öncelikle bir kültür ürünü ve kültür yaratıcısı olarak değerlendirilip ekonomik bakış açısı geriye itilmelidir. Sanat piyasa metası olduğu sürece para eden herşeye sanat denecektir.Sadece yıkıcılığın ve şiddetin yanlış kullanımı değildir sanata zarar veren sanatı sanatsallıktan çıkaran kopyacılık gibi başka illetlerde vardır. Aynı zamanda insanın şehvet gibi zaaflarını yakalayıp hiç bir sanatsal nitelik götermeksizin tutunmaya çalışan sanat kavramını da geçmişte Tolstoy günümüzdeBerger gibi düşünürler eleştirir.Sanat ucuzluk ve bayağılık başkalarını kandırmak için her şey mübahtır gibi bir anlayış değildir. Sanat eserinde yenilik de bir ölçüttür tabi ama sanki gelenekle yenilik bağdaşmaz gibi bir ön yargı vardır ki esasında yeni kalabilen şeylerin gelenekselleştiğini klasikleştiğini görüyoruz. Onun için yüzyılların damıttığı estetik anlayışını tonlarca külliyatı satırlarca beyinlerce düşünceyi estetik üzerine bu kadar kafa yormayı kaldırıp yerine sanatta görecedir ha çirkin ha güzel ne fark eder al bu da estetik gibi bir anlayışaldıysa buolsa olsa bir çağ yangınıdır. Bu estetik anlayışının ne sanatın üretilmesinde ne eleştirisinde ne de öğrencilerin sanatsal işlerinin değerlendirilmesinde işevuruk bir yönü vardır.

Her gün daha fazla demokrasi talebinde bulunulmaktadır fakat özgürlük çoğaldıkça sınır tanımamazlık ve başkasının hakkını gasp etme de artmaktadır. Kamuya açık her yerde görüntü ve ses kirliliğine maruz kalınabilir. Bunlardan bazıları sanat adı altında da sunuluyor olabilir. Greenberg'e göre Kiç doğduğu kentlerle de sınırlı kalmamış kırsal kesime de taşınarak halk kültürünü silip süpürmüştür(Yılmaz,2009:253). Sentez adı altında öyle şeyler yapılıyor ki bazen çok iyi bazen de ucube olabiliyor. Gerçek şu ki kimsenin kimseyi eğitmeye ve bir sanat zevkini empoze etmeye hakkı yok. Fakat eğitmenler, sanat eğitmenleri ve bir toplumun sanat politikası farklı bir konumdadır. Bizler küçük çocukları alıp tam da hedeflerimize göre ve toplumun sağlıklı bir şekilde yaşaması için Nazım'ın da dediği gibi bir ağaç gibi tek ve hür ama bir orman gibi de kardeşçesine yaşamayı öğrenmesi için eğitmek zorundayız. Bunu yaparken onları robotlaştırmak ve bazı zevklere de mecbur tutmak zorunda değiliz fakat neyin estetik ve neyin estetik olmadığını öğretmek ve estetik üzerine insan türünün geliştirdiği fikirleri verip insancıl olanın hangisi olduğunun sorgulamasına izin vermek durumundayız.

Günümüz medyasını işgal eden, sanat diye sunulan sergilere bakarsak bizi sanatçı eşittir katil ve sapık anlamına götürür ki bu da zamanla olmaz olsun bu sanat dedirten bir sonuca varabilir. Oysaki Tolstoy şöyle diyor uğrunda ömür verilen nice zahmetlere göğüs gerilen sanat insanı ezmek sömürmek için kullanılıyorsa bu durumda sanatın faydasından değil zararından söz etmek gerekir. Bir öğrencinin sorduğu soru ilgi çekicidir:" İnsanlar dışkıdan zevk alıyor ve paketleyip saklamak koleksiyon yapmak istiyorlarsa bunun ne sakıncası olabilir? Bu durumda sanat eğitiminin de hedef ve çerçevesinin değişmesi gerekir. O halde lağımlar açık kalsın ve en kirli şehir tuvaletleri ziyaret kabul etsin. Yıkımda sanata dahildir diyen kişiler inşaat yıkımlarını izlesin yahut ortaçağdaki gibi giyotin törenlerine katılsın. Hem sanatçı özel ve dahi değildir hem de sanat dokunulmaz değildir sıradan her şey de sanattır diyen bu estetik anlayış sanat bu değildir deyince bırakalım bari sanat gibi bir alanda insanlar özgür olsun sınırlandırmalar özellikle de sanat çevresinin kendi içinden gelmesin diye kendi içinde çelişkili bir mantık da yürütebiliyor. Bu yeni sanat anlayışı karşısında çok savunmasızız ve ruh sağlığımız kamusal alanda sanatsal iktidarı kimin ele geçireceğiyle doğrudan ilgili. Gerçek sanatçılar en azından topluma karşı bir sorumluluk hisseden sanatçılar kamusal alanda, kent konseylerinde daha fazla söz hakkı alabilmelidir.

Sanat eğitimi bu şiddet ve kirlilik anlayışının içinde olamaz. Ne kadar çok ajitasyon eşittir o kadar çok sanat anlayışı sakattır.Bilgisayar oyunlarından en basit dizi filmlere kadar hatta bunların gerçek hayatta uygulamaya koyulduğu klanlara kadar şiddetin geniş çapta bir zevk olarak yerleştiğini özellikle metropolde gençlerin bu tür akımlara karşı savunmasız kaldığını ya da okullarda işlenen cinayetleri unutmayalım. Sanatın antik çağlardan beri eğitim amacıyla kullanıldığını göz ardı edemeyiz .Bir öğrenci diyor ki sanatçı ışığı olduğu gibi karanlığı da alnında ilk hissedendir. pek çok sanatçı bu karanlığı gördü ve eserlerinde yansıttı cinayet vakaları, bilinç altımızın gizli yönleri bazen cani ya da ölüsever yönümüz ya tiksintiyle ya da empati kurdurarak verildi. Çarpık kentleşme varoşlaşma, göç, çevre kirliliği bunların tekrarları ve tekrarlarının tekrarları yapıldı taklitler birbirini çoğalttı. Toplum bu mesajı yeterince almış olmalı. Şimdi çöpsel bir sanat yığınıyla karşı karşıyayız bunu sunup bunu soluyoruz. Bir öğrenci sınavda sanatla ilgili bir soruya şöyle bir yanıt vermiş: " İnsanlık ölürse sanat da ölür."Şimdi bizi bu sanat anlayışından kim kurtaracak bunu kanıksattığımız yeni nesil mi ? Her tez anti tezini doğurur. Bu sanat anlayışına karşı tez üretmenin tam zamanıdır tam da şimdi sanatsal olanın ne olduğuna sanat yoluyla kirlerimizden temizlenmenin daha işlevsel yollarına bakmalıyız. Sunulan işler bizi sıkıyor ,eziyor, bunaltıyor,ferhalatmıyor, bir çıkış noktası sunmuyor yahut ilham vermiyorsa iyi sanat da

değildir. Sanat eğitmeni tüm bu ses ve görüntü kirliliği içinde ve ona rağmen güzeli ve aşkın olanı aramak öğrencilerine de bunu kanıksatmak zorundadır. Yoksa yarın iş işten geçtiğinde bizde bu çirkinin içindeydik sanat doğasını çirkinleştirmek için bir çöp de biz attık diye eyleminin sorumluluğunu üstlenmelidir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sanatçı yapıtıyla ölümlü hayatını ölümsüzleştirmek ister(Rank,1932:39). Şu durumda sanatçı yaşam hakkına kast eden değil kendi dar kapsamı ve ömründen ömürler çıkarmak isteyen ve sonsuza ulaşmaya bir araç arayan kişidir. Onun yapısı canilikle ve yaşam alanını gasp etmekle bağdaşmaz.Sanatçı taklit eden değil yaratandır. Sanatçıların uzak bir erken uyarı verdikleri söyleniyor belki bu şiddet ve kirlenme temaları daha çok kendi kendini imhaya giden topluma bir uyarı niteliğinde de okunabilir. Öte yandan sanatçı geleneksel toplumun yasak ve gizli alanlarına girmekten hoşlanmaktadır. Amaç ne olursa olsun sonuç önemlidir. Sanat zevki ve toplumu etkileme tarzı, iyiye ya da kötüye gidiş.

Belki de bu çalışmada herşey sanat mıdır sorusu yerine kime göre ne derece ve neden sanattır sorusu daha uygun olacaktı. Yalnızca sanat yapan çevreler sanatın tanımlanmasından ya da ahlak sanat iliskisinden rahatsızlık duyabilirken sanat eğitmeni çerçevesinden bakınca: nasıl bir dunyada yaşıyoruz ve dünya nereye gidiyor? Sanatın öncü görevi ve kitleleri yönlendirme gücü nedir noktasında yararcı ve bütünleyici estetik teorilerin kaçınılmazlığı anlaşılıyor. Herbert Read'in *Barış İçin Eğitim* ya da Huckle ve Sterling 'in(1996)*Sürdürülebilirlik İçin Eğitim*kitabında olduğu gibi sanat eğitiminin gerekçesi bağlamında uzun vadeli ve işlevsel kuramsal çalışmalara ihtiyacımız vardır. Nasıl bir dünya hayal ediyoruz gelecekte çocuklarımızın yaşamasını istediğimiz dünya nasıl bir dünyadır savaş ve yıkımla dolu bir dünya mı yoksa güzellikler ve her çeşitten renklerle dolu bir dünya mı duyguları körelmiş acımasızlaşmış ya da robotlaşmış insan yığınları mı; empati ve sempati kurabilen kolaylıkla, belki konuşmadan anlaşabilen evrimleşmiş insanlar mı? Ütopyamızdaki gelecek nasıldır ve eğitim özellikle de sanat eğitimi yoluyla bu nasıl şekillenebilir? Sunay Akın bir şiirinde ne güzel ifade etmiş: "Kutsal kitaplarda aramam boşuna bir işaret /bilirim ki kuşların silah sesinden ürkmediği gün kopacak kıyamet."

Güzelliğin göreceli olduğunun keşfedilmesiyle(!) empresyonizm ve modern sanatın açtığı çığır maksadını çok aşarak güzel ve mükemmelin yerini yeni, farklı ve çirkin; yüce, derin ve aşkın olanın yerini yüzeysel, gülünç, bayağı, saçma ; dehanın yerini ahmaklık ve anlamsızlık; cesaretin yerini tamamen saldırganlık;çekicinin yerini itici, geçmişin ilham verici pek çok işinin yerini moralimizi bozan havasız ve kısıtlayıcı işler almış;şaşırtma ve şok değeri sanatı adeta kötü bir eşek şakasına dönüştürmüş; standard yerini standartsızlığa bırakmıştır. Sanat insanları özellikle rahatsız etme, huzursuz etme gibi anlamları da yüklenmiştir. Dahası eski estetik anlayışlar modası geçmiş olarak tanımlanmaktadır. Tüketim toplumunda güzelliğin, estetik değerlerin erdem ve diğer iyi şeylerin meta gibi tüketildiği ve bayağılıkla aynı seviyeye indirgendiği bir apatik duruma geldik. Los Angeles İl Müzesinin izleyiciye sanat olarak sunduğu ve ziyaretçilerin altından geçtiği 340 tonluk masif kaya bugüne kadar yontulmuş estetik birikimin ve sanat zevkinin bir anda kütlesel ağırlığıyla üstümüze çökmesi gibi. Bu yeni estetik anlayışların da bir an önce modası geçse iyi olacak.

Yaratma cesaretinin yerini yok etme cesareti alırsa sanat yaşayamaz. İnsanın yozlaştığı yerde sanat da çevre de yozlaşır. Herkes herşeyi beğenecek diye birşey yoktur fakat beğeniler birbirini etkilemektedir. Daha iyiye ve güzele doğru bir sanat anlayışını birlikte

geliştirebiliriz. Eleştiri ve öz denetim sansür değildir. Taklit ortamı yerine daha nezih bir rekabet ortamı, çeşitlilik ve merak artar. Samimi olduğu müddetçe sanat yaşayacaktır.Sanat eğitimcileri sanatın ne olduğunu tartışmak ve gerekliliği konusunda halkı aydınlatmakla yükümlüdür.Her bunalım içinde çıkış noktası için dinamikleri de barındırır. Belki böyle bir sanatsal bunalımdan sonra insanın insanca yaşaması için oluşturacağı insanı ve toplumu merkez alan rekreasyon ya da ilhamı geliştirmeyi öneren başka estetik arayışlar bulacağız.Yeni arayışlar içinde sanatı : "Doğal bir süreçte kendiliğinden gelişen, yaşamın özü, sürdürülebilirliği ve doğayla çelişmeyen, hatta geliştiren; yıkıcı değil yapıcı, duygu, düşünce ve his dünyasına hitap ederek haz ve ilham veren, olumlu sonuçlar oluşturarakaşkına ulaşmaya araç olan, damıtılmış bir ruh tercümesi ve bir güzellik arayışı" olarak benimsetebilen bir sanat eğitimi anlayışı yaratabilsekgelecek için daha umut verici olacak gibi görünüyor.

KAYNAKÇA

Adorno ,Theodor W. (2013). Aesthetic Theory ,Bloomsbury Academic , özgün basımı ilk kez Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main,s.63

Akkartal,Fatma Cihan (2014). "Yaşasın Kötülük", Sabit Fikir, Ocak 2014 , s.20-22

Akhan, Latife Utaş(2012). Psikopatolojik Sanat ve Psikiyatrik Tedavide Sanatın KullanılışıPsychopathological Art and the Use of Art in Psychiatric Treatment seköğretim ve Bilim Dergisi/Journal of Higher Education and Science,Cilt/Volume 2, Sayı/Number 2, Ağustos/August 2012; Sayfa/Pages 132-135

Akın,Sunay(1996).*Kaza Süsü* "Kedi Kırıkları".

Balun, Sedat (2014). *Canın Cennete: Bir [S.Balun] Klasiği* ,Diyalog Kitap,s.196

Berger,John (2003). *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yay. İstanbul, 9.b.

Bonevac, Published on Nov 25, 2013Lecture 35, Postmodernism, of UGS 303, Ideas of the Twentieth Century, University of Texas at Austin, Fall 2013

Carrol, Noël (2000). *Theories of Art Today* , University of Wisconsin Press, USA,s.3,11

Elger,Dietmar(2004). *Dadaism,*Taschen, Berlin, Germany, s.82

Emery, Lee, 2002, *Teaching Art in a Postmodern World: Theories, Teacher Reflections and Interpretive Frameworks*, Melbourne, Australia.s.24

Fromm, Erich. (1995). *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri II,* Çev. Şükrü Alpagut,Payel Yayınevi, İstanbul, The Anatomy of Human Destructiveness, İngilizce ilk basım: Ağustos 1973 (A.B.D.),s.16

Gombrich,E. H. (1997). Sanatın Öyküsü, Çev.Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, s.15

Huckle, John & Stephen R. Sterling (1996)*Education for Sustainability*,Taylor &Francis,USA

Kalyoncu, Güngör Dilmen(1964). *Canlı Maymun Lokantası,*İzlem Yayınları, İstanbul

Kuspit,Donald (2006). *Sanatın Sonu.* Metis Yay. İstanbul,s.131-133.

May,Rollo(2008). *Yaratma Cesareti,* Metis Yay.İstanbul, s.45,50-51

Öztürk,Yaşar Nuri (1995). *Kuran-ı Kerim Meali (Türkçe Çeviri),*Yeni Boyut Yayınları, İstanbul

Şevki, Abdullah (2009). *Edebiyat ve Yorum,* Öz Yapim & Havuz Yayinlari,1. Baskı Ankara,s.27

Rank,Otto (1932). *Art and Artist: Creative Urge and Personality, Tudor* Publishing Company Newyork,s.39

Read,Herbert Edward (1950). *Education for Peace,* Routledge & K. Paul, London

Tolstoy, Lev. Nikolayeviç.(2011*) Sanat Nedir?,* Çev.Baran Dural, Şule Yay. İstanbul, Rusça ilk baskı 1897, İngilizce ilk çevirisi 1898.s.32,57,95

Tunalı,İsmail (2011).*Estetik,* Remzi kitabevi, 13.Basım, İstanbul,s.13-16,32

Weitz, Morris (1956). "The Role of Theory in Aesthetics," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* XV 27-35.

Yılmaz,Mehmet(2009).*Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı,* Ütopya Yay. Ankara.s.253

YENİ MEDYA SANATI ORTAMINDA PERFORMANS VE GÖRÜNTÜ İLİŞKİSİNİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

Meltem KARAKUYU ŞANGÜDER
Uludağ Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı
meltemkarakuyu@gmail.com

ÖZET

Yeni medya sanatının temelleri, 19. yüzyılın sonlarına doğru başlayarak Avangard Sanat, Fütüristler, Deneysel Filmciler, Tasarımcılar, Fotoğrafçılar ve Expanded Sinemadan Fluxus'a kadar uzanan sanat eğilimleri tarafından atılmıştır. Yeni medya sanatı son zamanlarda birçok sanatçının eser üretimi sırasında kullandığı bir yöntemdir. Sağladığı sonsuz teknolojik olanaklarla yeni medya sanatı bir üretim ortamı olarak karşımıza çıkmıştır. Teknoloji, günümüzde birçok sanat disiplininde olduğu gibi yeni medya sanatı ve performans sanatının ortak noktası haline gelmiştir. Yeni medya sanatı ortamında performans sanatı ve görüntü ilişkisini kurarak tarihsel gelişim sürecini incelemek bu araştırmanın temel amacıdır. Bu amaç doğrultusunda yeni medya sanatı ve performans sanatının tarihsel gelişim süreci ve uygulamalarının incelenmesi hedeflenmektedir. Ayrıca bu araştırma performans sanatı görüntü ilişkisinin kurulması açısından önemlidir.

Anahtar sözcükler: Yeni medya sanatı, Performans sanatı, Video Sanatı

HISTORICAL DEVELOPMENT PROCESS OF PERFORMANCE AND IMAGE RELATIONSHIP IN ENVIRONMENT OF NEW MEDIA ART

ABSTRACT

The foundations of new media art, starting towards the end of the 19th century avant-garde art, Futurists, Experimental Filmmakers, Designers, Photographers and Expanded Cinema extending to the Fluxus art was taken by the trend. Recently, new media art is a method that is used during the production by several artists. With its endless technological possibilities of new media art has emerged as a production environment. Nowadays, technology in many art disciplines as well as new media art and performance art has become the common point. The aim of this study to examine the historical development process of performance and image relationship in environment of new media art. For this purpose, historical development process of new media art and performance art and practices of them is aimed at examining. In addition, this research is important for establishing the relationship between performance art and image.

Keywords: New Media Art, Performance Art, Image

GİRİŞ

Yeni medya sanatı, sanat alanında geniş imkanlar sunmanın yanı sıra estetik uygulamalar, bilim ve teknoloji alanındaki sosyal etkileşimi de sağlamaktadır. Video ve yeni medya sanatının iç içe olduğu söylenebilir. Video sanatının hareketli görüntü olarak ortaya çıkışı 1960'ların sonunda taşınabilir video kameranın ortaya çıkmasıyla oluşmuştur. İlk dönemlerde Wolf Vostell ve Nam Jun Paik gibi 1960 sonrası sanat hareketlerinden Fluxus içerisinde de yer almış isimler tarafından uygulanmış daha sonraları internetin ortaya çıkışıyla yeni medya sanatının oluşumunu kolaylaştırmış ve üretim merkezi haline gelmiştir. Bu süreç içerisinde bu sanat ortamına dahil olan video sanatı Dada sanat hareketinden günümüze kadar uzanan Performans Sanatına katkıda bulunarak desteklemiştir. Günümüzdeyse yeni medya sanatçıları interneti taşınabilir video kameralar gibi teknoloji ve kültür arasındaki değişen ilişkiyi keşfetmek için etkin bir sanatsal araç olarak görmektedirler.

YENİ MEDYA SANATI BAĞLAMINDA PERFORMANS VE VİDEO SANATI

Yeni medya sanatının kavramsal ve estetik kökleri 1920'lerde Dada hareketinin birçok Avrupa kentinde ortaya çıktığı döneme denk gelmektedir. Dada her nasıl savaş, sanayileşme ve metinlerle görüntülerin mekanik çoğaltımına tepkiyse yeni medya sanatı da bilgi teknolojisi devrimine kültürel formların sayısallaştırılmasına karşılık olarak görülebilir. Son zamanlarda birçok sanatçının eserlerinde kullandığı yeni medya sanatı sağladığı sonsuz teknolojik olanaklarla bir üretim ortamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kolaj, readymade, politik eylem ve performans sanatı gibi birçok Dada sanatçısının stratejisi bu sanat ortamı içerisinde tekrar görünmeye başlamıştır. Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck ve Cabaret Voltaire'deki diğer sanatçıların performansları, Alexei Shulgin ve Cary Peppermint gibi yeni medya performans sanatçıları için zemin hazırlamıştır. Marcel Duchamp'ın readymade eserleri ve Pop Art sanatçılarından Roy Lichtenstein'ın yeniden üretim çizgi roman resimleri yeni medya sanatçılarına öncülük eden diğer çalışmalar arasında sayılabilir.

Medya genel olarak; gazete, dergi, televizyon, radyo ve internet gibi kitle iletişim araçlarının geneline verilen isim olarak tanımlanırken, sanatta ise medya, sanat nesnesi içerisinde yer alan materyal, metodoloji, yöntem veya araca karşılık gelmektedir. Günümüzdeyse yeni medya terimi, çağdaş sanatta yaratım, sunum ve yayımlama sürecinde kullanılan materyal ve teknolojik gelişmelerin çeşitliliğine karşılık gelmektedir. Manovic, "grafiklerin, hareketli görüntülerin, seslerin, şekillerin, mekanların ve metinlerin bilgisayar verisi haline gelmesiyle medyanın yeni medyaya dönüştüğü" nü ileri sürmektedir (2001, s.25). Sanatın tarihsel gelişimi içerisinde incelediğimizde; fotoğraf, sinema ve radyo gibi medya dalları ve bu teknikleri kullanarak oluşturulan yeni türler medya sanatının kaynakları olarak görülebilir. Fotoğraf ve video gibi geçmişten günümüze aktarılan tüm medya sanatlarına ek olarak birçok sanatsal eğilim veya türün yeni medya sanatının içerisinde yer aldığı söylenebilir.

PERFORMANS SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Performans sanatı 20. yüzyıl boyunca Fütürizm ve Dada gibi Avangart akımlar içerisinde yer almış, 1960'larda Amerika'da örneklerine rastlansa da ancak 1970'lerde tam anlamıyla bir tür olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Başlangıçta görsel sanatlara ek olarak şair, müzisyen

ve film yapımcıları gibi birçok sanatçının üretimi olan sanatsal olayları tanımlamak için kullanılmıştır. Bu dönemde Happening, Event, Beden Sanatı, Aksiyon gibi sanat türleri performans sanatını tamamlayan türler arasında sayılabilir. Situasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar içerisinde de yer aldığı görülmektedir. Performans sanatına yönelik en önemli gelişme 1960 yılında modernizm ve Soyut Ekspresyonizmle yaşanmıştır. Bu süreç içerisinde performans sanatı beden üzerinde yoğunlaşmış hatta çoğu zaman Beden Sanatı olarak atfedilmiştir (Antmen, 2008, s.219).

Performans sanatı canlıdır ve sanatçı araç olarak kullandığı bedenle oluşturduğu canlı eylemler yoluyla sanat eseri meydana getirmektedir. Tekrar gerçekleştirilmesi durumunda aynı olmayacaktır. Bu sebeple performans sanatçıları, satın alınamaz, satılamaz ve mali değeri olmayan bu sanat türünü galerilerden, sanat simsarlarından, vergi memurlarından ve kapitalizmin diğer tüm yaklaşımlarından bertaraf etmişlerdir denilebilir.

1919 yılında kurulan Bauhaus içerisinde mekan, ses ve ışık arasındaki ilişkiyi keşfetmek için bir sahne atölyesi oluşturulmuştur. Özellikle Oskar Schemmer yönetimindeyken yoğun ilgi gören bu sahne, bilinen ilk performans atölyesi niteliğindedir. Yine Bauhaus eğitmenleri tarafından Amerika'da kurulan The Black Mountain College'da 1960 öncesi yirmi yıl kadar tiyatroyu görsel sanatlarla birleştiren çalışmaların sürdürüldüğü bilinmektedir. 1950'lerin sonu ve 60'ların başına kadar devam eden 'Beatniks' kültürü de performans sanatına örnek olarak gösterilebilir. Tüm bu etkinlikler 'Performans Sanatı' teriminin oluşturulmasından önce var olmuşlardır. İkinci Dünya Savaşı öncesi performans sanatı, 50'li yıllara kadar Happening olarak adlandırılmış ve tiyatro dışında sahnelenmiştir.

Kuspit (2006, s.139) Performans Sanatının, postsanatın egemen biçimi, hatta özü olarak tanımlar ve esas başlangıcının nesne yapımından ayrılıp Dadaizm ve Fütürizmdeki yarı teatral etkinliklere geçilmesiyle aynı döneme denk geldiğini belirtir. Eğlenceli ve ilgi çekicidir. Bu sanat türü sessiz, düşünsel bir mesafede durmak yerine, halkın günlük yaşamına girer, estetik kaygısı veya müzelere girmek gibi bir hevesi yoktur. Toplumsal açıdan daha bilgilendirici ve daha uyumlu popüler gösterilerle karşılaştırıldığında, performans sanatı modası geçmiş gibi durur, bir nevi yavaş çekimde sunulan eğlence gibidir. Kuspit, her postmodern sanatçının bir nevi performans postsanatçı haline geldiğini ve performans sanatçısı olmasa bile her sanatçının bir performansta bulunduğunu ve resim yapmanın da bir çeşit performans sanatı haline geldiğini belirtmektedir.

Bu sanat türüne ilişkin olaylar videoya kaydedilmek ve enstalasyonlar yolu ile monitörlerde gösterilmeye başlanmıştır (Demirkol, s.179). Video, her türlü performansı, eylemi kaydedebilen ve bunu saklayıp sonsuz tekrar edebilen bir aygıt olarak ön plana çıkmıştır. Ancak Peggy Phelan bu durumun performans sanatının doğasına aykırı olduğunu söylemektedir. Phelan'a göre Performans saklanamaz, kaydedilemez, belgelenemez. Bu durumda performans dışında bir şeye dönüşerek temsilin temsili haline gelir (Peggy Phelan. S.146). Video sanatı tüm bu tartışmalara karşın Performans Sanatının galeri müze ve bienallerde yer almasını sağlamıştır.

VİDEO SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Video sanatı genellikle 1965 yılında Nam June Paik'ın Sony Portapakla Papa VI. Paul'un New Tork'daki geçişini kaydetmesi ve aynı gün Greenwich Village kafede görüntüleri yayınlamasıyla başladığı bilinmektedir. Ancak 1967 yılına kadar piyasada Portapak teminin

gerçekleşmediği gerekçesiyle video sanatının başlangıcına yönelik gerçek tartışmalı olarak görülmektedir. Video sanatı, videoya kaydedilmiş imgelerin üzerinde bazı işlemler gerçekleştirilmesinin ardından, bu imgelerin bir yüzeye yansıtılması ya da monitör aracılığıyla bir ya da daha fazla ekranda gösterilmesi yolu ile oluşturulan sanat biçimine verilen isimdir (Arapoğlu, 2012, s.226). Demirkol, (2008, s.179) resim sanatında videonun, ressamın kalemi ya da fırçası, yontucunun da çekici gibi bir araç olduğunu belirtmektedir. 19. yüzyılın başında hareketin fotoğrafa alınması ve yine bu yüzyılın sonunda kameranın bulunması sonucu sanatçı hareket konusunu yapıtlarında yansıtmaya başlamış ve 1950'lere dek süren denemeler sonucunda video sanatı ortaya çıkmıştır. 1960 'lı yıllarda aksiyon-event-happening gibi eyleme dayalı olayların yalnızca bir defa gerçekleştiriliyor olmasından dolayı yeniden izlenmek üzere video kayıtları gerçekleştirilmiştir.

1958 yılında Wolf Vostell televizyonu çalışmalarından birisiyle birleştirmiştir. Berlinische Müzesi koleksiyonunda bulunan bu çalışma televizyon kullanılarak yapılan ilk çalışma olarak görülmektedir. 1963'te Vostell, New York Smolin Galerisinde kendi sanat alanını '6 TV de-coll/age' isimli çalışmayla sergilemiştir. Peter Campus 'Double Vision' da iki Sony Portapak'dan gelen sinyalleri birleştirmiştir. Campus çalışmalarında video kameranın özelikleri ile insan algısının süreçleri arasındaki metaforik örtüşmeyi incelemiştir. Birçok ekran kullanılarak oluşturulan ilk çok kanallı video sanatı Ira Schneider ve Frank Gillette tarafından yapılan 'Wipe Cycle' dır. Dokuz adet televizyon ekranından oluşan bu enstalasyon galeri ziyaretçilerinin canlı görüntüleri ile ticari televizyon görüntüleri ve önceden kayıtlı kasetlerin çekimlerinin birleştirilmesi şeklindedir. Görüntü bir monitörden diğerine birbirini takip eden özenli bir dönüşümle koreografi edilmiştir.

1970 yılına gelindiğinde San Jose State TV stüdyolarında Willoughby Sharp sanatçılarla yaptığı video diyaloglarından oluşan 'Videoviews' serisine başlamıştır. Bu seri Sharp'ın Bruce Nauman, Joseph Beuys, Vito Acconci, Chris Burden, Lowell Darling, ve Dennis Oppenheim'la dialoglarından oluşmaktadır. Ayrıca Sharp aynı yıl Tom Marioni Kavramsal Sanat Müzesinde sergilenen Vito Acconci, Terry Fox, Richard Serra, Keith Sonnier, Dennis Oppenheim ve William Wegman'ın videolarının küratörlüğünü yapmıştır. Birçok erken dönem video sanatçısı kavramsal sanat, performans sanatı ve deneysel sanatla ilgilenmişlerdir. Bu isimle arasında Americans Vito Acconci, John Baldessari, Joan Jonas, Dan Graham, Bruce Nauman, Peter Campus, William Wegman ve Martha Rosler sayılabilir. Ayrıca Steina ve Woody Vasulka soyut eserler yaratmak için video ve video synthesizer biçimsel nitelikleriyle ilgilenmişlerdir. 1990'ların dijital video teknolojileri birçok sanatçıya video ile çalışma olanağı ve video tabanlı interaktif enstalasyonlar yapma olanağı sağlamıştır.

Video sanatına yönelik üretim devam ederken tek kanal ve enstalasyon olmak üzere iki tür ortaya çıkmaktadır. Tek kanallı çalışmalar geleneksel televizyon fikrine daha yakınken enstalasyon çalışmalar içerisinde bulunduğu ortam, birbirinden ayrı veya videoya birleşik sunulan parçalar sebebiyle heykel sanatına benzetilmektedir. Günümüzde enstelasyon videonun yaygın şekilde kullanıldığı söylenebilir. Bunun yanı sıra bazen diğer medyalarla bazen de performans sanatı ile birleştirilmektedir. Video sanatının çağdaş yaklaşımları enstalasyon, tasarım, mimari, heykel elektronik sanat, dijital sanat veya artistik pratiğin diğer dokümantasyon yönleriyle üretilmektedir.

İfade aracı olarak kullanılan video, güncel sanatla birlikte farklı kullanım alanları yaratmıştır. Kolay ulaşılabilir video ekipmanının kullanılabilirliği Joan Jonas, Vito Acconci, William Wegman, Bill Viola ve Bruce Nauman gibi sanatçıların dikkatini çekmiştir. 1960'lı

yılların ortasında taşınabilir video kamera ve kaydedicilerin tüketici pazarına ulaşmasıyla sanatçılar aniden bu ticari yayın alanına erişim sağlamışlardır. 1960 sonrası birçok sanatçının resim, heykel gibi sanat geleneklerinin krize girdiğine ve sanatın ticarileşmesine, metalaşmasına, tüketim nesnesi haline dönüştürülmesi konusundaki ortak kanısı üzerine yeni bir tutum geliştirme eğilimi içerisine girmişlerdir. Sanatın özgürleşmesi adına satın alınamaz, sahip olunamaz araçlarla ve formlarla çalışmaya yönelmişlerdir. Bu süreç içerisinde fotoğraf, film ve video gibi sanat alanlarındaki üretimde artış görülmüştür. Video, her türlü performansı, eylemi kaydedebilen ve bunu saklayıp sonsuz tekrar edebilen bir aygıt olarak ön plana çıkmıştır. Olaylara tanıklık etmesi bakımından video aktivizm video sanatı türlerinden birisi olarak görülebilir. Olabildiğince sanatsal estetikten uzak, politik bir eylem olarak video yapmayı hedefleyen gerilla videocular ve Nam June Paik'ın ilk video projeksiyonlarıyla başlayan sanat video sanatı akımının evrenini belirlemiştir. Video sanatı zaman içerisinde kendi estetik boyutunu oluşturmuştur. Kadın sanatçılar için, feminist temellere dayalı yeni kadın kimliğinin oluşturulmasında önemli rol oynamıştır.

SONUÇ

Yeni Medya Sanatı ortamı genellikle kuramsal tartışmalara dayalı temelinin olmadığı konusunda eleştirilmektedir. Birçok yeni biçimin geleneksel sınıflandırmaya karşı geldiği düşüncesi, bu duruma sebep olan etkenlerden birisi olarak görülebilir. Bu tartışmalara yeni medya sanatı, teknolojinin getirdiği sınırsız imkanları kullanarak yeni bir bakış açısı ve üretim ortamı getirmiştir. Bu sanat ortamı içerisinde yer alan Performans Sanatına bakıldığında genellikle dört eylemden oluştuğu görülmektedir. Bunlar; zaman, mekan, beden ve izleyiciyle performans sanatçısı arasındaki ilişkidir. Bu sanat türü disiplinler arasıdır ve üretim sırasında görsel sanatların diğer dallarının yanı sıra video, ses ve ya dekordan faydalanılmaktadır. Performans eyleminin teatral yapısından dolayı, eylemin sonunda genellikle izleyici üzerinde çok fazla şey kalmadığı düşüncesiyle Fluxus dahil olmak üzere birçok performans sanatçısı videoyu bu alanda faydalı bulmuştur. Bu noktada video sanatı, performans sanatı ortamına yeni bir bakış açısı getirerek tekrar galerilerde yer almasını sağlamıştır. Günümüzde video sanatının temelini oluşturan görüntü kayıt ve yayın sistemleri genişletilmiş yeni medya araçları ile etkinliğini arttırarak hibrit ortamlar oluşturmuştur. Sonuç olarak Yeni medya sanatı ortamında ele alınan performans ve görüntü ilişkisine bakıldığında 1960'lardan itibaren Avrupa ve ABD'de video sanatı kültürünün gelişmesi hem videonun kendi sanat ortamının hem de performans sanatının uluslararası sergi, galeri ve müzelerde yer almasını sağladığı görülmektedir.

KAYNAKLAR

Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* Sel Yayıncılık. İstanbul.

Demirkol, V. C. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm.* Evrensel Basım Yayın. İstanbul.

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu.* Metis Yayınları. İstanbul.

Manovic, L. (2001). *The Language of New Media*, Massachusetts: MIT Press

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.

Yengin, D. (2012), (Editör). *Yeni medya ve….* Anahtar Kitap,. İstanbul.

GAZİANTEP HASAN SÜZER ETNOGRAFYA MÜZESİİŞLEMELİ TEKSTİL KOLEKSİYONUNDAN ÖRNEKLER

Mine CAN
Kocaeli Üniversitesi Değirmendere A.Ö. MYO
mine_can82@hotmail.com

ÖZET

Bu çalışmanın kapsamını, Gaziantep Hasan Süzer Etnografya Müzesi'nde teşhir edilen işlemeli tekstil grubu ürünler oluşturmaktadır. Geçmişten günümüze ulaşan geleneksel Türk işleme teknikleri ile oluşturulmuş ürünler örneklem grubu olarak belirlenmiştir. Bu kapsamda yöreye özgü kadın ve erkek giyim eşyaları, giysilerin tamamlayıcı parçaları ve ev tekstiline ait ürünler işlemelerde kullanılan malzeme, teknik ve estetik özellikleri açısından incelenmiştir. Ayrıca çalışmada Türk işleme sanatı hakkında bilgilere de yer verilmiştir.

Araştırmanın amacı, geleneksel değerlerimiz arasında olan Türk işleme tekniklerini yöresel özellikleri ile belgelemektir. Çalışma geleneksel kültürümüzün korunması, kent müzelerinin araştırmacılara kaynak niteliği taşıması ve bu konudaki önemi vurgulaması bakımından önemlidir.

Anahtar sözcükler: Müze, tekstil, işleme, Gaziantep.

GİRİŞ

Gaziantep ilk uygarlıkların doğup geliştiği, dolayısıyla tarih öncesi çağlardan beri insan topluluklarının yerleşme ve uğrak yeri olmuş bir kenttir. Tarihi İpek Yolu üzerinde bulunması ve Asur, Pers, Roma, Bizans, İslam, Türk v.b. dönemlerinin izlerini taşıması nedeniyle, kent önemli bir kültür merkezidir. Üst üste kurulmuş farklı medeniyetlerin izlerini şehrin günlük yaşamından mimarisine, yemek kültüründen el sanatlarına kadar pek çok alanda gözlemlemek mümkündür.

Kent'in tarihine tanıklık etmiş geçmiş dönemlere ait etnografik eserlerin bir bölümü, bugün Gaziantep Hasan Süzer Etnografya Müzesi'nde sergilenmektedir. Gaziantep'in geleneksel dokusunun en iyi görüldüğü yerlerden birisi olan Müze, 1985 yılında Hasan Süzer tarafından restorasyonu tamamlanarak, Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağışlanmıştır. Daha önce Gaziantep Müzesi'nde sergilenen etnografik ürünler bugün burada sergilenmektedir. Konak-Müze tarzında tanzim edilen Müzede, Gaziantep halkının ev yaşantısı ve etnografik yapısı, bölgeden derlenmiş eşyalar aracılığı ile sunulmaktadır.

Çalışmada, Gaziantep Hasan Süzer Etnografya Müzesi'nde bulunan tekstil koleksiyonuna ait işlemeli ürünler teknik ve estetik özellikleri bakımından ayrıntılı olarak incelenmiştir. Örneklem grubunu, yöreye özgü kadın ve erkek giyim eşyaları, giysilerin tamamlayıcı parçaları ve ev tekstiline ait ürünler oluşmaktadır. Bugün kaybolup gitme tehlikesi ile karşı karşıya olan geleneksel değerlerimizin ve yöresel işleme tekniklerinin araştırılıp ve belgelenmesi adına çalışma önem arz etmektedir. Bu sebeple çalışmada var olan geleneksel değerlerimizi tanıtmanın yanı sıra Türk işleme sanatı hakkında bilgilere de yer verilmiştir.

GAZİANTEP HASAN SÜZER ETNOGRAFYA MÜZESİ

Gaziantep'in Bey Mahallesi Hanifioğlu sokağında yer alan müze binası, 19. yüzyılın başlarında yapılmıştır. Gaziantep Valisi Abdülkadir Aksu'nun özendirmesi, Kültür ve Turizm Müdürü Ali Bozbaş'ın çabalarıyla, iş adamı Hasan Süzer tarafından satın alınarak restorasyonu yapıldıktan sonra, Hasan Süzer Etnografya Müzesi olarak kullanılmak şartıyla Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağışlanmıştır.

Yapı, ana kaya üzerine oyulmuş mahzen üzerine üç kattan oluşmakta olup, ikisi ana yola, diğeri ara sokağa açılan üç girişi bulunmaktadır. Ön cephedeki işlemeli büyük kapıdan "hayat" adı verilen orta bahçeye, küçük kapıdan ise selamlık denilen bölüme girilmektedir.

Hayatın güneybatı köşesinde; üst katında oturma odası, alt katında ocaklık ve tuvaletin yer aldığı, iki katlı bir bina bulunmaktadır. Hayat, ince bir işçiliğin eseri olan renkli taşlarla kaplanmıştır.

Bodrum katları, birbiri içinden geçme olup, ikisi arasında yaklaşık 2 metre kot farkı vardır. Bütünüyle yerli kayaya oyulmuş, mağara görünümündeki bodrum katta, pekmez ve zeytinyağı depolamaya yarayan küpler, erzak depolamaya yarayan bölümler ve su kuyusu bulunmaktadır.

Zemin katta, iki oda, ocaklık adı verilen mutfak, evin hamamı ile bu mekanın ısınmasını sağlayan ocaklar ve iki farklı taraftan birinci kata çıkan merdivenler yer almaktadır. Hamam, Türk hamamı özelliklerini taşımakta, alttan geçen duman vasıtasıyla ısınmaktadır.

Zemin kattaki iş odasında ipek kumaş üzerine gergefte işleme yapan ve ahşap tezgahta çıkrıkla iplik çeviren mankenlerle canlandırma yapılmıştır. Bu odada ayrıca Gaziantep'e ait artık kullanımı sona ermiş el sanatları sergilenmektedir.

Birinci katta işlemesi çok güzel olan bir çeşme ve hayata bakan üç ayrı oda yer almaktadır. İkinci katta teras ve buradaki ilginç kuş kafesi kayda değer bir bölüm olarak yer almaktadır.

Bina içinde yer alan bölümler; günlük yaşamdaki işlevlere göre yörenin eşyası ile donatılmış, mankenlerle teşhire canlılık ve gerçekçilik verilerek hizmete açılmıştır.

GAZİANTEP HASAN SÜZER ETNOGRAFYA MÜZESİ TEKSTİL KOLEKSİYONUNA AİT İŞLEMELİ ÜRÜNLERİN İNCELENMESİ

Gaziantep Hasan Süzer Etnografya Müzesi'nde bulunan etnografik ürünler var olduğu haliyle sergilenmekte olup, herhangi bir restorasyon veya konservasyon işleminden

geçmemiştir. Anadolu'nun binlerce yıllık kültür ve birikimini canlı ve etkili bir şekilde sunan müzede, Gaziantep halkının bir zamanlar günlük yaşamda kullandığı eşyalar ile törenlerde giydiği giyim-kuşam örnekleri sergilenmektedir.

Müze koleksiyonuna ait işlemli ürünler çok değerli ve anlamlı birer etnografik eser niteliğindedir. Ürünleri işleme tekniklerine göre üç ana grupta toplamak mümkündür.

Birinci bölümde yöreye ait özgün bir işleme tekniği olan "Antep işi" tekniği ile işlenmiş ürünler ele alınmıştır. Adından da anlaşılacağı gibi Gaziantep ve çevresinde yaşayan halk tarafından yaygın şekilde yapılan Antep işi, bugün geleneksel Türk el işlemeleri arasında milli bir değerimiz olarak kabul edilmektedir. Antep işi, dokumanın iplikleri kesilerek yapılan iğneler grubunda incelenen bir işleme türüdür. Antep işinin ilk kez nerede ve kimler tarafından yapıldığını söylemek mümkün değildir. Gaziantep İli ve köylerinde bu işin eskiden beri yapıldığı ve özellikle eski kıyafetlerde sıkça kullanıldığı bilinmektedir. Bu kıyafetlerde kullanılan süslemelere benzer motiflere Bursa'nın köylerinde, Domaniç yaylasında ve Denizli'nin bazı köylerinde rastlanması üzerine, bu işlemenin bir bölgeye ait olmayıp Anadolu'nun değişik yerlerine yerleşmiş bir zümreye ait olduğu izlemini yaratmaktadır. Ancak diğer bölgelerde benzer motif özellikleri görülmesine rağmen Antep yöresindeki kadar zengin değildir. Günümüzde Antep işinin yörede kullanılan ajur çeşidi 100'ü, susma motifi ise 150'yi geçmiştir (Köklü, 2002: 202).

Antep işi tekniği, ilk çağlardan günümüze kadar ulaşan antika ve ajur tekniklerinin bir arada uygulanmasıyla oluşturulan bir işlemedir.

Antika adı verilen iğne tekniği başlı başına bir süsleme olarak kullanıldığı gibi kenar temizleme amacı ile de kullanılan basit bir ajur tekniğidir. Antika, kumaşın iplikleri çekilmeden önce uygulanır. Bazı çalışmalarda antikanın dışına susma, ince sarma gibi teknikler uygulanarak kumaşın ipliklerinin atmaması için pekiştirildiği de görülür. Ajur ise, dokumanın ipliklerinin kesilerek çekilmesinin ardından, kalan ipliklerin gruplar halinde, iplikle sarılmasıyla oluşturulur.

Antep işi, ipliklerin sayılarak ve belli motif özellikleri dikkate alınarak ajurların işlendiği ve motif kenarlarının susmalarla zenginleştirildiği bir tekniktir. Antep işinde oluşturulan geometrik ya da farklı şekillerdeki fonlar içerisine; mercimek, örümcek, kartopu, ciğerdeldi, badem, camelyan, çitime vb. isimli ajurlar işlenir. Ajur dışında kalan kısımlar çeşitli susmalarla süslenir (Köklü, 2002: 180-181).

Müzede envanter kayıtlarında Antep işi tekniği ile işlenmiş, 150x150cm. ebatlarında iki, 120x120 ebatında bir ve 80x80 cm. ebatında bir olmak üzere toplam dört adet örtü bulunmaktadır. Örtülerin tamamında zemin ve işleme rengi olarak beyaz kullanılmıştır. Antep işi ajurları ve susmaların zengin bir kompozisyonla kullanıldığı örtülerde, ajurların geometrik veya bitkisel formlarla işlendiği görülmüştür. Üç örnekte de ajurların etrafına bitkisel kaynaklı susma motifleri işlenerek, yüzeyin büyük bir kısmı bezenmiştir. Sadece örtünün bir tanesinde çiçek buketi tarzında tanzim edilmiş büyük tek bir motif, ürünün dört bir kenarına işlenmiştir. Motifi oluşturan her çiçek ve yaprağın içine farklı bir ajurun uygulanmış olması dikkat çekicidir. Ayrıca motifin dış çizgilerine gümüş rengi yassı metal tel ile ince sarma yapılmıştır. Bu ürünler yörede çeyiz geleneğinin bir parçası olarak üretilmiş eski Antep işi örnekler olup, yöre kadının zevkini ve yaratıcı gücünü ortaya koyan önemli maddi kültür ürünleridir.

Şekil 1. Bindallı ve Damat Giysisi. *Şekil 2. Çevre (zeminde görülen) ve Çorap Bağı. (Arka fonda müzeye ait örtüden bir görsel)*

Müzede çeyiz geleneğine ait ürünlerin dışında, Antep işinin geleneksel giyim-kuşam eşyaları üzerine de uygulandığı görülmüştür. Bunlardan en ilgi çekici olanı beyaz renk el dokuması kumaştan hazırlanan damat giysisidir. Dört parçadan oluşan damat giysisi eskiden yöre düğünlerinde kullanılmıştır. Gömlek, delme (gömleğin içine giyilen parça), cepken ve şalvardan oluşan damat giysisinin cepken hariç diğer parçalarının üzeri Antep işi ajurlarla ve çeşitli susma tekniklerinin bir araya getirilerek oluşturulduğu motiflerle bezenmiştir. Gömleğin ön orta etek ucu U şeklinde, geometrik formlu Antep ajurları ve susma teknikleriyle süslenmiştir. Yaka ve kol manşetlerinde de benzer motifler yer almaktadır. Delmenin ön kısmı tamamen işlemelidir. Kol manşetleri yırtmaçlı ve işlemelidir. Şalvarın paçalarında gömlek ve delme üzerine işlenmiş Antep işi motiflerin benzerleri yer almaktadır. Damat giysisinin işlemeleri sarı renkli ipek iplik kullanılarak işlenmiştir. Ayrıca müze kayıtlarında bulunan çorap bağının iki kısa kenarının da aynı motiflerle işlenmiş olduğu tespit edilmiştir. Damadın başına giydiği takkenin üzeride tamamen Antep ajurları ile bezelidir.

Müzede Antep işi ile işlenmiş diğer ürünler arasında başörtüleri bulunmaktadır. Yöreye özgü geleneksel gelin kıyafetinin tamamlayıcı parçası olarak kullanılan bu örtülerin zemininde ve işlemesinde beyaz renk kullanılmıştır. Gelinin başına giydiği fesin üzerine serbestçe bırakılan başörtüleri adeta duvak görevi görmektedir. Başörtüsünün biri el dokuması kumaştan hazırlanmış olup işlemede pamuklu iplik kullanıldığı anlaşılmıştır. Dikdörtgen formlu bu örtünün iki kısa kenarı karşılıklı Antep ajurları ve susmalarla bezelidir. Geometrik ve bitkisel kaynaklı motiflerden oluşan işleme, uzun kenarlar üzerinde belli bir mesafeye kadar devam eden bordür şeklinde işlenmiştir. İki bordür arasında kalan kısmın ortasında çeşitli ajur ve susma düzenlemeleri mevcuttur.

Diğer başörtüsünün ön ortasında ajur ve susma düzenlemeleriyle oluşturulmuş, üçgen formlu büyük bir motif yer almaktadır. Aynı motifin benzerlerinin ürünün dört bir kenarına işlendiği görülmektedir. Zemininde ve işlemesinde beyaz renk ipekli kumaş ve iplik kullanılmıştır.

Müzede Antep işi ile işlenmiş bir diğer giysi ise yörede maşla adı verilen, gelinlerin giydiği, pardesü benzeri, önü açık ve düğmesiz bir dış giyimdir. Giysi beyaz renk ipek kumaş üzerine, krem rengi ipek iplikle işlenmiştir. Üzeri tamamen Antep ajurları ve çeşitli susmalarla bezelidir. Süsleme konusunu geometrik ve bitkisel kaynaklı motifler oluşturmaktadır.

Müze koleksiyonundaki bir diğer işlemeli grup ise dival işi tekniğidir. Literatürde "Maraş işi", "sim-sırma", "mukavva işi", "bastırma" gibi adlarla da bilinen dival işi de, Antep işi gibi geleneksel Türk işleme tekniklerinin en özgünlerinden birisidir. Dival işinin en güzel örneklerini, eskiden kadın giyiminde yaygın şekilde kullanılan bindallılar üzerinde görmek mümkündür. Gaziantep Hasan Süzer Etnografya Müzesi kayıtlarında da bindallı elbiseler bulunmaktadır.

Bindallı, etekleri topuğa kadar inen, genellikle kadife ve seyrek olarak da atlas kumaştan hazırlanan, üzerine sırma işlemeler yapılmış bir tür elbisedir (Özel, 1992:16). Bindallı elbiseler Türk kadının esasen özel gün giysisidir.

Türk kadınları yüzyıllardır giyim kuşamın en özel örneklerini çeşitli törenlerde giymekle birlikte bu törenler içerisinde düğünler ayrı bir önem arz etmektedir. Bu durum düğünlerin günümüzde olduğu gibi geçmişte de çok önemli olduğunu göstermektedir. Özellikle gelin kıyafetlerinde kullanılan kumaşlar, model özellikleri, işleme ve süslemeler açısından son derece zengindir (Çağdaş ve Özkan, 2005:1215). Bindallı elbiseler geçmişte gelinlik olarak kullanılmış, fakat modern gelinliklerin çıkması ile birlikte yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır.

Yapım tarihleri belli olmayan bindallı elbiseler tek parçadan oluşmaktadır. Müzedeki bindallıların tamamı kadife kumaş kullanılarak hazırlanmıştır. İşlemelerde altın rengi metal iplikler kullanıldığı tespit edilmiş olup, geleneksel bir işleme türü olan dival işi tekniği ile süslenmiştir.

Dival işi, ıhlamur ağacı, çuha ya da karton kalıplar üzerine altın veya gümüş rengi metal ipliklerle işlenen bir tür yüzeysel sarma tekniğidir (Barışta, 1999, s.204). Hazırlık aşaması ve işlenişi özel malzeme gerektiren ve oldukça gösterişli bir işleme türü olan dival işi, Maraş ve çevresinde yoğun olarak yapıldığından dolayı Maraş işi adı ile yaygın şekilde tanınmaktadır.

Şekil 3. Müzeye Ait Bindallılardan bir Görsel. *Şekil 4. Altuman.*

19. yüzyılda en yaygın uygulanan iğneler arasında olan dival işi, saray dışındaki giysileri de çok yoğun olarak bezemesi sebebiyle Osmanlı toprakları üzerinde belli bir modanın geliştiğine işaret etmektedir (Barışta:1995:67). Bu yüzyılda Avrupa etkisiyle kadın giyiminde uzun etek ve bele oturan ceketlerden oluşan bindallı takımlar, bindallı ceketleri ve değişik modellerde beyaz gelinlikler dikkat çekmektedir (Barışta:1999:91).

Müze kayıtlarında bir adet beyaz bindallı bulunmaktadır. Bindallı belden kesiksiz olarak hazırlanmıştır. Dik yakalı ve uzun takma kolludur. Giysinin ön ortasında yakadan aşağıya doğru 20 cm. uzunluğunda bir açıklık bırakılmış ve krem rengi mermerşahi kumaş kullanılarak duble tekniği ile astarlanmıştır. Dival işi tekniği ile bezenmiş olan bindallının işlemesinde altın rengi sırma, süsleme gereci olarak ise kurt, tırtıl ve metal pul kullanılmıştır.

Bindallının ön bedenin etek kısmında ters olarak işlenmiş küçük bir vazo motifi bulunmaktadır. Bu vazonun içinden çıkan stilize dallar, yapraklar ve çeşitli çiçekler aşağıya doğru devam ederek eteğin yan taraflarına doğru uzanmaktadır. Bu motiflerin hemen üzerine benzer çiçek motiflerinin işlenerek yaka açıklığına kadar yükseldiği ve üst bedenin her iki tarafına dallar aracılığı ile yayıldığı görülmektedir. Ayrıca çiçek motiflerinin bağlantı noktalarına işlenmiş fiyonk motifleri bulunmaktadır. Bel hizasındaki motiflerin aralarından çıkan püskül ve fiyonk motifleri etek ucuna doğru devam edip, bu kısımdaki motiflerle birleşmektedir. Yaka açıklığının iki tarafına düzgün sıralamalarla yerleştirilmiş fiyonk motiflerinin su şeklinde işlendiği görülmektedir. Giysinin etek uçlarında ise bitkisel kaynaklı motifler simetrik olarak yerleştirilmiştir. Bindallının arka bedenin eteğine ve sırtına da ön kısımda yer alan motiflerin ve çevresindeki zengin süslemenin işlendiği görülmüştür. Giysinin manşetlerine bitkisel kaynaklı ince bir su işlenmiştir. Kollarda bu suyun hemen üstünde ve ortada yer alan kıvrımlı dal, çiçek ve yaprak motiflerinin omuzlara doğru yükseldiği görülmektedir.

Kırmızı renk kadife kumaştan hazırlanan bindallının işlemesinde de dival işi kullanılmıştır. Bindallı giysinin bel hizasından, her iki tarafından giysinin ön ortasına doğru devam eden bir düzenle kıvrımlı dal, yaprak, çiçek ve fiyonk motifleri işlenmiştir. Aynı motifler giysinin üst kısmında sağ ve sol bedeninde de yukarıya doğru yükselecek şekilde yer almaktadır. Etek ucunda ve manşetlerde düzgün sıralamalarla yerleştirilmiş bitkisel kaynaklı su motifleri işlenmiştir. Giysinin arka bedenide de aynı motiflerin olduğu görülmüştür.

Diğer bindallı ise siyah renk kadife kumaştan hazırlanmıştır. Giysinin bel hizasından biraz aşağıda stilize bir saksı motifi yer almaktadır. Saksı motifinin üzerine yan yana üç adet büyük stilize gül motifi işlenmiştir. Bu güllerin etrafından çıkan kıvrımlı dallar, yapraklar ve çeşitli çiçekler giysinin etek uçlarına doğru devam ederek zengin bir kompozisyon oluşturmaktadır. Ayrıca eteğin yan taraflarına birer adet stilize kuş motifi işlenmiş olup, bu motiflerin hemen altından etek uçlarına doğru sarkan püsküller bulunmaktadır. Benzer çiçek ve yaprak motiflerinin bindallının üst bedenine de işlenmiştir. Kollarda manşetin hemen üzerinde sembolik yıldız motiflerinin su şeklinde işlendiği görülmektedir. Bu suyun üzerinden omuzlara doğru yükselen çiçek ve yaprak motifleri bulunmaktadır.

Müze envanter kayıtlarında bulunan diğer işlemeli tekstil örnekleri arasında yöresel adı al tuman olan ve kırsal kesimde gelinlere giydirilen bir adet şalvar bulunmaktadır. Kırmız renk el dokuması kumaştan hazırlanan şalvarın her iki paçası kanaviçe tekniği kullanılarak oluşturulmuş işlemelerle bezelidir. Geometrik ve bitkisel kaynaklı motiflerin kullanıldığı işlemelerde açık mavi, sarı, pembe, beyaz ve siyah kullanılmıştır.

Müzede bir adet yeşil renk ipek kumaş üzerine, beyaz iplik kullanılarak suzeni tekniği ile işlenmiş bir adet çevre bulunmaktadır. 60 x 60 cm. ebatlarındaki çevrenin işleme konusunu bitkisel kaynaklı motifler oluşturmaktadır. Çevrenin dört kenarına stilize edilmiş çiçek, yaprak ve dal motiflerinden oluşan bağlantılı sıralamalarla düzenlenmiş enli bir suyun kenara paralel olarak işlendiği görülmektedir. Ayrıca örtünün köşelerine çiçek, yaprak ve dal motiflerinden oluşan büyük tek bir motif işlenmiştir. Bu motiflerin verev olarak merkeze doğru yönlendirilmiş olduğu görülmektedir. Çevrenin ortasında ise benzer motiflerden oluşan büyük tek bir motif yer almaktadır.

SONUÇ

Gaziantep Hasan Süzer Etnografya Müzesi'nde, geleneksel Türk işleme teknikleri ile oluşturulmuş; dört adet örtü, iki adet başörtüsü, dört parçadan oluşan bir damat giysisi (gömlek, delme, şalvar, çorap bağı), bir adet maşla, üç adet bindallı, bir adet al tuman ve bir adet çevre olmak üzere toplam 16 adet ürün incelenmiştir.

Damat giysisini oluşturan parçalar, örtüler ve başörtülerinin tamamında yöresel bir işleme tekniği olan Antep işi ajuru ile susma teknikleri kullanılmıştır. Ürünlerde işleme konusu olarak geometrik ve bitkisel kaynaklı motifler tercih edilmiştir. İşleme kompozisyonları incelendiğinde; ajurların geometrik fonlar içerisine işlendiği, susma tekniğinin ise zengin bitkisel kaynaklı motiflerde kullanıldığı görülmüştür. Sadece bir örtüde ajur boşluklarının dış kenarlarının metal iplik kullanılarak sarma tekniği ile bezendiği tespit edilmiştir. Ürünlerin yapımında kullanılan malzemeler incelendiğinde ise tamamının beyaz renk kumaştan hazırlandığı, işleme rengi olarak başörtüsü, maşla ve örtülerde beyaz renk ipek iplik, damat giysisinde ise açık sarı renkli ipek iplik kullanıldığı anlaşılmıştır.

Müze koleksiyonunda bulunan diğer bir işleme grubunu ise bindallılar oluşturmaktadır. Tamamı tek parça elbise şeklinde hazırlanan bindallılardan birinin yapımında beyaz renk saten kumaş, diğerlerinde ise koyu renk kadife kumaş kullanılmıştır. Bindallı elbiselerin işlemesinde altın rengi metal iplik kullanılarak dival işi tekniğinin uygulandığı görülmüştür. Bindallı elbiselerin işleme konusunu bitkisel, nesneli ve figürlü bezemeler oluşturmaktadır. Oldukça girift kompozisyonlardan oluşan işlemeler bindallıların tüm yüzeyini kaplamaktadır.

Müzede bulunan diğer işlemeli ürünler arasında kırsal kesimde gelinlere giydirilen, yörede al tuman adı verilen bir adet şalvar bulunmaktadır. Kırmızı renk el dokuması kumaştan hazırlanan şalvarın paça kısımlarının, bitkisel ve geometrik motiflerle ve çok renkli olarak kanaviçe tekniği ile bezenmiş olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca müzede yeşil ipek kumaş üzerine beyaz renk ipek iplikle, suzeni tekniği kullanılarak hazırlanmış bir adet çevre bulunduğu tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, ülkemizde bulunan kent müzelerinde geleneksel Türk işleme teknikleri ile işlenmiş, pek çok maddi kültür ürünü araştırılmayı ve incelemeyi beklemektedir. Ülkemizde tekstil ürünlerinin bakım ve onarım çalışmalarına önem verilmemesi, belki de birkaç kuşak sonra bu sanatın örnekleriyle birlikte yok olup gitmesine neden olacaktır. Bu nedenle Türk işlemelerinin zenginliğini ortaya koyan yöresel üslup ve uygulamaların tespit edilmesi ve arşivlenme çalışmalarının yapılması gerekmektedir. Bu bağlamda koleksiyonlarında tekstil grubu ürünler barındıran kent müzelerinin araştırmacılara kaynak niteliği taşıması ve geleneksel kültürümüz ile kent kültürünün korunması adına katkı sağladığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bunun için geleneksel el sanatlarımızı sosyal ve kültürel bir sorumluluk olarak bizden sonraki nesillere aktarmak temel hedefimiz olmalıdır.

KAYNAKLAR

Barışta, Ö. H. (1995). *Türk İşleme Sanatı Tarihi*,Gazi Üniversitesi Mesleki Yaygın Eğitim Fakültesi Yayın No:1, 2. Baskı, Ankara.

Barışta, Örcün H. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri*,T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/2347, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Çağdaş, M. ve Özkan, N. (2005). "Geleneksel İnegöl Gelinliklerinin Özelliklerinin Belirlenmesi", II. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu, Uludağ Üniversitesi, Bursa.

Köklü, H. (2002). *El İşlemeleri.* İstanbul: YA-PA Yayın Pazarlama San. ve Tic. A.Ş.

Özel, M. (1992). *Folklorik Türk Kıyafetleri,* Türkiye Güzel Sanatlar Geliştirme Vakfı Yayınları, Ankara.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı resmi web sitesi (Erişim tarihi 22.10.2014)

http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,43815/gaziantep---hasan-suzer-etnografya-muzesi.html

SUBLİMİNAL MESAJLARIN SANAT VE MEDYA YÖNLENDİRMELERİ

Murat DAĞITMAÇ
Yıldız Teknik Üniversitesi
Enformatik Bölümü
mdagitmac@gmail.com

ÖZET: Gelişen medya anlayışıyla birlikte görsellik ve işitsellik günümüzde daha ön plana çıkmaya başladı. Hayatımızın her alanında bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde görsel algımızı harekete geçirecek enstrümanlarla karşılaşıyoruz. Görselliğin medyada bu denli yaygın olması, fark edilebilirliği azaltıp tüketicideki algıyı duyarsızlaştırdığından, medya sektörü daha farklı yöntemler kullanmaya başlamışlardır.

Anahtar sözcükler: Subliminal, Medya, Sanat, Bilinçdışı

GİRİŞ

Medyadan seçilerek yapılan bilinç yönetimi, medyanın tanımı ve toplumsal rolü hakkındaki sunumlarla baslamaktadır. Sunulanlara bakıldıgında medyanın topluma her baglamda faydalı etkiler yaptıgı görülmektedir.[1]

Bunun neticesinde subliminal mesajın etki edebilmesi için ilk önce algı, bilinç, biliş konularına değinip, mesajların gittiği ortamı ve tepkisini anlamak amacıyla ilk bölümde bu konular incelenmiştir.

İkinci bölümde subliminal mesaj ile bilinçdışı mesaj arasındaki farklar irdelenmektedir. Bu konuda ciddi bir bilgi karmaşası vardır ve bu giderilmeye çalışılmıştır.

Son bölümde ise, görsel örneklerle insanlara nasıl subliminal mesaj vererek algıları yönetebilme çabası gösterildi. Bu bölümde subliminal mesaj 3 ana başlıkta örneklendirme yapıldı. Sinema/TV/çizgi film, afiş/poster ve işitsel mecra olarak şarkılardan örnekler verilerek subliminal mesajların hangi yollarla hedef kitleye gönderildiği anlatılmıştır.

2.ALGI

Bilgiyi insan duyum ve algı olmak üzere iki düzeyde alır. *Duyum*, bir ışığın parlaklığı bir ses tonunun perdesi kahvenin sıcaklığı ya da taşa vurduğumuzda ayağımızda hissedilen acı gibi ilkel yaşantılar içerir. Günlük yaşantıda duyumlar sürekli olarak yorumlama işlemine tabi

[1] Algıların Ötesi: Bilinçaltı reklamcılık bilinçaltı reklamcılığın tüketici davranışları üzerindeki etkileri – Handan Güler – Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

tutulur. Duyumları yorumlama, onları anlamlı hale getirme sürecine de *algı* denir. Başka bir deyişle duyu organlarımızda tepki uyandıran enerjiye algı deriz.[1]

2.1. Algı Ve Kavramlar

Bir cinse ait olan çok çeşitli algıların ortak yönlerinin soyutlama ve genelleme yollarıyla bir araya getirilmesiyle de "kavram" oluşur. Değişik tipteki limonların değişik algıları vardır. Bunların öğe ve özelliklerinin soyutlanması ve genellenmesi sonucunda zihinde bir "limon" fikrine ulaşılır ki, işte bu "limon" kavramıdır. Biz, kavramlar vasıtasıyla düşünürüz. Kelimeler, kavramanın birer sembolüdür. Dilde, özel isimler dışında, konuşulan hemen her kelimenin bir kavaramı vardır. Bir kavramı, kelimelerle ifade etmeye çalıştığımız zamanda da "tanım" yapmış oluruz.[2]

2.2. Algısal Örgütlemeler

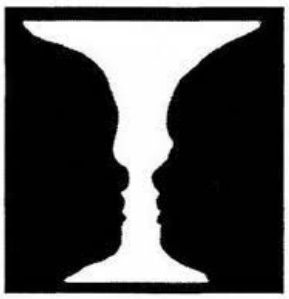
2.2.1 Nesnel Algılama

Tüm algılardaki çarpıcı gerçek, ilgili *sürecin duyusal bilgiyi daima nesnelere dönüştürmesidir*. Uzaktan gelen sirene benzer bir ses, yaklaşan bir cankurtaran olarak işitilir. Görüldüğü gibi insanlar yalnızca duyum ve uyarıcı toplulukları değil, devamlı olarak nesneleri algılarlar.

Nesne algılaması kısmen öğrenmeye dayanır. Kişinin nesneleri isimlendirebilmesi ve bunların işlevlerini belirtebilmesi, kuşkusuz ki öğrenilir. Nesne algılaması içeren bu doğal yeteneğe ilişkin etkenler örgütleyici etkenler olarak adlandırılmıştır. Bu etkenlerden reklamcılığın ilgisini çekebilecek olan bazıları şunlardır:[3]

2.2.1.1 Şekil-Zemin İlişkisi:

Şekil arka yüzeyi oluşturan zeminle anlam kazanır.Bu eğilim nesnelerin zemine göre göze çarpmalarına zeminden doğru sivriliyormuş gibi görünmelerine neden olur. Örneğin resim 1'de çerçeve içinde resim bakış açısına göre değişiklik gösterir. Siyah kısım zemin olarak algılayanlara göre, resim bir Vazo; beyaz kısmı zemin olarak algılayana göre resim birbirine bakan iki yüz[4]; cinsel dürtülerine göre hareket eden birisi için ise resim birbirlerini öpmeye çalışan iki kişiyi göstermektedir.



Resim 1

[1] Sirel Karakaş, Psikolojiye Giriş: Algı, Hacettepe Üniversitesi, Psikoloji Bölümü Yayınları, Ankara, 1991, S.264

[2] (Endüstri Psikolojisi, Cavit Binbaşıoğlu, Etkin Binbaşıoğlu, Ankara:1992 ,Dizgi-Baskı: Kadıoğlu Matbaası, Ankara ,Sayfa :34-35-36-37-38-39)

[3] Metin Çelik, Reklamda Tüketicinin Yönlendirilmesi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal bilimler Enstitüsü, 2000

[4] MaxSutherland, Advertising and the Mind of the Consumer, Allen&Unwin, Australia, 1993, s. 10.

2.2.1.2 Tamamlama:

Nesnenin tümü görülmese de tümü görünüyormuş gibi algılanır. İnsanların görsel dünyalarını uyarımdaki boşlukları doldurarak örgütlemelerine ve böylece kopuk parçalar yerine bütün bir nesne algılama yolunu açar. Örneğin resim 2'de verilen yönlendirmeler uygulandığında Hz. İsa'nın simasına benzer bir resim görürler.

Resim 2.

Salvador Dali'ninParanoiac Yüz resmi yan yatmış bir insan yüzünü andırmaktadır.[1] (Resim 3) Oysaki daha yakın bir plandan incelendiğinde resmin çöl ortasında birlikte oturan zenci insanlardan oluştuğu görülmektedir.

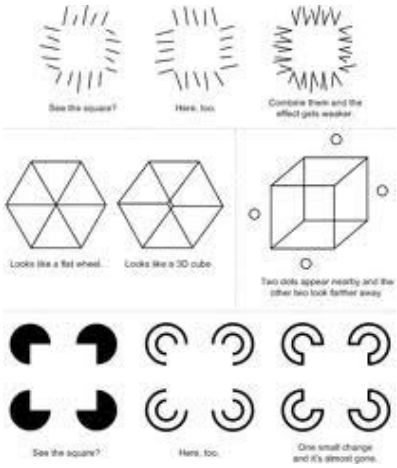
Resim 3

2.2.1.3 Gruplama

Nesne algılamadaki bir diğer örgütleyici eğilim, uyarıcıların bir örüntüye gruplamasıdır. Gruplamada, ilgili ortamdaki çeşitli ipuçlarından yararlanılır.[2] Örneğin, (Resim 4'teki kare ilk başta belirginken git gide belirginsizleşmesine rağmen yine kare olarak gözlemlenmesi.

---

[1] Kirsten Bradbury, EssentialDali, DempseyParr, Londra, 1999, s. 78
[2] Metin Çelik, Reklamda Tüketicinin Yönlendirilmesi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal bilimler Enstitüsü, 2000



Resim 4.

2.3. Algıyı Etkileyen Faktörler

2.3.1. Algıda Seçicilik (Dikkat):

Bir olayın tümü yada bir bölümü üzerinde zihin gücünün toplanmasıdır. Organizmaya aynı anda bir çok uyarıcı etki eder..Ancak organizma bunlardan bazılarını seçer algılar,bazılarını algılamaz. Bu duruma algıda seçicilik(dikkat) diyoruz.Algıda seçicilik (Dikkat) ikiye ayrılır: Etkin dikkat ve Edilgin dikkat

2.3.1.1. **Etkin Dikkat(Seçici dikkat):** İrade ile gerçekleştirilen ve bireyin kendi çabasının ürünü olandikkattir. Algıda seçiciliği (dikkati) etkileyen iç faktörler bireyin kendisinde kaynaklanan özelliklerdir.Örneğin; bir çok uyarıcının etki ettiği gürültülü bir ortamda öğrencinin kendi çabası ile dikkatini psikoloji kitabında toplaması.

2.3.1.2. **Edilgin(İrade dışı) Dikkat :** Dış etmenlerin doğrudan etkisi ile oluşturulan dikkattir. Örneğin;Yoldan geçenlerin dikkatini siren çalan itfaiye arabasına çevirmesi.[1]

2.3.2. Ruhsal Durum

Kişinin ruhsal durumu da algılamayı etkiler. Örneğin, kişi eğer aç ise yiyecek görüntülerini daha çabuk algılar.[2] Yiyecek reklamlarının yemek öncesi saatlerde yayınlanması, yemek saatinden sonra yayınlanmasına oranla daha dikkat çekicidir.[3]Bazen de konu ile ilgili olmayan reklamların içine su içme ile ilgili sahneler konur. buradaki amaç o anda susuzluk çeken insanların algılarını etkilemektedir.[4]

2.3.3. Bakış Açısı

20. yüzyılın dahilerinden kabul edilen ressam Salvador Dali'nin hemen hemen her resmi farklı algılamalara örnek olabilecek şekildedir. 1938 yılında yaptığı plajdaki Görünmez Afgan ismini verdiği (Resim 5) bir insanın yüzünü veya vazoyu çağrıştırmaktadır.[5] Oysaki resim büyütülüp bakıldığında iki insanın oluşturduğu bir tablo ortaya çıkıyor.

---

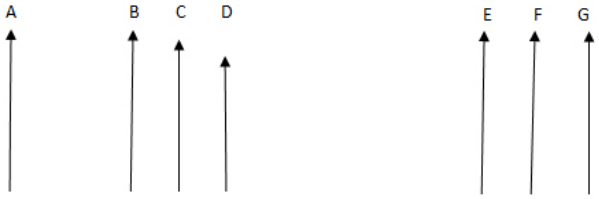
[1] www.felsefedergisi.com/?&Bid=217338 (04.01.2012)
[2] MaxSutherland, AdvertisingandtheMind of the Consumer, Allen&Unwin, Australia, 1993, s. 10.
[3] Jean-YvesRoy, UnconsciousForSale, MinessotaPress, london, 1986, s. 98.
[4] H. Romtin, subliminalMessages, termprojectMcCallionSeniorpublic School, Kanada, 1991, s. 12.
[5] Bradbury, a.g.e., s. 67 ve s. 131.

Resim 5.

2.3.4. Toplumun Etkisi

Algılamada insanlar başka insanların kararlarının etkisinde de kalırlar. Solomon Aschtarafınfan yıllar önce yapılan bir deney böyle bir durumda insanların % 75'inin kendi kararlarının tersine *C* cevabını verdiklerini ortaya koymuştur.

Çizgilerin farklı oldukları kesin olmasına rağmen başka insanların kararına göre algının değişebildiğini görmekteyiz. peki bütün çizgiler aynı olduğu durumda (şekil 1.b) başka insanların görüşleri ne oranda etkili olur? Bu sorunun cevabına % 100'e yakın bir oran denilebilir.[1]



Şekil 1.a Şekil 1.b

3. BİLİŞ

Bilişler, dış ve iç dünyadan gelen uyaranları algı süreçlerine dönüştüren, bunları belirli bir düzen ve bütünlük içinde işleyen, değerlendiren (bir anlamda onları anlamlandıran), depolayan, yeniden belleğe çağırıp hatırlayan ve yeniden değerlendiren ruhsal süreçlerdir.

Biliş,bireyin kendi iç koşulları ve içinde yaşadığı fiziksel ve toplumsal çevreye ilişkin olarak işlediği bir bilgi, inanç ya da düşünce olarak tanımlanabilir.Diğer bir deyişle bir biliş bilinen yada algılanan her şey olabilir.[2]

4. BİLİNÇ

Bilinç, kişinin doğrudan farkında olduğu ve tanıdığı bir zihin parçasıdır.Yaşamın ilk döneminde, belki de doğum öncesinde belirmeye başlar. Çocuk giderek ana-babasını, oyuncaklarını ve çevresindeki diğer objeleri seçmeye baslar. Bilinç alanının geliştirilmesi,

---

[1] Sutherland, a.g.e., s. 31

[2] Scheerer, M. (1954). Cognitivetheory. In G. Lindzey (Ed.),Handbook of ScoialPsychology. Vol.1.Cambridge, AddisonWesley.

Jung'un düşünme, hissetme, duyu ve sezgi diye adlandırdığı zihin işlevlerinin günlük yaşamda sürekli uygulanmasıyla sağlanır.[1]

5. BİLİNÇDIŞI

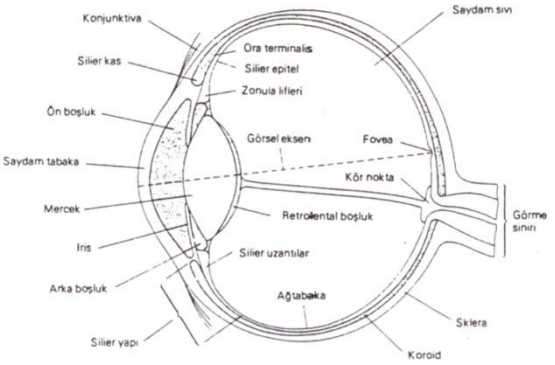
Bilinçdışı, değişmez, dural bir niteliktedir, kesiksizdir. Sürekliliği durmuş oturmuştur. Bilinçten apayrıdır. Kimi zaman bilinç etkinliği, benzetme, sıfırın altına düşer ve bilinçdışında kaybolur. Varlığını bilinçdışı etkinliği biçiminde sürdürür.Bilincimiz her zamanki düzeyinde bulunduğu ya da beklenmedik bir düzeye ulaştığında, bilinçdışı kendi etkinliğini sürdürmeye devam eder. Okuduğumuz, konuştuğumuz, yazdığımız anda bile, hiçbir şey sezmememize karşın, bilinçdışı işlerliğinden bir şey yitirmez, özel yöntemlerle bilinçdışının geniş bir düşü, kesiksiz dokusunu ortaya koyabiliriz. Bilincin altında yol alan bu olay, kimi zaman geceleri düş biçiminde, kimi zaman gündüzleri küçük, tuhaf dengesizlikler biçiminde belirir. Güçlü sezgilere ve iç uzantılarını duyma yetisine sahip kişiler, düşlerinin bazı bölümlerini uyanıkken de gördüklerini anlatırlar. Gündüzleri, çeşitli belirtiler, dil sürçmeleri, eksik davranışlar biçiminde beliren bu düş artıklarının kendi aralarında, birbirine geçmiş ağaç kökleri gibi, gizli ilişkileri olduğu ortaya çıkarılabilir.[2]

5.1. Beynin Algılama Şekli

İnsan beyninin gerek bilincine gerekse bilinçdışına gelen veriler 5 duyu-görme, duyma, tat alma, dokunma, koklama- tarafından toplanmaktadır. Bu 5 duyu kişi uykuda olsa bile devamlı hareket halindedir ve veri toplamaktadır.

Duyular üzerinde yapılan bir çok araştırma beyne 40 değişik Veri *Giriş Sistemi* tarafından veri sağlandığını ortaya koymuştur. (Doğal olarak bu rakam bugüne kadar bulunanlar, bunların baraberinde keşfedilmeyi bekyelen daha bir çok sistem olabilir.)[3]

Beyine en fazla veri toplayan duyu görme duyusu olan gözdür. İnsan, gözün dış dünyadaki bazı şeyleri gördüğünü bazılarını ise görmediğini düşünür. Oysaki göz ağtabakası (retina) dışardaki herşeyi beyin korteksine iletir.[4] İnsan gözünü açtıpı andan itibaren görüntü toplayan gözün fovea kısmı harekete başlar. Bu hareketleri insanın kontrol etmesi mümkün değildir. Göz Fovea'sı göz ağtabakasının yanındaki mikroskobik bir noktadadır. (Şekil 2)



[1] Engin Geçtan, Psikanaliz ve Sonrası, İstanbul: Remzi Kitabevi, 9.b., 2000, s.172.
[2] C. G. Jung, Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi, çev.EnginBüyükinal, İstanbul: Say Yayınları, 3.b., 1996, ss. 65-66
[3] Key W., Subliminal Ad-VenturesInErotic Art
[4] Key W.,Subliminal Ad-VenturesInErotic Art

Şekil 2. Gözün Yapısı

Fovea'nın kontrolü insanın elinde değildir. Bu yüzden, Fovea bir noktadan diğerine hareket etmeye başladığında spesifik görüntüyü bitirmeden durması mğmkğn değildir. Toplanan veriler ağtabakasının etrafındaki hücreler tarafından beyin korteskine iletilir. Daha öncede belirtildiği gibi bu verilerin çok az bir kısmı insana gördüğü görüntü olarak akseder. Diğer kısım -999/1000'luk- ilgi çekicilik oranında bilinçdışına kaydedilir.[1]

Beynin algılama sürecinde sonuç olarak denilebilir ki; insan, reklamıgenel görüntü olarak 1/1000 oranında görür ve hafızasına kaydeder. Diğer 999/1000 reklamın ayrıntılarıdır. – çizgiler, renkler, şekiller, grafikler, resimler, noktalar...- ve bu ayrıntılar önemlerine ve önceliklerine göre beyinde yerleştirilirler. Ayrıntılarda ne kadar, beynin, özellikle bilinçdışının, dikkatini çekecek veriler verilirse daha sonraki hayatta o veriler önem oranına göre o kadar çabuj insan kararlarını ve davranışlarını etkler. İşte bu noktada reklamcıların en büyük amacı devreye girer;

Mümkün olduğu kadar 999/1000'luk bölüme bilinçdışı açısından önemli ve öncelikli veriler yerleştirmek.Bu noktada reklam yapımcıları açısından en önemli süreç başlar; ulaşılmak istenen insanların –hedef kitlenin- ortak duygularının tespit edilerek, onları satın almaya yönlendirecek bilinçdışındaki güdüleri etkileyebilecek veriler koymak.[2]

6.BİLİNÇDIŞI REKLAMCILIĞI

6.1. Bilinçdışı Reklamcılığın Tarihi ve Gelişimi

Bu konudaki bilimsel çalışmalar yüzyılın başlarına gider. Dunlap 1900, Bressler 1931 yılında kişilerin bilinçli olarak fark edilmeyen uyanlardan etkilendiğini gösterir deneyler yapmışlardır.

Bressler'in deneyinde, aynı uzunlukta iki çizginin uçlarına içe ve dışa dönük ok uçları (Mueller-Lyer illüzyonu) görülemeyecek hafiflikte çizilmiş ve deneklerin, ok uçları koyu çizilmiş gibi tepki verdigi rapor edilmişti. Bu daha sonra deneklerin ok ucu çizimlerini görüp görmedikleri araştırılmış ve görülmediği sonucuna varılmıştı.[3]

Perky 1910 ve Miller 1939'da cam zemin arkasından geometrik şekilleri fark edilmeyecek güçte yansıtmış ve deneklerin geometrik şekilleri seçimde etkilendiklerini göstermiştir. Bu deneylerde de yansımanın fark edilemediği bildirilmiştir. Robert Bornstein ve arkadaşları 1987'de bir seri benzer deney yapmış ve esikaltı uyarıların etkili olduğunu bildirmiştir. Krosnick ve arkadaşlarının 1992'de yaptıkları çalışmalar ve diğerleri de eşikaltı algılamanın mümkün olduğunu göstermiştir.

7. SUBLİMİNAL MESAJLAR

Şuuraltını bilinçli bir şekilde etkilemeyi hedefleyen mesajlara "subliminal" adı verilir. Genel olarak "şuuraltına yönelik gizli mesajlar olarak ifade edebilir. Bu mesajlar; bir ürünün reklâmını yapmaktan, bir inancın ya da görüşün propagandasını yapmaya, psikolojik savaşa,

---

[1]Key W., Clam-PlateOrgy
[2] Metin Çelik, Reklamda Tüketicinin Yönlendirilmesi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal bilimler Enstitüsü, 2000
[3] Joseph Bressler, Illusion in the Case of Subliminal Visual Stimulation, General Psychology,1931, s. 247

uluslararası ilişkilere, yanıltıcı bilgilendirmeye kadar varan geniş bir yelpazede kullanılmaktadır. Görsel ve işitsel olarak (şuurlu) algılananlar değil; şuur-altı seviyesinde algılanan söz, resim, görüntü ve şekillerden oluşmaktadır.

Kişinin şuuraltına "subliminal'' mesaj göndermenin birçok yolu bulunmaktadır.

7.1. Subliminal Mesajların Yirmi Beşinci Kare Tekniği İle Sinema ve Çizgi Filmlerde Uygulanması

Gördüğümüz bir anlık görüntü, 655 satır ve frame/çerçeve denilen 24 küçücük kareden oluşmaktadır. Sinema bandında, saat, dakika, saniye olarak bir diziliş vardır. Saniyeden sonra kare gelir ve bir saniye 24 karedir. Her 24 kare ise bir ekran büyüklüğündeki kareyi oluşturmaktadır. Her 327.5 satırda bir de "control-track" denilen aralık vardır. İşte bu aralıktaki görüntüler kesilip, aralarına başka görüntüler atılarak 25. kare oluşturulur ve bu son kare olan 25inci kare anlıktır. Kareler 25 olunca bir anda bir görüntü gelir ve anında kaybolur. Genellikle görünmez, daha doğrusu görülür ama bilinçdışında kalır. Göz bunları görmüyor ama saniyenin 3 binde biri gibi bir zaman aralığında bu görüntü şuur-altına ulaşıyor, orada depolanıyor. Bu gizli mesajlar sayesinde, yönetmen kendi hedefine, niyetine ve ideolojisine göre vermek istediği mesajı "25inci Kare"lerle şuuraltına göndermiş oluyor.[1]

7.1.1 Sinema Uygulaması

Bu filmin içerisinde geçen "Gün gelir sahip olduklarınız, size sahip olmaya başlar!" sloganı ile modern insanın tüketim merkezli hayat tarzını sorgulayan bir filmdir.Edward Norton ve Brad Pitt'in başrollerini paylaştığı ve David Fincher'in yönettiği bu film, 2000 yılında Empire Ödülü (İngiltere)aldı .

Resim 6. Fight Club (Dövüş Klübü) , 6. Dakika 2. Saniye Görüntüsü

Dövüş Kulübü filminde, beş adet "25. kare" ye yer vermiş olmasıdır. Bu anlık karelerle yönetmen, seyircinin bilinçdışına Tyler figürünü, bariz şekilde ortaya çıkmadan yerleştirmiş olur. Filmde kitle iletişim araçlarıyla bilinçdışına sızılan yöntemlerle ilgili göndermeler de vardır. Gözün, görülen her tür kareyi anlık bile olsa kaydederek bilinçdışına göndermesi gerçeği, özellikle reklâmcıların destek aldığı noktalardandır. Beynin gözle işbirliği içindeki bu özelliği, izleyenlerin bir zaafı gibi kullanılır, bilinç kaydettiği görüntüyü farkına varıp yorumlayamadan daha sonra kullanıma zemin ayarlayacak şekilde bilinçdışı onu hapseder.[2]

---

[1] http://www.psikoloji.gen.tr/archive/index.php/t-17056.html , Psk. Dan. İdris BİLEN, 10.01.2012 ve) Key W., The Age of Manipulation, S.20.

[2] İZGÖREN Ahmet Şerif (2009). Eşikaltı Büyücüleri, Elma Yayınevi, 2. Basım, Ankara.

7.1.2 Çizgi Film Uygulaması

Çocuk eğlencesi olarak yayınlanan çizgi film ve oyunlarda "öyle saf vemasum bir şeyde" dahi bilinçdışıyla algılanan mesajların kullanımının olabileceğinibirçok kişi kabullenmek istemese de Walt Disney resimleri, sinema dünyasında,filmlerinin içinde saklanan cinsel ve diğer şekilleri kullanmaktan suçlananilk çizgifilm şirketi oldu.[1] Resim 8 de örnekleri görülmektedir.

Speedy Gonzales' den bir kare...

Aslan Kral çizgi filminden bir kare...

Resim 8.

7.2. Dijital - Basılı Reklam ve Propaganda Materyalleri

Reklam afişleri, logoları ve benzeri nitelikteki görsel malzemenin içine saklanmış şekil, kelime ve rakamlarla subliminal mesajlar oluşturulmaktadır. Objeler yazı yada şekil yerleştirmede hemen hemen bütün sanat yönetmenleri ayrı ayrı teknikler kullanılır. Bu tekniklere genel anlamda "GÖMME" denir.

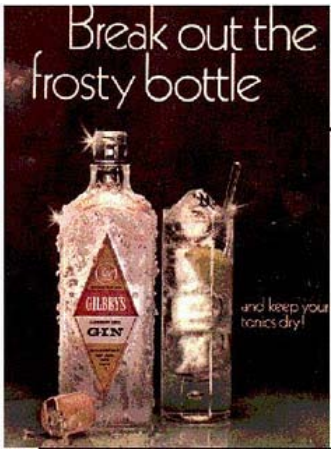
7.2.1. Basılı Reklam Materyal Uygulaması

Time dergisinin 5 Temmuz 1971 yılındaki dünya baskısında *Gilbey'slondonDryGini*çkisinin reklamı çıkar.(resim 9) Reklam yayınlandıktan soma bir grup araştımacı reklamın içine dikkatlice yerleştirilmiş bilinçdışına yönelik mesajlar bulmuş ve bu konuda bir araştırma yapmışlar. Araştırmada, hem kadın hem erkeklerden oluşan bin kişinin üzerinde bir denek grubundan; Gilbey'sLondonDryGin reklamına sakin bir şekilde bakarak, duygularını ifade etmeleri istenmiş. Deneklere reklamın içinde gizli mesajlar bulunduğundan bahsedilmemiş.[2]

---

[1] Handan Güler – Yüksek Lisans Tezi 065247003 Kocaeli-2008 Algıların Ötesi: Bilinçaltı Reklamcılık Bilinçaltı Reklamcılığın Tüketici DavranışlarıÜzerindeki Etkileri

[2]Key W., SubliminalSeduction, S. 3



Resim 9. *Gilbey'sLondonDryGin İçki Reklamı*

7.3. Dijital Ses Dosyaları

Bilinçdışı(subliminal) mesaj içeren "self-help" bandlarbilinçdışı reklamlarkadar çoktur. (Moore, 1992). Merikle (1988), hassas spektrografik analizde söylendiğine göre subliminal ses bandının bir koleksiyonunu konu etmiştir ve müziklerin ötesinde bir şey bulamamıştır. Bunlar herhangi bir etkiye sahip olmak içinçok subliminaldir.

Subliminal işitsel teyp işi, 1950'lerde görsel subliminal tekniklerle deneye başlayan bir mühendis olan Hal Backer tarafından başlatılmıştır. Becker 1978 yılındamüzik teyp bandında eklenen subliminal mesajlı bir cihaz üretmiştir. 1979 yılı Timedergisine göre 50 büyük mağaza müziğin içinde birçok kez kısık sesle tekrar eden "Ben güvenilirim, Çalmayacağım" gibi gizli mesajları ses bantlarında kullanmaya başlamışlardır. Time'ın iddiasına göre bu kanıtlanmamış olmasına rağmendükkanlardaki hırsızlıklarda önemli bir azalma olmuştur.[1]

YÖNTEM

Araştırma yöntemi literatür taramasından oluşan olguları görsel materyallerle kıyaslayarak veri analizi ile sonuca gidilmiştir.

