

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ

INTERNATIONAL JOURNAL OF ART AND AESTHETICS

Editör

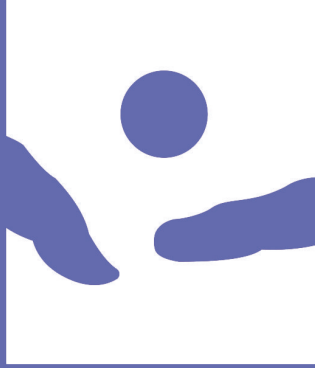
Dr. Tahir Çelikbağ

Editör Yardımcıları

Dr. Eylem Güzel

Dr. Samir Sadıkov

Arş. Gör. Cihangir Eker



SANAT_{ve} ESTETİK

Yıl: 5 Sayı: 8

ISSN: 2667-4815



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Editör

Dr. Tahir Çelikbağ

Editör Yardımcıları

Dr. Eylem Güzel | Dr. Samir Sadıkov | Arş. Gör. Cihangir Eker

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi (International Journal of Art and Aesthetics) uluslararası hakemli bir dergi olup yılda 2 sayı yayınlanır. Gerekli durumlarda özel ya da ek sayılar da yayınlanabilir. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi, sanatın bütün disiplinleri ve sosyal bilimlerin sanat ve estetikle ilgili disiplinlerarası yazı yayınlayan bir dergidir. Bu çerçevede özgün bilimsel makaleler, çeviriler, çeviri-yazılar, röportajlar, kitap, makale, sempozyum, panel ve bilimsel etkinlik tanıtma çalışmaları ile nekroloji metinleri yayınlar. Ayrıca, sunulduğu yer, toplantı ve tarihin kaydedilmesi ile başka bir yerde yayınlanmamış olması şartıyla sempozyum bildirileri de yayınlanabilir. Ancak bu yayın etkinliğinden kaynaklanması muhtemel herhangi bir sorunun sorumluluğu yazara aittir. Yayınlanması için Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi'ne gönderilen yazıların basım ve yayın hakları dergiye devredilmiş olur. Bu yazılar dergi yönetiminden izin alınmaksızın bir başka yayın organında yayınlanamaz, çoğaltılamaz ve kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi (International Journal of Art and Aesthetics), yayınlamış olduğu metinleri çeşitli mecralarda yayınlatabilir. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi'ne gönderilmiş yazılardan kaynaklanması muhtemel herhangi bir yasal, hukuksal, ekonomik ve etik sorumluluk, söz konusu yazı yayınlanmış olsa bile yazarlarına aittir. Dergi herhangi bir yükümlülük kabul etmez. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi'nin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Diğer dillerden gelen yazılar değerlendirmeye tabi tutulur ve hakemler tarafından yayınlanması uygun görüldüğü takdirde yayınlanır.

www.usved.com/ usved@akademikiletisim.com

ISSN:2667-4815

YIL:5 / SAYI:8

ALAN EDİTÖRLERİ

Dr. Fadime Alparslan	<i>Antropoloji</i>	Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Özge Pınarcık	<i>Eğitim , Okul Öncesi</i>	Düzce Üniversitesi
Dr. Ayşe Nur Sır Dünder	<i>Dil Bilimi</i>	Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Muhammet Zincirli	<i>Eğitim Bilimleri</i>	Fırat Üniversitesi
Dr. Sena Küçük	<i>Edebiyat</i>	Selçuk Üniversitesi
Dr. Zeynep Balkanal	<i>El Sanatları</i>	Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Dr. Vedat Çelebi	<i>Felsefe</i>	Erciyes Üniversitesi
Dr. Sezgin Demir	<i>Göstergebilim</i>	Fırat Üniversitesi
Dr. Serkan Polat	<i>Gast. ve Mutfak Sanatları</i>	İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Dr. M. Gökhan Genel	<i>Görsel İletişim Tasarımı</i>	Yalova Üniversitesi
Dr. Fatih Özdemir	<i>Grafik</i>	İnönü Üniversitesi
Dr. Natic Aliyev	<i>Heykel</i>	Azerbaijan State Academy of Arts
Dr. Mert Ağaoğlu	<i>Türk-İslam Sanatları</i>	Sakarya Üniversitesi
Dr. Usama Abdulrahman Abdulaleem	<i>Kuyumculuk Tasarımı</i>	Helwan University
Dr. Limüna Akbarova	<i>Mozaik ve Vitray Sanatı</i>	Azerbaijan State Academy of Arts
Dr. Deniz Demirarslan	<i>Mimarlık</i>	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Süleyman Cem Şakranlı	<i>Müzik</i>	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Meltem Yağmur Valece	<i>Peyzaj Mimarlığı</i>	Ege üniversitesi
Dr. Ceyda Güler	<i>Resim</i>	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Metin Uçar	<i>Görsel Sanatlar Eğitimi</i>	Kastamonu Üniversitesi
Dr. Yalçın Karaca	<i>Sanat Tarihi - Arkeoloji</i>	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Mine Ülkü Öztürk	<i>Seramik ve Cam Tas.</i>	Necmettin Erbakan Üniversitesi



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Dr. Cengiz Asiltürk	<i>Sinema ve Televizyon</i>	Beykent Üniversitesi
Dr. Sultan Okumuşoğlu	<i>Sanat Psikolojisi</i>	Lefke Avrupa Üniversitesi
Dr. Zafer Durdu	<i>Sosyoloji</i>	Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi
Dr. Elif Aksoy	<i>Tekstil</i>	Fırat Üniversitesi

Yabancı Dil Uzmanları

Bülent Polat

İndeks Sorumlusu

Arş. Gör. Cihangir Eker - Fırat Üniversitesi

Grafik Tasarım

Arş. Gör. Cihangir Eker - Fırat Üniversitesi

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Arif Aziz - Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü / Azerbaycan

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu - Çankırı Karatekin Üniversitesi - Çankırı - Türkiye

Prof. Dr. Anastasiya Golovniya - Belarus State Art University - Minsk / Belarus

Prof. Dr. Adnan Tepecik - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Aydın Ayan - Mimar Sinan Üniversitesi - İstanbul / Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Kamil Cihan - Erciyes Üniversitesi - Kayseri / Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Ali Bayhan - Ordu Üniversitesi - Ordu / Türkiye

Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan - Ondokuz Mayıs Üniversitesi - Samsun / Türkiye

Prof. Dr. Bilal Makled - Egypt Helwan University - Kahire / Mısır

Prof. Dr. Fuat Salayev - Azerbaijan State Academy of Arts - Bakü / Azerbaycan

Prof. Dr. Kazim Hadzimejlic - Academy of Fine Art Sarajevo - Saraybosna / Bosna Hersek

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi - Erzurum / Türkiye



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Prof. Dr. Hüseyin Elmas - Selçuk Üniversitesi - Konya / Türkiye
Prof. Dr. Meliha Yılmaz - Gazi Üniversitesi - Ankara / Türkiye
Prof. Dr. Recai Karahan - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van / Türkiye
Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir / Türkiye
Prof. Dr. İsmail Aytaç - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye
Prof. Dr. Yüksel Gögebakan - İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye
Assoc. Prof. Dr. (Doç. Dr.) Melinda Kostelac - Rijeka University - Rijeka / Croatia

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Aslı Yazıcı - Bartın Üniversitesi - Bartın / Türkiye
Prof. Dr. Bekir Deniz - Ardahan Üniversitesi - Ardahan / Türkiye
Prof. Dr. Can Mehmet Hersek - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye
Prof. Dr. Cemile Hesenzade - Azerbaijan State Academy of Sciences - Bakü / Azerbaycan
Prof. Dr. Erhan Vecdi Küçükerbaş - Ege Üniversitesi - İzmir / Türkiye
Prof. Dr. Hamza Gündoğdu - Sakarya Üniversitesi - Sakarya / Türkiye
Prof. Dr. Meliha Yılmaz - Gazi Üniversitesi - Ankara / Türkiye
Prof. Dr. Melek Gökay - Necmettin Erbakan Üniversitesi - Konya / Türkiye
Prof. Dr. Orhan Cebailoğlu - Selçuk Üniversitesi - Konya / Türkiye
Prof. Dr. Shukhrat Abdumalikov - Uzbekistan State of Art University - Taşkent / Özbekistan
Prof. Dr. Serap Buyurgan - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye
Prof. Dr. Zeki Taştan - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van / Türkiye
Doç. Dr. Aygöl Aykut - Erciyes Üniversitesi - Kayseri / Türkiye
Doç. Dr. Afet Aslanova - Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü / Azerbaycan
Doç. Dr. Abaz Dizdaroviç - International University of Novi Pazar - Saraybosna / Bosna-Hersek
Doç. Dr. Galina Miskiniene - Vilnius University - Vilnius / Litvanya
Doç. Dr. Meltem Katırcı - Gazi Üniversitesi - Ankara / Türkiye



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Doç. Dr. Mustafa Cevat Atalay - Namık Kemal Üniversitesi - Tekirdağ / Türkiye

Doç. Dr. Özcan Bayrak - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Doç. Dr. Serdar Yavuz - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Assoc. Prof. Dr. (Doç. Dr.) Ljubica Jovic Knezevic - University of Art in Belgrade / Serbia

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Türan Sinan - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Şahmaran Can - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van / Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van / Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Fahrettin Geçen - İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye

YURT DIŞI TEMSİLCİLERİ

Prof. Dr. Nehat Begiri - Tetova University - Tetova / Macedonia

Assoc. Prof. Dr. Ljubica Jovic Knezevic - University of Art in Belgrade / Serbia

Assoc. Prof. Art. Melinda Kostelac - Rijeka University / Croatia

Assoc. Prof. Dr. Limuna Akbarova - Azerbaijan State Academy of Arts / Azerbaijan

Assoc. Prof. Dr. Usama Abdulrahman Abdulaleem - Helwan University / Egypt

TARANDIĞI İNDEKSLER

ISAM (İslam Araştırmaları Merkezi)

HINDEX

RESERARCH BIBLE

CiteFactor

ESJI (Eurasian Scientific Journal Index)

I2OR (International Institute of Organized Reserarch)



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

ISSN: 2667-4815 YIL: 5 SAYI: 8



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

İÇİNDEKİLER

Dilber Yıldız

EL DOKUMASI ÖRNEKLERİNİN GİYİM MODASINA YANSIMASI
s.1-25

Merve Şener, Zuhall Arda

ERTUĞRUL ATEŞ'İN RESİMLERİNDE KÜLTÜREL BİR İMGE OLARAK KÜN VE AY
s.26-39

Teoman Çığışar

ZEN-BUDİZM IŞIĞINDA SENGAI GIBON (1750-1837) ve "EVREN"
s. 40-55

Gülen Nur Altınbaş, Duygu İrem Can

SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK TEMELİNDE BEDENSİZ VE DÖNÜŞEBİLEN KIYAFETLER
s. 56-67

Özdemir Karabay

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?
s. 68-85



EL DOKUMASI ÖRNEKLERİNİN GİYİM MODASINA YANSIMASI

Dilber Yıldız¹

Özet

Moda değişimi ve farklılığı ifade etmektedir. Güzel olma duygusu giysinin aynısını değil de farklı olanı giyme ile gelişmiştir. Kumaş modası farklı malzemelerle güncel tasarımlarda vücut bulmaktadır. El dokumaları, tekstil sektöründe çok geniş kullanım alanına sahiptir. Üretim şekillerine göre dokuma, örme, dokuma olmayan olarak sınıflandırılmaktadır. Dokuma yüzeyler, şekil ve malzemenin ile bir araya gelmesi, yaratıcı ve estetik güç ile tasarlanmaktadır. El dokumaları, çağdaş yorumlar ve farklı yaklaşımlar ile günümüz giyim modasına yön vermektedir. Son dönemlerde giysiden ayakkabıya bir çok sektörde çok fazla kullanılmasından dolayı dokuma örme teknikleri kullanılarak, yün ipliklerle farkı ve ayırt edici tasarımlar yapılarak moda endüstrisine öneriler getirilmiştir. Bu bağlamda, moda kavramı, el dokumaları ve moda etkisi, moda yön verenler araştırılmış, kumaş modasına özgün kumaş tasarımları yapmak amaçlanmıştır. Sonuç olarak, kumaş tasarımların özgün ve işlevsel olmasına çalışılmış, el dokuma tezgahında örnek dokuz ürün dokunmuştur. Bilgisayar tasarım programı ile kazaklar, mont, ceket ve palto dijital giydirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Moda, el dokuma, kumaş tasarımı, giyim

REFLECTION OF HANDWEAVING SAMPLES ON CLOTHING FASHION

Abstract

Fashion refers to change and difference. The feeling of being beautiful has developed by wearing not the same clothing, but a different one. Fabric fashion is embodied in current designs with different materials. Handweaving has been used in a wide range in the knitted textile industry. In accordance with the forms of production, they are classified into woven, knitted, non-woven. The combination of woven surfaces, shape and material is designed with creative and aesthetic power. It directs today's clothing fashion with its handwoven, contemporary interpretations and different approaches. Because it has been preferred a lot in many sectors from clothing to shoes lately, recommendations have been made to the fashion industry by using woven knitting techniques, making different and typical designs with woolen threads. In this context, it was aimed to deal with the concept of fashion, the hand

¹ Öğr. Görevlisi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Tekstil, Giyim Ayakkabı ve Deri Bölümü, Giyim Üretim Teknolojisi Programı, dyildiz@nku.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-2211-061X

weaving and fashion influence, fashion designers were researched, and to make fabric designs unique to fabric fashion. For that reason, fabric designs were tried to be original and functional, and nine sample products were woven on the handloom. Sweaters, coats, jackets, and coats were dressed in a computer design program.