BULGULAR

Resimler kaynakçasında da verilen eserler dahilinde subliminal mesajlarla ilgili bir ön araştırma yapılmıştır. Çalışmanın yönteminde de belirtildiği gibi görsel veri analizi ile gerçekleştirilen bu araştırma sonucunda mevcut şekillerde bir takım subliminal mesajlar olduğu kanısına varılmıştır. Çalışmada temelinde bu belirtilen subliminal mesajları çözümlemeye yöneliktir.

SONUÇ VE ÖNERİ

Eskiden yalnızca ürünün hangi şartlar altında kimin tarafından üretildiği, ücreti v.b. konular üretici tarafından yeterli görülürken, artık milyonlarca ürün arasında kendi ürününü tüketiciye sunmanın/benimsetmenin önemi daha büyük değer kazanmaktadır.

---

[1] TomMcIver, "BackwardMasking, andOtherBackwardThoughtsAbout Music", TheSkeptical Inquirer, 1988, 13, s.52.

Şu anda görsel ve işitsel medyada tüm üretilenler aynı zamanda toplumların kültür yapısını psikolojik ve sosyal yönden etkileyecek güce sahiptirler.

Bilinç seviyesinde insana etki etmekte zorlanan bu güç, bilinçdışına gönderdiği mesajlarla potansiyel gelecek müşterilerini/taraftarlarını oluşturmaya çalışıyor.

Subliminal mesajlar, bilinçdışında yer bulmaları amacıyla kasıtlı olarak hazırlanıp, bilinç seviyesinde algılanması güç olan içeriklerle doludur. Bu mesajları sinema sektörü, çizgi filmlerde, basılı mecralarda, çeşitli propaganda materyallerinde, video kliplerde, müzik parçalarında v.b. materyallerde yoğun bir şekilde kullanıldığı gözlemlenmiştir.

DeFleur ve Petranoff 1956 yılında Indianapolis televizyonu ve bölgede gıda ürünleri satan bir magazalar zincirinin yardımıyla yedi hafta süren bir araştırmayapmıştır. İlk hafta esik altı mesaj diğer programlar arasında yayınlanmıştır ve satışlar yalnızca, %1 artmıştır. İkinci hafta esik altı uyarı, ürünle ilgili eskiden de yayınlanan sıradan bir reklam içinde verilmiştir ve satışlarda %282 artışgözlenmiştir. Ancak çalışma kontrol grubu kullanılmamışolduğu için güvenilir nitelikte değildir ve aynı dönemde normal reklamı yapılan benzer ürünlerin satısında %2.509 artışolduğu ileri sürülmektedir.[1]*Bu yapılan araştırmaya göre de yapılan bilinçdışı reklamlarla, satışlarda artış görülmesine rağmen, subliminal mesaj kullanılmadan yapılan reklamlarda da daha fazla artış görüldüğü saptanmıştır. Bunun neticesinde bilinçdışı reklamların katkısının yadsınamaz bir gerçek olduğu fakat bilinçdışı kullanılmadan yapılan reklamlardan daha fazla etki ettiğini söylenemeyeceği belirlenmiştir.*

Sinema filmlerinde ve çizgi filmlerde kullanılan ortak arketipler, ölüm ve seksüel objelerdir. Çizgi filmlerde kullanılan seksüel objelerle olgunlaşmamış bilinçlere hızla ergenlik dönemi yaşatılabilir.

Müzik dosyalarında ise, daha çok satanik sözlerle farklı bir kült empoze edilmeye çalışılmaktadır.

[1] Stephen L. Franzoi, SocialPsychology, Madison: Brown andBenchmark, 1996, s.245.

KAYNAKLAR

1: Algıların Ötesi: Bilinçaltı reklamcılık bilinçaltı reklamcılığın tüketici davranışları üzerindeki etkileri – Handan Güler – Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

(2) Sirel Karakaş, Psikolojiye Giriş: Algı, Hacettepe Üniversitesi, Psikoloji Bölümü Yayınları, Ankara, 1991, S.264

(3) (Endüstri Psikolojisi, Cavit Binbaşıoğlu, Etkin Binbaşıoğlu, Ankara:1992 ,Dizgi-Baskı: Kadıoğlu Matbaası, Ankara ,Sayfa :34-35-36-37-38-39)

(4) Metin Çelik, Reklamda Tüketicinin Yönlendirilmesi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal bilimler Enstitüsü, 2000

(5) MaxSutherland, AdvertisingandtheMind of the Consumer, Allen&Unwin, Australia, 1993, s. 10

(6) Kirsten Bradbury, EssentialDali, DempseyParr, Londra, 1999, s. 78

(7) www.felsefedergisi.com/?&Bid=217338 (04.01.2012)

(8) Jean-YvesRoy, UnconsciousForSale, MinessotaPress, london, 1986, s. 98

(9) H. Romtin, subliminalMessages, termprojectMcCallionSeniorpublic School, Kanada, 1991, s. 12

(10) Güleç, C. Psikoterapiler. Ankara: Medikomat Basım-Yayın Psikiyatri Bülteni 1993;2(2):59-63

(11) Scheerer, M. (1954). Cognitivetheory. In G. Lindzey (Ed.),Handbook of ScoialPsychology. Vol.1.Cambridge, AddisonWesley.

(12) Engin Geçtan, Psikanaliz ve Sonrası, İstanbul: Remzi Kitabevi, 9.b., 2000, s.172

(13) Handan Güler – Yüksek Lisans Tezi 065247003 Kocaeli-2008 Algıların Ötesi: Bilinçaltı Reklamcılık Bilinçaltı Reklamcılığın Tüketici DavranışlarıÜzerindeki Etkileri

(14)C. G. Jung, Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi, çev. Engin Büyükinal, İstanbul: Say Yayınları,3.b., 1996, s. 65-66

(15) Key W., Subliminal Ad-VenturesInErotic Art

(16) Key W., Clam-PlateOrgy

(17) Joseph Bressler, Illusion in the Case of Subliminal Visual Stimulation, General Psychology, 5, 1931, s. 247

(18) Stephen L. Franzoi, SocialPsychology, Brown andBenchmarkPublishlers, Madison, 1996, s.244

(19) BlagoyKlimov, SubliminalMessages in Advertisement, 2003; http://mpra.ub.unimuenchen.de/4257/1/MPRA_paper_4257.pdf [23.04.2008]

(20) Stephen L. Franzoi, SocialPsychology, Madison: Brown andBenchmark, 1996, s.245

(21) D. M. Krugman, S. W. Dunnand Arnold M. Barban, Advertising, Its Role in Modern Marketing (8th ed.), Chicago: Fort Worth, TX: Dryden, 1994, s.237

(22) http://www.psikoloji.gen.tr/archive/index.php/t-17056.html , Psk. Dan. İdris BİLEN, 10.01.2012

(23) İZGÖREN Ahmet Şerif (2009). Eşikaltı Büyücüleri, Elma Yayınevi, 2. Basım, Ankara.

(24) Yrd. Doç. Dr. Işıl HORZUM, 'Dövüş Kulübü' Filminin Ruhbilimsel Çözümlemesi, Akademik Bakış Dergisi,Temmuz-Ağustos 2011

(25) http://www.posterwire.com/wp-content/images/silence_of_the_lambs.jpg (Erisim; 26.05.2008)

(26) Key W., The Age of Manipulation, S.20

(27) Key W., SubliminalSeduction, S. 3

(28)http://www.aktifhaber.com/news_detail.php?id=108556 [28.05.2008]

(29)TomMcIver, “BackwardMasking, andOtherBackwardThoughtsAbout Music”, TheSkepticalInquirer, 1988, 13, s.52

(30) http://jeffmilner.com/backmasking.htm [28.05.2008]

(31) Ali Murat Güven, Seytan Rock Müzigin Tam Kalbinde,http://www.yenisafak.com.tr/arsiv/2004/aralik/21/g07.html [28.05.2008]

SİNEMA TEKNİĞİ OLARAK SES VE SESSİZLİK

Öğr. Gör. Murat Toprak
Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
mtoprak@yildiz.edu.tr

Öğr. Gör. Mehmet İLHAN
Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
nemehmet@gmail.com

ÖZET

Günümüz sineması için ses, görüntüyü destekleyen, vazgeçilmez bir ögedir. 1896–1929 yılları arasında sessiz sinema döneminde ise sesin yokluğu bir problem oluşturmamaktaydı. Sessiz sinema, modern sinemadan teknik ve estetik olarak tümüyle ayrı bir türdü. Sesli sinemaya geçilmesiyle birlikte sinema tümüyle sesli hale gelmedi. Günümüzde bile herhangi bir sesin olmadığı sahneler ya da hiç konuşmayan film karakterleri sessizliğin bir sinemasal anlam üreticisi olarak kullanılabileceğini göstermektedir. Bu çalışma, sessizliğin modern filmlerin içinde nasıl kullanıldığına yoğunlaşmaktadır.

Anahtar kelimeler: sessizlik, sessiz sinema, film müziği,sinema tekniği

ABSTRACT

Nowadays, audio is an essential part of modern cinema and it supports the image. In silent cinema era (between 1896-1929) silence wasn't big problem. Silent cinema was totally different form from modern cinema technically and aesthetically. After the cinema with voice, movies haven't completely changed. In modern movies, there are too many silent scenes or speechless charachters and it shows that silence can be used to craeate a cinematic meaning. This article focuses on silence how to use in modern films.

Keywords: silence, silent cinema, soundtrack, movie technics.

SESSİZLİĞİN KÜLTÜREL ANLAMI VE DEĞERİ

Sessizlik, en basit tanımıyla, insan kulağının algılayabildiği düzenli ve düzensiz seslerin olmaması durumudur (Sözen, 2003: 189). Sessizlik denildiğinde insanların konuşmadığı veya içinde bulunulan ortamdan kaynaklanan bir sesin olmadığı durumlar anlaşılır. Antropolojik bakışla sessizlik, kainatın öncesi ve sonrasını dolduran ögedir. Hem başlangıç hem de sondur (Ersoy, 2007, 350).

İnsanlar birbirleriyle konuşarak sosyalleşirler; hem içinde oldukları kültüre ait dili bildikleri hem de üzerine konuşulan konu hakkında söyleyecek sözü oldukları için konuşurlar.

Ancak konuşmamak hiçbir şey bilinmediği anlamına gelebileceği gibi, çok şey bildiği için susan insanlar da vardır. "Sessizlik aslında büyük ve güçlü bir yanıttır". Konuşma başka bir yoldan anlatılamayan durumlarda kullanılan bir araçtır; mesaj iletmenin doğrudan değil dolaylı yoludur. Aristoteles "Eğer bir kişinin düşünceleri, söze gerek kalmadan yeterli düzeyde ortaya konabiliyor olsaydı, ne gerek kalırdı ki konuşmasına?" ifadesiyle bu gerçeğin altını çizer (Aristoteles, 2003: 56). Dil, düşünülen her şeyin ifadesi için yeterli gelmeyen bir araçtır. Wittgenstein düşünülebilen her şey açık seçik düşünülebileceğini, ama düşünülebilen her şeyin söylenemeyeceğini vurgular.

Aslında sözcükler yanıltıcıdır. Sontag'a göre bilincin tüm içerikleri, sözcüğün gerçek anlamında, anlatılamazdır. Resim, fotoğraf ya da müzik gibi biçem araçları ifade edilemez olanı gösteren kaçınma teknikleri ve sanatçının suskularıdır. (Sontag, 1998: 43) Susma yoluyla sanatçı, karşısına patron, müşteri, tüketici, düşman, aracı ve yapıtının çarpıtıcısı olarak çıkan dünyaya olan tutsaklık bağlarından kendisini kurtarır. (Sontag, 1998: 47)

Susma, Otraçağ Trappist tarikatları için bir fikir çilesi çekme anlamına gelir. Trappist öğretide susma, hem çileci bir edimdir, hem de eksiksi "doluluk"a erme durumuna tanıklık eder.

Bir başka açıdan susma, düşüncenin tamamlanmadığının belgelenmesidir. Karl Jaspers'in sözleriyle: "En son yanıtları bulunmuş olan, artık öbürüyle konuşamaz; inandığı şeyin hatırı için gerçek iletişimin akışını koparmış olur."

Susma düşüncenin sürmesi ya da araştırılması için zemin hazırlamak için de vardır. Söz, düşüncenin önünü dikkate değer bir biçimde keser. Susma her şeyi "açık" bırakır.

Susmanın bir diğer kullanımı ise sözün en yüksek bütünlüğe ya da ciddiliğe erişmesine yardımcı olmak ya da bunu sağlamaktır. Uzun susmalarla ara verildiğinde sözcüklerin daha bir ağırlık kazanır. Neredeyse dokunulmazlığa erişir. (Sontag, 1998: 58-59)

EKSİK DEĞİL FARKLI: SESSİZ SİNEMA

Ses, sinema tekniğinde genelde görüntüyü destekleyen bir yan sinematografik araç olarak düşünülür, oysa ses en az görüntü kadar önemli bir sinema öğesidir. Dramalardaki ses ögesi, dört unsurdan oluşur: insan sesleri, doğal sesler, müzikler ve efektler. Konuşmalar, olay örgüsünün ilerlemesi için vazgeçilmez bir ögedir. Doğal sesler, bulunulan ortamı işitsel olarak tamamlar ve zenginleştirir. Müzikler anlatımı güçlendiren bir yardımcı ögedir. Efektler ise nesneleri tanımlamakta görüntüye yardımcı olurlar. Ses ögesi drama içinde tek başına olduğundan kat be kat büyük bir gücü elinde tutabildiği halde genelde görüntüye bağımlıdır, istisnai örnekleri olmakla birlikte o an sahnede gösterilenden kolayca ayrılamaz (Monaco, 2005: 206).

Sinema, ilk yıllarında tamamıyla sessiz olarak çekilmekteydi ve filmler sessizdi; ama sinema salonları sessiz değildi (Novell-Smith, 2003: 21). Sinemanın ilk yıllarında, perdedeki görüntüye uygun çeşitli efektler, salonda bulunan görevliler tarafından gösterim sırasında üretilerek filmler daha gerçekçi hale getirildi, ya da sahne önünde çalınan bir veya birden fazla müzik enstrümanıyla film yorumlandı. Hatta filmlerde çalınmak için değişik ruhsal durumlara uygun özel besteler yapıldı (Davis, 1999: 18). Japonya gibi bazı ülkelerde ise hikâye anlatıcıları (benşi'ler) filmi salonda seyirciler için yorumladılar. Ayrıca filmlerin anlatım dili de sesin yokluğu düşünülerek oluşturuluyordu. Önemli olaylar ve diyaloglar

arayazılarla seyirciye sunuluyor, oyuncular abartılı jest ve mimiklere dayanan bir oyunculuk sergiliyordu. Bazen de sahnedeki o an duyulamayan sesler zekice buluşlarla "duyulabilir" hale getiriliyordu. Josef von Sternberg'in "New York Rıhtımları" (*The Docks of New York*, 1928) filminde bir patlama olduğunun bir kuş sürüsünün aniden havalanmasıyla seyirciye hissettirilmesi gibi. Aslında seyirci, filmlerin sessizliğini kabullenmişti, çünkü gördüklerinin eninde sonunda bir görüntü olduğu duygusunu kaybetmemişlerdi. Sessiz filmlerdeki sesin "eksikliği" ancak sesli filmler yapılmaya başlandıktan sonra göze batmaya başladı. (Arnheim, 2010: 34).

Ses kayıt teknolojileri geliştikçe, çekim anında sesler de kaydedilmeye ve salonlarda film bandına senkronize olarak çalınmaya başlandı. Tüm bu gelişmelerin sonunda, 1928 yılında tamamı sesli filmler çekilebilir hale gelindi. 1940'ların sonunda manyetik ses kaydının gelişimi ve transistörün icadı ile daha kaliteli ve kolay ses kaydı yapma ortamı oluştu. (Betton, t.y.: 29-30) Sesin sinemaya gelmesinden önce filmler saniyede 16 kare çeken kameralarla kaydedilmekteyken, görüntü-ses senkronunun daha iyi sağlanabilmesi için sesli filme geçişle birlikte, saniyede 24 kare çekimler standartlaştı. (Çınar, 2008: 74) 1970'lerde ise çok kanallı müzik teknolojilerinin kullanımıyla sesin gerçekliği ve yönelliği arttı. Aynı dönemde, Dolby teknolojisi sayesinde ses bandındaki gürültü azaltıldı ve sinyal güçlendirildi. (Monaco, 2005: 126)

Sesli sinema seyircinin büyük ilgisini çekmişti, ancak sinema sektörü sessiz film üretmekten kolayca vazgeçmeye razı olmadı ve bunun hem teknik hem de estetik gerekçeleri vardı.

Başlangıçta sesli sinemaya, birçok yönetmen ve oyuncu, bugünün insanının anlayamayacağı ölçüde tepki gösterdi. Aralarında Charlie Chaplin'in de olduğu birçok sinemacı filmlerin "konuşmalı" olmasını, sinemanın ruhuna aykırı görerek sesli film çekmemekte uzun süre direndi. Griffith müzik kullanımını onayladı ama "sinemanın yarattığı sessiz dünyanın güzelliğini bozacağı" gerekçesiyle diyalog kullanımına karşı çıktı (Abisel, 2007: 113). Fransız yönetmen René Clair, 1929 yılında yazdığı bir makalesinde "Eğer ekranda alkışlayan elleri görüyorsak, alkış sesi duymaya ihtiyacımız yok." diyerek görüntüyle simültane ilerleyen sese karşı olduğu belirtti (Clair, 1929). Film eleştirmeni Béla Balázs ise, görüntü sesten yalıtılmış olduğu için seyircinin oyuncuların yüzlerine ve el-kol hareketlerine baktığını, bunun da sadece "olayı" değil, karakterlerin "duygularını" da anlamasını sağladığı vurgular (Fabe, 2004: 59-60). Sessiz filmin resimden, heykelden ya da edebiyattan daha büyük bir sanat gücüne sahip olduğunu iddia eden Balázs bu gücün sesle ziyan edilmemesini ister.

Filmlerin tamamen sessiz olmasını savunan ve uzun müddet sesli film çekmemekte direnen Charlie Chaplin, "Sesliler mi? Seslilerden nefret ettiğimi rahatça söyleyebilirsiniz. Dünyanın en eski sanatını, pantomim sanatını harcıyorlar. Suskunluğun yüce güzelliğini yok ediyorlar." cümleleriyle tepkisini göstermiştir (Martin, 1972: 186). Fransız yönetmen Bresson da aslında sessiz sinema döneminde görüntüye paralel bir ses sinema salonunda duyulmasa da bu filmlerin seslerini sinema izleyicilerinin hayallerinde canlandırabildiğini ve sessizlik algılamadığı, gerçek anlamda filmde sessizlik etkisinin ancak sesli filmler çekilmeye başlandığından sonra verilebildiğini vurgulamak için "*sesli sinema sessizliği yarattı*" demiştir (Bresson, 2009: 43). Bresson, sessizliğin sesten daha ucu açık ve çarpıcı bir anlatım aracı olabileceğinin farkındadır ve hareketsizlik ve sessizlikle aktarılabilecek her şey sonuna kadar kullanıldıktan sonra harekete/sese geçilmesi gerektiğini vurgular.

Sessiz filmlerin sinemanın en saf biçimi olduğu söyleyen Hitchcock "Günümüzde yapılan filmlerin çok azında gerçek sinema var. Bunlara 'konuşan insan fotoğrafları' diyebiliriz. Sinemada bir öyküyü anlatırken ancak başvurulacak başka bir yol kalmadığında diyalog kullanılmalıdır. (…..) Sesli filmlerin ortaya çıkması ile ne yazık ki bir anda tiyatroya benzer biçim ağırlığını koydu. Kameranın hareket edebilir olması, bu olguyu değiştirmez. Yapılan şey sinema değil, tiyatrodur." diyerek sessiz sinemanın yanında yer aldı.(Truffaut, 1987: 56) Nitekim Hitchcock'un birçok filminin önemli sahneleri sessizdir: "Sapık" filminde cinayet ve cinayet temizliği, "Gizli Teşkilat"ta mısır tarlasındaki kovalamaca, "Çok Şey Bilen Adam"da Albert Hall Tiyatrosu'ndaki final sahnesi gibi…(Favell, 2008: 56)

Rus sinemacılarsa sesin sadece görüntüyle eşgüdümlü olarak kullanımına karşı çıktılar. Ayzenştayn, Pudovkin ve Aleksandrov, 1928'de bir bildiri yayınlayarak sesin görüntüyle yüzde yüz eşlemeli olarak kullanılmasıyla kurgunun sinemaya getirdiği sanatsal anlatım gücünün yok olabileceği görüşünü savundular. (Sözen, 2003: 149) Bu bildiride, sesin sinemasal denklemin eşit bir ögesi olarak değerlendirilip görüntüden bağımsız olarak kullanılması gerektiğini vurguladılar.(Eisenstein, 1985: 338)

Sinema sektörünün sesli filmlere karşı çıkmasının teknik açıdan haklı gerekçeleri ise şöyle sıralanabilir:

– Mikrofonların ağır olmasının hareket olanaklarını sınırlaması,

– Çekim sırasında motor sesinin de kaydedilmesini önlemek için büyük kabinlere konulan kameraların rahat hareket edememesi,

– Diyalogların artmasıyla filmlerin gittikçe durağan ve çok konuşmalı hale dönüşmesi,

– Ses kaydı görüntü çekimiyle aynı anda yapıldığı için yönetmenin çekim sırasında ekibe ve oyunculara talimat verememesi,

– Oyuncuların diyalogları ezberleyememesi dolayısıyla çekimlerin birçok kez yinelenmesi,

– ABD'de dışarıdan gelmiş yabancı oyuncuların aksan sorunları,

– Bazı oyuncuların 'fonojenik" bir sese sahip olmaması, yani seslerinin görüntüleriyle eşleşmemesi, uyum sağlamaması.(Sözen, 2003: 134)

Tüm zorluklara ve itirazlara rağmen seyircinin büyük ilgisi, bir yıldan biraz daha uzun bir zamanda bütün filmlerin sesli çekilmeye başlamasıyla sonuçlandı. Seyircinin sesli filme yoğun ilgisi, sinema sektöründen yükselen güçlü tepkinin önüne geçince, sesli filmler hızla yaygınlaştı, birkaç yıl içinde sessiz film çekimi neredeyse tamamen ortadan kalktı. Sesli filme uyum sağlayamayan pek çok yönetmen ve oyuncu da sessiz sinemayla birlikte tarihe gömüldü. "Şarlo konuşursa ölür" diyen Chaplin bile, kısa bir suskunluk döneminden sonra sesli film çekmeye başladı.

BİR ANLATIM ÖGESİ OLARAK SESSİZLİK

Sinema tekniği olarak sessizlik, ya sahnenin doğal seslerinin, ya da doğal seslerin yanı sıra müzik ve efekt gibi diğer işitsel ögelerin bir sahnede veya sahnenin bir bölümünde bulunmamasıdır. Bu tanıma ek olarak, sahnedeki karakterlerin konuşmaması ya da sahnenin herhangi bir ses içermeyecek şekilde senaryo aşamasında tasarlanması da sessizlik kategorisine dâhil edilebilir. Bresson, sessizliğin gücünü sonuna kadar kullandıktan sonra sese geçme eğilimindedir. Hareketsizlik ve sessizlikle aktarılabilecek her şeyin en sonuna kadar kullanılmasını öğütler.(Bresson, 2009: 30)

Bir film sahnesinde sessizlik tekniği kullanıldığında seyirci iki aşamalı bir süreçten geçer; önce perdede yansıyan olaya karşı önceki sahnelere kıyasla daha fazla ilgi gösterir, ardından ise sessizliğin yarattığı dramatik etkiye girer, en küçük bir sesi bile kaçırmamak için kulak kesilir. Sessizliğin ardından gelen evre de önemlidir ve bu evrede kullanılan ses, asal etkisinden 2–3 kat fazla etki yapar (Sözen, 2003: 189).

Sessizlik evresi film içinde farklı şekillerde kullanılabilir. Sessizlik, büyük bir ses yoğunluğundan önce kullanıldığında, seyirciyi birazdan gerçekleşecek olan olaya hazırlar. Hitchcock'un "Kuşlar" (*The Birds*, 1963) filminde kargalar, saldırıları öncesi okul önünde birikirlerken sessizdirler. Kalabalık olmalarına rağmen sessiz durmaları hem seyirciyi hem de sahnedeki oyuncuyu tedirgin eder. Nitekim çok geçmeden kuşların insanlara saldırısı başlayacaktır.

Büyük bir ses yoğunluğunun ardından (bir savaş sahnesi vs. gibi) gelen sessizlik yenilginin veya acizliğin yol açtığı ruh halini yorumlar ve yansıtabilir. İki yoğunluğun arasında kullanılan sessizlik, hem hazırlayıcı hem yorumlayıcı olmak zorundadır ve daha fazla teknik ustalık gerektirir (Sözen, 2003: 190). Devam edegelen uzun bir sessizlik ise farklı ve birbirine zıt hisleri çağrıştırabilir: ölüm, keder, durgunluk, huzur, aşırı gerginlik gibi (Millerson, 2009: 506).

Sessizlik dramatik yapımlarda birçok işlev üstlenebilir. En yaygın kullanıldığı yerlerden birisi, hızlı kesmelerin (*flashes*) bulunduğu sahnelerdir. Hitchcock'un "Sapık" (*Psycho*, 1960) filmindeki meşhur duşta cinayet sahnesinde diegetic ses kullanılmamıştır, basit bir müzik ve efektler görüntünün devamlılığını sağlarlar (Kakınç, 1995: 102). Bir dakika bile sürmeyen ve 78 parçadan oluşan bu sahnede sahneye ait doğal seslerin kullanılmamasının sebeplerinden biri, görme kanalları ve işitme kanalları arasında bozulan dengedir. Sokolov, görme kanallarının gergin bir şekilde çalıştığı ve görme kanallarına gelen enformasyon miktarının üst sınıra yaklaştığı durumlarda, işitme kanallarının "tıkanıyormuş gibi" olduğunu belirtir. Böyle bir durumda beyne gelen ses sinyalleri beyinde işleme tabi tutulmaz ve o sesleri işitemiyormuşuz gibi olur (Sokolov, 2007: 17). Kesme patlamalarının bulunduğu sahnelerde doğal sesler yerine uğultu ve çınlama gibi efektlerin tercih edilmesinin sebebi budur. Bresson bu durumu vurgulamak için "Eğer göz bütünüyle fethedilmişse, kulağa ya hiçbir şey yüklenmemeli ya da çok az şey yüklemeli. İnsan aynı anda hem göz hem kulak kesilemez." demiştir (Bresson, 2009: 53).

Kuşkusuz sessizlik yalnızca sahnedeki diegetik seslerin silinmesiyle yapılmaz; sahne, müzik ve efekt gibi bütün işitsel ögelerden de arındırılabilir. Böyle bir kurgu tercihi, sahnedeki oyuncunun bilinç durumunu yansıtmak için kullanılabileceği gibi, görsel ögelerin altının çizilmesi amacını da taşıyabilir.

Sessizlik etkisi, sahnedeki tüm sesleri silmenin yanı sıra, bazı seslerin silinip bazılarının korunmasıyla da sağlanabilir. "Vesikalı Yârim" (1968) filminde Akad, Manav Halil'in bir pavyonda şarkıcı Sabiha'yla ilk göz göze geldikleri anda sahnedeki şarkıcının şarkısını ve diğer masalardaki insanların gürültülerini tamamen çıkartarak sadece Halil ve Sabiha'nın konuşmalarını seyirciye vermiştir. Bu durum yaklaşık yarım dakika sürer; garsonun masaya gelip konuşmasıyla şarkıcının sesi ve diğer ortam sesleri yavaş yavaş yükselir ve duyulur hale gelir. Akad bu yolla, Halil ve Sabiha'nın ilk göz göze gelme anlarındaki çarpılmışlık hislerini seyirciyle de paylaştırmıştır.

Daha farklı bir sessizlik sağlama yolu ise, sahnenin doğal halinde herhangi bir konuşma, hareketli nesneye veya çevreye ait ses içermemesidir. Hitchcock'un "Hırsız Kız" (*Marnie*, 1964) filminde Marnie karakteri çalıştığı şirketin kasasından para çaldığı anda, temizlikçi kadın da akşam temizliği için büroya gelir. Her iki kadın ve kullandıkları eşyalar ses çıkarmaz, bu yüzden Marnie'nin gürültü yapmamak için ayağından çıkartıp cebine tıktığı ayakkabıları zemine düşünce, seyirci üzerinde bomba etkisi yapar.

Filmlerdeki hiç konuşmayan ya da çok az konuşan sessiz karakterler zengin bir anlam derinliğine ve seyirci yorumuna yol açarlar. Hollywood'un ünlü komedyen üçlüsü Max Biraderlerin Harpo'su dilsiz bir karakteri canlandırır ve onun dilsizliğindeki güzellik, büyük ölçüde onun çenebazlarla çevrelenmiş olmasından kaynaklanır.

Bazı sinema yapımlarında ise bundan daha ötesi olarak, karakterlerin hiçbiri konuşmaz. Kim Ki Duk'un yönettiği "Boş Ev" (Bin Jip, 2004) birbirine âşık iki genç hem kendi aralarında hem de başka insanlarla hiç konuşmazlar. Japon yönetmen Takeshi Kitano'nun yönettiği 2002 yapımı "Dolls" (Bebekler) filminde de benzer bir anlatı yapısı vardır. Yan hikâyelerdeki karakterler bolca konuştuğu halde filmin ana karakterlerini oluşturan iki âşık, filmin sonuna kadar hiç konuşmaz. Sylvain Comet'in yönettiği animasyon filmi Belleville'de Randevu *(Les Triplettes de Belleville, 2003*) filminde ise karakterlerin hiçbiri konuşmaz, sadece tepkilerini dışavuran kısa sesler çıkartırlar; bu "eksikliği" gidermek için yapımda bolca doğa ve çevre sesleri ile müzikler kullanılmıştır.

Oyuncuların konuşmaması durumu ana akım popüler sinema için fazlasıyla kabul edilemez bir durumdur ve seyirci beklentilerine aykırıdır. Bu yüzden sessiz karakterlere genelde sanat sineması adı verilen filmlerde rastlanır. Ancak bu durumu seyirci beklentilerine bağlamak tümüyle doğru değildir. Tom ve Jerry, Roadrunner, Fineas ve Förb,Masha and The Bear, gibi popüler çizgi dizi karakterleri beden dili ile jest ve mimikleri sayesinde her kültürden çocuk tarafından kolayca anlaşılabilmektedir.

Etkin ve güçlü bir anlam üreticisi olan sessizlik bir anlatı tekniği olarak kullanılırken çok dikkatli olunmalıdır, çünkü yanlış yerde veya yanlış şekilde kullanıldığında filmin anlatımına katkıda bulunmak yerine olayların akışına zarar verebilir, "ses kaybı" olarak algılanabilir. Bu tekniğin uygulanmasında dikkat edilmesi gereken iki temel kural vardır. İlki, sessizliğin etkili olabilmesi için bıçakla kesilir gibi aniden başlatılması veya bitirilmesi, ikincisi ise sessizliğin ne kadar süreceğinin çok iyi tespit edilmelidir. (Sözen, 2003: 189). Ancak, "Vesikalı Yârim" örneğinde olduğu gibi, sesin aniden bitirilmediği örneklerin yanlış olduğunu söylemek de mümkün değildir.

SONUÇ

Sessiz sinema aslında sesli sinema öncesi teknolojik yetersizlikler sonucu ortaya çıkmışsa da, sesin yokluğu, pantomimin, jet ve mimiklerin yoğun olarak kullanıldığı oyunculuk yönü yüksek sinema tarzı olarak şekillenmiştir. Sessiz sinemanın bir başka güçlü yönü de sesin yokluğunun daha güçlü bir görüntü estetiğinin gelişmesini sağlamış olmasıdır.

Günümüz eğlence dünyasında seyirci alışkanlıkları nedeniyle tümüyle sessiz bir sinema kurgulanması oldukça güçtür, ancak sahne içlerinde ses, müzik ya da efekt ögesinin devre dışı bırakılması, ya da sahnenin diyalogsuz veya sessiz olarak tasarlanması durumları, filmin anlatısına bazı durumlarda sesin katabileceğinden çok daha fazla bir anlam derinliği ve estetik düzey kazandırabilir.

KAYNAKLAR

- Abisel, Nilgün: **Sessiz Sinema, Ankara**, De Ki Basım Yayın, 2007.
- Aristoteles, **Poetika (Şiir Sanatı Üzerine),** Türkçesi: Samih Rıfat, K Kitaplığı, İstanbul; 2003
- Arnheim, Rudolf: **Sanat Olarak Sinema**, Çeviren: Rabia Ünal Tamdoğan, 2. bs., İstanbul, Hil Yayınları, 2010.
- Betton, Gerard: **Sinema Tarihi,** Çeviren: Şirin Tekeli, İstanbul, Yeni Yüzyıl Kitaplığı, t.y.
- Bresson, Robert: **Sinematograf Üzerine Notlar**, Çeviren: Nilüfer Güngörmüş, 2. bs., İstanbul, Nisan Yayınları, 2009.
- Davis, Richard: **Complete Guide To Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and TV**, Boston-ABD, Berklee Press, 1999.
- Eisenstein, S. M.:**Film Biçimi**, Çeviren: NijatÖzön, İstanbul, Payel Yayınları, 1985.
- Necmettin Ersoy, **Semboller ve Yorumları,** 3. Baskı, İstanbul, Dönence Yayınları, 2007.
- Fabe, Marilyn: **Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique**, California-ABD, University of California Press, 2004.
- Fawell, John: **The Hidden Art of Hollywood**, Connecticut-ABD, Greenwood Publishing, 2008.
- Kakınç, T.: **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Gerilim-Polisiye Filmleri,** İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1995.
- Konuralp, Sadi: **Film Müziği: Tarihçe ve Yazılar**, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2004.
- Marcel Martin, **Charles Chaplin, "Şarlo"**, Çeviren: Timuçin Yekta, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1972.
- Millerson, Gerard: **Televizyonda Yapım ve Yönetim**, Çeviren: Deniz Yalım Kadıoğlu, Ankara, Turgen Basım, 2009.
- Monaco, James: **Bir Film Nasıl Okunur?**,Çeviren: Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 5. bs., 2005.
- Ok, Akın: **Türk Sinemasında Film Müzikleri**, Antalya, Altın Portakal Kültür Sanat Vakfı, 2002.
- Susan Sontag, **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş,** Haz: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, 2. Basım, İstanbul, 1998.
- Sözen, Mustafa: **Sinemada Renk: Sembolik Anlamlar**, İstanbul, Detay Yayıncılık, 2003.
- Sokolov, Aleksey: **Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu**, Çeviren: Semir Aslanyürek,İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.
- Toprak, Murat: **Filmin Dili: Kurgu**, 2. Basım, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2013.
- Truffaut, François: **Hitchcock**, Çeviren: İlyas Hızlı, İstanbul, Afa Yayınları, 1987.
- **–Dünya Sinema Tarihi**: Editör: Geoffrey Novell-Smith, Çeviren: Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.
- René Clair, **The Art of Sound**, 1929, http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/art-of-sound.htm
- Béla Balázs, **Theory of the Film: Sound**, http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/theory-of-film.htm

SANAT EĞİTİMİ İLE SAĞLANAN DAVRANIŞ DEĞİŞİKLİKLERİNİN BİREYE VE TOPLUMA KATKISI

Yrd. Doç. Dr. Mustafa KINIK
Necmettin Erbakan Üniversitesi., Konya

Öğr. Gör. Asım TOPAKLI
Sinop Üniversitesi. Gerze MYO, Tasarım Bölümü

ÖZET

Sanat, yaratıcılığın veya hayal gücünün ifadesi olarak anlaşılır. Sanat insanın evrensel bir değeridir. Kısıtlı veya değişik şekillerde bile olsa her kültürde görülür.

Sanat eğitimi, görsel sanatların eğitimi ve öğretimiyle ilgilenir. Bu öğretimin kapsamı içinde, uygulamalı çalışmalar, sanat eseri inceleme, sanat eleştirisi, sanat tarihi ve estetik yer alır. Bu kapsamın içine, müfredat programları, çalışma düzeni, değerlendirme gibi yöntemsel konular da dâhil edilmelidir.

Günümüzde eğitim, bilim ve sanatın iş birliğine dayandırılmaktadır. Sanatın da, biliminde amacı; insana hizmet etmek ve yeniyi keşfetmektir. Sanata ve duyguların eğitimine yön veren eğitim sitemlerinde, duygular eğitilirken, zihinsel yeteneklerin, düşüncenin ve zekanın da geliştiği gözlenebilmektedir. Sanat, duygu ve düşünce arasındaki iç içe geçmiş bağlantıyı vurgularken, öğrenme ve gelişim sürecinin de etkin bir yardımcısıdır.

Sanat eğitiminin örgün ve yaygın eğitim içindeki tanımına, kişinin duygu düşünce ve izlenimlerini anlatabilmek, yetenek ve yaratıcılığını estetik bir seviyeye ulaştırmak amacıyla yapılan eğitim faaliyetlerinin tümüdür diyebiliriz.

Sonuç olarak; sanat her dönemde insanlara yararlı bir bilim dalı olmuştur. Ülkemizde okul öncesi eğitimden, lisansüstü eğitime kadar çeşitli başlıklar altında sanat eğitimi okutulmaktadır. İncelemede bu sürecin ve eğitimin bireye ve topluma katkıları üzerinde durulacaktır.

Anahtar kelimeler: Sanat, Sanat eğitimi, Sanat ve toplum.

CONCLUSION OF BEHAVIOUR TRANSFORMATİON PROVİDED BY ART EDUCATION TO HUMAN AND SOCIETY

ABSTRACT

Art is understood as the power of creativity or imagination.Art is a universal value of human.It apperars in all cultures by different forms or restricted ways.

Art education, concerns with education and training visual arts. Practical studies, analysis of art objects, criticism of art, history of art and aesthetics forms the scope of this education,Syllabus, study arrangement and assesment must be added to the scope.

Today, education depends on the cooperation of science and art.Both of the art's and science's purpose is to servet o human and discovering the novitious.In the education systems which shapes the art and emotional education, the mental abilities, thoughts and intelligence are also built up, while the emotions are being disciplined.Art is an assistant for learning and evolution process while it highlights the strict relation between emotion and thought.

The definition of art education in the formal and mass education can be done as, all educational activities done to express feelings, thoughts and impressions, and, raising the capability and creativity to an aesthetic level.

In conclusion, art is a usefull discipline to the human at all times. In our country art education is being given under different titles such as pre-school education and master's degree education.In this study, contribution of this process and education to the human and society is going to be emphasized.

Keywords: Art, Art education, Art and society

GİRİŞ

BÖLÜM I

1.1.Eğitim

İnsan dünyaya gözlerini açtığı andan itibaren, bilinçsiz de olsa etrafını tanıma arzusu içindedir. İnsan içindeki bu istek bilinçli bir öğrenme faaliyetine dönüşür. İlk bilgileri ailesinden edinmeye çalışır. Burada eğitimi veren konumda olan, aile büyükleridir. Büyüdükçe ihtiyacı olan yeni bilgi ve becerileri sistemli, planlı ve programlı bir şekilde öğrenme gereği ortaya çıkar. Bu durumda bireye ihtiyacı olan bu bilgilerin planlı ve programlı bir şekilde verilecek bir eğitim sürecinden geçmesi gerekmektedir. Dolayısıyla eğitimin tanımını şu şekilde yapmak mümkündür.

Eğitim, bireyde kendi yaşantısı yolu ile kasıtlı ve istendik davranış değişikliği meydana getirme sürecidir (Ertürk, 1997).

Eğitim faaliyetlerinin asıl amacının bireyin davranışlarını olumlu yönde değiştirmek, toplumun kalkınmasını sağlamak, toplumun kültürel değerlerini gelecek nesillere aktarmak, bireyi toplumla bütünleşmesine katkı sağlamak diyebiliriz.

1.2. Sanat

Yaşamın içinden çıkan bir insan etkinliği olarak sanatın insanlıkla yaşıt olduğu söylenebilir. Genel olarak her hangi bir etkinliğin ya da bir işin yapılmasıyla ilgili yöntemlerin, bilgilerin ve kuralların tümüne birden sanat denir. Sanatsal etkinliği, bazı düşüncelerin, amaçların, duyguların, durumların ya da olayların, deneyimlerden yararlanarak, beceri ve düş gücü kullanılarak ifade edilmesine ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı bir insan etkinliği diye de tanımlanabilir (Bozkurt, s.15)

Sanat kelimesi, zengin fakat o ölçüde karmaşık çağrışımlar yapan bir kelimedir. Bu kelime herhangi bir şekilde kulağımıza çarptığında; güzel sanatlar, süslemecilik, resim, hattatlık, müzik, dans, mimarlık, heykelcilik, nakkaşlık, dekor, atölye, üslup, eser ve daha birçok kavram düşüncemizde canlanır (Mülayim, s. 18).

1.3. Sanat Eğitimi

Bireyi eğitmede veya biçimlendirmede sanat eğitiminin çok önemli bir yeri vardır. Sanat, sadece bireyin heyecanlarını inceltmeye, duygularını yüceltmeye yaramakla kalmaz, toplumunda birlik ve bütünlük içinde gelişmesine ve orijinal bir milli zevk etrafında toplanmasına vesile olur. İşte bu sebepledir ki, her milletin hayatında sanat eğitimi çok önemli bir yer tutar. Ülkelerin milli eğitimi planlanırken, pedagoglar, ilim kadar, ahlak kadar estetiğin de programlarda yer almasını isterler. Eğitim psikologları, sanatın bireyin kendini ifade etmede oynadığı rolü belirtirlerken, eğitim sosyologları, toplumların yoğrulmasında sanatın ve ya estetiğin önemini ortaya koymaya çalışırlar (Arvasi, s. 182).

Sanat zorlamayla olmaz ve zorla öğretilmez. Tolstoy'un da dediği gibi sanat gönülle öğrenilir. Sanat insanın içinden kaynayarak gelir (Tolstoy, s. 66). çoğu zaman gençlik yıllarında her hangi bir sanat dalında eğitim görmemiş fakat bunun eksikliğini sonradan fark etmiş olan aileler, çocuklarını, sanata karşı ilgisi olsun olmasın illaki yöneltmek isterler. Tabii ki ailenin veya birilerinin zoruyla olan bu ilgi de fazla devam etmez. Başkasının isteğiyle sanata yönelen bir kimsenin başarılı olması da çoğu zaman mümkün değildir. Çünkü sanat, zorlama ile veya dış etkiyle olmaz. Sanat içten gelen ve fedakarlık isteyen bir iştir. Tolstoy'un şu sözleri bunu pekiştirir niteliktedir;

"Şunu hiç unutmamalıdır ki, sanat, bir fedakarlık abidesidir. Eğer siz fedakarlığa talip değilseniz, milyonlarca insanın ömrünü verdiği bu müesseseye katılmaya hakkınız yok demektir" (To1stoy, s. 70).

Sanat eğitimine çok küçük yaşta başlanmalıdır. Çünkü sanatlar kısa sürede öğrenilecek kadar basit işler değildir. Kısa sürede öğrenilen bir iş de sanat olmaz. Her hangi bir sanat dalını bütün incelikleriyle öğrenmek bir ömür almaktadır. Sanatında tanınmış kişileri araştırdığımızda onların, hayat boyu tek bir meslekle yetindiklerini ve onu da daima en iyiye ve en mükemmele götürmek için çalıştıklarını görebiliriz (Akdoğan, s.238)

Sanat eğitiminin amaç ve gerekliliğinin özünde ise, insan ruhunun yüceltilmesi, insanın özgürleşmesi, bireylerin ruhsal gereksinimlerinin doyurulması, dengeli, çağdaş, duyarlı bir toplum yaratılması çabası güdülür (Artut, 2004). Sanat eğitiminde toplumun kültürel yapısını güçlendirme, kültürel değerleri sahiplenme, ruhsal doygunluk oluşturma ve çevresine duyarlı bireyler oluşturma hedeflenir. İyi bir sanat eğitimi almış birey ya da toplulukların ruhsal anlamda daha az problem yaşadığı ve çevrelerinde olup bitenlere karşı daha duyarlı oldukları bilinmektedir.

Hayatın anlamını kavrama ve yaşadığının farkına varma, sanat eğitimi almış insana ait bir özelliktir. Eğitilmemiş birey, toplum hayatındaki yerini, konumunu ve görevini kavrayamaz. Sanat eğitimi bir toplumda düzen, uyum, huzur, birlik ve hedef olmaz. Sosyal refahın ve adaletin gerçekleşmesi, sorumluluk duygusu taşıyan fertlerin varlığına bağlıdır. Bu da ancak eğitilmiş insanla mümkün olduğundan, bireyin ve dolayısıyla toplumun eğitimine olan ihtiyacımız her şeyin önündedir.

BÖLÜM II

2.1. İnsan

İnsanın nasıl bir varlık olduğunu anlayabilmek için işe ilk defa bireyin tarifi ile başlamak yerinde olur.

İnsan denilen bu mükemmel makineyi bize en doğru şekilde anlatacak kaynak, ancak onu yaratan olabilir. O'ndan bağımsız olarak yapılan bütün tanımlar eksik ve doyurucu olmaktan uzak olacaktır. Şu halde "İnsan nedir? Sorusunun cevabını ilahi kaynaklarda aramamız gerekiyor. Konuyu bir örnekle açmaya çalışalım:

Bir usta düşünelim ki iğneden füzeye kadar birçok şey yapabiliyor. Şimdi bu ustanın bir tane iğne, bir tane otomobil, bir tane füze, bir tane de düşünebilen, konuşan, ne amaçla üretildiğini bilen bir robot yaptığını kabul edelim. Bunlar arasında bir değer sıralaması yapmamız istense, birinci sırayı robotun alacağından hiç kimsenin şüphesi olmaz. Çünkü bir şeyin değeri, sanatkârın o şey üzerinde kullandığı ilim, sanat ve maharet derecesinde artar. Yani sanat, sanatkârı ile değer kazanır. Sanatkâr ne kadar mükemmel ise eser, o kadar mükemmel olur. İnsana, baki, ezeli ve ebedi bir varlığın aynası olması yönüyle bakılırsa ne kadar mükemmel ve kıymetli bir varlık olduğu görülebilir, insanın ne olduğu az çok ortaya çıkmış olur. İnsan, bütün varlıklar içinde en seçkin varlık olduğundan, en mühim görev ve en büyük sorumluluk ona verilmiştir.

Ayrıca, insan nedir sorusuna, insan önce tek bir kişidir, bireydir diye cevap verebiliriz. Ancak birey olan insanın kökeni toplumdur. Aristoteles: "İnsan toplumsal bir canlıdır" der. Bu düşüncenin ışığı altında insanı toplumsal bir varlık olarak belirlersek, insanın yaşamını da toplumsal yaşamdan soyutlamak mümkün olmaz. Sanat fenomenine katılan, onun oluşmasına yardım eden insan, böyle toplumsal bir varlık olduğuna göre onun ürettiği sanat yapıtı da toplumsal bir ürün olacaktır.

2.2. Toplum

Toplum tanımının yapılmasında her ne kadar kesin, sınırları belli olan net bir cevap verilemese de, en genel manada şunları söylemek uygun olacaktır. Gündelik yaşamın

sürdürülebilmesi amacıyla çok çeşitli yapılar ile kurumlar oluşturarak, bu kurum ve yapıların belirlediği ilişkiler içinde iletişim kuran bireylerden oluşan bir topluluk olarak tanımlayabiliriz. Bu topluluk tesadüfen bir araya gelen değil, aralarında tarihi, ekonomik, kültürel, sosyal ilişkiler olan, ortak anlayış ve davranış biçimleri geliştirmiş kişilerden oluşan bir bütündür.

Bir toplumu ve o toplumun yapısını anlamak için, o toplumun tarih boyunca nasıl geliştiğini, yapılandığını, toplum içindeki bireylerin nasıl etkilendiğini incelemek gerekir.

BÖLÜM III

3.1. Sanat ve Toplum ilişkisi

Tarihte, her zaman ve mekânda olduğu gibi sanat aynı zamanımızda da bir güçtür. Bu gücün sadece iyilik ve doğruluk için değil, kötülük için de kullanılabileceğini unutmamak gerekmektedir.

Güçlü sanat anlayışına ve uluslar arası yarışabilecek güçlü sanatçılara sahip olan ülkeler, dünyada seslerini duyurabilme gücüne sahiptirler. Bir futbol maçında veya spor dallarının her hangi birinde bu başarıyı yakalayanların günlerce dünya medyasını nasıl meşgul ettiklerini görmekteyiz. Sanat dallarında da böyledir. Uluslararası düzeydeki bir müzisyenin, bir tasarımcının, bir ressamın veya heykeltıraşın ne denli bir tanıtım ve reklam gücüne sahip olduğu meydandadır.

Dünya ülkeleriyle diyaloglarımız arttıkça, diğer ülkelerle ilişkilerimiz çoğaldıkça, sanat dallarına ne kadar önem vermemiz gerektiği de gündeme gelmektedir. Ülkemizde bütün sanat dallarında tam bir atılım şarttır. Bunun için çok şuurlu bir estetik eğitimi planlanmalı, güzel sanatların bütün dallarında, ecdadın ortaya koyduğu eserler incelenmeli, yazdıkları okunmalı, sağlam ve objektif bir kriterden geçirilerek estetiğimizin esasları belirtilmeli ve hazmedilmelidir. Bunun arkasından, bu alanda çağdaş gelişmeler kaynaklarından araştırılmalı, muhtelif milletlerin ve medeniyetlerin sanat ürünleri, mukayeseli bir biçimde gözden geçirilmeli ve elde edilen bu kültür, genç kabiliyetlere aktarılmalıdır. Daha sonra genç kabiliyetler adeta devşirilerek vatan sathında araştırılmalı ve onları zengin bir kültür ve teknikle desteklemelidir. Her şeyden önce onlara milli ve mukaddes kültür değerlerimizi çağdaş seviyenin üstüne çıkarma ülküsü verilmelidir. İşte bir sanatçı bu duygu ve değerlerle yetiştiği zaman, halkın da takdir ettiği kaliteli bir sanatçı olur ve böyle yüksek değerleri haiz olan bir sanatçı da halkı, vatan ve milleti için çok önemli eserler ortaya koyabilir. Kaliteli eserler de, içte ve dışta, vatan ve millet için bir kuvvet potansiyeli oluşturur. Bu güç için sınır ve hudut yoktur. Bu öyle bir güçtür ki, önü açıktır, engelsizdir ve sonsuz bir hürriyete sahiptir.

Sanat bireysel olarak insan bilincinde aracısız bir şekilde doğar, anlam kazanır. İnsan emeğinin bir ürünüdür. Sanatın estetik özünü toplumsal olaylar, insanların toplumla olan çok yönlü ilişkileri oluşturur. İnsanın bilincini belirleyen onun toplumsal varlığıdır. Estetik yansıtmanın konusu her zaman insandır. Tek bireyden hareket ederek genelleştirmeyi gerçekleştirir. Her estetiksel yaratmada iki önemli faktör vardır. Bunlardan biri, bireyin arzuları, tutkuları ve özlemleri diğeri ise toplumun sanatçıya yüklediği sorumluluklar ve isteklerdir. Sanatçı yapıtı topluma kabul ettirebilmesi ile tam doyum elde edebilir. Ancak toplumun düzeyi bu konuda önemli bir rol oynar. Çünkü sıradan bir toplum, sanat yapıtı üzerinde bilinçli bir yargıda bulunamaz. Bir yapıtı kabul etmesi için zevkli birey oluşu ya da

yararlı bir nesne oluşuna göre değerlendirebilir. Böyle bir durum sanatçı ile izleyici arasında salt yüzeysel bir bağlantı ortaya koyar. Her dönemin kendi gereksinmeleri ve bakış açıları doğrultusunda sanat ortaya çıkar ve bu ölçütlere göre değerlendirilir. Bu çeşit yaygınlaşmış bir düşünce veya heyecan belirli bir dönemdeki tipik bir karakter olarak, sanatçının yarattığı ve toplumun beğeni gösterdiği, yöresel bir üslup olacaktır. Sanatsal gelişim, toplumsal gelişmeye ve toplumsal yaşamın yapısına doğrudan bağımlıdır.

Sanat bir oyun, oyalanma aracı veya bir lüks değildir. Gerçi sanatın doğuşunda, kaynağında ve kökeninde oyunun bir yeri olduğu ileri sürülür. Ancak sanat önünde sonunda denge ve tutarlılık içinde bir evrensel bildiri taşır (Mülayim, s.19).

Sanat, insana incelik ve zerafet duygusunu kazandıran çok önemli bir olgudur. Bütün sanatlarda, sanatçının ince bir ruh, düşünce ve estetik anlayışı görülmektedir.

Kısaca sanatın gücünü, birey ve toplum üzerinde etkisini şöyle özetleyebiliriz:

1- Sanat ortamı, hoşgörü, güzellik ve sevgi ortamıdır. Dolayısıyla birey de ve toplumda mutluluk ve huzur sağlayacaktır.
2- Sportif faaliyetler, çeşitli sanat dalları ve kültürel faaliyetler insanları iyi yönde kanalize etmek için önemli araçlardır.
3- Sanatsal eğitim ve faaliyetler insanların kaynaşmasına, hatta ulusların birbirleriyle sıcak diyalog kurmalarına vesile olan güçlü bir iletişim vasıtasıdır.
4- Sanatsal eğitim ve faaliyetler ülkemizin hariçte tanıtılması için çok önemli eylemlerdir.

5. SONUÇ

Sanat, insanlığın menfaati ve faydası içindir. Eğer uğrunda ömür verilen, nice zahmetlere katlanılan sanat, insanları ezmek veya sömürmek için kullanılırsa, bu durumda sanatın faydasından değil de zararından bahsetmek gerekir (Tolstoy, s. 7).

Sanatlar eğitiminde, eğitim ve öğretim kadrosunun oluşturulması da çok önemlidir. Genç kabiliyetler, kendilerine rehberlik edecek her yönüyle güçlü kadrolara muhtaçtırlar. Sanat, Öğretmen-öğrenci ilişkileri içinde gelişir. Bu diyaloglarda ustanın tecrübe ve şahsiyeti kadar, çırağın kabiliyet ve şahsiyeti de önemlidir. Öğretmen öğrenciyi bir mukallit olarak yetiştirmez, ona bizzat kendini keşfettirir. Aslında en iyisi, genç kabiliyetleri değişik zamanlarda, değişik eğitimcinin terbiyesine vermek daha yararlıdır. Unutulmaması gereken önemli bir husus, güzel sanatlar eğitimini sadece bir öğretmen öğrenci ilişkisi olarak görmemek gerekir. Aksi halde, eğitim sahası daralır, taklide, tekrara ve monoton bir eğitim şekli ortaya çıkar. Buna mahkum olan sanatçılar da, güzel sanat eserleri üretmek yerine, para kazanmak psikolojisiyle hareket ederlerdi. Nitekim Walt Disney'in atölyelerinde bu sitilde çalışan ve sürekli miki fare resimleri yapan binlerce zanaatkarın olduğu söylenmektedir (Arvasi, s. 185-186)

Sanat hem teorik ve hem de pratik olarak bilindiği zaman olgunluğa ulaşır. İstisnaları olmakla birlikte, günümüzde bazı sanatçıların teoriyi, bazılarının da uygulamayı bilmedikleri bir gerçektir. Bu tip sanatçıların her ikisi de eksiktir. Gerçek sanatçı, sanatının teorisini de pratiğini de bilen kişidir. Aslında sanatsal duyarlılığa sahip olmak içten gelen bir şeydir. Sadece okuluna gitmek ve eğitimini görmekle sanatçı olunmaz, Hiçbir okul insana, sanatsal duyarlılığı edinip, kullanmayı öğretemez (Tolstoy, s. 137).

KAYNAKLAR

Ertürk, S. (1997), Eğitimde Proğram Geliştirme, Ankara.
Artut, K, (2004), Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri, Ankara.
Akdoğan, B. (2001). Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlak.
Arvasi, S. A. (1982). Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz, 2. bsk., İstanbul: Burak Yayınevi.
Bozkurt, N. (1995). Sanat ve Estetik Kurumları, 2. bsk., İstanbul: Sarma Yayınevi.
Mülayim, S.(1994) Sanata Giriş, Sanat Tarihi metodu, İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi.
Tolstoy L.N. (2009). Sanat Nedir., 2. Baskı, İş Bankası Kültür yayınları

DEĞİŞEN SANAT, SANATÇI, YAPIT VE İZLEYİCİ BAĞLAMINDA SERGİLEME KAVRAMI

Nur GÜRDAL
Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri EnstitüsüUygulamalı Sanatlar Anabilim Dalı Seramik Eğitimi Bilim Dalı
nrgurdal@gmail.com

ÖZET

Sergileme, değerli eşyalar toplama ve ilk olarak nadire kabineleriyle başlayan bir süreçtir. Bu süreç aynı zaman da varlıklı kişilerin güç gösterisiydi. Bu dönemde sanatçı ve yapıt kavramları henüz yok idi. Amaç özel beğenilerle toplanan her türlü parçanın teşhir edilmesiydi. İzleyicilerde büyük koleksiyonları görmeye giden ve gördükleriyle güç ve zenginlik değerlendirmesi yapan insanlardı.

Müzeler her zaman büyük görevler atfedilen, kutsal sayılan mekanlar oldular. Büyük ustaların eserlerini toplamak ve onları kronolojik olarak sıralamak, hem halkı eğitmek hem de ülkeleri güçlü göstermek için önemli kurumlardı. Zaferlerin, tarihteki önemli isimlerin, dönemin önemli olaylarının ve kutsal kitaplardaki konuların betimlendiği resimler önemli belgelerdi. Belgelerin sergilenmeleri, sergilendikleri mekanlar, izleyiciyi etkisi altına alması bakımından önemliydi.

Empresyonizm ile sergileme kavramında yaşanan büyük değişim, izleyiciyi kutsal havadan arındırmış, kuralları terk etmesini sağlamış ve o güne kadar hiç tanık olmadığı tacize maruz bırakmıştı. Sanat alanına giren hazır nesne, fotoğraf ve sanatçıların kapalı alanları terk etmeleri, izleyicinin tam olarak içinde var olduğu sergilemelere neden oldu.

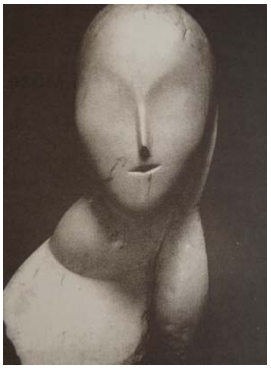
Bu çalışmada, müz kavramıyla başlayan, nadire kabineleri ve ilk kurulan müzeden günümüze kadar geçen zaman da, birbiriyle bağlantılarını hiç koparmadan değişim gösteren sergileme- sanat- sanatçı- izleyici kavramları sorgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: sergileme, müz, müze,yapıt, izleyici

1. MÜZE KAVRAMININ TARİHSEL SÜRECİ

İlk sergileme alanı olan müze fikri müz kavramından ortaya çıkmıştır. Her sanat dalına adanan Müzler, yaratıcı için esin kaynaklarını temsil etmektedir.

“Antik dönemde resim ve heykelin müzleri yoktur. Sanat, zihinden çok, el becerisi gerektiren bir uğraş olarak değerlendirildiğinden itibar görmez. Şiirle, müzikle, felsefeyle kıyaslanmaz. Sanatın müzlerin mekanını fethetmesi, icat edildiği 18. yüzyılı bekleyecektir.”(Artun, 2012)



Resim 1: Constantin Brancusi, Müz, 1912, Gunggenheim Müzesi

Müze tarihine bakıldığında ilk büyük yapı ve en az yedi yüzyıl varlığını sürdüren İskenderiye Müzesidir. Bünyesinde barındırdığı el yazması kitaplar, Akdeniz’ in bütün merkezleri taranarak ve dönemin hükümdarlarıyla yazışılarak sahip oldukları eserler kopyalanmak amacıyla ödünç alınarak toplanmıştır. M.Ö. 47’ de yangın sonucu İskenderiye Müzesi de tarihe karışır.

Bu dönemde koleksiyon kurmak, nadire kabineleriyle birlikte anlam kazanmıştır. Nadire koleksiyonlarında bir sınırlama yoktur. Nadir olan her parça canlı, cansız, doğal ya da yapay bu koleksiyonlarda yer bulur, teşhir edilir. Bu dönemde sanatçı ve yapıttan bahsetmek mümkün değildir. Sergilenen nesneler doğadan toplanmaktadır ve sergileyenler de kendi zevkleri doğrultusunda koleksiyon oluşturan dönemin zengin insanlarıdır. İzleyici bu dönemde, sadece “izleyen” olmak ve koleksiyonlarda bulunan nesnelerin azlığı ya da çokluğu ile değerlendirme yapmak konumundadır. Ama bu dönemden günümüze kadar amaç; teşhir edilen her ne olursa olsun izleyiciye ulaşmasıdır.

İskenderiye müzesi ve nadire kabinelerinden sonra Avrupa müzelerinin kökeni kabul edilen Medici Müzelerinin kuruluşudur. Medici’ nin takdir edip seçtiği en değerli eserler sağlam bir sanat ve tarih mekanı oluşturmakla kalmamış daha sonra kurulan müzelere de örnek oluşturmuştur.

16. yüzyılda gelişen ticaret ve zenginleşen tüccarlar için, zenginliği göstermenin en önemli yolu sipariş üzerine yaptırdıkları resimlerdir. Zamanla ellerinde ciddi sayıda bir resim koleksiyonu oluşur. Ve bu koleksiyonların halka açılması müzeciliğin gelişmesi bakımından önemli bir dönüm noktasıdır.

Çoğu hayatta olmayan usta sanatçıların eserlerinden derlenerek 1706’ da Medici’ lerden Ferdinand’ ın açtığı sergi, gelecek zamanlarda ve 19. ve 20. yüzyıllarda uzun kuyruklar oluşturacak dev sergilere, özellikle de büyük ustalara ait sergilere öncülük etmiştir.

Zaman içerisinde müzeler eserleri sergileme işlevlerinden uzaklaşarak, toplama ve kronolojik olarak sıralama işlevine önem verir hale gelmişlerdir. Bu yönüyle baktığımızda, izleyici için sanat tarihinin en önemli isimlerinin eserlerini belli bir düzen içinde baştan sona gezebilmek, o döneme tanıklık ettiği düşüncesiyle önem taşır. Aynı zamanda bu durum

müzeler içinde geçerlidir. En iyi, en tanınmış sanatçıların eserlerini müzelerinin duvarlarına asmak, diğer müzelerden belki de bir adım önde olmak anlamına gelmektedir.

Samuel F.B. Morse, 1832 tarihli "Louvre' da Sergi Salonu" adlı resmi, galeri mekanı içerisinde hiçbir estetik kaygı gözetmeksizin, resimlerin yan yana istiflenişinin bir göstergesidir.

Resim 2: Samuel F.B. Morse, Louvre' da Sergi Salonu, 1832- 33 Terra Amerikan Sanatları Müzesi

"Samuel F.B. Morse' un Louvre' da Sergi Salonu (1833) adlı resminde başyapıtların mekansal boşluktaki tahtlarına yerleştirilmeden duvar kağıdı etkisi uyandıracak şekilde istiflenmiş olması, modern bakış açısına göre son derece rahatsız edicidir. Çeşitli dönemlerin ve üslupların kötü bir biçimde yan yana gelişi bir yana (en azından bize öyle görünür) resimleri nasıl izleyeceğimiz de alışkanlıklarımızın tamamen dışındadır." (O' Doherty, 2010)

Dönem içerisinde sergileme şeklinden kaynaklanan bir kurallar bütünü ortaya çıkmıştır ve bu durumu bozacak en ufacık değişiklik izleyiciyi rahatsız etmektedir. Resimlerin duvarlara hangi mesafeyle asıldığı, nasıl bir sıralama izlediği, hangi mesafeden resme bakılması gerektiği, çerçevelerin renklerinin ne olması gerektiği bile bir kalıba oturtulmuştur. Sergileme mekanı belli kuralları olan ve sadece sanatın var olduğu bir yer halini almıştır.

19. yüzyılda var olan kültürel çatışma ve uluslar arası rekabet sanatta da kendini göstermiştir. Açılan büyük dünya sergileri, en iyi sanat ve sanatçı karşılaştırmaları ve gösterişli müze mimarileri, uluslar için önem taşımaktadır.

Avrupa müzeleri içerisinde en ayrıcalıklı ve en çok öne çıkan tartışmasız Louvre müzesidir.

" Louvre' u Fransa' nın hükümranlığının en etkili siyasal dekoru olarak tasarlayanların başında ise Jasques Louis David gelir(1748- 1825). 1792' de, Louvre' un kamuya açılışından bir yıl önce, İçişleri bakanı Roland, David' e yazdığı mektupta müzeden ne beklediğini ona şöyle bildirir: "Yabancıları çarpmalı ve etkilemelidir… Güzel sanatlarla ilgili bir beğeniyi beslemeli, sanatçıların okulu olmalıdır… Bu bir ulusal anıttır ve tek bir kişi bile ondan hazzetme hakkından mahrum kalmayacaktır. Zihinler üzerinde öylesine iz bırakacak, ruhları yüceltecek ve yürekleri öylesine heyecanlandıracaktır ki, Fransız Cumhuriyetinin namının yürütüldüğü en güçlü mecralardan biri olacaktır." (Aktaran Artun, 2012)

Müze, mimarisiyle de dönemini, ait olduğu uygarlığı yansıtmaya başlar. Büyülü ve kutsal bir atmosfer yaratılır. Kiliseler barındırdıkları eserlerle müzeleşirken, müzeler görkemli mimarileri ve usta sanatçıların eserleriyle kutsallık kazanır.

19. yüzyıl İngiltere' sinde ise toplumsal reformun öncüleri, müzenin alt tabakayı eğitmesini, kötü alışkanlıklarından arındırmasını ve kentli bir birey haline getirmesini bekler. Tüm bu beklentilerin yanında müzelerin talan edilmesi korkusuyla, ziyaretçi sayısını sınırlamışlar, sıkı bir şekilde korumuş ve denetlemişlerdir. Tüm bu korumalara ve korkulara rağmen alt tabaka onlardan beklenenden daha fazla uyum sağlamış, korkulan olmamıştır. British Museum başarılı geçen bu süreçten sonra, akşam saatleri ve işçilerin tatil günlerinde de hizmet vermeye başlar. Ve kamusal müzelerin sayısı 1860' da elliyken, 1900' de bu sayı iki yüze çıkar.

19. yüzyıla genel olarak baktığımızda; en büyük değişimini empresyonistler gerçekleştirmişlerdir. Empresyonistler ilk sergilerini 1874' de açarlar. Empresyonist sergiyi gezenler o zamana kadar alışık olmadıkları bir durumla karşı karşıyadırlar. İzleyiciler başta resimlere nereden bakmaları gerektiğini bilemiyorlardı. Tabloların dibine kadar girip keyfi fırça darbelerini anlamlandırmaya çalışıyorlar ve anlam veremedikçe empresyonistleri deli olarak adlandırıyorlardı. Bu durum büyük değişimin göstergesiydi. İzleyici pasif durumdan aktif hale gelmiş ve o zamana kadar kendisiyle baş başa olan izleyici taciz edilmiştir.

Resimlerde izleyicinin alışık olduğu tüm kurallar empresyonizmle beraber yıkılmaya başlamıştır. Fırça vuruşlarının ve kompozisyon kurallarının değiştiği, ve adeta resimlerin tablolardan dışarı taşacakmış izlenimi verdiği bir deneyimle karşı karşıya kalmışlardır. Ressamlar, o güne kadar çalışmalarında varlık gösteren aynı kompozisyon kuralları, aynı teknikler ve aynı konuları bir kenara bırakıp kendi duygularını da yansıtmaya başlamış ve izleyicinin o güne kadar bildiği ne varsa alt üst etmişlerdir.

İzleyici de resimle beraber aktif hale gelir. Artık her şey önüne hazır gelmiyordur ve yorumlamak, anlamak durumundadır. Bu durum günümüze kadar devam edecektir. Müzeler kutsallıklarını korurken, sanatçı da izleyici de gözünü dünyaya çevirmiştir. Dışarıda her şey farklıdır. Müzeler zamanla bir gün mutlaka ziyaret edilmesi gereken yerlere dönüşürken, sergiler artmaya ve izleyiciyi her seferinde taciz etmeye devam etmişlerdir. Sanatçı da bu zaman diliminde boş durmamış değişen zamana ayak uydurmuştur. İzleyici, başta reddetmiş ama her duruma hazırlıklı hale gelmiştir.

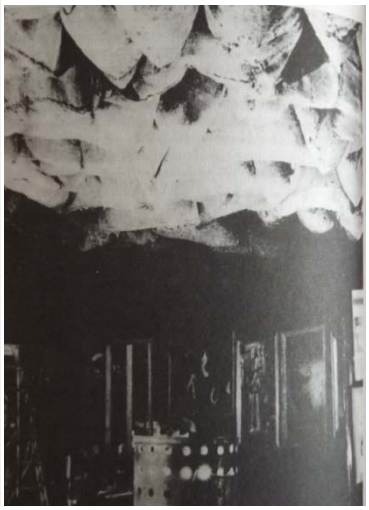
2. GALERİ KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE GALERİYE ALTERNATİF YAKLAŞIMLAR

Sergileme kavramındaki değişimle birlikte galeri kavramı ortaya çıkar. İdeal galeri mekanının nasıl olması gerektiği hep sorgulanır. Müzelerin ağır havasından sonra, sanatçıları ve izleyicileri sadece sanat eseri odaklı, aynı zamanda kuralların devam ettiği, dış dünyayla bağlantının tamamen koptuğu mekanlar karşılar. Müzelerden pek farkları yokmuş gibi algılanan galeri mekanları zaman içerisinde büyük değişim göstererek hem sanatçıların hem de izleyicilerin tüm alışkanlıklarının yerle bir edildiği sergilemelere ev sahipliği yapmışlardır. Buralarda kişisel ve karma sergiler düzenlenir. Müzelerdeki ulaşılmaz büyük ressamların yerini yapıt ve izleyiciyle birebir ilişki içinde olan sanatçılar alır.

Burada amaç; gelen izleyicinin sergilenen nesne ile birebir iletişim kurmasını, estetik haz almasını, bilgilenmesini sağlamaktır. Tüm bu amaçları yerine getirebilmek için de, gerçekten iyi kurgulanmış, izleyicinin ilgisini çekebilen, verilen mesajı izleyiciye aktarabilen bir sergi oluşturmak gerekmektedir.

Müzelerden sonra sanatçı, sanat eseri ve izleyici, galeriye hapsedilmiştir. Bu durum sanatçıyı yeni ve farklı bir şeyler yapmaya yöneltir. 20. yüzyıl tüm kavramların altüst edildiği bir dönem olmuştur.

Kurt Schwitters' in 1923' de Hanover' de yaptığı "Merzbau" dönemin önemli işlerindendir. Merzbau, sanat ve mekan kavramlarının var olduğu bir iştir. Schwitters, Merzbau' yla galeri mekanında, ayrı bir mekan oluşturmuş, sadece duvarda resim izlemeye gelen, sütunlar üzerinde heykeller seyreden izleyiciye, yepyeni bir deneyim yaşatmıştır.



Resim 3: Kurt Schwitters, Merzbau, Yapımına 1923' de başlandı, 1943' de yok edildi, Hanover, Almanya
Resim 4: Marcel Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, "Uluslar arası Gerçeküstücülük Sergisi"nden görüntü,1938, New York

Sergileme kavramındaki önemli değişimlere dada hareketinde de şahit olunmaktadır. Dada hareketiyle birlikte sanat alanı daha önce olmadığı kadar derinden sarsılmış, hazır nesnenin sanat alanına girişi, hem " sanat" kavramının hem de galeri mekanının reddini getirmiştir. O zamana kadar yaratılan tüm kutsal hava, büyük sanatçı tanımlamaları reddedilmiştir. Sergileme kavramı, 1938 yılında Duchamp ile galeri mekanın hiç akla gelmeyen bir noktasının kullanılmasına tanık olur. 1938 yılında Galeria Beaux- Arts da Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisinde Duchamp' ın "1200 Kömür Çuvalı" işi hem sergileme hem izleyici için şaşkınlık verici bir yaklaşım olmuştur. Duchamp, galeri mekanını ters yüz etmiştir.

Buradan yola çıktığımızda, en başından beri belli kurallar, belli kalıplar içerisinde sergilenen "sanat eseri", hem sergileme, hem izleyici açısından farklı bir noktaya gelmiştir. Artık sergileme alanının her bir noktası, sanatçı için "eserini" sergileyebileceği bir mekana dönüşmektedir. Sergileme için sadece duvarlar ya da kaideler yeterli değildir, her nokta değerlendirilir. Sanat, bu noktada bir kurala bağlı kalmak zorunda değildir. Duchamp' ın hazır

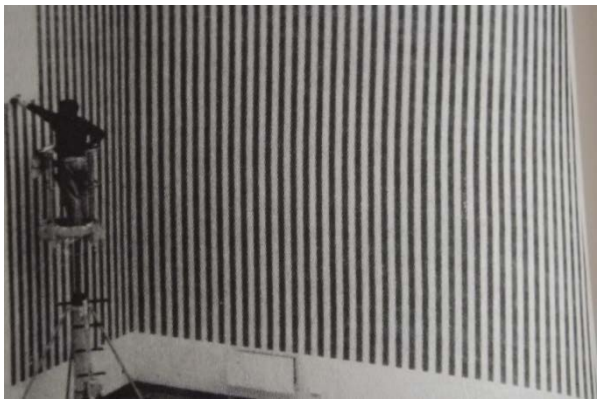
nesneleri de müze kavramını ele almış, kullandığı hazır nesneler ile sanat eserinin biricikliğine göndermede bulunmuştur.

Resim 5: Marcel Duchamp,Boite- en- Valise,
Resim 6: Joseph Cornell, Romantik Müze, (1941,New York) (1949-1950)

Sanatçılar, müzeye olan tepkilerini, her yerden topladıkları, birbiriyle hiç alakası olmayan nesneleri bir araya getirerek ve kendi minyatür müzelerini oluşturarak göstermişlerdir.

Bu süreçte, "sanat eseri" nin işe dönüşme sürecine şahit olunmaktadır. Uzaktan bakılması, dokunulmaması gereken sanat eseri kavramı, yerini iş kavramına bırakmaya başlar. İzleyicinin katılım göstermesi gereken, ve bazen tam da içinde var olduğu işlerden bahsediyoruz. Sanatçı, galeri mekanının şartlarını zorlar.

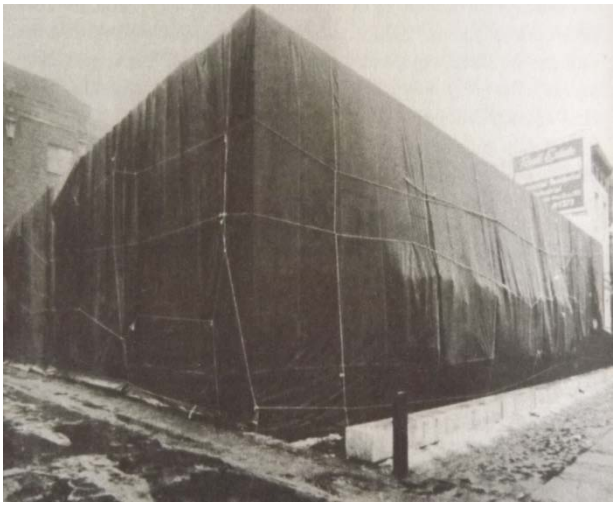
20. yüzyılla beraber, sergileme kavramının değişmeye başladığı görülmektedir. Kurallar yerini, yeni yorumlara bırakmaya başlar. Örneğin; Fransız sanatçı Danıel Buren 1968 yılında galeri mekanını sergilemiş ve mekanı bir anlamda eserleştirmiştir.



Resim 7: Daniel Buren, 1968, "Prospect 68" sergisi, Düsseldorf

Kısaca, 1960' dan itibaren sanata hazır nesnenin girişi, sanatçıların enstalasyon, performans, kavramsal sanat, arazi sanatı, süreç sanatı gibi yönlere kayması, sergileme kurallarının yıkılmasına, başından beri yaratılmaya çalışılan kutsal havanın dağılmasına, izleyicinin sadece zihinsel olarak değil, aktif olarak da sanatın içinde bulunmasına yol açmıştır. Her şey artık sanat nesnesi olabilir, tek farkı, bir müze de sergilenmesine gereksinim olmamasıdır. Çünkü, her an, her yer sanatı sergilemek için uygundur.

1960’ lı yıllarda, sanatçıların sergileme için vitrin kullanmaları da önemli bir noktadır. Vitrin ilk olarak azizlerin kutsal emanetlerini muhafaza etmek ve sergilemek, kutsal olanın gücünü ve dokunulmazlığını vurgulamak için kullanılmıştır.. En sıradan nesne bile vitrinde özel ve dokunulmaz kılınabilirdi. İçerisindeki nesneyi biricik hale getiren vitrin, izleyiciyi de farklı bir seyre sevk ederdi. 1960’ lı yıllarda tekrar gündeme gelmesi, dokunulmaz ve biricik olana bir göndermedir. Örneğin; Tımm Ulrıchs’ in “İlk Canlı Sanat Eseri” adlı çalışması bu durumun en iyi örneklerindendir. Vitrin içinde sergilenen ne olursa olsun o değeri hak etmektedir.



Resim 8: Tımm Ulrıchs, İlk Canlı Sanat Eseri
Resim 9: Christo ve Jeanne- Claude Paketlenmiş Çağdaş Sanatlar Müzesi, Chicago1969, 900 metrekare katranlı muşamba ve 1100 Metre ip.

1960’ lı ve 70’ li yıllarda, büyük bir değişim söz konusudur. Sanatçı var olan izleyici kitlesinin dışına çıkmak, azınlığı temsil eden görüşlerini sisteme bağımlı kalmadan ifade etmek derdindedir. Bu yüzden müze ve galerilere direnmektedirler. İstedikleri, sınırlı mekan ve izleyici kitlesi değildir.

Christo ve Jeanne- Claude’ un Paketlenmiş Çağdaş Sanatlar Müzesi projesi dışa yönelim ve her kesime ulaşma anlamında önemli örneklerdendir.

O’Doherty’e (2010) göre; bu proje, 1960’ ların ve 70’ lerin ana konusu haline gelen bir meseleye ilişkin derin bir anlayışı gözler önüne sermiştir: bu sanatın sanat olmasını mümkün kılan yapının tecrit edilmesi, tanımlanması ve gözler önüne serilmesi ve bu süreçte sanatın geçirdiği dönüşümlerdir. Bu süreçte galeriye bir yandan düşman kesilen sanatçılar, öte yandan var olmak için ona gereksinim duydukları için ruhsal anlamda bölünmüşlerdir.

Bu bölünme, sanatçıyı dışarıya yöneltmiştir. Arazi sanatında gördüğümüz işler tam da bu duruma örnektir. Arazi üzerinde şekillenen sanatın, galeri mekanında olduğu gibi sergilenememesi, fotoğrafı devreye sokmuştur. Bu dönem izleyicisi için çarpıcı olan nokta budur. Sanat eserlerinin asılları çok değerli ve onları sergilendikleri müzelerde görmek çok önemlidir. Fakat bu dönem de işin kendisini görmek yerine fotoğrafını görebilmek için galerilere gitmişlerdir.

1960' lı yıllarda arazi sanatı da galeri kavramına karşı en yaratıcı ve en başarılı çıkıştır. Ancak sanatçı ne kadar galeriden uzaklaşsa da izleyiciye ulaşabilmesi için video ya da fotoğraf yoluyla işini galeride sergilemek durumunda kalmıştır. Bu çelişkili bir durumdur, galeriyi reddeden sanatçı yine galeriye mahkumdur.

Resim 10: Robert Smithson, Çatlaklı ve Tozlu Çakıllı Ayna, 1968

"Burada varlığı son bulan şey, özel atmosfer kavramıyla özetlenebilir ve şöyle denebilir: Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. Bu olgu bir belirti niteliğini taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır. Şöyle denebilir genelleştirilmek istendiği takdirde: Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır." (Benjamin, 2012)

Bu dönemde sanatın biricikliğinin kaybolduğuna şahit oluyoruz. 1960 sonrası dönemde hazır nesnenin sanat alanına girişi, fotoğrafın sanat alanındaki yerini sağlamlaştırması ve sanatçıların geleneksel den uzaklaşıp yeni tekniklere yönelmesi "biriciklik" yerine "şimdi ve burada" kavramını sanatın merkezine oturtmuştur.

1970' li yılların en önemli işlerinden birinde Fluxus'un ünlü temsilcisi Joseph Beuys imzası vardır. 1974 yılında gerçekleştirdiği "Amerika' yı Seviyorum, Amerika' da Beni" adlı gösterisi büyük ilgi toplamıştır.

Joseph Beuys - *I like America and America likes me*, 1974 - installation

Resim 11: Joseph Beuys, Amerika' yı Seviyorum, Amerika' da Beni, 1974

Bu gösteriyle görülmektedir ki, artık sanatçı işiyle bir bütün halindedir. Onunla beraber yol almaktadır ve bunu yaparken izleyici de bu alana doğru çekmektedir. Bu zamana kadar ayrı ayrı görülen kavramlar bir bütün haline gelmektedir.

3. 1980'Lİ YILLAR VE YENİ MÜZE KAVRAMI

1960 sonrası dönemin bir başka yeniliği ise gelişen teknolojiyle var olan video sanatıdır. Birçok sanatçı işlerini belgelemek ve izleyiciye sunabilmek için video sanatından ve fotoğraf sanatından yararlanmaya başladı. Özellikle performans sanatı, Happening ve Land art gibi sanat türlerinde fazlasıyla video ve fotoğraf teknolojisinin kullanımına ihtiyaç duyuldu. Gelişen teknolojiyle beraber işlerin dijital ortama taşınabilmesi ve çoğaltılabilmesi herkese ulaşma imkanını kolaylaştırmıştır.

"Video sanatının, o güne kadar görülen sanat disiplinlerinden farklı olarak etkileşimli (interaktif) özellikler içermesi ve izleyiciyi sergilemenin parçası kılan bir sunuş yöntemi getirmesi de sanat pratiklerinde yapıtla izleyici arasındaki mesafeyi azaltan bir yaklaşım oluşmasını desteklemiştir."(Yücel, 2012)

1980' li yıllarla beraber yeni bir kavram da gündeme gelir. Bu kavram küratör kavramıdır. O zamana kadar, kısa katalog yazıları yazar, koleksiyondan sergilenecek işleri seçer, nasıl yerleştirileceğine karar verirlerdi. Zaman içerisinde bu iş daha detaylı hale gelmeye başladı. Tanınmamış sanatçılar, çok fazla görülmemiş eserler bulmak, tanıtım yazıları yazmak gibi profesyonel bir iş haline dönüştü.

Diğer yandan galerilerle beraber sanatçılar da bu işe el atmış ve düzenlemeleri de kendilerinin yaptığı sergiler açmışlardı. Belli kalıp ve kurallara alışmış olan izleyicide bu yeni döneme kısa sürede adapte oldu. Artık izleyici de birçok sergide işin bir parçasıydı. Sanatçının galerilere karşı direnmesi sergileme de ve izleyicide de yenilikleri beraberinde getirmişti.

1980' li yıllarla birlikte olgunlaşan küreselleşme müzeleri de etkilemiştir. Büyük şirketlerin sanata yatırım yapmaları, sergilere sponsorluk etmeleri, şirket koleksiyonları oluşturmaları zamanla müze kültüründe 'işletme' kavramını ortaya çıkarmıştır.

1980 sonrasındaki dönemde hızla gelişen teknoloji, birçok alana olduğu gibi sanata da etki etmiştir. Özellikle görsel teknolojideki gelişmeler birçok sanatçının dikkatini çekmiş ve etkisi altına almıştır. Baskı teknolojileri, video, televizyon ve bilgisayarın toplumda hızla yayılması sanatçıların ifade ve üretim biçimlerini de değiştirmiştir.

Bu uzun değişim sürecinde müze kutsal ve seçkin azınlığa hitap eden havasından arınmış, her yönden gelişen teknolojiye ayak uydurmaya başlamıştır. Çağdaş sanat müzelerinin ve galerilerin çoğalması sanatın her kesime ulaşmasında etkili olmuştur. Sanal müzelerin gündeme gelmesiyle dünya çapında erişim ve iletişim sağlanmıştır. Müzelerin teknolojiyle uyum içerisinde koleksiyonlarını sanal ortama taşımaları, dünyada istediğiniz müzeye ulaşabilme, koleksiyonları görebilme ve bilgi edinebilme olanağını sunmuştur.

SONUÇ

Günümüzde gelişen teknoloji işleri olduğu kadar müzeleri de etkisi altına aldı. Müzelerin teknolojiye uyum sağlamaları ve çoğu büyük müzenin sanal olarak gezilebilmesi önemli bir gelişmedir. Sanal müze kavramıyla birlikte, günümüzde izleyici kavramı yerini ziyaretçi kavramına bırakmaya başladı. En başından günümüze değişen sanat- sanatçı- izleyici

kavramları mekan içinde gelişip dünyaya açıldı. Bugünse aslında çok fazla değişime uğrayan ama özünden bir şey kaybetmeyen müze kavramı oldu. Müzelere alınan eserlerin farklılaşması, sergi salonları ve galerilere ayrılması, kutsallığından bir şey kaybettirmedi. Bugün, hala müzelerde belli kurallar, belli mesafelerden bakılan büyük ustaların resimleri ve büyük bir ciddiyetle ziyaret eden izleyiciler bulunmaktadır. Diğer taraftan aslında izleyiciyi ilk karşılaştığı andan itibaren şaşırtan işlerin bulunduğu çağdaş sanat müzeleri, sergi salonları, galeriler gittikçe artarak günümüzde devamlılığını sürdürmektedir.

Sanat, artık belli bir kesime hitap eden, sadece belli bir bilgi birikimiyle algılanabilecek halinden oldukça uzaktadır. Her an her yerde ve her kesime ulaşabilir durumdadır. Ve bu haliyle bir mekan, belli bir izleyici kesimi ve sergileme yöntemlerine pek ihtiyacı yok gibidir.

KAYNAKÇA

ARTUN A. (2012). Tarih Sahneleri- Sanat Müzeleri 1. İstanbul: İletişim Yayınları

ARTUN A. (Ed.) (2005). Sanatçı Müzeleri. İstanbul: İletişim Yayınları

ATAKAN N. (1998). Arayışlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BENJAMİN W. (2012). Pasajlar. (Çeviren: Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

GERMENER S. (1997). 1960 Sonrasında Sanat. İstanbul: Kabalcı Yayınevi

GOMBRICH E.H. (2007). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi

KUSPİT D. (2010). Sanatın Sonu. İstanbul: Metis Yayınları

O'DOHERTY B. (2010). Beyaz Küpün İçinde. (Çeviren: Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık

ŞAHİNER R. (2008). Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi

YÜCEL D. (2012). Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları

YILMAZ M. (2012) Sanatın Günceli Güncelin Sanatı. Ankara: Ütopya Yayınevi

SANAT MÜZELERİNİN REKLAMLARININ FARKINDALIK YARATMADAKİ ROLÜ

Dr. Öykü Ezgi YILDIZ
İstanbul Kültür Üniversitesi
e.yildiz@iku.edu.tr

ÖZET

Müzeler, geçmişten günümüze toplumla, sanatçıların ve sanat yapıtlarının bir araya geldiği mekanlar olarak, çağdaş toplumların yaşamlarında önemli bir konuma sahiptir. Değişen ekonomik ilişkilerin kültürel alan üzerindeki etkileri sonucunda sanatın belli kesimlerin tekelinden çıkarılmasında ve sanatın toplumsal yaşamın odak noktasına yerleşmesinde sanat müzelerinin işlevi çok büyüktür. Kutsal mekanların ve özel mülk sahiplerinin mekanlarının sınırlarını aşarak kamusal mekanlarda sanat yapıtlarının geniş kesimler arasında paylaşılmasını sağlayan müzeler, sanatın demokratikleştirilmesinde ve böylece toplumun sanata olan ilgisinin arttırılmasında etkili olmuştur. Dünyada çeşitli içeriklerdeki sergilere ev sahipliği yapan sanat müzeleri, bu sözü geçen işlevlerini Türkiye'de de yerine getirmektedir. Özellikle son yıllarda Türkiye'de büyük kentlerde sayıları giderek arttan özel sanat müzeleri sanatseverlerle, dünyaca tanınmış sanatların yapıtlarını buluşturmaktadır. Çok sayıda sanatseverin ilgisini çeken bu sanat müzeleri zaman zaman gerçekleştirdiği süreli sergilerle geniş kitlelere seslenmektedir. Bu bağlamda çalışmada, İstanbul'daki sanat müzelerinde sergilenen süreli sergilerle ilgili olarak sözü geçen kitlelerin haberdar edilmesinde izlenen tanıtım çalışmaları ele alınacaktır. Çalışmada, bu tanıtımım etkinliklerinin hedef kitlelere ulaşmadaki rolü ve hangi kanallar üzerinden hedef kitlelerin bilgilendirildiği irdelenerek, bu tanıtım çabalarının sanat müzelerinin süreli sergilerinin duyurulmasında ve sanatseverler üzerinde farkındalık yaratmadaki etkisi incelenecektir.

Anahtar sözcükler: Sanat Müzeleri, Reklam, Farkındalık, Süreli Sergi.