Keywords: Fashion, hand weaving, fabric design, clothes

Giriş

Moda çeşitli araştırmalara konu olmuş, birçok tasarımcı ve sanatçı tanımını yapmıştır. Giyim barınma ve beslenme eski çağlardan beri insanların temel ihtiyacı olmuştur. Tabiatın etkilerinden korunma fikri ile doğmuştur.

Yaşamın tüm alanlarında görülmekte olan “Moda” soyut bir kavram olarak üretim-tüketim sürecinin tüm aşamalarında görülmektedir. Moda olgusu yaşamın tüketimle ilgili bütün alanlarını kapsamasına rağmen giyim modası üzerinde daha çok görülmektedir (Tatlıdıl ve Şahin, 1992, s.318). Moda daha çok tüketmek ve tüketime teşvik etmek üzere kurulu bir sistemdir (Baudrillard, 2002, s.138). Moda ve kültür eş zamanlı olarak sürekli değişim ve devamlılık uğramaktadır (Kaiser, 2012, s.12). Değişime inanan toplumlarda moda gelişmektedir. Ekonomik, sosyal gelişmeler, savaşlar, barışlar modayı etkileyen unsurlardır. Kumaş modası da her geçen gün farklılıklarla çeşitlenmektedir.

Giyim modasına estetik bir anlayışla güncel kullanıma uygun farklı tasarımlar yapmak çıkış noktası oluşturmıştır. Tekstil tasarımına dokuma örgüleri ve farklı malzemeleri bir araya getirerek özgün çalışmalar yapmak moda açısından da önem taşımaktadır.

Araştırmanın yöntemi betimsel yöntemdir. Araştırmanın verileri tarama yöntemi ile yapılmıştır. Çalışmada özgün kumaş tasarımları yapılmıştır. Tasarımlarında bez ayağı, dimi ve karışık örgü kullanılmıştır. El dokuma tezgahında dokuz ürün dokunmuştur. Materyal olarak renkli yün iplikler, keçe ve çuval kumaşlar, plastik ve metal malzemeler kullanılarak kumaş tasarımları yapılmıştır. Örgü teknikleri ve renk uygulamaları ile görsel etkiler ortaya koyan el dokuması kumaşlar elde edilmiştir. Kumaşların oluşturulmasında rahat forma giren yün iplikler, polyester ve plastik iplikler tercih edilmiştir. Geleneksel motifler ve kanaviçe nakış tekniği, püsküller ve tel kullanılarak estetik özellikler zenginleştirilmiştir. Giysi örnekleri sunulmuştur.

Moda Kavramı

Latince “modus” sözcüğünden türemiş ve sınırı olmayan anlamında ifade edilmekte birçok alanda etkisini göstermektedir (Ertürk, 2011, s.6). Moda, değişiklik gereksinimi veya süslenme özentisiyle toplum yaşamına giren geçici yenilik. Geçici olarak yeniliğe ve toplumsal beğeniye uygun olan (TDK, 2019). “ Moda” sözcüğü

çoğunlukla giyim ve görünüş tarzlarına gönderme yapmak için kullanılmaktadır. Moda (fashion); giyim (clothing), giyim eşyaları (garment) ve giyim kuşam (apparel) gibi modanın eşanlamlıları olarak diğer sözcüklerden kendini ayırmaktadır. Bu sözcükler somut nesnelere gönderme yaparken moda soyut bir meseledir. Moda maddi bir ürün değil kendiliğinden bir öze sahip olmayan sembolik bir üründür (Kawamura, 2016, s.17). Moda, “ insanların değişikli arama ve yenilikler ortaya koyma tutkusudur”. Toplumlardaki süslenme ve değişiklik gereksiniminden doğan yeniliktir (Komşoğlu ve diğ, 1986, s.2). Giyim ve bir çok alanda toplumun geniş kesiminde yaygın ortak tutum ve anlatım özelliklerinin bütünüdür (Sözen ve Tanyeli, 1986, s.164). Moda kavramını çeşitli kişiler yorumlamıştır. Balzac “Giysi simgelerinin en enerjik olanıdır”. Françoise Giraud “ Moda bir gereksinim değil, bir özlemdir”. Oscar Wilde “ Moda denilen şey o kadar çirkindir ki onu her altı ayda değiştirirler”. Asırlar boyu insanları etkisi altına almış toplumsal bir olgudur. Bazılarına göre çağa ayak uydurmak, bazılarına da göre mutlaka uyulması gereken fantezi, yaşama hareket getiren kıpırtı geçici yeniliktir (Altınay ve Yüceer, 1992, s.3). Yves Saint Laurent “ Moda solar, stil ebedidir”. Moda sürekli yeniyi aramaktır (Sorger ve Udale 2013, s.3-6). “Moda tekerrürden ibarettir”. Moda insanın kendine yakıştırdığıdır” (Altınay ve Yüceer, 1992, s.4-6). Ünlü ressam Leonardo da Vinci modayı “çılgınlık” olarak görmektedir. Modacı Poiret modayı insanların bir süre beğenerek giydiklerinin bir süre sonra gülünç buldukları korkunç bir salgın olarak görmektedir (Komşuoğlu ve diğ, 1986, s.6). Giyim kuşam dünyasına uyarlandığında bir giysi tasarımı hazırlarken yararlanılan güncel alt yapıya da moda denilmektedir (Gürsoy, 2010,s.14). 1901’de yayımlanan *The New Oxford English Dictionary on Historical Principles/ Tarihi Prensiplere Dayanan İngilizce Sözlük* “fashion” sözcüğünü öncelikle giyside ve yaşam biçiminde geçerli tarz, güncel kullanım ve geleneksel kullanım süreci olarak tanımlanmaktadır. “Fashion” sözcüğü usul (mod), tarz (style), rağbet (vogue), eğilim (trend), görünüş (look), beğeni (taste), heves (fad), tutku (rage) ve düşkünlük (craze) gibi sözcükleri içerse de küçük farklılıklar görülmektedir. Moda kelimesine tarih boyunca değişik anlamlar yüklenmiştir. Toplumsal yapılardaki insanların giyim alışkanlıklarına ve adetlerine göre değişiklik göstermiştir (Kawamura, 2016, s.20-21). Bu tanımlar ele alındığında modadan bahsedebilmek için somut olması, topluluk kimliğine vurgu yapması aynı zamanda bireyselliği de yansıtması gerekmektedir. Moda zaman mefhumu olmadan kültürel etkilere bağlı olarak zamanla değişip gelişmektedir (Ertürk, 2011, s.6).

Moda kelimesi giyim kuşam dünyası için kullanılır, tekstil sektörü içinde algılanmaktadır. Moda tekstilin kullanıldığı mobilya, ev tekstili, dekorasyon, mimari alanlarda geçerlidir. Tekstil köken olarak Latince “texere” kelimesinden gelmekte dokuma kelimesinin karşılığıdır. Tekstil sektörünün altında dokumadan kumaş bu kumaşı meydana getiren örgü vardır (Gürsoy, 2010, s.11). Giyim modasının temelinde kumaş yatmaktadır (Altınay ve Yüceer, 1992, s.5).

Moda kavramı giyim kuşamla eşanlamlı görülmektedir. Aslında giyim kuşamın çok ilerisinde insanoğlunun hemen hemen bütün toplumsal faaliyetlerini kapsayan bir olgudur. Sanatla ve bilhassa görsel sanatlarla yakın ilişkilidir. Temelinde en önemli öge yaratıcılık bulunmaktadır. Zamana meydan okuyan ömrünü tek mevsimle sınırlayan , sürekli gelişen olgudur moda. Geçmişte bütün toplumlar da her sınıfın yaşam biçimini, yiyip içtikleri, konutları farklıysa giyimde farklılık göstermiştir. Ekonomik duruma ve kullanım amacına göre değişkenlik oluşmuştur (P Moda ve Sanat Dergisi, 98-99, s.9).

Giyim, insanlar için önceleri dış etkilere korunma gereksiniminden doğmuş, geleneksel biçimde devam etmiştir. İlk çağlarda basit bir örtünme aracı iken tarihi evrimi içinde gelişmiş bugünkü duruma gelmiştir. İnsanoğlu avladığı hayvanların postlarını dış etkilere korunmak için iki parça olarak vücuda sarmıştır. Sıcak iklimlerde ise ağaç kabuklarından ve liflerinden giysiler yapılmıştır. İnsanlığın gelişmesi giyimi etkilemiş kişinin yaptığı işe uygun giyinmesi gereği oluşmuştur. Toplumsal nitelik kazanarak kişiler sınıfsal durumlarına göre giyinmişlerdir (Komşuoğlu ve diğ., 1986, s.1).

Giyim bir gereklilik iken moda ise aşırılık, giyimin yararlılık işlevi varken modanın statü işlevi bulunmaktadır. Giyime her toplumda ve kültürde rastlanırken modanın kurumsal olarak oluşturulmuş ve kültürel olarak yayılmış durumdadır. Moda, giyimi sembolik bir değeri olan ve kendini giyim aracılığı ile sunan modaya dönüştürme işlevi görmektedir (Kawamura, 2016, s.78).

Moda sanayi sonrası çağa göre bir olgu olarak düşünülse dahi gerçekte çok eskilere dayanmakta insanların yaşamına tanıklık eden belge ve kalıntılar yaşamın moda olduğunu göstermektedir (Altınay ve Yüceer, 1992,s.1). Bazı moda tarihçileri, giysinin değişime inanan, değişme yoluna girmiş toplumlar da ortaya çıktığını bunu da Mısırlıların çok sayıda örneği korunmuş heykel ve duvar resimlerinde görünen resimlerin doğruladığını söylemektedir. 1670'e gelindiğinde giyimde devrim gerçekleşmiştir (P Moda ve Sanat Dergisi, 98-99, s.10). Modanın tarihine bakıldığında 1789 Fransız İhtilali'ne uzanmak gerekmektedir. Fransız İhtilali'ne kadar asil sınıf ile çiftçi ve köylü arasında ayrım bulunmaktaydı. İhtilalden sonra asiller tamamen ortadan kalkmadı fakat köylüler ve çiftçiler şehirde kendi kültürlerini oluşturdu ve burjuvazi ortaya çıkmış, bu durumda Sanayi Devrimi'ni yaratmıştır. Alt sınıfların üst sınıflara özenip taklit etmesinden onlara ulaşma çabasına giyim kuşamda moda denilmektedir. Moda bundan sonra Dünya savaşlarına göre şekil almıştır. Savaşların ortaya çıkardığı yoksulluğa karşı moda baş kaldırı olmuştur. II. Dünya Savaşı'ndan sonra 1950'lerde Avrupa yaralarını moda ile sarmış, Paris doğmuş bugüne kadar moda öncüsü olmuştur. İtalyan modası 1970'li yıllara rastlamaktadır (Gürsoy, 2010, s.14). Özellikle Fransızlar için moda her türde gelenek ve göreneğin ötesinde alışkanlık olmuştur. Giyim tarihi ve moda aracılığı ile milletlerin uygarlık gelişmeleri, ahlaki anlayışları, gelenek ve görenekleri, ekonomik koşulları tarihsel süreçte öğrenilmektedir (Altınay ve Yüceer,

1992, s.4). 1920'ler de en belirgin özellik enflasyon olgusudur. İnsanların ellerindeki imkanlar dahilinde tüketime döndüğü, Charleston modasının alıp yürüdüğü, extravagant çizgilerin moda olduğu yıllardır. 1930'lara damgasını vuran en önemli etken sinemadır. Giysilerin vücuda oturmasıdır. 1940'lar Dior bu yıllara damgasını vurmuştur. Savaş yılları olması nedeniyle asker üniformasını çağrıştıran kıyafetler, ucuzluk, fonksiyonellik abartıdan uzak o günlerin en belirgin özellikleridir. 1950'ler Chanel her zaman için geçerli, zarif, kadınsı, rahat her bütçeye uygun kıyafetler hazırlamıştır. 1960'lar moda tarihi açısından çok önemlidir. Politik olarak Küba krizi, uzaya ilk gidiş ve pop-art gerçekleşmiştir. 1970'ler politik sosyal çalkantılar damga vuruyor. Modada özgürlüğün olmadığı, mini, midi ve maksi, açık koyu renk anlayışının kontrasta gittiği normalizasyon yılları denilmektedir. 1980-2000'li yıllar dünya ekonomilerinin oturduğu ve moda da özgürlüğün ön plana çıktığı görülmektedir. 1980'lerden itibaren moda ucuzluyor ve 2000'li yıllarda Çin'in Dünya Ticaret Örgütü'ne alınmasıyla moda dünyasına hızla girişi ucuz ve basit kıyafetlerin ön plana çıkarmıştır (Gürsoy, 2010, s.20-24). 20. yüzyıl seri üretimde teknik değişiklikler kadınların hür ve eşit olma isteği modaya yenilikler getirmiştir. Bu yüzyılda gelenek ve göreneklere karşı çıkma eğilimi de görülmektedir. Bu yüzyılın ikinci yarısından sonra endüstri modayı önemli ölçüde etkilemiş, moda önemli kazanç kaynağı olmuştur.