GİRİŞ

Çağımızın rekabetçi ortamı farklı sektörlerde hizmet veren kurumların tanıtım etkinliklerine daha fazla ağırlık vermelerine neden olurken, kurumların ayrıca ürün ve hizmetlerinin tanıtım etkinliklerinde birbirinden yaratıcı yollara başvurmaları sonucunu da doğurmaktadır. Geçmişte tanıtım etkinliklerinden yararlanmayan ya da sınırlı bir biçimde yararlanan sanat kurumları da günümüzde diğer kurumlar gibi çeşitli tanıtım etkinliklerinden yararlanarak, tanıtım çabalarını gerçekleştirmektedirler.

Günümüzde dünyada olduğu gibi ülkemizde de sanatın toplumla bütünleşmesinde önemli katkıları olan sanat müzeleri, kültür ve eğitim alanlarında hizmet verirken gerçekleştirdikleri sergilerle de toplumun farklı kesimlerinin ilgisini çekmeye çalışmaktadırlar. Ülkemizde özellikle İstanbul'da yoğunluklu olarak yer alan özel sanat müzeleri de bu amaç doğrultusunda özellikle 2000'li yıllardan itibaren kültürel yaşamda dikkat çeken sergilerin ziyaretçilerle bir araya gelmesinde önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Özel müzeler gerçekleştirdikleri etkinlikler kadar bu etkinliklerin duyurulması aşamasında da toplumun farklı kesimlerinden ziyaretçilerin ilgisini çekebilmek adına farklı iletişim stratejilerine başvurabilmektedir. Kim zaman halkla ilişkiler etkinlikleriyle kimi zaman ağızdan ağıza pazarlama stratejisini kullanarak, etkinliklerine dikkat çekmek isteyen özel sanat müzeleri, son yıllarda sıklıkla reklamlar aracılığıyla da kitlelere ulaşmaya çalışmaktadır. Bu doğrultuda araştırmada, süreli sergilere yönelik bir ilgi uyandırmak amacıyla yapılan süreli sergi reklamlarının dikkat çekici bulunmasının süreli sergi ziyaret kararı üzerindeki etkisi belirlenmeye çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda son 1 yıl içinde süreli sergi reklamı gördüğünü belirten katılımcılar dikkate alınarak süreli sergi reklamlarının izleyicilerin süreli sergiyi ziyaret etme kararı üzerinde etkisinin olup olmadığı belirlenmeye çalışılmıştır.

MODERN MÜZELER VE PAZARLAMA UYGULAMALARI

Günümüzde müze kavramı sözlük anlamı bakımından eski içeriğinden oldukça farklı bir içeriğe sahiptir. Çünkü geçmişte örneğin Ortaçağ Avrupası'nda ya da daha önceki dönemlerde görselliğin yansıttığı dünyanın gerçekliği sorgulanmakta ve sanat eserlerinin sahip olduğu estetik değerin ölçütü olarak taşıdıkları dini anlamlar temel alınmaktaydı. Söz konusu dönemlerde, sanat eserlerinin muhafaza edilmesinin temelinde de bu düşünce yatmaktaydı. Ancak Rönesans dönemi sonrası yeni düşünüş biçimleri ve de fiziksel dünyaya karşı oluşan ilgi, koleksiyon ve teşhir işlevleri sınırlı da olsa ilk müze örneklerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Shaw, 2004: 7-8). Ancak, tam anlamıyla günümüzdeki müzecilik anlayışıyla örtüşmeyen bu ilk müze örneklerinin ardından çağdaş anlamda müzelerin temelleri çok daha sonraları atılmıştır.

Müzecilik olgusunun, 18. yüzyılda Batı toplumlarında mevcut koleksiyonların kamulaştırılmaya başlanmasıyla ortaya çıktığı söylenebilir. Bu yüzyılın sonlarına doğru hanedanlıklarının bir güç sembolü olarak sergilenmeye başlayan kraliyete ait koleksiyonlar halka açılmaya başlanmıştır (Yücel, 2012: 5-6).

Müzeler, sanat ticaretinden farklı olarak kamuya ait bir eğitim mekanı olarak 19. yüzyılda kurumsallaşmışlardır (Artun, 2011:167). Bu yüzyılın ilk yarısındaki keşifler, fetihler ve Batılı imparatorlukların yayılmacı politikaları müzelerin kurulması ve gelişmesi üzerinde etkili olmuştur (Yücel, 2012: 5-6).

Eserleri muhafaza eden müzeler, sergilediği şeyleri ayrıcalıklı kılarak onlara hem ticari bir değer hem de toplumsal bir itibar kazandırmaktadır (Buren, 2005: 150). Ayıca ulusal kimliğin tanımlanmasında önemli bir rol üstlenen müzeleri farklı kategoriler altında sınıflandırmakta mümkündür. Bu bağlamda müzeler 19. yüzyılda; sanat, tarih, doğa ve teknik başlıkları altında dört ana kategoriye ayrılmıştır (Yücel, 2012: 7). Ancak bu dört ana başlığın yanında müzeler, ekonomik yaşama katkıları nedeniyle ekonomik katkıları bağlamında değerlendirildiğinde ise, değişik biçimlerde sınıflandırılabileceği de görülmektedir.

Müzler günümüzde daha önceki dönemler kıyasla daha fazla önem taşımaya başlamışlardır. İnsanların yaşamlarında boş zaman etkinliği ve de turistik etkinlik olarak önemli bir yeri vardır. Müze ziyaretçileri; müze giriş ücretleri, müzelerin restoranlarında ya da içlerindeki mağazalarda hatırı sayılır bir oranda harcamalar yapmaktadırlar. Bu harcamaların, yerel ekonomiler üzerinde özellikle de turistik bölgelerde güçlü etkileri bulunmaktadır (Frey ve Meier, 2006:1019).

Günümüzde müzeler, turizm sektörüyle olan işbirlikleri nedeniyle yer aldıkları şehrin ekonomisine ciddi katkılarda bulunan kurumlar olarak, özel sermayenin desteğini alarak ulusal ve uluslararası ortamlarda kentlere ve şirketlere bir saygınlık statüsü kazandırabilmektedirler (Yücel, 2012: 21).Ekonomik yaşam üzerinde ciddi etkileri olan müzeleri kimi özellikleri doğrultusunda dört farklı başlık altında sınıflandırmak olasıdır: (Frey ve Meier, 2006:1019)

İçeriğine Göre: Sanat müzeleri, tarihi eserleri içeren müzeler, bilimsel nesneleri içeren, çok genel unsurların ya da beli özel ilgi alanlarına yönelik daha dar kapsamlı müzeler olmak üzere çeşitli içerikteki müzeler bu sınıflandırmanın altında toplanabilir.

Büyüklüğüne Göre: Kimi müzeler çok geniş bir alana sahiptir ve neredeyse bir gün içindeki ziyaretçi sayısı binleri bulabilmektedir. Diğer müzeler ise, az sayıda ziyaretçisi olup, daha amatör çalışanlar tarafından yönetilmekte ve daha sınırlı ziyaret saatleri içerisinde yalnızca bölgesel ziyaretçilerin ilgisini çekmektedir.

Eskiliğine Göre: Kimi müzeler oldukça köklü geçmişleriyle ve eski binalarıyla diğerlerinden ayırt edilirken, kimileri ise daha yakın geçmişleri ve de ilginç mimari yapılarıyla dikkat çekmektedir.

Kurumsal Yapılarına Göre: Geleneksel olarak Avrupa Müzeleri genelde kamuya aittir. Ancak Avrupa'da her zaman özel müzelere de yer almıştır. Ayrıca bir çok müze ne tam anlamıyla kamuya aittir ne de özel müze statüsüne girmektedir. Neredeyse tüm bu özel müzeler devletten ödenek almakta ve bağışlarla desteklenmektedir.

Çeşitli başlıklar altında sınıflandırılabilen müzelerin geçirdiği değişim müzelerin algılanma biçimleri üzerinde de etkili olmuştur. Çağdaş anlamdaki müzeler, günümüzde yalnızca sanat eserlerinin saklandığı mekanlar olmanın ötesine geçmişlerdir.

Müzeler günümüzde; ziyaretçilerin çeşitli deneyimler edinebilecekleri, gerçeklerden kaçabilecekleri, eğitim alabilecekleri, boş zamanlarını değerlendirebilecekleri birer kamusal tüketim merkezine dönüşmüştür (Jafari, Taheri ve Lehn, 2013:1730). Çağımızda değişen toplumsal, siyasi ve ekonomik koşulların yarattığı yeni düzen toplumların müzeleri algılama biçimleri üzerinde de etkili olmuştur. İzleyiciler tarafından müzeler eğitici olduğu kadar eğlenceli olarak da algılanmaya başlanmıştır (Yücel, 2012: 21).

Müzeler; eğitime, kültürel ve toplumsal gelişmelere olanak tanıyan yapılarıyla toplum ortak belliğinin, toplumsal, ekonomik ve siyasi gelişmelerin korunduğu mekanlar olma özelliklerini taşımaktadırlar (Tsann Yeh ve Ling lin, 2005:279). Ayrıca son 30 yıldır müzeler izleyicilerin aktif bir biçimde katılımlarının gerçekleştiği mekanlar olduklarından, müzelerde daha çok izleyici ve hizmet odaklı bir anlayış yerleşmiştir. Bu durum beraberinde müzelerin

varlıklarını sürdürebilmeleri için ziyaretçilerin ilgi ve sürekliliğini sağlayabilmek adına yeni stratejiler gerçekleştirmelerine neden olmuştur (Yücel, 2012: 21).

Özellikle sanat müzeleri uzman olmayan ziyaretçilerin dikkatini çekmek amacıyla pazarlama unsurundan yararlanarak, ilginin düzeyini arttırmak için güçlü bir marka imajı yaratmak durumundadır. Sanat müzeleri, toplumsal yaşamdaki diğer kültürel kurumlar arasındaki varlığını ve konumunu sürdürmek istiyorlarsa pazarlama ve markalaşma sürecine gereken önemi vermek onlar için neredeyse bir zorunluluk durumuna gelmiştir (Pusa ve Uusitalo, 2014: 18).

Ayrıca hükümetin ekonomik desteğinin sınırlı olduğu müzeler için pazarlama stratejileri günümüzde daha fazla önem taşımaktadır. Bu nedenle müzeler özel sektörün desteğinin sürekliliği için geniş kitlelerin ziyaretlerine odaklanmışlardır (Yücel, 2012: 23).

Sergileme, belli değerleri olan çeşitli nesnelerin saklanması ve korunması araştırma ve eğitim gibi farklı etkinliklerin eşzamanlı olarak gerçekleştiği mekanlar olan müzeler, bir yerde ürün ve hizmet sunan kurumlar gibi belli pazarlama stratejilerini benimseyerek, ürünlerine yönelik bir talep oluşturmak durumundadır (Funari ve Viscolani, 2002:150). Çünkü müzeler, yalnızca diğer müzelerle ve sanatsal organizasyonlarla rekabet halinde olmayıp, eğlence sektörünün ve eğitim alanının ürün ve hizmetleriyle de rekabet etmektedir (Hausmann, 2012:32). Performans sanatı, ev içindeki çeşitli eğlence aktiviteleri, spor etkinlikleri ve de alışveriş merkezleri bile müzelerin potansiyel ziyaretçileri için rekabet etmek zorunda olduğu kimi boş zaman ve eğlence etkinliklerini oluşturmaktadır (Stone, 1988: 123).

Çeşitli eğlence ve dinlence etkinlikleriyle rekabet halinde ziyaretçilerin ilgisini çekmeye çalışan müzeler, kültürel etkinliklerinin reklamlarını yaparak muhtemel ziyaretçilerin ilgisini arttırmaya çabalamaktadırlar. Ayrıca müzeler, reklam çabalarının yanında ağızdan ağza paralama gibi farklı yollara başvurarak tanıtım çabalarını güçlendirmeye çalışmaktadır (Funari ve Viscolani, 2002:150). Bu noktada doğru iletişim ilkelerinin saptanmasında müze pazarlamasının yaşamsal bir önemi olduğu anlaşılabilir (Hausmann, 2012:32). Örneğin bu konuda yapılan kimi çalışmalara göre, reklam ve halkla ilişkiler çalışmaları kadar ağızdan ağza pazarlama etkinliğinin de müzelerin tanıtım etkinliklerinde önemli bir yeri bulunmaktadır (Funari ve Viscolani, 2002:150).

Günümüzde müzeler için, iletişim stratejileri, geleneksel olarak, posterlerden, el ilanlarından, reklamlardan doğrudan pazarlama unsurlarından ve artan bir biçimde web sayfalarından oluşmaktadır (Hausmann, 2012:32). Pazarlama etkinliklerinin bir parçası olarak yapılan müze tanıtımlarında izleyicilerin ilgilerinin çekilmesinin yanı sıra sponsorlarla ve diğer çıkar gruplarıyla da bir ilişki yaratmaktır önemli bir diğer noktadır (Pusa ve Uusitalo, 2014: 24).

Müzler, halkın ilgisini çekebilmek ve mesajlarını halka iletebilmek için; radyo, televizyon, gazete, dergi ve de açık hava reklamları gibi çok farklı seçeneklere sahiptir. Ancak bu konudaki çalışmalara bakıldığında reklamların müzelerin iletişim çabaları içindeki yerini değerlendiren sınırlı sayıda çalışmanın olduğu görülmektedir. Müzelerin iletişim çabalarına yönelik öncelikli olarak halkla ilişkiler kampanyalarının yönetilmesiyle ilgili yol gösterici kimi geniş kapsamlı çalışmalar yürütülen iletişim etkinliklerinde önemli bir yer tutmaktadır. Öte yandan reklamın, müzelerin tanıtım çabalarındaki yerine ilişkin gerçekleştirilen

çalışmalarda örneğin kitlelere ulaşılmada kullanılan iletişim araçları gibi daha spesifik konu başlıkları üzerinden araştırmalar yapılmıştır (Stone, 1988: 123).

Herhangi bir reklam çalışmasının, tüm tanıtım ve halkla ilişkiler stratejileriyle bütünleşik biçimde bir arada planlanması reklama olan güvenirliliği arttırabilmektedir. Ayrıca bir halkla ilişkiler çabasının sonucunda medyada yer alan herhangi bir müze etkinliği haberinin güvenirlilik oranının reklamdan daha fazla olabileceğine yönelik kimi görüşler bulunmaktadır. Bu savı ortaya koyan uzmanlar, tüketicilerin haber niteliğindeki bilgilendirme süreçlerinden reklama kıyasla daha fazla etkilendiğini ileri sürmektedirler (Dates ve Illiab, 2009:48).Ancak tüm bu farklı yaklaşımlara karşın reklamın tanıtım sürecindeki önemi yadsınamaz. Bu durumun bilincinde olan müzeler de içinde bulundukları yoğun rekabet ortamında hedef kitlelerinin dikkatlerini çekebilmek amacıyla reklamın ve pazarlama iletişiminin diğer unsurlarının yardımına başvurabilmektedir.

AMAÇ VE YÖNTEM

Araştırmanın amacı, boş zaman aktivitesi gibi algılanmaya başlanan, çeşitli etkinliklerin gerçekleştirildiği modern anlamdaki müzelerin, özellikle de İstanbul'da 2000'li yıllardan sonra kurulmuş olan sanat müzelerinde sergilenen süreli sergiler hakkında reklamlar aracılığıyla yapılan bilgilendirme süreçlerinin izleyicilerin dikkatini çekerek, onların harekete geçmelerinde etkili olup olmadığının saptanmasıdır. Ayrıca çalışmada farklı mecralardan yapılan bilgilendirme sürecinin etkililiği de göz önünde bulundurularak bir hipotez belirlenmiştir:

H1: Bireylerin (a) gazete (b) sosyal medya (c) televizyon (d) açıkhava (e) dergi (f) radyo gibi mecralarda yer alan süreli sergi reklamlarının bireyin dikkatini çekmesi bireyin süreli sergi ziyaret etme kararı üzerinde etkilidir.

Katılımcılar

Araştırma üniversitenin Sanat Yönetimi Bölümü'nde eğitim almakta olan 139 üniversite öğrencisi üzerinde gerçekleştirilmiştir. Katılımcılar 18-24 yaş aralığında olup, %59'ı kadınlardan %41'ü erkeklerden oluşmaktadır.

Araştırmaya katılanların %12'si (17 kişi) bugüne kadar hiç süreli sergi ziyaret etmediğini, %14'ü (20 kişi) sık ve çok sık süreli sergi ziyaretinde bulunduklarını ifade etmiştir. Araştırmada gerçekleştirilen analizlerde, bugüne kadar hiç süreli sergi ziyaretinde bulunmayan, sık ve çok sık bir şekilde sergi ziyaretinde bulunduğunu ifade eden toplam 37 kişinin yanıtları analiz dışı bırakılmış olup, nadiren ve orta sıklıkla süreli sergi ziyaretinde bulunduğunu ifade eden 102 kişinin verdiği yanıtlar esas alınmıştır.

Veri Toplama Aracı

Araştırmada veri toplamak amacıyla anket uygulamasından yararlanılmıştır. Anket uygulaması konuyla ilgili "5'li likert ölçeği" ve "evet/hayır" şeklinde düzenlenmiş çeşitli sorulardan oluşmaktadır.

Araştırmada katılımcının bugüne kadar hiç süreli sergi ziyaretinde bulunup bulunmadığı (Evet/Hayır) ve ne kadar sıklıkla süreli sergi ziyaretinde bulunduğu (5:çok sık gidiyorum, 1:hiç gitmiyorum) soruları yöneltilmiştir.

Araştırmada katılımcının görmüş olduğu süreli sergi reklamı sergiyi ziyaret etmem üzerinde etkili olup olmadığını belirlemek amacıyla, katılımcıdan "görmüş olduğum süreli sergi reklamı sergiyi ziyaret etmem üzerinde etkili oluyor" ifadesi ile ilgili değerlendirme yapması istenmiştir (5: kesinlikle katılıyorum, 1: kesinlikle katılmıyorum).

Araştırmada katılımcının (a) gazete (b) sosyal medya (c) televizyon (d) açıkhava (e) dergi (f) radyo gibi farklı mecralarda yer alan süreli sergi reklamlarının katılımcılarının dikkatlerini çekip çekmeme, farkındalık yaratıp yaratmama düzeyini belirlemek amacıyla bu mecraların her biri için "---------- mecrasında yer alan süreli sergi reklamları dikkatimi çekiyor" ifadesi kullanılmış olup, katılımcıların bu ifadeler ile ilgili değerlendirme yapmaları istenmiştir (5: kesinlikle katılıyorum, 1: kesinlikle katılmıyorum).

İstatistik Analizler

Araştırmada bireyin süreli sergiyi ziyaret etme kararı vermesi üzerinde etkili olan dikkati çekici /farkındalık yaratıcı olan reklam mecralarını belirlemek amacıyla çoklu regresyon analizi gerçekleştirilmiştir. Analizde bağımlı değişken süreli sergiyi ziyaret etme kararı, bağımsız değişkenler ise a) gazete (b) sosyal medya (c) televizyon (d) açıkhava (e) dergi (f) radyo gibi farklı mecralarda yer alan reklamların dikkati çekme durumudur.

BULGULAR

Katılımcıların farklı reklam mecralarında yer alan süreli sergi reklamlarını dikkat çekici bulma seviyeleri incelendiğinde (Tablo1) "sosyal medyada " (3,66/5) ve "açıkhava "(3,43/5) mecralarında yer alan süreli sergi reklamlarını dikkat çekici buldukları; diğer yandan "gazete"(2,63/5), "televizyon" (2,89/5), "dergi" (2,47/5) ve "radyo" (2,29/5) gibi mecralarda yer alan süreli sergi reklamlarını kısmen dikkat çekici buldukları görülmektedir.

Korelasyon analizi sonuçlarına göre katılımcıların süreli sergi ziyaret etme kararı ile gazete ($r=0,20$; $p<0,05$), sosyal medya ($r=0,23$; $p<0,05$), ve açıkhava ($r=0,27$; $p<0,01$), mecralarında yer alan süreli sergi reklamının dikkat çekici bulunması arasında anlamlı bir ilişki bulunduğu görülmektedir. Bu üç mecra ile süreli sergi ziyaret etme kararı arasındaki söz konusu ilişki pozitif yönde olup düşük kuvvettedir ($r<0,40$).

Tablo 1: Değişkenlere İlişkin Ortalama ve Standart Sapma Değerleri ve Korelasyon Analizi

	O	SS	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)
(1) gazete	2,63	1,31	1					
(2) sosyal medya	3,66	1,28	-0,06	1				
(3) televizyon	2,89	1,36	0,32**	0,05	1			
(4) Açıkhava	3,43	1,34	-0,08	0,21*	-0,07	1		
(5) dergi	2,47	0,95	0,36**	0,06	0,22*	0,03	1	
(6) radyo	2,29	1,47	0,35**	-0,22	0,37*	-0,15	0,30**	1
(7) Ziyaret etme	3,30	0,91	0,20*	0,23*	,04	0,27**	0,15	-0,30

**p<0,01 *p<0,05

Farklı mecralarda (gazete, sosyal medya, televizyon, açıkhava, dergi,radyo) yer alan reklamların katılımcının dikkatini çekmesinin katılımcının süreli sergi ziyaret etme kararı üzerindeki etkisini belirlemek amacıyla gerçekleştirilen regresyon analizi sonuçlarına göre (Tablo 2) anlamlı bir model elde edilmiştir (R2=0,16 F=2.97 p=0,01<0,05). Modele göre değişkenler içerisinden "gazetede" yer alan süreli sergi reklamlarının (Standart Beta=0,22 p=0,04<0,05) ve "açıkhava" mecralarında yer alan süreli sergi reklamlarının (Standart Beta=0,23 p=0,02<0,05) katılımcının süreli sergi ziyaret etme kararı üzerinde anlamlı bir etkiye sahip olduğu ortaya çıkmaktadır (Hipotez a Kabul; Hipotez d Kabul; Hipotez b, c, e, f Red).

Tablo 2: Reklam Mecralarında Yer alan Süreli Sergi Reklamlarının Dikkat Çekici Bulunmasının Süreli Sergi Ziyaret Kararı Üzerindeki Etkisine İlişkin Regresyon Analizi Sonuçları

	B	Standart Hata	Standart Beta	t	p
(Sabit)	1.82	0,42		4,29	0,00**
Gazete	0,15	0,07	0,22	2,07	0,04*
Sosyal medya	0,13	0,07	1,77	1,77	0,08
Televizyon	-0,01	0,07	-0,19	-0,18	0,86
Açıkhava	0,16	0,06	0,24	2,43	0,02*
Dergi	0,07	0,10	0,07	0,74	0,46
Radyo	-0,03	0,07	-0,05	-0,43	0,67

Bağımlı Değişken: Bireyin süreli sergi ziyaret etme kararı
R2=0,16 F=2.97 p=0,01<0,05 *p<.05

SONUÇ

İletişim teknolojililerinin büyük bir hızla değişime uğradığı, rekabetin küresel boyutlara vardığı günümüzde kurumların iletilerinin hedef kitlelerine ulaşması ve onları kurumsal beklentilerinin gerçekleşmesi sürecinde pazarlama iletişimi unsurlarının etkisi önemlidir. Bu bağlamda çalışmada da özellikle son yıllarda dikkat çeken etkinliklerle dünya çapındaki sanat eserlerini ve sanatçıları izleyicilerle buluşturan özel sanat müzelerinin bu pazarlama iletişimi unsurlarından reklamdan ne şekilde yararlandıkları incelemeye çalışılmıştır.

Bu alandaki çalışmalar incelendiğinde pazarlama iletişimin; ağızdan ağıza pazarlama, halkla ilişkiler etkinlikleri gibi unsurlarına yönelik kimi çalışmaların yoğunluğu dikkat çekerken, reklam alanında daha sınırlı biçimde çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Bu çerçevede İstanbul ili içerisindeki özel sanat müzelerinin süreli sergi reklamlarının, izleyiciler üzerinde yarattığı etki, dikkat çekici olup olmadıkları, reklamın bu alandaki etkinliği anlaşılmaya çalışılmıştır.

Tüm bu unsurlar göz önüne alınarak gerçekleştirilen araştırma sonuçları; bireylerin sosyal medya ve açıkhava mecralarında yer alan süreli mecra reklamlarını diğer mecralarda yer alan reklamlara göre daha dikkat çekici bulduklarını göstermektedir. Ancak bu duruma karşın sosyal medyada yer alan reklamlarının bireyin süreli sergi ziyaret etme kararı üzerinde etkili olmadığı, gazete ve açıkhava mecralarında yer alan süreli sergi reklamlarının bireyin süreli sergi ziyaret etme kararı üzerinde etkili olduğunu göstermektedir. Bunun nedeni olarak sosyal medyadaki haber akışının hızı, ileti yoğunluğu içinde kimi iletilerin etkisini yitirebilmesi ya da gazetenin hala daha güvenilir bir mecra olarak algılanması gösterilebilir.

KAYNAKLAR

Artun, A.(2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmes*i, İstanbul: İletişim Yayınları.

Buren, D. (2005). Müzenin İşlevi, *Sanatçı Müzeleri*, Ed. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.

Dates, M., Illia, L. (2014). The Audit and Management of a Museum's Media Image, *Museum Management and Cutorship*, Volume 24, Number 1.

Frey, B. S., Meier, S. (2006). *The Economics of Museums*, Switzerland: Elsevier.

Funari, S., Viscolani, B. (2002). Advertising and Congestion Management for a Museum Temporaray Exhibition, *CEJOR*, Volume 10.

Hausmann, A. (2012). The Importanca of Word of Mouth fpr Museums: An analytical Framework, *International Journal of Arts Management*, Volume 14, Number 3.

Jafari, A., Taheri, B., Lehn, D.(2014). Cultural Consumption, Interactive Sociality, and The Museum, *Journal of Marketing Management*, Volume 29, Number 15-16.

Pusa, S., Uusitalo L. (2014). Creating Brand Identity in Art Museums: Acsae Study, *International Journal of Arts Management*, Volume 17, Number 1.

Shaw, W. M. K. (2004). *Osmanlı Müzeciliği*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Stone, D. L. (1988). The Use of Advertising to Attract the Museum Public, *The Museum Journal*, Volume 31, Issue 2.

Yeh, J.-T., Lin, C.-L. (2005). Museum Marketing and Strategy: Directors'Perception and Belief, *The Journal of American Academy of Business*, Number 2.

Yücel, D. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze*, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.

BİR BAŞKALDIRIŞ HAREKETİ: SOKAK SANATI

Öğr. Gör.Özlem COŞKUN
Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
ozlmcskn@gmail.com

Sokak sanatı modern kent kültürüne aitoldukça canlı ve özgün bir ifade biçimidir. Kamu alanlarında (sokaklar, bina duvarları, tren,metro, üst geçit vs. gibi mekanlar)çoğunlukla gizlice gerçekleştirilen muhalif kaynaklı uygulamaların tümü sokak sanatı içinde yer almaktadır.Bunlar; graffiti,stensil(şablon), sticker(yapıştırma), sokak işaretleri, video projeksiyon gösterileri, sokak yerleştirmeleri (enstalasyonlar)olarak sıralanabilir.

Genel ve ağırlıklı bir düşünceye göre sokak sanatının temelini şimdilerde içinde barındırdığı diğer uygulamalardan yalnızca biri olan graffiti oluşturmaktadır.Bu nedenledir ki sokak sanatı çoğu zaman post-graffiti olarakda tanımlanmaktadır.Graffiti kelimesinin kökeni çizme,işaretleme anlamına gelmektedir. Sanat tarihinde isePompei, Mısır ve eski Roma duvarlarında kazıyarak yapılmış figür ve işaretler graffiti olarak adlandırılmıştır.En geniş tanımıyla resimsel,süslü,kaligrafik duvar yazıları olarak da tanımlanabilir.Bu açıdan bakıldığında graffitinin kökeni m.ö 25.000 lere dayansada günümüzde bilinen şekline ulaşmasının çıkış noktası olarak modern şehirlerin oluşumu ile çeşitli amaçlar doğrultusunda gerçekleştirilen duvar yazıları olduğu söylenebilinir.Kesin çıkış noktası bilinmemekle birlikte temel bir kaç görüş bulunmaktadır.Bunlardan biri olarak Doğu ve Batı Almanya'yı ikiye bölen ve utanç duvarı olarak da adlandırılan Berlin Duvarı'nın özellikle Doğu Almanya halkı için baskı unsuru oluşturması ve bu nedenle Berlin Duvarı'nın doğu bloğunundurumu protesto eden kişiler tarafından yazı ve sloganlarla bezenmiş olması gösterilebilir.Amerika'da ise 1960'lı yıllarda alt kültür olarak adlandırılan siyahlarınçeteleşerek kendi kurallarını işlettikleri ve özerk alanlarını oluşturdukları gettolarda ortaya çıktığı düşünülmektedir. Yaşam şartlarının yarattığı isyanlar, ikinci sınıf vatandaş olmaya gösterdikleri tepkiler ve bizde varız söylevlerinden oluşan hiphop, rap müzik ve bu müziğin görsel yönünü oluşturan graffiti bu dönemde oldukça yaygınlaşmaya başlamıştır. 1968'de ise tüm dünyada gerçekleşen sosyal hareketler sonucu 68 kuşağı olarak adlandırılan dönemin aktivist gençleri politik görüşlerini,gelecek hayallerini yine duvara yazılar yazarak göstermişlerdir(rh+sanart, 2009,s.52).Bir başka durum ise 1970'lerde New York'da yaşayan Yunan asıllı bir postacının gittiği her yere adının kısaltması ve kapı numarısından oluşturduğu "Taki183" lakabını yazması kişinin merak edilmesine neden olmuş ve 1971'de The New York Times gazetesinin "Kim bu Taki183" manşeti geniş kitlelere ulaşarak bir çok graffiti meraklısı gencin de bu uygulamaya yönelmesine yol açmıştır. Medya tarafından ilk keşfedilen Taki'nin yanısıra Julio 204, Frank 207, Joe 136 adlı kişilerde bu dönemde benzer biçimde tanınmaya başlanmıştır.

The New York Times

NEW YORK, FRIDAY, JULY 21, 1972

'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who lives on 183d Street and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subways and on walls in subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut and upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe DA BARBARA 62, 222, 134, 183, 135, 183, 183, 183.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 40,000 man-hours and $1 million in the last year, the Transit Authority estimates.

"I wish, I pay taxes too and it doesn't harm anyone," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy? Why don't they go after the goldenboys that put stickers all over the subways at cincinnati time?"

Withdrew Last Name

The 17-year-old recent high school graduate lives with his mother, Barbara, on Dyckman and Amsterdam Avenues. He asked that his last name not be disclosed. Taki, he said, is a nickname given him by friends. Sometimes, his real first name.

"I don't feel like a celebrity normally," he said. "But the guys make me feel like a celebrity. Everywhere I go someone, 'This is Taki,' they say. The guys knows who the first one was."

Taki said that when he be-gan writing his name on ice cream trucks in the neighborhood early last summer, nobody else was writing similar graffiti.

"I didn't have a job then," he said, "and you pass the time, you know. I took the name from R.I.O 204, but he didn't know it. I was at a candy store and he was busted and stopped.

'He's the King'

"I just did it everywhere I went. I still do, though not so much. You don't do it for gain, they don't seem to know. It's just for fun. You don't go after it to be elected President."

He said he had no idea how many times he had written his name.

Other teen-agers who live on his block are proud of him. "He's the king," a youth named Angel Vargas said.

"He's got everybody doing it," added Raymond Vargas, a 16-year-old with Afro-style hair. "I like to write my name sometimes, but I don't. I go out to places where people can go to it and also it." He said he writes BAY A.O.—Fort Apache.

Officials have had a long history in the city's subways. Kilroy, who was everywhere in World War II, left his mark along with the mustaches drawn on advertising posters and various obscenities.

Officials said, however, that the problem had mushroomed during the last two years.

It is also harder to deal with. The Magic Marker and other felt-tip markers are used to write on the concrete and other rough surfaces in subway stations. These surfaces are painted over to remove graffiti.

But the new subways, new high-speed cleaners can remove almost anything from the polished metal surfaces except hole ink.

Joseph Giordano, Transit Authority patrolman who is second vice president of the Transit Patrolmen's Benevolent Association, said the graffiti problem started just before and just after school buses.

"It is not a major crime," he said. "Most of the time they don't try to talk their way out if they're caught."

He said he had caught teen-agers from all parts of the city, all races and religious and all economic groups.

The actual offense, the Transit Authority police said, is classed as a violation because it is barred only by Transit Authority rules, not by law. Anyone older than 16 who is caught would get a summons, a spokesman said.

Was Suspended Once

Taki said he had never been caught in the subways. He was once suspended from school for a week in 1969 for writing on walls, though, and a lawsuit service agent came to his home and warned him against writing on a Greyhound car during a parade.

The youth, who said he would enter a local university in September, said that his passion for graffiti was not normal: "Black there are no more student deferments, maybe I'll go to a university. I'll be 18 on Aug. 18, 1972. I'm sure that will be enough to get me a psychological deferment."

But he added: "I could never retire. I still carry a small Magic Marker around with me."

Taki, who began smoking his name onto ice cream trucks last summer, has widened his field and won imitators. These marks are on door on 183d Street, where he lives.

Resim 1. Taki 183 Resim 2. Spawns Pen Pals

60'lı yılların ikinci yarısında ise hippi hareketinin etkisiyle poster sanatı da ortaya çıkmış olup, 60 larda başlayan süreç 70 ve 80'lerin başında stensil, sticker ve daha sonradiğer sokak sanatı türlerini ortaya çıkarmıştır.Tarihsel süreçte de görüldüğü gibi duvarlar daima ifade mekanları olmuştur.Tüm dünyada ise duvar yazısı olarak bilinen graffiti 1980 sonrası en önemli yıllarını yaşamıştır. Özellikle 80'lerde çekilen Beat Street, Style Wars ve Wild Style adlı belgeseller sayesinde bu kültürün geniş kitlelerce tanınmasına ve yayılmasına olanak sağlanmıştır.

Graffitinin en önemli çıkış yeri olan ABD'de zaman bir toplumsal sorun dönemi yaşansa sprey boyaların satışı yapılmamış, kanunlar tarafından ciddi ceza yaptırımları ile yasaklanan bir uygulama biçimi olmuştur.Özetle graffiti, çıkış noktalarından da anlaşılacağı gibi izinsiz,illegal bir uygulama olarak kimi zaman politik tavrı belirlemek kimi zaman tanınmak yada aidiyet alanı oluşturmak amaçlı ortaya çıkan bir eylem sanatıdır.Bu anlamda graffiti çoğu zaman "vandalizm" olarak adlandırılmış ve "gerilla sanatı" olarak da nitelendirilmiştir.Düzene göre yapıldıkları yerlerden temizlenmeleri gerekmektedir ve bu iş her yıl ülke bütcelerinden büyük miktarda para çıkışına mal olmaktadır. Yetkililer graffiti yapan eylemcileri yakalamaya çalışmakta, eylemciler ise sadece sanat yaptıklarını ve beton yığınlarından ibaret ruhsuz kentlere renk kattıklarını, kimlik kazandırdıklarını belirtmektedirler. Başlangıcta fark edilmek, sosyal,politik, etnik her ne sebep olursa olsun fikir beyan etmek yada aidiet alanlarını oluşturmak için başladıkları bu eylem sonraları kendi içlerinde de fark edilmek, kendi çizgilerini yaratmak amacı ile bir yetenek yarışına dönüşmüş ve graffiti başlangıçta yalnızca yazı uygulamaları olmaktan çıkarak renklenmiş, kaligrafik çeşitlilik kazanmış, resimlerle desteklenerek gelişmiştir.Bu açıdan bakıldığında graffitinin bugünkü modern biçimine ulaşmasının itici gücünü kendi aralarında ki yetenek savaşının oluşturduğu söylenebilinir.

Sokak sanatı terimi ise ilk olarak 80'lerde sticker ve stencil sanatçılarının işleri için kullanılmış ve basit bir yapıştırmadan, dev boyutlardaki mural adı verilen duvar resimlerine

kadar, yada duvardaki basit bir protest yazıdan,modern kaligrafik graffitiye kadar tüm uygulamalar ve enstalasyonlar, heykeller yada mevcut reklam imgeleri üzerinde onları dönüştürme ve ironi yaratma amaçlı yapılan ek uygulamalar bu isim altında toplanmıştır. Çünkü tüm bu işlerin ortak özelliği, bir şehir planlamacısı yada otorite tarafından tasarlanmamış olması vedoğasında bir tür kanun dışılık ve protest bir eylem olması yatmaktadır(Tanglay, 2005).

Kenti, sokakları ile farklı güçlerin politik, kültürel, ticari yada cemaatsel olarak işgal etme, ele geçirme uğraşında olduğu bir puzzle olarak nitelendirilebiliriz.Sokaklar tüm canlılığı, karmaşıklığı ve iç içe geçmişliği ile bir çok alan gibi sanatında bir duruş olarak kendini göstereceği bir yerdir.Sanat ise; gündelik hayat ile derin bir iletişim halindedir ve eylem alanı olarak iletişim özelliği taşır.Toplumsal üretim içindeki tek kalıcı araçtır.Bu açıdan bakıldığında insanın mekanla paylaştığı süreç önemlidir. İnsan yaşadığı mekanı; kendi sosyal ve kültürel yapısıyla biçimlendirirken yaşadığı çevreye kültürel kimlik kazandırmaktadır.Mekan kullanıcısı olan kentli ile yaşar ve şekillenir(Erdoğan,2009). Aslında başta graffiti olmak üzere sokak sanatı uygulamalarının sanat mı yoksa vandalism mi olduğu tartışmalarının sanatın gerçekten ne olduğuna dair yetersiz yada yanlış algılanmasından kaynaklandığını da söyleyebiliriz.Çünkü Andy Warhol ve Basquiat gibi sanat dünyasına yön vermiş isimler ilhamlarını kent sokaklardan almıştır. Sokağın ruhu, onlar ve çağdaşlarının aracılığıyla sanatı dönüştürmüştür.Paylaşılan dünyanın sanata çevrilmesi fikrini aşılayarak aslında sanatın ne olduğunu sorgulatarak felsefelerini gerçekleştirmişlerdir(Güneş, 2008, s.41).

Sokaklar kamusal alandır ve bir ortak mülktür. Adaletli bir mülk dağılımı olmayan toplumlarda kamusal alan kimin malıdır? Bu noktada işlerin biraz karışacağını söyleyen Seda Yavuz'a göre(Güneş,2008, s.37-38) çevreye verdikleri "rahatsızlık" geçici olmayan, yeni dünyanın yeni "sanatçıları" bu nedenle artık her yerdedirler. Sokak sanatı çalışmaları kimlik sembolleridir ve onlar var olan sosyal gerilimleri yüzeye çıkarır,görünür kılar. Bir anlamda kamusal alanlara yapılan bu saldırı, sosyal olarak kabullenilmiş kanalları istila ederek otoriteye meydan okumanın bir yoludur.Bu nedenledir ki sokak sanatının en popüler uygulama alanlarındanbiri varolan raklam panoları ve billboardlarda bulunan reklam imajlarını sticker yada başka araçlar kullanarak absürt bir şeye dönüştürme eylemidir.Kamusal alanları geniş ölçüde istila eden medya ve reklam sektörüne karşı yaratılan ironik anlamla birlikte amaç edindikleri sokaklarımızı geri istiyoruz talebi oldukça net, espirili ve etkili bir anlatımla gerçekleştirilmiş olmaktadır.

Bu noktada vandalizm tartışmasına dönersek tanım olarak vandalizm(vandallık) bilerek ve isteyerek, kisiye ya da kamuya ait bir mala, araca ya da ürüne zarar verme eylemi olarak tanımlanabilinir.Fakat sokak sanatında amaç zarar vermek değildir.Amaç dikkat çekmek, yapıldığı alanı belirli bir amaç doğrultusunda değiştirip, dönüştürmektir.Bizler evlerimizde mışıl mışıl uyurken birileri sokakları bu amaçla yeniden kimliklendirir.Türkiye'de Metis yayınlarının 1989 yılında ki "Biz de Duvar Yazısıyız" adlı derleme kitabında yer alan bir duvar yazısında söyledindiği gibi "bize biraz sprey bulun, size yepyeni bir dünya yaratalım" .

Günümüze yaklaşıldığında ise muhalif ve marjinal sokak sanatının gücünü ve artan popülerliğini gören devlet kuruluşları bu çalışmaları kontrol altında tutma, bir nevi ehlileştirme çabasına girmişlerdir. Amerika'da 11 Eylül'den sonra oluşan müslüman-terorist imgesini kıran İngiliz müslüman sokak sanatçısı Muhammet Ali buna bir örnek olarak

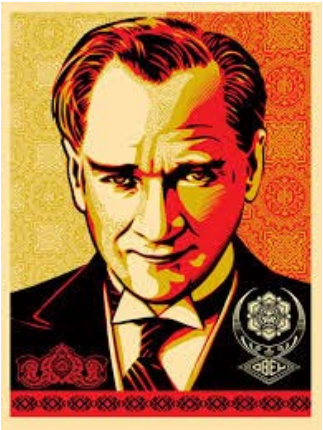
gösterilebilinir. BBC bir belgesel dahi çekmiş ve Ali desteklenerek çalışmalarına devam ederek,barış mesajları yaymıştır(Uyanık, 2012).

Resim 3. Muhammet Ali

Resim 4. Muhammet Ali'nin işlerinden bir örnek

2000'li yılların başından itibaren sokak sanatı tüm dünyada popüler hale gelmiş ve popülerliğinin artmasıyla meşruluğu mecburen kabuledilmiştir. Üstelik post modern olarak adlandırılan bir dönemde sanat nesnesinin biricikliği, sanatcının elit tavrı, sanat galerilerinin programlı ve steril ortamları düşünüldüğünde bunları red eden ve sanatın hayatı içerdiğini bu nedenle kalıplara oturtulamayacağını savunan bu yeni nesil sanatçılar ruhlarında barındırdıkları dışavurumcu güçleriyle birçok alan için tehlike unsuru oluşturmaktadırlar.Aynı zamanda popüler kültürün kapitalizmin bir kaynağı olduğu gerçeğini de düşünürsek reklam dünyası bu sanat eylemcileriyle savaşmak yerine onları kendi içlerine dahil etme sürecine girmiş ve ticarileşme sokak sanatını da etkilemeye başlamıştır.Bu durum illegal bir alandan legal bir alana doğru geçiş sürecini de beraberinde getirmiştir.Bu akıma yer veren dergi, gazete ve diğer basın kaynaklarının sayısı giderek artmış, bazı sokak sanatçıları çalışmalarıyla uluslararası düzeyde ilgi çekmişlerdir.Bir çoğunun sokaklarda sergiledikleri işleri, galeri, bianel ve müzelere geçerek resmi sanat dünyasında da yerini almıştır.

Sokak sanatçısı Obey'in çalışmaları da bu sanatın ticari boyutlara taşınması açısından doğru bir örnekleme olacaktır. Özellikle Barack Obama ve Hope posterleri ile tanınan ve gerçek adı Shepard Fairey olan Obey'in Bant dergisi sahibi Selim Varol'dan derginin 50.Yılına özel Atatürk portresi siparişi alması gibi. Bir başka örnek ise sosyal aktivist,ressam ve graffiti sanatçısı Keith Haring gösterilebilinir. Onun işleri Absolut votka, Adidas ve Swatch saatlerinde kullanılmıştır.

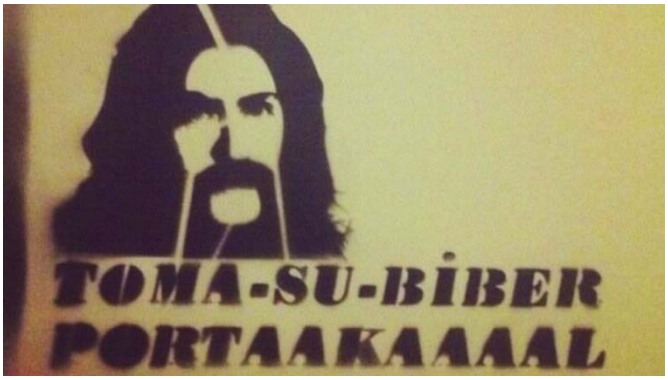


Resim 5. Obey- Atatürk

Resim 6. Keith Haring- Swatch

Türkiye’de de sokak sanatının temelini graffiti oluşturmaktadır. Graffiti ile tanışma serüveni ise gurbetçi olarak adlandırılan vatandaşlarımızın bulundukları ülkelerden aldıkları kültürleri yurda taşımalarından kaynaklandığı söylenebilinir. Örnek olarak Almanya’da yaşayan Türklerin Almanlar tarafından dışlanması sonucu Türkler çeteleşmiş ve seslerini duyurmak için hiphop, rap müzik,break dans kültürüyle beslenmişlerdir. Gurbetçilerin Türkiye’ye gelip gitmesi ile garaffiti mantığı Türkiye'ye de ulaşmıştır.Türkiye’nin günümüzde de en fazla tanınan sokak sanatçılarından Turbo da bir söyleşisinde 1980'lerde başlayan break dans fırtınasına kapıldığını ve “Beat Street” filmini izlemesiyle graffitinin gerçekte ne olduğunu anlayıp bu işe başladığını söyler. 2000'li yılların başında dünya standartlarında ki sprey boyaların Türkiyeye gelmesi ile graffiti sanatçılarının işleri gelişmeye başlayarak, bireysel veya gruplar dahilinde bu akıma yönelen sanatçıların sayısı çoğalmıştır.İnternet tüm dünyada olduğu gibi daima bu sanatçılar için destek noktası oluşturmuştur.Günden güne bu akım ve uygulamalarını tanıtan site ve forum sayfalarının çoğalması, dergi ve fanzinlerin oluşturulması itici bir güç olma niteliği taşıyarak başlangıçta İstanbul olmak üzere tüm şehirlerde bu tarz çalışmalar yapılmasında etkili olmuştur.Özellikle Beyoğlu ve Kadıköy sokakları yerli ve yabancı sanatçılar için değerli uygulama alanlarına dönüşmüştür.

Bu noktada 2013 Mayıs’ında gerçekleşen gezi olaylarına da değinmek faydalı olacaktır. Çünkü sokak sanatı ve içinde barındırdığı tüm uygulamaların çıkış noktalarına ve varlık nedenlerine bakıldığında tüm otorite,kanun,kural ve yasaklara karşı birbaşkaldırış niteli taşıdığı açıktır. Bu anlamda gezi dönemi sokak sanatı örnekleri ile çok sık karşılaştığımız bir süreç olarak zihinlerde yer etmiştir.



Resim 7. Gezi dönemi şablon örneği

Resim 8. Gezi dönemi şablon örneği

Tüm dünyada olduğu gibi sokak sanatçılarının işleri Türkiye ölçeğinde bakıldığında da legal boyutlara taşınmıştır. Son zamanlarda İstanbul'da sokak sanatı çalışmaları galeri, bienal,müze gibi alanlarda gösterilmiştir.Bunlardan bazıları şunlardır: 2005 yılında 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sanatçı Luca Frei'nin enstalasyonunu oluşturan Turbo ve dört diğer sokak sanatçısının ortak çalışması, 2006'da Simens Sanat Galerisi'nde “Bedenim benim kalemimdir” sergisi, yine 2006'da Borusan Sanat Galerisi'nde “Motif” sergisi, 2007'de Hafriyat Sanat Galerisi'nde “Sokak sanatçıları hafriyatta- müdahale” sergisi ve 2014 Agustos-Ekim aylarında Pera Müzesi'nde gösterilen “Duvarların Dili” sokaksanatı ve graffiti sergisi gösterilebilir.

Resim 9. Duvarların Dili Sergisi Resim 10. Duvarların Dili Sergisi

Tüm dünya çapında politik tavrından ödün vermeden işini hem legal hem illegal boyutlara taşıyan en önemli isim kuşkususuz Bansky dir. Bansky'nin Monet'in zambaklı gölet resminin baskısına supermarket arabası ekleyerek müzeye izinsiz yerleştirmesi, sanat eserlerinin müze salonlarında yüce nesne konumuna yükseltilmesine bir tepkidir(Tesmeralsekiz, 2007, s.70).Birçok olaylı underground sergisinin yanı sıra adını ve yüzünü gizleyen Bansky'nin işleri 2008 yılına kadar menajerliğini yapan Steve Lazarides tarafından Sotheby's ve Christie's gibi müzayede salonlarında yüzbinlerce pound'a satılmıştır (rh+sanart, 2009, s.43).Fakat Steve Lazaries, Sotheby'de açtığı "İzinsiz Retrospektif" sergisi için Bansky'nin bundan hiç hoşlanmıyacağını dile getirmiştir. Bansky yalnızca Bristol'da yaptığı 'Mobil Aşıklar' eserini duvardan sökerek kulüplerine koyan ve bu sayede bağış toplayan Broad Plains Boys Club için bu durumdan memnun olduğunu bir mektupla dile getirmiş,gençlik kulübünün ihtiyacı olan paranın eseri üzerinden karşılanmasını bir 'hayır işi' olarak görmüştür(diken.com.tr, 2014).Günümüzde Bansky'nin işleri tekrar tekrar dönüştürülerek reklam sektörü tarafından da kullanılmaktadır.Sayısız unutulmaz eserleri arasında en politik olanı İsrail hükümetinin Filistin sınırına inşa ettiği "Güvenlik Duvarı" na "Tatil Enstanteleri" adını verdiği işleridir.

Resim 11. Bansky - Tatil Enstanteleri Resim 12. Bansky - Tatil Enstanteleri

Sonuç olarak başlangıçta yakalandıklarında ciddi para ve hapis cezalarına çarptırılan, tamamen yasa dışı çeşitli uygulamalar sergileyen sokak sanatçıları neden red ettikleri sanat ve reklam dünyasının legal ve steril ortamlarına girmiş ve ticari anlamda işler ortaya koymuşlardır? Üstelik çoğu işlerin altına lakaplarını yazsalarda artık kimliklerini deşifre etmişlerdir.

Bu sorunun cevabını yerli ve yabancı sokak sanatçılarının kendi açıklamalarında aradığınızda ortak olarak bir kaç çeşit neden görüyoruz.Öncelikle yapılan işlerin çoğu kamu malına zarar mantığında kapatılıyor, yok ediliyor.Kalıcılığını sağlamak ve korumak amacı ile legal ortamlarda sergilemek bir tercih.Üstelik uzun yıllar vandallık sayılıp, sanat olarak görülmemesinin verdiği üzüntüde bu nedenlere eklenebilinir.Popüler olarak bir akıma dönüşmesi ile birlikte özellikle ülkelerin sanat okullarından mezun gençlerinin bu durumu bir iş olarak görmeleri de nedenler arasındadır. Ve belkide en önemlilerinden biri reklam sektörünün bu aktivistleri ve metaryallerini kendi malzemeleri olarak kullanma konusundaki baskın ve büyük gücü olabilir. Genel olarak legal ve illegal platformlar konusunda iki karşıt fikir olduğu görülmektedir. Kimileri galerilerde yada medya,reklam sektöründe aktif olan sanatçıların sokak sanatının amacını saptırdığına inanırken, kimileri ise asıl olanın sanatın gerçekleştiriliyorolması ve bunun nerede nasıl bir platformda olduğununçok da bir öneminin olmadığını dile getirmektedirler.

Değişmeyen tek şeyin değişimin kendisi olduğu savı düşünüldüğünde yaşamdaki herşey gibi sokak sanatı içine dahil tüm uygulamalar da zaman içerisinde değişip dönüşmüştür.Özellikle doğası gereği bir başkaldırış hareketi olsada, legal alanda da kendine uygulama alanı bulmuştur.Bu durumun sokak sanatına etkileritartışmaya açıktır.Bir açıdan gençlerin yeteneklerini korkmadan gösterecekleri ve çoğu zaman bazı otoriteler, kurum yada kuruluşlar tarafından desteklenerek bu işin gelecek nesillere aktarımı sağlanmıştır.Fakat başka bir açıdan bakıldığında sokak sanatında bir iş ancak kimliği bilinmeyen bir kişi tarafından yapıldığında sokaktaki bireye direk bir etkileşim süreci yaşatılabilinir ve ancak böyle bir alanda eleştirinin, muhalefetin bir anlamı olur.Bu tarz bir uygulamanın aydınlatılmış bir sanat galerisinde görülmesi sonucu izleyende oluşan suni etki ile belirsiz bir zamanda ani bir çarpışma alanı olan sokak arasında yaşanan karşılaşmanın izleyende yarattığı vurucu etki galerileri ortamında ki ile aynı olmayacağı düşünülmektedir.Onur Akyıl'ın(Tesmeralsekiz, s.61)söylediği gibi; kapitalizm ele geçirdiği herşeyi mahveder. Dolayısıyla sokak anarşik tavrını korumalı, medya kültürünün oyunlarına karşı sokak sanatçıları tavırlarını net bir biçimde koymalıdır. Çünkü sokak tavırla yaşar, sokaklar süpriz demektir!

KAYNAKLAR

Erdoğan,G., *Kentsel Bir Tasarım Ürünü: Sokak Sanatı*. 30 Ekim 2014 tarihinde http://acikerisim.iticu.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11467/488/M00315.pdf?sequence=1&isAllowed=y siteden alınmıştır.

Diken.com.tr. 14 Kasım 2014 tarihinde http://www.diken.com.tr/retrospektif-banksy-sergisi-sokak-sanatcisini-cildirtmak-icin-ellerinden-geleni-yapiyorlar/ siteden alınmıştır.

Güneş, Ş. (2008). *Sokak Sanatı*, İstanbul: Artes

Rh+sanart (2009).*Dosya:Sokak Sanatı, 61. Basım*, İstanbul

Tanglay, Ö., *Kentsel Dış avurumun Sınır Tanımaz Halleri: Sokakların İç Sesleri*, Planlama Dergisi, 2005/3. 30 Ekim 2014 tarihinde http://www.spo.org.tr/yayinlar/dergi_goster.php?kodu=60&dergi=3 siteden alınmıştır.

Tesmeralsekdiz Toplumsal Araştırmalar ve Sanat Kollektifi (2007), Ankara: Algı

Uyanık,Ş.,*Grafffiti Sanatı*. 14 Kasım 2014 tarihinde http://blog.radikal.com.tr//kultur-ve-sanat/graffiti-sanati-1058 siteden alınmıştır.

GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI EĞİTİMİNİN BUGÜNKÜ DURUMU VE GELECEĞİ

Pınar TOKTAŞ
Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
peyiol@gmail.com

ÖZET

Kültürümüzün somut göstergelerini teşkil eden geleneksel Türk el sanatları kapsamında yer alan kitap sanatları (tezhip, ebru, minyatür, hat, cilt, katı') geçmiş yıllara oranla daha çok tanınan ve uygulanan bir süreci yaşamaktadır. Bunda Yükseköğretim programlarında Geleneksel Türk El Sanatları Bölümlerinde yer alan kitap sanatları alanlarının artması; geçmiş yıllarda elle sayılabilecek kadar az üniversitede bu bölümün yer almasına karşın günümüzde birçok üniversitede bulunması; çeşitli resmi kurumlar bünyesinde açılan kursların sayısının ve niteliğinin artması ve en önemlisi bu saydıklarımızın da beraberinde getirdiği bu sanat dallarına olan ilginin artması bugün gelinen noktayı sağlamıştır. Yeni gelişmeler ışığında ilköğretim (II. kademe) öğrencilerinin de bu sanat dallarını tanıyabilme ve uygulayabilme fırsatını kazanmış olması son derece sevindiricidir. Buna karşın yine de bu sanat dallarında çeşitli sorunların yaşandığı bir gerçektir. Bu noktadan hareketle araştırma kapsamında Yükseköğretimde Geleneksel Türk El Sanatları alanlarında eğitim veren akademisyenlerin görüşlerine başvurularak geleneksel sanatlarımızın bugünkü konumu nedir? Yükseköğretimde neler yapılabilir? Yükseköğretim haricinde çeşitli kurum ve özel atölyelerde verilen derslerin niteliği ve kapsamı nasıldır? Gelecekte neler yapılabilir? gibi sorulara cevap aranmıştır. Elde edilen veriler değerlendirilerek yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel sanatlar, kitap sanatları, geleneksel Türk sanatları eğitimi

THE CURRENT STATUS AND FUTURE OF TRADITIONAL TURKISH HANDICRAFTS EDUCATION

ABSTRACT

Book arts (gilding, stained glass or ebru, miniature, calligraphy, binding, kat'ı) considered within traditional Turkish handicrafts comprising the concrete indicators of our culture has been in a process which is known and applied more than the one in the past. The current position has been obtained through the increase in the fields of book arts taking place in the departments of Traditional Turkish Handicrafts in the program of Higher Education; the increased number of the department in universities in the current time even though there used

to be very few in some universities; the increase in the number and quality of the courses opened within various institutions; the last but not least, the increase in the interest aroused for these courses in line with the other reasons. In the light of recent developments, the fact that second stage students in the primary education have a chance to get to know and practice these arts is good news. However, it is true that there have been some problems in the fields of art. In this sense, such questions as "What is the current status of traditional arts from the point of the views of the academicians teaching at Traditional Turkish Handicrafts departments and those practicing the arts successfully", "What is the quality and content of the courses taught in various institutions and private ateliers except for Higher Education?" and "What could be done for them in the future" were tried to answer. The data obtained were analysed and evaluated.

Keywords: Traditional arts, book arts, traditional turkish arts education.

GİRİŞ

Geleneksel Türk el sanatları kapsamında yer alan kitap sanatları geçmişi oldukça eskilere dayanan kültürümüzün somut göstergelerini teşkil etmektedir. Matbaanın kullanılarak basılı eserlerin çoğalmaya başlamasından önce kullanılan el yazma eserler, çok sayıda ustanın emeği ile ortaya konan bir sanat eseri özelliği taşımaktadır. Başta Kur'an-ı Kerim'i en iyi şekilde hazırlamak düşüncesiyle ortaya çıkan bu sanat dallarında sırasıyla metni oluşturan hat sanatı; kitabı hem koruduğu hem de açıp okuma isteği veren güzel bir zarf içinde okuyucuya sunduğu cilt sanatı (Özen, 1998); fen ve edebi konuları betimleyen tasvir sanatı yani daha sonraki ifadesiyle minyatür sanatı; kitap sanatlarına yardımcı bir sanat dalı ortaya çıkan ebru sanatı; XVI. yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı'ya gelen (Mesara, 1998) katı' sanatı yer almaktadır.

Sanat eğitimi için ülkemizde açılan ilk okul Medreset'ül Hattâtin (Hattatlar Okulu)'dir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007). Medreselerin son bulmasından sonra bu sanat okulu; 1925'ten 1928'e kadar Hattat Mektebi olmuş fakat harf inkılabında hat öğretimi kaldırılarak Şark Tezyini Sanatlar Mektebi ismini almıştır. Bu mektep 1936 yılında Türk Tezyini Sanatlar Şubesi adıyla Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlanmıştır (Birol, 2011). Çıkarılan bir yönetmelikle 1954'te Akademi bölümleri; Mimarlık, Resim, Heykel ve Dekoratif Sanatlar olmak üzere dörde indirilmiştir. 1960'lı yıllarda değerli hocaların akademiden ayrılması, bölüm mezunlarının diğer alanlara kayması ile Geleneksel Türk Sanatları Bölümü öğrencisiz kalmış ve fiilen sona ermiş, 1970 yılında ise kapatılmıştır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007). Bu sebeple bu sanat dallarının eğitimi Akademi dışında sürdürülmeye başlamıştır.

Akademi bünyesinde 1976 yılında Geleneksel Türk Sanatları Kürsüsü kurulmuştur. Bölüm 1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi içinde Geleneksel El Sanatları Bölümü olarak yer almıştır (www.msgsu.edu.tr). 2012 verilerine göre ülkemizde toplam 13 üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesinde Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü yer almaktadır (Toktaş, 2012).

Geleneksel Türk el sanatları kapsamında yer alan kitap sanatları geçmiş yıllara oranla daha çok tanınan ve uygulanan bir süreci yaşamaktadır. Bunda Yükseköğretim programlarında Geleneksel Türk El Sanatları Bölümlerinde yer alan kitap sanatları alanlarının artması; geçmiş yıllarda elle sayılabilecek kadar az üniversitede bu bölümün yer almasına karşın günümüzde birçok üniversitede bulunması; çeşitli resmi kurumlar bünyesinde açılan

kursların sayısının ve niteliğinin artması ve en önemlisi bu saydıklarımızın da beraberinde getirdiği bu sanat dallarına olan ilginin artması bugün gelinen noktayı sağlamıştır. Yeni gelişmeler ışığında ilköğretim (II. kademe) öğrencilerinin de bu sanat dallarını tanıyabilme ve uygulayabilme fırsatını kazanmış olması son derece sevindiricidir. Buna karşın yine de bu sanat dallarında çeşitli sorunların yaşandığı bir gerçektir.

Bu araştırmanın genel amacı Yükseköğretim programlarında bu alanlarda eğitim veren öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda geleneksel Türk el sanatlarımızdan kitap sanatlarının bugünkü durumunu belirlemektir. Bu doğrultuda Yükseköğretimde açılan programlar (Anasanat Dalları) ve içerikleri, çeşitli resmi kurum ve kuruluşların açmış olduğu kurslar kapsam ve niteliği, yapılan bilimsel ve sanatsal faaliyetlerin içerik ve yeterliliği, eğitim boyutu, kalitenin artırılmasına yönelik yapılabilecekler vb. konularda akademisyen görüşlerine başvurulmuştur.

Bu araştırma gerek Yükseköğretim programlarında gerekse resmi ve özel atölyelerde kitap sanatları alanlarında verilmekte olan eğitimin kalitesinin artırılması, karşılaşılan sorunlara çözüm önerilerinin geliştirilmesi ve gelecekte daha iyi bir noktada yer alabilmesi konusunda katkı sağlayabilir. Ayrıca ilgili bölümlerde bu dersleri yürüten öğretim elamanlarına ve eğiticilere öğrencilerin başarılarının artırılmasında yararlanabilecekleri verileri oluşturması bakımından da önemlidir.

YÖNTEM

Araştırmada temel bilgi toplama aracı olarak araştırmacı tarafından hazırlanan açık uçlu sorulardan oluşan ölçek kullanılmıştır. Açık uçlu soru araştırmacının incelemek istediği olguyu esnek ve sınırlamadığı bir yaklaşımla ele alma olanağı verir (Yıldırım ve Şimşek, 2000). Böylelikle önceden belirlenen anket kategorilerine bağlı kalmaksızın insanların deneyimleri, düşünceleri, duyguları ve bilgileri hakkında doğrudan bakış açıları yakalanabilir (Patton, 2002).

Araştırmanın çalışma evrenini Yükseköğretimde Geleneksel Türk El Sanatları Bölümlerinde kitap sanatlarına ilişkin dersleri yürüten öğretim elemanları oluşturmuştur. Örneklemini ise Selçuk Üniversitesi, Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi ve Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümlerinde görev alan öğretim elemanları oluşturmuştur. Araştırma kapsamında diğer üniversitelerde görev yapan öğretim elemanlarına da ulaşılmaya çalışılmış ancak dönüt alınamamıştır.

BULGULAR

1.“Geleneksel Türk el sanatlarının bugünkü durumu hakkında ne düşünüyorsunuz? ” Maddesine İlişkin Bulgular

Öğretim elemanlarının verdiği cevaplar doğrultusunda kitap sanatları, geçmiş yıllara oranla daha iyi bir noktadır. Son 30 yıldır bu sanat dallarına olan ilgi artmaktadır. Farklı boyaların kullanıldığı tasarımlar yapılarak yeni çalışmalar yapılmaktadır. Ancak yine de olması gereken yerde ve değerde değildir. Tezhip alanında çoğunlukla eskinin kötü kopyaları yapılmaya devam etmektedir. Bu durum toplum olarak estetik duyguların yitirilmesiyle gelinen nokta ile ilişkilidir denilebilir. Henüz 21. yüzyılın tezhibinin oluşması konusunda bazı kalıplar kırılamamıştır.

Günümüzde kitap sanatlarına ilgi fazla olmasına karşın üretimdeki artış kaliteyle aynı doğrultuda gitmemektedir ve bir yozlaşma dönemine girilmektedir. Motif, desen ve renk anlayışıyla geleneğe bağlı eserler ortaya konmalıdır. Bu anlayışı devam ettiren birçok sanatçının yanı sıra işi ticarete dökmüş birtakım insanlar Türk sanat zevkini yansıtmayan eserler meydana getirmeye çalışmaktadır. Bu sanat dalları asli hüviyetinden uzaklaştıkça diğer sanat dalları ile arasındaki fark ortadan kalkmaktadır. Hat sanatında eski ustaların yazıları bilgisayar ortamında taranarak kompozisyonlar yapılmakta ve satışa sunulmakta, bu yolla insanlar kandırılmaktadır.

2."Yükseköğretimde açılan programlar ve içerikleri (açılan Anasanat Dalları) yeterli midir? " Maddesine İlişkin Bulgular

Anasanat dalı açılması veya programın zenginleştirilmesi kaliteli eğitim verileceği anlamına gelmemektedir. Hat ve Tezhip Anasanat Dalı sayısı oldukça yetersizdir. Yükseköğretimde Geleneksel Türk El Sanatları Bölümleri açılmasına karşın özellikle öğretim üyesi olmak üzere öğretim elemanı sayısı yetersizdir. Ayrıca yetişmiş öğretim elemanının istihdam edilmesi de son derece önemlidir. Program ne kadar yeterli olursa olsun yetersiz öğretim elemanları ile istenen verim elde edilemeyecektir. İyi öğretim elemanlarından oluşmuş bir kadroyla verilen eğitimde kalite yüksek olacaktır. Yeterli öğretim elemanı sağlanmadan Anasanat Dalları açılmamalıdır.

Dört yıllık yapılan programlar içerik olarak yeterli fakat uygulama zamanı açısından sınırlayıcıdır. Uygulamaların yapılabilmesi için ayrılan sürenin yetersiz olması sebebiyle öğrencilere gerekli ilgi gösterilememektedir. Dolayısıyla öğrenciler eksik bilgilerle, donanımsız olarak mezun olmaktadır. Bununla beraber öğrenciler tezhip, hat ve minyatür dersini bir arada almaktadır. Öğrenciler not alma ve ödev yetiştirme kaygısıyla özen göstermedikleri niteliksiz ürünler ortaya koymaktadır. Bu sebeple Yükseköğretimde bu alanlarda sanatçı çıkarmak zorlaşmaktadır.

Programlar ve içerikler yeterli olmasına rağmen bölümün eğitim süresi için 4 yıl yeterli değildir. Bu sanat dallarında yetkin olunabilmesi için öğrencilerin okul bitiminden sonra da hoca ile bir şekilde irtibat halinde olması gerekmektedir. Geleneksel eğitimde icazet seviyesine gelebilmek için en az sekiz yıl bilfiil hoca ile birlikte çalışılan sistemde günümüzde belki yüksek lisans ile devam edilerek bu durum kurtarılabilir.Türk sanatlarının tanıtılması ve öğretilmesine ilişkin teorik dersler yetersizdir.

Geleneksel Türk el sanatlarında Yükseköğretimde henüz Türk sanatı ve zanaatı ayırımı doğru olarak yapılabilmiş değildir. Bölüm kuruluşlarında ve okutulan derslerde saray sanatı ile halk sanatı birbirine geçmiş durumdadır.

3."Çeşitli resmi kurum ve kuruluşların açmış olduğu kursların niteliği ve kapsamı hakkında ne düşünüyorsunuz? " Maddesine İlişkin Bulgular

Kurslar genel olarak sadece sanata yönelik çalıştığı için fakültelerde verilen sanatı destekleyici derslerin (sanat tarihi, sanat felsefesi, sanat elemanları ve tasarım ilkeleri vb.) verilmediği görülmektedir. Bu da öğrencilerin bu sanat dallarını tam olarak tanımadıkları ve sınırlı bir eğitim aldıklarını göstermektedir. Özellikle resmi kurumların bir yıl gibi kısa bir sürede eğitim vermeye çalışmaları ve öğrencileri eleme yoluna gitmemeleri de sanatın

kalitesini düşürmektedir. Bu doğrultuda kitap sanatlarımızın akademik ortamda öğretilip sanatsal içerik kazandırılması tabi ki günümüzde doğru bir yoldur.

Açılan kurslar bu sanat dallarının halk tarafından tanıtılması ve yayılmasına hizmet etmektedir. Kültür Bakanlığı, belediyeler gibi çeşitli resmi kurumların açtığı kurslar gerekse özel atölyelerde verilen kursların nitelikli eğitimciler tarafından verilmesi kaliteyi belli bir düzeyde tutmak adına son derece önemlidir. Bazı kurslar kadrolarını akademik personellerden oluşturmaktadır. Kursları yürüten öğreticilerin hem teorik açısından hem de pratik açısından nitelikli olması gereklidir. Kadrolar oluşturulurken öğreticilerin alana ilişkin birtakım sınavlardan geçirilmeleri daha uygun olacaktır. Böylece nitelikli insanlarla nitelik bireyler yetiştirilerek nitelikli eserler ortaya koymak mümkün olabilecektir.

4."Özel atölyelerde verilen derslerin niteliği ve kapsamı hakkında neler düşünüyorsunuz?" Maddesine İlişkin Bulgular

Özel atölyelere devam eden öğrencilerin nitelikli ve sayıca az olması, dersleri verenlerin ise bu alanlarda yetişmiş elemanlardan oluşması halinde son derece verimli sonuçlar almak mümkündür. Hatta belirtilen koşullarda bu atölyeler özel kurum ve kuruluşların ve Güzel Sanatlar Fakültelerinin de yerini alabilecektir. Çünkü üniversitelerde öğrenim gören öğrencilerin bir kısmı sadece üniversiteli olma kaygısıyla bu bölümlere gelmektedir. Ancak yapılan bir araştırmada bu kurslara gelen bireylerin çoğunluğunun bu sanat dallarını tanımak ve öğrenmek amacıyla geldikleri görülmüştür (Toktaş, 2013).

Özel atölyelere gelen öğrencilerin daha bilinçli ve idealist kişilerden oluştuğu ve kalitenin yüksek olduğu görülmektedir. Üniversitelere bu bilinçte gelen öğrenci sayısı oldukça düşüktür. Özel atölyelere devam eden öğrencilerin not alma kaygısı ve zaman sınırlamasının olmaması da daha nitelikli eserler ortaya koymalarına olanak sağlamaktadır. Bunun yanı sıra özel atölyelerde verilen kurslarda taklit desenlerin kullanılmamasına, öğrencilerin hem tasarım hem de işçilik yönünden gelişmelerine özen gösterilmelidir.

5."İlköğretim ve ortaöğretim programlarında geleneksel el sanatlarını tanıtıcı dersler yer almalı mıdır? Bu konuda neler düşünüyorsunuz? " Maddesine İlişkin Bulgular

Kesinlikle yer almalıdır. Öğrencilerin küçük yaşlarda kendi kültürünü, geleneksel sanatlarımızı tanımaları son derece önemlidir. Sınıf öğretmenleri gerektiğinde alan öğretmenlerinden destek almalı müzelere, sergilere ve çeşitli atölyelere teknik geziler düzenleyerek bu sanat dallarını tanıtmalıdır. Bu kültürel bir sorumluluktur. Küçük yaşlardaki bilinçlendirmeler gelecekteki seçimlerine yön çizecektir. Öğrencilerin bu alanları tanımadan merak duyması olanaksızdır. Sadece teorik açıdan değil sadeleştirilmiş bir şekilde çocuklar uygulamaya da dâhil edilmelidir.

6."Yükseköğretimde verilen eğitimin kalitesinin artırılması konusunda neler yapılabilir? " Maddesine İlişkin Bulgular

Mevcut öğretim elemanı kadroları daha kalifiye sanatçı ve akademisyenlerle güçlendirilmelidir. Öğretim elemanlarının Ales ve yabancı dil problemlerine çözüm aranmalıdır. Öğretim elemanlarının çalıştığı Bölümlerde ders verdikten sonra sanatsal çalışmalarını sürdürebilecekleri kendilerine ait özel bir atölyelerinin olması ve çalışma

şartlarının daha uygun hale getirilmesi, nitelikli çalışmalar ortaya koymalarına katkı sağlayacaktır.

Bölümlerin fiziki şartlarında iyileştirmeler yapılmalıdır. Bölümlere alınan öğrenci sayısı düşürülmelidir. Bilindiği üzere bu sanat dallarında eğitim, usta-çırak ilişkisine dayalı olarak sürdürülmektedir. Ancak öğrenci sayısı düşürülerek birebir eğitim verebilme imkanı sağlanabilir. Bu yolla eğitimin kalitesi de artacaktır.

7."Yükseköğretimde Geleneksel Türk El Sanatları alanlarında öğrenim gören öğrencilerin akademik başarılarının artırılması konusunda neler yapılabilir? " Maddesine İlişkin Bulgular

Mevcut öğretim elemanlarının nitelikli olması öğrencilerin niteliğini olumlu yönde artıracaktır. Mevcut kadrolar daha kalifiye sanatçı ve akademisyenlerle güçlendirilmelidir. Bölüme giriş puanları daha yüksek tutulmalıdır. Öncelikle bu sanatı tanıyan, seven ve kültürel değerlerin önemine inanan bilinçli öğrenciler alınmalıdır. Sorumlulukları anlatılmalı, sabır ve sebatla devam etmeleri gerektiği kavratılmalıdır. Hat, tezhip ve minyatür gibi dersler özel ilgi ve zaman gerektirmektedir. Öğrenciler 2. sınıfta ya da en geç 3.sınıfta branşlaşmalıdır. Öğrencilerin 3.sınıfta 10 saat hat dersi alabilecek olması bu alandan daha nitelikli biçimde mezun olmalarına olanak sağlayacaktır. Bununla beraber öğrencilere maddi destek sağlanmalıdır. Pahalı malzemelerin kullanılıyor olması öğrencilerin maddi kaygı yaşamalarına neden olmaktadır.

Bu alanlarda yapılan lisansüstü çalışmalarda aynı konuların farklı bakış açılarıyla sadece başlıkları değiştirilmiş olarak tekrar tekrar incelendiği görülmektedir. Ülkemizde çok sayıda müze, kütüphane ve arşivde birçok eser yer almaktadır. Yeni ve detaylı çalışmaların yapılmasına özen gösterilmelidir. Öğretim elemanlarına bu konuda büyük görev düşmekte öğrenciye net bir yol haritası çizerek yönlendirmeler yapmalıdır.

8."Geleneksel Türk el sanatları alanında yapılan bilimsel araştırma ve projeler sizce yeterli midir? Hangi alanlarda ve içerikte çalışmalara öncelik verilmelidir ? " Maddesine İlişkin Bulgular

Geleneksel Türk el sanatları alanında yapılan bilimsel araştırma ve projeler yetersizdir. Arşiv, müze ve yazma eser kütüphanelerine ilişkin projeler oluşturularak araştırma ve incelemeler yapılmalıdır. Yapılan çalışmalar, lisansüstü tezler incelendiğinde genellikle benzer içeriklerin ve aynı yöntemlerin olduğu anlaşılmaktadır. Ancak esrelerin izahına yönelik çalışmaların yetersiz ve az olduğu görülmektedir. Araştırma ve incelemelere ağırlık verilerek eserlerin neyi ifade ettiği, sanat derecesi, altın oranın nasıl oluşturulduğu, nelerin eklenip çıkarıldığı, düzenlemelerin nasıl yapıldığına ilişkin çalışmalara ağırlık verilmelidir.

Bu alanlarda çalışan sanatçı ve öğretim elemanları gerektiğinde ortak çalışmalar sürdürmelidir. Farklı uluslardan sanatçı ve akademisyenlerle çağın gerekleri doğrultusunda ortak projeler yapılarak destek sağlanmalıdır. Geçmiş irdelenirken ileriye dönük neler yapılabileceği, teknoloji çağında geride kalmamak için hayatımızda bu sanat dallarına nasıl ve nerelerde yer verileceği tartışılmalıdır. Bu tip çalışmalar yapılırken sadece maddi boyutu değil, çıkış felsefesi olan bu işin manevi boyutu da her zaman gündemde olmalıdır. Arşivlerde ve müzelerde çalışan personellerin de bu sanat dallarının tarihi ve kültürel değerinin farkında

olmaları dikkate alınarak, bu alanda akademik eğitim almış kimselerden oluşmasına özen gösterilmelidir.

9."Resim alanında olduğu gibi hem güzel sanatlar alanında hem de eğitim alanında geleneksel Türk el sanatları alanlarının eğitim boyutu olmalı mıdır? (Örneğin tezhip eğitimi, minyatür eğitimi gibi.) "Maddesine İlişkin Bulgular

Uygulamadan kopmamak koşulu ile bu sanat dallarının eğitim boyutu yer almalıdır. İlköğretim ve ortaöğretim kurumlarında bu alanlara ilişkin dersler konularak bir tezhip öğretmeni, minyatür öğretmeni vb. yetiştirilmelidir.

10."Geleneksel sanatların tanıtılması ve yaşatılması konusunda neler yapılabilir? " Maddesine İlişkin Bulgular

Seviyeli ve özgün eserlerden oluşan sergiler açılmalı ve baskı kalitesi yüksek kataloglar basılmalıdır. İçeriği zengin olan ve tekrarlardan oluşan konular yerine gerçekten bilimsel araştırmalara dayalı sempozyumlar düzenlenmelidir. Hat sanatında olduğu gibi uluslararası ve yüksek ödüllü yarışmalar düzenlenmelidir. Böylelikle kaliteli eser sayısında artış gözlenecektir. Bu sanat dallarına yönelik açılan sergiler ülkemizin birçok yerinde halka açık olarak düzenlenmeli workshoplarla desteklenmelidir. Öğrenciler daha küçük yaşlarda bu sanat dalları ile tanıştırılmalı uygulama yapabilmeleri için fırsatlar sunulmalıdır. Basın yayında bu sanat dallarının daha çok yer almasına özen gösterilmelidir.

SONUÇ

Sonuç olarak öğretim elemanlarının geleneksel sanatlar kapsamında kitap sanatlarının geçmiş yıllara oranla daha iyi bir noktada olduğunu ancak üretimdeki artış nedeniyle niteliksiz çalışmalarında yapıldığını düşündükleri anlaşılmıştır. Maddi kaygı ile açılan çok sayıda kurs ve niteliksiz öğreticilerin verdiği derslerle bu sanat dallarında yozlaşmaların olduğu gözlenmiştir. Yükseköğretim programlarında verilen derslerle bu alanda hem teorik hem de uygulamalı olarak daha nitelikli bir eğitim verilmektedir. Ancak sadece üniversiteli olmak kaygısı ile bu alanlara gelen öğrencilerde akademik başarının düşük olması kaçınılmazdır. Bununla beraber özel atölyelerde usta çırak ilişkisine dayalı olarak verilen eğitimlerde süre ve not kaygısı olmadan daha nitelikli eserler ortaya konabilmektedir. Öncelikle nitelikli eserler ortaya konması bu alanları sevmek, sabırla ve özveri ile çalışma ile birlikte oluşacaktır.

Geleneksel Türk El Sanatları Bölümlerinde kitap sanatları alanındaki öğretim elemanları ve özellikle öğretim üyesi sayısı oldukça düşüktür. Bu alanlar diğer sanat dallarına oranla daha çok emek ve zaman isteyen, uzun sürede eser ortaya konan sanat dallarıdır. Bu alandaki öğretim elemanlarının aynı ALES ve dil puanı kriterleri ile değerlendirilmesi yetersizlikleri beraberinde getirmektedir. Bugün birçok üniversitede Bölümler açılmasına rağmen öğretim elemanı kadrolarını henüz oluşturmamıştır.

Bu sanat dallarının yaşatılması, yarınlara sağlıklı biçimde aktarılması ve genç nesillerin kültürel değerlerimize sahip çıkması için eğitiminin küçük yaşlardan itibaren teorik ve sadeleştirilmiş biçimde uygulamalı olarak verilmesi gereklidir. 2014-2015 Öğretim Yılı itibariyle İlköğretim II. kademede Seçmeli Görsel Sanatlar Dersi kapsamında öğrencilerin Tezhip, Ebru ve Minyatür Modüllerini seçerek bu sanat dallarını tanıyabilmesi ve

uygulayabilmesi sevindirici gelişmelerdir. Bu noktadan hareketle geleneksel kitap sanatlarının eğitim boyutu yer almalıdır.

ÖNERİLER

Araştırma sonuçları doğrultusunda şu öneriler geliştirilmiştir.

1- Ulusal ve uluslararası boyutta yarışmalar düzenlenerek nitelikli ürünler ortaya konulması sağlanmalıdır.

2- Üniversitelerde öğrencilerin 2. ya da 3.sınıftan itibaren branş seçmeleri sağlanarak örneğin hat alanında haftada 10 saat ders alması sağlanmalıdır.

3-Öğrenci sayıları düşürülerek öğretim elemanlarının usta-çırak ilişkisinde olduğu gibi öğrenci ile birebir çalışabilme olanağı artırılmalıdır.

4-Öğretim elemanlarının niteliklerinin artırılması konusunda ilgili birim yöneticileri tarafından olanaklar sağlanmalıdır.

5-Uluslararası düzeyde yapılan projelerle yabancı sanatçı ve akademisyenlerin ortak çalışmalar yapılmasına ağırlık verilmelidir.

6-Resim, Grafik vb. alanlarda olduğu gibi Güzel Sanatlar Liselerinde de Geleneksel Türk El Sanatları Bölümleri oluşturulmalıdır. Kitap sanatları alanları bu programlar içerisinde yer almalıdır.

KAYNAKLAR

Birol, İ. (2011). Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri. İstanbul: Seçil Ofset.

Derman, U. (2007). Açılış tebliği. *İsmek Türk Kitap Sanatları Sempozyumu Bildirileri*. 9-10. İstanbul: İsmek Yayınları.

Mesara, G. (1998). Türk Sanatında İnce Kağıt Oymacılığı (Katı'). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özen, M. E. (1998). Türk Cilt Sanatı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özkeçeci, İ. & Özkeçeci, Ş. B. (2007). Türk Sanatında Tezhip. İstanbul: Seçil Ofset.

Patton, M. Q. (2002). Qualitative Research Evaluation Methods. London: Sage.

Toktaş, P. (2012). Türk Kitap Sanatlarının Cumhuriyet Döneminde Gelişimi ve Günümüz Yükseköğretim Programlarındaki Yeri. *Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Sempozyumu,* Anka Basım Yayın.

(2013). Kültür Bakanlığı'na Bağlı Geleneksel Türk Süsleme Sanatları Kurslarına Devam Eden Kursiyerlerin Kurslara İlişkin Görüşleri.*NWSA. Journal Of New World Science Academy*. 8, (3), 338-351.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2000). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayınları.

http://www.msgsu.edu.tr adresinden 15 Ağustos 2012 tarihinde alınmıştır.

YENİ MEDYA SANATINDA YENİ PLATFORM SOSYAL MEDYA SANAT BİRLİKTELİĞİ

Refiye ENDEZ
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Enformatik Bölümü
Yüksek Lisans Öğrencisi
refiyeendez@gmail.com

ÖZET

Yeni medya sanatı bilim ve teknoloji ile güçlü bağlara sahip olan ve elektronik teknolojilerle üretilen çalışmaları kapsayan bir türdür. Bilgisayarlar, monitörler, ekranlar ve internetten yaralanan yeni medya sanatının son zamanlarda yeni platformu sosyal medya... Günlük yaşamın bir parçası haline gelmiş hatta kendine bağımlılar yaratmış sosyal medya sanatçılar için üretim aracı olarak, yaratıcı ortam olarak ve sergilenme mekanı sunarak dikkat çekmektedir. Bu çalışma yeni medya sanatı çerçevesinde internet ve sosyal medya olanaklarının nasıl kullanıldığını incelemekte; yeni medyanın olanakları sayesinde sanat ve soysal medyanın ortaklık oluşturmasına odaklanmakta ve özellikle genç sanatçılara yenir ortam sunabilme olasılığını sorgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Teknoloji; Yeni Medya; Sanat; Sosyal Medya;

GİRİŞ

Sanatçılar her dönemde çağının teknolojilerinden etkilenmiş ve onun imkanlarıyla işbirliği içinde olmuştur. Günümüz sanatında da, bilim ve teknoloji destekli yeni medya sanatı olarak tanımlanan melez yapı geleneksel sanatın yanında önemli bir rol oynar. Yeni medya sanatı çağdaş sanatın devamında bir akım mı yoksa yeni bir tür mü tartışmaları sürerken; alanını gitgide genişleten ve kendi alt başlıklarını gün geçtikçe güçlendiren bir alana sahip. Dijital enstalasyonlar, sanal heykeller etkileşimli uygulamalar, sanat fuarları ve galerilerdeki yerini sağlamlaştırırken; günlük hayatımızın vazgeçilmezlerinden olan sosyal medya da gerek konu gerekse sergilenme ortamı olarak birçok sanatçı tarafından yaratıcı eylemlerinde kullandıkları bir materyale dönüşmüştür.

Sosyal medya birçok birey için günlük hayatın vazgeçilmezleri arasındadır. Hem kişisel hem de mesleki alanlarda hızla yayılan sosyal medya kişisel iletişim ve ilişkilerimizi ciddi bir şekilde etkilerken ekonomi, eğitim, politika gibi alanları da etkiler kısacası hayatın her alanında yadsınamaz bir yere sahiptir. 2014 yılında yapılan araştırmalara göre dünya üzerinde 2.5 milyar insan internet kullanıyor ve bu kullanıcıların 1.8 milyarının sosyal medya ağlarında hesabı var. Sosyal medya kullanıcı sayısı her yıl artıyor. Facebook, 1,184 milyarlık güncel

aktif kullanıcıya sahip. İşte böyle bir kullanıcı potansiyeline sahip olan sosyal medyanın, ***farklı içerikleri bir araya toplayan; toplumun siyasal, ekonomik, sanatsal ve kültürel alanlardaki farklı görüşlere ve üretimlere imkan sunan bir ortam*** *olarak* sanatçılar tarafından sanatsal yaratımlarda kullanılması kaçınılmazdır. Elbette bir tür olarak sosyal medya sanatından bahsetmek için erken ancak özellikle genç sanatçılar için sosyal medya ve onun terimleri, uzantıları birer konu ve eserlerini sergilemek için kullandıkları birer ortama dönüştüğü de çok açıktır.

Sosyal medya sanatçılar için Facebook, Twitter profil resimlerinin görsel malzeme olarak kullanımının yanında sanal projeler, performanslar, ve izleyicinin katılımını gerektiren gerçek zamanlı eserler oluşturmaya olanak sağlar. An Xiao, Man Barlett gibi sanatçıların facebook, twitter üzerinden katılımcılarla gerçekleştirdikleri performanslar, Brian Piana Tweeted colors, Evan Priestley ve Laimonas Zakas'ın facebook geçici hatalarını ortaya çıkaran Glitchr projesi, bu ağların sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığını görmek ve anlamak açısından önemlidir. Öte yandan bu ağları kullanmadan üretilmiş eserlerin sergilenmesi, sanatçıların bu ağlar üzerinden kolayca iletişim kurmalarına olanak sağlaması, sanatı yayma ve daha geniş kitlelerle buluşturma imkanları sosyal medya ve sanat işbirliğinin bir diğer boyutudur. Sosyal medya ve sanat birlikteliği sanatçılara malzeme, üretim aracı ve sergileme ortamı gibi olanaklar sağlaması açısından çok yönlü bir ilişkiye sahiptir.

YENİ MEDYA SANATI

Yaygın kabul gören tanımına göre Yeni Medya Sanatı' bugünün teknolojilerini ifade aracı ve "ortamı" olarak kullanan sanatsal işlerin genel adıdır. Bu tanım günümüz medya sanatını ve ürünlerini ele aldığımız da yetersiz kalmaktadır. Bu yetersizliğin temel nedenleri arasında halen tam olarak anlaşılmaması ve gelişmekte olan bir tür olması ve dijital sanat, multimedya sanatı gibi terimlerin daha önce bu alanı tanımlamak için kullanılmasının yarattığı karmaşadır. Bu melez yapıda sanatın bir çok kavramı değişime uğramış ve bu kavramlara yeni anlamlar eklenmiştir. Yeni medya sanatı ile sanatçı, sanat eseri ve izleyici kavramları değişime uğramıştır. Sanatçı aynı zamanda tasarımcı ve mühendis ile ortaklık içindedir. Sanat eserleri çoğu kez bilimsel yada teknolojik bir deneyi anımsatır. internet, yazılım ve modelleme programlarını üretim aracı ve malzemesi olarak kullanırlar. "Sanatçılar bugün formları yaratmaktan çok onları programlıyorlar: islenmemiş bir materyali (bos bir tuval, çamur vb.) mükemmel bir şekle dönüştürmek yerine, halihazırdaki formları remiksliyorlar ve verilerinden yararlanıyorlar." (BOURRIAUD, 2004) İzleyici ise kullanıcıya dönüşür.

Günümüzde her ne kadar yeni bir alanı tanımlıyor olsa da "Yeni Medya" terimi 60'lı yıllarda bahsedilen ve üzerinde düşünülen bir kavramdı ve Sanat Tarihi ile ilişkilendirmeye çalışırsak; özellikle Dada, Fluxus, Performans ve Happening gibi sanat akımlarıyla kuvvetli bağlara sahipti. Bu bağlar ve günümüz teknolojik imkanları ile beraber sanatçı için yeni bir alan yarattı. Bu anlamda kökene indiğimizde "Medya Sanatı teriminin kullanımı 1970'lere dayanır. Ancak bu yıllar bir sanat türünün miladı değil; yalnızca bir alanı tanımlamak, toparlamak için kullanılan adın doğduğu tarihtir. Zira, geçen yüzyılın başlarından bu yana baktığımızda, başta Marcel Duchamp, Alexander Calder, Naum Gobo gibi sanatçılar olmak üzere; medya sanatının temelleri Fütürist, Prodüktivist, Dadacı ve Sürrealistlerle, Bauhaus'ta çalışan sanatçılar tarafından Avrupa'da atılmıştır. 1950 sonrasındaysa, Amerikada Allan Kaprow, Robert Watts, George Brecht, Yoko Ono gibi isimle; 1960'larda Bell Laboratuarlarında Andy Warhol, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John

Cage, Nume June Paik, David Tudor gibi sanatçı ve mühendisleri bir araya getiren EAT (experiments in art and technology) grubunun çalışmaları; John Cage'in hazır bulunmuş (ready-made) ses ve nesnelere ilgisi; Marshall Mcluhan'ın her ortamın aktif bir eğretileme aracı olarak, olay ve olguları başka biçimlere dönüştürdüğüne ilişkin görüşleri, bugün medya sanatı alanında çalışan sanatçılar etkilemiştir" (YILMAZ, 2012).