19. yüzyıldan sonra moda tasarımcıları kendilerini zanaatkarlardan ve terzilerden ayırarak sanatçı kimliğini üstlenmişlerdir. Sanatın moda üzerindeki etkisi üstelik dönem ile de sınırlı değildir. Modanın yenilik arayışı tasarımcıları geçmişten esinlenmeye sevk etmektedir. Moda ve sanat arasındaki ilişkinin gelişmesinde moda tasarımcılarının çeşitli akımlara katılmasının da büyük etkisi olmuştur.

Moda ve sanatın özünde yaratma eylemi olması ve aynı kaynaktan beslenmesi bu iki disiplini birbirine yaklaştırmıştır. Moda tasarımcıları ve sanatçılar bu yaklaşma giyim modasına çağdaş yorumlar ve sıra dışı yaklaşımlar getirmiştir (Atalay, 2018, s.1).

Sanat ve moda sözcüklerinin bir araya gelmeleri bir hayli zor olmuştur. Zaman zaman sanatın içinin boşaldığı, zaman zaman modanın kendisi ile ilgili olmayan soylu bir rolü üstlenmesinden korkulmuştur. Sanat, insanın gözleri ile dokunabildiği ezeli ve ebedi olanla eşanlamlıdır, moda ise giyildiği zaman var olabilen geçici olandır. Oysa sanat ve moda kardeş biri erkek biri kız, birbirine düşman, estetiğin erdem ve erdemsizliğini simgelemekte, birinin saygınlığı ve yüceliği diğerkinin hafifliğine öykünmektedir. Ama tarihsel olarak bakılınca bu iki sözcüğün yolu kesişmektedir (Givry, 1999, s.16).

20. yüzyılda yeni sanat akımları tekstil sanatını da etkileyerek tasarımcıların farklı arayışlar içerisine girdiği bir dönem olmuştur. Tekstil tasarımcıları geleneksel kültürel değerleri yorumladıkları tasarımlarını artık daha evrensel bir sanat algısı

içerisinde yorumlamışlardır (Yıldız, 2021, s.143). Asırlar boyunca her çeşit dokuma zanaat alanında değerlendirilmiş sanatsal bir içerik olarak düşünülmemiştir. Günümüzde özellikle Bauhaus'un gayretleri ile dokuma sanatsal bir uğraş olarak kabul görmektedir (Sözen ve Tanyeli, 1986, s.69).

El Dokumaları

Çeşitli el tezgâhlarında, iki veya daha çok iplik grubunun çeşitli düzenlerde birbirinin arasından (altından, üstünden) geçirilerek birbirlerine kenetlenmesi ile oluşturulmaktadır (Aytaç, 1982, s.1). Atkı ve çözgünün bir araya gelmesiyle düz bez ayağı, dimi ve saten dokuma üç temel dokuma meydana gelmektedir. Dokumadan önce çözgü iplikleri tezgâha çekilmekte, kumaş eni boyunca atkı iplikleri ile dokunmaktadır. (Udale, 2014, s.70). İki veya daha çok iplik grubunun çeşitli biçimlerde birbiri arasından, altından, üstünden geçirilerek ortaya konulan mamüle dokuma denilmektedir. Dikey ipler (çözgü), yatay ipler (atkı) arasından, altından, üstünden geçirilerek meydana getirilmektedir (Deniz, 2000, s.57). Dokuma kumaşlar, birbiriyle dik yönde kesiştirilen iki grup ipliğin kesişme sırasında birbirlerine örgü adı verilen düzen içinde bağlanarak doku oluşturmalarıdır (Başer, 2004, s.1). Dokumaları oluşturan örgüler bez ayağı, dimi, saten üç örgü türü temel örgülerdir (Başer, 2004, s.84). Araştırmada yapılan dokuma kumaş tasarımlarında bez ayağı ve dimi ve karışık dokuma teknikleri kullanılmıştır.

Bez ayağı dokuma, dokuma örgülerinin en basitidir. Atkı ve çözgü ipliklerinin birbirlerinin bir altından, bir üstünden geçtikleri kesişme düzeninde oluşmaktadır (Başer, 1982, s.31). Dimi örgüsü, bez ayağı örgüsünden sonra ikinci esas örgüdür (Aytaç, 1982, s.210). Dimi örgüler, atkı ve çözgü ipliklerinin her birinin kendine dik yönde iki veya daha çok iplik üzerinden geçerek kesiştiği, ipliklerin kumaş yüzeyinde çapraz yönde dizilmesiyle oluşan yapıdır (Başer, 2004, s.85). Düz dokumalar (bez ayağı) benzer kalınlıkta atkı ve çözgü ipliklerinden oluşmaktadır. Dokuma sırasında atkı ipliği, birbirini izleyen çözgü ipliklerinin sırasıyla altından ve üzerinden geçerek yüzey oluşturmalarıdır. Dimi dokuma (gabardin dokuma) atkı ipliği bir ya da daha fazla çözgü ipliğinin altından geçmeden önce en az iki çözgü ipliğinin üzerinden geçmektedir. Dokuma boyunca çapraz dokuma oluşturmaktadır. Dimi çizgileri çeşitli açılarda olabilmektedir. Çizgiler 45 derece açıdır daha dik dokumalarda açı 45 dereceden fazladır. Dimi çizgilerin yönüne göre sağ dimi ve sol dimi olarak adlandırılmaktadır (Udale, 2014, s.72).

El Dokumalarının Modaya Etkisi

Zamanla kullanım özelliklerini ve değerini yitirmeye başlayan geleneksel tekstil sanatları 20. yüzyılda dünyada, lif sanatı adı altında kendini tekrar

göstermeye başlanmıştır. Bazı geleneksel tekstil teknikleri, lif sanatı içerisinde tekstil sanatçıları tarafından kullanılarak, eserlere dönüşmüştür (Öngen, 2016, s.1239). Bu eserler moda tasarımcıları tarafından da ilham alınarak giysi tasarımlarına dönüştürülmektedir. Günümüzde moda ve trendlerde el dokumaları hızla yükselişe geçmektedir. Dokumalarda, yenilikçi yüzey yapıları ve yeni fikirlerle buluşarak modaya yön vermektedir. Dokumalar, deri, saten, kürk, polar, nubuk, dokuma kumaşlar ile birleşerek uyumlu tasarımlar ortaya çıkmaktadır.

Birçok tekstil sanatçısı ve moda tasarımcısı kumaş yüzeylerine görsel doku, derinlik kazandırmak amacıyla geleneksel dokumaları ve motifleri kullanarak moda dünyasında farklılık oluşturmaktadır. Özgün tasarımlar, örgü tipleri, teknikler ve desenler dokumaları olumlu etkilemektedir. Moda hızla gelişirken kullanılan kumaşlarda değişkenlik göstermekte ve önem taşımaktadır. Günümüzde moda tasarımı esin kaynağı ve tema olarak etnik, geleneksel kaynakları kullanmaktadır. Birçok modacı yöresel el dokuması kumaşlar kullanarak yurtiçi ve yurtdışında tasarımlarının sergilendiği defileler düzenlemektedir. Anadolu'nun kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel el dokumaları kullanıldığı gibi tekstil işleme tekniklerini, ve motiflerinden esinlenerek giysi tasarımları yapılmaktadır. Türk kültür ve sanatının özünü oluşturan el dokuması, el işi nakışları modern bir şekilde tasarlanarak modayı etkilemektedir.

Modaya Yön Verenler

İlkçağlarda giyimi inançlar, toplumdaki sınıf ayrılıkları ve iklim, Ortaçağ'da savaşlar ve salgın hastalıklar, göçler ve ülkeler arası ticaret etkilemiştir. Çağımızda turizm ve teknolojik gelişmeler önemli etkindir. Toplumu sarsan önemli olaylar olayları yaratan kişiler de modayı ve moda tasarımcılarını etkilemektedir (Komşuoğlu ve diğ., 1986, s.6).

Avrupa'da Uluslararası moda konseyinde yılın renkleri ve çizgilerini çeşitli ülkelerin moda sözcüleri bir araya gelerek belirlemektedir. Konseyin kararlarını dünyada o anda yaşanan psikolojik, sosyolojik, ekonomik ve politik etkenler yönlendirmektedir (Altınay ve Yüceer, 1992, s.7). Toplumun alt katmanlarında yer alan insanların yine aynı toplumda üst katmanlarında yer alan insanları örnek alarak taklit etmesi sosyolojide moda, psikolojik olarak bakıldığında toplumda üste çıkma, üstünlük duygularının tatminidir (Gürsoy, 2010, s.15).

Moda eğilimleri bir sezondaki moda ürünlerin nasıl görüneceğidir. Jakson, moda eğilimlerini, belirli bir sezondaki moda yapılanmasına ve görünüşüne işaret ettiğini belirtmektedir (Ertürk, 2011, s.14). Moda eğilimi araştırmaları yapan şirketler, dünyadaki teknoloji ve bilimdeki gelişmeleri, politik, ekonomik, sosyal, kültürel olayları, savaşlar, doğal afetleri, tüketicinin ilgi ve değerlerini, demografik değişimleri, önümüzdeki yıllarda sezonun eğilimlerini, toplumun değişik kesimleri ile görüşmeler, anketler yaparak bu konularda inceleme yürütmektedir. Moda

trendleri belirlenmektedir. Modanın gelecekteki görünümünü belirlemek için kumaş, renk, baskı, nakış, aksesuar, kesim ve model vb unsurlar dikkate alınmakta, tüketicinin rahatlığını ön planda tutan aynı zamanda şık görünen tasarımlar yapılmaktadır. Moda eğilimi araştırmacıları, topladıkları veriler ışığında moda tasarımcılarını yönlendirmekte yılın renkleri, kumaşları, kesimleri hakkında bilgilendirmektedir. Moda eğilimleri kısa ve uzun vadede yapılmakta markalar için önem taşımaktadır. Moda pazarında oluşabilecek riskler azaltılmaktadır.

19. Yüzyıl ortalarında terzilerin toplumsal konumunu kökünden değiştiren moda tasarımcısı katına yükselten Paris haute couture seçkin giyiminin kurucusu sayılan Charles Frederick worth (1825-1925) olmuştur (P Moda ve Sanat Dergisi 98-99:11). 1880 yılı giysini serüveninde önemli bir dönemin aşılmasına, tanık olmuş, giysi, tarihin bir parçası değil kişisel anlatım biçimine dönüşmüştür. Jacques Doucet yaptığı işin özgünlüğünden çok çağdaş sanat koleksiyonunun, kitaplığının ve kültürünün özellikleri ile dikkat çekmiş terzileri hor görülmeğe kurtararak onların seçim beğenilerinde özgür olmalarını sağlamıştır. Birinci Dünya savaşı öncesinde Paris'in en ünlü modacısı Poul Poiret bütün döneme damgasını vurarak ressam Raoul Dufy'den kumaş desenleri tasarlamasını isteyerek sanatlar arasında bölünmeye son vermiştir (Givry, 1999, s.17-18).

1982'de sanat ve moda arasındaki yakınlaşmanın belirleyici noktaya ulaştığını New York'ta yayınlanan Art forum dergisi İssey Miyake ve Koşige Şoçikudo'nun moda, el sanatı ve heykeli bütünleştiren ortaklaşa yapıtına yer vermesi sanat ve moda arsındaki yeni bir ilişkinin başlangıcını oluşturmuştur (P Moda ve Sanat Dergisi, 98-99, s.13).