Yeni medya sanatındaki "medya" açıklanması gereken diğer önemli kavramdır. Medya genel olarak; iletişim ortamı,yazılı, sesli ya da görsel tüm kitle iletişim araçları, basın, yayın şeklinde tanımlanır (TDK). Fakat bu sanat formu için medya yalnızca bir ortam ya da iletişim aracı değildir. Yeni Medya sanatındaki "medya" bunlardan fazlasıdır. Ortam aynı zamanda taşıyıcı ve aktarıcıdır; farklı formatları çevirme-dönüştürme işlevine sahiptir; sesler görüntüye, yazı sese dönüştürülerek yeniden üretilir. Çevirici- dönüştürücü ortam bilgisayar, internet, program yazılım ya da ekran olabilir. Bu ortamın dönüştürücüsü kullanıcısı ise izleyicidir. Pasif konumdaki izleyici, yeni medya sanatı ile katılımcı-kullanıcı kategorisine geçerken; eser kullanıcıyla şekillenen varolabilen bir yapıya dönüşür ve izleyici ile eser arasında etkileşime dayalı bir ilişki doğar; yaratıcı (özne) ile onun pasif nesnesi (izleyici) arasındaki sınırlar hiçbir sanat alanında olmadığı kadar belirsizleşir. Daha da açıkçası "Etkileşim beraberinde izleyicinin rolünün degişmesini gerektirir. İzleyici artık birebir işle birlikte, işle aktif bir sekilde işleyen bir mekanizma..."dır. (ÇALIKOĞLU, 2005)

SOSYAL MEDYA

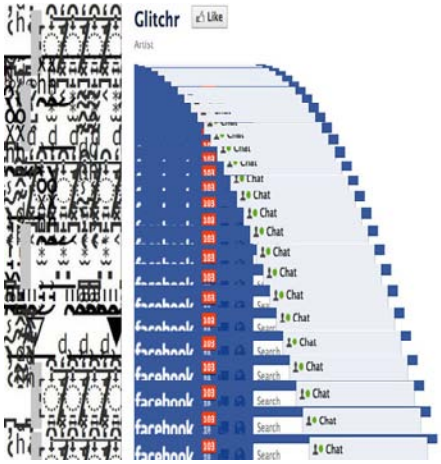
Yeni medya kavramı iletişim araçlarında da değişime sebep oldu. Geleneksel basılı görsel yayından farklı olarak çok yönlü iletişime olanak sağlayan bir yapıya dönüştü. İnternetin günlük yaşamımıza indirgenmesiyle bilgiye ulaşım kolaylaşıp, zaman ve mekan kavramlarının sınırları zayıfladı. Tüm bu gelişmeler bireyler arasındaki iletişim yollarını değiştirmeye başladı. "20. yüzyılın son çeyreğine ortaya çıkan yeni iletişim teknolojileri ve yeni medya kavramları, 21. yüzyılın başıyla birlikte yerini sosyal medya kavramına bırakıyor. sosyal medya olarak adlandırılan olgu, son 10 yılda ortaya çıkan ve tahminlerinde ötesinde bir hızla gelişen yeni bir iletişim mecrasıdır. bu yeni kanal kitlelerin iletişimde, fikirlerin yaygınlaştırılmasında ve benimsenmesinde etkin bir noktaya doğru ilerliyor. sosyal medya, yeni nesil web teknolojilerinin getirdiği kullanıcı kolaylığı ve iletişim hızıyla yakalanan eş zamanlı bilgi paylaşımının takip edildiği sayısal platformlara verilen genel addır"(ÖZUTKU, KÜÇÜKYILMAZ, ÇAPUR, İLTER, SIĞIN,ARI 2014). İnternet araçları üzerinden gerçekleşen ilk sosyalleşme ve iletişim örnekleri eşzamanlı mesajlaşma şeklindeydi. Sanal sohbet odalarında çevrimiçi sohbet edip yazışma ile başlayan bu sosyalleşme; 2004 yılında Mark Zuckerberg tarafından kurulan facebook ile farklı bir boyuta taşındı. 2005 yılında tüm kullanıcılara açılan facebook; fotoğraf ve video paylaşma, mesajlaşma, oyun oynama gibi özellikleriyle arkadaş edinmek ve sohbet etmenin ötesine geçmiş bir sosyal medya sitesidir. İnternetin tablet ve telefonlarda kullanılmaya başlaması ile sosyal medya için yeni bir var olma alanı oluştu. Twitter 140 karakter sınırlaması ve kolay kullanımı ile telefon ve tablet ortamına uyumuyla sosyal medya platformdaki yerini aldı. Farklı paylaşım materyallerine sahip ağlara instagram, youtube ,vimeo, dailymotion, linkedIn, pinterest gibi siteler örnektir.

Sosyal medya kullanıcı tarafından üretilen içeriklerden oluşur. Erişim imkanı kolaylığı, mekan ve zamandan bağımsızlığı ve sansüre uğramaması, kullanıcıya sağladığı özgürlük ve katılım imkanı gibi özellikleriyle dikkati çeker. Bu ayırt edici özellikleriyle sosyal medya çok geniş ve çeşitli bir kullanıcı profiline sahiptir.

SOSYAL MEDYA VE SANAT

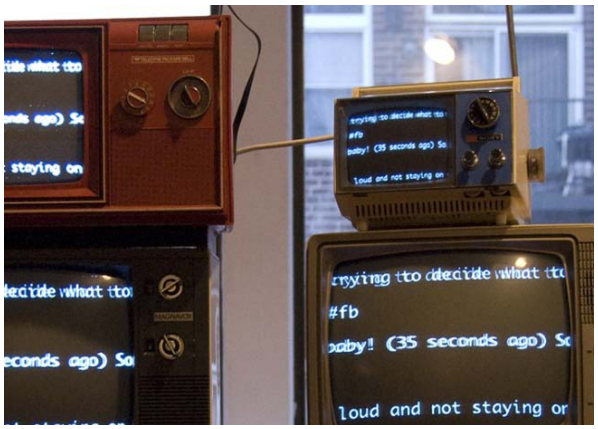
Sosyal medyanın hayatımızda işgal ettiği yeri ve kullanıcı sayısını göz önünde bulundurursak, sanatçıların bu mecraları sanat üretimlerinde kullanmalarının kaçınılmazlığı görülür. Her geçen gün yeni uygulamalarıyla hayatımızın farklı alanlarına dahil olan sosyal medya ve onun terimleri, uzantıları özellikle yeni medya sanatı ile ilgilenen sanatçılar için konu ve eserlerini sergilemek için kullandıkları birer ortama dönüşür. Sosyal medya ve sanat birlikteliği sanatçılara malzeme, üretim aracı ve sergileme ortamı gibi olanaklar sağlaması açısından çok yönlü bir ilişkiye sahiptir. Bu uygulamalar görsel malzeme olarak kullanımının yanında sanal projeler, performanslar, ve izleyicinin katılımını gerektiren gerçek zamanlı eserler oluşturmaya olanak sağlar.

Evan Priestley ve Laimonas Zakas'ın facebook sistem hatalarını ortaya çıkaran *Glitchr* projesi , Twitter verilerinden yararlanan *Ellsworth Kelly Hacked My Twitter*adlı eseri, Debo Eilers'ın Twitter kuş sembolünü kullanarak yaptığı *Twitterrific adlı* karışık teknik eseri sosyal medyayı ve terimlerini konu alan üretimlerdir. Bu çalışmalar sosyal medyadan görsel imgeler olarak yararlanır. Onun kodlama hatalarını, sembollerini görsele çevirerek sosyal medyayı kullanırlar ancak iletişim kurma özelliğinden yoksundurlar.



Şekil 1. Evan Priestley Laimonas Zakas Glitchr
Şekil 2. DeboEilers'in Twitterrific2010

Rob Duarte'nin katılmcılardan gelen tweetleri bir TV yayınına çeviren *taktik media* projesi, Man Bartlett'ın yine katılımcıların paylaştığı tweetleri kamera önünde ezberden okuması, An Xiao'nun Twitter üzerinden seyirci ile konuşmalarını kapsayan performansı, sosyal medyayı görsel bir imge yada konu olarak kullanmanın üstüne çıkarak, üretim ortamı konumuna da getirir. Bu performanslarda sosyal medya sanatçıya veri sağlamakta ve katılımcı desteği ile var olabilmektedir.



Şekil 3. Rob Duarte Taktik Media

Şekil 4. An Xiao

Sosyal medyayı konu, üretici araç yada ortam olarak kullanmayan bir diğer sanat ve sosyal medya ortaklığı ise yalnızca sergileme mekanı olarak kullanmasıdır. Sosyal medyadan hareketle üretilmemiş eserlerin bu mecralarda sergilenmesi sosyal medya ile bağlantılı bir sanat türü değildir. Ancak günümüzde sanatçılar, galeriler hatta bienal ve sanat fuarları sosyal medya profillerine sahip. Sosyal medya profilleri üzerinden etkinlikleri, sanatçı ve eser detaylarını paylaşma imkanı sağlıyor. böylece daha fazla izleyiciye ulaşılabiliyor.

SONUÇ

Sanat tarihinin her evresinde sanatçılar dönemin teknolojilerinden etkilenmiş ve üretimlerinde ondan yararlanmıştır. Günümüzde ise ***yeni medya sanatı*** kavramı ile klasik sanat-bilim ve teknoloji arasındaki sınırlar ortadan kalkmış ve tüm bunları bir potada eriten, tasarımdan beslenen multidisipliner yeni bir estetik ortaya çıkmıştır yukarda belirttiğimiz sosyal medya da bu estetiğin tam da merkezinde yer almaktadır.

Sosyal medyanın herhangi bir üretim sürecinde kullanılmadan yalnızca sergileme ortamı olarak kullanmaları sosyal medya içerikli bir sanatsal ifade biçimi değildir. Sanat ve sosyal medya birlikteliği onu konu alan, verilerinden yaralanan ve ortam olarak kullanan eserler ile bir bağ içindedir. Sosyal medya ve onun uzantılarını görsele (plastik bir değere) dönüştürme sosyal medyayı konu edinmektedir. Elbette bu tür eserler sosyal medya olmadan var olamazdı. Ancak bu üretimler herhangi bir katılımcıya ihtiyaç duymadıklarından sosyal medyanın temel unsuru olan sosyallik ve iletişimden uzaktırlar. Diğer taraftan sosyal medya

üzerinden gerçekleşen onun katılımcılarından elde edilen verilerle oluşturulan eserlerin sosyal medya ile bağları daha güçlüdür. Kısacası bahsettiğimiz sosyal medyayı kullanan sanat etkileşim ve performansın birlikte kullanıldığı birbirine karıştığı, iki olgunun beraber var olduğu 'ilişkisel estetik' temelli üretimleri işaret eder.

Sanatçılara sağladığı olanaklar sayesinde sosyal medya hızla gelişen ve ilgi çekici bir yaratım alanı. Sosyal medya ve sanat işbirliğİ henüz çok yeni ve gelişen bir birliktelik. Sosyal medya ve farklı sanat disiplinlerin karışımını tanımlayan bir alan. Tek başına bir tür olarak *sosyal medya sanatından* bahsetmek için; eserin sosyal medyanın tüm imkanlarını kullanması gerekir.

KAYNAKÇA

BOURRIAUD, N. (2004). Postprodüksiyon, İstanbul: Bağlam Yayınları

ÇALIKOGLU, L. (2005). Çağdaş Sanat Konuşmaları, İStanbul: YKY

ÖZUTKU,F & KÜÇÜKYILMAZ, M, M & ÇAPUR, H & İLTER, K& SIĞIN,İ& ARI, Y. (2014). Sosyal Medyanın Abc'si, İstanbul: Alfa.

YILMAZ, M. (2012). Sanatın Günceli Güncelin Sanatı, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şekil 1 http://techcrunch.com/2012/01/11/facebook-page-performance-art-glitchr-purposefully-tries-to-activate-code-glitches/

Şekil 2 https://www.flickr.com/photos/artfagcity/4648364877/

Şekil 3 http://robduarte.com/portfolio/utv/

Şekil 4 http://www.anxiaostudio.com/art/artistiskindapresent.html

SANATTA TEMSİL DEĞERİ

Sehran Dilmaç
Gazi Üniversitesi
Güzel Sanatlar Ensitüsü
Sanatta Yeterlik Öğrencisi
Sehran1981@gmail.com

ÖZET

Sanatta temsil konusu çok eski çağlardan beri hatta insanoğlunun var olduğu andan bugüne kadar var olan bir olgudur. Geçmişten günümüze kadar her dönemin kendine göre bir temsil anlayışı ve temsil değerleri vardır. Her dönem ve toplumun temsil anlayışı, kendi estetiği de bu temsil anlayışına göre biçimlenmiştir.

Temsilin ne tür araçlarla üretildiği ve aktarıldığı, ne tür düzenler içerdiği özne için olduğu kadar kültür içinde önde gelen değerleri ve dünyayla ilişkileri belirler. Sanatın ifade ettiği değerler ve ilişkiler sistemi aynı zamanda belirli bir dönem ya da kültürel ortamda, sözel dilin biçimleri, düzenleri ve genel iletişim dilinin şekli ve tekniğiyle de ilgidir.

Sanatın tarihi insanlığın çağlar içinde ürettiği kültür birikiminin temsilidir. Bu bakımdan sanatın tamamı bir temsil alanıdır diyebiliriz. Tarihsel süreç içerisinde sanatın bu temsil değeri yaşanan çağ, sosyo-ekonomik durumlar, bilimsel, kültürel, felsefi yapılar ile bir bütün olarak karşımıza çıkar.

Modern çağa gelindiğinde eski ve geleneksel biçimlerin yerini avangard (öncü) ve eleştirel bir temsil anlayışı oluşmuştur. Postmodern söylem ise modernizmin getirdiği sanat ve estetik anlayışı yaklaşık olarak 1960'lı yıllardan sonra ortaya çıkmıştır. Bu dönemde önceki dönemlere ait sanat ve estetik anlayışın ve algıların farklı bir anlayışa dönüştürülmeye başlandığı pratiklere sahne olmuştur.

İlgili konuda alan yazın taraması yapılarak gerçekleştirilen bu araştırmanın amacı temsili sanat ve/ veya temsili resmin ne olduğunu, sanatın temsil niteliklerini tarih süreci içerisinde kuramsal ve felsefi boyutta ele alarak anlamlandırabilmeye ve açıklamaya çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Temsil, sanat, sanat tarihi, değer, estetik

REPRESENTATION VALUE AT ART

ABSTRACT

The subject of Representation at Art is an event existing from the old ages, even from the existance of human being up to the present day. From the past to the present day, there are representative understanding and values of every era ıts own. Represantation understanding.

The values which art expresses, and affair system are related to the shapes of verbal language, regularity, the shape of general communication language and technique at a certain period and cultural media.

History of Art is the represantation of accumulation of culture human beign produced in ages. Fort his reason, we can say that of the art is a represantation field. In historic process, this represantative value of the art faces to us as a whole of philosophic structures, cultural scientific and socio- economic situations.

When come to modern age, an avangard and critial represantation understanding instead of old and traditional shapes existed. As postmodern Expression, Art and austhetics understanding brought by modernism exısted after approximately 1960 years. This period, and events, has been scene to the practices where art and austhetics understing belonging to previous periods were transmitted into different understandings.

The aim of this study carried out by scanning literature about mentioned subject is to try to explain and to make it meaningful by taking it pholosophic dimension and theoritical in the process of history what represantative art or what represantation Picture is, and what the represantativequalities of art are.

Key Worlds: Represantation, Art, Art History, Value, Austhetic

I.GİRİŞ

Sanatın tarihi, insanlığın çağlar içinde ürettiği kültür birikiminin bir temsilidir ve bu temsil her dönemin her toplumun estetik anlayışını da etkilemiştir. Bu bakımdan sanatın tamamı bir temsil alanıdır diyebiliriz (Alp,2013).

Tarihsel süreç içinde sanatsal temsili ele alırsak yaşanan çağ, sosyo-ekonomik durumlar, bilimsel, kültürel, felsefi yapılar ile bir bütün olarak karşımıza çıkar. Köken olarak Romalıların “repraesentare” sözcüğünden türeyen temsil (Örs, 2006: 2), gerçek dünyadaki nesnelerin resim yüzeyine aktarılması sürecinde aracı bir rol oynayan unsur olarak ele alabileceğimiz bir kavramdır. Aracı olmasında dolayı da gerçek nesnelerin sembolleri ya da genel olarak imgeleridir de diyebiliriz.

Kavram olarak temsil’i tanımlayacak olursak, “canlı ya da cansız bir varlık, bir durum, bir nesne, bir duygu, bir sezgi, bir olgu ya da bir düşüncenin (ki bunların hepsi bir gerçekliktir) yerine geçebilecek ve o gerçekliği göreceli de olsa en iyi aktarabilen bir aracı durumundadır. Temsil, aracı olduğu için çoğunlukla dolaylı ve sembolik bir yapıyı da kapsar (Alp, 2013: 43)”.

Bu anlamda sanat tarihinde antik dönemde insanı en başarılı şekilde betimleyerek hatta idealize ederek heykelde temsil eden Antik Yunan sanatı kendinden sonra gelen Helenistik sanatı, Roma sanatı, Hıristiyan sanatı, Avrupa sanatı ve Rönesans'ın da temellerini hazırlamıştır diyebiliriz.

Çağlar içinde değişen bu sanatın temsil değeri modernizme kadar gerçeklik algısı ve bu algının yansıması olarak ele alınmıştır. Resmin temsilinde gerçeklik, nesnel dış gerçeklik ya da idealize edilmiş dış gerçeklik olarak yorumlanmıştır. Resmin temsilinde gerçeklik genel olarak benzetme ve mimesis (taklit) kavramlarına yakın bir çerçevede ele alınmışır.

Modern çağa gelindiğinde eski ve geleneksel biçimlerin yerini avangard (öncü) ve eleştirel bir temsil anlayışı kurmuştur (Alp, 2013).

II. DİLİN TEMSİL DEĞERİ

Temsilin ne olduğu konusu, gerçekle ilişkisi ''dil'' kavramı açısından ele alınabilir. Hayvanların verdikleri belirli tepkiler dışında, algıladıkları dış dünyaya ait nesne ya da olguları ses ya da bedensel işaretlerle tanımlarlar. Ancak insan algıladığı ve birbirinden ayırdığı nesneleri, hatta kendi tepkilerini içeren olguların hepsini bir şekilde tanımlayabilmektedir. Sözel dil bu tanımlamanın isimlendirme şeklidir ve aynı zamanda bir temsildir, sanatta olduğu gibi. Birçok sanat dalı insanın dünyasında olup bitenleri, onlara karşı tepkilerini farklı duyu ortamlarına ait aracılarla tanımladığı bir alandır (Erzen, 2012: 60).

Roland Barthes ''İmge'nin Retoriği'' başlıklı, fotoğrafla ilgili yazısında, image(imge) sözcüğünün imitare(taklit) sözcüğünden geldiğini ve ve bütün görsel sanatlarda imgenin temelinde bir kopya olgusunun yattığını ve bundan dolayı imgeye güvenilmediğini ve resmin sadece bir kopya olarak düşünüldüğünü belirtmiştir (Akt. Erzen, 2012: 25). Yineleme (re-presentation-yeniden sunma, temsil) olarak tanımlayabileceğimiz, imgeyle temsil etme, bir çok düşünüre göre ebedi kılma, zaman içinde dondurma ile ilgili, yaşamı maddiyata döndüren şeylerdir. Bu nedenle anlamı yok ettiği düşünülmüştür. Birçok durumda anlamın sözde olduğuna inanılmıştır, çünkü sözün dolaysız olarak ifade ettiğine inanılır (Erzen, 2012: 25).

Nesne ve olguların temsil edilmesi, yani tanımlanıp bir şekilde isimlendirilmesi bellekle ilgili bir işlemdir. Lacan da, imgeselin ve simgeselin dışında, dilsel edimler tarafından dolayımlanmamış varlıkların dünyası saydığı ''gerçek'' e bu yüzden ulaşılamayacağını ifade etmiştir. Kirby "işaretleme, imge ve simgeler içerisinden gerçeğin ifadesi, her zaman için görülene, dile gelebilir olana yöneldiğini belirtmiştir (Akt. Taburoğlu, 2013: 87)". Dile gelebilir olana yönelmelidir ki anlamlandırabilinsin. Sanat ise belleğin en önemli rolünü üstlenen özel bir dildir. Algılanan şeyi anlayabilmek, ona tekrar bakmakla, farklı bir açıdan ona yaklaşmakla, öncelikle onu zihninde, imgeleminde tespit etmekle mümkündür (Erzen, 2012: 63). İmgeselin kaynağı olduğu bir işaretleme, dinamik nesnesine yönelik sorumlulukla donanmış bir bağlantıdır. İmge işaret edilen nesnenin olabildiğince yakınında olmasının bir karşılığıdır. İmgeye karışan nesne, öznesinin ufku dışına çıkmaz, görüngü niteliğini kaybetmez (Taburoğlu, 2013: 87). İmgelemi belirlemek ise nesne ve olgunun hayal gücü ya da zihin tarafından bir şekilde tekrardan yaratılmasını ve bu yolla onu sabit bir nesne haline getirip tutarak ona farklı açılardan yaklaşabilmeyi gerektirir. Temsil aracı ya da ortamı ne olursa olsun, algılanan şeyi ya da dünyayı insan için sabit kılan bir şeydir. Bu bir işaret, ses ve ya imge de olabilir. Ama bir kere söylendi mi, bir kere ifade edildi mi, artık ona birçok kere

yaklaşabilir, farklı şekillerde yorumlayabilir ve algıladığımız bu şeyi başkalarına gösterebiliriz (Erzen, 2012 : 61).

Bir işaretin temsilini klasizme göre üç değişkene göre ele alabiliriz. Bağlantının kökeni: Bir işaret doğal (bir aynadaki yansımanın, yansıttığını işaret etmesi gibi) veya anlaşmaya bağlı (bir kelimenin bir insan grubu için, bir fikri işaret etmesi gibi) olabilir. İkinci olarak, Bağlantının tipi: Bir işaret işaret ettiği bütüne ait olabilir. (iyi bir görünüşün dışa vurduğu sağlığın bir parçası olması gibi) veya ayrı olabilir. (Eski Ahitte' ki figürlerin, Bedene bürünme veya insanların kurtuluşu' nun uzak işaretleri olmaları gibi). Bağlantının kesinliği: Bir işaret, sadakatinden emin olunacak kadar sabit olabilir. (nefes alma hayatın belirtisidir gibi); ama sadece muhtemelde olabilir; gebelikteki solukluk gibi) . Bu bağlantı biçimlerinin hiçbiri, benzerliği zorunlu olarak gerektirmemektedir; doğal işarette bunu talep etmemektedir. Bu üç değişken, işaretin etkinliğini ampirik bilgiler alanında tanımlamak üzere, benzerliğin yerine geçmiştir (Foucault, 2013 : 100).

Nesne ve olguların temsil edilmesi, yani tanımlanıp bir şekilde isimlendirilmesi bellekle ilgili bir işlemdir. Sanatlar ister fonetik olsun ister plastik olsun belleğin en önemli rolünü üstlenen özel bir dildir. Algılanan şeyi anlayabilmek, ona tekrar bakmakla, ona farklı bir açıdan yaklaşmakla, öncelikle onu zihninde imgeleminde tespit etmekle mümkün olur. Bu zihinde tespit edilen, algılanan nesne ve olguların hayal gücüyle ya da sübjektif bir şekilde tekrardan yaratılmasını ve bu yolla onu sabit bir nesne haline getirip tutarak ona farklı açılardan yaklaşabilmeyi gerektirir. Temsil algılanan şeyleri insan için sabit kılan ve anlamlandıran bir şeydir. Bir kere sabitlenip saptanan imge ya da temsil, farklı zamanlarda farklı konum ve kapsamlarda farklı şekilde görünecektir. Bu bakımdan bellek hem dinamik hem de statik bir durumdadır. Yani bir nevi belleğe aracılık eden temsil değerler, gereksinimlere göre farklı şekilde de yorumlanabilirler. Temsilin sanat açısından önemi de budur diyebiliriz. Çünkü hangi kültüre ya da özneye ait olursa olsun, sanat farklı bakışlarla değişik anlam ve değerler kazanabilecek bir temsilin ürünüdür aynı zamanda; örnek verecek olursak geçmiş döneme ait bir eseri bizim yaşadığımız dönemde o döneme göre farklı anlamlandırıp konumlandırmamızın sebebi de budur. Temsili bu bakımdan değerlendirecek olursak eğer yorum bilimsel (hermeneutik) bir değeri vardır. Farklılıklara rağmen anlaşılabilir, bakana göre değişebilir, yeni kimlikler kazanabilir. Bu da belleğin ve bellek aracı olan temsiliyetin hem hatırlama hem de unutma aracı olduğunu gösterir.

Temsilin ne tür araçlarla üretildiği ve aktarıldığı, ne tür düzenler içerdiği özne için olduğu kadar kültür içinde önde gelen değerleri ve dünyayla ilişkileri belirler. "Sanatın ifade ettiği değerler ve ilişkiler sistemi aynı zamanda belirli bir dönem ya da kültürel ortamda, sözel dilin biçimleri, düzenleri ve genel iletişim dilinin şekli ve tekniğiyle de ilgilidir (Erzen, 2012: 61)".

Resim1. Tahtında oturan Ana Tanrıça Heykelciği, Pişmiş Toprak, İ.Ö. 6. Binyılın İlk Yarısı

III. ÇAĞLAR İÇİNDE SANATTA TEMSİL

Temsil, yapıldığı dönemin ve toplumunun algısının bir göstergesi olarak değerlendirebiliriz. Sanatın tarihinin temsiller tarihi olduğu düşünülürse başlangıç olarak mağara resimleri ile başlamamız

uygun olacaktır. İnsanoğlu M.Ö. 15.000-10.000 dolaylarında Altamira ve Lascaux gibi mağara duvarlarına yaptığı hayvan temsilleri ile avın iyi geçeceğini düşünmesi (Gombrıch, 1997) bir varsayım olarak değerlendirilebilir. Fakat burada vurgulamak istenen konu bu resimlerin ne amaçla yapıldığından öte günümüze ulaşabilen en eski temsiller örnekleri olmasıdır. Elbette en eski örneklerden başlayarak günümüze kadar sanatta temsil edilen nesneler, olaylar ve düşünceler elbette bir takım mesajları içeriyor olmalıdır düşüncesi ağır basmaktadır.

Eski çağlarda figürün insanı betimlemeden ziyade, tanrı ya da kutsal kişileri temsil eden bir özelliği bulunmaktaydı. İdealizasyonun ön planda olduğu bu çalışmalarda, organların bazıları diğerlerine göre önemini vurgulamak için sayısının fazla olduğu veya daha büyük yapıldığı örnekler verilmiştir. Figürdeki bu idealizasyon'a örnek olarak Frigya'lılara ait Anadolu'nun en önemli tanrıçası olan "Kybele'nin İ.Ö. 6 binyılın ilk yarısına tarihlenen heykelini verebiliriz**(Resim 1).** Antik Yunan ve Roma'da da sıkça ele alınan bir konu olan Kybele bereket tanrıçasıdır (İndirkaş, 2001: 7). Kybele'nin İ.Ö.'de pişmiş topraktan yapılan heykellerinde figür genelde oturur pozisyonda ve şişmandır. Çatalhöyük'te arkeolojik kazılar sonucu gün ışına çıkarılan şişman kadın figürü iki leopara dayandırılmış ve doğum yapmakta olan bir figürdür. Burada Leoparla Tanrıça'nın doğa üstündeki sonsuz egemenliğini simgelenmek istenirken, doğum yapması da tohumların yeryüzünde filizlenmesi anlamına gelmektedir.

Efesli "Kybele" (Efesli Artemis) heykeli de, Antik Çağ'da Batı Anadolu'da önemli bir kült olarak Kybele'nin anlamsal boyutta devam ettiğini bizlere gösteren ve idealize edilmiş bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır **(Resim 2)**. Burada bolluğu ve bereketi temsil etmek için figürün göğüslerinin sayısı artırılmıştır. Hellenler dönemine ait bu heykelcik bu özellikleriyle Kybele'nin devamı niteliğindedir.

Resim 2. Efesli Artemis (Artemis Ephesia) Hadrianus Dönemi

Mısır sanatında ise yapılan insan heykeli yapıldığı insanı temsil ediyordu. Böylece insanın bu dünyada adeta ölümsüz olacağı düşünülüyordu (Turani, 1995). Adeta temsil aslının önüne geçmişti. Bunun yanı sıra Mısır tanrılarını da temsil eden resim, hiyerogrif ve heykeller de yapmışlardı.

Antik Yunan sanatında temsil konusu dönemin felsefi düşünceleri ve mitler etrafında şekillenmişti. Yunanlılar Mısır'dan farklı olarak heykellerde ideal ölçüler geliştirerek uygulamışlardır. Diğer bir deyişle temsiller idealleştirildi diyebiliriz. Mısır sanatındaki dinle olan yakın ilişki temsili insan bedenini doğa ile ilişkisi zayıf, kübik bloklar halinde inşa edilmesine yöneltmişken Yunan heykelinde tanrılara olan saygının da etkisiyle genel ideal ölçüler, ortak insan tipi düşünülerek oluşturulmuştur. Adeta estetik bir ölçüler sanatı olmuş ve temsiller bu doğrultuda gerçekleştirilmiştir.

Roma döneminde heykeller Yunan döneminden farklı olarak tapınaklardan evlere girmeye başladığı görülmektedir (Turani, 1995). Janr resminin görüldüğü Roma dönemi resimlerde dekoratif unsurların resimlerde sıkça kullanıldığı görülmektedir. Yunan

heykelindeki idealleştirme ülküsü Roma dönemi heykelinde yerini gündelik yaşamdan alınan figürler ve portreler almıştır.

Ortaçağ'a gelindiğinde bu dönemin insanında simgesel bir dille konuşan bir doğada yaşadığı görülmektedir. Karşılaştığı olayları ve nesnelere sürekli Hristiyan dünya görüşüyle Tanrıya ilişkin anlamlar katan, göndermelerde bulunan, sezgiye dayanan bir dünya algısı bulunduğunu öne sürebiliriz. Eco'nun Huizinga'dan aktardığı simgecilik hakkındaki şu sözleri dönemin temsil hakkındaki görüşünü yansıtmaktadır:

> *Ortaçağ şunu asla unutmamıştır: Anlamı yalnızca doğrudan işlevi ve görüngüsel biçimiyle sınırlı olsa ve büyük ölçüde öteki dünyaya uzanmasa her şey saçmalık olurdu* (Eco, 1999:81).

Bu dönemde sanatta temsil görevini simgeler almıştı. Örneğin kurtarıcı İsa balık simgesiyle gösteriliyordu. Bu sembolik dil Ortaçağ insanının mizacına uygun bir imgesel ve eğitsel ortam hazırlamıştı. Böylece insanlar etraflarını çevreleyen gerçek dünyayı kolayca algılamalarına yardım edecek şekilde imgelere çevirebiliyorlardı. Ortaçağın insanı okuma yazma oranının düşük olması nedeniyle semboller dinsel öğretinin vazgeçemediği bir araç olmuştur. Halk tarafından zor anlaşılabilecek dini öğretiler bu sembollerle daha kolay anlaşılır oluyordu.

Rönesans döneminde ise temsilin kuruşunu temelini hümanizm, doğanın sıkı bir şekilde gözlemlenmesi oluşturur. Perspektifin bilimsel olarak ilk defa ele alınması, dönemin matematiksel olarak kurduğu ideal oran araştırmalarının bir sonucu olduğu da öne sürülebilir. Bu gelişmeler tuvalin resimde temsil için yeniden kurgulanmasını sağladı.

Empresyonizm'le başladığı ileri sürülen modern sanat klasik sanat kurallarını bir yana bırakan özellikle sanayi dönemi toplumunun, bilimsel bir takım gelişmelerin (fotoğraf makinesinin bulunuşu, daha sonraki yıllarda atomun parçalanması vb.), savaşın, felsefi ve ekonomik gelişmelerin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Dönemin tarihsel koşulları karşısında bu adeta kaçınılmaz bir zorunluluktur.

Modern sözcüğü çağ içinde gelişen pozitif doğa bilimleri ve bunu yönlendiren rasyonalist anlayış 17. ve 18. yüzyılda Locke, Voltaire, Kant tarafından temellendirilmiş olan aydınlanma düşüncesidir. Aydınlanmayla birlikte bilim ve felsefe mantığını, dünya ve toplum anlayışını da tamamen değiştirdi. (Tunalı, 2011). Daha önce Rönesans'ta böyle bir aydınlanma yaşanmışsa da bu yüzyılda tamamen insana dönülmüştür. Herşeyin önüne getirilip dayatılan akılla birlikte düşünce yoğunluğuyla Avrupa' da Fransız İhtilalinin yapılmasına sebep olmuş ve Avrupa'daki sosyal ve kültürel hayatta ciddi gelişme ve değişmelere yol açmıştır. Ayrıca aydınlanmanın en önemli özelliği, laik bir dünya görüşünü kültürün her alanına hakim kılmak istemesidir. Bunu gerçekleştirmek için de doğal olarak akla dayanmış, dolayısıyla tarih boyunca oluşturmuş oldukları din, ahlak, devlet, eğitim, hukuk vb gibi bütün sosyal kurumlar, konularındaki anlayışlarını aklın süzgecinden geçirmeye başlamış ve yeniden düzenlemeye tabi tutmuşlardır. (Özden-Elmalı, 2012) Akıl çağıyla birlikte insan aklıyla dünyaya egemen olma çabasındadır. Aydınlanma Kant'ın ifadesiyle, insanın aklını kullanmamasıyla bizzat kendinin neden olduğu ergin(reşit) olmama durumundan aklını kullanmaya başlamasıyla kurtulmasıdır. İnsanlığın çok uzun dönemlerden beri her alandaki alışılagelen dünyasına, teolojik anlayışına, geleneklerine karşı çıkar düşünme kavramlarını, değerler sistemini değiştirir insanın düşünce ve duyarlığını aklın kalıpları içine yerleştirir (Tunalı, 2011).

Sanatın temsil gücü konusunda Platon, Kant, Hegel arasında farklılıklara baktığımız zaman, Kant her ne kadar modern estetik düşüncenin kurucusu ise de Kant' ın temsil kuramında belirsizlikler vardır. Platon' a göre, mağara metaforunu ele alırsak eğer sanat gerçeği hiçbir şekilde temsil etmez, yalnızca bir kopyadır hatta kopyanın da kopyasıdır, Fakat Kant için algının ürünü olan kavrayış imgesel bir şeydir, her ne kadar insan algıladığı nesneyi tekrardan kendi akıl kurgusuna göre yapılandırıyorsa da, burada bir temsil söz konusudur. Yani algının sonucunda oluşan imgelem nesneden bağımsız değildir. Bu açıdan algılanan şey de bir temsildir ki buna sanatta dahildir, nesneden bağımsız değildirve bir şekilde, temsilin kavranması, gerçeğin bilinmesiyle ilgilidir. Kant' a göre, temsil öznel bir evrenselliğe dönüşse bile toplumsal bir algıdan çok bilimselliktir. Hegel içinse sanat toplumun tarihsel gelişimiyle biçim bulan bir şeydir ve ruhun o gelişim içindeki yerini temsil eder. Hegel düşüncesinde sanatın sosyal rolü ön plandadır ve toplumun ifadesi olması niteliği öncelik taşımaktadır (Erzen, 2012: 37,38).

Sanatta modernizm, öncesinde ressamların insanları, manzaraları, tarihsel olayları aynı bunların göze görüneceği gibi resmederek, dünyayı onun kendini sunduğu biçimde temsil etmeye giriştiği bir noktaya işaret eder. Modernizmle birlikte temsilin koşulları merkeze oturur; böylece sanatta bir anlamda kendi kendinin süjesi haline gelir. Clement Greenberg 1960 tarihli ''Modernist Painting'' (Modernist Resim) adlı ünlü makalesinde Modernizmin özü için ''bana kalırsa, bir disipline ait yöntemlerin tam da disiplini eleştirmek için kullanılmasında yatıyor; disiplinin altını oymak için değil, yetkinlik alanındaki yerini daha da sağlamlaştırmak için. '' Greenberg modernist düşüncesinin modeli için Immanual Kant'ın görüşlerini benimsemiştir. Çünkü Kant felsefenin bilgimize katkıda bulunmaktan çok bilginin nasıl mümkün olduğu sorusuna yanıt vermeyi düşünüyordu. Resim anlamında ele alacak olursak bu anlayış, şeylerin görünüşlerini temsil etmekten çok resmin nasıl mümkün olduğu sorusuna yanıt vermek olacaktır. Kant'ın yüce konusundaki düşünceleri ile Hegel' in sanatın artık insanın gelişmiş tinselliğini temsil edemeyeceği düşüncesi, Aydınlanmadan bu yana sanattaki temsiliyet sorunsalının nedenlerin ortaya koymaktadır. Gerek yüce gerekse sanatın tinselliği temsilinin sonu söylemi modern insanın, tüm bilimsel gelişmelere karşın duyduğu güvensizliği ve muğlak yaklaşımı simgelemektedir. Böylelikle resim sanatını temsil odaklı gündeminden uzaklaştıran temsil araçlarının temsilin nesnesi haline geldiği yeni bir gündeme sokan ilk modernist ressam Greenberg' in gözünde Manettir. Manet modernist resmin Kant' ı olmuştur. Çünkü ''Manet'in resimleri, üzerine boyandıkları yassı yüzeyleri açıklıkla ortaya sermeleri sayesinde ilk modernist resimler oldu.'' Modernizmin tarihi işte buradan hareketle empresyonistlere(izlenimci) oradan da empresyonizm ve kübizm arasında köprü görevi yapan çizim ve tasarımlarını tualin diktörtgen formuna daha açık bir şekilde oturtabilmek amacıyla gerçeğe benzerlikten ya da doğruluktan feragat eden Paul Cezanne' a uzandı. Greenberg böyle derece derece ilerleyerek Vasari' nin tanımladığı geleneksel temsil resminin yerini alacak modernist bir temsil anlatısı inşaa etti (Erzen, 2012:70; Danto, 2010: 29,30).

Zamanın akıcılığı ile yarışarak tek tek algıladığımız duyumlardan ibaret kendini görünenin zenginliğiyle sınırlandıran izlenimcilik ve modern dönemin birçok sanat akımı temsili reddederek biçim diline yönelmiş, resmin kendi görsel sorunlarıyla ilgilenmiştir.

Nietzsche' nin ''Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir'' gibi düşünceleriyle Ekspresyonistler(Dışavurumcular) üzerinde yoğun bir etki yaratmıştır. Dışavurumculuk, Fovistlerden Maurice de Vlamink' in dedidiği

gibi, ‘’Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma’’ çabasını gözler önüne serer. Sanatın temsilinde bu anlamda bir bireyselleşme söz konusudur. Dışavurumcu sanatçıların tümüyle kendilerine özgü yaklaşımlarına rağmen biçim bozmacı bir tavır taşımaları, rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif ilkelerden yararlanmaları, abartılı perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi ortak özelliklerinden söz etmek mümkündür. Sanat nesnesinin gerçekleştirilmesi sürecine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan önce ifadenin algılanmasına neden olur (Antmen, 2010: 34).

Modern resimle ilgili ‘’ Neyi temsil ediyor?’’ sorusuna Fernand Leger, bir sanat yapıtının ‘’gerçekçi’’ değerinin, taklit öğeleriyle herhangi bir ilgisi yoktur diye cevap vermiştir. Çünkü resim alanında bir nesnenin taklidinin kendi içinde bir değeri olsaydı, eline kalem alıp herhangi bir resim yapıp da taklit özelliği gösteren her resmin resimsel değere sahip olduğunu kabul etmemiz gerekirdi (Antmen, 2010: 60.

18. yüzyılın ikinci yarısında batılı düşünürler algı ve görüntü hakkındaki düşüncelerine göre, eğer belirti ya da görüntü kesin olarak bilinen bir şeye işaret etmiyorsa, ya da onu temsil etmiyorsa nedir o halde? Onunla ilgili yargılarımız ne ifade eder? Estetiği bir bilim dalı olarak 18. yüzyılda kabul ettiren Baumgarten’ dan başlayarak Hume ve Kant bu konudaki yorumlarıyla algı ve sanat konusunda modernist düşüncenin temellerini oluşturacak kavramları ortaya atmışlardır (Erzen, 2012: 64,65).

Aydınlanma çağında konu güzellik ya da beğeni olsa da Aydınlanma düşünürlerinin asıl ilgilendiği konu insan zihninin nasıl çalıştığı, dünyayı nasıl algıladığı, algıladığını nasıl yorumladığıyla ilgilidir. O güne dek, sorgulanmadan imgeye dönüştürülen inanç ya da algının zihindeki unsuru, konu anlam olunca, artık olduğu gibi kabul edilemezdi. Aydınlanma, aklı öne çıkarmakla birlikte, maddi varlığın ve fizikötesinin ketum ve fiziksel olarak ispat edilemeyen özünü aramaya başladı (Erzen, 2012: 65).

Kant’ a göre yüce bir hoşlanmadır ve bu hoşlanma korku ve dehşet korkularıyla karışıktır.Bu yüce olarak nitelendirilen hoşlanma duygusu insanı doğaya ve toplumsal güçlere karşı korur (Tunalı, 2011: 155). Kant’ ın yüce düşüncesi ve romantik sanattaki ‘’ yüce’’ anlatımıyla birlikte modern sanat sürekli olarak gerek doğa gerek insan kavrayışında ‘’sınır ötesiyle’’ ilgilenmiştir. Farklı Avrupa devletlerinin sömürgecilik hareketleri batı kültürünün karşısına bir başka bilinmezi getirmiştir. Özellikle oryantalist resimlerde farkına vardığımız bu ötekini algılama ve bununla yüzleşerek kendini sorgulama, Aydınlanma felsefesinin farkına varılmasını sağladığı bilinmez ve sınır ötesini yakına getirmiştir. Ancak bu yakına gelme temsil sorununu çözmemiştir. Batının kendi kendini kavrayışında bir muammaya dönüşmüştür (Erzen, 2012: 68).

19. yüzyıla gelindiğinde bu anlaşılamayan muğlak zıtlığın iki farklı görüntüsü ortaya çıkar. Biri Bougeureau gibi akademik ya da Geromo gibi oryantalist ressamlarda izlediğimiz katı temsilci ifade, öteki ise Pisarro ve diğer izlenimcilerin ifadesidir. Özellikle Edouard Manet, sanatında zaman akışkanlığını ifade ederken, artık belirenin kesin olarak temsil edilemeyeceğini gösterir. Akademik resme alternatif arayışları duyurmalarıyla bu anlamda aykırı bir duruş sergileyen izlenimciler kuraldan ve sağlam bir desen temelinden, biçimden yoksun görünür. Fakat aynı çağda biri akademik biri akademi dışı olan bu temsil anlayışının bu kadar zıt olması çok ilginçtir (Antmen, 2010: 21), (Erzen, 2012: 68).

19. ve 20. yüzyılın sonlarına kadar temsilin anlamı değişecek ve nihayet bugün içinde bulunduğumuz dijital kültür ortamında bilgi, imge ve temsil farklı anlamlar kazanacaktır.Çağımızın birçok düşünürünün temsil konusundaki fikirlerine bakacak olursak eğer temsilin geçmişe ait olduğu üzerinde hemfikir görünüyorlar. Delauze ve Kant imgenin artık görünen bir öze yani başka bir ifadeyle bilinen bir öze işaret etmediğini anlam sorusunun ortaya çıktığını belirtmektedir. Kant' a göre belireni olduğu gibi gördüğümüz şüphelidir, onu görürken kendi algımıza ve anlayışımıza göre yapılandırırız. Bundan dolayı o güne kadar imge, benzediği şeyi temsil ediyor gibi anlaşılmışken, Aydınlanma felsefesinin geliştirdiği ''öznellik kavramı'' ile birlikte imgenin neyi temsil ettiği değil, ne anlama geldiği önem kazanmaya başlamıştır.

Buna karşılık zamanın akademik sanatında gördüğümüz fotografik gerçekçilik, modern sanat içinde giderek iddiası artan bu temsilciliğin nasıl kitlesel ve bayağı beğeniye yol açtığına işaret etmektedir. Bu da doğal olarak kitsch' i ortaya çıkarmıştır. Theodor Adorno' nun ilk kez 1970' te yayınlanan Estetik Teori adlı eserinde kitsch' e ve medyatik sanata büyük bir yer ayırmaktadır. Adorno' ya göre sanat anlam yaratırken hem güzelden hem de onun karşıtı olan çirkinden yararlanır. Halbuki kitsch çirkinliği yok edilmiş güzel olarak sunup, estetik bir tabuyu yıkar. Kapitalizmin kültür endüstrisi artık temsilin gerektirdiği saf yürekliliğe, yani başka bir değişle şüphe götürmeyen bir gerçeklik inancına yer vermez. Bu yüzden kitsch' teki yapay temsiliyeti dışında çağdaş kültürün hiçbir alanında temsile yer yoktur denilebilir. Öte yandan 20. Yüzyıl sanatında yoğunlaşan biçimsel arayışlar görsel sanatların insanın bilinçlenmesinde, dünyayı anlayışında ve dünyayla ilişkisinde ne denli önemli bir rolü olduğunu ortaya koymuştur.

Öte yandan, akademik resimde olduğu gibi resimsel anlatım atıfta bulunduğu, sözlerle ifade edilemeyen bir dünyayı görünür ve tarif edilebilir gibi göstermeye çalıştığında kendini satmaya çalışan bir meta olmaya başlar. Aydınlanmadan bu yana, sanatta kitsch' in ortaya çıkmasını bu şekilde açıklayabiliriz.

Modernizm sonrası anlamına gelen postmodernizm, modernist sanat ve felsefe kuramlarının ve uluslararası uslubun yarım asır boyunca kurduğu egemenliğin tartışılmasına dayanan çağdaş sanat ve felsefi hareketlerdir. Bir başkaldırı ve karşı çıkış olarak adlandırabileceğimiz bu hareket, kapitalist kültürde ya da en genel manada Batı dünyasında 20. Asrın son çeyreğinde ortaya çıkmıştır. Postmodernizm, 1960'lardan sonra ekonomi ve sanata, kültürün bütün alanlarında görülen hızlı bir değişimin sonucudur. Postmodernizim'in belirli bir tanımını yapmak güçtür. XIX. yüzyılda ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman'ın Cézanne, Van Gogh, Seurat gibi post-empresyonist ressamların biçimlerini tanımlamak için kullanıldığı kabul edilmektedir. Asıl ilgiyi İngiliz tarihçi Arnold Toynbee'nin postmodernizmi zamansal bir kategori olarak ele aldığı 1934 yılında yazdığı *A Study of History* (*Bir Tarih Çalışması*) adlı kitabındaki kullanımı çekmiştir. Öncekilerin farklı olarak, Toynbee estetik bir kategoriden çok tarihsel bir kavram olarak ele almış, Birinci Dünya Savaşı sonrasında *postmodern çağa* girildiğini haber vermiştir (Anderson, 2002: 11). Bugünkü anlamda *postmodernizm* kavramını ilk olarak kullanan Amerikalı eleştirmen İhab Hassan olmuştur. "Sessizlik edebiyatı" olarak adlandırdığı Samuel Becket ve Franz Kafka gibi yazarların yapıtlarından etkilenerek oluşturduğu *modernizm eleştirisi,* yerini *postmodernizm*e bırakmıştır. Postmodernizmin genel çerçevesi ise, Fransız edebiyat teorisyeni ve düşünür Jean-François Lyotard tarafından *Postmodern Durum* adlı incelemesinde oluşturulmuştur. Bu çalışmasında Lyotard, "son derece gelişmiş toplumlarda bilgi" üzerine rapor hazırlamak üzere çıktığı yolda *modernizm*den *postmodernizm*e geçişin genel bir izleğini

çıkartmıştır. Postmodernizmin temel ve belirleyici özellikleri, modern dünyaya ilişkin yaygın bir kötümserlik, her şeyi anlık olarak betimleme yani şimdi ve şu anı ele alma ve ortaya çıkan kültürel koşulları betimlemedir. Postmodernizm, sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırır; seçkinci ve popüler kültür ile farklı sanat biçimleri arasındaki geleneksel ayrımı aşar (Bozkurt, 2004: 70; Lyotard, 2000: 14).

Bütün bilimlerin iç içe olduğunu, doğa bilimleri, insan bilimleri, toplum bilimleri, sanat ve edebiyat arasına bir sınır konulamayacağını savunan Postmodernizm, bir yandan klasik düşüncenin yaptığı ‘’görünüş-gerçeklilik’’ ayrımını yadsırken, öbür yandan akademik disiplinlerin geleneksel katı tanımlarının ve kategorileştirilmelerinin modernliğin bir kalıntısı olduğunu ileri sürer ve disiplinler arasılığın önemini vurgular. Bu anlamda Postmodernizm, geçmişi bilme ve temsil etmeyle ilgili araştırmalara kuşkuyla yaklaşır tarihsel formlar yerine mikro anlatıları geçirir; yerel ve bölgesel formlara öncelik verir. Sanatta temsili bir aldatmaca olarak kabul eden ve bundan ötürü demokrasiyi de kuşkuyla karşılayan Postmodernizm çoğulculuğu ve hoşgörüyü savunur (Bozkurt, 2004: 71).

Postmodernizmle bağlantılı olarak söylenen en büyük sözlerden biri büyük anlatılar devrinin kapandığıdır. Bu anlatılar devrinin kapandığını iddia eden kişi Francis Fukuyama’dır. Ona göre liberalizm, hem faşizm hem de komünizm ile yaptığı mücadelede galip gelmiştir. Liberalizmin bu başarısı, onun için insanlığın ideolojik evriminin son noktaya dayanması demektir. Bu yüzden tarih ve büyük anlatılar devri kapanmış, batılı liberal demokrasi evrenselleşmiştir. Büyük anlatılar devrinin bitmesinin sanattaki karşılığı, yüce estetiğin terk edilmesi şeklinde ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2006: 343). Fukuyama’nın tarihin sonu söylemi, Baudrillard’ın simülasyonu ile örtüşerek yepyeni bir gerçeklik algısına dönüşmüştür. Tarihin sonu söyleminde ifade edilmek istenen şey daha fazla tarihin ilerleyemeyeceğidir, geçmişi ve geleceği boşaltırken sürekli şimdiye vurgu yapar. Baudrillard günümüz dünyasını simülasyonların belirlediğine vurgu yapmış, Platon’ un mağara metaforu görüşüne benzer olarak gerçeğin ancak modelin bir kopyası olduğunu belirtmiştir (Alp, 2013: 53).

Marchel Duchamp 1960’lı yıllarda kavramsal sanatın düşünsel temellerini ortaya atmıştır. Marcel Duchamp, ilk kez bir hazıryapım bir nesne olan pisuvarı sanat yapıtı olarak sergiliyordu. Duchamp ilk kez bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla yaratıcılık olgusunun tarifini değiştirmiş, sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yönündeki inancı sarsmış, sanatsal beğeniyi şekillendiren etkenleri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçimin önüne geçmesini önermiş ve düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmiştir. Böylece sanatın temsilinde her malzeme ve düşüncenin sanat olabileceği fikri yerleşmiş oluyordu (Resim 3).

Resim 3. Duchamp , “Çeşme”, porselen pisuar, 33x42x52 cm, Hazır Nesne
Resim 4. Şirin Neşat, “Bedene Yazılı”, Fotoğraf.

Bedenin bireyselleşmesi modern dönemde öne çıkmakla birlikte postmodern anlamda farklı bakış açıları yakalamıştır diyebiliriz. Bu bağlamda beden, hem birçok alt kimliği ve öteki olma durumlarını vurgularken hem de nesne karşısında özne olma durumunu karşılar. 1970'li yıllarda öne çıkan feminist hareketler, kadın-erkek eşitliği, cinsiyet, beden ve siyaset üzerinden pek çok sanat aktivitesinin üremesine neden olmuştur. Bedenin ve gövdenin bir sanat nesnesi gibi kendi kendini ve kendi eylemini temsil eden yapısı, beden sanatı, eylem sanatı gibi isimlerle postmodern temsil biçimlerinde yerini almaktadır. Sanatçılar bazen kendi bedenleri üzerinde bazen de başka bir beden ile süreçsel bir deneyimi ve çoğunlukla protest ve eleştirel bir tavrı temsile sokmaktadırlar.

Cindy Sherman, kadının toplumsal konumunu ünlü simalar ve geleneksel imajlar yoluyla ele alırken (Resim 5), İran asıllı sanatçı Şirin Neşat, çalışmalarının esin kaynağını şu sözlerle : "Benim çalışmalarım 1979'daki İslam Devrimi'nden 2009'da Yeşil Hareket'e dek İranlı kadınların değişim sürecine tanıklık ediyor. Ben, kendi adıma kadınların İslam'ın içindeki yaşamlarının karmaşıklığıyla başa çıkmaya çalışıyorum''açıklıyor (Resim 4). Bedenin çeşitli durumlarının sanat olarak sunulması yeni bir temsil içimidir (Alp, 2014: 57).

Resim 5. Cindy Sherman
Resim 6. Joseph Beuys, Demir, Bronz, Aliminyum'dan oluşturulmuş Enstelasyon, (1958–85)

Postmodern sanatının temsil anlayışında malzeme, teknik, sunum ve sergileme olanakları açısından sınırsızlaşmış ve disiplinlerarası bir anlayışı görmekteyiz. Postmodern sanatçı sınırlı malzemeleri bir yana bırakmış postmodern sanatta temsil anlayışında her malzeme ve nesne sanat yapıtı olarak ele alınmıştır (Resim 6). Böylelikle anlam yapıt üzerinden anlamlandırılamazken, alıcı üzerinden temsil edilebilir hale gelmiştir (Alp, 2014).

SONUÇ

Bir sanat olgusunu ortaya çıkaran üç unsurdan (sanatçı, sanat eseri ve sanat eserini) biri olan sanatçı, doğada gördüklerini gerek şekil, gerek renk, ses ve gerekse anlatım olarak aynen

taklit eden kişi olmanın ötesinde yansıtan değil, yaratan bir rol üstlenen kişidir. Dolayısıyla bu yaratma eylemine konu olan nesneler, düşünceler ve olaylar sanatçının düş dünyasından çıkarken yapıldıkları dönemin sosyo- ekonomik, kültürel özelliklerinin de izlerini taşımaktadır. Sanat Tarihi açısından ele aldığımızda temsil yaşanan çağ ve coğrafyaların ekonomik, bilimsel, teknolojik, felsefi ve sosyo- kültürel yapılarıyla doğrudan ilişkilidir.

Modernizme kadar tam olarak gerçeklik algısıyla ilişkilendirilen ve ele alınan temsil mimesis(taklit) kavramıyla sıkı bir ilişki içinde olmuştur. Modern çağ kendi içinde bütün olup bitenlerle bir toplum biçimi yaratırken bu sanatın temsil biçimini de etkilemiştir. Geleneksel anlayışın terkedildiği, düşüncenin baskın olduğu, eleştirel bir temsil anlayışı doğmuştur.

Postmodern sanatta temsilde ise çoğulcu anlayışlar hakimdir. Kavramsal temsil biçimleri yaygınlaşmıştır. Temsilin sunumunda da diğer dönemlere göre farklılıklar olmuştur. Gerçeklik temsilden indirgenmiştir diyebiliriz. Her türlü nesne sanat yapıtı olma hakkı elde etmiştir. Yaşam ve sanat, seçkin ve popüler sanat arasındaki sınırlar silinmiş, her nesnenin sanat yapıtı olarak sunulabileceği ve her insanın sanatçı olabileceği düşüncesine ulaşılmıştır. Sanatın estetik kriterlerinin belirsizleşmesinden dolayı yaşam estetikleştirilmeye çalışılınca, estetiğin ne olduğu ya da olup olmadığı tartışılmaya başlanmıştır. Anlam yapıt üzerinden anlamlandırılamazken, alıcı üzerinden temsil edilebilir hale gelmiştir. Postmodernizm bir çeşit alıntı ve derleme estetiğidir.

KAYNAKÇA

Alp, Ö. K. (2013), "Sanatın temsili ve postmodern sanatta temsil", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Kasım-Aralık, *S.12,* 40-61.

Antmen, A. (2010), 20. yüzyıl batı sanatında akımlar, Sel Yayıncılık, 3. Baskı, İstanbul

Bozkurt, N. (2004), Sanat ve estetik kuramları**,** Asa Kitabevi, 4. Basım, Bursa

Danto, C. A. (2010), Sanatın sonundan sonra, (çev. Zeynep Demirsü), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Eco, U. (1999), Sanat ve güzellik, Can Yayınları, 2. Basım, İstanbul

Gombrıch, E. H. (2002), Sanatın öyküsü, Remzi Kitapevi, Üçüncü Baskı, İstanbul.

İndirkaş, Z. (2001), Ana tanrıçalar, kybele ve çağdaş türk resmindeki izdüşümleri, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Lyotard, J.F. (1994). Postmodern durum,Ahmet Çiğdem (çev), Vadi Yayınları, Ankara.

Örs, B. (2006). "Siyasal temsil", *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, NO: 35*. 2-9.

Özden, H. Ö. ve Elmalı, O. , (2012), Yeniçağ felsefesi tarihi, Arı Sanat Yayınevi, İstanbul

Taburoğlu, Ö. (2013), Resim, söz ve yazı, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Tunalı, İ. (2011), Estetik beğeni, Remzi Kitabevi, İstanbul

Turani, A. (1995), Dünya sanat tarihi, Remzi Kitapevi, 5. Basım, İstanbul.

Yılmaz, M. (2006), Modernizmden postmodernizme sanat, Ütopya Yayınevi, 1. Baskı, Ankara

TÜRKİYE'DE POLİTİK SANAT

Serap AKBAŞ
Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Plastik Sanatlar /Sanatta Yeterlilik
serapakbas666@gmail.com

ÖZET

Sanatın sadece estetik bir doyum amaçlı mı yoksa insanlar için bir fayda sağlayan araç mı olduğu ikilemi çok uzun yıllardır devam etmekte olan bir tartışmadır. Sanatın ideoloji ve toplumlar arasında hangi konumda ve nasıl yer alması gerektiği sorunu sanatçılar tarafından ele alınmış ve pratik olarak ta uygulanmıştır.

Sanat insana dairdir ve toplumdan soyutlanamayan her alan gibi, sanat ve insan, sanat ve siyaset, sanat ve toplum arasında kaçınılması mümkün olmayan bir ilişki mevcuttur. Sanat ve siyaset uzun geçmişleri olan ve toplumsallaşmayla birlikte iç içe geçmiş iki alandır. Sanat eserinin bağlantı kurduğu olgular, din devlet, kahramanlık, doğa vb.. eksenlerden çıkmış, siyaset, politika, sosyoloji, felsefe gibi; birbirleriyle bağlantıları da düşünüldüğü zaman içerdiği referansların sayısız olabileceği başka alana doğru kaymıştır.

20. yüzyılın başlarında, totaliter nitelikteki rejimlerde olduğu kadar, demokratik rejimlerde de sanat bir politik araç olarak kullanılmıştır. Nazizm, Faşizm, Komünizm kendi sanat ve sanatçı modellerini yaratmışlar ve kendi yöntem mantığını toplumunun bütününe nüfuz ettirmek için, sinemayı, tiyatroyu, edebiyatı ve görsel sanatları propaganda aracı olarak kullanma maharetini göstermişlerdir.

Fransız ihtilali ile daha çok görülen sanat ve politika ilişkisi daha sonraki süreçte toplumun sanat üzerindeki etkileri dolayısıyla; modern anlamda sanat ve politika ilişkisinde rol oynayan bazı akım ve hareketler içerisinde görülmüştür.Bugün yaşamış olduğumuz süreçte dünyada yaşanılan değişimi anlayabilmemizadına bu ilişkinin incelenmesi neredeyse zorunludur.

Bu zaman dilimleri içerisinde defalarca birleşip kopan sanat ve politika ilişkisi Avrupa ve Amerika ekseninde tarihin farklı dönemlerinde farklı ideolojilerle karşımıza çıkmış ve bu süreçten ülkemiz de etkilenmiştir.

Bu çalışma ile birlikte Türkiye ve Dünya'da geçmişten bugünü politika ve sanatın arasındaki ilişki örnek çalışmalar üzerinden değerlendirilerek, özellikle ülkemizde bu ilişkinin nasıl ele alındığı konusu araştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Politika, sanat, çağdaş sanat,

GİRİŞ

Sanatçının bağımsızlığı konusu, yüzyıllardır süre gelen düşünce hareketlerinin gündeminde olmuştur. Sanatın ne olduğunu ya da ne için olduğu, amacı yani sanat için mi yoksa toplum için mi olduğutartışmaları devam etmektedir. Soyut bir bağımsızlık, soyut bir toplumculuk yönünden bakılırsa itiraz etmeyi gerektiren bir nokta olmayabilir. Ancak hayatın gerçekliği içerisinde bu yaklaşımları irdeleyecek olursak, ne kadar bağımsızlık, ne kadar toplumculuk, ne tür bir faydacılık soruları ile karşılaşmak kaçınılmaz olur.

Sanatın politika için kullanılmasının uzun ve köklü bir geçmişi vardır. Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları sanatı anıtsal olarak iktidarların altını çizmek, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek, kara çalmak amacıyla kullanılmıştır.

Her sanat yapıtının varlığında, tüm bir toplum, tüm toplumsal ilişkileriyle yansır. Bunun için; Bir çağın sanatını uydurma değilde, gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşüncelerini incelememiz gerekir.

Toplumdaki siyasi değişim ve dönüşümler, sanatın özgün sınırları çerçevesinde görsel ya da işitsel ifade olanakları ile hayat bulurlar. Ayrıca sanat ve siyaset, aralarındaki birbirlerini besleyen sarmal (simbiyotik) bağdan dolayı topluma tarihsel süreç boyunca sosyal olgunluk ve estetik birikim kazandırır. Sanatçı, yaratıcı ve eleştirel bakış açısı ile sosyal yapıyı felsefi bir perspektiften değerlendirerek toplumun ileriye doğru devinmesinde önemli bir rol oynar. Günümüzde sanata gereken önemi vermiş olan toplumlar arasında, sosyal, kültürel ve endüstriyel alanda geri kalmış hiçbir ülke olmadığı gibi, beşeri gelişimini tamamlayıp da güzel sanatlar alanında belli bir düzeye gelmeyen bir topluluktan da söz edilememektedir.

Toplumların sosyal ve kültürel birikimlerinin sembolik ifadeleri olan sanat; elde edilen birikimler ışığında, dönemin mevcut politikalarının yönlenmesi ve şekillenmesine katkıda bulunan baskın bir unsurdur.

DÜNYADA POLİTİK SANAT

Fransız aristokrasisinin çöküşünden sonra sanatın gündelik hayatla kurduğu bağ yani başta "gerçekçilik" olmak üzere modern anlamda politik(ya da muhalif) sanatı belirleyen akımların klasisizmin sanatta insanı anıtlaştırmasına, sanatın sadece belli bir zümrenin elinde olan bir "araç" veya salt estetiğe yönelik bir haz öğesi olmasına karşı gelişmesinden ve hegemonyası yüzyıllarca sürmüş bir anlayışı sonlandırmasından bu yana yüz yıldan fazla bir zaman geçti. Bu süre zarfı bize, sanat tarihinin sadece en politik olanı değil aynı zamanda çözümlenmesi ve incelenmesi en zor olan ilişkiler sistematiğini de içinde barındıran bir zaman dilimini işaret eder. Çünkü artık sanat ve sanat eserinin bağlantı kurduğu olgular, din, devlet, kahramanlık, doğa vb.. eksenlerden çıkmış, siyaset, politika, sosyoloji, felsefe gibi; birbirleriyle olan bağlantıları da düşünüldüğü zaman içerdiği referansların sayısız olabileceği bir başka alana doğru kaymıştır.1871 Paris Komünü'ne kadar sanat hayat ve siyasetten tamamen uzaklaşır.Bu tarihten sonra sanat ve hayat benzer sebeplerden dolayı tekrar kopar ve birleşir. Avangard, Toplumcu gerçekçilik, Alman nasyonalizmi ve bunların alt kollarıyla

sanat, devlet resmi ideolojisi olarak, propaganda amacıyla ve bunlara karşı bir anlayışla farklı biçimlerde tarih sahnesinde tekrar yer alır. 2. Dünya Savaşı sonrasında iki kutuplu yenidünya düzeninde soğuk savaş süresince dünyaya sunulan seçenekler bellidir artık. (Odabaş, 2012,1)

Fransız İhtilali'nde sanatta görülen açık ve net propaganda imgeleri yerini görsel kodlarla çözümlenemeyecek soyut bir eğilime bırakmıştır. Jackson Pollock'un sıçratmaları, Mark Rothko'nun renkleri arkasına gizlenmiş koca bir soğuk savaş politikası. Bu tarihten sonra propaganda ve sanat ayrımını net bir biçimde yapabilmek asla mümkün olmayacaktır. AbstractExpressionism, Weapon of theColdWar(Soyut Dışavurumculuk, Soğuk Savaşın Silahı) adlı makalesinin giriş cümlesinde Eva Cockkroft, tarihin hiç bir döneminde unutulmaması gereken bir söz söyler: " Belli tarihsel koşullar altında belli bir sanat hareketinin neden başarılı olduğunu anlamak, himaye sisteminin özelliklerini ve iktidar sahiplerinin ideolojik gereksinimlerini incelemeyi gerektirir". Bu noktadan sonra sanat ve politika ilişkisi farklı konumlarda kendini defalarca göstermiş olsa da temelde iki ayrı türe dayanmaktadır.. Bunlardan biri iktidar ideolojisini yaymak için sanat ve politikayı bir arada kullanmak, diğer adıyla propaganda; diğeri de alternatif politika üreten ya da iktidar ideolojisini ve dayatmalarını eleştirerek kolektif veya tekil bir bilinç yaratma amacıyla üretilen sanattır. (Odabaş, 2012,2)

Avrupa dışındaki birçok ülkede gerçekleşen devrimler emperyalizm sonucu ortaya çıkan modern devlet ile aynı zamanda oluşmuştur. Bu süreç esnasında kamusal sanat, ulusal kimliğin yenilenen ifade biçimlerini dile getirme işlevini taşımıştır. 1910 yılında Porfirio Diaz'a karşı başlayan ayaklanmayla tetiklenen Meksika Devrimi, Meksika duvar resimlerinde sanatsal ifadesini bulan Marksist ulusalcılığın ideolojik olarak güç kazanmasını sağlamıştır. 1921 yılında bir grup Meksikalı duvar ressamı ulus tarihini destansı bir ölçekte anlatan, devlet destekli bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Mexico'daki Ulusal Saray'ın üç duvarını kaplayan Meksika'nın Tarihi adlı resimde Diego Rivera(1886-1957) bir ulusun geçmişine ve geleceğine dair görüntüleri yeni rejimin bakış açısıyla betimlemiştir. İzleyicinin resme bakış açısı, tarihi ve efsaneleri anlatan panoramik bir görüntüyle çerçevelenecek şekilde konumlandırmıştır. Rivera, bu duvar resmi, hamisi olan hükümetin devrimci ulusalcılığının kökenlerini simgesel bir anlatımla yüceltmiştir(Clark,1997,45)

Pablo Picasso'nun Guernica'sı, modern politik resimde ulaşılan en son nokta olarak kabul edilir. Bununla birlikte resmi yaptığı sırada hâlihazırda dünyanın yaşayan en zengin, en ünlü ve kendi deha imajını güçlendiren en karizmatik sanatçısı olan yaratıcısının benzersiz konumundan ayrılamaz olduğunu bilmeden bugün Guernica'nın saygınlığını değerlendirmek zordur. Resmi, konusunun acıma ve üzüntü yaratma özelliğinden ve reprodüksiyon olduğunda bile çok büyük bir resim olduğu bilgisinden ayrı tutarak değerlendirmek de güç olacaktır. Picasso, iç savaştaki Cumhuriyetçi İspanya hükümetinin 1937 Paris Dünya Fuarı İspanyol pavyonu için duvar resmi ölçeğinde bir resim yapmasını teklif etmesi üzerine 1937'nin Ocak ayında çalışmaya başlamıştır. Bu Picasso'nun bir halk anıtı yapması için devletten aldığı ilk tekliftir. Muhtemelen İspanya İç Savaşı'nda (1936-1939) kuşatılan Cumhuriyet'i ateşli şekilde desteklemesi ve Cumhuriyet Halk Cephesi hükümetinin komünist yaklaşımına sempati duyması sebebiyle bu teklifi kabul etmiştir. Başlangıçta bazı diğer fikirlerle ilgilenmesine rağmen teklifi aldıktan dört ay sonra Guernica adlı Bask kasabasının bombalanması üzerine bu konuda çalışmaya karar vermiştir (Clark,1997,49)

Sanat eserlerine ve sanatçıya müdahale edilmesi ve sanatın propaganda amaçlı kullanılması en çok Alman Nazizm'inde ve Komünist devletlerde görülmüştür.

Naziler tarafından düzenlenen "Yozlaşmış Sanat" adlı sergi bu örneklerden biridir: "Bu sergide 700'den fazla sanat eseri sadece alay etmek ve kötülenmek amacıyla sergilenmiştir. Sergilenen eserlerin çoğuna özel koleksiyonlardan el konulmuş ve modernist çalışmalar yapmış yaklaşık yüz sanatçının eseri kullanılmıştır. Sergi Münih'te dört ay sürmüş ve iki milyon kişi tarafından ziyaret edildiği söylenmiştir. Sergi daha sonra on üç ayrı Alman ve Avusturya şehrini dolaşmış ve neredeyse bir milyon kişi tarafından daha izlenmiştir. Bu yüzden şimdiye kadar en çok kişi tarafından ziyaret edilen sergi olarak tanımlanmaktadır." Bu örnek siyasi rejimlerin sanatı kendi ideolojilerinin propaganda aracı olarak kullanmada ne ölçüde başarılı olabildiğini, daha doğrusu sanatın propaganda aracı olmakta, özellikle o yıllarda kitlelere ulaşmakta ne kadar başarılı olduğunun örneklerinden sadece bir tanesidir (Odabaş,2012,41)

Komünizm, teorik olarak devrimi toplumsal gerçekliğin dönüşmesiyle bilincin de dönüştüğü sürekli bir oluşum olarak tanımlamıştır. Devlet komünizminin endüstrileşme ve tarımın kamusallaşması gibi milli yeniden yapılanma programları, halkın düşünce ve davranış gelenekleri üzerinde sadece propaganda amacı taşıyan sözcük ve imgelerin kullanımından daha derin bir etki yaratma amacıyla tasarlanmıştır. Gerçekte, komünist yönetimler toplumsal değişimi bir sansür ve yanılsama perdesinin arkasından sunmuş ve günlük yaşam ile gerçekliğin resmi sunumu bazılarının hayali olarak tanımladığı bir durum yaratmışlardır. Sovyetler Birliği'ndeki gibi uzun süreli yönetimlerde "propaganda" terimi olumsuz bir anlam taşımamış ve komünizmin nesnel ve bilimsel bir dünya görüşü olarak tanımlandığından propaganda ile eğitim arasında çok az bir ayrım yapılmıştır. Devlet komünizminin sanattaki temel ifade biçimi, 1934 yılında Joseph Stalin tarafından Sovyetler Birliği'nin resmi estetik anlayışı olarak tanımlanan ve daha sonra diğer komünist devletler tarafından dünyanın her tarafından yayılan Toplumcu Gerçekçilik olmuştur. Toplumcu Gerçekçilik, XX. yüzyılın en yaygın ve en uzun ömürlü sanatsal yaklaşımlarından biridir (Clark, 2011, 88)

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DE POLİTİK SANAT

Ülkemizde de benzer bir uygulamaya gidilmiştir. Padişahların ve diğer devlet adamlarının ressamlara, nakkaşlara, şairlere, müzikçilere, hattatlara verdikleri destek karşılıksız olmamıştır ve bu destek ile birlikte padişahlar ve diğer devlet adamları propaganda amaçlı sanatı kendi lehine kullanmıştır. Sanat iktidarın gücünü göstermesi için bir araç olmuştur.

Özellikle Birinci Dünya Savaşı süresince artan propaganda ihtiyacına çözüm olarak, Türk insanının neler yapabildiğini Avrupa'ya göstermek amacıyla bir takım girişimler söz konusu olmuştur. Osmanlı'nın değişen yüzünü Avrupa'ya tanıtmak için, yurtdışında, Türk sanatçılarının eserlerinden oluşan bir sergi düzenlenmesi kararlaştırılır ve çoğunluğunu 14 Kuşağı sanatçılarının oluşturduğu bir grup ressam, kendilerine sağlanan atölye ve olanaklardan yararlanarak sürdürdükleri yoğun bir çalışma sonrasında, konusu savaş olan bir sergi için resimler üretirler. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından itibaren sanat, yalnızca estetik bir sorun olmamış, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin gerçekleştirilip, halka benimsetilmesi işlevini de yüklenmiştir. Bu bağlamda sanata önem verilmesi, okuma yazma oranının düşük olduğu ülkede, göze ve kulağa hitap eden sanatın, bireyi daha kolay etkilediği gerçeğinden kaynaklanıyor. Sanat, eğitim işlevini de dolaylı olarak yüklendiğinden, devrimlerin benimsetilmesinde bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı sırasında İstanbul'un Şişli semtinde savaş resimleri yaptırılmak üzere kurulan atölye, Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle kurulmuş ve savaş sahneleri ve askerleri konu alan farklı boyutlarda eserler yapmışlardır. Sanatçının içinden geçtiği, yaşadığı çağın bir parçası olduğu, yapıtında kendini oluşturan ve kuşatan ortamın izlerini yansıttığı gerçeğini bu dönem sanatçılarının yapıtlarında izlemek olanaklıdır. Atölyede yapılan çalışmaların ortak özelliklerinde elbette milli duyguların yoğun ifade edildiği gerçeği göz ardı edilemez . Bu eserlerde dikkat çeken kısım savaş sahnelerinin ya hamasi bir destan havası içinde gösterilmiş olması ya büyük bir hareket dinamizmi içinde ortaya koymuş ya da savaşın duygusal yanını vurgulamış olmalarıdır.

Ordunun destek ve koruması altında bulunan Şişli atölyesi, sanatçıların tümünün milli duygularla işe sarılmalarında bir eksen olmuştur. Bu atölyenin bir resim heyecanına sahne olmasının başlıca nedeni, dünya savaş tarihinin en büyük olaylarından biri sayılan Çanakkale Boğazı savunması ve cephede gösterilen büyük askeri başarının derin ve geniş yankılar uyandırmasıdır. Çanakkale savunması aynı zamanda Türkiye Cumhuriyetinin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Paşa'yı bu cephede gösterdiği olağanüstü askeri dehasıyla bir milli kahraman olarak dünyaya ilk kez tanıtmıştır. Şişli atölyesi öteden beri asker, ordu ve zafer temalarına gösterilen sanatçı ilgilerinin yeniden canlandırılması idi (Tansuğ,1996,152)

Cumhuriyet dönemi, resim tarihinde ayrıcalıklı bir konumu olduğu öne sürülen "D Grubu" ressamlarının eserlerinden oluşan bir sergide, Zeki Faik İzer'in 1933'te, Cumhuriyet'in 10. yılında yaptığı büyük ebatta (176,5 X 237 cm.) bir tablosu sergileniyor. Cumhuriyet'in 10. yıl sergisi için yapılmış bu resim Zeki Faik İzer'in "İnkılap Yolunda" adlı eseri,EugeneDelacroix'nın "Halka Yol Gösteren Özgürlük" tablosunun bir uyarlamasıdır.Delacroix'nın eseri, 1830 Temmuz'unda ki halk ayaklanmasını konu eder ve bu da resmin tek bir ayaklanmayla değil, genel anlamda Fransız Devrimi'yle özdeşleştirilmesine neden olmuşturİnkılap Yolunda ise bundan yaklaşık yüz yıl sonra, bambaşka bir coğrafyada vücut buluyor. Cumhuriyet'in ya da Kemalist Türkiye'nin 10. yılında ortaya nedenözgün bir eser değil de bir kopya konduğunu merak etmeden duramıyor insan. Ancak bu kopyalama hadisesinin "münferit" olmadığını gördüğümüzde taşlar yerine biraz daha oturuyor. Cumhuriyet'in ilk yıllarında; eskinin yerine yeninin, doğunun yerine batının getirilmesi ve bunların kutsanması söz konusu çünkü. Sonuçta, hem inandığı Cumhuriyet'in idealleri, hem de Fransa'da aldığı e ğitim, İzer'i Fransız Devrimi'ni anlatan bu önemli esere yönlendirmiş olmalı (Terzi, 2008,55)

Türkiye'de 1960 öncesi dönemlerin sanat eserlerinde, toplumsal ve politik eserlere rastlanmaktadır. Fakat 1960,1970 ve 1980 darbelerinden sonra sanatsal imgelem açısından apokaliptik duyarlığın içselleşmesine en uygun ülke olmasına rağmen sanat eserlerinde bu pek görülmez. Türk plastik sanatçılarının çok azı, edebiyatçıların "balyoz darbesi" sonunda ulaştıkları muhalif üretim düzeyine erişebildiler. Şiir apolitik öğelerle dolar, sözel düzlemde bir kıyamet yaratırken (Ece Ayhan, Edip Cansever, Turgut Uyar, Murathan Mungan, Küçük İskender) resim, kırsal ve turistik alanların dinginliğine ve sınıf çatışmalarını edilgenleştiren pastoral mekânların huzuruna (bereketli tarlalar, köy kahveleri, kasaba ve kent lunaparkları vb.) çekilmeyi ve toplumsal eşitsizliği estetize etmeyi seçti (Nuri İyem, Nedim Günsur, Turan Erol, Kayıhan Keskinok, Duran Karaca vb). Şunu cesaretle söylemek gerekiyor; 1968 dünya öğrenci hareketinin ve hemen ona eklemlenmeye hazır olduğunu gösteren dünya işçi sınıfının egemen devlet güçlerince önlenen devrimci heyecanı, genelde türk ressamlarının hiç ilgisini çekmedi ve yüzyılın ikinci yarısının siyasal/ideolojik olduğu kadar toplumsal/kültürel de olan

en büyük radikal talebi, tam bir soğuklukla karşılandı. Hiç kuşkusuz, yaşanan günlere dönük sezgisel bakış açıları ve yönelimler yok değildi elbet (Oktay,2004,96)

1960'lı yıllarda resimlerinde toplumsal eleştiri ve siyaseti birleştiren, Avni Memedoğlu, Kemal İncesu, İbrahim Balaban gibi ressamlardan oluşan Yenidal Grubu ressamları arasında, eserleri yüzünden yargılananlar olmuştur. 27 Mayıs'ın getirdiği hava içerisinde, İbrahim Balaban, İhsan İncesu, Vahi İncesu, Avni Mehmedoğlu, Kemal İncesu ve Marta Tözge Yeni Dal Grubu adı altında 1961 yılında bir sergi açtılar. 27 Mayıs'ın getirdiği özgür ortam düşüncesi ressam ve heykeltıraşların eserlerine de yansımıştı ancak Dr. Çetin Yetkiner'in de dediği gibi "özgürlük hemen öyle verilmiyordu insana"119 Sanatçılar tutuklanıp yapıtları toplatılmıştı. Sıkıyönetim mahkemesinde, bilirkişiler, savcılar ve yargıçlar 50 gün sonra eserleri incelemişler, yargıçlar, emniyet ve savcılığın resimlerde sakıncalı buldukları şeyleri görememiş ve sanatçıları beraat ettirmiştir (Odabaş,2012, 97)

1970'li yıllar Türk resmi açısından siyaset ve eleştirinin bir arada kullanılarak görselleştirildiği bir dönemdir. Cihat Burak'ın politikacıları ve zengin sınıfın eğlence yaşamını konu alan mizahi resimleri, Neşet Günal'ın çalışan insan ve çevresi arasındaki sorunları gösteren resimleri, Nuri İyem'in gecekondu hayatı ve göçü konu edinen resimleri, Aydın Ayan'ın işkence ve faşizm temalı resimleri, Seyyit Bozdoğan'ın ölen öğrencileri, çalışan emekçileri Marksist, toplumcu gerçekçi bir estetikle resimlerindeyorumlaması, Yüksel Arslan'ın Karl Marx'ınDas Kapital'ini görselleştirmeye başladığı "Kapital" adlı serisi ve benzeri bir çok resim bu dönem içerisinde yapılmıştır. Milliyetçi Cephe hükümetinin kurulması ve 12 Mart muhtırasıyla beraber İşçi Partisinin kapatılması gibi olaylarla yükselen sağ güdümlü politikaya karşı ülkedeki sanat da farklı bir eleştirel çizgiye kayar. Ancak ülkedeki eleştirel yapının değişimi sadece iç politikayla ilgili değildir, küresel ölçekte büyük bir değişim yaşanmaktadır ve bu küresel ölçkete yaşanan kırılma, ülke tarihinde dünyayla eş zamanlı yaşanan nadir anlardan biridir. "1961 anayasası"yla elde edilen kazanımların geliştirilmesini talep eden öğrenci hareketinin siyasi sisteme başkaldırdığı 1968 Mayıs'ı (Odabaş, 2012,111)

1980'li yıllarda konu sanat-siyaset olunca bahsedilmesi gereken, aktif olarak siyaset yapan isimlerden biri olan Bedri Baykam'ın 80'li yılların başından beri yaptığı Livart (Yaşayan Sanat) çalışmalarının köklerinde, güncel siyasete göndermeler ve dokunmalar var. 1987'de sonra sergilediği bazı işleri (Kubilay Odası), Demokrasi Kutusu, Sansürü Protesto, 27 Mayıs 1960, Türk Bağımsızlık Savaşı, gibi) neredeyse bütünüyle sanatla siyaset arasındaki ilişkiye dönük işleri arasındadır. Baykam'ın büyük boyutlu dışavurumcu resimlerinde bulunmaktadır. Bu resimlerinde diğerlerinin tam tersi erotizm, kadın vücudu gibi konular seçmektedir. Bedri Baykam 1987'de İstanbul'a döndükten sonra, yaptığı eserlerinin birçoğunu politik işler oluşturmaktaydı. İlk üç boyutlu çalışması olan "Demokrasi Kutusu'nu" (1987) pek çok enstalasyon sergisi izledi : "Kubilay'ın Odası" ve ilk İstanbul Bienali'nde sergilenen "Referandum Kutusu". 1988'de politika ağırlıklı Foto- Haber resimleri dizisine başladı. "Fotopentür" tekniğini kullanarak düzenlediği beş sergi vardır(Terzi,2008,96)

80'lerin bittiği 90'ların başladığı yıllar Türkiye'nin hem ekonomik olarak, hem de sanat alanında Batı'da varlık göstermeye başladığı yıllar olmuştur. Türkiye sanat ortamında 1989 ile birlikte görülen değişim örneğin Gülsün Karamustafa`nın 1991 yılında gerçekleştirdiği "Sınırları Geçerken Bizim için Önemli Olanları Çocuklarının Yeleklerinin İçine Saklardık" adlı işini yeniden ele alırsak, üç yelek içinde gizlenmis, metinler, nesneler ve imgeler vardır.Hüseyin Alptekin çalışmalarında Sovyet sisteminin çöküşü ve küreselleşmeyle birlikte

artan, yaşam tarzlarındaki değişimler, göç, yer-yurt gibi konuları işler. Hüseyin Alptekin'in Heteretopia dizisi (1991-2), aynı dönemde Balkan sanatçılardan NedkoSolakov'unNuhun Gemisi (1992) , aynı türden işlerdi.Hale Tenger örneğinde olduğu gibi örgütlü siyasetin örgütlü sanatçısı olmadan, iş üreten sanatçı tipi de tam o dönemde (1990-3) oluştu. Tenger 1992 İstanbul Bienali için yaptığı "Böyle Tanıdıklarım Var 2" işiyle, Güneydoğu Anadolu'da Türkiye Cumhuriyeti ordusu ve Kürt milliyetçisi, ayrılık yanlısı PKK arasındaki savaşın tüm vahşetiyle sürdüğünü hatırlatmak işliyor bu çalışmasında. (Terzi,2008,100)

1990 tarihinde yaptığı "SıkımdenAşşa Kasımpaşa Ekolü", kıpkırmızı bir boyalı suyla tamamen doldurulmuş çok büyük bir kazan üzerinde asılı Bursa kılıçları ve kazanın çevresinde de abdest muslukları bulunan işi, darbe sonrası Türkiye'de insan hayatının değerini anlatmak için yapılan en çarpıcı işlerden birdir. Hale Tenger daha sonraki yıllarda, doğrudan yerel bağlama göndermede bulunan, mekân tasarımları gerçekleştirecekti: "Dışarı Ç ıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik" (1995) , TheCloset (1997), Devren Satılık (1997). Sarkis'in Çaylak Sokağı'nın izini süren bu enstelasyon çalışmaları, 90'lı y ılların ortalarına doğru iyice gerilmeye başlayan toplumsal ortamda üretime başlayan genç sanatçıların siyasete yönelmelerini sağlayan örnekler olarak görülebilir. (Terzi,2008,107-108).

SONUÇ

Genel olarak değerlendirecek olursak, sanat tarihinde de örneklerini gördüğümüz gibi toplumsal olaylar ve sanat atasında hep çift taraflı bir etkileşim olmuştur. 12 Eylül'de Türkiye tarihindeki önemli olaylardan birisi olması dolayısıyla bütün hayata olan etkisi gibi kültür-sanatımızda etkilemiştir. Sanatçıların seçtiği konulardan, Batı sanatına olan yaklaşımlarına kadar birçok şey üzerinde etkisi olmuştur.

Son birkaç yılda ise Türkiye'de eleştiri ve alternatif kültürün sanatla kesiştiği noktalardaki tıkanmaların politik bir görselliği sergilemek ya da kurumların, güç odaklarının öne sürdüğü şemaya bağlı kalarak eleştirmenin bir çıkış noktası olamayacağının bilincinde olan, özerk eleştirel bir sanat ve kültürel oluşum için ilk önce bunların teşhir edilmesi gerektiği üzerinden hareket eden yapılanmaların da artışı görülebilmektedir. Bu da bize, öncesinde birbirine karışmış, net ayırt edilemeyen sınırların belki de çok net olarak şimdi çizilmeye başladığını işaret ederken aynı zamanda, müdahaleci, "karşı" sanatın konumunu, ve bu olguların içerisindeki eleştirel pratiklerin işlevini yeniden değerlendirebilme şansı da veriyor (Odabaş,2012,358)

KAYNAKÇA

1. Artun, Ali, Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika,İletişim Yayınları,2009
2. Clark, Toby, Sanat ve Propaganda, Ayrıntı Yayınları, 2011
3. Odabaş, Osman, 1990 Sonrası Türkiye'de Çağdaş Sanatta Politik Görüntü Ve Eleştiri,Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,Sanatta Yeterlik Tezi, 2012
4. Oktay, Ahmet, Sanat ve Siyaset, Everest Yayınları,2004
5. Tansuğ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, 1996
6. Terzi, Sezin, 12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi Ve Plastik Sanatlara Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim Öğretmenliği Programı Yüksek Lisans Tezi

SES EĞİTİMİNİN ÖNEMİ VE İCRACININ SES SAĞLIĞI İLE SES GELİŞİMİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Yrd. Doç. Seta KÜRKÇÜOĞLU
Okan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü
seta.kurkcuoglu@okan.edu.tr

ÖZET

En basit anlatımıyla ses, maddeden oluşan bir ortamda yayılan, mekanik bir titreşim dalgasıdır. İnsan kulağının algılayabildiği ses ise, herhangi bir kaynağın yarattığı titreşimden doğmaktadır. Doğadaki pek çok canlı türleri kendi seslerini kullanma yeteneğine sahiptirler. Doğal olarak insanlar da kendi seslerini kullanabilen canlılardır. Ancak insan evrimsel süreci içerisinde kendisini fazlasıyla geliştirmiş, sesini daha iyi kullanma yöntemleri keşfetmiş, sadece konuşmakla kalmayıp şarkı söyleme yeteneğini de edinmiştir.

Böylece insan sesi, anlatım olanakları ve gücüyle diğer canlılardan ve hatta kendi icadı olan enstrümanlardan çok daha fazla öne çıkmıştır. Kendi sesiyle sanata katkıda bulunan insan sesinin eğitimi de büyük önem taşımaktadır. İnsan sesi, fizyolojik olarak beden içinde yer alması sebebiyle vücudundaki herhangi bir hastalıktan aynı oranda etkilenebilen ve yanlış kullanıldığında çabuk yıpranabilen bir yapıya da sahiptir. Bu bakımdan sesin nasıl eğitileceğine dair bilgilere sahip olmak ve ses organlarının anatomik yapısı hakkında sahip olunan bilgilerin ışığında sesin gelişimine yön vermek bir gerekliliktir.

Bu çalışmada ses eğitiminin en temel dayanağı olan anatomik bilgilere, ses yapısına, sesin doğru çıkmasına büyük katkısı olan "diyafram" kasının kullanımına yönelik bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca ses eğitiminin gerekliliğine dair sebep sonuç ilişkileri kurulmuş, ses eğitimi alan ve doğru şarkı söylemeye çalışan icracılara faydalı olunmaya çalışılarak, bu konuda eğitim veren meslektaşlarımıza da kaynak yaratmak amaçlanmıştır.