Tekstil sanatçıları geleneksel üretim teknikleri kullanarak özgün yüzey tasarımları yaparak sanat eserine dönüşen koleksiyonlar hazırlamaktadır. Çağdaş dokuma sanatına yeni bakış açısı getiren dokuma sanatçıları Belkıs Balpınar, Aydın Uğurlu, Suhundan Özay, Ayla Salman, Selçuk Gürışık, Didem Atış, Ahmet Gümüştekin, Sevim Aslan, Filiz Otyam, Hamdi Ünal, Gül Bolulu, Zeki Alpan, Dilek Alpan, Fırat Neziroğlu. Moda eğilimleri ve koleksiyonlar incelendiğinde geleneksel dokumaları giysilerinde kullanan tasarımcıları; Hüseyin Çağlayan, Serap Pollard, Rıfat Özbek, Atıl Kutoğlu, Dilek Hanif, Cemil İpekçi, Zeynep Tosun, Ahmet Özceyhan, Bora Aksu, Emre Erdemoğlu, Erdem Moraloğlu gibi ünlü modacılar geleneksel dokumaları ve motifleri moda dünyasına tanıtmaktadır. Başak Cankeş giysi koleksiyonlarını oluştururken, farklı sanat disiplinlerini bir araya getirmektedir. Neziroğlu, Gaudi'nin eserlerinden yola çıkarak tasarladığı koleksiyonu, geleneksel dokuma ve örgü teknikleriyle yorumlamış, üretilen her bir parçanın geleneksel tekstil tekliği ile üretilen özgün eserler olması sebebiyle tasarımcı Cankeş tarafından da bu parçalar giysiye dönüştürülmüştür (Yıldız, 2021, s.119).

Birçok tekstil sanatçısı ve moda tasarımcısı kumaş yüzeylerine görsel doku, derinlik kazandırmak amacıyla geleneksel dokumaları ve motifleri kullanarak moda dünyasında farklılık oluşturmaktadır. Çağdaş dokuma sanatına yeni bakış açısı getiren dokuma sanatçıları Sheila Hicks, Jorie Johson, Tim Harding, Mascha Mioni, Galya Rosenfeld, Sandra Backlund. Moda eğilimleri ve koleksiyonlar incelendiğinde dünya çapında ün yapmış Sonia Delaunay, Mariano Fortuny, Raymond, Duncan, Jean Cocteau, Fernand Leger, Pablo Picasso, Henri Matisse, Erte, Raoul Dufy, Poul Poiret ve Bianchini Ferrier gibi ünlü sanatçılar eserlerinde dokuma, baskı, boyama, baskı ve nakış tekniklerinden yararlanarak giysiler üretmişlerdir (Özgen, 2016, s. 1241). Gucci, Christian Dior, Chanel, Valentino, Maison Margiela, John Galliano, Kristian Korhoni, Oscar de la Renta, Dries Van Noten, JJ Valaya, Etro modaevi gibi dünyaca ünlü modacılar ve modaevleri tasarımlarında geleneksel motifler, işlemler kullanmışlardır (Yıldız, 2021, s.139).



Şekil 1 (solda). Elastik ipliklerle oluşturulmuş rölyef etki (Halaçeli, 2005, s.114)

Şekil 2 (ortada). Havva Halaçeli, 2014 Örgü: Bez ayağı ve türevleri Yapı: çözgü takviyeli Malzeme: çözgü- pamuk, atkı: pamuklu iplik, bakır tel (Halaçeli, 2015, s.103).

Şekil 3 (sağda). Havva Halaçeli, 2014 Örgü: Bez ayağı, Yapı: çift kat, atkı takviyeli Malzeme: çözgü- polyester, atkı: polyester, elastik iplik, dantel, nopeli pamuk ipliği (Halaçeli, 2015, s.101)



Şekil 4. Fırat Neziroğlu'nun Dokuma ve Örgü Tasarımları ve Başak Cankeş'in Bashaques' 2016-17 Sonbahar-Kış Koleksiyonu Mercedes-Benz Fashion Week Istanbul (Kaynak: <https://www.busetirim.com.tr/tr/moda/tasarimcilar/bashaques-2016-17-sonbahar-kis>)



Şekil 5. Ceket Fırat Neziroğlu'nun özel dokuma tekniği ile dokunmuştur. (Kaynak: <https://www.firatneziroglu.co.uk/fashion>)

Tekstil Yüzey Tasarımı

Moda tasarımcıları, sürekli yenilikler yaratan, alışılmışın dışında, kurallara bağlı olmayan kişilerdir. Ortaya koydukları yenilikler, toplumlar tarafından benimsenen kısa süren moda yeniliklerini bir süre sonra yeni bir biçimde yeniden ortaya koyan kişilerdir. Modacılar genellikle geçmişteki stilleri değiştirerek yeniden yorumlamaktadır (Komşuoğlu ve diğ, 1986, s.5-6).

Tasarımcılar, araştırmak, tema geliştirmek, kumaş bulmak, ve bunlar arasında bağ kurmak, kumaşları farklı kılan özellikleri ve bunlarla neler elde edilebileceğini bilmek durumundadır. Hangi sezon nasıl bir koleksiyon, kim için, ne tip giysiler tasarlayacağını düşünmek zorundadır (Sorger ve Udale, 2013, s.6).

“Yüzey, üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren her türlü alan.” (Sözen ve Tanyeli, 1986, s.258).“Tasarım, bir tasarlama eylemi sonucunda beliren ve asıl

yapıtın gerçekleştirilmesi sırasında yönlendirici proje çizimi market ve gibi ürünlerin tümü” “Tasarlama ise sanatsal değer taşıyan bir ürün ortaya koymak amacıyla yapılan, fakat ürünün gerçekleştirme aşamasını içermeyen çalışmaların tümüdür”(Sözen ve Tanyeli, 1986, s.231). Başer’e (1982, s.1) göre “Bir kumaşın tasarlanması denildiğinde, belirli bir amaç için yapılmasına karar verilen kumaşın dış görünümünü etkileyen görsel özellikleriyle, kullanımı sırasındaki davranışlarını etkileyen fiziksel ve kimyasal özelliklerin tümünün belirlenmesi anlaşılmalıdır” demiştir.

Tasarım sürecinde ortaya konan ürün, bir amaca hizmet etmeli, işlevsel olmalı, daha önce hiç yapılmamış yada benzerlerinden çok farklı görsellikte ve kendine özgü olmalıdır. Tekstil tasarımında yaratıcılık geçmişten günümüze değişim ve gelişim göstermesi sebebiyle fiziksel işlevini yerine getirerek sıradan ve tekdüze tasarımların çıkmaması için işlevin kapsamı genişletilerek estetik işlev ile tasarımcıya bireysel birikimleri ortaya koyma şansı vermektedir. Estetik işlev, tekstil ürününün renk, biçim, desen, doku, malzeme ve teknik bütünlüğünde oluşturduğu yüzey görünümüdür. Tasarımcı estetik işlevi yerine getirmek için renk, desen, doku, malzeme ve tekniği aynı potada eriterek, gelişen teknolojiyi, toplumun değişen sosyo-ekonomik kültürel değerlerini, moda eğilimlerini göz önüne alarak kendi yaratıcı edinimini ön plana çıkararak benzerlerinden farklı görsellik ve estetik değer taşıyan tekstiller tasarlamalıdır (Önlü, 2004, s.86-90). Özgün dokuma sanatında tasarımın başlangıç noktası malzeme ve teknik uyumudur (Özay, 2001, s.36). Kumaşın oluşturulmasında kullanılan örgü çeşidi kumaşın hem mekanik özelliklerini, hem de kumaş yüzeyinin yapısını ve görünümünü etkilemektedir (Başer, 2005, s.8).