Anahtar sözcükler: Ses, Ses Eğitimi, Ses Organları, Ses İcrası

GİRİŞ

Ses olgusu insanlığın varoluşundan itibaren en çok merak edilen konuların başında gelmektedir. Önce doğanın ve hayvanların çıkardığı seslere dikkat eden insanoğlu, ardından kendinde var olan kaynağı fark etmiş, gelişen evrimiyle bu kaynağı bir iletişim aracı olarak kullanmış, kendini etkin bir biçimde dışa vurma yöntemi edinmiştir. Tıbbi gelişim ile birlikte ses organları ve onların işleyiş biçimi de yavaş yavaş ortaya çıkmıştır. Böylece ses eğitiminin bireye sağladığı avantajlar ve ses sağlığına katkıları giderek açıklık kazanmıştır. Bilimsel ve tıbbi temelleri oluşan ses eğitiminin önemi ve etkileri konusu mercek altına alınmadan önce, temel olarak ses nedir ele almakta yarar vardır.

En basit anlatımıyla ses, maddeden oluşan bir ortamda yayılan, mekanik bir titreşim dalgasıdır. İnsan kulağının algılayabildiği ses, herhangi bir kaynağın yarattığı titreşimden doğar. Katı, sıvı ve gazların pek çoğu sesin yayılmasına elverişli bir ortam oluşturur. Böyle bir ortamda oluşturulan mekanik bir tedirginlik, bir noktada ani bir basınç yükselmesine yol açar. Ortam esnek bir yapıda olduğundan sıkışma durumu kalıcı değildir; sıkışan bölgenin tedirginlik etkisi ortadan kalkar kalkmaz genişler, bu genişleme yakın bölgelerin sıkışmasına yol açar. Böylece periyodik (dönemli) olarak süren bu titreşim ses olarak algıladığımız sonucu oluşturur. (Ana Britannica,347)

Ses olgusu bir taşıyıcı aracılığıyla iletilir ve kulak yoluyla beyin tarafından algılanır. Bu durumda sesin var olabilmesi için, bir ses kaynağının (yani beyni ve kulağı uyarabilecek nitelikteki etkenlerin), bir alıcı sistemin (kulak ve beyin) ve bir iletici ortamın (katı, sıvı ve gaz ortamlarında oluşan etkenlerin ya da tetikleyici bir etkinin ses kaynağından alıcı sisteme kadar kulağı uyarmaya yetecek şiddette iletilmesi) olması gerekir. Bu öğelerden herhangi birinin yokluğu durumunda ses olgusu algılanamaz.

Diğer enstrümanlardan çok farklı bir yere sahip olan insan sesi, anlatım olanakları ve gücüyle, en çok ilgi çeken sanat unsurlarından biridir. Ses çıkaran organların hemen tamamı solunum sistemine aittir. Bir tek ağız, sindirim görevini de üstlenir. Dilin ağız içindeki kısmı dışında, asıl büyük bölümü içeridedir. Dilin hareketleri çok sayıda kas demeti tarafından sağlanır. Konuşmanın şekillenmesinde çok büyük işlevi vardır. Akciğerlerin havayı emme görevi dışında, havayı ses tellerine doğru üfleme görevi de vardır. Göğüs ve karın boşlukları birbirinden “diyafram” denilen kalın bir kas tabakasıyla ayrılmıştır. Bu kasın demetleri çevredeki kemik yapılara sıkıca bağlanmıştır. Karın kasları serbest durumdayken diyafram kubbe şeklindedir. Kasılma gerçekleştiğinde ise kubbenin tepesi aşağı doğru çöker ve diyafram düzleşir; bu sırada on iki çift kaburgadan oluşan göğüs kafesi genişleyerek içeriye havanın girmesini sağlar (Ömür, 9-16).

Tüm bu organların bütününün desteği ile ses telleri bir enstrümana dönüşür. Ancak aynı zamanda, fizyolojik olarak bedenimizin içinde yer alması sebebiyle, hastalıklarımızdan da aynı oranda etkilenebilen ve yanlış kullanıldığında çabuk yıpranabilen bir yapıya da sahiptir. Bu açıdan öncelikle gırtlak yapısı ele alınmıştır.

GIRTLAK YAPISI VE MEKANİZMASI

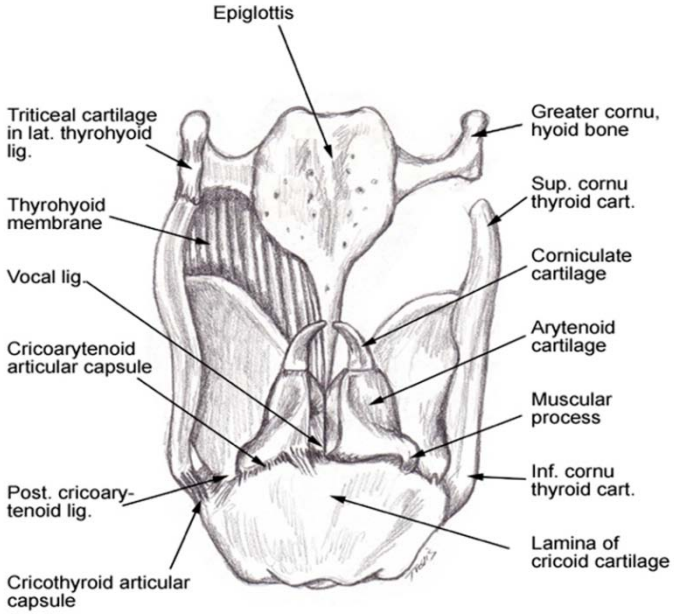
Günümüzde ses eğitimi ve icrası açısından, gırtlak anatomisinin biliniyor olması pek çok sorunun hızlı bir biçimde çözülmesine imkan tanımaktadır. Bu alanda özellikle ihtisaslaşan Kulak-Burun-Boğaz doktorları, konuşma ve ses pedagogları ile ses eğitimcileri, sesle ilgili sorunlar üzerine ortaklaşa çalışarak “Foniatri” denilen uzmanlık dalının ortaya çıkmasına sebep olmuşlardır. Bu dalın ses eğitimine sağladığı katkılarla birlikte, seste yanlış eğitim ya da kullanım sürecinin yarattığı deformasyonlara karşı, kamera ile görüntü alabilme ve ölçü aletleri sayesinde birlikte zamanında önlemler alabilmektedirler. Ülkemizde bu uzmanlık dalı ile ilgilenen ekiplerin sayısı, halen çok fazla olmamasına rağmen, yine de geniş başarı elde etmektedirler. Gırtlak yapısının bölümlerini incelemeye devam ederken kıkırdak yapı üzerinde de durmakta fayda vardır.

Gırtlaktaki Kıkırdak Yapı

Uzmanlara göre gırtlağın (larynx) toplam dokuz kıkırdağından beş tanesi ile bir kemik çok önemlidir. Bu kıkırdaklar, Tiroid kıkırdak, Cricoid (Krikoid) kıkırdak, iki adet Aritenoid kıkırdaklar ve Epiglottis (Epiglotis)tir. Gırtlakta asılı kemik ise Hyoid (Hioid) kemiktir. (McKinney, 66)

Yukarıdan aşağı doğru yapıyı ele alacak olursak bu kıkırdaklardan birincisi Epiglottis denilen ve gırtlağın üzerine bir kapak gibi kapanan bu kıkırdak, gıdaların yemek borusuna yönelmesini sağlamaktadır. İkincisi ise, ses tellerinin açık halini andıran V şeklinde önden birleşik bir yapıya sahip olan Thyroid'dir. Genellikle "Adem Elması" olarak bilinen gırtlağın bu en büyük kıkırdağının ucu, erkeklerde daha belirgin olmak üzere, boğazımızın dışından, özellikle yutkunma hareketi yaparken görülebilir.

Gırlak yapısında bulunan kıkırdaklardan bir diğeri soluk borusunun üst bölümünde bulunan halka biçiminde önden arkaya doğru uzun oval bir kıkırdaktır. Arkası kapalı bu kıkırdağın adı Cricoid'dir. Adını Yunanca "yüzük" sözcüğünden alan bu kıkırdak, soluk borusunun üzerine oturmuş ve Thyroid kıkırdakla birleşmiştir. Thyroid kıkırdak, Cricoid kıkırdak üzerine eğilme hareketi yapar. Bu hareket ses tellerinin gerilmesini ve sesin incelmesini sağlar. Crikoid'in kıkırdağın arka-üst iki kenarına bağlı piramit şeklinde iki küçük kıkırdak daha bulunur. Bunlar Aritenoid kıkırdaklardır. Aritenoid kıkırdakların Crikoid kıkırdak üzerindeki ekleminde mekanik olarak üç temel hareket gerçekleşir. Birincisi; orta bölümdeki kayma hareketi, ikincisi; dikey eksende dönme hareketidir. Göreceli olarak kısıtlı olan üçüncü hareket de öne arkaya devrilme hareketidir. Ses telleri ön uçlardan birbirine ve Thyroid kıkırdağın iç yüzüne; arka uçlardan Aritenoid kıkırdaklara tutunurlar. (Ömür, 14) Ayrıca bir boynuzu anımsatan Corniculate kıkırdakları da, bu genel yapıya bağlı olarak yer almaktadırlar.



Resim 1 Cartilage (Kıkırdak) yapı ve boğazın açık görünümü

Hyoid kemik ise U şeklinde ve dil tabanına bağlı olan bir kemik olup, boğazın arkasına doğru açılır. Gırtlağın konuşmak ve şarkı söylemek için aldığı pozisyonda çok önemli bir

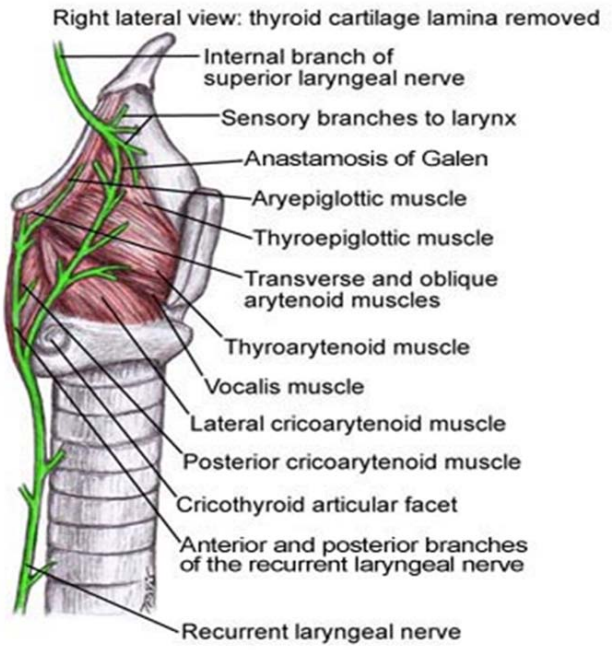
faktördür. Eğer çene altı ve Thyroid kıkırdak (yani Adem elması) arasındaki bölgeye boğazınızın iki yanına baş parmaklarınızı yerleştirir ve nazik bir baskıyla baskılar iseniz, Hyoid kemiğinizin kanatlarını hissedebilir ve hareket ettirebilirsiniz. (McKinney, 67)

Gırtlaktaki Kas Yapı

Gırtlak kas yapısında özellikle ses oluşumunda etkili üç kas vardır. Bunlar "Thyroarythenoid (tiroaritenoid)", "Cricothyroid (krikotiroid)" ve "Cricoarythenoid (krikoaritenoid)" isimleriyle adlandırılan kaslardır.

Thyroarythenoid'ler ince ve geniş kaslardır. Konum olarak vokal kıvrımlara paralel ve bu kıvrımların lateralinde (yani dış yanlarında) yer alırlar. Thyroid çıkıntısından, arkada konumlanan Aritenoid'lere kadar uzanırlar. Thyroarythenoid'ler, ses tellerinin (vocal cord) ton kontrollerini yapmakla görevlidirler.

Gırtlağın ön bölümünde, iki büyük kıkırdak arasındaki boşluğu dolduran Cricothyroid kasları bulunmaktadır. Cricothyroid'ler, Thyroid'in alt kenarına doğru ileri – geri uzanarak, Cricoid kıkırdağın ortasından dışarıya doğru yelpaze gibi açılırlar. Cricothyroid kası, yaptığı hareketlerle Thyroid ve Cricoid'i birbirine yaklaştıracak şekilde çekmektedir. Bu çekim Thyroarythenoid'leri devindirir, gerer. Bu karşılıklı etkileşim çıkarılması gereken sonuç şudur: Gırtlak içindeki kas ve kıkırdakların devinimleri, birbirine zıt olarak gerçekleşmekte ve bu zıt devinimler, sesin oluşumunda birincil görev üstlenmektedir. (Şahin, 8)



Resim 2 Kas (Muscle) ve Damar (Nerve) yapısı

SES TELLERİ VE SES OLUŞUMU

Ses telleri yapısal olarak, nefes verirken ses çıkarabilme özelliğine sahiptir. Serbest kenarlarından aşağı doğru bir eğim vardır. Bu eğim ses tellerinin birleşmeleri sırasında havanın soluk alıp verme sırasındaki birleşme noktasına geçişini kolaylaştırır. Ses tellerinin üzerlerini örten mukoza, gırtlağın diğer bölümlerine göre daha beyazdır. Ses telleri ton verme esnasında saniyede 100-250 kez birbirlerine çarparlar. Bu denli yıpratıcı bir güce dayanabilmelerinden ötürü güçlü hücrelerle örüldükleri düşünülmektedir. (Ömür, 14-15)

Ancak bu denli güçlü yapısına rağmen yanlış kullanım sonucu ses telleri de yıpranabilmektedir. Bunun sonucunda çarpmaya karşı direncin azaldığı bölgelerde, nasırımsı bir çıkıntı olarak oluşan ve "nodül" adı verilen bu doku, ses aktivitesinin uygulandığı anda ses tellerinin tam kapanmamasına ve arasından hava çıkmasına sebep olmaktadır. Hem sesini kullanan kişiyi, hem de karşısındaki dinleyiciyi rahatsız eden bu hava sesi, hafif vakalarda tıbbi müdahale gerekmeksizin, sadece ses eğitimi ile düzelmekte ve tamamen iyileştirilmektedir. Bunun için nodüllü kişilerin sesleri asla zorlanmadan ve ses aralıklarını aşmayan yuvarlak vokaller üzerinden p (piano) nüansla egzersizler yaptırılmalı, kişilerin günlük hayatları içerisinde seslerini daha az ve dikkatli kullanmaları yönünde tavsiyeler verilmelidir. İyileşme sürecinde bu kişilerin konuşma ve ton verme aktivitelerinde duyulan hava sesinin oranı giderek azalmakta ve eğitimin sonunda tamamen yok olmaktadır.

Resim 3 Ses tellerinde çift taraflı nodül

Belli paralellikler kurulmasına rağmen ses telli bir enstrüman gibi değildir. Örneğin ses telleri perde değişimlerini kendi gerilimini değiştirerek ve bu şekilde benzer dizeler oluşturarak sağlar. Ama dizeler söylenirken oluşturulan gerilim değişmez. (Vennard, 16) Nitekim ses telleri, ilk birleşimin ardından bir cümle içerisinde tiz ya da pes seslere doğru yol alırken aynı hareketi ses vermeyi durduruncaya kadar periyodik olarak tekrar etmektedir. Asıl hareketi kas ve kıkırdaklar üstlenirler. Daha önce de ifade edildiği üzere ses telleri ön uçlardan birbirine ve Thyroid kıkırdağın iç yüzüne; arka uçlardan Aritenoid kıkırdaklara tutunur. Aritenoid kıkırdaklar, eklem yüzeyleri ve kendisine yapışan kaslar sayesinde dönme ya da öne-arkaya yatma hareketleri yaparlar. Bu hareketler ses tellerini açar, kapar, gerer, gevşetir, özellikle dış kaslar gırtlağı aşağı-yukarı çekerek hem kıkırdakların yerlerini değiştirir, hem de sesi inceltir ve kalınlaştırır. Ancak bu geçişlerin mümkün olduğu kadar yumuşak olması adına, eğitim alan öğrencilere gırtlak ve çene kaslarını serbest bırakmaları önerilir.

Perde olgusunu kendinize ispatlayacağınız iki basit deney vardır. Bunlardan biri Adem Elması'na (Thyroid kıkırdağına), ses ürettiğiniz sırada üzerine basınç uygulanması ve aniden elinizin bırakılmasıdır. Perde yükselecektir. Bu Patella refleksi (bacak bacak üstüne atıldığında diz bölgesinin altına vurulunca bacağın fırlaması) gibidir. Her zaman belirgin duyulmayabilir. Ancak perdenin yükselmesi için doğal bir reaksiyon olduğu anlaşılır. Bunun sebebi Cricothyroid kasa karşı yapılan ters harekettir ve böylece perde olgusunun gırtlak yapısı ile doğrudan ilişkili olduğu sonucuna varılmıştır. (Vennard, 60)

Bunun dışında tiz ve pes tonlar üzerinde gerçekleştirilen çıkıcı ve inici çeşitli egzersizler yaptırılırken, özellikle bir ses eğitmeni bazı geçiş bölgelerini algılar. Bu geçişler de perdenin varlığının göstergesidir. Perdenin değiştiği yer, ses rengine, erkek ve kadın ses kategorilerine göre bir veya iki nota tiz ya da pes olabilir.

SES EĞİTİMİ

Ses eğitimi, sesini günlük hayatında veya işinde aktif olarak kullanan herkes için gerekli olan bir eğitim dalıdır. Zaten öğretmenlik, avukatlık, tiyatro oyunculuğu, şarkıcılık v.b. gibi mesleklere mensup kişiler, seslerini doğru kullanmayı bilmiyorlarsa, her zaman nodül olma riski taşımaktadırlar. Ses eğitimi, bu ve bunun gibi meslek grupları için özellikle ses tellerini korumaları açısından gereklidir.

Ses eğitimine en çok ihtiyaç duyan kişiler ise elbette seslerini profesyonel olarak kullanmak isteyen şarkıcı adaylarıdır. Hangi müzik dalında eğitim alırlarsa alsınlar, öğrencilerin önce kulakları eğitilmelidir. Kulak da eğitilebilen ve geliştirilebilen bir organdır. Doğru bir duyuş, doğru tonda kalmanın ve doğru şarkı söylemenin temelidir. Kulak eğitimi süresince öğrencilere diyaframlarını geliştirmelerine yönelik nefes teknikleri de öğretilmelidir. Profesyonel hayatlarında teknik sorunlar yaşamamaları için nefesle ilgili alışkanlıklarını en baştan düzeltmelerinde büyük fayda vardır. Bu çalışmalar diyafram bölgesine nefes alma ve alınan nefesin ses vermede kontrollü bir biçimde kullanılması, bu esnada da ses sınırlarının belirlenmesi yönünde devam eder.

Öğrencilerin seslerindeki doğal vibrasyonun varlığı, aynı zamanda seslerinin sağlıklı olduğunun da göstergesidir. Ancak özellikle opera eğitimi alan öğrenciler için tiz tonlarda doğal vibrasyon yeterli olmayabilir. Diyaframın desteğiyle sağlanan tiz tonlardaki vibrasyon, her zaman daha doğal, rahat ve yuvarlak duyulmaktadır. Diyafram desteği, icracının detone olma ihtimalini önler ve sesini uzun süre sağlıklı kullanmasını sağlar.

Seste üç perdenin mevcut olduğu görüşü pek çok eğitimci tarafından kabul görmektedir. Bu perdeler "göğüs", "orta" ve "kafa" ses bölgeleridir. Eğitimlerinin devamında özellikle opera eğitimi alan öğrencilere, perde geçişlerinin mümkün olduğu kadar homojen olması ve dinleyiciye hissettirilmemesi yönünde yöntemler gösterilir ve alıştırmalar yaptırılır. Türk müziği ya da Halk müziği v.b. gibi diğer müzik dalları üzerine eğitim alan öğrencilere de, seslerinde perde geçişlerinin homojen olması yönünde bir eğitim verilebilir ancak mecburi değildir.

SONUÇ

Sesin etkin olarak kullanıldığı iş kollarından herhangi birinde çalışan, ses ve nefes eğitimi almış bir kişi, eğitimin ardından diyafram desteği ile sesini kontrol etmekte zorlanmamakta, ses sağlığını bu doğru kullanım sonucu genellikle koruyabilmektedir.

Tiyatro oyuncuları ya da herhangi bir müzik dallında seslerini kullanan icracılar için aldıkları eğitimin başarısının pek çok göstergeleri vardır. Bunlardan birincisi; seslerinin şiddetini (yani piano (hafif) nüans – forte (kuvvetli) nüans) diyafram desteği ile tam anlamıyla kontrol edebiliyorlardır. Uzun cümleler boyunca nefeslerini idareli ve rahat kullanabiliyor olmalarıdır. Doğru tekniksel kullanımla eser boyunca ya da aldıkları sahne süresince performanslarını destekleyen enerjilerini ve seslerini sonuna kadar taşıyabiliyorlardır. Seslerini kontrol etmekte fazlasıyla başarılı olabildiklerinden, yer aldıkları eserde ya da söyledikleri müzikal parçalarda öne çıkan duygunun içine girme özgürlüğüyle, etkisini dinleyicilere aktarabiliyorlardır. Özellikle opera eğitimi görmüş icralar, istisnalar dışında yaklaşık üç oktav ses aralıkları içerisinde, var olduğu düşünülen perde geçiş yerlerini doğru bir çalışma sonucu teknik değişiklikler yapmaksızın birbirine kenetleyebiliyorlar, doğal ve kulağa akıcı gelen bağlı bir ses üretebiliyorlardır.

Bu çalışmada ses organları ele alınmış, ses eğitimine başlanırken izlenecek yol hakkında bilgi verilmiş, bu eğitimin sesini aktif olarak kullanan sanatçılara ve yoğun konuşma gerektiren iş kollarından birinde çalışanlara katkıları, ses sağlıklarını koruma bakımından önemi ortaya konulmuş ve ses sağlığının gerekleri vurgulanmıştır.

KAYNAKLAR

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 27, 347

MnKinney, J.C. (2005). *The Diagnosis & Correction of Vocal Faults*. Waveland Press,Inc., Illinois

Ömür, M. (2001). *Sesin Peşinde*. Pan Yayıncılık, İstanbul

Şahin, O. (1995). *Ses Perdeleri ve Vibrato*. DEÜ Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir

Vennard, W. (1967). *Singing The Mechanism and The Technic*. Carl Fischer, New York

SOSYAL VE BİREYSEL YABANCILAŞMA YANSIMASI OLARAK "SCREAMING FEATHERS" PERFORMANSI

Yrd.Doç. Sevdiye KADIOĞLU
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
sevdiyester@gmail.com

ÖZET

Bilgi ve iletişim çağıyla birlikte sanatta hızlı bir değişim / dönüşüm sürecine girilmiştir. Bu kapsamda, sanatçının konumunda olduğu gibi, sanat yapıtı ve sanat izleyicisinin konumunda da bireysel ve sosyal açıdan değişimler görülmektedir.

20.yüzyıl başından beri insanın evren algılaması tamamıyla değişti. Bununla bağlantılı olarak, sanat mekanları, sanat malzemesi, yaratma ve sergileme alanları ile sanat temaları ve sanatçının kendisi de değişti. Günümüzde sanatçı kendi bedenini sanat malzemesi ve sanat nesnesi olarak kullanmaktadır. 21. yüzyılda sanatçının görevi, sanatın işlevi ve sanat yapıtının nesnesinde oluşan değişimin yansımaları bu performans örneğinde analiz edilmiştir.

Bu bildiride, performans sanatçısı Nezaket EKİCİ'nin "Kuş Gribi Krizi" temalı "Screaming Feathers" adlı performansı irdelenmektedir. Bu performans çalışması aracılığıyla, tehlike karşısında kaygı, korku, yabancılaşma ile başlayan sürecin saldırı ve şiddete dönüşünün yanı sıra, her şeyin iki taraflı oluşuyla yüzleşme süreci ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Nezaket Ekici, performans sanatı, "tüylerin çığlığı", yabancılaştırma, kaygı, güzellik ve tehlike.

THE PERFORMANCE OF THE "SCREAMING FEATHERS"AS A REFLECTION OF SOCIAL AND INDIVIDUAL ALIENATION

ABSTRACT

The process of rapid change / transformation was initiated in the age of information and communication in the arts.

In this context, as in the position of the artist, the relationship between art and the art audience is seen in terms of individual and social changes.

People's perception of the universe has completely changed since the beginning of the 20th century. In connection with this, art spaces, art supplies, creation and exhibition areas

with themes of art and the artist herself / himself has changed. Today, the artist 's own body has its uses as an object of art materials and art. In this study, the task of the 21st century artist to reflect the change in the function of art and art objects, and performance is analyzed.

In this paper, the work of performance artist Nezaket Ekici's "Bird Flu Crisis" themed "Screaming Feathers" is discussed. Through this performance study, anxiety in the face of danger, fear, aggression and alienation, as well as starting the process with the return to violence, everything is covered by a two-sided process of confrontation.

Keywords: Nezaket Ekici, performance art, “screaming feathers”, alienation, angst, beauty and danger.

GİRİŞ

20.Yüzyıl’dan 21.yy’a geçişte sanat yapıtı, sanatçı, izleyici üçgeninde oluşan değişim-dönüşümün kökeni bir yönüyle performans sanatında açıkça görülebilmektedir. Sanatçının kendi bedenini hem sanat nesnesi/ sanat yapıtı olarak, hem de sanatçının kendi varlığı / kimliği olarak izleyicinin yanında/arasında yer alması büyük değişimin temel taşlarından biri olmuştur.

Sanatta kültürel düşünceye gölge düşen nice onyıllardan sonra beklenmedik ve provakatif bir biçimde gelişen Performans sanatında 1970’lerden sonra Marina Abramovic’in de yer aldığı sanatçılarda beden bir eser kurgusu içinde görülmektedir. Rose Lee Goldberg’in de (2011) belirttiği üzere, Performans sanatının tarihinin sanatta bir dalgalar serisi olarak ortaya çıktığı ifade edilmektedir.

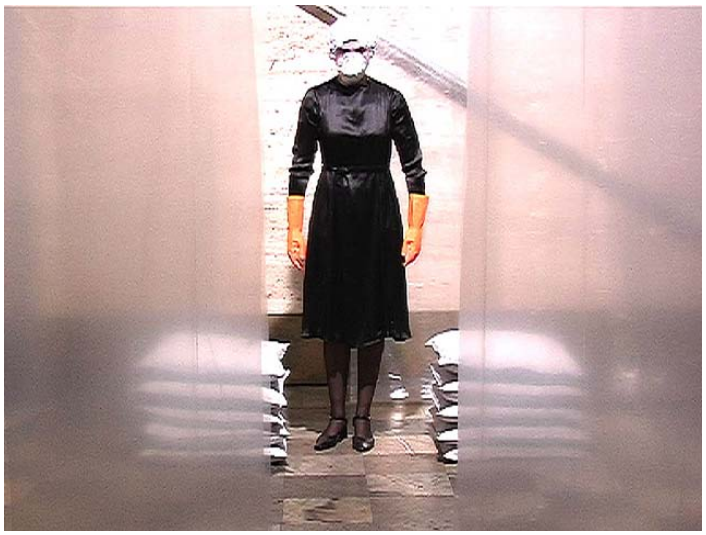
Nezaket Ekici, bedenin performans sanatındaki en etkili kullanıcılarından ve performans sanatının ustalarından olan Abramovic’den Performans dersleri almıştır. Ekici’nin Performans sanatı üzerine eğitiminde Abramovic’in önemli etkisi olmuştur.

1970 Kırşehir’de doğmuş olan Nezaket Ekici ailesiyle birlikte üç yıl sonra Almanya’ya göç etmiştir. İki ülkede de yaşamış olan sanatçı birbirinden farklı kültürlerin etkisini performans çalışmalarında yansıtmıştır. Almanya’da resim ve heykel eğitimi almış olmakla birlikte kendisini resim ve heykel alanından daha çok Performans Sanatı ile ifade edebildiğini belirtmiştir.

Resim 1,2. Nezaket Ekici ve “Screaming Feathers” adlı performansından.
http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/nek/trindex.htm

“Doğduğu ve yaşadığı kültürlerin izlerini çalışmalarına taşıyan sanatçı, işlerine sosyal, politik ve kültürel gündemi de yansıtıyor. 1970’li yıllarda Marina Abramovic, Rebecca Horn gibi kadın sanatçıların öncülüğünde ortaya çıkan, kadın sanatçının kendi gövdesini sanat yapıtı haline dönüştürmesi ekolünün günümüzdeki temsilcilerinden biri olarak

sayabileceğimiz Nezaket Ekici'nin yaşamı bedeniyle sorgulayan performanslarının konuları, "Kuş Gribi Krizi", "Gündüz Düşleri" ve "Anın Ruhu". "Aslında tüm bu işlerde saklanmış duyguları ve korkularımızı ortaya çıkartmak istiyorum" diyor Ekici, "Şu anda dünyada çok sayıda savaş yaşanıyor. Şiddet, hayatın her alanında karşımıza çıkıyor. Hem bireysel hem de toplumsal anlamda müthiş bir yabancılaşma ile kuşatıldık. İşte bu ortamda aslında hepimiz bir şeylerden korkuyor ve kaçıyoruz. Ben tüm bu performanslarda hayatın içindeki gerçek anları gösteriyor ve hayatı olduğu gibi yansıtmaya çalışıyorum."(2006). Cumhuriyet Pazar Eki 2 CMYK 2 12 Kasım 2006 / Sayı 1077 http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/4202/sayfa/2006/11/12/2.xhtml



Resim 3. Nezaket Ekici'nin "Screaming Feathers" adlı performansından.
http://ekici.aeroplastics.net/index.php?title=Screaming_Feathers

Kuş Gribi, Avian Influenza veya H5N1 virüsü olarak tanımlanan ve yabanıl kuşlarda, kümes hayvanlarında görülmesinin ardından insan sağlığını da tehdit eden , Dünya Sağlık Örgütünün ciddi uyarılarda bulunduğu bir pandemi olmuştur. Avrupayı telaşlandıran salgın, 1968'den itibaren insanlar içinde de yaygınlaşma tehlikesi göstermiş, 1996,2004,2005,2007,2008 yıllarında insanlar üzerinde de görülmüştür. Hollanda, Almanya, İngiltere başta olmak üzere birçok ülke gibi Türkiye de bu salgın tehlikesinden etkilenmiştir. Kanatlı hayvan itlafları ile bireylerin, toplumların çok etkilenmiş olduğu krizler zinciri yaşanmıştır. Bu salgında krizin iyi yönetilememesi başka krizlere neden olmuştur. Bazı insanlarda bu salgından doğrudan etkilenip kendi beden sağlıklarının bozulacağı ve hatta toplu ölümlerle yok olacakları korkusuna kapılmışlardı.

"İşleri ve performansları, toplumsal cinsiyet, din, Türk-Alman kimliği, sanat tarihi ve mimarlık gibi konulara odaklanıyor. Fikirler, düşünceler, tasarımlar işlerinin temelini oluşturuyor. Fikirler gündelik hayattan, sosyal ve kültürel atmosferden gelip kendini performanslar ve enstalasyonlar olarak ortaya koyuyor. Sanatçı, bedeni bir anlatım aracı olarak kullanıyor. Bazen estetik fikir yalnızca bir beden olarak ortaya çıkıyor, beden bir enstalasyonun parçası olarak beliriyor ya da izleyici önünde bir sahnelemenin bağlamını oluşturuyor. Hareket, mekân, malzeme, beden, eylem ve etkileşim konularıyla ilgilenen sanatçı Berlin ve Stuttgart'ta yaşıyor ve çalışıyor." http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/nek/trindex.htm

Nezaket Ekici performanslarında sembolik, kültürel, siyasal, toplumsal, dinsel referans sistemlerini, simgelerini kullanmaktadır.

“Kendi Başkalığında” adlı sergisinde üç oda, üç hikaye içinde performanslarını sergiler.

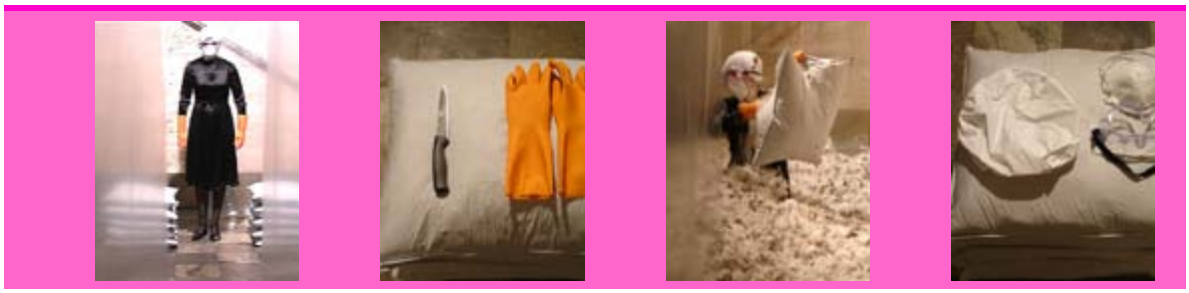
“"Screaming Feathers’da kuş gribinden ilham aldım. Bir şeye medyada yer veriliyorsa herkes aynı anda onu konuşuyor.

Fakat medyada yer almıyorsa, insanların gündemine giremiyor” diyen Ekici, bu nedenle tüylerle çevrili odayı “yarı korumalı” plastiklerle kaplamış. Amacı, insanların kendilerini bütünüyle koruyamadıklarını vurgulamak... Sadece korkudan kaçan insanlar var bu işin fikirsel mekânında.(Aslan:2006)

PROJE OLARAK “SCREAMİNG FEATHERS” : “TÜYLERİN ÇIĞLIĞI”
“Tüylerin Çığlığı” Performansının Uygulama Aşamaları

Nezaket Ekici’nin kendi adına olan web sitesinde (Ekici Art. 2014) “Screaming Feathers” projesi şöyle açıklanmaktadır:

“Tüylerin Çığlığı” performansı, son zamanlardaki kuş gribi problemi üzerine bir çalışmadır. Pandemik… salgın tehdidi bize bu performansın elemanları olan tüyleri ve tavuk çığlıklarını, tehlike ve güzelliğin karışımını sundu. 2000 tavuğun ürettiği çok yoğun bağrışma sesleri, ne olduğu tanımlanamayan akustik gürültü. Performansın başında sanatçı siyah bir elbise içinde ellerinde eldivenler, gözleri için koruyucu gözlük, ağzı için koruyucu maske, başı için bone takmıştı. Performans yarı şeffaf plastik naylondan yapılmış, özel olarak oluşturulmuş bir yerde, ki bu yer Laboratuvar’a absürd bir yol açıyordu. Buna ek olarak tavuklar aşırı ses çıkarmaya başladılar. Sanatçı bir bıçakla tamamıyla tüylerle doldurulmuş 10 yastığı bıçaklar, düzeltir, çarpar, dağıtır ve tüm tüyler alanı kaplar. Sanatçı görsel ve fiziksel efor sarf eder. Böylece tüyler karmakarışık bir şekilde her tarafı kaplar. Bu durum sanki dövüşen bir hayvanın son nefesini vermesi gibidir. Bu içeride bir tehlikedir / bu içindeki tehlikeyi saklar. Yastıkların yüzeyi bu içinde saklanan tehlikeyi unutmamıza izin verir. Biz yastıkta uyusak bile bu bizi çok endişelendirmez. Üstelik çok fazla kaygı duymadan, rahatsız olmadan yastıklarda uyuruz. Bu tehlikeye maruz kalmış olmanın tersine, üstelik izleyiciler bu tüylerin güzelliğini görürler. Böylece tüylerin çığlığı her şeyin iki yönlü / iki tarafı olduğunu vurgulamaya çalışır.” (2014).



Resim 4-11. Nezaket Ekici'nin "Screaming Feathers" adlı performansının aşamaları. http://www.ekici-art.de/_e/art/frame_top.html

"Screaming Feathers" Performansında kullandığı malzemeler (eldivenler, koruyucu maskeler, siyah elbise, giysiler, bone, yastık, bıçak) yabancılaşmanın hem gerçekliği hem de simgeleridir.

Bu performansını sanatçı 2006'da Malmö'de "Centrifug" Performans Sanatı Festivalinde, yine aynı yıl BBK München'de Skulpturale Handlungen'de olmak üzere birkaç kez sergilemiştir. Sanatçı Türkiye'de de bu performansını gerçekleştirmiştir.Türkiye'de gerçekleştirdiği performans çalışmalarından bahsederken 'Screaming Feathers'a da değinir ve "İnsanlar performansı izlerken galerinin o küçük odasında nefes almakta zorlandılar." (2007) diye ifade eder.

Kuş tüyünden yastıklara uygulanan bıçak darbelerinin şiddetinden adeta kaçışarak havada uçuşan kuştüyleri yok olmak yerine daha çok yer kaplamaya çalışarak çevreye yayılırlar.

""Screaming Feathers" : "Tüylerin Çığlığı" Temel Ögeleri

- Salgın tehdidi
- Tehlike
- Korku
- Kaygı
- Şiddet

Yabancılaşma- Yabancılaştırma Öğeleri
Yabancılaşmanın davranışa yansımalarında kaygı ve korku faktörü
Kaygı / Korku
- Yok olma korkusu
- Salgın korkusu
- Mağdur olma korkusu
- Kurban olma korkusu

Korkunun bulaşıcılığı
- Bireyin korkusunun toplumsal korkuya dönüşmesi
- Kendisi dışındakilere yabancılaşma
- Korku -Yok etme isteği –Şiddet - Saldırı
- Kaygı ve korku faktörü hakim olduğunda insan kendini korurken başka canlıları yok edebilmektedir. İnsan, yaşam kalitesini arttıran canlılara gelen hastalıkları yok edemediğinde hastalığı taşıma ihtimali olan veya olmayan o türün tamamını ortadan kaldırma eylemine başvurur.

- Dünyada yönetilemeyen sağlık krizlerinin ve yönetilemeyen korkunun insanları nasıl yönettiği ve nasıl acımasız bir varlığa dönüştürdüğü görülmektedir.

Empati

- Empati yoksunluğu/ Empati kuramama
- Kendini başka bir canlının yerine koyamamakta ısrar

Ötekileşme – Ötekileştirme

Ben ve Öteki

- Ekici'nin performansında "Ben" ve "Öteki" kavramını vurgulu ve trajik bir biçimde algılıyoruz. "Ben" insan ve insanlar iken, "öteki" kuş ve kanatlı kümes hayvanları haline dönüşür.
- Yok etme isteği : "Ben"i koruyup, "Öteki"ni yok etme isteği ve davranışı

Kontrolden Çıkan Kriz

- Gelen veya gelebilecek tehlikeden kaynaklanan korku devam ettiğinde saldırganlık artar.
- Gerekli önlemler sağlıklı bir biçimde alınmazsa tehlikeye neden olan ya da aracı olan canlıyı yok etmeye yönelme görülür.

Mağduriyet , Mağdur olma, Mağdur etme

- Mağduriyete neden olan salgın hastalık iken, ileriki aşamalarda mağduriyete neden olan insan, mağdur olan da kuşlar haline dönüşür. İnsanın mevcut tehlikeyi abarttığında yabancılaşmanın ve tehlikenin kendisi olduğu görülmektedir.

Güzellik ve tehlikenin biraradalığı

- İçinde güzellik kavramını yansıtan ve yaşatan objeleri-nesneleri ve süreçleri bize sorgulatır "Tüylerin Çığlığı".

"Screaming Feathers" bize zararsız gibi görünenin, güzelliğin, aynı zamanda tehlikeli ve ölümcül olabileceğini vurgular.(Kirazcı,2010, 19)

Her şeyin zıddıyla birlikte varolduğu durum ile karşılaşırız. "Senelerce birlikte, hatta iç içe yaşadığımız zararsız, masum kuşlar, birden bire korkulan, tehlikeli yaratıklara dönüşmüştür. Sanatçı, aslında biz insanoğlunun geldiği acınası durumu başka biçim ve örgüde bize geri yansıtır. (Kirazcı, 2010, 20)

GENEL DEĞERLENDİRME

Bu bildiriye konu olan performansın ana tetik noktasının, yaşanmış ve yaşanma ihtimali olan hastalık, risk, kaygı durumlarına karşı tehlikeden kaçışta üretilen çözüm tarzı olduğu görülmektedir.

"Kuş gribi" salgını sırasındaki olaylardaki sosyal ve bireysel tutum, davranış ve eylemler performansın içinde gerçekliğin yansıtılması amacıyla yansıtma, yorum, metafor, eleştiri boyutlarıyla yer almıştır.

"Freud'un *Uygarlığın Huzursuzluğu (Civilization and its Discontents)* kitabında işaret ettiği gibi birey ve toplum arasında sürekli bir gerilim vardır ve bu gerilimin yarattığı yabancılaşma, ebedi bir insani gereksinimin ifadesi olarak bir avangartı (her ne kadar artık onu bu şekilde adlandırmıyorsak da) sürekli kılar. Sanat, ideallere ve bir kültürdeki önemli konularla ilgili olarak düşünme modellerine katkıda bulunur.

Bu manevi boyutu görebilmek için akademinin entelektüel modalarının ve sanat pazarı etkilerinin ötesine bakmamız gerekmektedir çünkü sanatçılar fikirlerini, yalnızca kitaplara, koleksiyonlara ve sanat tarihi derslerine değil, dünyaya aktarırlar."(Fineberg,2014,531)

SONUÇ

Sanatçı - sanat eseri – sanat izleyicisi üçlemi ve ilişkisi performans sanatının gelişmesiyle birlikte eski durağan ve sonsuzluk içeren yapısını yitirmiş görünmektedir. Günümüz sanatında sanatçı hem nesne, hem özne durumunda olmasının yanısıra, aynı zamanda izleyici ya da sanatsever dediğimiz kişilerin de yaşam deneyimlerinin sorgulayıcısı, onların kendi gerçekleriyle yüzleştiricisi konumundadır.

Globalleşen dünyada kültürlerarası bilgi ve deneyimlerin bireyi ve toplumu değişime uğrattığı göz önüne alındığında Nezaket Ekici'nin bu performansında bireysel ve toplumsal algılarımızın dışsal ve eleştirel görüntüsü ile metaforik yorumlarla yüz yüze gelinir.

Sanat eseri sanatçının kendi bedeni, sanatçının eylemi, ya da sanatçının bedeniyle yaptığı eylemin kendisi sanat olmuştur. Kuş Gribi Krizi , Ekici'nin "Screaming Feathers" çalışmasında hayatın olduğu gibi yansıtılmasını sağlayan, yabancılaşma, korku, saklanmış duygular, kaçış, ikilemler ve zıtlıkların biraradalığı konularında farkındalığımızla yüzleştirme aynası olmuştur.

Geçmişten günümüze sanatçının görevi, sanat yapıtının görevi, sanat izleyicisinin de görevi değiştiğine göre, sanatı yönetenlerin de rollerinin değişiminin gereği ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKLAR

Aslan.S. (2006) “Üç oda üç hikaye” from http://www.milliyet.com.tr/uc-oda--uc-hik-ye-plastiksanatlar-533210/. 15.12.2006

Ekici Art. Performances. (2014)_ Project:”Screaming Feathers” from http://www.ekici-art.de/_e/art/frame_top.html

Fineberg, J. (2014).1940’tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri. İzmir. Karakalem Kitabevi Yay. 531

Foto., ArtUp.(2014) Nezaket Ekici Biyografi. http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/nek/trindex.htm

Fotos.http://www.ekici-art.de/_e/art/frame_top.html

Foto.http://ekici.aeroplastics.net/index.php?title=Screaming_Feathers

Goldberg, R. (2011) Performance Art (From Futurism to the Present).New York.Thames&Hudson, thirdedition.531

Kirazcı, A.(2010) “Bir Nezaket Ekici Sergisi Bağlamında Performans Sanatına Genel Bakış”.e-dergi.marmara.edu.tr/marustd/article/download/…/1012001460

Cumhuriyet Pazar Eki 2 CMYK 2 12 Kasım 2006 / Sayı 1077. http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/4202/sayfa/2006/11/12/2.xhtml

Performans Sanatçısı Nezaket Ekici: Türkiye’de Hayat Güzel Sanat Yorucu.(2007) from http://duygudurgun.blogspot.com.tr/2007/09/performans-sanats-nezaket-ekici.html

TÜRKİYE'DEKİ SANAT VE TASARIM FAKÜLTELERİ İLE ÖZEL SANAT MÜZELERİ ARASINDAKİ KURUMSAL İŞBİRLİĞİ

Sevgi ARI
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalı
sevgiarigrf@gmail.com

ÖZET

Bu çalışmada, Türkiye'deki sanat ve tasarım fakülteleri ile sanat müzeleri arasındaki kurumsal işbirliğinin sanatçı adayları ile izleyiciler arasındaki etkileşimi ne oranda sağladığı incelenmiştir.

Çalışma metninde, belirgin işbirliği örnekleriyle birlikte bu etkinliklerin sanat eğitimi veren kurumun öğrencilerine, kuruma, sanat eğitimine ve geniş ölçekte çağdaş sanat ortamına olan etkisi ele alınmıştır. Düzenlenmiş olan sergilerden ve sergi kataloglarından görsel örneklere yer verilmiştir. Bu iş birliği sürecinde konseptin belirlenmesinin, sergilenecek işlerin seçiminin ve sergiye hazırlık süreçlerinin nasıl gerçekleştiği ve nasıl olması gerektiği araştırılmıştır.

Müzelerin sergi salonlarının sanat ve tasarım fakültelerinin kullanımına açılmasının öğrencilerin sergilemeye dair bir disiplin ve görgü elde etmesi de dahil olmak üzere bilgi düzeyleri ve motivasyonlarını pozitif anlamda etkilediği bulgulanmıştır. Sanat eğitimi veren kurumların müzelerle bireysel düzeyde kurulamayacak ilişkileri kurumsal düzeyde geliştirilmesinin kurum imajının sağlamlaşması adına önem taşıdığı belirlenmiştir. Bu işbirliği sayesinde sanatçı adayları ile izleyici arasında bir köprü kurulmasının sağlandığı, bu etkinliklerin kurumlar tarafından karşılıklı olarak yerine getirilmesi gereken önemli bir sorumluluk olduğu sonucuna varılmıştır. Bu anlamdaki işbirliği örneklerinin Türkiye'deki kurumların sayısı oranında çoğalması ve var olan işbirliklerinin gelenekselleşmesi bu sorumluluğun diğer bir parçası olarak vurgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler:sanat müzeleri, öğrenci sergileri, Pera Müzesi, Cer Modern

COOPERATION BETWEEN FACULTIES OF ART&DESIGN AND PRIVATE ART MUSEUMS IN TURKEY

ABSTRACT

This report investigates how effective is the instutional cooperation between faculties of art& design and art museums making connection between art students and auidence in Turkey.

This report will discuss the effects that cooperative exhibitions have on the art students, art academies, art education and the overall contemporary art scene. Examples of notable cooperations including visuals from previous exhibitions and their catalogues will be shown. Also this report will discuss and make suggestions on the desicion making process behind choosing the subject matter, choosing artworks and choosing the installation method and location of cooperative exhibitions.

It is the conclusion that the cooperation exhibited between faculties of art & design and art museums has positive effects on art students, art academies, art education and the overall contemporary art scene. On the part of the art students they benefit greatly from this experience by gaining a knowledge of display discipline and overall positive motivation. Art academies can build up a reputation for their students and for the academies "brand" from cooperating with this established cultural organizations. In the contemporary art scene these cooperations connect audience and art students and this should always be one of the main goal of art museums and art education instutions mutually. These events should not only become a mainstay but also increase in occurance considering the amount of art museums and art education instutions available in Turkey.

Keywords: art museums, student exhibitions, Pera Museum, Cer Modern

GİRİŞ

Eğitim kurumlarının yirmi birinci yüzyılda giderek artan dönüşümlere entegre olması konusunda disiplinler arası bir tartışma zeminine ihtiyaç duyulduğu sıklıkla dile getirilen bir gerçektir. Sanatın, sanatçının ve dolayısıyla sanat eğitiminin toplumsal-kültürel yaşamdaki rolünün ne olduğu / nasıl olması gerektiği tartışması ise çok daha eskilere dayanmaktadır. Sanat-tasarım arasındaki katı sınırların ortadan kalktığı günümüz dünyasında, sanat eğitimi veren kurumların da kendilerini güncellemeleri ve 'gerçek dünya' ile daha sağlıklı bir alış-veriş halinde bulunmaları kaçınılmaz bir gerekliliktir.

Türkiye'de 2000'li yıllardan sonra açılan yeni üniversitelerle birlikte sanat eğitimi veren kurumların sayısı giderek artmıştır. [1] Bu artış beraberinde, istihdama, eğitim kalitesine, eğitim imkanlarının eşitliğine dair bir çok tartışma getirmiştir. Sanat ve tasarımın gelişimine ortak olma iddiasıyla kurulan sanat müzelerinin sayısı ve çeşitliliği de gün geçtikçe artmaktadır. Kronolojik olarak incelendiğinde, ülkemizde (tüm dünyaya nazaran çok geç kalınmış olsa da) devlet desteği ile kurulan müzelerin tüzel girişimlerden daha eski olduğu görülür.

Sanatın önemli bir parçası olan sergiler, bienaller, atölye çalışmaları vb. organizasyonlar sanat eğitiminin de bir parçası haline gelmelidir. Sanat eğitimi veren kurumlar, öğrencilerin okul dışında gerçekleşen bu organizasyonlardan haberdar olmasını sağlamanın yanı sıra, kendi adına büyük çaplı sergilere imza atmayı da hedeflemelidir. Sanat/tasarım fakülteleri çoğunlukla okulda düzenlenen öğrenci sergilerine ev sahipliği yapmaktadır. Okulun

[1]Yüksek Öğretim Kurumu'nun 2014 yılı yükseköğretim programları kılavuzuna göre ülkemizde elli adet Güzel Sanatlar Fakültesi bulunmaktadır. Eğitim Fakülteleri'nin çatısı altındaki Resim-iş Eğitimi Bölümleri'nin sayısı yirmi beştir. Son yıllarda sayısı giderek artan Sanat ve Tasarım Fakülteleri ise listede yirmi bir adet görünmektedir. Bunlardan on ikisi öğrenci seçme yerleştirme sınavı (ÖSYS) ile ; dokuzu özel yetenek sınavı ile öğrenci almaktadır. Tercih Kılavuzunu incelemek için:http://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2014/OSYS/Tercih/2014OSYSKONTKILAVUZU01072014.pdf (Erişim: Ekim 2014)

bünyesinde yer alan galerilerde yapılan bu organizasyonlar küçük bir çevrede gerçekleşmektedir. Bu anlamda ülkenin önemli sanat müzeleriyle iletişime geçilmesi akla gelebilecek bir adımdır. Sergiler için bağlantı oluşturulmasının yanı sıra organizasyonun kamu oyuna ilan edilmesi, tanıtılması ve geniş bir katılıma ulaşılması konusunda sağlanacak başarı, öğrencilerin motivasyonunu yükselteceği gibi sanat eğitimi veren kurumun, kurum kimliğini olumlu anlamda etkileyecektir.

Bu araştırma metni, sanat eğitimi veren kurumlar ile özel sanat müzelerinin imkanlarının ortak çalışmalarla değerlendirilmesinin öğrencilerin ve toplumsal-kültürel zenginliğin gelişmesinde önemli bir rol oynadığı düşüncesiyle kaleme alınmıştır. Kurumlar arasındaki işbirliğinin sanat eğitiminin ilk elden muhatabı olan öğrencilerin gelişimi için önem taşıdığına, "öğrenci merkezli eğitim"in böyle bir anlayışla gerçekleştirilebileceğine inanılmaktadır.

SANAT EĞİTİMİ İLE MÜZECİLİĞİN EĞİTSEL ROLÜNÜN KESİŞEN YOLLARI

Müze kelimesi Grekçe "*ilham perilerinin düşünme yeri*" anlamına gelen 'mouseion' kelimesinden türemiştir. Mimari bir yapıyı imleyen 'mouseion'lar, oraya gelenlere özgür düşünme zamanı ve ortamı sağlayan, fikirlerin özgürce tartışılabilmesine, paylaşılabilmesine, istenilen eserlerin yeniden okunabilmesine, doğa olaylarının deney yoluyla öğrenebilmesine olanak tanıyan bir yer olarak tasvir edilmektedir. Dolayısıyla gerçek anlamda müze, *içi sanat eseri ile dolu bir mimari yapı* olmanın yanında, ziyaretçilerine *ilham perileri* ile alış-veriş imkanı yaratanbir yerdir. Bu tasvir, sanat eğitimi kurumlarının öğrencilerine yaratması gereken ortam ile aynı düzlemdedir.

15. yüzyıldan itibaren *ilham perilerini* kendi ellerinde tutmak isteyen saraylılar ve zengin koleksiyoncular, sahip oldukları koleksiyonları -teşhir amacıyla inşa ettirdikleri- galerilerde sergilemeye başlamışlardır. Gerçek anlamda ilk modern sanat müzesi olarak kayıtlara geçen Louvre, 1793 Fransız Devrimi ile kraliyet sarayının müzeye dönüştürülmesinin bir sonucudur. Bir zamanlar sadece saraylıların oturduğu Louvre Sarayı, Fransız Devrimi ile herkesin ücretsiz girebileceği bir halk müzesi haline getirilmiştir. Louvre Sarayı'ndaki dönüşümün de verdiği ilhamla, zaman içerisinde benzeri adımlar diğer ülkelerde de atılmaya başlanmıştır. Böylece müze terimi, *kültürel mirası bir araya getiren ve insanlık tarihinin yaratıcılık serüvenini arşivleyerek kamuoyu ile paylaşan kurumsallaşmış bir yapı*yı tanımlamaya başlamıştır.

Yirminci yüzyılın sonlarından itibaren müzelerin eğitsel rolü üzerine yapılan çalışmalar artış göstermiştir. Müzelerin halkın eğitiminde rol oynaması gerektiğinin ilk olarak fark edildiği yerlerden biri İngiltere olmuştur. 1970'li yıllardan itibaren İngiltere'de müzelerin halka açılması ve birer eğitim kurumu haline getirilmesinin gerekliliğini vurgulayan sayısız rapor yayınlanmıştır. Bu yaklaşıma 1980'lerin sonlarında Amerika da katılmıştır. Amerikan okullarının yetersizliğinden yakınan müzeler ve diğer sivil kuruluşlar halkın isteklerine cevap vermek, ülkedeki eğitim boşluğunu kapatmak için kendilerini "paralel okul" olarak tanımlamışlardır.Bu yapılanma ziyaretçi sayısının büyük oranlarda artış göstermesine neden olduğu bilinmektedir.

Günümüzde müzelerizleyici ile olan diyaloğunu daha etkin bir şekilde gerçekleştirmek adına farklı yaklaşımlar geliştirmeye devam etmektedir. Bu anlayışla birlikte bir serginin

başarısının, sadece objelerin estetik ve mekansal düzenlemesine değil; aynı zamanda bu objelerin birbirleriyle ve ziyaretçilerle olan ilişkilerine bağlı olduğu düşüncesi yükselmiştir.

Kolektif bir öğrenme ve deneyim paylaşımının;izleyiciyi aktif bir şekilde *oyunun parçası*haline getirmeninöğrenmeyi daha kalıcı hale getirdiği artık daha geniş bir alanda kabul görmektedir. Bu bilgilerin ışığında müzeler 'yaşayarak öğrenme'ye doğru evrilme sürecine girmiştir. Müzeyi gezerken sanat eserlerinin altında yazan etiketleri okumaktan sıkılan kişilerin, böyle müzelerde *"kendilerini okuldaymış gibi"* hissediyor olduklarını söylemeleri eğitim kurumları adına düşündürücüdür. Sanat eğitimi veren kurumların dakendi bünyelerinde paylaşıma dayanan kolektif bir öğrenme yapısının oluşturulması, öğrenciyi oyunun bir parçası haline getirmek adına neler yapılabileceğini sorgulaması gerekmektedir.

Müzenin işleyişi tarihsel süreç içerisinde değişim gösterse de, kavramın kökeninde yatan,*ilham perilerinin düşünme yeri* olma niteliği hiç bir zaman kaybolmamıştır. Yirminci yüzyılla beraber öne çıkan "yaşayan müze" kavramı, müzelerin ilham verme sorumluluğunun değişen dünyaya, bilimsel çalışmalara paralel olarak yenilenen ve farklı yaklaşımlarla desteklenen organik bir yapı olduğunun altını çizmektedir. 'Yaşayan bir sanat okulu' yaratabilmek için de aynı sorumluluk,kuruma aittir.

SANAT EĞİTİMİ ÖĞRENCİSİNİ 'GERÇEK DÜNYA'YA HAZIRLAMAK

'Gerçek dünya' terimi genellikle, üniversitelerin yakın çevresindeki sanayi kuruluşlarıyla işbirliği yapması eksenindeki tartışmalarda kullanılmaktadır. Endüstrinin sanat/tasarım fakülteleri ile olan işbirliği, daha çok grafik tasarım, endüstriyel tasarım, moda tasarımı gibi kapitalist sistemde bir 'meslek' olarak kabul edilmiş alanlarda yoğunlaşmaktadır. Oysa ki sanat eğitimi veren kurumların öğrencileri gerçek dünyaya hazırlaması, öğrencilerin kapitalist dünyaya bir iş gücü olarak yetiştirilmesinin ötesinde bir amaçtır. Bu sorumluluk öğrencilerin, ulusal anlamda bulunduğu ülke ve coğrafyadaki sanatsal-kültürel birikime ve değişkenlik gösteren güncel koşullara dair farkındalıklarını yükseltmek anlamına da gelmelidir. Kazandırılması gereken ulusal farkındalık, uluslararası anlamdaki farkındalıkla eş değere sahiptir.

Ülkemizin sanat/tasarım fakültelerine başvuran öğrenci profili, eğitim sistemindeki olumsuz koşullara rağmen hayal güçleri canlı kalmayı başarmış gençlerden oluşmaktadır. Eğitim hayatları boyunca verilen projeleri (ödevleri) yapmakla yükümlü olmaya alıştırılan öğrenciler, üniversiteye geldiklerinde kendilerine bir yön belirlemekte sıkıntılar yaşamaktadırlar. Batı'daki sanat eğitimi incelendiğinde**,** öğrencilerin kendilerine dair farkındalıklarını çok erken yaşlarda edinmiş oldukları dikkat çekmektedir. Batı'daki bir çok eğitim yaklaşımı, bireyleri, çocukluk çağından itibaren *ne yapmak istediklerini* bilen bir zihniyete kavuşturmaktadır. Ülkemizde ise istisnai sayıdaki öğrenci, lisans eğitimi süresinde kendi sanatsal duruşunu belirleyebilmektedir. Sanat eğitimi veren kurumlar öğrencilerin ulusal ve uluslararası sanat alanında kendilerine birer yer edinebilmeleri için gereken sanatsal duruşu kazanmaları sürecinde öğrencilere eşlik etmelidir.

Devlete veya tüzel kişilere bağlı sanat kurumları tarafından yurt genelinde açılan yarışmalar öğrencilerin gerçek dünya ile olan ilişkisini güçlendiren örneklerdir. Akbank Sanat tarafından uzun yıllardır sürdürülen "Akbank Günümüz Sanatçıları Sergisi", Siemens Sanat tarafından düzenlenen "Sınırlar ve Yörüngeler", Rh+ Sanat Dergisi tarafından düzenlenen "Yılın Genç Ressamı Sergisi" ve "İstanbul Rotary Sanat Yarışması" genç yeteneklerin

keşfedilmesinde etkin rol oynayan örneklerden bazılarıdır. Bunların yanında Kültür Bakanlığı'nca bu yıl 72.si düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Yarışması da sanatçıların ve sanatçı adaylarının kariyerinde önemli yer taşıyan uzun soluklu yarışmalar arasındadır. Ödüllerin de verildiği bu tip sergi organizasyonları, gençlere maddi ve manevi açıdan motivasyon sağlamakta; profesyonel yaklaşımları gözlemleme imkanı tanımaktadır.İşlerin sergilenmesi sürecinde öğrencilerin edindikleri deneyimler bir sonraki üretimlerine yansımaktadır. Farklı bir yönden düşünülecek olursa bu tip organizasyonlar,sanatçı adaylarının çevre veya tanıdık ilişkileri üzerinden sanat ortamında kendilerine yer açma çabasına, sanat üretimlerinin küçük çevreler arasında paylaşılmasına karşıdaha demokratik bir platform sunması açısından da önem taşımaktadır.

TÜRKİYE'DEKİ SANAT MÜZELERİNE GENEL BAKIŞ

Ülkemizin ilk resim heykel müzesi, 1937 yılında Atatürk'ün emriyle Dolmabahçe Sarayı'nda kurulan ve günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin çatısı altında yer alan İstanbul Resim Heykel Müzesi'dir. Bu müzenin dışında Ankara, İzmir ve Erzurum'da olmak üzere toplam dört adet Devlet Resim Heykel Müzesi bulunmaktadır. Bu müzelerin yanı sıra İl Kültür ve Turizm Müdürlükleri'ne bağlı olarak ülkemizin kırk dokuz ilinde Güzel Sanatlar Galerisi bulunmaktadır.

2000'li yıllardan itibaren Marmara, Hacettepe, Anadolu Üniversitesi gibi İstanbul dışındaki üniversiteler de kendi sanat müzelerini kurmaya başlamışlardır. Bu üniversite müzelerinde, genellikle sahip olunan koleksiyonlara dayalı sergiler düzenlenmekte ve bu yapıda öğrenci katılımlı güncel sergilerin eksikliği hissedilmektedir.Üniversite içinden ya da üniversite dışından gelen öğrencilerin üniversitelerin sanat müzelerinde sergi açmak için başvuruda bulunabileceği bir sistem henüz yoktur. Bu müzeler sadece sene sonlarında mezuniyet sergilerine yer vermekten öte, belirli konseptlere dayanan güncel sergilerin organize edilmesi ve desteklenmesi adına da adım atmalıdırlar.Kurumların misyon bilinci, kurumun güçlü ve zayıf yanlarının ne olduğuna dair gerçekçi bir fikre sahip olunmasıyla yükselmektedir. Bu bilincin yükselmesiyle birlikte bunları bütünleyen, tamamlayan işbirliği formülleri yaratılabilecektir.

2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nun 26. maddesi doğrultusunda; *bakanlıkların, kamu kurum ve kuruluşlarının, gerçek ve tüzel kişilerle vakıfların, Kültür Bakanlığı'ndan izin almasıyla kurulan müzeler* özel müze sınıfına girmektedir. Ülkemizde 20.10.2014 itibariyle yüz doksan yedi özel müzenin faaliyet gösterdiği bilinmektedir. Özellikle son on beş yıl içerisinde -çoğunlukla büyükşehirlerde kurulan- özel sanat müzelerinin sayısında artış görülmektedir. Aralarında'Sabancı Sanat Müzesi', 'Pera Müzesi', 'İstanbul Modern' in yanı sıra; 'Santral İstanbul Çağdaş Sanatlar Müzesi' ve 'CerModern' gibi sanat müzelerinin de bulunduğu bu müzeler, kuruldukları günden itibaren uluslararası çaptaki büyük sergilere ve özellikle çocuklara yönelik sanat eğitimlerine imza atmalarıyla dikkat çekmektedirler. İzleyiciyi ile etkileşime geçme konusunda büyük çabalar harcayan özel sanat müzelerinin toplumda müze bilincinin gelişimine önemli katkılar sağladığını söylemek mümkündür.

CerModern, bulunduğu ildeki sanat/tasarım fakülteleri ile işbirliği kurması açısından bir sonraki bölümde bahsedeceğimiz Pera Müzesi örneği dışında bahsedilmesi gereken bir kurumdur. Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği'nin desteğiyle Kültür Bakanlığı'ndan alınan

eski vagon tamirhaneleri ve cer atölyelerinin[1] restorasyonunun yapılması sonucu Ankara'ya kazandırılan CerModern 2010 yılında açılmıştır. CerModern kurumsal yapısını;*Ankara'da kültürel ve sanatsal üretimin gelişmesi adına ulusal ve uluslararası sanat etkinliklerine ev sahipliği yaparak 'toplumsal bir eğitim projesi' olmayı hedefleyen bir kültür ve eğitim merkezi* olarak tanımlamıştır. Kurulduğu günden bu yana yerli ve yabancı bir çok sanatçının sergisine ev sahipliği yapmış olan CerModern, galerilerini, 2012 yılında Bilkent Üniversitesi Grafik Bölümü öğrencilerine; 2013 yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencilerine, 2013 ve 2014 yıllarında da Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencilerine mezuniyet sergileri için açmıştır.

Ulaşılabilen kaynaklar dahilinde CerModern ve Pera Müzesi haricinde özel sanat müzeleriyle sanat/tasarım fakültelerinin işbirliği gerçekleştirdiği bir başka güncel sergi örneğine rastlanmamıştır. Bir çok özel sanat müzesi misyon ve vizyonunda 'yaşayan müze' olmayı hedeflediğini belirtmiş olmasına rağmen sanat/tasarım fakülteleriyle işbirliği geliştirme konusunda henüz başlangıç seviyesinde olduğunu söylemek mümkündür. Bu sorun, sanat eğitimi veren kurumlar da dahil olmak üzere iki taraflı bir misyon sorunudur. Bekir Onur'un sözleriyle aktaracak olursak; *bir toplumda kültür kuruluşlarının birbiriyle ne kadar ilişkili olduğu ve birlikte ne çok proje ürettiği önemli bir konudur. Hangi alanda olursa olsun, bir ülkede proje çokluğu (ya da azlığı) önemli bir bilimsel gelişmişlik düzeyi göstergesidir.*

BİR İŞBİRLİĞİ ÖRNEĞİ OLARAK "ŞİMDİKİ ZAMANLAR" SERGİSİ

2003 yılında kurulan Suna ve İnan Kıraç Vakfı, misyonunu, *Türk toplumuna yararlı ve yurtsever vatandaşlar yetiştirilmesi için, kişi ve kurumlara maddi ve manevi imkanlar sağlamak, toplumsal hayata katkıda bulunmak ve bu doğrultuda eğitim, kültür, sanat ve sağlık alanlarında faaliyetlerde bulunmak*olarak açıklamaktadır. Bu misyona paralel olarak 2005 yılında İstanbul/Tepebaşı'ndaki tarihi Bristol Oteli'nin restorasyonuyla kurulan Pera Müzesi, açıldığı zamandan bu yanasayısız sanatçıyı izleyiciyle buluşturmuştur.

Pera Müzesi*her yıl ulusal ve uluslararası eğitim ve sanat kurumlarıyla işbirliği yaparak genç sanatçıları desteklemek ve bu anlamda sergiler düzenlemek* olarak belirlediği amacının paralelinde, geçmiş yıllar içerisinde farklı sergilere imza atmıştır. Araştırma metni boyunca değindiğimiz amaçların gerçekliğe kavuşturulduğu bu etkinliklerde çeşitli yıllarda Mimar Sinan Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi ve Marmara Üniversitesi'nin güzel sanatlar fakülteleri konuk edilmiştir. Pera Müzesi'nin İstanbul dışındaki bir üniversite ilegerçekleştirdiği sergiler serisinin ilki olan "Şimdiki Zamanlar" isimli sergi, Anadolu Üniversitesi'nin işbirliği ile 2011 yılında düzenlenmiştir. Bu sergiyi bir sonraki yıl Dokuz Eylül Üniversitesi ile gerçekleştirilen "Deneyimin Ötesi" takip etmiştir. Lisans ve lisansüstü öğrenci projelerinden oluşan bu sergilerde okulların kendilerini bir isimle

[1]Arapça'da "çekmek, sürüklemek" anlamına gelen 'cer' kelimesi, Kurtuluş Savaşı'nın ardından işgalcilerin elinden geri alınarak yerli lokomotiflerin üretimi ve bakımının yapılmaya başlandığı T.C.D.D'ye ait atölyelere verilmiş isimdir. Dolayısıyla bu terim halk tarafından lokomotiflere sembolik bir değer yüklenerek oluşturulmuştur. 1911 doğumlu emekli cer işçisi Sabri Altınkap'ın 83 yaşındayken anlattığı anılarından aktaracak olursak: "Efendi, buhar kazanı bu, buhar kazanı! Yani makinenin (lokomotifin) kalbi! 'Cer' ne demektir bilir misin? 'Cer' kuvvet (lokomotifin çekiş, çekme gücü) demektir. Cer Atölyesinde 'cer'in kendisini yapacağız şimdi anlayacağın. Ben on altı yaşındayım efendi o sıra (…) Buhar kazanı bu efendi! Üstünde Grup (Krupp) yazmıyor, Tüsen (Thyssen) yazmıyor, cer yazıyor cer!"(http://kentvedemiryolu.com/icerik.php?id=166 , Erişim: Ekim 2014)

ortaya koymaları ortak nokta olarak dikkati çekmektedir. Pera Müzesi'nin ilk adımı atmasıyla yapılanbu sergiler için aynı zamanda birer sergi kataloğu tasarlanıp, basılmıştır.Tasarımlarıyla da dikkati çeken bu kataloglarla birlikte organizasyonun afiş, broşür tasarımını; tanıtımla ilgili basın, halkla ile ilişkiler faaliyetlerini ve açılış seremonileri gibi bölümlerini de Pera Müzesi üstlenmiştir. Konseptin belirlenmesi, katalogiçin gereken metinlerin ve görsellerin hazırlanması,işlerintoplanması ve müzeye ulaştırılması ise fakültelerin sorumluluğunda gerçekleşmiştir. "Şimdiki Zamanlar" sergisi kataloğunda farklı olarak dikkati çeken nokta, her öğrencinin kendine ayırılan sayfada,eserine ve kendi sanat anlayışına dair yazısına yer verilmiş olmasıdır. Bu durum, öğrencilerin kendi sanatsal bakış açıları hakkında düşünmelerine sebebiyet verdiği için gayet olumludur.

"Şimdiki Zamanlar" sergisinin düzenlenmesi sürecinde Doç. Münevver Çakı ve Doç. Mustafa Ağatekin ile birlikte proje koordinatörü olarak görev yürütmüş olan Prof. Hayri Esmer, sergi konseptinin belirlenmesi sürecini şöyle aktarmıştır:

Belli bir konsept paralelinde çalışma alışkanlığına sahip olmayan öğrencilerdenbu eksende iş yapmalarını istemek riskiydi ve yapaylaşma tehlikesini içeriyordu. (...) Mevcut veya yapımı devam eden işler arasından seçim yapılması ilkesi belirlenince sergi konseptinin de bu gerçekliği yansıtması beklenirdi elbette. İşte tam bu yaklaşıma yaslanarak 'Şimdiki Zamanlar' ismini önerdim. Charlie Chaplin'in 'Modern Zamanlar' filminin ismini andırıyordu, ama biz esas olarak tam 'şimdi' ye odaklanmak istiyorduk.

Fakültenin sergiye hazırlık süreci,oluşturulan kurulda alınan ortak kararların uygulanması esasına dayandırılmıştır. İşlerin toplanması süreci ise öğrencilerle daha yakın ilişkide olan ders hocaları, bölüm başkanları ve proje koordinatörleri arasında gerçekleşen koordinasyon ile sağlanmıştır. "Şimdiki Zamanlar" sergisine dahil olacak işlerin seçiminde müze yetkilileri hiç bir tasarrufta bulunmamış, seçimi fakültenin yetki verdiği koordinatörlere bırakmıştır. Tamamen profesyonel bir yaklaşımla ele alınan süreçte, işlerin müzeye yerleştirilme işlemi Pera Müzesi'nden proje sorumluları ve fakülteninkoordinatörleri eşliğinde gerçekleştirilmiştir. Yerleştirme sürecinde taraflardan herhangi birinin yetki sahibi olmasından çok, 'ortak ve etkili sergileme fikri' esas alınmıştır.

Neredeyse tüm öğrencilerin bulunduğu sergi gününde, öncelikli olarak işlerin sahibi öğrencilerin ve bölüm hocalarının eşliğinde bir basın açılışı yapılmıştır. Televizyon ve gazete muhabirlerinin serginin hazırlanma sürecinde emeği geçmiş kişiler ve öğrencilerle yaptığı röportajlar çeşitli mecralarda yayınlanmıştır. Öğrenciler dışındaki sanatseverlerin de sergiye katılımının yüksek olması dikkati çeken diğer bir nokta olmuştur.Bu etkinlikle birlikte fakültenin, kurulduğu tarihten bu yana ilk kez bu kadar çok habere konu olduğu bilinmektedir.Sergiye hazırlık süreci boyunca ve sergi günündeişlerini önemli bir müzede sergileme fırsatını yakalamışolan bütün öğrenciler taşıdıkları heyecan ve mutluluğu birbirleriyle, fakülte hocalarıyla paylaşmıştır. Sergiye dahil olan öğrencilerin çoğunluğunun sanat/tasarım üretimlerine bugün de devam ettikleri bilinmektedir.

Genel olarak bakıldığında; sanat eğitimi veren kurumların kamuoyundaki ve sanatsal alandaki imajına saygınlık katan bu etkinlikler Pera Müzesi'nin kendi sanat izleyicisine yenilerinin eklenmesinde de fayda sağlamıştır. Farklı şehirlerde birbirinden habersiz şekilde üretimlerde bulunan sanat öğrencilerinin ve fakültelerinbirbirleri hakkındadaha çok fikir sahibi olması sanat eğitimi adına önemli bir kazanım olmuştur. Bu organizasyonlar müzenin

ve sanat eğitiminin ortak sorumluluğu olan *ilham verme*görevinin yerine getirilmesi anlamına gelmiştir.

SONUÇ

Öğrencilerinulusal ve uluslararası sanat/tasarım alanında kendilerine birer yer edinebilmeleri yolunda onlara eşlik etmek sanat müzeleri ve sanat/tasarım fakültelerinin misyonlarından biridir. Araştırmaya konu olan kurumların sahip oldukları donanımı ve iletişim ağlarını sanat alanında eğitim alan öğrencilerin lehine, verimli olacak şekilde değerlendirmesi gerekmektedir. Toplumun kültürel anlamda gelişip zenginleşmesi, eğitilmesi; genç yeteneklerin sanat ortamına kazandırılması sanat müzeleri ile sanat/ tasarım fakültelerininortak sorumluluğudur. Tüm iştirakçiler için ilham verici olan bu işbirliğinden doğan kazanımları: sanat müzeleri, sanat eğitimi veren kurumlar ve öğrenciler açısından olmak üzere üç başlık altında toplamak mümkündür.

a. Müzenin kazanımları: kurumun güncel olana dair iddiasını ortaya koyması, ‘yaşayan müze’ kavramının hayata geçirilmesi, sanat/tasarım fakültelerinin sanat ve sanat eğitimine karşı geliştirdikleri bakış açıları hakkında bilgi edinilmesi, farklı illerdeki genç yetenekler hakkında bilgi edinilmesi, kamuoyunda kurum imajının güçlendirilmesi olarak sıralanabilir.

b. Sanat/tasarım fakültelerinin elde ettiği kazanımlar: çok daha fazla sayıda izleyiciyeulaşılması, kurumun Türkiye genelinde tanıtılması,kamuoyundaki imajın güçlendirilmesi, saygınlığın arttırılması, kurum perspektifinin ve organizasyon kültürünün gelişmesi, farklı işbirlikleri için yeni bağlantılar yapma imkanının artması, ‘yaşayan bir okul’ olma iddiasında önemli bir adımın hayat geçirilmesi, öğrencisini ‘gerçek dünya’ya hazırlamak adına önemli bir sorumluluğu yerine getirmesi, öğrencilerin motivasyonunun arttırılması olarak sıralanabilir.

c. Öğrencilerin elde ettiği kazanımlar ise: önemli bir müzede işlerinin sergilenmesi, kendi sanatsal duruşunu ortaya koymasının gerekmesi, işlerini çok sayıda izleyiciyle buluşturmave kendini tanıtabilme şansı elde etmesi, işleriyle ilgili bir diyalog ortamı geliştirme imkanı bulması,fırsat eşitliği yönünde bir şansının oluşması, farklı illerdeki öğrenci işleri hakkında fikir sahibi olması, profesyonel yaklaşımlar hakkında bilgilenmesi, geleceğe yönelik işlerine aktarabileceği tecrübeler edinmesi, müze bilincinin artması şeklinde sıralanabilir.

ÖNERİLER

Sanat eğitimi veren kurumlarla sanat müzeleri arasındaki işbirliği çeşitli seviyelerde gerçekleşebilir. Öğrencilerin gelişimi için daha olumlu koşulların sağlanması adına müzelerle gerçekleştirilebilecek en yüzeysel derecedeki işbirliği, müzelerin koleksiyonları ve sergilerinden faydalanılması üzerine kuruludur. Bu düzeydeki işbirliği, öğrencilerin görsel kültürlerinin, sanat tarihi bilgilerinin geliştirilmesi adına oldukça faydalıdır. Araştırma metnine konu olan kurumlar arası işbirliği ise daha derin bir düzeydedir. Çünkü sanat müzeleri ile sanat/tasarım fakülteleri yetkililerinin hazırda var olanları değerlendirmekten öte yeni bir amaçla, ortak bir organizasyon için birlikte hareket etmesi ile mümkündür. Bu işbirlikleri uzun süreli ilişki kurularak, yapısal anlamda birbirini destekleyen etkileşimler olabileceği gibi bir tek projeye dayanan kısa süreli bir işbirlikleri de olabilir. Bu anlamda sanat eğitimi veren kurumlar da müzeler gibi bir sanat politikası geliştirmeli, kurumun vizyon

ve misyonunu kurum bünyesindeki tüm düzeylerle birlikte tartışarak belirlemeli, kendi yapısını güncel yaklaşım ve amaçlar doğrultusunda zenginleştirmelidir.

Sanat müzelerinin ve sanat eğitimi kurumlarının birbirlerinin yapısal bilgilerinden habersiz olması doğaldır. İşbirliği içerisinde bulunan iki kurum sürecin başından itibaren karşılıklı olarak anlaşmayı sağlamalıdır. Müzenin kendisini açıklaması ve işbirliği yapacağı kurumun da kendisini açıklamasına olanak tanıyan şeffaf bir ortam yaratılmalıdır. Bunun siyasi bir irade ile başlatılması, yürütülmesi olanaklı görünmediğinden her iki kurumun kendi payına düşen sorumluluklar adına yenilikçi düşüncelere ve işbirliklerine ihtiyacı vardır. Bu anlamda, kemikleşmiş yaklaşımların yeniden gözden geçirilmesi, teorik yaklaşımların pratiğe dönüştürülmesi önemli bir adım olacaktır.

KAYNAKLAR

Yağcı, Remzi. (2014). "*Antik Çağ'da Müze Kavramı",* Müzeler, Oyunlar, Oyuncaklar ve Çocuklar, (Haz: Dilek Maktal Canko) İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları

Duncan, Carol. (2006) *"Sanat Müzeleri ve Yurttaşlık Ritüeli",* Müze ve Eleştirel Düşünce(Ed. Ali Artun), (Çev. Ufuk Kılıç) İstanbul: İletişim Yayınları

Hooper-Greenhill, Eilean. (1999), Müze ve Galeri Eğitimi, (Çev. M.Ö. Evren, E.G. Kapçı). Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları No: 4

F.Bryan., Jr, Charles. (Aralık 2000) 'Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Müzelere Yeni İzleyiciler Çekmek', *Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar/Üçüncü Uluslararası Tarih Kongresi,* İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları

Fray, Berton Schwarz. (2012), (İkinci Basım). Designing Exhibitions, Switzerland: Birkhauser

Sheppard, Beverly. (2007) 'Meaningful Collaboration', In Principle, In Practice (Edt.: John H. Falk, Lynn D. Dierking, Susan Foutz) U.K.:Alta Mira Press

Türkiye'deki özel müzelerin listesi: http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,43980/ozel-muzeler.html (Erişim: Ekim 2014)

Cer Modern'in kurum kimliği hakkında bilgi: http://www.cermodern.org/contents/list/2/hakkimizda.html?page=1 (Erişim: Ekim 2014)

Onur, Bekir. (2012). Çağdaş Müze, Eğitim ve Gelişim, İstanbul: İmge Kitabevi

Suna ve İnan Kıraç Vakfı hakkında bilgi:http://www.peramuzesi.org.tr/Icerik/suna-ve-inan-kirac-vakfi/15

"Şimdiki Zamanlar"sergisinin arka planı ile ilgili bilgiler Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Baskıresim Bölümü öğretim elemanı olan Prof.Hayri Esmer ile yapılan yazılı görüşmeden alınmıştır. (Görüşme Tarihi: Ekim 2014)

SANAT, SPONSORLUK VE HALKLA İLİŞKİLER İLİŞKİSİ

Sevinç KOÇAK
İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi
sevinc_kocak@hotmail.com

ÖZET

Halkla ilişkiler çalışmaları, kuruluşun hedef kitlelerinde olumlu izlenimler yaratmak için mesaj tasarlayan ve bu mesajları, medya ve diğer iletişim kanalları ile sunan yönetim ve iletişim çalışmalarını kapsamaktadır. Halkla ilişkiler, hedef kitlelerine ulaşacak mecraları belirlerken, toplumun sempatiyle baktığı, gelişebileceği, öğrenebileceği, değer bulacağı ve değer üretebileceği alanlarda hareket etmeyi fayda esasına dayalı olarak seçerek, kuruluşun itibarını arttıran bir yaklaşım benimsemektedir.

Halkla ilişkiler, pek çok yöntem ile hedef kitlelerinde olumlu imaj oluşturma amacını gerçekleştirirken, sanat olaylarını kullanmayı genellikle sponsorluklar ile gerçekleştirmektedir. Sponsorluk, işletmenin amaçlarına bağlı olarak iki temel iletişim işlevine sahiptir. Bunlar, bir mesajı kuvvetlendirme ve mesajı hedeflemedir (Oyman, Odabaşı., 2005:346). Ayrıca sponsorluk, kurumsal amaçlar açısından kurum ve ürün imajını desteklemek, kurumsal kimliği yerleştirmek, hedef kitlede iyi niyet ve anlayış oluşturmak gibi nedenlerle üstlenilmektedir (Peltekoğlu, 2007:366). Karşılıklı etkileşim ve fayda esasına dayanan sponsorluk çalışmaları ile kuruluş bir yandan, sanata verdiği değer ve ilginin hedef kitlelerde yarattığı olumlu imajı kuruluş adına itibar arttırıcı bir unsur olarak kullanırken, bir yandan da toplumsal sorumluluğunu yerine getirdiğini ve sanat gibi topluma faydalı çalışmaları destekleyerek gelişmesine katkıda bulunduğunu ifade etmektedir. Sanat çalışmaları ise sponsorluklar kanalıyla, performans, sergi, içerik ve yöntem olarak ihtiyaç duyduğu maddi destekleri kuruluşlardan alarak, kendi anlam bütünlüğünün hedef kitlelere daha sık ve çeşitli şekillerde ulaşmasını sağlayıp, gelişebilmektedir.

Sanatın günümüz koşullarında, popüler kültürün yarattığı erozyondan etkilenmeden, özüne uygun yüksek standartlı, gelişebilir, erişilebilir ve yaygın olarak değer bulması, gerek içerik gerekse maddi koşullar anlamında destek ve ilgi görmesiyle doğru orantılı olduğu görülmektedir. Bu nedenle sponsorluk uygulamalarının sanat dalları ile gerçekleştirilmesinin sanatın gelişmesi adına oldukça elverişli şartları barındırdığı tespitinde bulunmamıza rağmen, konunun kuruluşlar açısından, genel geçer şekilde, özensiz ve yeterince etkin olarak ele alınmaması ilgi ve dikkatlerin sanata çekilmesinde vuruculuğu azaltmakta, hatta iletişim kargaşası içerisinde bu çalışmalar eriyip yok olmaktadırlar. Bu bakımdan, gerek halkla ilişkiler uygulamaları olarak gerekse sponsorluk çalışmaları kapsamında sanat dalında yapılan her türlü faaliyetin uzun dönemli politikalar çerçevesinde, içinde eğitim unsurlarının yer

aldığı, sürdürülebilir ve geliştirilebilir koşullarla üstelik kuruluşun vizyon ve felsefesine uygun sanat dalları seçilerek yapılması gerekmektedir.

Bütün bu belirtilen tespitlerin, Türkiye'de gerekleşen sanat sponsorluğu çalışmalarında ne derece etkin olduğunu, kuruluşların sanat dallarını desteklemek amaçlı faaliyetlerinin temelinde yatan felsefe ve vizyonlarını değerlendirmek amacıyla 4 holdingin iletişim çalışmaları ve sanat sponsorlukları bir anket yöntemi ile araştırılıp değerlendirilmiştir. Yapılan anket çalışmasının sonuç ve değerlendirmeleri "Sanat, Sponsorluk ve Halkla İlişkiler Çalışmaları İlişkisi " başlığı ile bu makale çerçevesinde değerlendirilerek sunulmaktadır.

Anahtar sözcükler: Sponsorluk, Sanat, Halkla İlişkiler.

GİRİŞ

Günümüzde değişen tüketici profili kuruluşları ve markaları her türlü iletişiminde daha aktif, dikkatli, yaygın ve sorumlu olma noktasına getirmiştir. Bu bağlamda kuruluş ile çevresi arasında olumlu ilişkiler kurmayı hedefleyen Halkla İlişkiler uygulamalarının kuruluşların hedef kitlelerine olumlu mesajlarını aktarırken, sanatın güzelliklerinden, yoğun duygusal, psikolojik ve sosyal etkilerinden, sosyal sorumluluk yansıtan unsurlarından faydalanması da kaçınılmazdır.

Kuruluşların halkla ilişkiler çalışmaları olarak "sanat desteği verme yöntemleri" ile tüketicilerin bekledikleri "sanata destek verilmesi yöntemleri"nin azami ortak noktalarda buluşması yapılan çalışmaların doğru olmasını da sağlayacaktır.

Bu bağlamda, halkla ilişkiler, sponsorluk, sanat birlikteliğinin elverişli şekilde dizayn edilmesi kuruluş-mesaj-hedef kitle uyumunu en entkin şekilde ortaya çıkacağı platformları oluşturacağı kaçınılmaz bir olgudur diyebiliriz.

Sponsorluğun doğası gereği içerisinde barındırdığı "karşılıklı fayda" unsurunun, kuruluşlar tarafından destek bekleyen alanlarda kullanılması, günümüz yönetim anlayışında ve tüketici ilişkilerinde, kuruluşun itibarlı, güvenilir ve sosyal sorumluluk bilincine vakıf bir kuruluş olduğu imajını pekiştirdiğini söyleyebiliriz.

SANAT KAVRAMI VE GÜNÜMÜZDE SANAT ANLAYIŞI

Sanat, insanın doğası gereği ürettiği, yaratılışının şifrelerinde bulunan bir ihtiyaçtan kaynaklanan, doğal ve özel süreçleri kapsamaktadır. Sanat, baştan beri kendini hayvan soyundan farklılaştıran, doğal güçler karşısında örgütleyen insanların temel kültürel gücü olmuştur. Tam da bu nedenle, aynı zamanda onları belirli toplumsal birlikler kurmaya zorlayan, aklını kullanmaya mecbur eden bir hakikat rejimi olmuştur (Artun, 2013:11). Tarihin çok eski dönemlerinde, hiçbir teknoloji veya araç-gereç olmadığı halde insan ırkı, objeler, çizimler, renkler ile ihtiyaç halinde çeşitli yaratımlarda, dizaynlarda bulunmuşlardır. İnsanoğlunun tarihin ilk yıllarından itibaren yaşadığı dönemin özelliklerine uygun olarak ortaya koyduğu gündelik kullanım eşyaları, süs objeleri, takılar, mağara resimleri, çanak-çömlek, mimari eserler gibi pek çok çeşitteki yaratılan bu eserler ayrışarak, modern çağda "Sanat", "Zanaat" ve "Tasarım" kavramları ayrı ayrı birer alan haline gelmiştir (Yılmaz, 2010:11).

Sanayileşme süreci ve toplumsal gelişmeler neticesinde, Baudrillard'ın kırk yıl önce belirttiği gibi "tüketim üretime, sembollerin üretimine" dönüşmüştür. Sanat sadece tasarımla değil, sanayi ile de özdeşleşmiştir (Artun, 2013:13).

SPONSORLUK VE HALKLA İLİŞKİLER FAALİYETLERİ İLİŞKİSİ

Sponsorluğu "bir kuruluşun kurumsal pazarlama ve iletişim hedeflerine ulaşmak amacıyla bağlantılı olan spor, kültür-sanat, çevre ve sosyal alanlar gibi geliştirilmeye ihtiyaç duyulan alanlardaki kişi, kuruluş veya organizasyonlara maddi, malzeme, teçhizat ve başka türlü desteklerle yapılan tüm faaliyetlerin planlanması, uygulanması ve kontrol edilmesi süreçlerini kapsayan, taraflar arasında belirli bir süre boyunca karşılıklı olarak birbirlerine fayda sağlamaya yönelik olarak yapılan iş anlaşması" (Okay, 2005:8) olarak tanımlayabiliriz

Sponsorluk uygulamalarını mesenlik, bağış gibi kavramlardan ayıran en belirgin özellik, sponsor alan ve sponsorluk veren kuruluşların söz konusu sponsorluk olayından karşılıklı fayda sağlaması esasına dayanması özelliğidir.

Sponsorluğun özeliklerini aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz:

- Sponsorluk bir alışveriş ilişkisiyle ortaya çıkar, bu da faaliyet ve karşı faaliyet prensibine dayanır
- Sponsor, karşı tarafı mali, teçhizat, malzeme veya hizmet gibi faaliyetlerle destekler.
- Sponsorluğu yapılan taraf da sponsorun kendisine yaptığı katkıyı medya yardımıyla tanıtmaya ve böylece dolaylı olarak sponsoru iletişim hedeflerini desteklemekle yükümlüdür.
- Sponsorluğu sadece ticari kuruluşlar değil, ticari olmayan organizasyonlar, kamu kuruluşları veya tekil şahıslar da yapabilir.
- Sponsorluğu yapılan alan spor, sanat, sosyal veya çevre koruma alanlarından tekil bir kişi, gruplar veya kurumlar olabilir.
- Sponsorluk belirli bir süreyle veya bir iş anlaşmasına dayanılarak yapılır.
- Sponsorluk, sponsorun diğer iletişim araçlarına entegre edilmesi gereken bir iletişim aracıdır. (Okay, 2005:10).

Sponsoruk uygulamalarında seçilen sponsorluk alanı, kuruluşun veya markanın hedef kitlelerine vermek istedikleri ortak mesajla uyumlu, hedef kitlenin ilgi alanını kapsayan ve kuruluşun faaliyet alanından uzak ve etkileşimsiz olmamalıdır. Çünkü sponsorluk uygulamaları ile kuruluş veya marka, hedef kitlelerine açıkça "sponsor olduğumuz konuda topluma faydayı gözetmekteyiz" mesajı vermektedir ve bu mesaj iştigal edilen iş kolu ile bağlantılı olursa daha direkt bir etki yaratmaktadır diyebiliriz.

Ancak, genel olarak sanat sponsorluğunun bir amacı da belirli bir pazara ulaşmak, kurum misafirperverliği ve kurumsal sosyal sorumluluk bakımından markayı yükseğe çıkarmaktır. Kültür-sanat sponsorluğu ile kuruluş veya marka, belirlemiş olduğu hedeflere ulaşmaya çalışmakta, öte yandan da bu sanat faaliyetlerine katılan, izleyen hedef gruplar ya da toplum bu yöndeki ihtiyaçlarını karşılama imkânını elde etmektedirler (Okay, 2005:128). Bu bağlamda seçilen sanat dalının hedef kitlesi veya sanatçısı veya yapılan çalışmanın zamanlaması vb gibi unsurların kurumsal mesajlarla bağlantılı ve destekler nitelikte olmasını gözetmek, pratikte hedef kitlelere ulaşmakta daha etkin ulaşmayı sağlayacaktır diyebilirz.

Bununla birlikte, spor sponsorluğundan sonra, sponsorluk harcamaları içerisinden en fazla payı alan kültür-sanat sponsorluğu, eskiden soylu ailelerin ün dışında herhangi bir beklentileri olmadan sanatçıları destekleyerek sanat koruyuculuğu, mesenlik yapmaları şeklinde görülürken, günümüzde kuruluşlar uzun ve kısa vadede ticari bir fayda sağlamak beklentisi içerisinde, hedef gruplarına ulaşmak, tanınırlıklarını ve imajlarını yükseltmek, toplumda iyi niyet oluşturmak ve kuruluş çalışanlarını motive etmek amacıyla bu alandaki sponsorluk faaliyetlerine yönelmektedirler (Okay, 2005:127). Toplumun genelini hedef alan, bir sektörün veya sanat dalının ülke genelinde kuruluş veya marka ile doğrudan bağlantılı olmadan yapılan sanat sponsorluğu uygulamalarını bu anlamda değerlendirebiliriz.

Halkla İlişkiler çalışmalarının günümüzde tüm iletişim süreçleriyle koordineli olarak yürütülmesi ve kuruluşun ekonomik göstergelerinden insan kaynakları yönetimine, gelecek hedeflerinden çevreye duyarlılığına kadar çok geniş bir ölçekte değerlendirildiği İtibar Yönetimi ile anılmaktadır. Çünkü bugün pazarlama, müşterinin ihtiyacını anlayıp karşılamak ve halkla ilişkiler desteği ile müşterinin güven ve sadakatini elde etmek temeline dayanmaktadır (Pira, 2005:30). Günümüz halkla ilişkiler çalışmaları pazarlama iletişimi çalışmaları ile birlikte ele alınarak hedef kitlelere ulaşmaya çalışmaktadır.

Esasen pazarlamanın hedef kitlesi olarak araştırılsa da müşteri ve rakipler halkla ilişkilerin de hedef kitlelerindendir. Halkla İlişkiler sürecinin koordine edici yapısı ile bu hedef kitlelere ilişkin toplamış olduğu veriler, diğer hedef kitleler ile ilişkilerini de içereceğinden önemli bir bilgi kaynağıdır (Pira, 2005:31). Dolayısıyla gerek pazarlama iletişimi çerçevesinde, gerekse Halkla İlişkiler çerçevesinde ele alınan iletişim çalışmaları hem marka, hem kuruluş, hem de ürün sadakati yaratarak ve bunu koruyup geliştirerek çalışmalarını yürütmek durumundadır. Böylece İtibar Yönetimi noktasına gelinmiştir ve bunu başarabilen kuruluşlar şeffaf, kaliteli yönetim prensiplerini benimseyen, açık, gelişen, stratejik hedefler belirleyen, farklılaşmış, yenilikçi, topluma faydalı, geleceğe yatırım yapabilen ve güvenilir kuruluşlar olarak "itibarlı kuruluş" şeklinde anılmaktadırlar.

Bütün bunlarla bağlantılı olarak iş dünyasında ticari başarı kadar kurumsal imajın kazandığı önem de şirketleri, kültür-sanat faaliyetlerine yöneltiyor. İletişim bütçelerinin büyük bir kısmını sponsorluklara ayıran iş dünyası, kültür-sanat yatırımlarıyla reklamlarda kaçırdıkları tüketicilere ulaşmayı hedefliyor (www.halklailiskiler.com.tr, 2014).

SANAT, SPONSORLUK VE HALKLA İLİŞKİLER İLİŞKİSİ

Türkiye'de Sanat Sponsorluğuna getirilen eleştirileri;

- Halen sanat sponsorlukları, sanata mesenlik yapan ailelerin elindedir.
- Sanat faaliyetleri ve sponsorlukları elit bir kesim tarafındanyönetilmektedir
- Sanatçı, sponsor firma ve küratör tarafından yönlendirilmektedir,kısıtlanmaktadır
- Sponsorluk yasası ile sanat sponsorluğu "sosyal sorumluluk"kavramından uzaklaşarak "daha çok ticari" olmuştur
- "Koleksiyonerlik" sponsorluk gibi gösterilmektedir

başlıklarında toplayabiliriz.

Ulu önder Atatürk'ün dediği gibi "Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir" (www.atatürkinkilapları.com, 2014).Sanat, gelişmesi ve tekrar topluma sunulması bağlamında hem söz konusu sanat dalının gelişmesine hem de o sanatı benimseyen

ve icra eden kişilerin gelişmesine bağlı olarak değer bulur, gelişir ve güzelleşir. Geleneksel olarak soylu aileler tarafından yapılan sanat hamiliği, günümüzde firmalar ve vakıflar tarafından yapılmaktadır. Çoğunlukla bu firma ve vakıfların da "aile kurumları" olduğu dikkat çekmektedir. Bu ünlü aileler, filantropist güdülerle sanatın ve bilimin koruyuculuğunu üstlenmişlerdir. Hamiliğin ya da mesenliğin günümüzdeki karşılığı ise sosyal sorumlulukla bağı kurulan sponsorluk kavramına denk gelmektedir (Kösemen, 2012).

İstanbul Modern eski direktörü David Elliot'a göre "Türk sanat endüstrisinin alt yapısı, dünyanın 30 sene gerisinde, kamunun sanata olan yaklaşımı ise en az 100 yıl geride" (Barlas, 2007). Ancak günümüz gelişmeleri, sermayedarların girişimleri, tüketicilerin beklentileri doğrultusunda tüm kuruluşların ve yöneticilerin hızlı bir şekilde yöneldikleri itibar yönetimi olgusu ile sanat dallarının desteklenmesiyle bu geri kalma durumunun giderek değiştiğini söyleyebiliriz. Kurumsal Stratejik İletişim çalışmaları ile yürütülen İtibar Yönetimi ve İmaj Yönetimi yaklaşımı, uzun vadede kurumsal sadakat sağlayan, marka bağlılığı yaratan, çift yönlü simetrik bir iletişim platformu (yani tarafların iletişim süreç ve mesajlarını revizyon etmelerine imkân tanıyan) yaratmayı hedefleyen bir yönetim yaklaşımıdır (İnan, 2009:269). Değişen ve gelişen müşteri profili, gelişen teknolojik imkânlar, iletişim alanındaki gelişmeler ve küresel ekonomik hareketler kuruluşları İtibar Yönetimi süreçlerini benimsemeye zorunlu kılmıştır.

ANKET ÇALIŞMASI HAKKINDA AÇIKLAMALAR

Yapılan anket çalışmasında aşağıdaki iki soruya yanıt aranmıştır:

1. Tüketicilerin ve kuruluşların sponsorluktanbeklentisi nedir?
2. Tüketiciler ve kurulular sanat sponsorluğunda aynı sponsorluk yöntemini mi benimsemektedir?

Holdingler İle Yapılan Anket Çalışması, Bulguları ve Yorumları

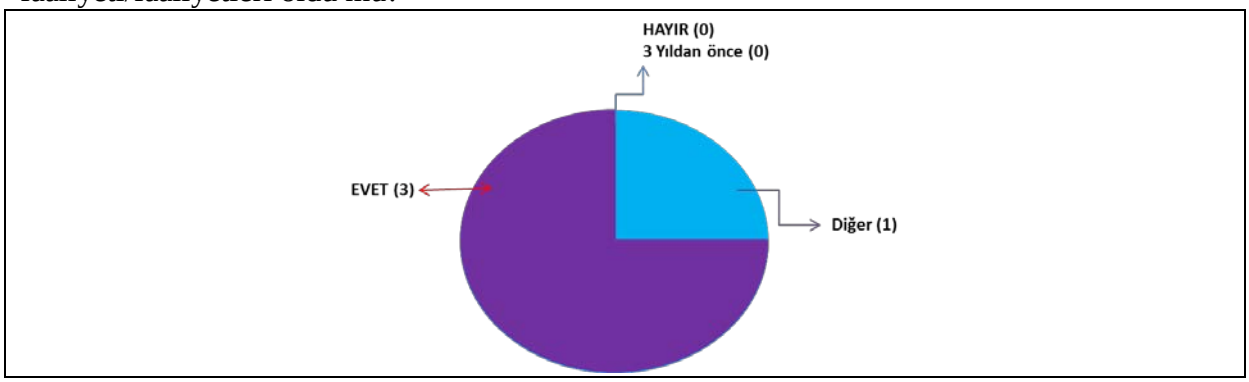
Yukarıda belirtilen soruların cevaplarına ulaşmak üzere, öncelikle Türkiye İtbar Endeksi 2013 verilerine göre Türkiye'de İtibarlı olan 160 kuruluştan farklı sektörlerde faaliyet gösteren 4 kuruluşun Kurumsal İletişim Müdürlerine elektronik posta aracılığıyla anket formu gönderilmiştir. Google Drive Formları ile anket oluşturulan bu anket formları gönderilmesi ve yanıtların alınması .... tarihleri arasında tamamlanmıştır. Cevapların değerlendirilmesi de Google Drive Yanıtların Özeti verileriyle oluşturulmuştur.

Holdingler ile yapılan bu anket çalışmasında iletişime geçilen firmalar ve bünyelerindeki bazı markalar aşağıdaki şekildedir.

- Hayat Kimya A.Ş.; Papia, Test, Bingo, Molped, Molfiks
- Zorlu Grup; Linens, Vestel, Zorlu Yapı, Zorlu Enerji
- Turkas Enerji A.Ş.; Shell, Turcas Enerji
- Boyner Holding; Beymen, Altınyıldız, Fabrika, Morhipo, Tbox, YKM, Çarşı, Divarese

Bu kuruluşların Kurumsal İletişim Yöneticileri ve/veya Halkla İlişkiler Yöneticileri ile yapılan anket sonucunda ulaşılan cevaplar 4.1.1. başlığında belirtilen tablolar ile sunulmuş ve 4.1.2. başlığında da yorumlanmıştır.

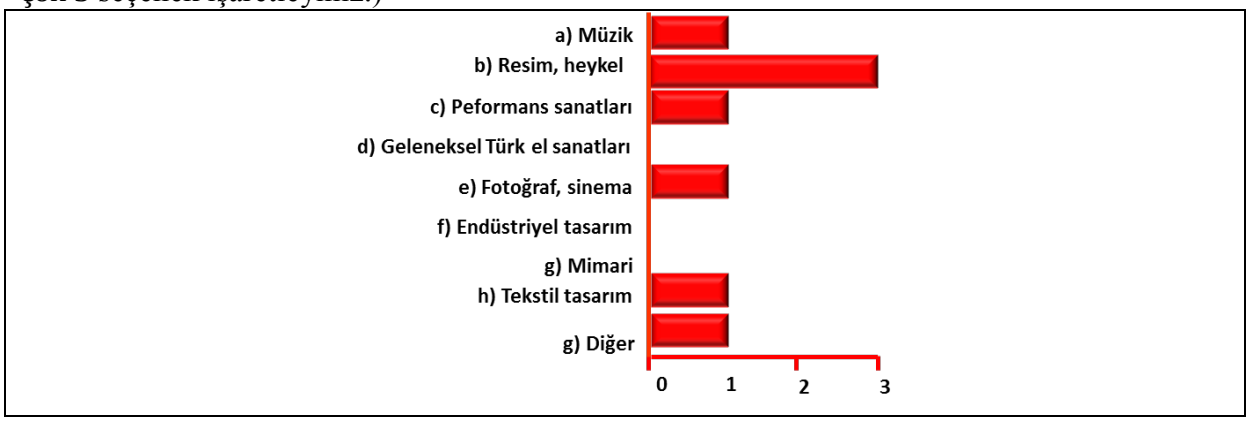
SORU 1: Son 3 yıl içerisinde kuruluşunuzun, sanatı destekleyen halkla ilişkiler faaliyeti/faaliyetleri oldu mu?



Şekil 1. Sanata Yapılan Halkla İlişkiler Desteği Tablosu

4 kuruluştan biri hariç diğerleri son 3 yıl içerisinde sanatı destekleyen bir halkla ilişkiler çalışması gerçekleştirdiğini ifade etmiştir.

SORU 2: Kuruluşunuz sanat dallarından hangisini/hangilerini desteklemektedir? (En çok 3 seçenek işaretleyiniz.)



Şekil 2. Desteklenen Sanat Dalları Tablosu

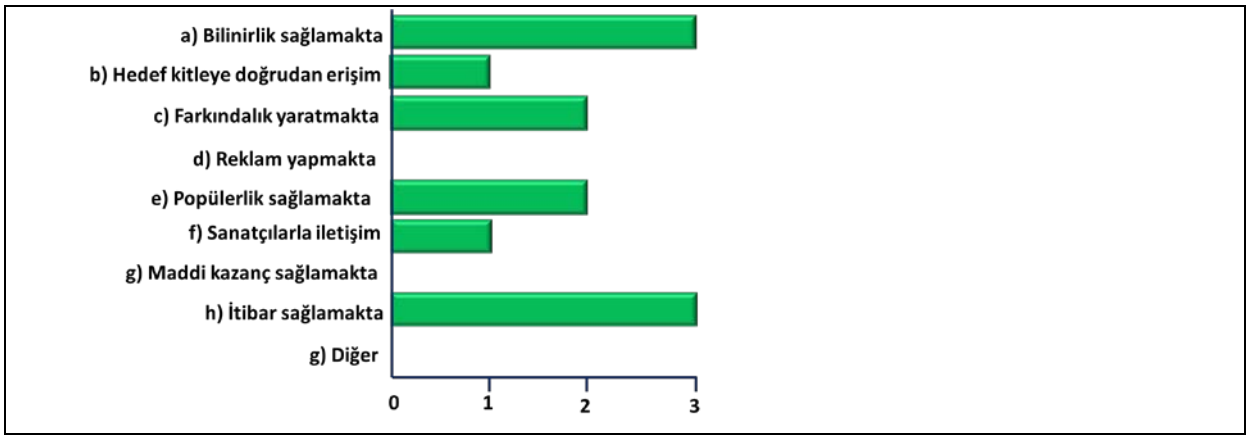
Kuruluşlardan gelen cevaplar doğrultusunda resim, heykel gibi görsel sanat dallarının öncelikle en çok desteklenen sanat dalı olduğu görülmektedir.

SORU 3: Kuruluşunuz sanat dalını hangi yöntem/yöntemlerle desteklemektedir?

Şekil 3. Sanatı Destekleme Yöntemleri Tablosu

Kuruluşlar, destekledikleri sanat dalını en çok sponsorluk yöntemi ile daha sonra da maddi yardımlarda bulunmak şekliyle desteklediklerini ifade etmişlerdir.

SORU 4: Sanat veya başka bir dalda sponsorluk uygulamaları kuruluşunuza hangi yararı/yararları sağlamaktadır?



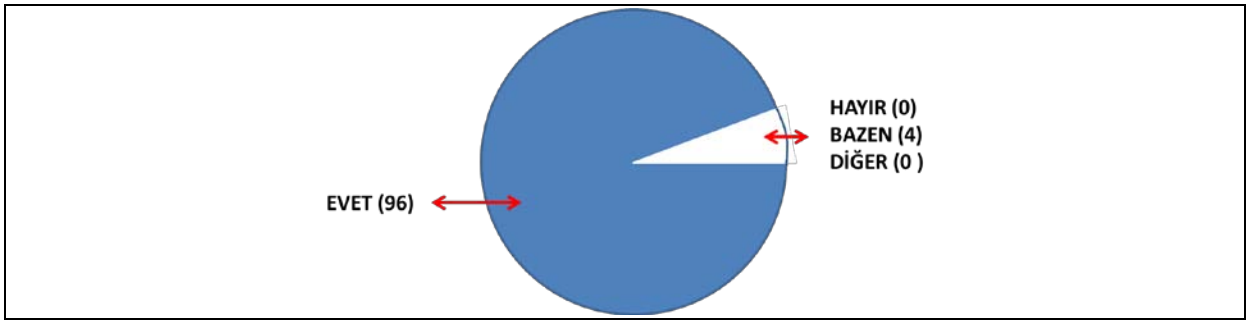
Şekil 4. Sanat Sponsorluğunun Kuruluşa Faydası Tablosu

Kuruluşlar, sanata yapılan desteklerin en çok itibar sağlamak ve bilinirlik sağlamak şeklinde etkili olduğunu ifade etmişlerdir. Sanat desteğinin daha sonra farkındalık yaratmak ve popülerlik sağlamak şeklinde faydalı olduğu görüşünü belirtmişlerdir.

Tüketiciler İle Yapılan Anket Çalışması, Bulguları ve Yorumları

Rastgele örneklem metodu ile elektronik posta ve sosyal medya aracılığıyla 100 kişiye Google Drive Formları ile oluşturulan bu anket formları gönderilmiştir. Gönderilmesi, yanıtların alınması ve değerlendirilmesi.... tarihleri arasında tamamlanmıştır. Cevapların değerlendirilmesi de Google Drive Yanıtların Özeti verileriyle oluşturulmuştur.

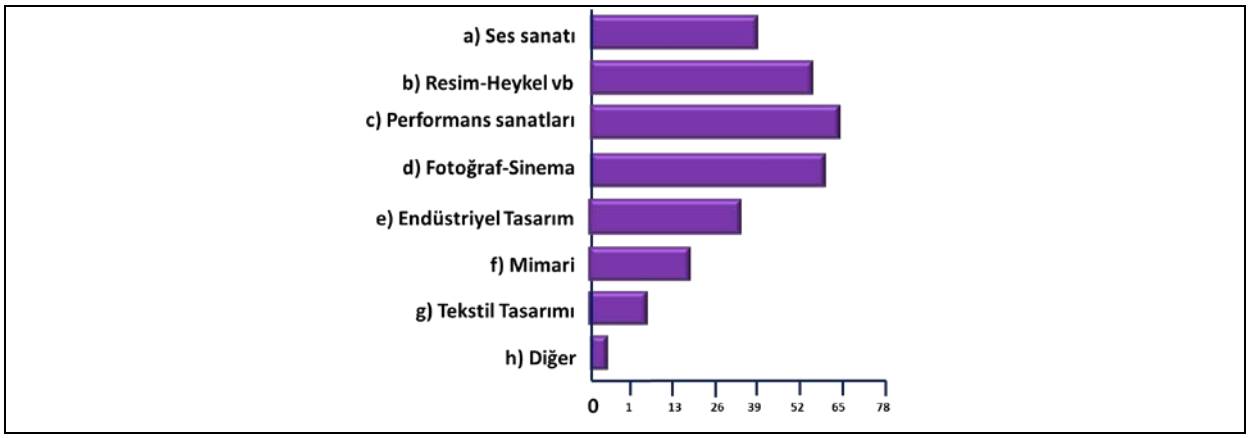
SORU 1: Sizce ticari kuruluşlar sanat çalışmalarını desteklemekle topluma faydalı bir çalışma yapmış olurlar mı?



Şekil 5. Tüketiciler Açısından Sanata Destek-Topluma Fayda Etkileşimi Tablosu

100 katılımcıdan 96 kişisi, sanata yapılan desteğin topluma faydalı bir çalışma olduğu görüşünü belirtmişlerdir.

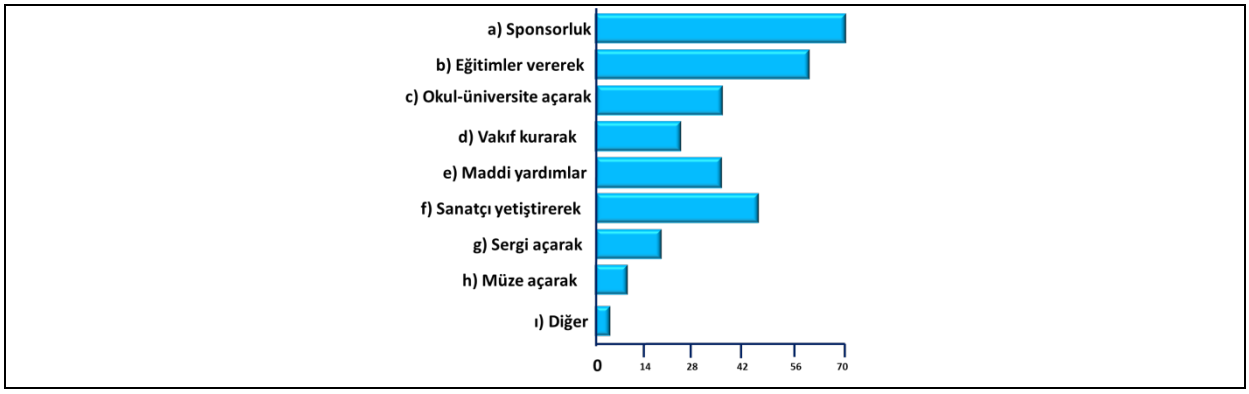
SORU 2: Sizce kuruluşlar aşağıdaki hangi sanat dallarını desteklemelidirler?



Şekil 6. Tüketiciler Açısından Sanata Destek-Topluma Fayda Etkileşimi Tablosu

Tüketicilerin bu soruya verdikleri cevaplarda en çok dikkati çeken, kuruluşlarca tekstil tasarımı, mimari ve endüstriyel tasarım dallarına az oranda destek verilmesi görüşünün ortaya çıkmasıdır. Fotoğraf, sinema, performans sanatları, resim-heykel ve ses sanatının kuruluşlarca yoğunlukla desteklenmesi gerektiği görüşünü belirtmişlerdir.

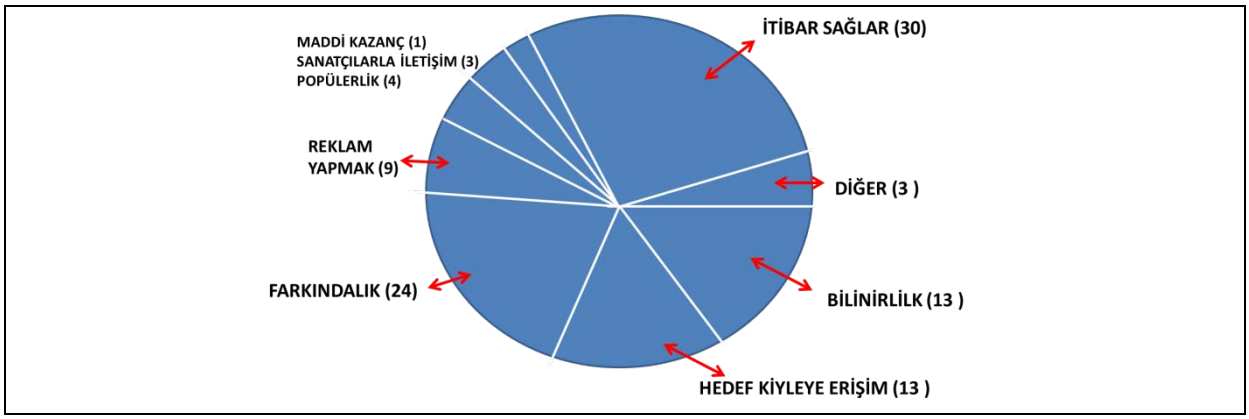
SORU 3: Kuruluşlar sanat dalını hangi yöntem/yöntemlerle desteklemelidirler?



Şekil 7. Tüketiciler Açısından Sanata Destek Tablosu

Tüketiciler, sanata yapılan desteklerin ağırlıklı olarak sponsorluk yöntemi ile gerçekleşmesi cevabını vermişlerdir. Ancak ikinci sırada sanat dalında eğitimler verilmesi ve sanatçı yetiştirilmesi seçenekleri dikkat çekmektedir. Sergi ve müze açılarak destek verilmesi cevapları en az oy verilen cevaplardır.

SORU 4: Bir kuruluşun herhangi bir sanat dalını desteklemesi kuruluşa hangi yararı/yararları sağlamaktadır?



Şekil 8. Tüketiciler Açısından Sanata Destek İle Kuruluşa Sağlanan Yarar Etkileşmi Tablosu

Bu soruya verdikleri cevaplar ile tüketiciler, sanata yapılan desteklerin kuruluşa ağırlıklı olarak itibar sağladığını, ikini olarak da farkındalık sağladığını belirtmişlerdir. Maddi kazanç ve sanatçılarla iletişim seçenekleri en az oy alan cevaplar olmuştur.

SONUÇ

Yapılan iki anket çalışması neticesinde kuruluşların, çoğunlukla sanata sponsorluklar ile destek verdiğini gözlemlemekteyiz. Ancak tüketicilerin yalnızca sponsorluk yöntemini değil, o sanat dalının uzun vadede gelişmesi ve yaşaması için gereken koşulların yaratılmasına yönelik eğitim ve sanatçı yetiştirilmesi cevaplarına da ağırlıklı oy verdikleri görülmektedir.

Sanata yapılan desteklerin kuruluşların itibarına direkt etki ettiği bir kez daha gözler önüne serilmiştir. Ancak kuruluşlar açısından sanat desteklerinin bilinirlik ve popülerlik sağlamaya yönelik kullanımı da olduğu gözlemlenmiştir. Tüketiciler ise popülerlik faktörünü çok dikkate almadan, itibar ve farkındalık unsurları üzerinde durmuşlardır.

Bunlarla beraber tüketiciler ağırlıklı olarak sinema-resim ve performans sanatları dallarının desteklenmesini görmek istediklerini belirtirken, kuruluşlar resim-heykel dalına daha çok destek verdiklerini ifade etmişlerdir.

Anket sonuçlarına ilişkin sonuç olarak diyebiliriz ki gerek halkla ilişkiler uygulamaları olarak, gerekse sponsorluk çalışmaları kapsamında sanat alanında yapılan her türlü faaliyetin, tüketiciler ve kuruluş yönetimlerince itibar faktörüne vurgu yaptığı kaçınılmaz olarak görünmektedir. Ancak itibar yönetiminin doğası gereği içerisinde barındırdığı, yapılan çalışmalarının "uzun dönemli politikalar üreterek ve içinde eğitim unsurlarının yer aldığı, sürdürülebilir ve geliştirilebilir koşullarla gerçekleştirilmesi, kuruluşun vizyon ve felsefesine uygun olması gereği", tüketicilerin cevaplarında açıkça ortaya konulmaktadır.

Yapılan iki anket çalışması ile ortaya konulmaya çalışılan görüşlerin daha kapsamlı ve geniş ölçekli araştırmalar ile incelenmesi ve varılmaya çalışan sonuçların geniş katılımlı araştırmalar ile ortaya konulmasının sanat, sponsorluk ve halkla ilişkiler kavramlarına katkılarda bulunacağı kanaatine varılması yanlış olmayacaktır.

Sanatçı sanatını icra ederken, kendisine ait öznel dünyayı, içinde barındığı toplumsal ve evrensel duygularla, ortamlarla harmanlayarak sunmaktadır. Yaşadığı çevresel koşullar ve

yaşam standardını korumak, sadece sanatına yönelebilmek ihtiyacı içerisindedir. Geçmişte ve günümüzde sanatçının desteklenmesinde, himaye edilmesindeki ana amacın, yaşamını sürdürme endişesinden uzak sanatının yaratıcılığını gerçekleştirmesine olanak sağlanması ulvi nedeninden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Sponsorluğun temellerini oluşturan mesenlik bu amaçla gerçekleştirilmiştir diyebiliriz. Ancak bu himayeden sanatçının düşünsel ve yetenek olarak kısıtlanmaması ve yönlendirilmemesi yaratıcılığın gözetilmesi kapsamında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzdeki sponsorluk anlayışı hem sanatçı, hem sanat dalı, hem de toplumsal ve kurumsal hedefleri gözeten bir sistemle gerçekleştirilmektedir. Çünkü sponsorluk sisteminde önemle üzerinde durulan nokta "karşılıklı fayda" esasıdır. Kurumsal amaçlara, hedef kitlelere, itibara ve farkındalık yaratmak vb unsurlara sanat dalının ve sanatçının yaratımlarından geri dönüşümlü olarak etkilenmek ve algı yaratmak, doğal olarak günümüz iletişim endüstrisinde önemle gözetilmesi gereken bir ortam olmaktadır.

Sponsorluk, halkla ilişkiler ve sanat birlikteliğinde, bütün unsurların birbirine destek olabilmeleri, tüketiciler nezdinde bu kavramların uzun vadeli, içerikli, yaratıcı, sanatçının ve kurumsal hedeflerin buluştuğu çalışmalar olarak ortaya konulması ekseninde birleşmesindeki başarıyla doğru orantılı olduğunu söylemek yanlış olamayacaktır.

Herhangi bir sanat dalının desteklenmesi, o sanat dalına geçici maddi kaynaklar sağlanmasından çok, sanatçı yetiştirilmesi, okular açılması, sanat algısının ve bilincinin gelişmesine yönelik topluma önderlik edilmesi gibi uzun vadeli ve kalkınmayı, gelişmeyi, sürdürülebilirliği ve yenilenmeyi içeren unsurlarla yapılmış olması kuruluşların itibar algısına daha doğrudan ve pozitif etki etmesi anlamında oldukça önem kazanmaktadır.

KAYNAKLAR

Artun, A. (2013). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik.* İstanbul:İletişim Yayınları.

Artun, A.(2009) *Floransa Prenslerinden Dubai Şeyhlerine Mimarlık, Koleksiyon, Sanat, Saltanat.* Çağdaş Sanat Konuşmaları 4, Koleksiyonerlik ve Müzecilik, Hazırlayan:Levent Çalıkoğlu, YKY, 2009. http://www.aliartun.com/content/detail/22 (Erişim:03.11.2014)

Barlas, Ş. (2007). *Küresel Sanat Ekonomisinde Türkiye'den Çağdaş Sanatın Pazarlanması*. **5.Karaburun Bilim Kongresi Bildiri Metni.** http://www.tamsanat.net/yayinlar/makale.php?post=625 **(Erişim:03.11.2014)**

İnan, E. (2009). *Halkla İlişkilerde Medya Yönetimi Yeni İletişim Teknolojileriyle.* İstanbul:Referans Yayıncılık Ltd. Şti.

Kösemen, İ. B. (2012).*Türkiye'de Özel Sektörün Kültür ve Sanat Alanındaki Artan Görünürlüğü*. Marmara Üniversitesi İ.İ.B. Dergisi, 2012, Cilt XXXIII, Sayı II, S.145-172.

Okay, A. (2005). *Sponsorluğun Temelleri*. İstanbul:Der Yayınları.

Oyman. M., Odabaşı. Y.(2005) *Pazarlama İletişimi Yönetimi.* İstanbul:MediaCat Yayınları.

Peltekoğlu. F.B.(2007). *Halkla İlişkiler Nedir?.* İstanbul:Beta Yayınları.

Pira, A. (2005). *Halkla İlişkiler İçin Okumalar.* İstanbul: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri.

Yılmaz, M. (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür.* Malcolm Bernard. Ankara:Ütopya Yayınları

Yılmaz, M. (2005). *Modernizimden Postmodernizme Sanat.* Ankara:Ütopya Yayınevi.

"Şirketler Sadece Sponsorluk Yapmıyor, Gündemi de Belirliyor". (2006).http://www.halklailiskiler.com.tr/yazi.php?id=1952 (Erişim: 03.11.2014)

"Atatürk Özdeyişleri".http://www.ataturkinkilaplari.com/ao/37/ataturkun-sanat-ile-ilgili-sozleri.html, Erişim :03.11.2014)

KİTLE RUHU, EYLEM VE PROPAGANDA ÜÇGENİNDESANATI YÖNETMEK

Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU
T.C. Yeditepe Üniversitesi
seyitbucukoglu@gmail.com

ÖZET

Günümüz toplumsal gerçekçiliğinin bir yansıması olarak ortaya çıkan "kitle ruhu", yeni bir Avangard yaklaşım olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda ortaya çıkan kitlesel hareket ve birliktelik, toplumu ilgilendiren ortak konularda, yaptırımcı ve faşist bir yaklaşımı reddeden, günümüz toplumsal olaylarına sessiz kalmayan, kitlesel bir büyümeyle sesini duyuran, ülke ya da dünya tarihine iz bırakan bir eyleme dönüşüyor.

"Devrim" kavramı, kapitalist modernleşme sonrası ortaya çıkarken, gelişen teknoloji ile ticaret ve büyüyen ekonomi de kapitalist modernleşme ile bir takım güçlerin ve çatışmaların ortaya çıkmasına neden oluyor. Dolayısıyla modernleşme sonucunda teknoloji, ticaret ve ekonominin bir arada yer alması, ancak büyük çatışmalarda var olacak gibi görünüyor.

Sanat, toplumsal gerçekliğe ışık tutan, onu gelecek kuşaklara aktaran, kayıt altına alan, çözüm üreten ve ona dikkat çeken bir gerçekliktir. Bu nedenle toplumlar ya da kitleler, söylemlerini, çoğu kez sanatta bir araya getirirler.

Ortaya çıkan üretimler mevcut siyasal ve politik mekanizmaya başkaldıran nitelikte, ona karşı kitle oluşturacak bir eylemle, hatta 'direniş' adı altında bir performansa dönüştüğünde, sanatın halkı nasıl yönettiği ya da halkın sanatı nasıl yönettiği konularında sorularla karşılaşıyoruz. Ortaya çıkan üretimlerin sanatçı, halk veya sivil toplum örgütlerince ele alınıyor olması, özgür ifade biçimlerinin temelinde sanatsal anlatım ya da mesaj içerikli söylemlerin oluşmasında yine sanata başvurulduğu ve bu bakımdan sanatı yöneten bir eyleme ya da sanatın yönettiği bir toplum olgusuna göndermede bulunduğu söylenebilir.

Politik Sanat denildiği zaman, Gezi Parkı Direnişinin bir bakıma Politik Sanat olduğu gerçeği de yadsınamaz bir durumdur.

Politik Sanat, toplumsal mesajlara ve kaygılara belli bir mesafeden bakar. Toplumsal ya da siyasal birçok etken daha önceden farkına varılmayan, onu görmekte zorlanan ya da farklı kimliklere, olgulara veya oluşumlara, araçlara ya da yapılara, farklı düşünce ve özgürlüklere sahip birçok insanın, kitlenin ya da toplumun bir arada var olduğu, ona karşı bir duruş veya direnme örneğini ortaya koydukları eylemler bütününde kendini gösterir.

Ülkenin ve hatta dünyanın birçok ayrı noktasında, birbirinden farklı düşünce ve görüşlere sahip insanların, kamusal alanlarda, interaktif ortamlarda veya farklı mecralarda görünür olmaları, bu nedenle ortaya çıkardıkları sanatsal üretimlerle var olmaları Politik Sanatın ortaya çıkardığı sonuçlardır.

Dünya tarihinde Sovyet Devletinin sanat üzerinde oynadığı rol ve kontrolü artıran bir tutumun izlerini görmek ve günümüz Politik Sanatındaki değişim ve yönetimsel faktörlere örneklemelerde bulunmak mümkün gibi görünüyor.

Dünya tarihindeki kültürel imgelerin eylemsel ve kitlesel bir takım üretimlerle yeni bir dil olarak sunulmasını propaganda malzemesine dönüşen sanat üretimleri izler.

Bununla birlikte, dünya üzerinde örneklerine rastladığımız ya da yakından tanıklık ettiğimiz Gezi Parkı Direnişi gibi birçok kitlesel hareket ve eylemde iki farklı yönetim ortaya çıkar.

Bunlardan birincisi "Halk", yani kitle ve toplumu oluşturan, onu güçlendiren bireyler bütünü, diğeri ise "Sanat", yani kitleleri içine alan ve daima söylenecek bir söze tercümanlık eden duygular bütünü.

Bu birliktelik, ortaya çıkan kitle ruhuyla güçlenerek toplumun her kesimine ulaştığında, yine her iki yönetimin yaratıcılığı, izleyen üzerinde gerçek sonuca ulaşır. Bu bakımdan, "Sanat nedir?" ya da "Ne sanattır?" sorularına tek cevabı yine izleyici verebilir.

O halde, **"kitle ruhu, eylem ve propaganda üçgeninde sanatı yönetmek"**, izleyen tarafından gerçekleşir diyebiliriz. Çünkü izleyen açısından gerçek gereksinmelere en iyi cevabı sanat ancak kendisi verebilmelidir.

Anahtar kelimeler: Kitle, Eylem, Propaganda, Sanat, Gezi Parkı.

CONDUCTING ART IN THE TRIANGLE OF MASS VITALITY, ACT AND PROPAGANDA

ABSTRACT

Mass vitality, shows up as a reflection of today's society's reality, can be described as a new style Avant-garde approach. Mass movement and association which occurs accordingly turns into an impressing act on the common social subjects which denies sanctions and fascistic attitudes, yelling out for the social movements, getting bigger with the mass and leaving a mark on the countries' and globe's history.

Notion of "Revolution" -appears with capitalist modernism- causes the conflicts of some powers by improving technology and trade and growing economy also helps these conflicts by capitalist modernism. Thus the co-existing of modernism technology, trade and economy in the same line seems can occur only with heavy conflicts.

Art is a reality that clears up the social realities and records these for the next generations as well as providing solutions for them and drawing attention to these social realities. For this reason societies and mass vitalities mostly bring together their expressions through art.

When these created opuses revolt against the existing political systems and appears as a mass action, even turns out a performance under the name of “resistance” we face with the questions such as how the art conducts the community or how the community conducts the art. It can be mentioned as that art conducts the society or turns to an act conducting the artistic movements since these productions are dealt by artists, society or non-governmental organization and art is lying down on basis of these independent expressions.

When the subject comes to the Politic Art, as an obvious and stubborn fact “Gezi Resistance” (TaksimGeziParkı) is a politic art.

Politic art looks after the social messages and anxieties from a certain distance. Many of the social or political factors show themselves in the all actions which reflect the posture off all the togetherness of the masses who have different identities, formations, facts, medias, structures, ideas and independences or vice versa shows itself in the disobediences even if they’re seen as the first time or rarely seen by these masses.

At many different points of the country even of the World, if the poeple with the different backgrounds can be seen noticeably in public places, interactive environment and different medias and have an existence, this is the result of the Politic Art.

It seems possible that we can bring forward an illustration for the managerial factors and the alteration of the Politic Art in the World history by seeing the role of the former Soviet Union on the art and by tracing the behaviors increases the control.

Art opuses that are already the propaganda materials follow the presentation of cultural images by certain actual and mass productions as a new language of the World history.

However, in the mass movements we’ve experienced in the last decades, such as Gezi Resistance, two different regimes are manifested.
The first one is “the Society” meanly the mass, the whole of the individuals and the latter is the “Art” meanly the interpreter of these emotions and mass’

When this togetherness touches to the farthest part of the society, the creativity of these both regimes arrive the real result on the followers. Thus only the follower know the answer for “What is art?”

In that case we can say that **“conducting art in the triangle of mass vitality, act and propaganda”** realized by the followers. Because just art can give the right answers the followers’ demands.

Keywords: Crowd of People, Action, Propaganda, Art, Gezi Park.

GİRİŞ

Günümüz toplumsal gerçekçiliğinin bir yansıması olarak ortaya çıkan “kitle ruhu”, yeni bir Avangardyaklaşım olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda ortaya çıkan kitlesel hareket ve birliktelik, toplumu ilgilendiren ortak konularda, yaptırımcı ve faşist bir yaklaşımı reddeden,

günümüz toplumsal olaylarına sessiz kalmayan, kitlesel bir büyümeyle sesini duyuran,ülke ya da dünya tarihine iz bırakan bir eyleme dönüşüyor.

“Devrim” kavramı, kapitalist modernleşme sonrası ortaya çıkarken, gelişen teknoloji ile ticaret ve büyüyen ekonomi de kapitalist modernleşme ile bir takım güçlerin ve çatışmaların ortaya çıkmasına neden oluyor. Dolayısıyla modernleşme sonucunda teknoloji, ticaret ve ekonominin bir arada yer alması, ancak büyük çatışmalarda var olacak gibi görünüyor.

Aynı zamanda bu durum, kapitalist yaklaşım sonrası toplumsal düzenin sağlanamayarak, çeşitli kitlelerin ve grupların ortaya çıkmasında ve çeşitli söylemlerin de farklı anlatım biçimleriyle var olmasında etkili bir rol üstleniyor.

Sanat, toplumsal gerçekliğe ışık tutan, onu gelecek kuşaklara aktaran, kayıt altına alan, çözüm üreten ve ona dikkat çeken bir gerçekliktir. Bu nedenle toplumlar ya da kitleler, söylemlerini, çoğu kez sanatta bir araya getirirler.

Stalin ve Parti yönetiminin 1934 yılında Toplumcu Gerçekçilik dayatması, sanatçıların ve sanat gruplarının çeşitli komünist yaklaşımlarla yaptıkları deneysel çalışmaları ve bu çalışmalar sonrasında doğan tartışmaları, yenilenen toplumda sanatsal işlev ve güncel sorunların kapsamlı olarak ele alınmasını ortaya çıkardı.

Peki, toplum veya kitlelerinortaya çıkardığı sanatsal üretimlerde, halk nasıl bir rol üstlenmeli? ya da beğeni olarak yine halkın nabzı nasıl ve ne şekilde ölçülmelidir?

Diyebiliriz ki, Türkiye’de 1970’li yıllardan başlayarak yakın bir tarihe kadar oldukça farklı anlatım modelleriyle ortaya konulan bir takım sanatsal işler ya da aktiviteler, günümüzde Gezi Parkı eylemleriyle üst düzeyde bir sanat algısını doğurdu.

Ortaya çıkan üretimler mevcut siyasal ve politik mekanizmaya başkaldıran nitelikte, ona karşı kitle oluşturacak bir eylemle, hatta ‘direniş’ adı altında bir performansa dönüştüğünde, sanatın halkı nasıl yönettiği ya da halkın sanatı nasıl yönettiği konularında sorularla karşılaşıyoruz. Ortaya çıkan üretimlerin sanatçı, halk veya sivil toplum örgütlerince ele alınıyor olması, özgür ifade biçimlerinin temelinde sanatsal anlatım ya da mesaj içerikli söylemlerin oluşmasında yine sanata başvurulduğu ve bu bakımdan sanatı yöneten bir eyleme ya da sanatın yönettiği bir toplum olgusuna göndermede bulunduğu söylenebilir.

“Sanat nedir?” ya da “Ne sanattır?”soruları, kastedilenin ne olduğu, ne için yapıldığı, temelin nasıl şekillendiği, neyi şekillendirdiği konularında da cevap aramamıza neden oluyor.

Politik Sanat denildiği zaman, Gezi Parkı Direnişinin bir bakıma PolitikSanat olduğu gerçeği de yadsınamaz bir durumdur.

Politik Sanat, toplumsal mesajlara ve kaygılara belli bir mesafeden bakar. Toplumsal ya da siyasal birçok etken daha önceden farkına varılmayan, onu görmekte zorlanan ya da farklı kimliklere, olgulara veya oluşumlara, araçlara yada yapılara, farklı düşünce ve özgürlüklere sahip birçok insanın, kitlenin ya da toplumun bir arada var olduğu, ona karşı bir duruş veya direnme örneğini ortaya koydukları eylemler bütününde kendini gösterir.

Ülkenin ve hatta dünyanın birçok ayrı noktasında, birbirinden farklı düşünce ve görüşlere sahip insanların, kamusal alanlarda, interaktif ortamlarda veya farklı mecralarda görünür olmaları, bu nedenle ortaya çıkardıkları sanatsal üretimlerle var olmaları Politik Sanatın ortaya çıkardığı sonuçlardır.

Bununla birlikte M. Kemal İz'in değindiği,

> *"Her sanat yapıtının zaten siyasal olduğu biçimindeki saptamanın altında eylem (action) kavramı yatıyor. Eylem, hem siyasetin hem de sanatsal üretimin altında yatan bir şey olması bakımından, bir tür eylem ürünü olan sanat yapıtları da bir anda "zaten" siyasal olarak değerlendiriliyor.*
>
> *...direnişin kendi görkemi başta olmak üzere, duvar yazıları, afişler, pankartlar, fotoğraflar, sloganlar, şarkılar, dinletiler, performanslar, yerleştirmeler, basın açıklamaları ve meşhur pembeye boyanmış dozer gibi mizah ve yaratıcılıkla dolu birçok görünürlük formundan yararlanıldı. İşte direnişin görkemi, zamanla ülkenin geneline yayılarak kaynaklık ettiği yücelik duygusu ve direniş sırasında kullanılan görünürlük formları, Gezi Parkı Direnişini sanatla ilişkilendirme eğiliminin altında yatan temel etmenlerdi"*(İZ, 2013).

tanımlaması da kitle ruhu, eylem ve propaganda üçgeninde Gezi Parkı Direnişi ile Politik Sanat arasında ilişki kurmamızda, direnişin yönettiği sanat üretimleri ve bu üretimlerin PolitikSanatla olan bağlantısını göz önüne seriyor.

Bu durumun bir benzeri olarak, dünya tarihinde Sovyet Devletinin sanat üzerinde oynadığı rol ve kontrolü artıran bir tutumun izlerini görmek ve günümüz PolitikSanatındaki değişim ve yönetimsel faktörlere örneklemelerde bulunmak mümkün gibi görünüyor.

Bunu, TobyCLARK'ın*"Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge"* adlı kitabında değindiği gibi şu şekilde açıklamak iyi bir örnek olacaktır;

> *"Ekim Devrimi'ni takip eden dört yıllık iç savaş süresince daha hızlı ve duygulara dahaetkin hitap edebilen "ajitatif propaganda" veya ajit-prop denilen yöntemler kullanılmıştır. İlk ajit-prop doğrultusunda yapılan sokak festivalleri ve halka açık tiyatro oyunları herkesin katıldığı kamusal sanat etkinlikleri şeklinde gerçekleştirilmiştir. İç savaşın zorlukları içerisinde devrimci heyecanı devam ettirmeye çalışan ajit-prop topluluklar renkli bir kutlama havası yaratmışlardır. Duvarlar afişler, resimler ve büyük süslemelerle kaplanmış, törenler için hazırlanan kamyonların geçişiyle devrimci tablolar sergilenmiştir.*
>
> *...Devrimin bir karnaval olarak etkileyici bir biçimde yeniden sunulması, Marksizm'de kolektif emekle düzenlenen insan faaliyetlerinin tamamının yaratıcı ve şenlikli bir hal aldığı gelecek öngörüsüyle ilgilidir. 1930'ların sonunda bu eğlenceli ruh hali yerini Nazi Almanya'sının dehşet vericitörenlerine gittikçe daha fazla benzeyen, Stalin devlet törenlerindeki soğuk mizaçlı meşum*

> *sporcuların ve askeri donanmanın geçit törenlerine bırakmıştır"*(CLARK, 2011, s.92).

TobyCLARK'ın değindiği bu konuya ek olarak, dünya tarihindeki kültürel imgelerin eylemsel ve kitlesel bir takım üretimlerle yeni bir dil olarak sunulmasını propaganda malzemesine dönüşen sanat üretimleri izler.

Bu duruma Rus Konstrüktivistlerinavangard sanat olarak ortaya çıkardıkları üretimlerde de rastlarız. Rus Konstrüktivist Hareketinin kurucusu ViladimirTatlin, III. Enternasyonal için Anıt Modeli isimli eserinde;

> *"...hükümet ve propagandayı merkezileştiren bir bakış açısı ortaya koymakta ve Rus avangard sanatçılarının kitle-kültürü teknolojisine duyduğu naif hayranlığı sembolize etmektedir.*
>
> *...Tatlin'in kurucusu olduğu Rus Konstrüktivist hareketinin avangard sanatçılarıtasarım çalışmalarını toplumun yeniden yapılanışı ile sanatın bir araya geldiği kitlesel üretimler olarak görmüşlerdir"*(CLARK, 2011, s.96, s.99).

Bununla birlikte, dünya üzerinde örneklerine rastladığımız ya da yakından tanıklık ettiğimiz Gezi Parkı Direnişi gibi birçok kitlesel hareket ve eylemde iki farklı yönetim ortaya çıkar.

Bunlardan birincisi "Halk", yani kitle ve toplumu oluşturan, onu güçlendiren bireyler bütünü, diğeri ise "Sanat", yani kitleleri içine alan ve daima söylenecek bir söze tercümanlık eden duygular bütünü.

Bu birliktelik, ortaya çıkan kitle ruhuyla güçlenerek toplumun her kesimine ulaştığında,yine her iki yönetimin yaratıcılığı, izleyen üzerinde gerçek sonuca ulaşır. Bu bakımdan, "Sanat nedir?" ya da "Ne sanattır?" sorularına tek cevabı yine izleyici verebilir.
Bu durumu Donald KUSPİT şu sözlerle açıklar;

> *"Her tür yaratıcılık tamamen izleyiciye dayanır – bu düşünce, izleyicinin kişisel olarak ham halde olan sanatı düşünsel ve toplumsal açıdan incelmiş sanat haline dönüştürdüğünü savunan Duchamp'tan çıkmıştır"* (KUSPİT, 2006, s.195).

O halde,"kitle ruhu, eylem ve propaganda üçgeninde sanatı yönetmek", izleyen tarafından gerçekleşir diyebiliriz. Çünkü izleyen açısından gerçek gereksinmelere en iyi cevabı ancak sanat kendisi verebilmelidir.

John BERGER'in dediği gibi;

> *"... sanatçıları bir değer yelpazesine sokmak aslında boş ve özentili bir davranıştır. Önemli olan, sanatın cevaplandırdığı gereksinmelerdir"* (BERGER, 2007).

KAYNAKLAR

Berger, J. (2007). SANAT VE DEVRİM, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, çev. Berker, B.,Agora Kitaplığı, İstanbul.

Clark, T. (2011). SANAT VE PROPAGANDA, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, çev. Hoşsucu, E., Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s.92, s.96, s.99.

İz, M. Kemal. (10.07.2013). Gezi Parkı ve Sanat II: Siyasal Sanat, www.sanatatak.com.

Kuspit, D. (2006). SANATIN SONU, Atölyeyi Terk Edip Yeniden Yapılandırmak, çev. Tezgiden, Y., Metis Yayıncılık, İstanbul, s.195.

DEVLET SANAT KURUMLARI REPERTUAR SEÇİMİNDE SANAT YÖNETİMİ YAKLAŞIMLARI: ANTALYA DEVLET OPERA VE BALESİ'NCE 2003-2004 İLE 2013-2014 SEZONLARI ARASI SAHNELENEN ESERLER ÖRNEĞİ

Doç. Dr. Sibel PAŞAOĞLU
Akdeniz Üniversitesi GSF Müzik Bölümü
sibelpasaoglu@gmail.com

ÖZET

1999 tarihinde kurulan Antalya Devlet Opera ve Balesi, Antalya merkezli olmak üzere Batı Akdeniz bölgesinde sergilediği sahne eserleriyle, bölge halkının olduğu kadar üniversite öğrencileri ve yerli-yabancı turistlerin ilgiyle takip ettikleri sanat kurumlarından biri olmuştur. "Haşim İşcan Kültür Merkezi"nde etkinliklerini sürdüren kurum, tarihi ve turistik açık hava temsilleri ile birlikte, çevre illere de turnelerle konuk olmakta, burada konserler ve temsiller düzenlemekte ve beğeni toplamaktadır.

Bu bildiriye konu olan araştırmanın amacı, geçtiğimiz günlerde 15. kuruluş yılını kutlayan Antalya Devlet Opera ve Balesi'nin son on yıllık zaman dilimi içerisinde sergilediği yerli-yabancı sahne eserleri repertuarını tespit etmek ve kamusal alanda sanat yönetimi yaklaşımları bağlamında durum çalışması yöntemi ile olabildiğine detaylı bir analiz gerçekleştirmektir. Bu bağlamda eserler, tür (opera, operet, müzikal, bale, çocuk oyunu v.b.), yerli-yabancı olmaları ve sergilemede yinelenme (tekrar) durumlarına göre tasnif edilerek her sezonda ayrı ve toplamda on sezonda yer verilenler şeklinde tespit edilip, kurumun repertuara dönük on yıllık sanat yönetim yaklaşım ve anlayışları değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte kurumun son (2013-14) sanat sezonunda sergilediği sahne eserleri incelenerek, temsil bilet satış rakam verilerine ulaşılmaya çalışılmış, bunlar üzerinden "genel izleyici" profilinin yine genel "ağırlıklı tercih"lerine dönük yordamalara gidilmek istenmiştir.

Türkiye'deki kamu hizmeti veren devlet sanat kurumlarının, Batı'dan örnekler gösterilerek işlerliklerinin tartışıldığı günümüzde, geçirdikleri kurumsal değişim-dönüşüm örnekleri, sebep-sonuç ilişkileri açısından tartışılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Opera, Bale, Eser, Repertuar, Sanat Yönetimi.*

ANTALYA DEVLET OPERA VE BALESİ (ANTDOB)

1999 tarihinde kurulan Antalya Devlet Opera ve Balesi, Antalya merkezli olmak üzere Batı Akdeniz bölgesinde sergilediği sahne eserleriyle, bölge halkının olduğu kadar üniversite

öğrencileri ve yerli-yabancı turistlerin ilgiyle takip ettikleri sanat kurumlarından biri olmuştur. "Haşim İşcan Kültür Merkezi"nde etkinliklerini sürdüren kurum, tarihi ve turistik açık hava temsilleri ile birlikte, çevre illere de turnelerle konuk olmakta, burada konserler ve temsiller düzenlemekte ve beğeni toplamaktadır.

Bu bildiriye konu olan araştırmanın amacı, geçtiğimiz günlerde 15. kuruluş yılını kutlayan Antalya Devlet Opera ve Balesi'nin son on yıllık zaman dilimi içerisinde sergilediği yerli-yabancı sahne eserleri repertuarını ele alarak tespit etmektir. Sosyal bilimlerde *durum çalışması* yönteminden yararlanılarak, kamusal alanda sanat yönetimi yaklaşımları bağlamında bir veri analizi gerçekleştirilmek istenmiştir.

Bu bağlamda eserler - *tür* (opera, operet, müzikal, bale, çocuk oyunu v.b.), *yerli-yabancı* olmaları ve *sergilemede yinelenme* durumlarına göre tasnif edilmiş, her sezonda ayrı ayrı ve toplamda on sezonda yer verilenler olarak tespit edilip, kurumun repertuara dönük on yıllık sanat yönetim yaklaşım ve anlayışları değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Tablo 1 Antalya Devlet Opera Balesinde (ANTDOB) 2003-04 ile 2013-14 Sezonları arasında repertuvara alınıp, bir kısmı tekrar (TK) sahnelenen yerli ve yabancı eserleri türlerine göre gösteren tablo. (Tablo 1)

SEZON / ESER	**OPERA / OPERET**	**BALE / MODERN DANS**	**MÜZİKAL**	**ÇOCUK OYUNU**
2003-2004	LA BOHEM, CAVALLERİA RUSTİCANA, MİDAS'IN KULAKLARI	KAMELYALI KADIN, İLİŞKİLER, İSPANYOL RÜZGARI DOSTUM AKDENİZ	FOLKLORAMA	BREMEN MIZIKACILARI
2004-2005	LA BOHEM, (TEKRAR) MİDAS'IN KULAKLARI (TEKRAR)	KONTRAST İSPANYOL RÜZGARI (TEKRAR) BİR YAZ GECESİ RÜYASI	FOLKLORAMA (TEKRAR) ÖYLESİNE BİR DİNLETİ MY FAİR LADY	
2005-2006	CARMEN	BİR YAZ GECESİ RÜYASI (TEKRAR) TROY GAME FINDIKKIRAN DANSIN ÜÇ RENGİ	ÖYLESİNE BİR DİNLETİ (TEKRAR) MY FAİR LADY (TK) FOLKLORAMA (TEKRAR)	
2006-2007	CARMEN (TK) ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER SARAYDAN KIZ KAÇIRMA	TUVAL FINDIKKRAN (TK) İKİLİ BALE ÇEŞMEBAŞI VE YOZ DÖNGÜ BAHÇESARAY ÇEŞMESİ	FOLKLORAMA (TK)	PETER VE KURT

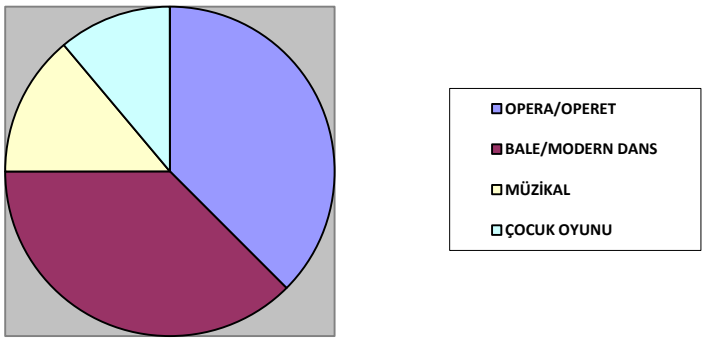
2007-2008	ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER(TK) SARAYDAN KIZ KAÇIRMA(TK) KORSAN IV. MURAT MADAMA BUTTERFLY	BAHÇESARAY ÇEŞMESİ (TK) HAREM FINDIKKIRAN(TK	FOLKLORAMA (TK) DAMDAKİ KEMANCI	PETER VE KURT (TK)
2008-2009	MADAMA BUTTERFLY(TK) KORSAN(TK) IV. MURAT(TK) SEVİL BERBERİ ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER(TK) CARMEN YARASA RİGOLETTO	HAREM(TK) FINDIKKIRAN (TK)	DAMDAKİ KEMANCI (TK) FOLKLORAMA (TK) TÜRKÜYEM	MUTLU PRENS
2009-2010	TOSCA CARMEN (TK) RİGOLETTO (TK) YARASA (TK) RUSALKA SARAYDAN KIZ KAÇIRMA (TK) ZAIDE KARACAOĞLAN	HAREM (TK) FINDIKKIRAN (TK) LA BAYADER IOLANTHE	TÜRKÜYEM (TK) EVA İSTANBULNAME FOLKLORAMA (TK)	OZ BÜYÜCÜSÜ MUTLU PRENS (TK) ELMA KURTLARI HEİDİ
2010-2011	ZAIDE(TK) CARMEN(TK) İL TROVATORE RUSALKA(TK) KARACAOĞLAN (TK) AŞK-I MEMNU	LA BAYADER (TK) ANNA KARENİNA FINDIKKIRAN(TK) GÜLDESTAN	TÜRKÜYEM(TK) WEST SIDE STORY İSTANBULNAME (TK)	HEİDİ (TK) OZ BÜYÜCÜSÜ (TK) ELMA KURTLARI(TK) BREMEN MIZIKACILARI (TK)
2011-2012	AŞK-I MEMNU(TK) SALOME MEDEA FİGARO'NUN DÜĞÜNÜ	GÜLDESTAN(TK) ANNA KARENİNA (TK) MEVLANA'NIN ÇAĞRISI NOTRE DAME'IN	TÜRKÜYEM(TK) WEST SIDE STORY (TK)	HAYDİ ÇOCUKLAR OPERAYA BREMEN MIZIKACILARI (TK) KUKLACI

	LUCİA Dİ LAMERMOOR SATILMIŞ NİŞANLI	KAMBURU BİR YAZ GECESİ RÜYASI (TK)		
2012-2013	LUCİA Dİ LAMERMOOR(TK) LA TRAVİATA SATILMIŞ NİŞANLI(TK) TOSCA FİGARO'NUN DÜĞÜNÜ(TK) MEDEA(TK) LALE ÇILGINLIĞI MACBETH	MEVLANA'NIN ÇAĞRISI(TK) GÜLDESTAN(TK) BİR YAZ GECESİ RÜYASI(TK) NOTRE DAME'IN KAMBURU(TK) DON KİŞOT UYUYAN GÜZEL UMUT	TÜRKÜYEM(TK) WEST SİDE STORY (TK)	HAYDİ ÇOCUKLAR OPERAYA (TK) KUKLACI (TK)
2013-2014	LALE ÇILGINLIĞI(TK) MACBETH(TK) TOSCA(TK) LA TRAVİATA(TK) FİGARO'NUN DÜĞÜNÜ(TK) DON GİOVANNİ HERKÜL	ASPENDOS YÜZYILLARIN AŞKI UYUYAN GÜZEL(TK) UMUT(TK) V. MURAT JUDİTH-ÇEŞMEBAŞI	ANADOLU SİHRİ TANGOPERA	HAYDİ ÇOCUKLAR OPERA'YA (TK) KUKLACI (TK)

Yorum: Tablodan da anlaşılacağı gibi ANTDOB sahnesinde çalışılan on sezonluk dilimde repertuvara alınan yeni eserler toplamı 72 dir.

Bunlardan 27 opera / operet, 27 bale / modern dans, 10 müzikal ve 8 çocuk oyunu olmak üzere, yine toplamda 33 yerli ve 39 yabancı esere yer verildiği görülmektedir. On sezonda sahnelenen eserler (tekrarlar dahil) ise 56 opera / operet, 47 bale / modern dans, 26 müzikal ve 19 çocuk oyunu olmak üzere, toplamda 148 eserdir.

Aşağıdaki şekilde (Şekil 1) repertuvara alınan yeni eserlerin (tekrarlar hariç) türlerine göre sınıflandırılmış hallerine yer verilmektedir.

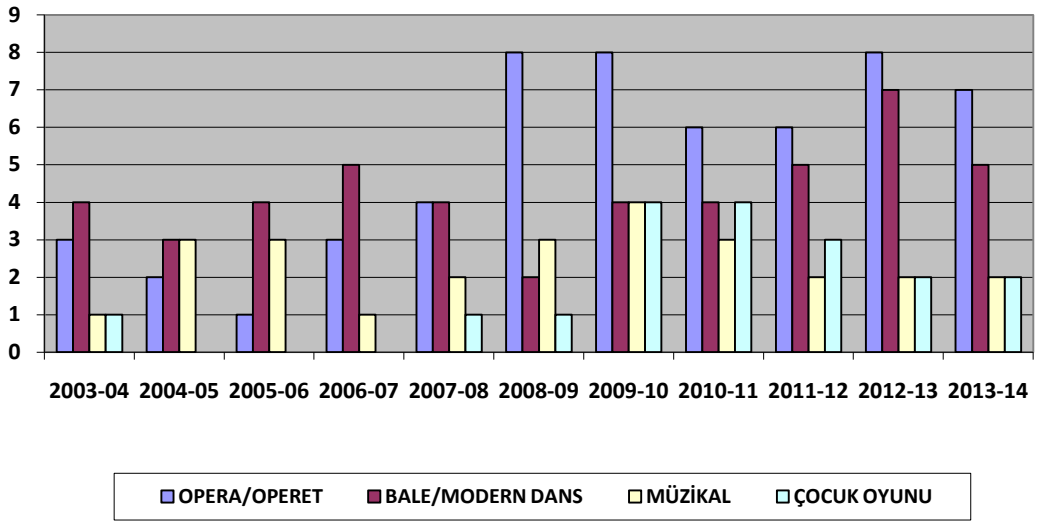


Şekil 1: Antalya Devlet Opera Balesinde (ANTDOB) 2003-04 ile 2013-14 Sezonları arasında repertuvara alınan (yerli / yabancı) eserleri türlerine göre gösteren şekil. (Şekil 1)

Yorum: ANTDOB'un on sezonda sahnelediği toplam eserlerde, opera/operet (27) ve bale/modern dans (27) oranlarının eşitliği, bununla birlikte **opera/operetlerde** ağırlıklı olarak ***yabancı*** eserlere (21), **bale/modern** dansta ise ***yerli*** eserlere (17) yer verildiği görülmektedir. Müzikal (10) ile çocuk oyunları (8) dilimlerinin dağılımda birbirlerine oldukça yakın rakamlardan oluştukları söylenebilir.

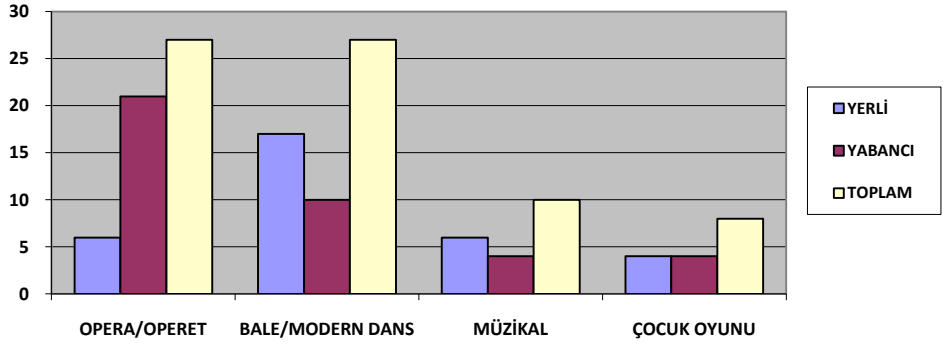
Aşağıdaki grafikte (Grafik 1) ise bu eserlerin türleriyle, yerli-yabancı oluşlarına göre sınıflamaya gidilmiştir. Repertuvara eklenen ve sahnelenen yeni ve tekrar/repete (TK), yerli-yabancı toplam eserler bazında tüm sezonlar tek tek değerlendirildiğinde ise aşağıdaki gibi bir grafik durumu görsel olarak özetlememize yardımcı olmaktadır.

(Grafik 1)Antalya Devlet Opera Balesinde (ANTDOB) 2003-04 ile 2013-14 Sezonları arasında repertuvara alınan (yerli / yabancı) toplam eserleri türlerine göre gösteren grafik.

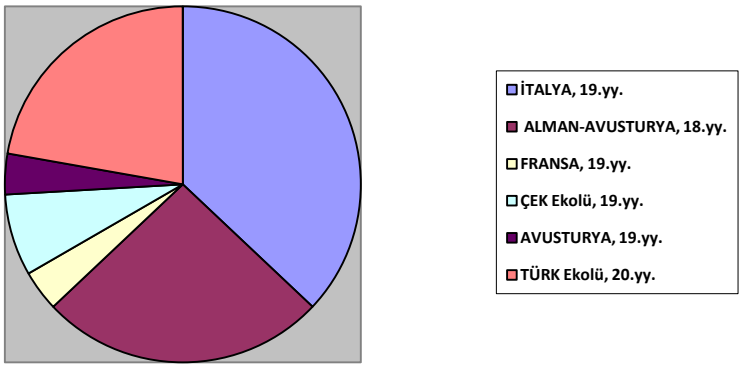


Yorum: Grafikten de anlaşılacağı gibi özellikle 2008-09 sezonundan itibaren özellikle opera/operet sayısında belirgin bir artış görülmekte, 2012-13 sezonunda ise bale/modern dans eserleri, 2009-10 sezonunda müzikaller ve çocuk oyunları sayısı ise on yıldaki görece en üst seviyesine ulaşmaktadır.

Grafik 2: Antalya Devlet Opera Balesinde (ANTDOB) 2003-04 ile 2013-14 Sezonları arasında repertuvara alınan yerli, yabancı ve toplam eserleri türlerine göre gösteren grafik.



Yorum: Grafikten anlaşıldığı gibi özellikle modern dans koreografileri ve müzikallerde yerli yapıtların sayıca fazlalığı, çocuk oyunlarında yerli ve yabancı eserlerin eşit sayıda oldukları açıkça görülmekte, bununla birlikte opera/operetlerde ağırlıklı olarak yabancı yapıtların tercih edildiği, anlaşılmaktadır. Sahnelenen yabancı eserlerin ülke/ekollerine göre tasnifi gerçekleştirildiğinde ise aşağıdaki gibi bir şekil durumu özetlemektedir.



Şekil 2: Antalya Devlet Opera Balesinde (ANTDOB) 2003-04 ile 2013-14 Sezonları arasında repertuvara alınan yabancı eserleri ülke/ekol ve dönemlerine göre gösteren şekil.

Yorum: Yukarıdaki şekilden de anlaşıldığı gibi ağırlıklı olarak İtalya'n ekolünden eserlerin (10) hemen ardından Alman-Avusturya ekolü gelmekte (7), Fransa (1), Çek ekolü (2), Avusturya (1) ve son olarak 20.yy. ve çağdaş Türk çoksesli sanat müziği ekolü (6) eserle repertuvarda yer almaktadır.

Tüm bunlarla birlikte repertuvara alınan yerli-yabancı eserlerin çoğunlukla hemen sonraki sezonda, bazılarının ise birkaç yıl içinde yinelendikleri görülmektedir. Bu yinelenmeleri (eser tekrarlarını) belirleyen faktörlerin, örn. gişe başarısı, izleyici talepleri, oldukça maliyetli kostüm-dekorların yeniden değerlendirilmesine dönük çabalar olup-olmadıklarına dair sorular akla gelmektedir. Aşağıdaki Tablo 2 de bu tekrarlanan eserleri, tür, ülke/ekol ve tekrar sayısı bağlamında görebilmekteyiz.

Tablo 2: Antalya Devlet Opera Balesinde (ANTDOB) 2003-04 ile 2013-14 Sezonları arasında repertuvara alınıp, sonraki sezonlarda tekrar sahnelenen eserleri adları, türleri ve ülke/ekol/dönemleri ile gösteren tablo

ESER ADI	ESER TÜRÜ	ÜLKE/EKOL/DÖNEM	TEK-RAR SAYI-SI
CARMEN	OPERA	FRANSA / 19.YY.	4
LA BOHEME	OPERA	İTALYA / 19.YY.	1
TOSCA	OPERA	İTALYA / 19.YY.	2
FİGARO'NUN DÜĞÜNÜ	OPERA	ALMAN-AVUSTURYA 18.YY.	2
MİDASIN KULAKLARI	OPERA	TÜRKİYE / 20.YY.	1
ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER	OPERA	TÜRKİYE / 20.YY.	2
SARAYDAN KIZ KAÇIRMA	OPERA	ALMAN-AVUSTURYA 18.YY.	2
MADAMA BUTTERFLY	OPERA	İTALYA / 19.YY.	1
IV.MURAT	OPERA	TÜRKİYE / 20.YY.	1
RİGOLETTO	OPERA	İTALYA / 19.YY.	1
YARASA	OPERA	AVUSTURYA / 19.YY.	1
ZAİDE	OPERA	ALMAN-AVUSTURYA 18.YY.	1
AŞK-I MEMNU	OPERA	TÜRKİYE / 20.YY.	1
LUCİA Dİ LAMERMOOR	OPERA	İTALYA / 19.YY.	1
SATILMIŞ NİŞANLI	OPERA	ÇEK / 19.YY.	1
FİGARO'NUN DÜĞÜNÜ	OPERA	ALMAN-AVUSTURYA 18.YY.	2
MEDEA	OPERA	ALMANYA / 18.YY.	1
LALE ÇILGINLIĞI	OPERA	TÜRKİYE / 20.YY.	1
MACBETH	OPERA	İTALYA / 19.YY.	1
LA TRAVİATA	OPERA	İTALYA / 19.YY.	1
FINDIKKIRAN	BALE	RUSYA / 19.YY.	5
İSPANYOL RÜZGARI	BALE	MODERN 20.YY.	1
BİR YAZ GECESİ RÜYASI	BALE	ALMANYA / 19.YY.	3
BAHÇESARAY ÇEŞMESİ	BALE	MODERN / 20.YY.	1
HAREM	BALE	TÜRKİYE / 20.YY.	2
LA BAYADER	BALE	FRANSA / 19.YY.	1
GÜLDESTAN	BALE	TÜRKİYE / 20.YY.	2
ANNA KARENİNA	BALE	RUSYA / 19.YY.	1
NOTRE DAME'IN KAMBURU	BALE	AMERİKA-FRANSA 20.YY.	1
UYUYAN GÜZEL	BALE	RUSYA / 19.YY.	1
UMUT	BALE	TÜRKİYE / 20.YY.	2
FOLKLORAMA	MÜZİKAL	TÜRKİYE / 20.YY.	6
ÖYLESİNE BİR DİNLETİ	MÜZİKAL	TÜRKİYE / 20.YY.	1
MY FAİR LADY	MÜZİKAL	AMERİKA 20.YY.	1
TÜRKÜYEM	MÜZİKAL	TÜRKİYE / 20.YY.	4
İSTANBULNAME	MÜZİKAL	TÜRKİYE / 20.YY.	1
DAMDAKİ KEMANCI	MÜZİKAL	AMERİKA 20.YY.	1
WEST SİDE STORY	MÜZİKAL	AMERİKA 20.YY.	2
HAYDİ ÇOCUKLAR OPERAYA	ÇOCUK OYUNU	TÜRKİYE / 20.YY.	2
KUKLACI	ÇOCUK OYUNU	TÜRKİYE / 20.YY.	2
BREMEN MIZIKACILARI	ÇOCUK OYUNU	TÜRKİYE / 20.YY.	2
PETER VE KURT	ÇOCUK OYUNU	RUSYA 20.YY.	1
MUTLU PRENS	ÇOCUK OYUNU	TÜRKİYE / 20.YY.	1
ELMA KURTLARI	ÇOCUK OYUNU	TÜRKİYE / 20.YY.	1
HEİDİ	ÇOCUK OYUNU	TÜRKİYE / 20.YY.	1
OZ BÜYÜCÜSÜ	ÇOCUK OYUNU	AMERİKA 20.YY.	1

Yorum: Yukarıdaki tablodan da açıkça anlaşılacağı gibi, en sık (tekrar edilen) sahnelenen yabancı eserler Bizet'nin "Carmen" operası (4) ile Tchaikovsky'nin "Fındıkkıran" balesi (5) olarak tespit edilmiştir. Bunların yanı sıra geleneksel müzik kültürü örneklerimizden oluşturulan yerli eserlerden, "Folklorama" (6) ve "Türküyem" (4)

müzikalleri de tekrar sayıları ile dikkat çekmektedir. Tabloda yer verilen rakamların ilk sahnelenişi kapsamadıkları yalnızca tekrar sayısı ile sınırlandırılmış oldukları unutulmamalıdır. *(Örn. "Carmen" (4) sezonlarda dört defa tekrar edilmekle birlikte aslında (5) beş kez sahnelenmiş bir eserdir.)*

SONUÇ İÇİN

"…(Durum araştırmaları)… *sosyal bilimler araştırmalarında kullanılan bir yöntemdir. Toplumsal bir birimin geçmişini, şimdiki durumunu ve çevreyle ilişkisel özelliklerini oldukça ayrıntılı bir biçimde incelenmesi durum çalışması yöntemi ile yapılabilir. Durum çalışması, tek bir kişinin, bir ortamın, tek bir tür dokümanın ve olayın ayrıntılı olarak incelenmesidir." (Kazak, 2001)*

Ayrıca,

"Durum çalışması yönteminde kullanılan çeşitli kaynaklara "Yaşam Belgeleri" adını verilebilir. Bu belgelerin en başta gelenleri hiç kuşkusuz kişi, topluluk, topluluğun kurumları, kuruluşları; bunların durum, tutum, değer ve davranışlarıdır. Ancak çoğu kez bu belgelerin tamamına ulaşılamamaktadır. Bu nedenle ulaşılabilir olanlar üzerinde durmakta yarar vardır. (Keleş,1976)

Bu bağlamda yukarıda, araştırma süresince çalışılan ve (on yıllık dilimde) 2003-2004 ile 2013-2014 arası sezon repertuvarını kapsayan verilere ilişkin elde edilen bulgu ve yorumlar ışığında, Devlet Opera Balesi Genel Müdürlüğünce C kategorisinde değerlendirilen Antalya Devlet Opera ve Balesi repertuvarına dahil ettiği (yeni ve tekrar edilen) tüm yerli-yabancı eserler, sosyal bilimlerde *durum tespiti* yöntemi ile ele alınarak değerlendirilmiş ve aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

1) On yıllık sezon repertuvarları değerlendirildiğinde, yeni katılan eser türleri (yerli-yabancı) toplamları: 27 Opera/Operet, 27 Bale/Modern Dans, 10 Müzikal ve 8 Çocuk Oyunu olmak üzere 72 olarak tespit edilmiştir. Bunlardan yerli olanların sayısı 33, yabancı yapıtların ise 39 olduğu görülmektedir.

2) Kurum repetuvarında yer verilen yerli-yabancı yapıtlar ülke/ekol, besteci, dönem gibi tanımlayıcı özellikleri bakımından ele alınmış ve ortaya çıkan bulgular bağlamında, 19.yy. İtalyan, 18.yy. Alman-Avusturya, 19.yy. Fransız, 19.yy. Avusturya, 19.yy. Çek ve 20.yy. - çağdaş Türk çoksesli sanat müziği bestecilik ülke ve ekollerine ait eserler olarak tasnif edilmiştir.

3) Repertuvarda, 19.yy. İtalyan Operasından, *verissmo* ve *belcanto* geleneğini temsilen Puccini (3), Verdi (4), Donizetti (1), Rossini (1) ayrıca klasikçi Cherubini (1), Fransız Operasından Bizet (1), Alman Olgun Barok dönem uslubundan Haendel (1) ve Avusturya Klasik dönem Viyana uslübundan Mozart (4) ile 20.yy. temsilcilerinden R. Strauss'un (1) yanı sıra Çek ekolünden Smetana'nın (1) ve Dvorjak'ın (1) operaları da yer almaktadır. Bununla birlikte, örn. İngiliz Savoy operaları (Gilbert-Sullivan v.b.) ya da Rus milli ekolünden operalara (örn. Glinka, Moussorgsky, Rimsky-Korsakov v.b.) yer verilmemesi dikkat çekici bulunmuştur.

4) Klasik bale repertuvarı incelendiğinde, 19.yy. Rus Balelerine (3), Fransız ekolünden ise Delibes'in (1) bir eserine yer verildiği görülmektedir. Bununla birlikte, modern bale koreografilerinde ağırlıklı olarak yerli eser ve düzenlemeler göze çarpmakta, repertuvarda belirgin biçimde yer almaktadır.

5) Müzikaller değerlendirildiğinde 20.yy. Amerikan ekolünden oyunların yanı sıra, çağdaş (yerli) Türk eserlerinin de sahnelendiği görülmektedir.

6) Çocuk oyunlarında, yerli-yabancı eserler arasında sayısal eşitlik gözlenmektedir.

7) Genel tablo incelendiğinde, Bizet'nin "Carmen" operası ile Tchaikovsky'nin "Fındıkkıran" balesinin en sık tekrar edilen eserler oldukları ortaya çıkmıştır. Yurtdışındaki Opera-Bale Evleri için de karakteristik ve oldukça "alışılmış" olarak nitelenebilecek bu durumun yanı sıra tablodaki yerli eserler incelendiğinde sayısal ağırlığın daha ziyade müzikal ["Folklorama" (6) ve "Türküyem" (4)] ve modern dans koreografilerinden yana olduğu görülmektedir.

8) Repertuvarda tekrarlanan (TK) eser olarak yeralan yapıtlar tespit edilmiş, ait oldukları ülke/ekol, tür/alttür, sahnelendikleri sezon(lar) ve sahnelenme sayısı olarak bir tabloda değerlendirilmiştir. Bununla birlikte neden tam da bu bulgulanan eserlerin tekrar sahnelendikleri konusunda, kaynak kişilerle yapılan görüşmelerde, *"var olan kostüm-dekorların rasyonel kullanımı", "zaten repertuara kazandırılmış olan bir eserin fazla provaya gerek kalmadan yeniden sahnelenmesinin kolaylıkları"* v.b. gibi gerekçelerin ötesinde, doyurucu bir bilgiye ulaşılamamıştır.

9) ANTDOB, Devlet Opera ve Bale Genel Müdürlüğü çatısı altında, C kategorisinde yer alan bir Opera evidir. Dolayısıyla ***sanatçı kadrosu, yıllık/sezonluk ödenek, teknik altyapı*** gibi olanaklardan bu kategori nispetinde yararlanabilmektedir.

10) Kurulduğu tarihte Antalya'da ayrı bir binası bulunmayan kurum, Antalya İl Özel İdaresi binası salonunda etkinliklerine başlamış, (Haziran) 2006 yılında "Haşim İşcan Kültür Merkezi"nin açılması ile yine kendine ait olmayan bu binaya geçerek, salonları Antalya Devlet Tiyatrosu ile paylaşmaya başlamıştır. Günümüzde, (Kasım 2014) sanatsal faaliyetlerini halen burada, tek bir sahnede sürdürmektedir. Ayrıca kentin çeşitli açık-kapalı kültürel-tarihi merkez ve mekanlarında ücretsiz sahne üstü (bunlardan bazıları eğitim amaçlı) konserler ve bölgesel turneler düzenlemektedir.

11) Kuruluşundan itibaren geçen 15 yılda yaklaşık 10 müdür ve buna bağlı sanatsal yönetim kadrosu değiştiren kurumda (ANTDOB), repertuvar belirleme ve proje-eser planlamaları konusunda belli zorluklarla karşılaşılması olağan görülmelidir. Sürekli değişen sanat yönetimi kadrolarının farklı yönetim anlayış ve tutumları kurum içinde belli istikrar sorunlarını beraberinde getirebilmektedir.

Yukarıdaki tespitler, sanat yönetimi projeksiyonları ve sanatın izleyici ile buluşmasının doğru ve etkin planlanması bağlamında aşağıdaki gibi pek çok ucu açık soruyu akla getirmektedir.

1. Sezonda sahnelenecek yeni eserler ve yaratıcı - uygulayıcı sanatcı kadro seçimleri hangi koşul ve kriterlere göre, kimler tarafından ne zaman yapılmaktadır?

2. Bu seçimlerde, repertuara alınan farklı türler/ekoller arasında sayısal açıdan belirli bir denge gözetilmekte midir? Yerli-yabancı eserlerin seçiminde de benzer bir denge aranmakta mıdır?

3. Sonraki sezonda tekrar edilecek eserlerin hangileri olacağı konusu tam olarak nasıl, hangi faktörler değerlendirilerek belirlenmektedir?

4. Sezon başarısının çok yönlü ele alınıp değerlendirildiği ve gelecek sezon programının buna göre tasarlanıp onaya sunulduğu bir süreç işletilmekte midir?

5. Sanat yönetimi bağlamında özerk bir sanat kurumu olarak tanımlanan söz konusu Opera Evinin (ANTDOB) bölgesel kültürel dengeleri dikkate alarak tasarladığı özgün sanatsal programını oluşturabilme olanağı var mıdır? Varsa, bu program önerileri Genel Müdürlük tarafından ne derece dikkate alınmaktadır?

6. Araştırmada, on yılı kapsayan sezonlar üzerinde durulmakla birlikte, kuruluşundan günümüze kadar uzanan 15 yıllık süreçte repertuvarda yer verilen yerli-yabancı eserler, belli bir devlet kültür-sanat politikasının etkisi ile mi seçilmekte ve sahnelenmektedir?

Son Not: *Araştırma süresince, (Eylül-Ekim 2014) yine bir yönetim değişikliği yaşanmış, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü ile kurum müdürü (ANTDOB) - sanatsal yönetim kadrosu değişikliği gerçekleşmiştir.*

KAYNAKÇA

ANTDOB 2003-2004 ile 2013-2014 yılları arası (on yıllık dilime ilişkin) Repertuar Çizelgeleri, Antalya Devlet Opera Balesi Müdürlüğü, Antalya, Ekim 2014.

Kazak,N., (2001), "Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri", Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Keleş, R., (1976), "Toplum Biliminde Araştırma ve Yöntem", TODAİ, Ankara.

https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/devopera.aspx (07.10.14

http://arsiv.dobgm.gov.tr/Arsiv/anasayfa.php (08-12.10.14)

SANAT VE TASARIM KAVRAMINDA TRANSFORMASYON

Arş. Gör. S. Merve İLBAK TAHMAZ
Nişantaşı Üniversitesi
sumeyramerve.ilbak@nisantasi.edu.tr

1. ÖZET

Sanat kavramının yüzyıllar içerisindeki dönüşümü, dünyanın değişimine paralel olarak, bakış açılarındaki yapıların yeniden şekillenmesi ile ilgilidir. Her dönemdeki yeni sosyal, kültürel, siyasi değişimler; sanat ve tasarım olgusunu doğrudan etkiler. Dönüşüm sürecindeki tartışmalar çoğunlukla "yeni" sanatın şekillenmesinde ki temel dayanak noktalarından biri haline gelir. Dünya sanatındaki dönüşümle birlikte; bireyselleşme olgusu ve tasarım kavramı önem kazanmıştır. Süreç, devamında bu olguyu tüketmeye başlayan organik bir yapıya dönüşmüştür. Objenin, tasarımsal bir öğe olarak kimliğini kaybetmesi, tasarımın tasarımcısından bağımsız bir biçime dönüşerek tek başına ya da izleyicisi/kullanıcısı aracılığıyla var olması, 21. Yüzyıl tasarım olgusunun post-modernist kimliğini ortaya koyar. Ürün, izleyici ve sanatçı kavramlarının zaman içerisindeki değişimi çözümlenmeye çalışılır.

Anahtar Sözcükler: sanat, kavramsal sanat, postmodern sanat, tasarım

2. GİRİŞ

Kavramsal sanatta 'fikir' ortaya konulan işin en temel öğesidir.[1] Odak noktası "fikir (ide)" olduğundan dolayı, fikrin ifade biçimi önemini yitirir. Kavramsal sanatta, "sanat" olgusunu var eden konsepti oluşturan metafizik arka plandır. Bu sebepten, kavramsal sanatta, sanatçının; zanaatkar yönüne dair yeteneklere bir bağımlılığı yoktur.[2] Kavramsal sanat eserleri, teorik, sezgisel, görsel kaygılardan uzak ve pek çok farklı zihinsel aşamadan geçirilerek oluşturulur. Bu noktada *"Tabii ki fiziksel formu varsa sanat eseri, birşeye benzemek zorundadır. Ancak form fikirle başlamak zorunda olduğu için; formun sonuçta neye benzediği önemli değildir. Önemli olan fikrin, yaratılmak istenen farkındalığın geçtiği aşamalar ve bu süreçte sanatçının fikri ifade etmedeki çabasıdır."*[3] Sürecin bir sonraki aşaması ise izleyicinin algılaması ile ilgili olacaktır. Sanat eseri fiziksel formuna ulaştıktan sonra, izleyicinin algısına açılır. Sanatın doğası gereği izleyicinin edindiği ilk fikirler, "görme

[1]Edited by Alexander Alberro and Blake Stimson, Conceptual Art: A Critical Anthology, published by Massachusetts Institute of Technology, USA-199 (Feature: Sol Lewitt – Paragraphs on Conceptual Art), s.12
[2]Edited by Alexander Alberro and Blake Stimson, Conceptual Art: A Critical Anthology, published by Massachusetts Institute of Technology, USA-199 (Feature: Sol Lewitt – Paragraphs on Conceptual Art), s.12
[3]Edited by Alexander Alberro and Blake Stimson, Conceptual Art: A Critical Anthology, published by Massachusetts Institute of Technology, USA-199 (Feature: Sol Lewitt – Paragraphs on Conceptual Art), s.13

(optical)" ile ilgi olacaktır. Form, renk, ışık gibi… Ancak bu durum kavramsal sanatla çelişen[1] bir durumdur.[2] Çünkü optik algılar, ulaşılması beklenen kavramsal olguları olumsuz etkiler. Kişinin sübjektifliği üzerinde olumsuz etki yaratır. Bu sebepten kavramsal sanat eserlerinde zaman zaman ağır bir "minimalizm" ile karşılaşırız. Yaşanabilecek görsel kaosu denklemden elemine etmeyi amaçlar. Böylece dikkati dağılmayan izleyici fikirsel altyapıya odaklanabilir. "Kavramsal Sanat, izleyicinin gözü ya da duyguları ile değil; zihniyle bağlantı kurmak üzere ortaya çıkmıştır."[3]

Post-modern dönemde sanat, klasik ve modern sanatın aksine, malzeme ve uygulama biçimiyle değil; fikir ile yol alırlar. Fikir, herhangi bir malzeme, mekan ya da boyuta götürebilir. Amaç 'fikri' ifade etmektir. Post-modern Sanatı, Kant -bir pozitivist olarak- metafiziğin olanaklılığıyla açıklar. Ancak açıklamasının temel odağı bilginin sınırlılığı kanıtlamaktır. Kant *"İde ile duyularda kendisine karşılık gelen hiçbir nesnenin verilemediği zorunlu akıl kavramını anlıyorum. ... Bu kavramlar aklın kendi doğası sayesinde ortaya çıkarlar ve zorunlu olarak anlama yetisinin bütün kullanımı ile ilişkilidirler"* ifadesini kullanır. Bu fikirden yola çıkarak Post-modern sanatın, özellikle kavramsal sanat boyutu, metafizik felsefesini açıklamanın bir üst aşaması olarak nitelendirilebilir. Çünkü Kavramsal Sanatçılar, metafizik olgulara herhangi bir ifade biçimi aracılığıyla somut özellikler kazandırmayı amaçlamaktadır. Kavramsal sanat, fikri realize etmenin bir yöntemidir. Bu noktada Kant'ın rasyonalist ve empirist sentezi ile oldukça uyumludur. Temel sorunsal, bunu yaparken izleyicinin aynı oranda algılaması da amaçlanmakta mıdır yoksa tüm süreç ve sonuç sanatçının kendi tatmini ile mi ilgilidir?

Sanatçı, eseri bitirdikten sonra, eserle ilgili önemini kaybeden bir diğer olgu; seyircinin ne anladığıdır. Sanatçıya "o" eseri yaptıran itki önemini yitirir. Eser izleyiciye sunulduktan sonra, sanatçının izleyicinin algısı üzerinde hiçbir kontrolü yoktur. Roland Barthes, Yazarın Ölümü isimli makalesini "… bir kez okuyucu doğduysa, yazar ölmek zorundadır" [4] şeklinde bitirir.[5] Temel amaç izleyici özgür bırakarak fikrin gelişmesini sağlamaktır. Çünkü farklı insanlar; aynı eserleri, farklı yollardan algılayacaktır. İzleyici, sanatçının, eseri yaratma sürecindeki melodramatik havadan kendisini soyutlayabilirse, tasarım/sanat eseri her yeni izleyici de yeniden kimlik kazanabilir. Aksi takdirde izleyici, yalnızca sanatçının yaşadığı tecrübeyi kavramaya çalışacaktır. "Estetik zevk, zekice bir zevk olmalıdır." [6] Sanatçının şahsi tecrübelerinin yeniden çevrimi değil; kavrama odaklı, izleyiciyi stimule (uyarıcı) eden bir yapı olmalıdır.

3. SANATÇI – ESER / ÜRÜN - İZLEYİCİ İLİŞKİLERİNDE KAVRAMLAR

Sanat kavramsal bir olguya dönüşene dek tanımlanabilir bir biçimde varlık gösteriyordu. Kavramsal yapıların oluşmasıyla birlikte sanat için normal olan pek çok özellik yok sayıldı. Duchamp, pisuarı "Çeşme" adıyla bir galeride sergilendiğinde, bu sanata dair pek çok dogmayı yıkmıştı. İlk yıkılan dogma, seri üretim bir ürünün, sanatçının imzasıyla, bir galeride sergilenmesiydi. Standart sanat ürününden beklenen hiçbir özellik bu eserde bulunmuyordu.

---

[1] "Conception and perception are condradictory"

[2] Edited by Alexander Alberro and Blake Stimson, Conceptual Art: A Critical Anthology, published by Massachusetts Institute of Technology, USA-199 (Feature: Sol Lewitt – Paragraphs on Conceptual Art), s.13

[3] Edited by Alexander Alberro and Blake Stimson, Conceptual Art: A Critical Anthology, published by Massachusetts Institute of Technology, USA-199 (Feature: Sol Lewitt – Paragraphs on Conceptual Art), s.15

[4] … the birth of the reader, must be at the cost of the death of the Author…

[5] Barthes R., Image, Music, Text, Fontana Press, London-1977, s.148

[6] Ortega J., Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler, YKY, İstanbul-2010, s.36

Estetik değildi, sanatçının kendi üretimi değildi. Ancak bir sanatçı tarafından imzalanmış olması ve bu eserin bir galeride sergileniyor olması objeyi bir sanat eserine dönüştürüyordu. Duchamp bu noktada kavramsal bir sorgulamayı, "obje"yi sergileme olayının bütünüyle yapıyordu. *Bir objenin sanat olarak kabul edilmesini sağlayan nedir? Galeride sergilenmesi, izleyici ve hatta alıcı bulması mıdır yoksa üzerine bina edildiği fikir mi?* Duchamp, bir obje sergileme yerine, obje ile birlikte harekete geçen bir olaylar silsilesini sergilemiştir. Bugün kavramsal sanata dair temel oluşumların bu fikirden ilham aldığını söylemek yanlış olmaz.

Kavramsal sanata giden yolun bir diğer önemli isimlerinden Jackson Pollock, tuval üzerine yapılan çalışmaya spontanlığı ve hareketi katmış, eserin bitmiş hali kadar, oluşma sürecini de eserin bir parçası haline getirmiştir. Bu da en az Duchamp kadar sanat olgusuna yeni bir bakış açısı getiren bir durumdur. Duchamp'ta bulunan, "sanatı bir olay örgüsüne" dönüştürme ve daha geniş kapsamlı, süreç içeren bir hale getirme hali Pollock'ta da görülür. Pollock'un sanatından bahsederken, tuvaldeki sonuçtan değil, "zaman" ve "insan" kavramının bütünleşik hale geldiği bir olaylar silsilesinden bahsederiz. Yves Klein'da da benzer bir durum söz konusudur. Eserleri oluştururken kendi sergilediği performansa ek olarak, tuvallerdeki biçimleri oluşturmak için insan bedenini kullanmıştır. Pollock ve Yves Klein gibi sanatçıların, sanatının en önemli yönlerinden biri de eserlerini oluşturdukları 'an'da eş zamanlı olarak izleyicileri olmalıdır. Sanatçı, izleyiciyi galeri ortamına istediği zaman gelme özgürlüğünden alıkoyar. İzleyici tüm sürece ve sonuca şahitlik etmek zorundadır. Eseri kavrayabilmenin kilit noktası, bu süreci eş zamanlı olarak tecrübe etmektir. Bu nokta sanatçı-ürün-izleyici üçgenine yeni bir parametre eklemiş ve 'eş-zamanlılık' kavramının önemli bir hale gelmesine neden olmuştur

John Cage, performans-fikir olgusunu başka bir seviyeye taşımıştır. Sessizlik kavramını bir metafor olarak kullanan Cage, müzik çalmaya hazır bir biçimde piyanonun başına geçmiş, müzik dinlemeye gelen kalabalığın karşısında dört dakika otuz üç saniye (4'33'') boyunca hiçbir şey çalmayarak bir performans sergilemiştir. Bu deneysel çalışma da kalabalığın sesleri, şaşkınlığı, olayı ilk aşamada kavrayamamış olması gibi olgular da, bütünsel olarak olayın bir parçasıdır. Bugün hala 4'33'' konçertosu en önemli deneysel müzik çalışmalarından biridir. Bu durum eş zamanlılık olgusunda bizi başka bir noktaya götürür. Bu noktada "Dematarelizasyon" a ulaşılır. Burada sorulması gereken *Eğer ortada bir sanat ürünü/objesi olarak müzik yoksa o zaman sanat nerede?* sorusudur. Cage izleyicinin fikri 'tecrübe' etmesini amaçlamış ve hedefine ulaşmıştır.

Metafizik boyuttaki "fikir" tasarımı günümüzde eleştirilmekle birlikte kabul edilebilir bir vaka olarak karşımıza çıkıyor. "Fikrin", sanatçının agresifçe sahiplendiği bir olgu haline dönüşmesi, materyalde kayıplara yol açmış, tasarımın pratik hayatta yer almasını zorlaştırmıştır. Günlük hayatta kullanılabilecek olan tasarım ürünleri, "fikrin" metafizik yapısına kurban giderek, ergonomik, ekonomik, pratik gerekliliklerini yitirmeye başlamıştır.

4. SANAT-TASARIM İLİŞKİSİ

Sanatın değerini yüzyıllar boyunca halk yerine "etkin kitle" belirlemiştir. Bu ayrıcalıklı azınlık, sanatı ya da sanat objesini anlayamadığı oranda, sanatı takdir etmiştir. Demateralazisyon sürecinin tasarım olgusuna etkisi, ürünün işlevselliği yitirerek anlaşılmaz, farklı, marjinal boyutlara ulaştırması oldu. Dematerilize sanat, bir sanat objesinden beklenen birtakım 'estetik' öğeleri yitirirken, tasarımsal boyutta beklenilen 'pragmatik' öğeler de yok olmaya başladı. Temelde sanatı sanat yapan 'etkin kitle' Dematerilize tasarımı da onaylayan

bir kitleye dönüştü. Tasarımın insan hayatına sanat objesi dışında da girmesi, dematerilizasyon ile birlikte problematik bir süreç girdi. Dematerilize sanat kendisine galeri mekanı ve izleyici bularak 'sanat' olma işlevini gerçekleştirirken; dematerilize tasarım ise satıcısına ve alıcısına sahipti. Bu da bir 'tasarım' öğesi olarak kendisinden beklenen işlevi yerine getirmesi demekti. Ancak bir tasarımın işlevi satılabilirliğiyle mi, tanınırlığıyla mı, kullanıcısı yada kitle bazında yaygın kullanılırlığıyla mı, orijinal/avangard olmasıyla mı ilgilidir? Hiç şüphesiz ki bu özelliklerden en az kaç tanesini bir tasarım objesinde aradığımız bir tartışma konusudur. Ancak 21. Yüzyıl tasarım dünyasındaki reel olgulardan bahsedecek olursak, kavramsal sanatta ki oluşumlara benzeyen bir süreç söz konusudur. Tek bir durumdan bahsedilemez ancak pek çok farklı olay kendi içinde belirli kavramları öğütmektedir. Kiminde "tasarımcı" kaybolur, eser tasarımındaki avangartlıktan ya da kullanıcısının popülerliğinden etkilenir ve tasarım kimliksizleşir. Tasarımcısının sağladığı kapsayıcı vurgulayıcı etki kaybolur ve tasarım "insansız"laşır. Bazen tasarımcı, bir sanatçı edasıyla "olaylar silsilesi" hayal eder. Bu süreçte tasarımların sergilenme biçimleri (Moda şovları, vitrin tasarımları, reklamlar v.b.) tasarımların tek başlarına varlık göstermesini engeller. Bu durumda sergilenme kaosu içinde, ürün kaybolabilir. Bu kaosu engellemek adına sanat ürünü ile pratik kullanıma hitap edecek olan tasarım ürünü arasında ki farkı doğru kavramak gerekmektedir. Tasarım ürünü doğası gereği -seri üretim dahi olsa- sanatsal izler taşıyan bir çizgide pratik kullanıma hitap etmelidir. Salt anlamda sanat ürünü olarak icra edilen eserden ise pratik bir amaca hizmet etmesi beklenmez.

5. SONUÇ

Postmodern dönemle birlikte, değişen sanat algısı, küçük grupların tekelinden çıkmaya başlamış, daha geniş kitlelere hitap eder hale gelmiştir. Eserler, gündelik hayat içinde yer alabilen tasarımında sanatsal öğeleri barındıran, pratik amaca hizmet edebilen, yeni bir forma dönüşmüştür. Bu dönemin "elitist" sanatta yaptığı değişiklik ise eş zamanlılık olgusunu sanat olayına dahil etmesiyle olmuştur. "Fikir" kavramının önem kazandığı, pratik kullanım gibi amaçların da sanat eserinde yer alabileceği, 21. Yüzyıl sanat ve tasarım kavramında yeni bir oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bundan dolayı Post modern dönemde sanat olayını iki yönlü inceleriz. İlki sanatı ide-fikir odaklı olarak icra eden ve biçimsel kaygılardan uzak bir şekilde ortaya koyan sanat hareketi, bir diğeri ise üründe/objede, sanatsal öğeler kullanarak, pratik amaca da hizmet eden, sanat/tasarım ürünleri ortaya koyan hareket. Bu iki sanat ve tasarım hareketi, bugünün sanat anlayışını etkileyen, gündelik hayatta sanatsal kavramların yer almasını sağlayan oluşumlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

SANAT EĞİTİMİ VE ELEŞTİREL DÜŞÜNME

Yrd. Doç. Dr. Şeyda ERASLAN TAŞPINAR
Atatürk Üniversitesi
seraslan@atauni.edu.tr

Öğr. Gör. Dr. Mehtap PAZARLIOĞLU BİNGÖL
Gazi Üniversitesi
mehtappazarlioglu@yahoo.com

ÖZET

Bilgi akışının hızlı, bilgi kaynaklarına ulaşmanın çok kolay olduğu çağımızda bilgiyi seçme ve kullanma açısından Eleştirel Düşünme çok önemli bir beceri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat ve eleştirel düşünme birbirinden bağımsız kavramlar değillerdir. Eleştirel düşünmebecerilerini kullanmakiçin sanat mükemmel birdisiplindir. Benzer şekilde, sanat problem çözme mantığı ve muhakeme kullanma yeteneğini de içeren eleştirel düşünme becerisini geliştirmek için kullanılabilir. Bu çalışmada, eleştirel düşünme ile sanat arasındaki ilişki incelenerek, sanat eğitimi yoluyla bireyin eleştirel düşünme becerilerinin geliştirilebilirliğini belirlemek amaçlanmıştır. Farklı araştırmalardan elde edilen sonuçlar ve yorumlar derlenmiş, sanat ve eleştirel düşünme arasındaki ilişki incelenerek sanat eğitimi yoluyla eleştirel düşünme becerilerinin geliştirilebilirliği tartışılmıştır.

Tarama yöntemi kullanılarak yapılan çalışmanın sonunda eleştirel düşünme ve sanat eğitiminin ortak ve birbirini etkileyen yönleri üzerinde değerlendirmeler yapılmış, etkili bir sanat eğitimi ile eleştirel düşünme yapısına sahip, üretken bireyler yetiştirilmesi ile ilgili tespitler ve önerilere yer verilmiştir.

Anahtar sözcükler: Eleştirel Düşünme, Sanat Eğitimi, Görsel Sanatlar

GİRİŞ

Günümüz bilgi toplumu, bilgiye ulaşmayı bilen, elde ettiği bilgiyi etkin kullanan, bilginin ezberlenmesi yerine etkili şekilde öğrenilmesi gerektiğini savunan, eleştirel düşünme becerileri gelişmiş ve her dönemde kişisel gelişime önem veren bireylere gereksinim duymaktadır. Çünkü kişilerin, bireysel ve toplumsal amaçlarını gerçekleştirebilmeleri hızlı teknolojik gelişimlere uyum sağlayabilmeleri, problem çözebilme, hızlı ve etkili karar verebilmeleri ancak, eleştirel ve yaratıcı düşünebilmelerine bağlıdır (Yuva, 2011, s.21).

Eleştirel düşünmenin yetenek olarak kabul gördüğü günümüzde, bireylerin bu anlamda kendilerini yetiştirmeleri, her alanda tercih edilebilirlik açısından büyük bir gerekliliktir.

Eleştirel kelimesinin İngilizce karşılığı olan "critical" kelimesi değerlendirme, yargılama, ayırtetme anlamlarını dile getiren Yunanca "kritikos" teriminden türetilmiş, Latince'ye "criticus" olarakgeçmiş ve bu yolla diğer dillere yayılmıştır (Kaya, 1997). Eleştirel düşünme, 1950'li yılların başında öğrenmeyi geliştirici bir yol olarak tanımlanmıştır. Bu tanım Yunan felsefecilerinin etkisi altında kalınarak yapılmıştır. Aristo, düşünce ve akıl arasında bir bağ olduğunu savunmaktadır. Günümüzde ise eleştirel düşünme, bütün disiplinleri kapsayan bir yetenek olarak tanımlanmaktadır (Öztürk, 2006, s.17). Bir başka tanıma göre ise; olguların ya da bulguların eleştirilmesi sürekli yanlışlar bulmak demek değildir. Okunan, bulunan ya da söylenen bilgiler üzerinde tek bir sonuç üretmek yerine, farklı açıklamalar olabileceğini de düşünebilmektir (Kökdemir, 2003, s.3-5). Amerika Felsefe Derneği (APA), Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada'dan 46 kuramcıyı, eleştirel düşünme üzerinde çalışmaya yapmaya davet etmiş, yapılan çalışmaların sonucunda eleştirel düşünme, bireyin ne yapacağına ve neye inanacağına karar vermesi için çözümleyici, değerlendirmeye yönelik bilinçli olarak yargılarda bulunması ve bu yargıları ifade etmesi biçiminde tanımlanmıştır (Özcan,2007, s. 20-21).

Eğitim tarihine baktığımızda çeşitlireformlar ve köklü çalışmalar yapmış olan Dewey'in düşünme üzerine bazıtanımlamalar ve aşamalar getirdiği görülmektedir. Dewey (1910)'e göre, eleştirel düşünmeyi geliştirmek için, öğrencilere problemler sunulmalı, bu problemleri çözmek için denenceler kurmaları sağlanmalı, bu denenceleri test etmeleri için zaman verilmeli ve öğrencilerin sonuca ulaşmaları beklenmelidir. Problemin sonunda başarı ya da başarısızlık durumları hakkında öğrencilere neden başarılı oldukları ya da başarısız oldukları sorgulatılmalı, başarı ve başarısızlıklarından bir şeyler öğrenmeleri, çıkarımlarda bulunmaları sağlanmalıdır (Özcan,2007, s.31).

Watson ve Glaser (1964), eleştirel düşünmeyi problem çözme, sorgulama ve araştırma gibi edimleri kapsayan genel bir süreç olarak tanımlamakta ve hem bir beceriyi hem de bir tutum olarak görüp beş boyutta incelemektedirler. Bu boyutlar; (1) sorunu tanıma, (2) sorunun çözümü için uygun bilgileri toplama ve seçme, (3) yapılandırılmış ve yapılandırılmamış varsayımları tanıma, (4) ilgili ve sonuca götürücü varsayımları seçme ve formüle etme, (5) geçerli sonuçları çıkarma ve çıkarsamaların geçerliğini tartışma, olarak özetlenebilir. Mariorana (1992) ise, eleştirel düşünmenin anlama, bakış açılarını değerlendirme ve problem çözme süreçlerine odaklandığını belirterek, bu üç alanın da soru sorma davranışını içerdiğine işaret etmektedir. Ayrıca, eleştirel düşünmenin varlığından söz edebilmek için "anlama", "değerlendirme" ve "çözme" davranışlarından söz etmenin kaçınılmaz olduğunu vurgulamaktadır (Akt: Akar Vural ve Kutlu, 2004).

ELEŞTİREL DÜŞÜNME BECERİLERİ

Eleştirel düşünme süreci beş aşamadan oluşmakta ve ele alınacak konunun belirlenmesi ile başlamaktadır. Ardından konu ile ilgili veri, bilgi ve kanıtlar toplanmakta; farklı argümanlar ve bakış açıları incelenmekte; incelenen argümanların dayandığı varsayım, veri, bilgi ve kanıtlar gözden geçirilmektedir. İkinci aşamada elde edilen bulgular üçüncü aşamada bir değerlendirmeye tabi tutulmakta, gereksiz ya da geçersiz olanlar ayıklanmaktadır. Kalanlar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar saptanmakta, bağlantılar ve ilişkiler tanımlanmaktadır. Dördüncü aşamada kalan veri, bilgi ve kanıtlar mantıksal bir çerçeveye

oturulmaktadır. Beşinci ve son aşamada ise mantık çerçevesi içerisinde varılan sonuçlar sunulmakta; sonuçların geçerliliği ve sağlamlığı hakkında bir yargıya varılmaktadır.

Eleştirel düşünür, çözüm üretmek ve analiz yapmak için sezgilerini ve geçmiş deneyimlerini sürekli kullanarak en iyi yargıya ulaşır, önemli soru ve problemleri tam ve açık şekilde ortaya koyar, probleme ilişkin uygun veriyi toplar ve dikkatli şekilde yorumlar (Lipe ve Beasley, 2003, s.4). Eleştirel düşünen bireylerle, eleştirel düşünmeyen bireylerin, hayata bakış açısı, bilgiye ulaşma becerileri ve olayları değerlendirme yöntemleri arasında ciddi farklılıklar vardır. Eleştirel düşünme becerisine sahip bireylerin daha etkili düşündükleri gerçektir.

Bir amaç için yapılan araştırma süreci olarak da tanımlanabilen düşünme, kesin olarak bilinmeyen şeylerin ortaya çıkarılması sürecidir. Bir düşünme sürecinde bulunması gerekenler şöyle sıralanabilir;

- Verileri ölçme – Karşılaştırma
- Mantık kurallarını uygulama – Yorumlama
- Projeleri tasarımlama – Sınıflama
- Geçerli sonuçlar çıkarma - Karar verme
- Varsayımları ortaya koyma – Tasarlama
- Toplama ve organize etme – Eleştirme
- Analiz yapma ve veri toplama – Genelleme
- Hipotez kurma - Özetleme

Halpern'a (1996) göre eleştirel düşünme, beceri ve strateji bileşimi olan bir düşünmebiçimidir. Bu tür düşünme, belirli bir hedefe yönelik ve amaçlıdır. Uygulanması için debelirli becerilerin ve stratejilerin kazanımı ve kullanımı gerekmektedir. Kullanılan beceri vestratejiler durağan değildir; farklı bağlam ve ortamlarda yeniden oluşturulmaları olasıdır.Eleştirel sözcüğünün anlamı, düşünmenin değerlendirme ve yargılama içermesidir. Budeğerlendirme sadece düşünceye değil aynı zamanda düşünme işlemine de ilişkindir.Yani düşünen kişi değerlendirmesini sadece son ürün olan düşünce üzerine yapmaz, budüşünceye ulaşmada kullandığı tüm düşünme işlemlerini de değerlendirir. Bu değerlendirmesonucu farklı becerileri ve stratejileri kullanmaya veya edinmeye karar verebilir.Eleştirel düşünme becerilerinin ne olduğuyla ilgili araştırmaları bulunan Halpern'e göre eleştirel düşünmenin belirleyici özellikleri şöyle sıralanabilir;

- Sonuç çıkarma: Geçerli sonuçlar elde edebilmek için doğru kabul edilen durumların, olayların ya da olguların incelenerek akıl süzgecinden geçirilmesidir. Eğer elde edilen sonuç, mantıksal çıkarımları izliyorsa o zaman geçerli kabul edilir.
- Analiz etme: Sunulan nedenlere dayanarak ulaşılan sonuçların doğruluğunun çözümlenmesi çabasıdır. Bunun için de, nedenlerin kabul edilebilir ve tutarlı olması, sonuca destek sağlaması ve eksik bileşenlerin (örn. varsayımlar, tartışmalar, sınırlılıklar vb.) göz önüne alınması gereklidir.
- Hipotezleri test etme: Düşüncelerimizin ya da inançlarımızın doğru olup olmadığına ilişkin ortaya atılan hipotezlerin çeşitli gözlemlere dayanarak doğruluğunun sınanmasıdır.
- Olasılıkları görme: Olasılık, belli bir çıktının (ki bu başarı olarak kabul edilebilir) oluşumunun olası çıktıların (bütün çıktılar benzer olduğunda) sayısına bölünmesidir. Olasılıkları görme ise, herhangi bir sorunun nedenlerine ve çözümüne ilişkin olası durumları tespit edebilmelidir.

- Karar verme: Belli bir sorun karşısında oluşturulabilecek bir dizi seçenek ile başlayan aktif bir süreçtir.
- Sorun çözme: Bir sorunun tanımlanması başlayan ve çözüme doğru ulaşmayı sağlayan tüm seçenekleri içine alan bir süreçtir.
- Yaratıcı düşünme: Özgün ve kullanışlı olan bir şey üretme eylemidir (Halpern,1996'dan Akt. Kürüm, 2002, s. 27-28).

SANAT VE ELEŞTİREL DÜŞÜNME İLİŞKİSİ

Sanat ve eleştirel düşünme birbirini çeviren çarklar gibidir. Bir sanat eserinin üretilmesi süreci derin, kavramsal ve yorumsal düşünmenin sonucunda olur ve bir sanat eseri üretilirken eleştirel düşünme becerileri etkin ve fonksiyonel olarak bireyin yaratıcılığını yönlendirir. Bu süreç gerçekleri analiz etme, fikirler üretip düzenleme, fikirleri savunma, karşılaştırma yapma, çıkarımlar yapma, düzenleme, örgütleme, savları değerlendirme ve problem çözme becerilerinin bir bütünü olarak betimlenebilir.

Tasarım süreci; tasarım sorunlarının kavramsal açıdan tanımlanması ve sınırlandırılması, araştırma ve incelemeyle yaratıcı süreci besleyecek bilgilerin toplanması, edinilen bilgi ve oluşturulan düşüncelerle çözüm önerilerinin yapılandırılıp geliştirilmesi ve son olarak yansıtma, değerlendirme ve elemeyle en uygun çözümün ortaya konulması aşamalarından oluşmaktadır. Tasarım sürecinde; görme, anlama, algılama ve yorumlama biçiminde bir yol izlenmektedir. Tasarım kapsamında ele alındığında, görsel algı becerisi, görsel bileşenleri tanımlama ve bir yapı ya da örüntü oluştururken, deneyimlenen ve duyumlanan görsel bileşenlerden yararlanabilme yönleriyle öne çıkmaktadır (Gökbulut, 1992, s.30).

Beyinde imgesel, simgesel ve kavramsal süreçlerde, bilgiler arasında bağ kurma, ayırt edici nicelik ve nitelikleri saptama, uzaysal mekana ve zamana yerleştirme ve sınıflandırma gibi işlevleri akıl gerçekleştirmekte ise de, akıl ile algı arasında bir hiyerarşi kurgulamak yanlış olacaktır (Atalayer, 1994a). Düşünme ya da başka bir deyişle bilişsel işlemler algının üstünde yer alan zihinsel süreçler değil, algının esas malzemeleridir ve aralarında karşılıklı etkileşim bulunmaktadır. Etkin inceleme, seçme, esas olanların kavranması, sadeleştirme, soyutlama, analiz ve sentez, düzeltme, kıyaslama, sorun çözmenin yanı sıra, birleştirme, ayırma, bağlama, oturtma gibi tasarım sürecinin aşamalarını tanımlayan işlemler görsel algıdan ayrı değil, görsel algıyla karşılıklı ilişki içerisinde olan işlemlerdir (Atalayer, 1994b). Tasarım sürecinde biliş üzerine yapılan deneyler, önemli bilişsel hareketlerin tasarım temsilleriyle ilgili oldukları ortaya koymaktadır. Dolayısıyla tasarım etkinliği görsel algıyı, toplam bilişsel etkinliğin parçalarından biri yapmaktadır. Arnheim'ın (2007) ifade ettiği "görsel algı görsel düşünmedir" deyimi bu noktaya açıklık getirmektedir.

Sanatsal çalışmalarda tasarıma temel olan özgün yapısal düşüncenin nasıl üretildiği, nasıl olgunlaştığı, nasıl cisimleştiği ve bütüne nasıl yansıdığı sorgulanmaktadır. Bu sorgulama içerisinde form bulma süreci, bir anlamda 'belli gramer kuralları olan tasarım dili' oluşturma denemeleridir. Bu dili oluşturma sürecinde bulunan form strüktürleri (örüntüleri), iki ya da üç boyutlu olası tasarım problemlerinin biçim konsepti olabilmeyi amaçlamaktadırlar (Çelik, 2010). Bu amaçla geliştirilen yöntem, sistematiğini, analiz - transformasyon - sentez süreçleriyle tanımlanan, 'yeni ilişkiler' kurarak 'dönüştürme' eyleminden alır. Bu eylemin kavramsal ve kuramsal temelini, zihinsel şemalarla çevresel düzen arasındaki ilişkiyi açıklayan Gestalt algı teorileri oluşturmaktadır. Buna göre çevreyi oluşturan nesneler, belirli

bir düzen içinde bir araya gelmekte ve algılama, bu düzenin öğeleri tarafından oluşan zihinsel şemalarla açıklanmaktadır (Köhler 1930'dan Akt. Çelik, 2011, s.437) . Bu nedenle, dönüştürme eyleminin başlangıcını, rastlantısal olarak bir araya gelmiş öğelerin, belirli bir düzen içerisinde biçimsel bir anlam kazanmaları, bu anlamlı düzenlerin algı kuramlarıyla tartışılması ve uygulanması oluşturmaktadır. Çünkü algı sürecinin işleyişi aynı zamanda tasarım sürecinin işleyişine de ışık tutmaktadır.

Görsel Sanatlar Eğitiminde, sanatların genel yasa ve tekniklerini kullanarak kendini daha özgür ifade etme ve bu süreçte, algılama, öğrenme, düşünme, tasarlama, sentez yapabilme, ilişkiler arasındaki bağı kurabilme, yorumlama, eleştirel bakabilme, gibi davranışları estetik ilkeler doğrultusunda tasarım dilini kullanarak yapabilmektedir (Orhon, 2011, s.42). Eleştirel düşünme becerileri sanatın oluşum sürecinde, tasarım aşamasında sanatın genel yasa ve tekniklerini kullanarak görülmektedir.

SANAT EĞİTİMİ VE ELEŞTİREL DÜŞÜNME

Kimi araştırmacılar eleştirel düşünmenin genellenebileceğini iddia ederken (Dewey'den Akt. Johnson, 2003, s. 59) kimi araştırmacılar da bu becerinin alana özel olduğunu ileri sürmektedirler (McPeck'den Akt. Green, 2005, s. 7). Zellner' a (2011, s. 32) göre sanat alanlarının birleştirici doğası kişinin aktif bir sorun çözücü olmasını sağlar. Sanat eğitimi kişide eğitimsel ve estetik deneyimleri tetikleyerek kişide çok boyutlu bilişsel tepkiler oluşmasına olanak sağlar.

Eleştirel düşünme becerisinin çeşitlilik gösteren tanımları içerisinde kolaylıkla tespit edilebilecek ortak özellikler arasında yer alan; analiz etme, düşünce üretme, organize etme, fikirleri savunma, karşılaştırmalar yapma, çıkarımlarda bulunma, tartışmaları değerlendirme, gözlem ve bilgiye dayanarak sonuçlara ulaşma ve problem çözme yeteneği, sanat eğitiminin temel hedefleri ve çıktılarıyla birebir örtüşmektedir. Sanatla uğraşan bireyler sanatın ve sanat eğitimini hedeflediği bu kazanımlarıyla yüzleşmektedirler.

Sanatın çok yönlülüğü ve çok boyutluluğunu çeşitli biçimleriyle yaşayarak eğitilen çocuk ve gencin, olay ve olguları çok yönlülükleri ve çok boyutlulukları içinde görüp yorumlayabilen, kavrayabilen; yeniliklere, çağdaş her türlü gelişmeye, her türlü yeni biçim ve biçimlendirmeye açık, çağındaki gerek bilim ve teknolojide, gerek toplumsal değişme süreçlerindeki yeni gelişmeleri anlamaya yatkın, hoşgörülü; fakat aynı zamanda dinamik bir kişilik geliştireceği kesindir (Arıkoğlu, 1994). Örneğin Gökaydın'a (2010, s. 42) göre genel eğitim programı ortamında, önemli bir aktivite olan sanat eğitimi, eğitimin her kademesinde, çocuğun ve gencin beyinsel güçlerini tümü ile ele alarak geliştiren bir eğitim sistemidir. Bu ortamda öğrenci görmeyi, aramayı, sormayı, denemeyi, düşünmeyi, sonuca varmayı ve uygulamayı öğrenir. Zaten bu eğitimin temel amacı da bireyi düşündürmek ve sonuçta yaratıcı kılmaktır (Akt. Topoğlu ve Öney, 2013).). Sanat eğitiminin baş amaçlarından biri, görmeyi, işitmeyi, okumayı, tat almayı öğretmektir. Çevresini hakkıyla algılayıp, onu biçimlendirmeye yönelmek için bu gerekli ilk koşuldur. Yalnızca bakmak değil, "görmek", yalnızca duymak değil,"işitmek", yalnızca ellerle yoklamak değil, "dokunulanı duyumsamak", yaratıcılık için gerekli ilk aşamadır (San, 2004, s.25). Erken yaşlardan başlayarak sanat eğitimi alan birey, yeteneklerini ve yaratıcılık gücünü geliştirip estetik düzeye getirme şansına erişir (Gürtuna, 2003, s.21)

Edinilen bilgilerin etkin bir biçimde değerlendirilmesi, analiz edilmesi, düzenlenmesi ve örgütlenmesi gibi davranışlar eleştirel düşünme becerilerini kazanmış bireylerin özellikleridir. Eleştirel düşünme doğuştan gelmeyen yani sonradan kazanılan bir beceri olduğundan bilinçli bir eğitim bu davranışları kazanmak için gerekli bir faktördür.

Sanat etkinliklerinin tamamen yetenek ve beceriye dayalı olduğu yaygın bir kanıdır. Oysaki resim eğitiminde asıl verilmek istenen sanatsal duyarlılıktır, duygu ve düşüncelerin ifadesi ve dışavurumudur (Artut, 2007, s.80). Görsel sanatlar dersinde öğrencilerin, alana dair bilgi ve becerileri kazanmaları; eleştirel düşünmeleri,problemleri araştırarak çözmeleri, bilgi ve deneyim sonrası karar verebilmeleri, grup içinde (iş birliği)çalışma becerileri kazanmaları, farklı kültür-sanat değerlerini takdir etmeleri, onları koruma ve yaşatmayaistekli olmaları, hayal güçlerini geliştirebilmeleri, duygu ve düşüncelerini farklı tekniklerle görsel sanatçalışmalarına yansıtabilmeleri beklendiğindenSanat eserini tanımlarken, çözümlerken, yorumlarken ve yargılarken eleştirel düşünme becerilerinikullanır (MEB, 2013).

Lisans düzeyinde de sanat eğitiminin eleştirel düşünme becerileri üzerine etkileri vardır. Topoğlu ve Öney 2013 yılında Güzel Sanatlar eğitimi bölümü öğrencilerinin eleştirel düşünme düzeyleri üzerine yaptıkları araştırmada Resim-iş öğrencilerinin eleştirel düşünme eğilimleri toplam puanı ile akademik başarıları düzeyleri arasında pozitif yönde yüksek anlamlı ilişki olduğunu saptamış, Resim-iş öğretmenliği öğrencilerinin eleştirel düşünmenin analitiklik alt boyutu ve kendine güven alt boyutu ile akademik başarı düzeyleri arasında pozitif yönde düşük korelasyona da rastlamışlardır. Ayrıca Resim-iş öğrencilerinin eleştirel düşünme eğilimleri toplam puanı ile alan başarıları arasında pozitif yönde düşük korelasyona rastlanmış ve yine resim-iş öğretmenliği öğrencilerinin eleştirel düşünmenin kendine güven alt boyutu ile alan başarı düzeyleri arasında pozitif yönde düşük korelasyona rastlanmıştır.

Ayrıca bu bulgular Lampert'ın (2006) gerçekleştirdiği çalışmanın bulgularıyla paralellik göstermektedir. Lampert araştırmasında resim öğrencisi olan üniversite öğrencilerinin eleştirel düşünme eğilimi düzeyinin ve resim öğrencisi olmayan üniversite öğrencilerine göre anlamlı derecede fark olduğunu ortaya koymuştur. Dolayısıyla diğer öğrencilerden farklı olarak resim öğrencilerinin akademik başarıları ve alan başarıları arttıkça eleştirel düşünme eğilimlerinin arttığı söylenebilir. Resim ve müzik öğrencilerinin alan dersleri dışındaki tüm formasyon derslerini aynı eğitmenlerden, aynı fiziksel şartlarda ve aynı ders yoğunluğuyla aldıkları göz önünde bulundurulduğunda bu farkın nedeninin resim öğrencilerinin alan derslerinin eleştirel düşünme eğilimlerini arttıracak şekilde işlenmesi olduğu düşünülebilir (Topaloğlu ve Öney, 2013, S.1311).

Eleştirel düşünme becerilerini geliştirmek için sanatla uğraşmanın önemi büyükken bir başka taraftan da televizyon gibi bize ezberlenmiş ve güdülenmiş bilgileri sunan bir etkileşim ortamıyla her gün yüz yüze kalmaktayız. Televizyon ekranları dünyayı ne kadar yakınımıza getirdi; ama belli bir koda göre üretilen iletiyle tek yönlerde sürekli güdümlendiriliyoruz. Eskiden, bilgi kaynaklarının az olduğu dönemde kodu iletiye göre anlamaya çalışırdık, şimdi ise işler tersine döndü. İletiyle belli bir koda göre düşünmemiz isteniyor (Sözer, 2009;16). Bu tür güdümlenmelerle gün geçtikçe düşünmeden önceden ezberlenmiş günlük yaşantılar içinde kendimizi bulabiliyoruz. Bu durumlar eleştirel düşünme yeteneklerimizi kaybetmemize ya da köreltmemize sebebiyet vermektedir. Daha yaratıcı ve düşüncelerimizin daha aktif olduğu sanatsal etkinliklerde ise durumun tam tersine eleştirel düşünme becerilerini tetikleyecek düşünme aşamalarından geçerek sanatsal üretme sürecini başlatmış oluruz. Sanatla uğraşan

herkesin sanatçı olmaması yani sanat eğitiminin de esas amaçlarından biri olan sanat eğitimi sanatçı yetiştirmez bunun yerine muhatap olduğu insanları daha çok sanatla uğraştırır.

Görsel sanatlar dersi öğretim programının genel amaçları (MEB, 2013)'e göre; Görsel sanatlar, insan bilincini yeniden düzenleyebilecek kazanımları sağlayan ve bu sayede duygusal gelişime katkıda bulunarak duygu birliği oluşturan; onun yaratıcılık ve üretkenlik yönünü açığa çıkartarak sanatsal gelişimini teşvik eden; farklı fikirler, ülkeler ve kültürlerle iletişim kurarak onlara saygı duymayı öğreten ve empati gibi değerleri kazandırarak toplumlar arasında köprü vazifesi gören; kültürel mirasa değer vermenin önemini kavratan; estetik değer yargılarının gelişimine katkı yapan; bireylerin görsel okuryazarlığı kazanması, eleştirel düşünmesi ve problem çözmesi için eğitsel süreci organize eden bir alandır olarak tanımlanmıştır.

Avrupa Birliği üye ülkelerinin sanat eğitimi sistemleri incelendiğinde de eleştirel düşünme becerilerinin kazanımlarına önem verdikleri görülmektedir. Tüm ülkelerin sanat müfredatlarında genç insanların sanatsal becerilerini geliştirmelerini, anlayış ve bilgilerini pekiştirmelerini sağlamaları hedefleri şaşırtıcı değildir. Ayrıca birçok ülke eleştirel bakışı geliştirme, kültürel mirasın anlaşılması, bireysel ifade ve yaratıcılık (hayal kurma, problem çözme ve risk alma) hedeflerini sanat müfredatı dâhiline yerleştirmiştir. Yaygın olarak görülen diğer hedefler ise sosyal beceriler, iletişim becerileri, sanattan zevk alma, farklı sanat biçimleriyle uğraşma ve medya, performans ve sunum ve çevresel farkındalık olarak öne çıkmaktadır

SONUÇ

Eleştirel düşünme doğuştan gelmeyen yani sonradan kazanılan bir beceri olduğundan bilinçli bir eğitim bu davranışları kazanmak için gerekli bir faktördür. Sanat eğitiminde görme, algılama, kıyaslama ve buluş yapma gibi temel görme becerilerine yönelik kazanımların analiz, sentez, yorumlama, sonuç çıkarma ve değerlendirme düzeyinde gerçekleştirilebilmesi için öğrenme ortamlarındaki bütün uyaranların eleştirel düşünmenin ilkelerine göre tasarlanması gerekmektedir.

Sanat eğitimi bilginin hedeflendiği, ezberlendiği, bilginin sınavlarla ölçüldüğü bir öğrenme alanı olarak değil, sözü edilen temel becerilere yönelik kazanımların hedeflendiği bir öğrenme alanı olarak düşünülmelidir. Bu özellikleri dolayısıyla çocuklarda eleştirel düşünme becerilerinin kazandırılacağı en iyi derslerden biri sanat dersleridir. Görsel Sanatlar dersi olarak eğitim sistemimizde yer alan sanat dersleri öğrencilere yaratıcılık ve estetik kazanımlarının yanında eleştirel düşünme, yaratıcı düşünme, iletişim kurma, problem çözme, araştırma, karar verme gibi temel becerileri de kazandırmayı hedeflemektedir. Sanat eğitimimiz ve müfredat incelendiğinde öğretim programında ve öğretim programının amaçları içerisinde eleştirel düşünme becerilerinin kazandırılmasının eğitim hedefleri içerisinde yer aldığı görülmüştür. Ancak sanat derslerinin haftalık ders sayılarının az olması, branş öğretmenlerinin yeteri kadar derslere girememesi gibi sebeplerden dolayı hedeflerine ulaşabilmesi de olası görülmemektedir.

Lisans düzeyinde ise eleştirel düşünme eğitiminin bu kadar önemli görünmesine rağmen, öğretim elemanlarının gerekli değişimi yapmadaki zorlukları, sınıftaki öğrenci sayısının bu tür bir eğitime olanak vermemesi, ders kitaplarının eleştirel düşünme eğitimini desteklemekten uzak oluşu, akademik başarının daha çok çoktan seçmeli sınavlarla ölçülmeye

çalışılması gibi nedenler böyle bir eğitimin yürütülmesini engellemektedir (Haas ve Keeley, 1998). Eleştirel düşünme eğitiminin üniversitelerde başarıya ulaşabilmesi için ilk koşul tahmin edilebileceği gibi, güçlü bir yönetim desteğidir. Bu tür bir desteğin de yardımıyla ve Browne ve Meuti'ye (1999) göre özellikle genç öğretim elemanlarının katkısıyla, öğretimin temel amaç olduğu bir eğitim sistemi geliştirilebilir ve öğrencilerin eleştirel düşünme yapısı ve becerileri geliştirilebilir (Kökdemir,2012,s.18).

Sanat eğitimi kişiye estetik yargı yapabilme konusunda yardımcı olmayı amaçlarken, yaratıcı yaklaşımlarla eleştirel düşünme ve bakış açısı geliştirmesini, gözlem yapma, özgün buluş ve kişisel yaklaşımları destekleyerek eleştirel düşünme becerisini de geliştirmektedir. Sanat eğitimi almış ya da almakta olan bir bireyin eleştirel düşünme becerilerinin yüksek olduğu görülmüştür. Bu becerilerin geliştirilmesinde sanat eğitimcilerine büyük roller düşmektedir.

KAYNAKLAR

Akar Vural, R, Kutlu, O. (2004). "Eleştirel Düşünme: Ölçme Araçlarının İncelenmesi ve Bir Güvenirlik Çalışması", *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*,C:13, S:2

Arnheim, R. (2007). Görsel Düşünme (Çev: Rahmi Öğdül). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Artut, K. (2007). Okul Öncesi Resim Eğitimi. Ankara: Anı Yayıncılık

Atalayer, F. (1994b). *Temel Sanat Ögeleri.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Atalayer, F. (1994a). *Görsel Sanatlarda Estetik İletişim.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Çelik, M. (2010), Dil Kültür Mekan İlişkisine Biçim – İçerik Bağlamında Analitik Bir Yaklaşım, MSGSÜ 2. Ulusal İç Mimarlık Sempozyumu: Mekan Tasarımında Kültürel Yaklaşımlar, İstanbul.

Çelik, M. (2011). Tasarım Sürecinde Nesnellik: Tasarım Sürecinin İzlenebilirliği Üzerine Bir Yöntem Denemesi. Başkent Üniversitesi I. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu

Green, M. C. (2005). Factors Influencing The Process Of Critical Thinking Among Health Professional During Computer Conferencing: A Case Study. Unpublished Master Thesis. Athabasca University.

Gökbulut, N. (1992). *Temel Sanat Eğitiminde Görsel Alanın Arındırılmasına İlişkin Bir Uygulama Örneği.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi

Gürtuna, S. (2003). Çocuk ve Sanat Eğitimi: "Çocuğum Sanatla Tanışıyor". (Birinci Baskı). İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.

İstifoğlu Orhon, B. (2011). Görsel Sanatlar Tasarımında Duyuşsal Etkileşim ve Yaratıcılık, Başkent Üniversitesi I. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu

Johnson, D. C. (2003). The Effects Of Critical Thinking İnstruction İn Music Listening On Fifth Grade Students' Verbal Descriptions Of Music. Unpublished Doctoral Dissertation. The University of Arizona

Kaya, H. (1997). *Üniversite Öğrenci/Erinde Eleştirel Akıl Yürütme Gücü.* İstanbul Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi

Kökdemir, D. (2003). *Belirsizlik Durumlarında Karar Verme ve Problem Çözme*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi

Kökdemir, D. (2012). Üniversite eğitimi ve eleştirel düşünme. *Pivolka, 21(7),* 16-19.

Kürüm, D. (2002). *Öğretmen Adaylarının Eleştirel Düşünme Gücü*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Lipe, K. S., Beasley, S. (2003). Critical Thinking in Nursing: A Cognitive Skills Workbook, Paperback, ISBN: 0781740428, Philadelphia

MEB. (2013). İlkokul ve Ortaokul Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı (1 - 8. Sınıf Lar) Ankara

mebk12.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/.../12011401_eletireldnme.pdf

Özcan, G. (2007). *Problem Çözme Yönteminin Eleştirel Düşünme ve Erişiye Etkisi*, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Yayımlanmamış Doktora Tezi

Öztürk, N. (2006). *Hemşirelik Öğrencilerinin Eleştirel Düşünme Düzeyleri ve Eleştirel Düşünmeyi Etkileyen Faktörler*. Cumhuriyet Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi

San, İ. (2004). Sanat ve Eğitim: Yaratıcılık, Temel Sanat Kuramları, Sanat Eleştirisi Yaklaşımları. (Genişletilmiş Üçüncü Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Sözer, Ö. (2009) Felsefenin ABC'si, İstanbul (Say Yayınları)

Topoğlu,O., Öney, Ü,E.,(2013) , Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Öğrencilerinin Eleştirel Düşünme Eğilimlerinin Çeşitli Değişkenlerle İlişkisinin

İncelenmesi*Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic* Volume 8/8 Summer 2013, P. 1301-1312, Ankara-Turkey

Yuva, E. (2011). *Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Cebeci Araştırma Ve Uygulama Hastanesi HemşirelerininEleştirel Düşünme Eğilim Düzeylerinin Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi.* Atılım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Zellner, R. M. (2011). A Study Of The Relationship Between İnstrumental Music Education And Critical Thinking İn 8th- And 11th-Grade Students. Unpublished Doctoral Dissertation. Capella University.

KAMUSAL ALANDA ENSTALASYON VE SERGİLEME

Tuğba TAŞTAN
Yıldız Teknik Üniversitesi,
trenkci@yildiz.edu.tr

Saliha Nesli GÜL
Yıldız Teknik Üniversitesi
sngul@yildiz.edu.tr

ÖZET

Günümüz sanatında "Enstalasyon" önemli bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Fransızca kökenli olup, Türkçede "Yerleştirme" anlamına gelen enstalasyon, kendi içinde farklı biçimlerde ve şekillerde kurulup sergilenmektedir. Enstalasyon, kurulum sürecinde, belli bir fikir doğrultusunda tasarlanmak istenen çalışmanın yap-boz mantığıyla kurulup bozulmasıdır (şayet herhangi bir koleksiyona dâhil olmadıysa bozulur). Enstalasyon da sanat nesnesi ve onun sergileneceği mekân, temel görevi sergileme olmayan alanların işlevsel hale gelmesine olanak tanımıştır. Enstalasyon konumlandığı mekanla ön plana çıkmış, dolayısıyla, mekanın belleğiyle bütünleşmiş ve bu bütünlük üzerine kendi söylemini oluşturmuştur.

20. Yüzyıl başında Marcel Duchamp'ın hazır yapım bir nesneyi sanat eseri olarak sergilemek istemesi pek çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Günümüze kadar olan süreçte pek çok sanat hareketini ve akımını etkilemiş ve sanatı farklı bir noktaya taşımıştır. Bu anlatım biçimi, 1980 sonrası pek çok galeri tarafından kabul görmüş ve Türkiye'de de kullanılmaya başlanmıştır. Enstalasyon yöntem olarak geleneksel ve bilindik sergileme anlayışıyla sınırlı kalmaz. Bilinenin ötesinde sıra dışı, mekân algısına dayanan, kamuya mal olan veya olmayan iç ve dış mekânlarda kullanılmaktadır. Dolayısıyla enstalasyon izleyici odaklı bir çağdaş sanat gösterim biçimidir. Günümüz sanatında oldukça popüler olan enstalasyon, kamusal alanda her an her yerde karşılaşması mümkün olan bir sanat olgusu haline gelmiştir.

Bu çalışmanın amacı, çağdaş sanat çerçevesinde önemli bir sergileme ve kavramsal sanat yöntemi olan enstalasyonun kamusal alandaki sunumlarını araştırmak, incelemek ve katkıda bulunmaktır. Ayrıca entalasyonun farklı sergileme metotlarıyla, izleyici ve eser arasında kurulan veya kurulmak istenen bağın ne denli bir etkileşim ortaya koyduğuna değinmektir. Yapılacak çalışmada betimsel tarama yöntemi kullanılarak, sanatçı ve eserler üzerinden görsel belgelere dayalı bir çalışma yolu izlenecektir. Edinilen bilgiler üzerinden kamusal alanda sergileme ve enstalasyonun sanata ve topluma katkıları ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kamusal Alan, Çağdaş Sanat, Kavramsal Sanat, Enstalasyon, Sergileme

INSTALLATION AND EXHIBITING IN PUBLIC SPACE

ABSTRACT

"Installation" emerges as an important expression manner of conceptual art in contemporary art. Installation which is a Gallicism means "Placement" in Turkish is exhibited in its various forms and shapes. Installation in the installation process is that a work which is designed in accordance with a certain idea is installed and disrupt with logic puzzles (If a work is not in the collection, the work is disrupted). Art object in installation and its exhibiting venue has enabled are as to be functional. The main task of the areas is not exhibit. The installation which is located the space comes to the fore, therefore, has integrated with spatial memory and created its own discourse on integrity.

At the beginning of 20th century, to exhibit a ready-made object as a work of art by Marcel Duchamp has also brought very many debates. Up to the present, this case has affected lots of art movements and brought the art to a different point. This form has been accepted by many art galleries and has been used also in Turkey. Installation is not merely limited with traditional and familiar exhibit conception as method. This way is used beyond the known, unusual, based on the perception of space, public domain or not, and also both indoors and outdoors. Thus, installation is a form of representation of contemporary art audience- oriented. Installation, which is quite popular in contemporary art, has become an art event can be seen anytime and anywhere in the public domain.

The purpose of this study is to investigate, examine, and contribute to the representations of installation in public sphere which is an important exhibiting and the method of conceptual art within the framework of contemporary art. Also this study aims to mention installation with different exhibit methods, the link between audience and object, and how the interaction between audience and object are. In this study is used the descriptive method and a working way based on visual documents of artists and their works. The study discusses installation and exhibiting in public sphere through the contributions of society.

Keywords: Public Sphere, Contemporary Art, Conceptual Art, Installation, Exhibiting

1. GİRİŞ

Tarihsel süreç içinde sanat, dönemsel olarak pek çok farklı anlayışla, akımla, düşünceyle ve manifestolarla karşımıza çıkmaktadır. Her dönem sanatı farklı yorumlamış ve kendi içinde farklı bir anlatım dili olarak ele almıştır. Örneğin Rönesans dönemindeki eserlerde, öncelikli olarak kompozisyon ve çizimi temel alan yetenek ve beceri odaklı bir anlayış hâkimken, ilerleyen yüzyıllarda biçimcilik ön plana çıkmıştır. Belirli konular, kalıplar ve kurallar kapsamında olan sanat, zaman içinde sanatçıların buna başkaldırıları sonucunda bağımsızlığına kavuşmuştur. Sanatta yüzyıllarca konu, teknik, malzeme gibi meselelerde dayatılan kuralların dışına çıkılması, sanatçıların çok fazla tepki çekmesine, eleştiriler almasına ve sonu gelmez tartışmaları da beraberinde getirmesine neden olmuştur.

Sanatın tarihi sürecinde sanata ve sanat çevrelerine en dikkat çekici başkaldırıyı yapanlardan biriside Marcel Duchamp olduğu söylenebilir. Sanatı sadece yetenek ve beceri gibi bir temele dayatmanın mantığına karşı çıkan Duchamp, akli ve fikirsel olarak da sanatın ortaya konulabileceğini savunmuştur. Bir tepki gösterisi olarak sergilemek istediği, tüketim amaçlı üretilmiş olan hazır yapım bir nesneyi sanat eseri olarak bir galeride sergilemek istemesiyle başlamıştır her şey. Bu durum başta çok önemsenmese de zamanla sanat çevrelerince önemli bir tartışma konusu olmuş ve kavramsal sanatın ve günümüz sanatının temellerini oluşturmuştur. Duchamp 'Fountain (Çeşme)'den sonraki ele aldığı hazır yapım nesnelerini farklı yerleştirme biçimlerine dayalı şekilde sunmuştur. Enstalasyonun en genel tabirle kavramsal sanatta bir biçim olarak yer alması ilk olarak bu şekilde karşımıza çıkmaktadır. Zamanla kullanımı yaygınlaşmış, dünyada ve Türkiye'deki pek çok galeri ve müzelerce tanınmış ve sanatta bir anlatım dili olarak kabul edilmiştir.

Bu çalışmada özellikle kamusal alanda yer alan enstalasyonlardan belirli örneklerin sergileme açısından incelemesi ve değerlendirmesi yapılmaktadır. Bu değerlendirme yapılırken çalışmanın konumlandığı mekân, fiziki ve sosyal koşulları göz önünde bulundurulmuş ve beyaz küp dışına çıkıldığında izleyici de değişen algı ve yaklaşımlar örneklendirilmiştir. Öncelikle çalışmada, kamusal alan ve sanat ilişkisinden bahsedilmiştir. Habermas'a göre kamusal alanının tanımı yapılmış ve genel olarak kamusal alan ve sanat etkileşimine bakılmıştır. Özellikle kamusal alanda konumlanan bir çalışmanın bulunduğu bölge ve çevresi üzerinde durulmuş ve izleyiciyle olan iletişimine bakılmıştır. Devamında kamusal alanda enstalasyonun durumu, sanatçı ve çalışmaları üzerinden örneklendirilmiştir. Son olarak da, kamusal alanda enstalasyon ve sergileme ilişkisi bağlamında çalışmaların nasıl sunulduğu verilen örneklerle değerlendirilmiş, sorunlar üzerinde durulmuş ve alternatif yaklaşımlara bakılmıştır.

2. KAMUSAL ALAN VE SANAT

Kamusal alan Batı'da modern anlamıyla 17.yüzyıl ortalarından itibaren şekillenmeye başlamıştır. 1960 ve 70'li yıllarda cereyan eden kamusal alanla ilgili araştırmaların, 1980 sonlarında tekrardan tartışmaya açılmasıyla hem Doğu Avrupa ve Eski Sovyetlerde hem de Batılı kapitalist toplumlarda kamusal alan toplumsal dönüşümler, mücadeleler ve politik meşruiyet meseleleriyle yeniden gündeme gelmiştir (Özbek (Ed.), 2010, 24). Kamusal alan üzerine pek çok tanım ve tartışma mevcuttur. Ancak Habermas'ın 1962 yılında kamusal alan üzerine yaptığı çalışması -kamusal alan tanımı ve tartışmasına modern ve tarihsel bir bağ ilişkisi içinde yaklaşması yönünden- ön plana çıkmaktadır. Bu bölümde de Habermas'ın kamusal alan tanımından yola çıkılarak kamusal alan ve sanat ilişkisine bakılmaktadır.

Habermas "Kamusal Alanının Yeniden Dönüşümü" (1962) çalışmasında kamusal alanı, "Özel şahısların kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, tartıştıkları ve kamuoyu oluşturdukları araç, süreç ve mekânların tanımladığı hayat alanı" olarak tanımlamıştır. Habermas'ın kamusal alan kavramı, bir ülkedeki halkın bütünü (TDK, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5454cbe6f2d111.43262281, Erişim Tarihi: 20.09.2014) anlamına gelmemektedir. Odak noktası her ne kadar insanları da içerse de aynı zamanda kurumlara yöneliktir (Özbek (Ed.), 2010, 95).

Türkiye'de kamusal alan kavramı 1990 sonrası kendini göstermektedir. Hem bilimsel hem de farklı disiplinlerde gündeme gelmiştir. Türkçe'de genellikle 'kamu' denildiği vakit,

devlet idaresi, organları, kuruluşları gibi şeyler kastedilmektedir. Habermas ise kamusal alan kavramıyla kamuoyuna benzer bir oluşumdan bahsetmektedir.

Bu bağlamda kamusal alanda sanatın durumuna baktığımız vakit iki durumla karşılaşmaktayız. Bunlardan ilki geleneksel bir anlayıştadır. Mimari ve kentsel mekan olarak bir alan anlayışını ön plana çıkarmaktadır. Diğeri ise, "kamu yararına sanat" anlamında "kamusal sanat"tır. Uygun sanat pratikleri ve formlarını içermektedir (Marchart, http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/en, Erişim Tarihi: 10.09.2014).

Kamusal alan ve sanatın etkileşiminden doğan kamusal sanatın amacı mekânda estetik bir objeler ve olaylar hareketliliği sağlamak ve anlam yaratmaktır (Remesar, 2001). Kullanıcıları ve mekânın tüm bileşenleri ile ilişkiye giren sanattır (Mitchell, 1992).

Kamusal sanat da kendi içinde ikiye ayrılmaktadır. Bunlardan biri, geleneksel kamusal sanat olarak düşünülmektedir. Diğeri ise, yeni tip kamusal sanat olarak adlandırılmaktadır. Geleneksel kamusal sanatta, mekâna özgü bir çalışma olması gerekmemekte ve izleyici ile etkileşime girmesi beklenmemektedir. Yeni tip kamusal sanatta ise, izleyiciyle ilişkili olarak emek, üretim ve tecrübe gibi faktörler devreye girmekte, mekânı işlevsel hale getirmekte ve mekanla bütünleşmektedir. Bu noktada enstalasyonun tam olarak hangi noktada yer aldığı tartışmalıdır. Disiplinleraraası bir sanat anlayışının ön planda olduğu günümüzde, sanatçılar farklı medyumları bir arada kullanarak bir sanat ürünü ortaya koymaktadır. Video, enstalasyon ya da heykel bir arada kullanılabilmektedir.

Kamusal alandaki sanat çalışmalarına şehir meydanlarında, parklarda, otellerde, sokaklarda ve alışveriş merkezlerinde denk gelmek mümkündür. Kamusal sanatla ilgili çalışmaların ilk örnekleri genellikle heykeller ve anıt-heykeller olarak var olmakta ve devlet veya özel şirketlerin desteğiyle gerçekleşmektedir. Kamusal alanda sergilenen çalışmalar diğer taraftan peyzaj ve mimariyle bütünleşmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Son on yıldır çeşitli bankaların ve holdinglerin (çağdaş sanatı destekleyen ve bu yönde eserlerin sergilendiği) kendi sanat merkezlerini kurması ve bienallerin kamusal alanlara yer verme girişimleri ve bunu takiben özel galerilerin bu gelişimlerden etkilenerek sergiler düzenlemesi sanatın kamusal alan içinde yer almasını tetikleyen unsurlar arasında yer almıştır.

Kamusal sanata örnek gösterilebilecek sanatçılara, Rönesans'tan Michelangelo ya da Raphael verilebileceği gibi 20.yüzyıldan günümüze Richard Serra, Robert Smithson ya da Julian Beever gibi sanatçıları da örnek vermek mümkündür. Diğer taraftan kamusal alandaki sanat çalışmalarına çeşitli formlarda kendini göstermektedir. Bunlar; heykel, yeryüzü sanatı, mozaik, video, fresk, grafiti ya da enstalasyon olabilmektedir.

Şekil 1. Richard Serra, Titled Arc, 1981

Kamusal alanda enstalasyon ve sergileme ilişkisine değinmeden önce, yerleştirildiği alan ve yarattığı tartışma açısından önemli olan Richard Serrra'nın mekana özgü "*Tilted Arc*" çalışması değerlendirme bakımından yerinde bir örnektir. Serra'nın çalışmaları kentin içine yerleşmiş ve soyut heykellerdir. En tartışmalı çalışması ise bir bina önüne yerleştirilen"*Tilted Arc"*dir. Bina çalışanları, bu çalışmanın binanın önündeki alanı ikiye böldüğü ve işlevsiz hale getirdiği gerekçeleriyle çalışmanın kaldırılmasına yönelik itirazda bulunmuşlardır. Serra'ya göre bu çalışma mekana özgü ve başka bir yere taşınması durumunda anlamını kaybedecek niteliktedir. Diğer taraftan izleyicinin binanın önündeki alanı kullanımında nasıl bir sorun olduğu düşünülmemiştir. Bu bağlamda, bir çalışmanın kamusal alanda nasıl yer aldığı ve ne şekilde çevreyle örtüştüğü önemsenmeli ve insan faktörü de göz önünde bulundurulmalıdır.

3. ENSTALASYON*(INSTALLATION)*

Enstalasyon, Fransızca kökenli olup, Türkçe'de "yerleştirme" anlamına gelir. Son yıllarda dilimizde oldukça sık bir kullanıma sahiptir. Günümüz sanatında bir anlatım dili olarak enstalasyon, kavramsal sanat kapsamında önemli bir yöntem ve teknik olarak karşımıza çıkar. Sanat tarihçisi ve yazar Nilgün Özayten'in ifadesiyle enstalasyon şöyledir: "Görsel sanatlardaki genel kullanımı, anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde bulundukları mekanla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir." (Özayten,1997, s: 1939 (Bu metin, YERCE, E. Nail,"Enstalasyon ve Mekanı", Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, İstanbul, s 1. (2007) olan tezinden alınmıştır).

Günümüz sanatında enstalasyon özellikle *mekansal* odaklı bir kurulum ve tasarımla sunulmaktadır. Özellikle izleyici ve mekan algısı odaklı sunulmakta olup, herhangi bir kurala bağlı kalınmadan, belli bir konuya, düşünceye, deneyime veya zamana bir gönderme yapılmak istenebilmektedir. Çalışmanın tasarımı mekanın durumu göz önünde bulundurularak yapılmalı ve buna uygun bir sergileme yoluna gidilmelidir. Öyle ki bazı durumlarda çalışmanın mekana değil, mekanın çalışmaya uygun hale getirilmesi söz konusudur. Enstalasyon yöntemi, mekansal olarak sınırlanamaz. İç veya dış mekan olması fark etmeksizin pek çok alanda kullanılması mümkündür. Özellikle 1980 sonrası enstalasyonun kabul görmesiyle sanatçılar eserlerinde bu anlatım biçiminden yararlanmaya başlamış ve özellikle galeri ve müzeler dışında kamusal alanları da bu açıdan değerlendirmişlerdir.

Postmodern teori kapsamında enstalasyonun tek başına sergilenmesi dışında diğer kavramsal anlatım biçimleri deenstalasyondan yararlanmaktadır. Bunlardan en çok kullanılanı video ve performans sanatında görülmektedir. Performans gösterileri için arka fonu farklı

biçim, nesne ve renk gibi kurgulardan oluşan düzenlemeler olduğu gibi, bir veya daha fazla kanaldan oluşan ses ve video enstalasyonlarıda çalışmaların teknik kısmını oluşturmaktadır.

Yapılacak bir enstalasyon çalışması için kullanılacak malzemede sınırlılık yoktur. Herhangi bir hazır yapım nesneye müdahale edilebilir, doğrudan kullanılabilir ya da başka bir nesne veya teknikle desteklenerek sergilenebilmektedir. Bu anlamda enstalasyonlar kendi içinde çok fazla çeşitlilik gösterebilmektedir. Belli bir süre için hazırlanan sergilerde sergi boyunca düzenlenir ve sergi bitiminde bozulur. Ancak bazı enstalasyonlar ise kalıcı olabilir veya bir koleksiyona dahil edilebilir.

"Enstalasyon sanatını yalnızca 'araç'la tanımlamaya yönelik daha önceki çabaların başarısız kalması sebebi, uygulamanın doğası gereği kendi sınırlarına meydan okumasıdır. Bu sorgulama süreci, sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkileri irdeleyen bir söylem oluşturmaktadır. Dolayısıyla, Enstalasyon, sanatçıları geleneksel olarak görsel sanatlarla birlikte anılmayan malzemeler ve metodolojilerle çalışmaya yönlendiren bu süreç aracılığıyla tanımlanır."(Oliveira, Oxley, Petry M., 2003, 14).

4. KAMUSAL ALANDA ENSTALASYON

Sanat ve sanatçı kendine dayatılan sınırları aşma yolunda pek çok aşamadan geçmiş ve ifade özgürlüğünü elde etmesi yüzyıllar süren bir zaman almıştır. Sanatın sadece belli bir kesime hitap eden, dayatılmış akademik anlayıştaki salon sergileri sorgulanmış, toplumsal ve kültürel olarak da şekillenmesi açısından bitmeyen ve sonu gelmeyen tartışılmalar olmuştur. Sanatın toplumdaki pek çok kesime ulaşması açısından sanatçılar, bu sorunu aşmak adına çalışmalar üretmişlerdir. Geçtiğimiz sadece birkaç on yıl öncesinde bile kamusal alanlarda özellikle de dış mekânlarda sadece heykellerin var olduğu bir durum var iken, günümüzde ise hazır yapım, karışık teknik veya farklı disiplinlerde ortaya konan çalışmaların kamusal alanlarda sergilendiği görülmektedir.

Sanatçının (yetenek ve beceri olgusuyla sınırlanmış kurallara karşın) halka açık kamusal mekanlarda enstalasyon veya başka bir kavramsal anlatım yoluyla çalışmasını ortaya koyması, çağdaş sanatın disiplinlerine pek de alışık olmayan toplumun bazı kesimlerine şaşırtıcı gelmiştir. Sanatçı belli bir sorunsala, çağdaş sanatın farklı biçimleriyle dikkat çekerek, ifade özgürlüğünü de ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bu durum bilinenin ötesinde, sanat ve kültürel olgular üzerinde zihinsel değişimleri beraberinde getirmiştir.

Günümüz sanatında kamusal alanda enstalasyon sıkça karşılaştığımız bir sanat biçimi olmuştur. Enstalasyonlar, farklı tekniklerin, uygulamaların ve sunumların kullanıldığı, tasarımların başka sanat disiplinleriyle de desteklendiği, mekâna özgü yapılan ve halka mal olmuş çalışmalardır. Diğer bir deyişle, kamusal bir alan için ortaya konan bu çalışma, artık o mekâna ve kamuya aittir.

Entalasyonun 1980 sonrası kabul görmesiyle birlikte, bu sanat yöntemi sadece iç mekân ve galerilerde sergilenmekle kalmaz, kamuya ait olan iç mekân ve dış mekânlarda da gerçekleştirilmeye başlar. Dolayısıyla sanatın sadece galeri ve müzelerde belirli sınırlamalarla belli bir çevreye hitap eden, sanatın toplumdan uzak ve mesafeli durumuna farklı bir anlayış getirmesi açısından oldukça önem taşır. Bununla birlikte postmodernizm, modernizmin aksine, sanattaki esnekliğiyle yapıt ve izleyici arasındaki etkileşimin önemine vurgu yapmaktadır. Bu durum günümüzdeki müze ve galerilerin görevlerini, sorumluluklarını,

sunum ve sergileme anlayışının sorgulanmasına neden olmuştur. Müzeler ve galerilerin bilinen kuralların ve rollerinin aksine günümüz sanat anlayışına ve beklentilerine uygun olarak toplumdaki rollerini yeniden düzenlemektedirler. İstanbul Modern Sanatlar Müzesi direktörü Levent Çalıkoğlu ile yapılan bir röportajda şöyle belirtmektedir: "Hiçbir projeyi olduğu gibi alıp sergilemeyiz. Bu coğrafyada yapılmamış olup da, yapılması hakikaten ses getirecek, sanat tarihsel bağlamda önemli, bugünkü koşullarda dikkat çekici, bugünkü izleyiciyi davet edebilecek referanslar üzerinden gidiyoruz. Yoksa hazır bir şeyi izleyicinin önüne getirip sunmak yöntemine sıcak bakmıyoruz. Kendi hafızanızı yaratıyorsunuz, bunu yaparken bir de şüphesiz kendi izleyici kitlenizi yaratıyorsunuz. Müzeye her gelen yılda 2.2 kez geliyor. Kendini buraya ait hissediyor. Burada zaman geçiriyor. Neden bu ihtiyacı hissediyor sorusu çok önemli bir müze için. Sergi yüzünden, etkinlik yüzünden, eğitim programları yüzünden buranın ikliminden, atmosferinden, bu mekânda olmanın yarattığı duygudan… Müzeciliğin nüansları buralarda gizlidir." (Sibel Baykam'ın Levent Çalıkoğlu ile röportajı, 2014, 137).

Müze ve galeriler toplumsal anlamda herkese ulaşabilmek, hizmet kalitesini ve dinamizmi artırmak için daha aktif etkinliklerle ve projelerle karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda sanat ve insan ilişkisi, yapıt ve izleyici etkileşimi her alanda, her an ve her yerde sanatla doğrudan iletişimi öne sürmektedir.

Son yıllarda özellikle enstalasyon çalışmaların, tıpkı kamusal alandaki diğer sanat eserleri gibi, alışveriş merkezlerinde, devlete ve özel sektöre ait kurum ve kuruluşlarda, park ve bahçelerde, caddelerde, sokaklarda ve buna benzer halkla iç içe olabilecek pek çok farklı mekanda sergilenmekte olduğu görülmektedir. Sanatçılar, çalışmaları genellikle mekânın şartlarını göz önünde bulundurarak oluşturmaktadırlar. Ya da mekânı daha işlevsel bir hale getirmek amacıyla çalışmaları belli bir sisteme göre kurgulayabilmektedirler. Mekâna müdahale edilebilmekte ve mekânı bir düzenleme ile farklılaştırabilmektedirler. İzleyicinin çalışmaya dâhil olması ve etkileşimi de söz konusudur. Bu durum sanatçının neye, hangi düşünceye veya fikre farkındalık yaratmak istemesine bağlıdır.

"Alman sanat tarihçisi Oskar Batschmann, Enstalasyon'un kilit önemindeki karakteristik özelliklerden birisinin, izleyicinin varlığına göre düzenlenmiş ya da modellenmiş, algılanabilir bir mekan oluşturma becerisi olduğu görüşündedir." (Oliveira, Oxley, Petry M., 2003, 35).

5. KAMUSAL ALANDA ENSTALASYON VE SERGİLEME İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Kamusal alan ve sanat birliğine dayalı üretimlerin bir araya gelmesiyle, kamusal alanda sergileme anlayışı biçim ve anlam bakımından değişime uğramıştır. Beyaz küp'ün dışına taşan sergiler ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla dışsal koşullar, fiziksel ve sosyal çevre önem kazanmaya başlamıştır. Çalışmanın kent içinde nereye konumlanacağı üzerine daha fazla düşünülmeye başlamış ve mimari ilişkiler devreye girmiştir. Ayrıca sanat ve hayatı birleştirme çabaları, sanatın toplumla iç içe olması yönündeki görüşler, yapıtın herkese ulaşması gibi nedenlerden ötürü hız kazanmıştır. Kamusal alanda yer alan çalışmaların çevresel analizinin yapılması, çalışmaların doğru yerde konumlanıp konumlanmayacağına dair bilgi vermektedir. Özellikle mekana özgü üretilmiş olan enstalasyon çalışmalarında bu kriterleri göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu bakımdan kamusal alanda enstalasyon

ve sergileme ilişkisi de hem sergileme yöntemleri hem de izleyici etkileşimi bağlamında aşağıdaki örnekler doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Öncelikle Mark Jenkins'in konuyla ilişkili olarak Kent Serisindeki bazı çalışmalarına bakmak yerinde olacaktır:

Mark Jenkins- Mekân ve Garip Fikirlerden Oluşan Yapıtlar

Amerikalı sanatçı kamusal alanlarda pek çok yapıtını sergilemiş; sokakları, caddeleri, şehir meydanlarını ve parkları sergileme mekânı olarak kullanmıştır. Aynı zamanda heykel sanatı, sokak sanatı, kamusal sanat ve enstalasyon ile ilgilenmiş, farklı tekniklerde yapıtlar üretmiştir. Entalasyonları ve diğer eserleri nesnenin sınırlarını aşmaktadır. Yapıt, içinde bulunduğu mekanın kurgusallığıyla bağ kurarak sürrealist düşünceyi ve imgeyi oluşturmaktadır. Doğayı, kenti mekân olarak ele alan sanatçı, yapıtlarını dış mekân ve iç mekân kurgusuyla ilişkilendirmiştir (Mark Jenkins, http://www.xmarkjenkinsx.com/outside.html, Erişim Tarihi: 05.10.2014). Çalışmalarında gündelik yaşamda yapılan en basit durumları dahi oldukça şaşırtıcı fikirsel bir biçimde ortaya koymuştur.

Sanatçı Reuters Haber Ajansına verdiği bir röportajında şöyle söylemiştir: "İnsanların etrafındakilerini, neyin gerçek neyin gerçek olmadığını sorgulamasını seviyorum. Bugünlerde insanlar cep telefonlarına gömülmüş haldeler ve ben sadece onların etraflarına bakmalarını istedim. Bu yüzden başlarda, insanların tepkileri hakkında sosyal veri topluyordum. Fakat altı yıl sonra, bu görüntüler daha çok şiirle, büyülü bir anı yakalamakla ilgili olmaya başladı." (Sarah Marsh, http://www.reuters.com/article/2012/02/01/us-germany-art-markjenkinsidUSTRE8101KI20120201, Erişim Tarihi: 05.10.2014).

Şekil 2: Mark Jenkins, Kent Serisinden, (Sol) Washington DC, (Sağ) Roma

Yapıtlarında enstalasyon biçimini ve mekanı sıkça kullanan Ayşe Erkmen, fiziki olarak mekânsal değişimleri de ele almaktadır. Farklı mekanlarda ve kamusal alanlarda gerçekleştirdiği enstalasyon çalışmaları izleyici algısına yönelik etkileşimi doğrudan sağlamaktadır.

Ayşe Erkmen'in 1994 yılında Berlin'de Türklerin yoğun olarak yaşadığı bir semtte bir binanın dış cephesine yerleştirdiği tipografileri, Türkçedeki –mişli geçmiş zaman ve hikâye kiplerinden oluşur. –müşüm, –müşsünüz, -mişmişsiniz, -müşler gibi kipler, siyah parlak pleksiglaslardan oluşur.

Şekil 3: Ayşe Erkmen, Am Haus, Kalıcı Enstalasyon, Berlin, 1994

Politik sanatın öncülerinden Hans Haacke'nin *"Der Bevolkerung (To the Population)"* isimli kamusal alandaki kalıcı yerleştirmesi, Berlin'de Reichstag Parlamento Binasının açık avlusunda yer almıştır. Bu çalışma, Alman parlamentosunun siyasal partileri arasında tartışmalara yol açmış ve muhafazakar partiler projeyi reddetmiştir (Oliveira, Oxley, Petry M., 2003, 90). Ancak en sonunda parlamento işin yapılmasına izin vermiştir. 147 metrekare toprak zemin üzerine beyaz neon ışıklarla *"Der Bevölkerung"* yazılmıştır. Yerleştirmenin yer aldığı binanın cephesinde "Dem Deutschen Volke (Alman Halkın)" yazı yer almaktadır ve Haacke bu yazıyı milliyetçi bulduğu için bu yazının karşıtı olarak halka ifadesini kullanmıştır.

Aşağıdaki görselde de görüldüğü üzere, çalışmada harflerin etrafı toprakla doldurulmuş ve yeşillendirilmiştir. Parlamento'nun 669 üyesi kendi seçim bölgelerinden getirecekleri 100 kiloluk toprakla doldurmaya davet edilmiş ve getirilen topraklar neon harflerin etrafına dökülmüştür. 20.yüzyıl'da sanat ve hayatın içice geçmesiyle mekan algısı da sanatçılar tarafından değişmeye başlamıştır. Duchamp gibi sanatçılar galeri mekanın "nötr" bir ortam olmadığını düşünmektedirler ve mekanın kurumsal gücünü ortaya çıkartmaktadırlar. Alternatif mekanlar sergileme alanları olmaktadır. Bu çalışmada da yerleştirmenin sergilendiği binanın idari bir bina olması ve yerleştirmenin mekanla kurduğu ilişkisinin arasında bir bağ bulunması bu iş için en uygun yerin parlamento binası olduğunu göstermektedir.

Şekil 4. Hans Haacke, Der Bevölkerung (To the Population), 1999-2000

Fransız kavramsal sanatçı Daniel Buren'in 1986 yılında yapmış olduğu *"Les Deux Plateaux (The Two Levels)"* isimli çalışması 260 tane siyah-beyaz kolonlardan oluşmaktadır (http://www.telegraph.co.uk/culture/art/4613494/Public-art.html?image=1, Erişim Tarihi:

21.10.2014). Bu çalışma, kalıcı bir enstalasyon olup Paris'te tarihi bir yapı olan kraliyet sarayı'nın *(Palais Royal)* avlusunda mekana özgü kurgusuyla sergilenmiştir. Bu avluda izleyiciler farklı yüksekliklerdeki kolonların üzerine oturarak çalışmaya dâhil olmakta ve mekânı işlevsel hale getirmektedirler.

Sanatçının çalışmaları çoğunlukla sanat ve hayat birlikteliğine dayalıdır. Sanatçının mekana müdahaleleri, sosyal ve fiziksel yapıyla ilişki kurmaktadır.

Şekil 5. Daniel Buren Les Deux Plateaux (The Two Levels) 1986, Paris

SONUÇ

Son yıllarda kamusal alanda sanatın toplumla olan ilişkisi artarak devam etmektedir. Sanat yapıtının mekânla kurduğu ilişki ve mekâna özgü olma hali, yapıtın galeri mekânından taşarak topluma ulaşmasını sağlamakta ve sanat-hayat birlikteliğini desteklemektedir. Bu durum, sanatın her yerde her zaman farklı şekillerde sergilenebileceğini ve sanatın toplumdan ayrı olamayacağını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bir eserin sergilendiği mekan oldukça önem kazanmaktadır.

Sanatın disiplinlerarası yapısı farklı medyumların bir araya gelmesini sağlamakta ve eklektik bir yapı sunmaktadır. Bu yönüyle de enstalasyon, tek bir medyumdan yararlanmakla kalmaz video, ses veya performans gibi diğer anlatım dilleriyle de kullanılmaktadır.

Enstalasyonda kurgu, malzeme olarak sınırsız bir yelpaze sunmaktadır. Bu doğrultuda üretimini gerçekleştiren sanatçı sanatın dayatılmış bir takım kurallarını aşarak çalışmalarını ortaya koymaktadır. Diğer taraftan enstalasyonun kamusal alanda sergilenmesi, standart ve alışılagelmiş sergi mekânlarının zorunluluğunu ortadan kaldırarak alternatif sergi alanlarının oluşmasına imkân tanımaktadır. Özellikle kamusal alanda çalışmalarını gerçekleştiren sanatçılar, mekanın yapısını ve söylemini göz önünde bulundurmakta ve farklı bir sergileme yöntemiyle karşımıza çıkmaktadırlar.

Bu çalışmada ele alınan enstalasyonlar, politik ve sosyokültürel yönleriyle ve dahası mekânla kurdukları bağla izleyiciye etkileşim olanağı sağlamaktadırlar. Dolayısıyla yepyeni boyutlara sahip alanlar ortaya çıkmaktadır. Her bir sanatçının kendine özgü politik ve kültürel söylemleri doğrultusunda sundukları çalışmalar, kamusal alanda çevreyle bir bütünlük içinde halka açık olarak yer almaktadırlar.

KAYNAKÇA

Baykam, S. **Levent Çalıkoğlu ile Röportaj**. Marie Claire Maison Dergisi, Eylül 2014, Sayı 202.

Habermas, J. 1962. **The Structural Transformation of the Public Sphere: Inquiry into a Category of Bourgeois Society.** Polity Press, Cambridge, UK.

http://www.ayseerkmen.com/(Erişim Tarihi: 14.09.2014)

http://www.xmarkjenkinsx.com/outside.html(Erişim Tarihi: 05.10.2014)

http://www.telegraph.co.uk/culture/art/4613494/Public-art.html?image=1 (Erişim Tarihi: 21.10.2014)

Marchart,O. **Art, Sphere and Public Sphere**. http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/en(Erişim Tarihi: 10.09.2014)

Marsh, S. **Mark Jenkins ile Röportaj.** Almanya, Berlin, 2012, http://www.reuters.com/article/2012/02/01/us-germany-art-markjenkins-idUSTRE8101KI20120201 (Erişim Tarihi: 05.10.2014)

Mitchell, W. J. T. (Ed.). **Art and the Public Sphere (A Critical Inquiry Book).** Chicago: The Univesity of Chicago Press, 1992

Oliveira De N.,Oxley N., Petry M., (2003), ***Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı, / Duyular İmparatorluğu***. Çev. Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2005, Akbank Kültür Sanat Dizisi: 73, İstanbul

Özayten, N.,1997. **Yerleştirme, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,*** YEM, s: 1939 (Bu metin, YERCE, E.

Nail,**"Enstalasyon ve Mekanı",** Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, İstanbul, (2007) olan tezinden alınmıştır.)

Özbek, M. (Ed.).**Kamusal Alan.** 2.b. İstanbul: Hil Yayınları, 2010.

Remesar, A. 2001. Public Art: Towards a theoretical framework, Urban Regeneration A Challenge for Public Art, (ed.) Remesar, A., Publications de la Universitat de Barcelona.

Shiner, L. **Sanatın İcadı.** İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

TDK, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5454cbe6f2d111.43262281(Erişim Tarihi: .20.09.2014)

ŞEKİL KAYNAKÇA

Şekil 1: *Frank Martin/BIPs/Getty Image. http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/tilted-arc-a-120-ft-long-sculpture-by-richard-serra-divides-news-photo/3229706 (Erişim Tarihi: 09.09.2014)*

Şekil 2: http://www.xmarkjenkinsx.com/outside.html*(Erişim Tarihi: 11.09.2014)*

Şekil 3: Ayşe Erkmen http://www.db-artmag.com/archiv/2008/e/5/1/628.html*(Erişim Tarihi: 12.09.2014)*

http://www.artfulliving.com.tr/detay/tuumlrkiyersquoden-ccedilagdas-sanataperformatif-bir-bakis*(Erişim Tarihi: 13.09.2014)*

Şekil 4: http://artwelove.com/artwork/-id/a4e029bf(Erişim Tarihi: 14.09.2014)

Şekil 5: http://www.danielburen.com/images/exhibit/547?ref=search&q=les+deux*(Erişim Tarihi: 15.09.2014)*

İŞLEVSEL YÖNÜ İLE MEDYA UYGULAMALARINDA MÜZİĞİN GÜCÜ

Ünal İMİK
İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü / Malatya
unalimik@gmail.com

Sinan HAŞHAŞ
İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü / Malatya
sinan.hashas@inonu.edu.tr

ÖZET

Müzik sanatı ve medya uygulamaları, özellikle 20. yy'ın son çeyreğinden itibaren teknolojik gelişmelerin olumlu yönde ivme kazandırdığı sosyal medya araçlarının günlük hayatımıza daha çok girmesiyle birlikte hızla yakınlaşmaya başlamış ve günümüzde adeta ayrılmaz bir bütün haline gelmiştir. Günümüz medya uygulamaları, müzik desteği olmaksızın istenilen etkiyi yaratmakta zorlanırken, müzik sanatına yönelik eserlerde medya desteği ile oldukça etkili ve cazip hale gelebilmektedir. Bu araştırma; müzik ve medya birlikteliğini çeşitli yönleriyle ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmanın medya ve müzik ilişkisini çok yönlü olarak ortaya koyması bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir. Araştırma kapsamında yazılı ve dijital kaynak taraması yapılmıştır. Ayrıca konu ile ilgili bireysel görüşlerin ortaya koyulabilmesi bakımından random (rastlamsal) yöntemiyle seçilmiş bireylere konu ile ilgili soruların yer aldığı 15 sorudan oluşan ve güvenilirliği ön testlerle sağlanmış bir anket uygulanmıştır. Elde edilen veriler basit frekans değerlerine göre sıralanmış ve kolay ifade edilebilmesi bakımında tablolara dönüştürülmüştür. Yapılan değerlendirme sonucunda: Müziksel içerikli öğelerin medya uygulamalarının kullanımında oldukça etkili ve önemli olduğu, müziksel içerikli öğelere yer verilmeyen medya uygulamalarının yeterli ilgiyi ve başarıyı yakalamakta zorlanabileceği ve müzik sanatına yönelik çalışmalarında, medya uygulamalarının desteği ile daha kolay ulaşılır ve ilgi çekici hale gelebileceği araştırmada elde edilen sonuçlardan bazılarıdır.

Anahtar sözcükler: Müzik, Medya, İletişim.

ABSTRACT

Music art, and media applications, in particular last quarter of XX. century, technological developments in a positive direction acceleration in the industry of social media tools in our daily life with more speed and started to get closer to today, almost has become an integral whole. Today's media applications, music without the support to create the desired effect difficult to do, music, art works for the media, with the support of a highly effective and

attractive. This research in music media and various aspects of the association and aims to put in place. Research the media, and the relationship of music to emerge versatile in terms of importance, it is thought. The scope of the research, written, and digital resource surveys. Also related to the subject individual of views in order by random (rastlamsal) individuals selected by the method of the questions related to the subject of 15 questions, the pre-test and reliability provided with a questionnaire. The data obtained from simple, sorted by frequency, and easy to be expressed in terms of statements that have been transformed. As a result of the evaluation: the Musical content of the items of media practices in the use of the highly effective and important, musical content, elements of the media applications are not given enough attention and success can be difficult to catch, and the art of music in their efforts, with the support of the media applications more easily reached and may become interesting are some of the results of this study.

Keywords: Music, Media, Communication.

GİRİŞ

İlk çeyreğini yaşamakta olduğumuz 21. yüzyıl, beraberinde birçok yenilik ve değişimler getirmiştir. Gelişen teknoloji ve zamana bağlı olarak değişen sosyo-ekonomik ve kültürel yaşam biçimleri bu değişimleri bazı toplumlarda daha hızlı olmaya teşvik etmiş ve bazı durumlarda toplum içerisindeki bireyleri buna mecbur bırakmıştır. Bu değişimlerin yaşandığı alanların başında gelen sanat, özünde değişime açık yapısıyla bu duruma tepki vermiş ve sanatsal faaliyetler gelişen teknolojiyi toplumsal yapının ve teknolojik ilerlemenin imkânları dâhilinde hemen hemen tüm toplumlarda kullanmıştır.

Sanat dallarının ilk akla gelenlerinden biri olan müzik sanatı da, 21. Yüzyılın teknolojik imkânlarından etkilenmiş ve geçmişte olduğu gibi birçok kültürel, sanatsal ve ekonomik sektörde oldukça etkin bir rol üstlenmeye başlamıştır. Özellikle bu durum, "medya" adı verilen ve günümüzde son derece büyük bir izler ya da dinler kitleye hitap eden ve onları yönlendirebilme özelliğine sahip olan alanda belirginleşmeye başlamıştır. İnternet teknolojisini gelişimine paralel olarak ortaya çıkan yeni iletişim imkânları Dünya'yı adeta bir köy haline getirmiştir. Uydu iletişim sistemlerinde yaşanan gelişme ve ilerlemeler, bilginin dünya'nın en ücra köşelerine dahi birkaç saniyede ulaşabilmesine olanak tanımıştır. Hızla gelişen medya iletişim alanında görsel öğeler oldukça etkin ve önemli olmakla birlikte işitsel öğeler de son derece önemli bir rol üstlenmiştir. Müzik bu anlamda birçok medya aracının vazgeçilmez bir unsuru olarak görülmektedir. Günümüz medya araçlarından yararlanan bireyler, görsel öğelerle yetinmeyip daha gerçekçi bir izlenim sunması ve önemli bir işlevsel özelliğe sahip olması bakımından işitsel öğelere oldukça büyük önem vermektedir. Bu durumun gözlemlenmiş olması bu konuda araştırma yapılması gereğini de ortaya çıkarmıştır. Bu araştırmanın, İşlevsel Yönü İle Medya Uygulamalarında Müziğin gücünü ortaya koymaya çalışmayı amaçlamaktadır. Araştırmanın aynı zamanda İşlevsel Yönü İle Medya Uygulamalarında Müziğin gücünü ortaya koymasına yönelik görüşler sunması bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir.

Bu durum, önümüze cevaplanması gereken problem ya da problemler getirmektedir. Bu araştırmanın gerçekleştirilmesindeki temel problem cümlesi "İşlevsel Yönü İle Medya Uygulamalarında Müziğin Gücü nedir?" olarak düşünülmüştür. Araştırma bu cümledeki problemden hareketle sürdürülmüştür. Bu sebeple araştırmanın "Müziğin medya uygulamalarındaki işlevi nedir?" ve "Müziğin medya uygulamalarına kullanımına etkilerine

yönelik toplumsal düşünce nedir?" seklinde iki soruya cevap vermesi araştırma sürecinde özellikle benimsenmiştir.

MÜZİĞİN İNSANLAR ÜZERİNDEKİ ETKİLEYİCİ GÜCÜ

Müziğin insanlar üzerindeki etkileyici gücü ilk çağlardan beri fark edilmiş ve bu etki birçok farklı amaç için kullanılmıştır. İlk insanlar doğadaki sesleri tanrıların sesleri olarak yorumlamış ve böylece müzik uzun süre dini unsurlardan biri gibi düşünülmüştür. Selanik'e göre ilk insanlar gök gürültüsünde tanrının öfkesini, rüzgârın uğultusunda kötü ruhların kasvetini ve denizlerin dinginliğinde ise tanrının huzur verici iyiliğini bulmuşlardır (Selanik, 1996: 2). Bu etki yüzyıllar boyu devam etmiş ve müziğin gücü mitolojik hikâyelerde oldukça sık yer bulmuştur.

Uslu'nun konu ile ilgili belirttiklerine göre, "Müzik hakkında mitolojiler hem Doğu kültüründe hem de Batı kültüründe olmuştur. Batı kültürünün en eski mitolojilerini oluşturan Germen, Kelt ve Yunan destanlarında müziğin de yer aldığını görüyoruz. Bazı mitolojik hikâyeler Doğu ile Batı kültürlerinin birbirinden nasıl etkilendiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır" (Uslu, 2004: 47). Müziğin insanlar üzerindeki etkileme gücünün kullanımı ilk medeniyetlerdeki büyücülük törenlerinde de görülmektedir. Büyücüler kötü ruhları kovmak ve diğer büyü törenlerinde kullanmak amacıyla müziğe sıkça başvurmuşlar ve dans ile müziği birleştirerek insanları etkilemeyi başarmışlardır.

Müzik, insanları seslerle düşünmeye, sesler aracılığı ile yaşamı duyumsamaya itmektedir (Selanik, 1996: 2). Bu sayede müzik insan düşünce yapısında önemli bir yer edinmekte ve düşünce yapısında etkileyici bir faktör olma özelliğini ortaya çıkarmaktadır. Müzik aynı zamanda mantık geliştirme ve disiplin sağlanmada, belirli bir sürenin etkin kullanılmasında, iletişim sağlama durumunda, zamanında hareket etmede ve karşılıklı ilişkiler geliştirebilme noktasında da önemli özelliklere sahiptir. Müzikle ilgilenen ve müziksel disipline sahip olan bireyler belirtilen özellikleri zamanla kazanabilmekte ve bu özelliklerle toplum içerisinde daha etkili bir birey olabilmektedir.

Günümüzde müziğin etkileyici gücü sadece insanlar tarafından kullanılmamaktadır. Gelişen teknoloji ve ilerlemelerle beraber ortaya çıkan cihazların büyük bir kısmı ses unsurunu da içerisinde barındırmaktadır. Özellikle üzerinde durmakta olduğumuz medya alanında yaşanan gelişmelerde, müzik önemli bir yere sahiptir. Günümüz medya araçları müziğin büyüleyici etkisini oldukça etkin bir biçimde kullanabilecek şekilde tasarlanmaktadır. Adeta ses unsurundan yoksun güncel medya aracı yok denecek kadar azalmıştır. İnternet teknolojisi, uydu sistemlerinde ve GSM alanında yaşanan gelişmeler cep telefonu adı verilen iletişim cihazlarını günümüzde birer medya aracına dönüştürmüştür. Bunu yanında bilgisayar, tablet vb. birçok iletişim cihazı gelişim sergilemiş ve kolay taşınabilir ve daha uzun süreler kullanılabilir hale dönüşmüştür. Bu durum müziğin ilkel dönemlerde büyücülükle başlayan insanlar üzerindeki etkileme gücünün günümüzde bu cihazlarla devam etmesini izah edebilmek bakımından önemlidir. Bu durum, müziğin insanlar üzerindeki etkileme gücünün geçmişte olduğu gibi gelecekte de artarak devam edeceği düşüncesinin oluşmasında yeterli bir destek olarak düşünülmelidir.

İŞLEVSEL YÖNÜ İLE MEDYA VE MÜZİK İLİŞKİSİ

Günümüz medya endüstrisi bireyi düşünmekten çok hazır yorumları tercih etmeye sevk eder ve yoğun iş yaşantısı sebebi ile düşünmeye daha az zamanı olan toplum, inanma yeteneğine daha çok güvenmeye başlar (Oktay, 2009: 16). 21.yüzyıl gelişmiş toplumlarında insanlar, iletişim araçlarına da çok bağımlı hale gelmişlerdir. Öyle ki, tüm gününü işyerinde telefon, faks, internet, e-mail trafiği içerisinde geçirmiş bir birey bile dinlenme yeri olan evine geldiği an bu trafiğe televizyon, İnternet vb. medya araçları ile devam etmektedir (Aydın, 2010: 27). Bireyler, günlerinin büyük çoğunluğunda bu karmaşık medya trafiği ile karşı karşıyadır. Medya araçlarını genel olarak 3 gruba ayırmak mümkündür. Bunlar:

Görsel medya araçları (Afişler, broşürler, grafikler, sergiler, gazeteler, dergiler, sessiz filmler ve resim ve tabloya dayalı görsel öğeler vb…)

İşitsel medya araçları (Radyo, CD çalar, Mp3 çalar, kasetçalar, plak çalar, gramofon vb…)

Görsel ve işitsel medya araçları (Televizyon, sinema, akıllı cep telefonları, tabletler, bilgisayarlar ve bilgisayar destekli görsel ve işitsel destekli cihazlar, vb…) olarak sıralanabilir.

Müzik öğesi daha çok işitsel ve görsel-işitsel özellikleri destekleyen medya araçlarında kullanılmaktadır.

Müziğin medya araçlarındaki işlevsel özellikleri oldukça geniş bir alana yayılmaktadır. İnsanların duyma hissine yönelik ses efektlerinin, müziksel temaların ya da çeşitli müzik eserlerinin günümüz medya araçlarında kullanımı oldukça yaygındır. Medya araçlarının bizlere sunduğu çeşitli multi-medya sunumlarında görme duyusunun yetersiz kaldığı durumlarda işitme duyusunun yardımı ile daha kalıcı ve etkileyici bir medya ortamı yaratma imkânı doğmakta ve bu sebeple müzik, medya unsurlarının büyük çoğunluğunda oldukça önemli ve vazgeçilmez bir etken durumuna gelmektedir. Buradan yola çıkarak, medya araçların büyük çoğunluğunda müzik (ses) öğesinin, bireyler üzerinde istenilen etkinin yakalanmasında, en az görüntü kadar değerli ve önemli olduğunu söylemek mümkündür.

Müziğin medya araçlarındaki işlevleri oldukça karmaşık ve birbiri ile etkileşim içerisindedir (İmik, 2014: 26). Bu işlevlerden ilk aklımıza gelenlerin bazıları sıralanacak olursa:

Medya aracını kullanan izleyici ya da dinleyicinin;
Görsel öğelerin daha rahat algılamasına yardımcı olmak,
Konuşma dilinin yetersiz kaldığı durumlarda duyguların ifadesini kolaylaştırmak,
Konu ile ilgi ve yakınlığı arttırmak,
Konu ile bellekte kalıcılığı arttırmak,
Gerçekçilik hissine katkıda bulunmak,
Sessizliğe bağlı anlatım yetersizliğini gidermek,
Sahneler arasındaki geçişin kolaylaşmasına destek olmak vb…

Bu işlevler listesindeki başlıkları arttırmak mümkündür. Bu işlevlerin medya araçlarında önemli bir eksikliği giderdiği düşünüldüğünde müziğin medya araçlarındaki önemi daha da belirgin biçimde ortaya çıkmaktadır. Hızla gelişen medya alanında müzik vazgeçilmez yardımcı öğelerin başında yerini almış ve gelecekte artarak devam edeceği düşünülen yeri ve önemi de hissedilmeye başlamıştır.

YÖNTEM

Araştırmada medya araçlarında müziksel öğelerin işlevsel yönü incelenmiştir. Araştırma sürecinde nitel ve nicel metotların birlikte kullanıldığı bir araştırma deseni kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini Malatya ilinde farklı sosyo-kültürel ve ekonomik özelliklere sahip bireyler örneklemini ise rastlamsal (random) yöntemi ile seçilmiş 400 örneklem oluşturmaktadır. Araştırma konusunun temellerini meydana getiren gerekli literatür bilgileri Türkçe ve yabancı dillerdeki kaynaklardan ve iletişim ortamlarından belgesel tarama yöntemi kullanılarak elde edilmiştir. Kişisel görüşler ise, örneklem grubuna uygulanan anket yolu ile sağlanmıştır. Kişisel veri toplama araçları, araştırmacı tarafından örneklemde yer alan bireylere elden uygulanmış ve toplanmıştır. Elde edilen veriler basit frekans değerlerine göre düzenlenmiş ve daha kolay ifade edilebilmesi açısından tablolar haline dönüştürüldükten sonra yorumlanmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgular ve bulgulara dayalı olarak yapılan yorumlar tablo halinde gösterilmektedir.

Tablo 1 Medya araçlarında yer alan "müziksel öğeleri" gerekli buluyor musunuz?

	Frekans (f)	**Yüzde (%)**
"Evet"	327	81,7
"Hayır"	73	18,3

Tablo 1 incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklemlerin % 81,7 gibi büyük çoğunlukla medya araçlarında yer alan öğeleri gerekli bulduğu görülmektedir. Bu durum, medya araçlarında müziksel öğelerin bulunmasının kullanıcılar tarafından gerekli görüldüğü sonucuna varmamıza olanak tanımaktadır.

Tablo 2 Medya araçlarındaki "görsel öğeler" sizce "müziksel öğelerle" desteklenmeli midir?

	Frekans (f)	**Yüzde (%)**
"Evet"	302	75,5
"Hayır"	98	24,5

Tablo 2'de araştırmaya katılan örneklemlere "Medya araçlarındaki "görsel öğeler" sizce "müziksel öğelerle" desteklenmeli midir?" sorusu yöneltilmiştir. Tablo incelendiğinde, örneklemlerin % 75,5 oranında olumlu yanıt verdikleri görülmektedir. Bu durum, medya araçlarındaki görsel öğelerin müziksel öğelerle desteklenmesi görüşünün oldukça önem taşıdığı yargısına varmamıza imkân tanımaktadır.

Tablo 3 Medya araçlarındaki "müziksel öğeler" sizce "görsel öğelerle" desteklenmeli midir?

	Frekans (f)	**Yüzde (%)**
"Evet"	264	66,0
"Hayır"	136	34,0

Tablo 3'de "Medya araçlarındaki "müziksel öğeler" sizce "görsel öğelerle" desteklenmeli midir?" sorusuna yanıt aranmıştır. Tablo incelendiğinde, örneklemlerin % 66,0 oranında olumlu yanıt verdikleri görülmektedir. Bu durum görsel öğelerin medya araçlarında yer alan müziksel öğelerin daha etkili ve dikkat çekici olmasında önemli olduğu sonucuna varabilmemize imkân tanımaktadır. Bu durum, müzik eserlerinin görsel öğelerle desteklendiği "video klip" adı verilen görsel unsurlarla desteklenmesini aklımıza getirmektedir.

Tablo 4 En etkili medya araçları grubu hangisidir?

	Frekans (f)	**Yüzde (%)**
"Görsel"	132	33,0
"İşitsel"	77	29,2
"Görsel ve işitsel"	191	47,8

Tablo 4'te örneklemlerden en etkili olarak düşündükleri medya araçları grubunu belirtmeleri istenmiştir. Verilen yanıtlar incelendiğinde, en yüksek oranın % 47,8 ile "görsel ve işitsel" medya araçları olduğu görülmektedir. Bu veriler dikkate alındığında, araştırmaya katılan örneklemlerin en etkili medya aracı olarak "görsel ve işitsel" unsurları içerisinde barındıran medya araçlarını gördüğü söylenebilir. Görsel ve işitsel unsurların bir arada kullanılmasının daha etkili olacağı görüşünün bu sonucun ortaya çıkmasında etkili olduğu düşünülebilir.

Tablo 5 En çok hangi medya araçları grubunu tercih ediyorsunuz?

	Frekans (f)	**Yüzde (%)**
"Görsel"	94	23,5
"İşitsel"	75	18,7
"Görsel ve işitsel"	231	57,8

Tablo 5'te en çok tercih ettiğiniz medya aracı nedir? Sorusuna yanıt aranmaktadır. Veriler incelendiğinde, en çok tercih edilen medya araçları grubunun %57,8 oranı ile "görsel ve işitsel" temele dayalı medya araçları grubu olduğu görülmektedir. Bunu % 23,5 oranı ile "görsel" medya araçları ve "%18,7" oranı ile işitsel medya araçları takip etmektedir. Bu verilere dayanarak, örneklemlere göre en çok tercih edilen medya araçları grubunun "görsel ve işitsel" öğeleri destekleyen medya araçları olduğunu söylemek mümkündür.

Buraya araştırma makaleleri için bulgular kısmı eklenilmeli ve yukarıdaki önerilere dikkat edilmelidir.

SONUÇLAR

Araştırmada elde edilen sonuçlar aşağıda maddeler halinde sıralanmaktadır:

- Medya araçlarında müziksel öğelerin bulunmasının kullanıcılar tarafından gerekli görüldüğü ve müziksel öğelerin medya araçlarının başarısında ve etkili olmasında oldukça önem taşıdığı,
- Medya araçlarındaki etkinliğin artırılmasında görsel öğelerin müziksel öğelerle desteklenmesi gerektiği,
- Görsel öğelerinde medya araçlarında yer alan müziksel öğelerin daha etkili ve dikkat çekici olmasında oldukça önemli olduğu,

- Görsel ve işitsel unsurların bir arada kullanılmasının daha etkili olacağı görüşünden yola çıkarak en etkili medya aracı olarak "görsel ve işitsel" unsurları içerisinde barındıran medya araçlarının gördüğü,
- Kullanıcılar tarafından en çok tercih edilen medya araçları grubunun "görsel ve işitsel" öğeleri destekleyen medya araçları olduğunu araştırmada elde edilen sonuçlardır.

ÖNERİLER

Araştırma sonuçları doğrultusunda geliştirilen çözüm önerileri aşağıda maddeler halinde sıralanmaktadır.

- Medya araçlarında müziksel öğelerin kullanıcılar tarafından oldukça önemsendiği unutulmamalıdır,

- Medya araçlarındaki etkinliğin artırılmasında görsel öğelerin müziksel öğelerle desteklenmesinin istenilen başarıyı arttıracağı bilinmelidir,

- Medya araçlarında yer alan müziksel öğelerin daha etkili ve dikkat çekici olmasında ise görsel öğelerin oldukça önemli ve etkili oldu bilinmelidir,

- Görsel ve işitsel unsurların bir arada kullanılmasının istenilen başarıya son derece önemli katkı yapacağı bilinmelidir,

KAYNAKLAR

Selanik, C. (1996). “Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni”, Doruk Matbaa ve Yayımcılık, 1. Baskı, Ankara.

Uslu, R. (2004). Harry Potter’in Anka Kuşu veya Müziğin Anka Kuşu ‘Kanküs’ (Müzik Mitoloji İlişkisinden Bazı Örnekler), Müzik ve Bilim Dergisi, Sayı:2 (Eylül), Sayfa: 47-48, İSSN:1304-6446.

İmik, Ü. (2014). “Müzik ve Medya”, Gece Kitaplığı Yayınevi, 1. Baskı, Ankara.

Aydın, T. (2010), 1990 Yılı Sonrası Türkiye’de Kitle İletişim Araçları ve Müzik Medya Üzerindeki Etkisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmammış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Oktay, A. (2009). Popüler Kültürden TV Sömürgesine Türkiye’de Popüler Kültür(1993); Toplumsal Değişme ve Basın (1987); Yazın, İletişim, İdeoloji (1982); Medya ve Hedonizm (1995), İthaki Yayınları

5-11 YAŞ GURUBUNDAKİ ÖĞRENCİLERİN HABERLE İLGİLİ ALGILARININ ÇİZDİKLERİ RESİMLER ARACILIĞIYLA İNCELENMESİ

Okutman Yahya HİÇYILMAZ
Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitü
Resim-iş Öğretmenliği yüksek lisans öğrencisi
Yahya-04@windowslive.com

Doç.Dr. Oğuz DİLMAÇ
Atatürk Üniversitesi
Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı-Erzurum
oguzdilmac@atauni.edu.tr

ÖZET

Çocuklar için resmin kolay bir anlatım aracı olması, onların sözcüklerle anlatamadıklarını resim yoluyla anlatmalarına olanak sağlar. Böylece çocuklar; kendi iç dünyalarını, çevresindeki olayları ve bu olaylara karşı tutumlarını, güçlü gözlem yetenekleriyle yalın ve doğal bir şekilde renk ve çizgilerdeki ifade serbestliğiyle yansıtırlar. Çocuk, resimlerinde detaya girmeden, açık, anlaşılır ve doğaçlama bir yaklaşımla iç dünyasını çizgilere yansıtır. Bu durumda resim, çocuk için bir ayna görevi üstlenmektedir. Böylece çocuğun hayata dair edindiği bilgiler şekillenirken çocuk da, bu bilgilenme sürecine paralel bir şekilde çevresinde gelişen bütün olaylardan etkilenmektedir. Çocuğun yaşantısında, yaşama dair algılama süreçlerinde "aile, okul, akran" ve özellikle "medya" önemli bir rol oynamaktadır. Bu doğrultuda, bu çalışma, Muş ili kapsamında 2013-2014 eğitim-öğretim yılının ikinci döneminde dört farklı ilkokulda 5-11 yaş gurubuna yönelik olup -ikisi köy, ikisi merkez okulda- toplam 100 öğrenciyle yüz yüze görüşülerek yapılmıştır. Çalışmada, her bir çocuk "haber nedir" sorusunu resim aracılığıyla cevaplamıştır. Muş il sınırları içerisinde gerçekleştirilen bu çalışmada, özelikle farklı kültür ve sosyoekonomik yapıya sahip okullar seçilmiştir. Elde edilen verilere sonucunda, çocuğun zihnindeki haber algısının büyük ölçüde olumsuz örnekler olduğu gözlemlenmiştir.

Anahtar kelime: Çocuk resmi, haber, algı.

ABSTRACT

The picture's being an easy tool of expression for children enables them to describe things, which they can't tell by words, through pictures. Thus, children reflect their interior world, the events surrounding them and their attitudes towards these events with their strong

powers of observation and they tell these events in a natural and pure way with freedom of expression in lines and colours. The child, without going into detail in his pictures, reflects his inner world with a clear, understandable and improvisational approach. In this case, pictures undertake the task of a mirror for the child. Thus, while the information available on the child's life is shaped, the child, parallel to the process of this enlightenment process, is affected by all the events around himself. In the child's life, in the process of perception about life, "family, school, peer," and especially "media" plays an important role. In this study, 100 students between 5-11 age group from four different elementary schools (2 in the village and 2 in the city centre) have been interviewed face to face and the study has been conducted in Muş in the second semester of 2013-2014 education year. In the study, each child has answered "what is news" question through the photos. In this study, conducted in the province of Mus, especially schools with different cultural and socio-economic structure have been selected. As a result of the data obtained, news perception in the mind of the child has been observed to be negative samples on a large scale.

Keywords: children’s picture, news, perception.

GİRİŞ

Çocukların çizimler yoluyla bizlere aktardıkları, onların iç dünyaların birer yansımasıdır. Çocuk resminde iç dünyanın dışa nasıl yansıdığını, dış dünyanın da iç dünyayı nasıl etkilediğini, ikisi arasındaki ilişkiyi resimlerde farklı şekillerde görebiliriz. Çocuk resmi, çocuğun zihinsel-duyumsal devimsel gelişim evrelerine bağlı olarak onun iç dünyasındaki gizli duygularını yansıtır, yaşanmış bir deneyimini anlatır. Başka bir deyişle, resim yapma çocuğa kendisini ifade etme olanağı sağlar (Furth, 2002; Samurçay, 2006). “Kendiliğinden yapılan resimler, iç dünyaları yansıtıyor olmaları nedeniyle iyi analiz edildikleri takdirde çocukları ve onların gelişimlerini bize ayrıntılarıyla yansıtırlar.” (Yavuzer, 2005, s.11) Bazen çocuklar, sözcüklerle ifade edemedikleri duygu ve düşüncelerini çizdikleri resimler aracılığıyla sembolik olarak yansıtırlar. Çocuk resimlerinin başlıca önemi, çocuğun düşünce şeklini ve içeriğini yansıtmasıdır. Bu yönüyle çocuk resimleri, çocuğun tanımasında gelişmesinde ve ruh sağlığında araçsal bir işleve sahiptir. (Yavuzer, 2005; Kırışoğlu, 2002). Malchiodi, çocukların yaptıkları resimler üzerine çocuklarla konuşurken iki amaç bulunduğunu belirtmiştir. Bunlardan biri çocuğun düşüncelerini, duygularını, dünya görüşünü resimleri ve öykülerini anlatarak açığa çıkarmasına yardım etmek; diğeri ise çocuk adına en uygun müdahaleyi sağlayabilmek için çocuğun duygularını, düşüncelerini, inanışlarını ve olaylarla çevreyi algılamalarına daha iyi yardımcı olmaktır (Malchiodi, 1998). Bu açıdan bakıldığında bir ayna görevi üstlenen resim, çocukların kendilerini ve dış dünyayı nasıl algıladıklarını göstermeleri bakımından önemli bir başvuru kaynağı olarak kabul edilebilir (Ersoy ve Türkkan, 2010).

Çocuk resmine olan ilgi, 1885-1920 yılları arasında oldukça fazladır. Bu dönemde birçok değişik ülkede çocuk resimleri biriktirme, onları betimleme ve sınıflandırma çabalarının oldukça yoğun olduğu görülmektedir. Çocuk resmi üzerine yapılan ilk araştırmalarda elde edilmiş en önemli başarı, çocuk resminin gelişim basamaklarını temel alan bir sınıflandırmaya gidilmesidir (Yavuzer, 2005). Çocuk resminin gelişim aşamalarını (çocuğun sanatsal gelişim aşamaları) tanımlama konusunda Kerschensteiner, Rouma, Luguet’in önemli katkıları olmuştur. Çocuk çizimlerine bakıldığında, çocukların erken yaşlarda anlamsız, basit karalamalar yaptığı dikkatlerden kaçmaz. Çocuk büyüyüp zihinsel olarak olgunlaştıkça

resimleri daha ayrıntılı, daha oranlı ve daha gerçekçi olacaktır. (Abacı, 2005), çocuk resmindeki gelişimi beş evrede ele almıştır.

1. Karalama dönemi (2-4 yaş)
2. Şema öncesi dönem (4-9 yaş)
3. Şematik dönem (7-9 yaş)
4. Gerçekçilik (Gruplaşma) dönemi (9-12 yaş)
5. Görünürde doğalcılık dönemi (12-14 yaş)

Çocuklar, bu evrelerde ilkel çizgilerle başlayıp zamanla onlardan kurtulur. Bu evrelerde çocuklar, içinde yaşadığı kültür ve toplumun bazı zevk ve ölçülerine uyma eğilimi göstermektedirler. Çocuğun yaşadığı toplum ve çevresiyle olan etkileşimi onun algısını oluşturmaktadır. Aslında algı, bir ya da birden çok duyu organını beyninde kaydettiği bir uyarıcının yorumlamasıdır. İmge ise, herhangi bir uyarı olmaksızın zihninde kendiliğinden canlanan duyumlar olarak adlandırılmaktadır. ”Çocuk çevresiyle iletişime girdikçe ve yaşı ilerledikçe gerçek ile imgeyi ayıt edebilmektedir” (Çakmak ve Geçmiş, 2012).

Çocuk resmi konusunda bugüne dek çok çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmalar, genellikle çocukların çizim becerilerini değerlendirmeye yönelik araştırmalardır. Çocukların zihinsel imgelerini resim yoluyla inceleyen farklı araştırmacılar da bulunmaktadır. Örneğin (Akbulut ve Saban, 2012) tarafından gerçekleştiren bir çalışmada, Konya ilinde 3, 4, 5. sınıflarda öğrenim güren 9-11 yaş gurubunda toplam 80 öğrencinin “şiddetle ilgili algıları” resim aracılığıyla incelenmiştir. Araştırmanın bulgularına göre, şiddet en fazla aile ortamında kadına yönelik olup fiziksel şiddet şeklinde yetişkin erkekler tarafından uygulanmaktadır. Başka bir araştırmada, (Sine ve Şeker, 2012) tarafından gerçekleştirilmiştir. Konya ili kapsamında ilköğretim birinci sınıfta öğrenim gören 7 yaş grubu çocukların haberi nasıl tanımladıkları sorgulanmıştır. Dört farklı ilköğretim okulundan 174 çocuğun katılımıyla gerçekleştirilen çalışmada, haberler denince belirginleşen imajı tespit etmek amacıyla çocuklardan haberin resmini yapmaları istenmiştir. Çalışmadan elde edilen veriler sonucunda haber denince ilk etapta çocukların aklına televizyon geldiği ve bilişsel düzeyde haberlerden büyük ölçüde olumsuz etkilendikleri gözlemlenmiştir. (Taş, Aslan ve Sayek, 2006) tarafından yapılan çalışmada ise 7-12 yaş grubu çocuklarında doktor algısını ve bu algıyı etkileyen bazı etmenleri (yaş, cinsiyet, ailelerinde doktor bulunma durumu) saptamak amacıyla 109 öğrenci özerinde bazı incelemeler yapılmıştır. Öğrencilerin % 50.5'i erkek, % 49.5'i kızdır. Çocukların büyük bir bölümünün ailesinde doktor bulunmamaktadır (%78.0). Çalışmaya katılan öğrencilerin çoğunluğunun (%70.6) resimlerinde yer verdikleri doktor figürünün kendi cinsiyetleri ile uyumlu olduğu belirlenmiştir. Her beş öğrenciden birisi (%20.2) resimlerinde "doktor-hemşire" ayrımını yapabilmiştir. Grubun yalnızca %22.9'u doktorun koruyucu hizmetler ile ilgili sorumluluklarını tedavi edici olduğunu daha öncelikli olarak düşünmüştür. Genel olarak, resimlerde çizilen ayrıntılar yaş ilerledikçe artmıştır. Bu çalışmada ise “haber” denince çocuk zihninde belirginleşen imajı tespit etmek amacıyla çocuklardan resim yapmaları istenilmiş, bu yolla haberin çocukların zihninde nasıl bir yer aldığını anlayabilmek için şu sorulara cevap aranmıştır:

1. Resimde cinsiyet uyumluğu var mıdır?
2. Resimde haber, kavramsal anlamda araçla mı yoksa konuyla mı ilişkilendirilmiştir?
3. Resimde haber denince akla gelen konuları, köy ve merkez okullarındaki öğrenciler nasıl ele almıştır?
4. Resimde haber denilince çocukların genel olarak çizdiği şekiller nelerdir?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

5-11 yaş gurubundaki öğrencilerin haberle ilgili algılarını yaptıkları resimler yoluyla inceleyen nitel bir çalışmadır

Veri Toplama Araçları ve Verilerin Toplanması

Bu araştırma, Muş ili kapsamında 2013-2014 eğitim-öğretim yılının ikinci döneminde dört farklı ilkokulda 5-11 yaş gurubuna yönelik olup -ikisi köy ikisi merkez okulda- toplam 100 öğrenciyle yüz yüze görüşülerek yapılmıştır. Çalışmada, her bir çocuk "haber nedir" sorusunu resim aracılığıyla cevaplamıştır. Muş il sınırları içerisinde gerçekleştiren bu çalışmada özelikle farklı kültür ve sosyoekonomik yapıya sahip okular seçilmiştir. Okullara tek tek gidilerek öğrencilere resim yapmaları için A4 ölçüsünde resim kâğıdı verilmiştir. Bir ders saati süresinde resimler çizdirilmiş ve öğrencilerden resimleri hakkında görüşleri alınmıştır.

Verilerin Analizi

Bu araştırmada öğrencilerden toplanan resimler ve resimleri hakkında alınan görüşler içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. İçerik analizi sözel, yazılı ve diğer materyallerin nesnel ve sistematik bir şekilde incelenmesine olanak tanıyan bilimsel bir yaklaşımdır (Tavşancıl ve Aslan, 2001).

Açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmayı amaçlayan içerik analizi; verilerin kodlanması, temaların bulunması, kodların ve temaların düzenlenmesi, bulguların tanımlanması ve yorumlanması şeklinde belirtilen dört aşamada veri analizi gerçekleştirilmiştir. (Gülbahar ve Alper, 2009; Yıldırım ve Şimşek, 2006).

Tespit edilen bulgular, çocuk resmi ve çocuk psikolojisi hakkında çeşitli kaynak kitaplar, makaleler ve uzman kişilerin rehberliğinde değerlendirilmiştir. Böylece haberin en genç tüketicisi olan çocukların (Sine ve Şeker 2012) "zihinlerindeki haber algısı" tespit edilmiştir. Buna göre; çocukların kavramsal anlamda haberi tanımlamaları iki başlık altında değerlendirilmiştir. Bunlar; çocuğun çizdiği kaza, yangın, sel vb. haber konuları için "konuya dayalı"; haber denildiğinde ise çocukların daha çok hangi kitle iletişim aracını çizdiği ise "araca dayalı" olarak sınıflandırılmıştır. Ayrıca çalışmamızda haber denince çocukların genel olarak çizdiği şekiller de göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Çalışmayla ilişkilendirilmeyen resimler ise "nötr" olarak tanımlanıp değerlendirmeye alınmamıştır. 5-11 yaş gurubunda toplam 100 öğrenciden 88'i değerlendirilmiş; 12'si ise, resmi konuyla ilişkilendirmemesinden dolayı değerlendirmeye alınmamıştır. Elde edilen veriler SPSS 17.0 programında istatistiksel olarak değerlendirilmiştir.

BULGULAR VE TARTIŞMA

Tablo 1. Öğrencilerin Yaş, Cinsiyet, Köy Ve Merkez Okullara Göre Dağılımı

Yaş	***Kız***	***Erkek***	***Merkez***	***Köy***
5	0	1	1	0
6	9	10	9	10
7	10	12	16	6
8	2	3	3	2
9	14	16	13	17
10	3	7	9	1
11	1	0	0	1
Toplam	39	49	51	37

Tablo 1'de öğrencilerin yaş, cinsiyet, köy ve merkez okullara göre dağılımı gösterilmektedir. Buna göre öğrencilerin 39'u kız 49'u erkek olan öğrencilerin; 51'i merkez okullarda, 37'si ise köy okulunda bulunmaktadır.

Tablo 2. Köy Ve Merkez Okullarında Kız Ve Erkek Öğrencilerin Resimlerindeki Cinsiyet Uyumu

	Uyumlu	***Uyumsuz***	***Belirsiz***
Köy	17	2	18
Merkez	28	4	19
Kız	19	3	17
Erkek	26	3	20

Tablo 2'ye göre köy okullarında 17, merkez okullarında ise 28 kişinin resimlerinde cinsiyet uyumluluğu bulunmaktadır. Tablo 2'yi cinsiyet üzerinden incelediğimizde 19 kız öğrencinin ve 27 erkek öğrencinin resimlerinde cinsiyet uyumluluğu bulunmaktadır.

Tablo 2'de öğrencilerin resimlerindeki cinsiyet uyumsuzluğunu incelediğimizde; köy okullarında 2, merkez okullarında 4 kişide cinsiyet uyumsuzluğu bulunmaktadır. Tablo 2'yi cinsiyet üzerinden incelediğimizde 3 kız öğrencinin resminde ve 3 erkek öğrencinin resminde cinsiyet uyumsuzluğu bulunmaktadır.

Tablo 2'ye göre; köy okullarında 18, merkez okullarında ise 19 kişinin resimlerinde cinsiyet belirsizliği bulunmaktadır. Tablo 2'yi cinsiyet üzerinden incelediğimizde 17 kız öğrencinin resimlerinde ve 20 erkek öğrencinin resimlerinde cinsiyeti belirsizliği bulunmaktadır.

'Bir adam çiz' testi ile yapılmış çalışmalarda çocuklar genelde kendi cinsindeki figürleri tercih ettikleri ortaya koymuştur. Kendi cinsiyetinden figürlerin çizimi çocuğun kendi cinsel kimliğini kazanmış olmasıyla açıklanır (Yavuzer, 1992,s.68).

Bu doğrultuda Tablo 2'yi incelediğimizde merkez okullardaki öğrencilerin köy okullarındaki öğrencilere göre cinsel kimliğini kazanmış olduğu söylenebilir. Tablo 2'yi cinsiyet üzerinden incelediğimizde; erkeklerin kızlara göre daha fazla cinsel kimliğin

kazandığını söylenebilir. Bu araştırmada herhangi bir cinsel kimliği tanımlamaya dönük bir figür ortaya koymamış ya da böyle bir tanımlamayı yapabilmeye dönük bir ipucu bulamadığımız resimler için öğrencilerin resimlerindeki cinsiyet uyumu başlığı altındaki tanımlamalar "belirsiz" başlığı altında ele alınarak değerlendirilmiştir.

Tablo 3. Haber Denice Çocuklarda Belirginleşen Konuların Köy Ve Merkez Okullarına Göre Dağılımı

Konuya Dayalı	***Köy***	***Merkez***	***Kız***	***Erkek***	***F***	***%***
Sel	2	1	2	1	3	3,4
Deprem	4	6	5	5	10	11,4
Yangın	4	1	2	3	5	5,7
Silahlı Saldırı	1	2	2	1	3	3,4
Trafik Kazası	14	17	12	19	31	35,2
Hava Durumu	2	6	3	5	8	9,1
Hırsızlık	2	2	0	4	4	4,5
TV İzleme	1	1	1	1	2	2,3
Ev Yangını	2	3	3	2	5	5,7
Magazin	1	0	0	1	1	1,1
Çevresel Sorunlar	1	0	0	1	1	1,1
Yanardağ	1	1	1	1	2	2,3
Güncel Siyasi	1	2	2	1	3	3,4
Oy Kullanan	1	0	1	0	1	1,1
İlginç Haber	0	3	2	1	3	3,4
Hastane	0	2	0	2	2	2,3
Diyalog	0	2	2	0	2	2,3
Stüdyo Haber	0	1	0	1	1	1,1
Kadına Şiddet	0	1	1	0	1	1.1

Tablo 3'te görüldüğü üzere haber denildiğinde çocukların %35,2'sinin zihinlerindeki algısı 'trafik kazası' olarak şekillenmektedir. Resimlerin büyük bir kısmında çarpışan arabalar, çarpışma sonucunda ölen ya da yaralanan insan figürleri bulunmaktadır. Bu da çocukların haberi olumsuz olaylarla ilişkilendirerek anlamlandırdıklarının bir göstergesidir. (Sine ve Şeker 2012) tarafından Konya ili kapsamında gerçekleştirilen benzer bir çalışmada ise 113 çocuktan 44'dü (%38,72) haber denildiğinde zihinlerinde oluşan algı 'sel' olarak şekillendiği görülmektedir.

Tablo 3'e bakıldığında 'trafik kazası'nın hemen ardında %11,4'lük bir oranla deprem haberi gelmektedir. Çocukların resimlerinde, deprem haberinin görülmesi; bölgede meydana gelen depremlerin çocukların zihninde önemli bir etki bıraktığı söylenebilir. Araştırma sürecinde öğrenciyle yapılan yüz yüze görüşme sonucunda bir öğrenci; 23 Ekim 2011 tarihinde 7,2 büyüklüğünde Van'da meydana gelen depremi, haberlerde görüp etkilendiğini ve böylece resminde çizdiğini söylemiştir.

Tablo 3'e göre 'deprem' haberin hemen ardında %5,7 ile yangın haberi gelmektedir. Araştırmaya alınan çocukların resimlerinde dikkat çeken diğer konular: Sel, silahlı saldırı, hava durumu, hırsızlık olayları, magazin, çevresel sorunlar, yanar dağ, güncel siyasi olaylar, ilginç haberler, hastane, kadına şiddet gibi konular bulunmaktadır. Tablo 3'ü incelediğimizde 1 kişi haber denince stüdyo çizdiği, iki kişi haber kavramını diyalog biçiminde çizdiği, 3 kişi

ise resimlerinde kendisine göre ilginç gelen haberleri çizmiştir. Aynı şekilde çocukların yapmış olduğu resimlerde; bir kişi magazin, iki kişi yanar dağ, üç kişi güncel siyasi olayları, bir kişi oy kullanan insanları çizmiştir. Çalışmanın yapıldığı tarihte, gündemde olan seçim çalışmaları çocukların algılarını etkilediğini söylenebilir.

Elde edilen bulgular cinsiyet dağılımına göre incelediğinde ise algısal farklılık "Trafik Kazası'' olarak belirtilen resimlerde ortaya çıkmıştır. Tablo 3'e göre erkek çocuklar kızlara oranla daha fazla sayıda bu olayı konu edinen resimler çizmişlerdir. Cinsiyet dağılımına göre incelendiğinde algısal farklılığın en çok olduğu haber "Trafik Kazası'' haberidir. Ardından bu algısal farklılık "Hırsızlık'' başlığı altında belirtilen haberlerde kendini göstermektedir. Araştırmaya alınan çocukların resimlerinde dikkat çeken diğer bir unsur ise bir kişinin 'kadına şiddet' haberin resminde işlemesidir. Bulgular incelendiğinde son dönemde gündemi oldukça meşgul eden kadına şiddet, çocukların algılarını etkilemiş olduğu söylemek mümkündür.

Tablo 3'e göre okulların dağılımına göre incelediğinde algısal farklılığı 'hava durumu' belirten resimde ortaya çıkmıştır. Merkez okulu köy okullarına oranla daha fazla sayıda 'hava durumu' belirten resimler çizmişlerdir. Tablo 3'u okulların dağılımına göre incelediğinde algısal farklılığı, 'hava durumu' haberin ardında yangın haberleri ve ilginç haberler izlemektedir.

Tablo 4. Haber Olarak Tanımlanan Medya Araçların Köy Ve Merkez Okullara Göre Dağlımı

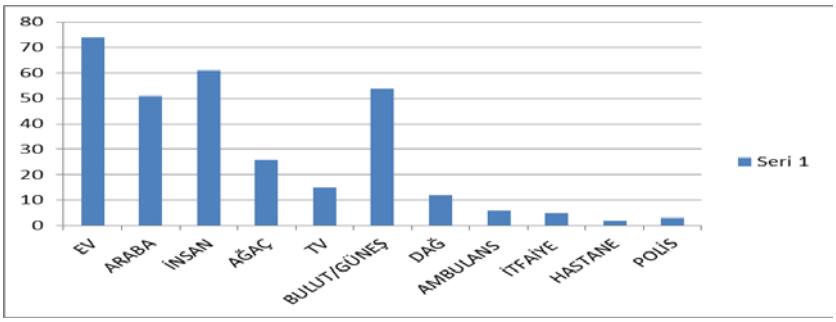
	TV	***Gazete***
Köy	11	0
Merkez	10	2
Toplam	*21*	*2*
Yüzde(%)	*91,3*	*8,6*

Tablo 4'te görüldüğü gibi öğrencilerin resimlerinde' haber nedir 'denildiğinde kitle iletişim araçları çizen 23 öğrenciden % 91,3'ü televizyon resmi çizdiğini, % 8,6'sı gazete resmi çizdiği görülmektedir. Kitle iletişim araçları çizen 23 öğrenciden sadece iki kişi gazete resmi çizmiştir. Benzer bir sonuç (Sine ve Şeker 2012) tarafından yapılan çalışmada da bulunmuştur. Köy okulu merkez okullarla karşılaştırma yapıldığında algısal farklılığı çocukların kitle iletişim araçları olarak çizdiği gazete resminde görülmektedir. Köy okullunda hiç kimse gazete resmi çizmez iken, merkez okullarında iki kişi gazete resmi çizmiştir. Tablo 4'te görüldüğü üzere haberi gazete olarak tanımlayanların % 8,6 gibi küçük bir guruptur. Bu durum ailelerin evlerinde gazete okuma alış kanlığın azlığına veya evlerinde gazete bulundurmamakla kaynaklanabilir.

Tablo 5. Haber Olarak Tanımlanan Medya Araçların Cinsiyetlere Göre Dağılımı

Cinsiyet	***TV***	***Gazete***
Kız	7	2
Erkek	14	0
Toplam	21	2
Yüzde(%)	23,9	2,3

Tablo 5'te görüldüğü gibi öğrencilerin resimlerinde' haber nedir 'denildiğinde kitle iletişim araçları çizen öğrencilerin cinsiyet dağılımına baktığımızda; kızlardan 7 kişinin, erkeklerden ise 14 kişinin televizyon çizdiği görülmektedir. Televizyon çiziminde kızlarla erkekler arasında algısal farklılık bulunmaktadır. Gazete çiziminde cinsiyet dağılımına baktığımızda da sadece kızlar bu tarz resimler çizmiştir.



Şekil 1. Resimde Haber Denilince Çocukların Genel Olarak Çizdiği Şekiller

Şekil 1'de görüldüğü gibi haber denilince çocukların genel olarak resimlerinde çizdiği şekiller; 74 kişi ev, 61 kişi insan, 54 kişi bulut-güneş, 51 kişi araba, 26 kişi ağaç, 15 kişi TV, 12 kişi dağ, 6 kişi ambulans, 5 kişi itfaiye, 3 kişi polis, 2 kişi hastane olarak belirlenmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Muş ili kapsamında 100 öğrenciyle gerçekleştirilen bu çalışma, çocukların yapmış olduğu resimlerden televizyon haberlerinin diğer haberlere nazaran çocukları daha fazla etkilediğini ortaya çıkarmaktadır. Çocukların 21'i haberi doğrudan televizyonla tanımlarken sadece 2'si gazete resmi yapmıştır. Çalışmanın bulguları genel olarak değerlendiğinde, çocuklardan 12'si resmi konuyla ilişkilendirmemesinden dolayı değerlendirmeye alınmamıştır. Çocukların 45'inin resimlerinde cinsiyet uyumluluğu bulunurken, 6 kişinin resminde cinsiyet uyumsuzluğu bulunmaktadır. 37 kişinin resminde ise cinsiyet belirsizdir. Bulgular incelediğinde özellikle haberin algısal düzeyde çocuklarda en fazla çağrışım yaptığı haber 'trafik kazası'dır. Çocukların %35,2 si bu haberi resimlerinde çizmiştir.

İlkokul öğrencileri arasında yapılmış olan bu araştırmanın bazı kısıtlılıkları bulunmaktadır. Çalışma bir ders saati kapsamında ve okul ortamında yapılmıştır. Sürenin bir saat ile sınırlı olması resimlerdeki özgünlüğü azaltmış olabilir. Ayrıca çocukların resimlerini aynı zamanda ve mekânda yapmış olmaları onların birbirlerinden etkilenmelerine neden olmuş olabilir.

Çocuk resimlerini değerlendirmenin daha güvenilir olması için çocukla tek başına, uyarıların olmadığı bir alanda çalışılmalıdır. Çocukların uygulama sırasındaki tüm davranışları değerlendirmeyi etkilediği için araştırmacı gözlem yapmalı ve not almalıdır. Bu gözlemlerde; yönergeye verilen tepkiler ve cevaplar, resimdeki figürlerin çiziliş sırası, silgi kullanıp kullanmadığı, soru sorup sormadığı, figürleri çizerken gösterdiği tepki ve heyecanlar ve resim yaparken söylediği cümleler not edilmelidir

Yapılan bu araştırmanın ileride daha büyük örneklem gruplarına uygulanması ve çocuğun algısını etkileyen etmenlerin daha geniş boyutta incelenmesinin yararlı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Abacı, O. (2005). Çocuğun Sanatsal Gelişimi. Veda Özsoy. Ed. *İlköğretim Sanat Eğitim Kuramları,* (s. 44-52). Ankara. Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları

Aslan, Ö. M., & Üstün, E. (2013). Kinetik Aile Çizim Testinin Stil ve Hareket Boyutları. *International Journal of Social Science, 6*(4), 599-614.

Akbulut, M. G. ve Saban, A. (2012). İlköğretim Öğrencilerinin Şiddetle İlgili Algılarının Çizdikleri Resimler Aracılığıyla İncelenmesi. Turkish Journal of Education, 1(1), 21-37.

Çakmak, A., Geçmiş, H. H. (2012). *Çocukta Sanat ve Yaratıcılık.*(1.Baskı) Ankara: Vize Basın Yayın

Ertürk, Y. D. (2011). Çocukluk Çağı Gelişim Dönemlerine Göre Medya Kullanımı. Mustafa Ruhi Şirin. Haz. *Çocuk Hakları ve Medya El Kitabı,* (s. 49-89). İstanbul. Çocuk Vakfı Yayınları

Ersoy, A. F. ve Türkkan, B. (2010). İlköğretim Öğrencilerinin Çizdikleri Karikatürlere Yansıttıkları Sosyal ve Çevresel Sorunların İncelenmesi. *Eğitim ve Bilim, 35*(156), 96-109.

Furth, Gregg M. 2002. *The secret world of drawings: a Jungian approach to healing through art*. Toronto, Canada: Inner City Books.

Kırışoğlu, O.T. (2002). *Sanatta Eğitim-Görmek, Öğrenmek, Yaramak. Ankara*: Pegema yayıncılık

Malchiodi, C.A. (1998).*Çocukların Resimlerini Anlamak* (çev: T. Yurtbay) İstanbul: Epsilon Yayıncılık

Gülbahar, Y. ve Alper, A. (2009). Öğretim teknolojileri alanında yapılan araştırmalar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 42(2), 93-111

Samurçay, N. (2006). Çocuk ve Resim. *artst,* 6, 22-27.

Şeker T ve Sine R (2012) Çocuk Zihnindeki Haber Resmi, Global Media Journal, Spring, 118-137.

Taş, Y., Aslan, D. ve Sayek, İ. (2006). Doktorluk Mesleğini Çocuklar Resimlerine Nasıl Yansıtıyorlar? 7-12 Yaş Grubu Çocuklar Arasında Yapılmış Bir Örnek,. Sted, 15(11). 184-191

Tavşancıl, E., ve Aslan, E. (2001). *İçerik analizi ve uygulama örnekleri*. Epsilon Yayınları: İstanbul.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H.(2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık

Yavuzer, H. (2005). *Resimleriyle Çocuk* (11. Baskı) İstanbul: Remzi Kitabevi.

YİRMİNCİ YÜZYILDA KAVRAM ÜRETİMLERİ, KAPİTALİZM VE SOYUT KAVRAMI

Doç.Dr Yakup GÖKDAŞ
Atatürk Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü-ERZURUM
ygokdas@hotmail.com

ÖZET

Kavram üretimlerinde şüphesiz yirminci yüzyıl diğer çağlara nazaran daha fazla öne çıkmaktadır. Bunun çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Siyasi, ekonomik, kültürel yaklaşımların yanında, kapitalist ve emperyal yaklaşımların önemini vurgulamak gerekir. Bu dönemde diğer milletlere, diğer devletlere ve kültürlere-medeniyetlere ait olan yaşanmışlık halleri ve üretimleri, modern bir bakış açısıyla yeniden adlandırılmış, yeni kavram adlarıyla birlikte Avrupa'ya mal edilmiştir. Yirminci yüzyılın başında Wilhelm Worringer tarafından ortaya atılan soyut kavramı, bu yaklaşımlar neticesinde değerlendirilmiş ve mücerret kavramının yerini almıştır. Bu yüzyılda sanat için tanımlanan soyut kavramı yalnızca bu çağa ait ve Avrupa resminin özelliklerini tanımlamak için kullanılır. Oysa kavram insanın ve insanlığın var oluşuyla ilişkili olması münasebetiyle varlığı ilk çağlara kadar indirilebilir.

İlk çağlardan itibaren toplumların korku algısı ve sebepleri şüphesiz değişiklikler gösterir. Doğa olayları karşısında duyulan korku modern dönemde sanayi atıkları, kimyasal silahlar, maddenin ve gücün üstünlüğü karşısında hissedilmeye başlanmıştır. Toplumların bir huzur noktası bulmaları, sığınılacak bir anlam arayışı ise ilk çağlarda olduğu gibi modern dönemde de şüphesiz değer arayışıyla alakalıdır. Ancak gerek kapitalizm gerekse bu düşüncenin sonucu olarak pozitivist yaklaşım huzurun yakalanması konusundaki değer değişimlerine neden olmuştur. 20.yüzyıl başında Asya'nın soyutlama içtepisiyle oluşan sanatlarının sırlarını sermayeye dönüştürme özentisi, kapitalist düzene ait kavramlaştırmayı beraberinde getirir. Her kavramın bir aidiyet içermesinin farkındalığından olsa gerek, kapitalist dönem kavram üretmede hiç olmadığı kadar cömert davranmıştır. Başka ifadeyle kültürel, sanatsal, düşünsel aidiyetlerin sömürüsü kavram üretimleriyle sağlanmış ve eşdeğer görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Sanat, soyut kavramı, kapitalizm

CONCEPT PRODUCTIONS IN 20 th CENTURY,CAPITALISM AND ABSTRACTION

SUMMARY

Certainly,the twentieth century has come to the fore in concept productions compared to other ages. It has various reasons.Besides political,economical and cultural approaches, the

importance of capitalist and imperialist attitudes must be emphasized.The life experiences and productions belonging to other nations ,other states and cultures-civilizations have been renamed with a modern point of view and attributed to Europe with new concept names.At the beginning of twentieth century,the concept of abstract has been brought up by Wilhelm Worringer,appreciated as the results of these approaches and substituted the concept of transcendent.In this century,abstraction , identified for art is used only belonging to this age and describes features of Europe painting.But as the concept is related to humanity,ıts presence might be turned down into the first ages.

From the first ages perception fear and ıts reasons of societies certainly have showed changes.Dreaded againsty industrial waste,chemical weapons,supremacy of substance and power.Finding of a peace point of societies and meaning seek to a place of refuge have made progress definitely related with belief not only in first ages but also in modern period.But either capitalism or the positivist approach as the result of this thought have prevented the innovations about attaining an eternal tranquility.At the beginning of twentieth century composing with abstraction impulse of Asia transformation wannabe of their arts' mysteries to capital has brought along the conceptualization concerning the capitalist order.Since ıt has awared of each concept must be included a solemnity,capitalist age has behaved generously in concept production than ever before.

Keywords: Art,Abstraction,Capitalism

GİRİŞ

Dil ve kültür arasındaki ilişki günümüzde kavram ve dil, kavram ve ekonomi, kavram ve siyaset arasındaki ilişkilerle genişlemiş, kavram üretimleri ise bu ilişkileri yönlendirmede bir etki haline gelmiştir. Dilin diğer varlık alanları gibi bir varlık alanı olarak kabul edilmesi, dil bilimlerinin yanında dil psikolojisi, dil sosyolojisi ve hatta dil felsefesinin doğmasına neden olmuştur[1]. Bu varlık alanı şüphesiz içinde bulunulan coğrafyanın ve toplumun özellikleriyle örtüşme gösterir. Bu nedenle olsa gerek, dile ve kavramlara sahip olma, toplumlara sahip olmayla eşdeğer görülür. İnsanlığın var oluşundan bu yana yağma kültürü ve tarım kültürünün ardından günümüzde bilimsel teknoloji kültürü, bilime ve teknolojiye sahip toplumların egemenliği altında şekillenmektedir. Bu durumun fark edilmesinin ardından yirminci yüzyıl ideolojiler çağı olup, toplumların yönlendirilmesi yanında ileri toplum mühendisliği projelerinin bir biri ardına denendiği bir dönem olma özelliği gösterir. Bu dönemde ekonomi, yer altı zenginlikleri, petrol, altın gibi kıymetli madenlerin yönetimi, toplumların yönetimini zorunlu hale getirmiş, bu ise kavram ve üretimlerinin artmasına neden olmuştur. Kavram eşittir sahip olma-etki altına alma, yönetme düşüncesi çağın kimliksel tanımı haline gelmiştir. Avrupa'da 20. Yüzyılda izm'lerin ortaya çıkışı, her türlü ideolojik kalıpların uygulanışı, bahsedildiği gibi kavram üretimlerini zorunlu hale getirmiştir.

1.AVRUPA'DA GÖRSEL KAVRAM ÜRETİMLERİ

Çağın başlarında Empresyonizm, Kübizm, Fovizm, Expresyonizm, Dadaizm, Sürrealizm, Süprematizm gibi birbiri ardına sıralanan, her biri diğerine tepki olarak doğan ya da bağımsız bir sanat akımı gibi gözüken akımların yalnızca değişimin gereği olarak doğal ortamlarında ortaya çıktıklarını düşünmek şüphesiz akla cevaplanması gereken birçok soruyu getirecektir. Ansızın ne değişmiştir? bu kadar akıma, kavram üretimlerine neden ihtiyaç duyulmuştur?

[1] Mengüşoğlu, Takiyettin; Felsefeye Giriş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, s.241.

Rönesans'la natüralist anlayışın yerleştirilmesi ve yeniden diriltilmesi konularında yığınla çaba harcanırken, 19. yy sonlarında Natüralizmden kaçışın bir devrim olarak görülmesinin nedeni hangi yenilik ya da toplum mühendisliğinin sonucudur? Gözü dışarıdaki objeden başka bir şey görmeyen Batılı sanatçının bir anda kendi içine, Süje'ye yönelmesini Avrupa'da klasikleşen sanat galerilerine, salon sergilerine, aşılması zor usta sanatçılara ya da sanat ortamını elinde bulunduran bir kesime karşı açılmış bir sanat savaşı olarak değerlendirmek mi gerekir?

Cezanne'ın arkasından resim sanatı üç boyutlu görselliğe yüzünü çevirerek iki boyutlu yüzey üzerinde kendini gerçekleştirmenin ardına düştü. "Aslında hep gerçekçi kalan Avrupa resminin böyle bir yol değiştirmesi, eski-yeni bütün dünya sanat eserlerine, yeni bir gözle yeni anlayış ve değer ölçüleriyle bakılmasına yol açtı. Dış tabiattan kaçan yeni ressamlar, ona hiç varmamış olan Rönesans öncesi[1] ya da nakış ustalarını kendilerine daha yakın bulmaya başladılar. Ortaçağ resimleri, mozaikleri, renkli camları, zenci maskeleri, Doğu minyatürleri, Japon estampları gibi anlatım ve nakış gücüne dayanan eserler birden hiçbir zaman görmedikleri ilgiyi gördüler. Bunları unutturan Rönesans'ın, sanatı yanlış bir yöne sürüklediğini ileri sürenler bile oldu."[2]

2.SOYUT KAVRAMI KAPİTALİZM VE EMPERYALİZM

19. Yüzyılın sonlarında Batı denilen Avrupa kıtası ülkeleri ile Asya Kıtası'nın en önemli gücü konumundaki Türkler arasındaki etkileşimler karşılıklı olarak seyrederken, 20. Yüzyıl başlarında ve özellikle I.Cihan Harbinden sonra Batılılar lehine gelişme göstermiştir. Bilakis kültür ve sanatta Türkler gibi yaşamak, Türkler gibi giyinme özentileri yanı sıra, Asya'nın soyutlama içtepisine dayalı sanat anlayışlarına duyulan hayranlık, kendi aidiyetlerini oluşturma anlamında kavram üretimlerinin artmasına vesile olmuştur denebilir. Eski Yunan'dan Modern sanata kadar natüralist düşüncenin dışında başka bir düşünceye ihtiyaç duymayan Batı dünyasının Türk sanatını tanımasının ardından soyutlama içtepisiyle oluşturulan bu sanatları kavrama isteği, yeni kavramlarla tanışmasına vesile olur.

20. Yüzyıl başlarında Wilhelm Worringer "Soyutlama ve Özdeşleyim"[3] eserinde natüralist sanatların yanında Natüralist olmayan, soyutlama içtepisine dayanan sanatlara bakış açısını ortaya koymakla kalmaz, estetik anlamında doğru bir tanımlamayla ele alır. Ancak bu ele alış, Avrupa'nın beklediği aşağılayıcı, küçük görücü bir yaklaşım olmamış, aksine natüralist eğilimlere, tanımlara ihtiyaç duymayacak kadar ileri ve hatta insanlığın ilk çağlarından itibaren ortaya çıkmış bir klasik ötesi sanat algısından bahseder.[4] Bu algı ve üretimleri ise Asya Kıtasına aittir. Bu düşüncenin ardından Natüralist Avrupa sanatının dışında Soyut yada soyutlamaya dayanan Türk sanatının tanımlanması için başka kavramlara ihtiyaç olduğu gerçeği ortaya çıkmış olur. Bu gelişmeler şüphesiz Türk sanatı lehine olmakla birlikte, Emperyalist düşüncenin Osmanlı'yı sömürgeleştirme siyasi girişimleri neticesinde sanatsal anlamda bir yenileşmeye-atılıma neden olamamış, aksine Batı sanatı, Türk sanatından aldığı bu değerler neticesinde modern resmin temellendirilmesini sağlamıştır. Böylece Avrupa sanatı bir yüzyıl daha dünya sanatını yönetecek kazanımlarını gerçekleştirmiştir. 8 Eylül 1954 yılında İstanbul yıldız'daki Şale Köşkünde toplanan

---

[1] Rönesans öncesi kavramından anlaşılması gereken; ilk toplumların görsel üretimleri olmalıdır.
[2] Eyüboğlu, Sabahattin- İpşiroğlu, Mazhar Şevket; Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2013, s.14.
[3] Worringer Wilhelm (çev: İsmail Tunalı); Soyutlama ve Özdeşleyim, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.
[4] Muller, Joseph-Emile; Modern Sanat,(çev: Mehmet Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972

Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresinde sanat tarihçisi Dr. Hans Theodor Flemming, bu vesileyle açılan sergi hakkında şunları söylemiştir: "Türk ressamları Fransız ekolünün etkisi altındadırlar. Onlarda Matisse'in, Picasso'nun, Grommaire'in, Leger'in etkilerini gördüm. Örneğin şu resme bakın, hayret! Matisse, Türk Motiflerini bir Türk ressamından daha iyi kullanmış."[1] Demektedir.

İki boyutlu yüzey anlayışı, renklerin soyut anlamlarıyla kullanılışı, çizgi perspektifinin derinliklerine ihtiyaç duymayan Türk minyatür resminin özellikleri olan sanatsal anlayışın Başka birçok batılı sanatçı tarafından kullanıldığını biliyoruz. Ama günümüzde soyut resim dendiği zaman Matisse'in de içinde bulunduğu Batılı sanatçılar ve Avrupa sanatı akla gelmektedir. Böyle bir sonucun oluşumunda kapitalist düşüncenin olmadığını söylemek ne derece gerçekçi olacaktır? Yararlandığı sanatı ve kültürü yerden yere vurmak, geleneksel adı altında dışlanmasını sağlamak; diğer taraftan aldığı değerlerle sermayesini artırmak ancak kapitalist düşüncenin becerisi sayesinde mümkün olabilmiştir. Batı sanatçısının Türk düşünce algısına ne derece yaklaştığını anlamak için Picasso'nun içtenlikle söylediği düşüncelerine bakmak yerinde olacaktır. Soyut sanatın en önemli temsilcilerinden olan Picasso, resmin plastik bir değer ifade eden varlık olarak tanımlanmasını/algılanmasını telkin ederken: "…Tabiata karşı koyamayız, o, insanların en kudretlisinden daha güçlüdür. Onunla iyi geçinmeye mecburuz. Kendimize ancak bazı hürriyetler verebiliriz… herkes resmi anlamak istiyor, niçin kuşların şarkılarını da anlamaya kalkmıyorlar? Niçin geceyi, çiçekleri, etraflarındaki her şeyi sevmekle iktifa edebiliyorlar da resme gelince, mutlaka anlam çıkarmak istiyorlar?"[2] demektedir. Picasso'nun bu düşüncelerinden, İslam sanatçısına ait teslimiyet duygusuna ne derece yaklaştığını görmek mümkündür.

Modern Batı sanatçılarının Türk minyatür ve nakış sanatına, Japon estamplarına ve Afrika heykelciliğine özenmeleri şüphesiz bir değişimin sonucudur. "Spengler'in ifadesiyle, aşırı maddeciliğin ve salt akılcılığın etkisiyle çökme buhranı geçiren Batı kültürü ve uygarlığı, Doğu kültürüne ve felsefesine açılmak suretiyle, kendisini yeni bir hayati özle, Doğu'nun spiritüalitesiyle (manevi düşüncesiyle), düşünceye dayanan soyut gerçekçiliğiyle yeniden diriltmek ve yenileştirmek zorunluluğunu duymuştur.[3] Ancak bu yenileşme çabaları Avrupa'nın kendi içinde kalmamış, siyasi etkilerle birlikte Doğu'nun kültürel ve sanatsal anlamda etki altına alınmasının bir parçası olmuştur. Filozof Georges Gusdorf'un belirttiği gibi; "Batı egosantrizmi (bencilliği) bilinçdışı bir zihni emperyalizme dayanıyordu…"[4] dolayısıyla Batı, içinde bulunduğu ya da yeni tanıştığı kültürler içerisinde bir yer edinme, veya onlardan faydalanma düşüncesiyle yetinmemiş, bilakis onları yönetmeyi de planlamış gözükmektedir.

Kavram üretimlerine bu yoğunlukta eğilinmesinin altında şüphesiz doğrudan sömürgeciliğin büyük ölçüde sona ermiş olması gelmektedir. Emperyalizmde ise Said'in ifadesiyle; "…bir tür genel kültür alanında ve belirli siyasal, ideolojik, iktisadi ve toplumsal uygulamalarda, başka bir değişle her zaman olduğu yerde varlığını sürdürmektedir".[5] Düşüncesi hakim olmuştur. Diğer bir gerçeklik ise, Avrupa'nın seçkin ırk düşüncesiyle diğer

---

[1] Muller, Joseph-Emile; Modern Sanat,(çev: Mehmet Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s.34
[2] İpşiroğlu, M.Ş- Eyüboğlu, S.; Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, İstanbul Ünv. Yay. (Muller, Modern Sanat, s.18)
[3] Muller, J-E.; age, s.39.
[4] Muller, J-E.; age, s.39
[5] Said, Edward; Kültür ve Emperyalizm, (çev: Necmiye Alpay) (2010), Hil Yayın, İstanbul, s.45.

toplumları yönetme ilişkisi neticesinde[1] kültür ve sanat beslenimlerinin kaynağı olan toplumlara var olma şansı vermemiş olmasıdır. Bu anlamda soyut kavramıyla yeniden yüceltilen Batı resmi yanında değerlerinden yararlanılan Doğu sanatları için böyle bir atılımın gerçekleşmesine/gerçekleştirilmesine imkân verilmemiştir.

20. Yüzyıl Batı sanatına damgasını vuran soyut kavramının elbette Doğu'daki gibi bir öz ve Mutlak varlık temelinde şekillenmesi beklenemezdi. Asırlar boyunca natüralist bakış açısıyla sanat üretimleri gerçekleştiren böyle bir dünya algısının, Doğu'nun sistematik bir düzen plastizmi içerisinde kalması, ya da onu taklit etmesi, Batı resminin kimlik problemi haline dönüşebilirdi.[2] Bu anlamda Doğu'dan alınan kavramların dönüştürülmesi yanında kavram aidiyetinin Batı lehine sağlanmış olması durumu Avrupa sanatına geniş imkânlar sağlar. Bu imkânlar şüphesiz Batı sanatının bir dünya sanat algısına dönüşmesi şeklinde ortaya çıkarken,[3] Doğu sanatını, dolayısıyla Doğulu toplumları yönetme imkânı sağlar. Öğle ki Türk sanatçısı ya da Doğu'lu sanatçı, asırlardır işlediği mücerret formların bozulmuş, deformasyona uğratılmış Batı'daki plastizmini pür dikkat ve bir yüzyıl taklit etmek durumunda kaldı.

SONUÇ

Batı sanatını Doğu ve Türk sanatının özellikleriyle zenginleştirmek geleneksel sanatlar olarak adlandırılan ve günümüzle bağları koparılan sanatlarımızın dışlanmasını, küçültülmeye çalışılmasını ve ya süs ya da dekor olarak görülmesini ne ile izah edebiliriz? Kapitalizmin Doğu'nun sanat ve kültürünü sermayeye dönüştürme çabası yanında bu düşünceye yıllarca hizmet eden Türk aydın ve sanatçılarını nereye koyacağız. Avrupa sanatını taklit adı altında soyut formları kavramak için çırpınan sanatçılarımızın kendi öz sanatlarımızdan koparılmalarını, daha üstün formları dışlamalarını nasıl izah edebileceğiz? Türk sanatının temel formları olan soyut anlayışın ve buna bağlı olarak gelişen her türlü görsel üretimi bir kenara itip, Batılı anlayışla üretilen eserleri galerilerinde sergilemek için yarışan galerilerimizin neye ve kime hizmet ettiğinin muhasebesini yapabilecek miyiz? Daha ötesi kendi içimizde benzer bir hamleyle sanatı yönetmesini öğrenebilecek miyiz?

Şüphesiz böyle bir yaklaşım kendi görsel ve sanatsal kimliğimizin ortaya çıkarılmasını zorunlu kılacaktır. Sanatsal aidiyetlerin, diğer kimliklerde olduğu gibi süreci kapsaması, tarih ve geçmiş kavramlarıyla irtibata geçme zorunluluğu, Türk sanatının Hun'lara kadar inen soyut ve stilize formlarıyla irtibatı güçlendirecek, kendi estetik, görsel araştırmalarımıza yönelmeyi gerektirmenin yanında, bize ait olan formların ve kavramların sahiplenilmesi, tanıtılması gibi değer unsurlarının yaşatılmasını mümkün kılacaktır.

---

[1] Said, E.; age., s.55-56.

[2] Tıpkı Soyutlama içtepisiyle asırlar boyu sanat üretimleri yapan Doğulu sanatçının Batı resmini taklide özenmesi sonucunda yaşananlar gibi.

[3] Muller, J-E.; age, s.41

KAYNAKÇA

Eyüboğlu, Sabahattin ve İpşiroğlu, Mazhar Şevket (2013); Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Mengüşoğlu, Takiyettin (1983); Felsefeye Giriş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Muller, Joseph-Emile; Modern Sanat,(çev: Mehmet Toprak) (1972), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Said, Edward; Kültür ve Emperyalizm, (çev: Necmiye Alpay) (2010), Hil Yayın, İstanbul.

Tunalı, İsmail (1992); Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Worringer, Wilhelm; Soyutlama ve Özdeşleyim, (çev: İsmail Tunalı) (1985), Remzi Kitabevi, İstanbul.

SANAT EĞİTİMİ

Doç. Dr. Yusuf ALİZADE
Karadeniz Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
yusufalizade@hotmail.com

ÖZET

Sanatın var oluş sebebinden başlayarak geldiği son nokta, zaman içerisinde baş veren değişikler, idea, felsefe ayrılığı sayesinde ortaya çıkmış olan çeşitli akımlar, akımların öncüleri olan usta sanatkârlar. Zamanla katı kompozisyon kurallarının ortadan kalkmasıyla kazanılan özgürlük. Bu özgürlüğün getirmiş olduğu boşluk ve git gide sanatta yaşanan kalite düşüşü. Bütün bunları kısa şerh etmekte ki amacımız sanat dünyasının yaşamış olduğu genel manzarayı aydınlatarak, sanatın ne durumda olduğunu ve bu durumda sanatkâr adaylarının ne yapabileceklerini ve bu durumdan nasıl faydalanabileceklerini paylaşmaktır. Eğitim sürecinde de esasen sanatta dikkat olunması gereken, sanatkârı sanatında üstün yapacak olan bakış farklılığı ve ana kaynağının ne olduğu konusunda bilgi verilmiştir.

Anahtar sözcükler: Antik, Minyatür, Klasik, Kültür

GİRİŞ

Sanat dediğimiz zaman; ilk akla gelen şey, güzel bir eser ve o güzelliğe eşlik eden sanatkâr oluyor. Çünkü sanat kendi başına ortaya çıkamaz. Onu türeten bir varlık mutlaka vardır. İnsanın etrafı birçok güzelliklerle çevrilidir. Fakat insan bu güzelliği çok zaman fark edemez. Yalnız sanatla uğraşanlar farklıdırlar. Onlar sade gözle değil, sahip oldukları estetik anlayış çerçevesinden bakmaya çalışıyorlar ve o güzelliği bulup ortaya çıkarıyorlar. Buradan iki ana unsur ortaya çıkmış oluyor:

1.Güzellik, yani sanatın yaranma sebebi.
2.Güzelliği ortaya çıkaran sanatkâr.

İlk başta, nasıl oluyor da diğer birçok insanların fark edemediğini bu özel kişiler fark ediyor? Bazı estetik değerler, güzellik anlayışının ana temellerindendir. O yüzden her sanatkâr şu esas ölçülere harmoni, plastik biçim, denge, ton, renk, ışık, bütünlük, uyum v.b‘ne sahip olmalıdır. Bu değerlere sahip olmayan sanatkâr olamaz. Çünkü güzellik anlayışının esas kriterleri bunlardır. Yapılan her eser, sanatın hangi dalı olursa olsun, bu ana kalıplarla güzelleşerek ortaya çıkmaktadır. Antik çağdan günümüze kadar uzanan çeşitli sanat nevileri mevcuttur. Her zamanın ihtiyacına göre önem taşıyan sanat dalı olmuştur, zamanla seramik, minyatür, halı, resim, heykel vs. Zamanımızda ise sanatın muhtelif dalları hayatımızın her alanına yayılmış durumdadır bunlardan bazıları moda, tasarım, reklam, fotoğrafçılık, sinema vs. ne olursa olsun bu estetik kalıplara uymakla cazibe kazanıyor. Sadece estetik değerlere

sahip olmakla iş bitiyor mu? Hayır, bunlar yalnız sanatçının estetik anlayışını belirleyen hususlardır. Geriye sanatçının ustalık dönemi başlıyor ki, bu da çok zahmet ve meşakkat talep eden bir yoldur. İstidat sahibi olmakla beraber çok çalışarak kendini yetiştirebilmek usta sanatkâr olmanın esaslarındandır. Sanatkâr olmak kolay bir şey değildir, tüm bu kabiliyetleri kendinde bulunduran sanatkâr olmaya adaydır.

SANATTA GELİNEN SON DURUM

Postmodern dünyada, özellikle plastik sanat dalında klasik sanat kurallarının kalkmasıyla, sanatın sınırları hudutsuz bir şekilde genişlik kazanmış oldu. Zamanında iyi yetişmiş olan ustalar büyük bir fırsat yakalayarak güzel eserlerle sanat dünyasını renklendirdiler. Özellikle XIX yüz yılın sonundan itibaren, biri birini takip eden çeşitli akımlar ve o akımlara önderlik eden ünlü isimler meydana çıkmıştır.

Bunlardan Romantizm de Öjen Dölakruva, Francisko Goya, William Turner, Empresyonizm de Eduard Monet, Glaude Monet, Alfred Sisley Paul Cezanne, Vincent Van Gogh, Ekspresyonizm de Eduard Munch, James Ensor, Erich Heckel, Fovizm de Henri Matisse, Albert Marquet, Andre Derain, Kubizm de Pablo Picasso, Georges Braque, Juon Gris, Fütürizm de Umberto Boccioni, Ciocomo Balla, Soyut da Wasiliy Kandinsky, Piet Mondrion, Surrealizm de Paul Klee, Jean Miro, Salvador Dali. Tabii ki, mevcut listeyi uzattıkça uzata biliriz.(http://hbogm.meb.gov.tr/aol/kitaplar/aol/SanatTarihi1_2/9.pdf)

Her bir akım farklı felsefeden doğmasına rağmen usta sanatkârlar felsefeyi sanat diliyle konuşturmayı başarmışlar. Ve bu sanatkârlar zamanında çok iyi yetişmiş ki, neticede dünya sanatına yön vermekle büyük bir başarı göstererek üst seviyelere gelmişler. Usta sanatkârlar zamanla azalınca yeni nesil sanatkârlar bu genişliğin getirdiği boşlukla rehavete kapıldılar. Şu son cümleye açıklık getirelim. Her şeyin başı eğitim olduğu için burada da aynen eğitim programlarının hafifleyerek git-gide kaliteden taviz vermesiyle başlayan seviye düşüşü neticesini vermiştir. Ustalık devri bitmiş, sanatkâr olmak kolaylaşmıştır.

KÜLTÜREL SEVİYENİN ÖNEMİ

Estetik ölçü ve kurallara tabi tutulmayan sanat anlamsızlaşarak değer kaybetme tehlikesi yaşamaktadır. Tarih boyu güzelliği simgelemeye çalışan sanatkârlar şimdi sadece felsefe arayışındalar. Ola bilir, amma seviye çok önemli. Seviye yükselişi yalnız eğitimle mümkün olur. Bazı sanat eğitimi kurullarının düzenlediği mezuniyet sergilerini izliyoruz, çok şaşırıyoruz. Senelerce sanat eğitimi görmüş ama hiç sanatın kokusunu bile alamamış mezunlara rastlıyoruz. Tabii ki, her kesten iyi bir sanatçı olması beklenemez ancak sanat eğitimi görmüş birisinin nesneye estetik yaklaşım farkı, onun seviyesini belirler. Gençlerin kültürel seviyesini artırmak en başta gelen vazifelerdendir. Amma yine de iyi bir sanatkâr olmak için kendini yetiştire bilmek çok önemlidir. Çünkü sanat fertlerle tanınıyor. Eğitim sürecinde çeşitli ödevler vermekle sık-sık müze ziyaretlerine teşvik etmek, sanat eserlerini inceleyerek araştırma yapmalarını sağlamak, usta sanatçılardan kopyalar yaptırmak, kültürel seviyeni artırmanın esas yardımcılarındandır. Sanat eserlerinden yorumlar yaptırmak örgencilere düşünebilme özelliği kazandırmış olur ki, bu da tefekkür gücünü tetiklemiş olur. Tefekkür ede bilmek sanatkârın sanatında daha çok mesafe kat ede bilmesini sağlar. Bu da genel kültürel seviyenin artmasına yol açar. Genel kültürel seviye artarsa neticede en azından gerçek sanat ve sanatkârı yüze çıkararak, topluma ve sanat dünyasına kazandırmış oluruz.

SANAT

Sanat eğitimi almak isteyen ve ya bu yolu kendine meslek seçen kişiler evvela çok istekli olmalılar sanat yolu başka hiçbir yola benzemez. Sanat insanın zekâsının, duygularının, hissilerinin, istidadının ve fiziksel gücünün birleşmesinden ortaya çıkar. Tüm bu özellikleri taşımakla seçtiğimiz sanat nevinde başarılı ola biliriz. Bu yol uzun ve zahmetli bir yol olduğundan birikimimizi zaman içerisinde toplarız. Tabii ki, bu yolda yürümek her kes için kolay olamaz. Çünkü sanat insanı, farklı düşünce ve istek özelliği taşıdığı için, bir nevi topluluk içinde kendini yalnız görebilir. Sanatkâr olmak bir anlamda sanatla yaşamak demektir. O,yüzden sanatkârlar sanatın tadını aldı mı, kendi sanat dünyasını kurar ve orada yaşarlar. Hatta İtalyan ressamı B.Mikelancelo şöyle demiştir "Resim kıskanç sevgilidir. O insandan her şeyi alabilir".(ALİZADE,Yusuf, Garp Medeniyetine Tesir ve Renk Hakkında Anlayış, Bakü, Leman Neşir,2010,s29) Ve bu sözlerde büyük bir hakikat var, sanat tarihinde de kendini sanata adamış olan birçok isime rastlarız. Sanat aslında saklı bir hazinedir, onun sırrını ele geçirenler kapıyı açar, o kapıdan geçenlere de iç-içe farklı kapılar açılar. Açılan her kapıda farklı hazine bulur ve böylece gücü yettiği kadar alabildiğini alır, gide bildiği kadar da ileri gider. Buradaki hazine sanatın ilmi, sırrı, farklı kapı ve derinlik de sanatta sınır yok anlamını taşıyor. Yani ne kadar çok çalışırsak o kadar bilgi ve tecrübe kazanmış oluruz ki, neticede bu bilgi ve tecrübe sayesinde sanatta belirlediğimiz hedefe biraz daha yaklaşmış oluruz. Tüm bu hazine sanatın farklı tekniklerini kullanarak çok çalışmakla elde edile bilir. Bazen genç sanatkâr adayları çok çabuk yoruluyorlar ve ya kendilerini fazla vermiyorlar, az bildikleri ile yetinmeye çalışıyorlar. Hal böyle olunca ustalık seviyesi olmuyor, olmayınca da sanat kalitesi aşağı doğru kayıyor. Hâlbuki bir sporcu iyi bir seviyeye gelmek için saatlerle, haftalarla, yıllarca bıkmadan yorulmadan ne kadar antrenman yapıyor, ta ki iyi bir form yakalayana kadar. Bir sanatkâr olarak bizlerde ne kadar çok çalışırsak o kadar mesleğimizde iyi oluruz. Şunu da belirtelim ki, insan ne kadar istidat sahibi olursa olsun onu cilalamanın yolu yine emekten geçer.(ALİZADE,Yusuf, Renkkarlıkta Plener,Bakü,Leman Neşir,2008,s15-18)

Dahi sanatkârların hayat hikâyelerini okuduğumuz zaman, sanatlarında ne kadar büyük mücadele verdiklerini öğrenmiş oluyoruz. İsmi sanatkârlar arasında geçen her hangi bir sanatkârın sanat hayatını araştırsak hep aynı manzaraya rastlarız hep mücadeleli sanat arayışına tanık oluruz. İsim vermememin sebebi hepsinin aynı sanat yolunun zorluklarından geçmeleri. Çünkü zahmete katlanmadan sanatkâr olunamaz. Sanatın ana kuralı çok çalışmak demektir ve mükemmellik yalnız çalışmakla elde edilebilir.

SANATIN ANA KAYNAĞI DOĞA

İnsanlar belli bir mekânda doğar ve o mekânda hayatlarını sürdürürlerken onların etrafları birçok güzelliklerle çevrilidir. Hayata göz açtığımızda sema, toprak, su, dağ, ağaçlar, insan, hayvanat vs. hep bunlarla iç içe yaşarız. İnsanın içinde yaşadığı doğa ve onun içerisindeki her bir şey insan zekâsında yerleşerek, insan tefekkürünü şekillendirmiş oluyor ki, bu da insan düşüncelerini belli bir istikamete yöneltmektedir.

Şekil 1: Vincent Van GOGH, Pair of Shoes

Sanatın başlangıcında da hep doğa vardır. Yüzyıllarca sanatkârlar doğaya âşık olmuş ve çok büyük titizlikle doğa ve mekân resimlerini çizmeğe çalışılmışlardır. Demek ki, insanın etrafında bulunan her şey aslında konu itibarı ile sanat malzemesi olarak bulunmaktadır. Etrafımızda olanlar aslında sanatkârın ilham kaynağı olabilir. O sebepten etrafımızda olanları Plastik sanat dalından yola çıkarsak, resmini çizeceğimiz objenin veya her hangi bir modelin, ne olduğunun pek de büyük önemi yok. Önemli olan nasıl çizeceğimiz ve bakış açımızdır. Etrafımızda bulunan en basit gördüğümüz ve önem vermediğimiz bir eşya güzel bir sanat numunesine dönüşe bilir tabii ki, sanatkârın sanat kalitesi ve hususi başarısı sayesinde. Nitekim bunun birçok örneğini görmüşünüzdür. Mesela Vincent Van Gogh'un çizmelerini (Şekil 1) örnek olarak göstere biliriz. Hiçbir işe yaramayan, çok çirkin görünen bir çift botun nasıl sanat eserine dönüştüğünü görüyoruz. Buradan da anlaşılıyor ki, resim edilen obje ne olursa olsun önemli olan onu sanata dönüştüre bilme becerisidir. En basit görünen bir şeyde çok şey görmek, onu sanata dönüştürme yeteneğini geliştirebilir.

Başta doğadan söz açmamız boşuna değildir. İyi bir sanat birikimimiz olsun istiyorsak etrafımızda bulunanları kavramaya çalışmalıyız. Doğada baş veren değişikleri etütlerle çizerek ışık, gölge, perspektif, tezat, renk, ton, yumuşaklık, derinlik uyum, denge gibi önemli kavramları kazanmış oluruz. Tüm saydıklarımız şu özellikleri doğadan başka hiçbir yerde öğrenme şansımız yok. İnsan bunları kendi tefekküründen yapamaz.(ALİZADE,Yusuf, Tasviri sanatın ana ceryanları ve onların tadriste tadbiki,Bakü,2010,s23) İnsan fantezisi ne kadar geniş olursa olsun doğa ile rekabette yinede acizdir. Bu değerleri kazanmadan sanatkâr olmak mümkün değildir. Yapacağımız eser hangi akıma ait olursa olsun, resim sanatının esasını oluşturan bu değerlerdir. Doğadan istifade edebilmek ustalık seviyesinin artmasına sebep olur. Usta olmanın yanında çizimini yapacağımız resmi severek yapmaya da özen göstermeliyiz, aksi takdirde sanatta farklılık özelliğini ortaya çıkaramayız. .(ALİZADE,Yusuf, Renkkarlıkta Plener,Bakü,Leman Neşir,2008,s10,23)

Çağdaş sanat üslubunu tercih edenler genelde doğadan kaçınmaya çalışıyorlar. Olabilir, istedikleri her şeyi yapa bilirler. Yalnız şunu belirtmek istiyorum sanat üslubumuz ne olursa olsun yukarıda saydıklarım ışık, gölge tezat, uyum renk, denge, ton ve s.gibi değerlere sahip olmak sanatın ana notalarını bilmek demektir. Bunları bilmeden sanatta fazla ileri gidilemez. Bu bilgilere sahip olmak sanatın tüm imkânlarını kullana bilme başarısı sağlar. (ALİZADE,Yusuf,Garp Medeniyetine Tesir ve Renk Hakkında Anlayış, Bakü, Leman Neşir,2010,s24-26)

SANATTA BAKIŞ FARKLILIĞI

Sanatla ilgilenenler devamlı konu arayışındalar, sanatın hangi dalı olursa olsun bu böyledir. Sanatımıza malzeme olacak konular da etrafımızda dönüp durur, sadece onu görüp kavraya bilmek çok önemli. Burada görmek, farklı görmektir. Herkes bakar, yalnız baktığın bir şeyde, sanata dönüşebilecek farklılıkları görebilmek, sanatkâr olmak isteyen için çok mühimdir. Zaten sanat görmekten başlar. Sanat dünyasında ismini saymakla bitiremeyeceğimiz, meslekinde söz sahibi, ünlü sanatkâr ordusu vardır ki, bunların her biri farklı bakışa sahiplerdir. Bu sanatkârlar kendi alanında kendi üslup ve bakış farklılığını ortaya koyarak sanat dünyasını çeşitli tarzlarla zenginleştirmişlerdir.

Dünya müzelerine nazar salsak ne kadar mükemmel sanat numunesi olan eserlere rastlarız. Bunların sayısı çok fazladır ama her bir sanatkâr da kendi bakış ve ona uygun üslubu ile seçilmektedir. Burada ortaya çıkmış olan manzara şunu gösteriyor ki, yaptıkları eserlerde, kullanılan konusal malzeme hep aynı olsa bile bakış ve yaklaşım farkı, binlerce değişik eserin, meydana gelmesine sebep olmuştur. Bakış farklılığını sanatkârın siması diye adlandırsak bence yanlış olmaz. Çünkü tarihte sanat eserleri bize ulaşmış olan gelmiş geçmiş tüm sanatkârların çoğunun yüzünü bile görmedik. Son devirlerde yaşamış ve ya kendi portrelerini çizmiş sanatkârlar hariç. Bunların birçoğunun eserlerine baktığımızda alt yazını okumadan bile, bu eser falancaya ait diyebiliyoruz, sanki yüzünü görürmüş gibi. Buradan anlaşılıyor ki, her sanatkâr yaptığı eserlerle kendi simasını şekillendirmiş oluyor. Tabii ki, bakış ve görüş farklılığı sanatkâr olmayan sıradan bir insanda da ola bilir, bir şeye, konuşarak, farklı fikir ve yorum getirebilir. Ancak sanatta farklılık ortaya koymak veya kişisel düşünce tarzını sanat dili ile söylemek bir özelliktir.

Niye kişisel bakış konusunun üzerinde durduk? Sanat eserini kıymetli yapan aslında budur yoksa her kes aynı yapmış olsa sanatın hiçbir özelliği kalmaz ve bu kadar sanatkâra da ihtiyaç olmaz. Bu özellik sanatkârın sanatında söz sahibi olması demektir.

SONUÇ

Sanat başta güzellik simgesi olmakla insanlığa hizmet etmiştir. Her sanatkârın farklı bakış açısı veya farklı güzellik anlayışı vardır. Sanat dünyasına açılmış olan geniş özgürlük fırsatı sanatkârların önünden tüm sınırları kaldırmıştır. Fakat sanatkârlardan beklenen yüksek sanat kalitesi gözlenmemektedir. Sanat kalitesini artırmak eğitimden geçtiği için, sanat eğitimi gören gençler önlerinde açılmış olan bu fırsatı iyi değerlendirerek sanatın kalitesini artırabilirler.

Sanatta devrim zamanı yaklaşmıştır. Sanatta yenilik yapabilmek için her türlü imkân ve kabiliyete sahibiz. Sahip olduğumuz kabiliyetleri çalışarak artıralım ve sanatta söz sahibi olmaya çalışalım.

ÖNERİLER

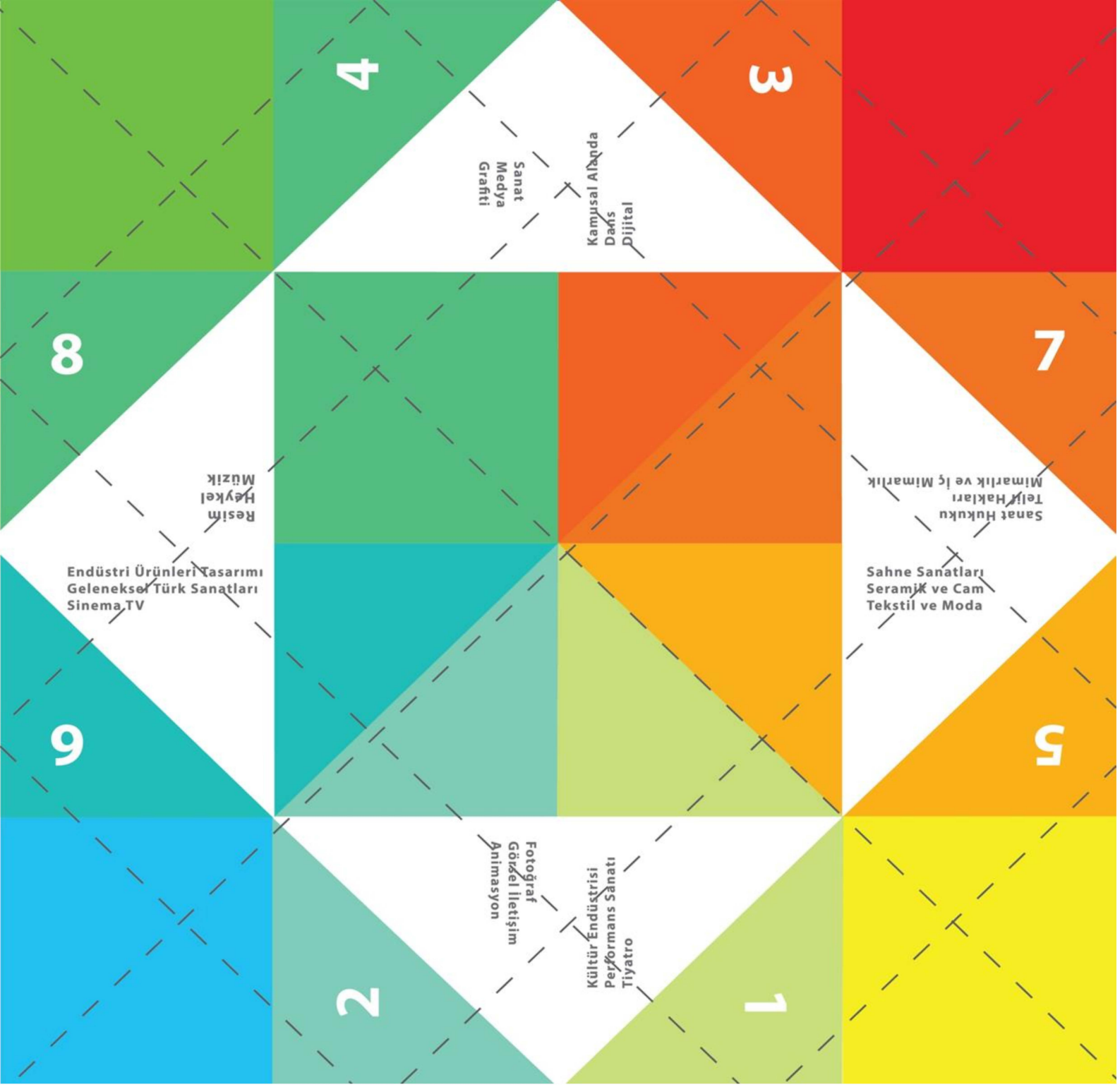
Sanatta mükemmellik sağlamak her bir sanatkâr için hedef olmalıdır. Sanat o kadar demokratikleşti ki, artık eline fırça alan her kes sanatkârım diye iddia etmeye başladı. Hal böyle olunca gerçek anlamda sanatkâr olanlarla olmayanlar arasında fark azaldı. Neticede ise ideasız sanat ortaya çıkmış oldu. Veya idea var sanat ortada yok. İdea ve sanat aslında bir

bütün olmalı ve biri birini tamamlamalıdır. Sanatımızda kuvvetli, mükemmel olabilirsek düşündüklerimizi ve eserlerimizde görmek istediklerimizi sanat dili ile güzel ve anlaşılır şekilde anlatma imkânına sahip oluruz.

Usta sanatkârların eserlerini inceleyerek onların düşüncelerini, sanat diliyle aktardıklarını, hangi simgeler kullandıklarını incelemeliyiz. İmkân buldukça dünya müzelerini ziyaret ederek usta sanatkârların eserlerini orijinalinden görmeye çalışmalıyız. Müze ve sergiler sanatkârın görüş seviyesini artırır ve kendini kıyaslama imkânını sağlar. Hatta usta sanatkârların eserlerinden kopyalar yaparak onların tekniklerini ve kompozisyon kurallarını öğrene biliriz.

KAYNAKÇA

Yusuf ALİZADE. (Bakü 2010). Tasviri sanatın ana ceryanları ve onların tadriste tadbiki
Yusuf ALİZADE. (Bakü 2008). Renkkarlıkta Plener
Yusuf ALİZADE. (Bakü 2010). Garp Medeniyetine Tesir ve Renk Hakkında Anlayış



SANATI YÖNETMEK
BİLDİRİLER KİTABI

ISBN: 978-975-461-517-3