İplikleri birbirine bağlanarak oluşan kumaşı örgü yapısı belirlemektedir. Kumaş yüzeyinde farklı örgüler değişik görünümler meydana getirmektedir. Basit örgüler, kumaş yüzeyinde oluşturdukları çeşitli görünümler yanında dişler, çöküntüler, çıkıntılar, hücreler, gözenekler oluşturarak kumaşın farklı tuşede ve geçirgenlikte olmasına yol açmaktadır (Başer, 2005, s.35). Tüm örgüler 3 ana örgü gurubundan türemişlerdir. Bu örgüler, bez ayağı, dimi ve saten olarak adlandırılmaktadır. Aynı malzeme ve aynı teknik olanakla kullanılarak örgü tekniği değişimi yapıldığında çok farklı yüzey etkisi oluşturulmaktadır. Dokumada örgü teknikleri değiştirilerek birçok dokunsal ve görsel değişim elde edilmektedir (Keskin, 2012, s.87). Makalede yapılan el dokuması kumaş tasarımlarında keçe ve çuval kumaşlar, yün, plastik, sentetik iplikler, metal malzemeler kullanılarak özgün çalışmalar yapılmıştır. El Dokuması kumaşlar dokuma tekniği ile (bez ayağı, dimi ve karışık örgü) ile oluşturulmuştur. El dokuması tasarımlar aplike ve zıt malzemeler (yün-plastik iplik, polyester-tel) kullanılarak el yapımı çalışmalardır.

El Dokuması Kumaş Tasarımları ve Dijital Giydirme

Tasarım 1 Dokumada, yün iplikler dokuma bez ayağı örgüsü kullanılarak, yapısal kumaş oluşumuna katkı sağlamaktadır. Atkı ve çözgü ipliklerinin birbirinin bir altından, bir üstünden geçtikleri bir kesişme düzeninde yüzey elde edilmiştir. Koyun yünlerinden elde eğrilmiş doğal boyalarla boyanmış, 100 - 120 yıl boyunca sandıklar da saklanmış, iplikler kullanılmıştır. İplikler, düzgün eğrilmediğinden dolayı kendi içinde oluşturduğu hacim sayesinde kumaş yüzeyi hacimli hale gelmiştir.

Düzensizlik iplik kalınlığını, renk dağılımını değiştirerek rölyef algısı oluşturmıştır. Bu iplikler atkı ve çözgü ipliği olarak kullanılmıştır. Seyrek dokunuşlu bez ayağı dokuma örgüsü kullanılan atkı ve çözgü ipliğinin de (nopeli pamuk iplik) yer yer ince ve kalın alanlardan oluşması nedeniyle kumaşın yüzeyinde transparanlık elde edilmiştir. Sabitlenmeden gevşek biçimde dokunmuş bükümlü ipliklerle kabarık doku etkisi amaçlanmıştır. Farklı incelikte ipliklerin atkı yönünde kullanımı ile kumaş yüzeyinde şeffaf ve opak alanların birlikteliğini sağlamıştır. Kumaş katları arasındaki boşluklar, kumaşın hacmini artırmıştır.

Geleneksel motiflerinden olan eli belinde motifi çuval kumaştan kesilerek kanaviçe tekniği tutturulmuştur. Kanaviçe nakış tekniği ile estetik özellikler zenginleştirilmiştir. Geleneksel motifler ile görsel doku elde edilmiştir. Geleneksel motifler, etkiyi ve sembolizmi güçlendirmek, vurguyu arttırmak için kumaş yüzeyine hacimli görünüm kazandırmıştır. Kumaş yapısının seyrek dokunuşlu olması transparanlığı sağlarken atkı yönünde tüylendirilmiş renkli hazır yün iplikler kullanılması ile hacimli doku ve rölyef etkisi kazandırmıştır.



Şekil 6. Kumaş Tasarım Çalışması 1, Dilber Yıldız.



Şekil 6.1. ve 6.2. Dijital Giydirme Çalışmaları 1 (solda) ve Dijital Giydirme Çalışmaları 2 (sağda).
(Kaynaklar: :https://www.jimmykey.com/tr/dokumlu-v-yaka-triko-kazak_jk19kktr034023/beyaz/49,
<https://www.vatkali.com/kurklu-oversize-kaban-bej>)

Tasarım 2 Dokumada atkı ve çözgüde hazır yün iplikler kullanılmıştır. Kişisel teknikle dokuma uygulanmıştır. Atkı yönündeki iplik yüzmeleri, çözgü yönünde sıkıştırma ile dalgalı bir görünüm elde edilmiştir. Geleneksel motiflerinden olan çengel motifi keçeden kesilerek dokuma boşluklarına yerleştirilmiştir. Kenarlarına yün iplikten püskül takılmıştır. Çözgü yönünde boşluklar bırakılarak transparan görüntü elde edilmiş yapısal desenlendirme ile dokumada kendinden desen oluşturulmuş, atkı yönünde dokumaya aralık verilerek boşluk -doluluk açısından zıtlık meydana gelmiştir. Yüzeyde oluşan kabarma rölyef algısını artırmış püskül kullanımı hacmi ve yoğunluğu zenginleştirmiştir.



Şekil 7. Kumaş Tasarım Çalışması 2 (solda), Dilber Yıldız.

Şekil 7.3. Dijital Giydirmeye Çalışmaları 3 (sağda). (Kaynak: <https://www.secilstore.com/uzun-boy-kemerli-kase-kaban-gri?serial=73246>)

Tasarım 3 Dokumada, atkı ve çözgü ipliklerinin birbirinin bir altından, bir üstünden geçtikleri bir kesişme düzeninde (bez ayağı örgü) yüzey elde edilmiştir. Atkı ve çözgü ipliği sarı simli polyester ipliklidir. Tasarımda kullanılan ipliğin kalınlığı, fiziksel özellikleri, sıklığı, dizilişi dokuma tasarımlarına doğal doku katmış, görsel değişim yaratmış, ışık gölge uygunlukları ortaya çıkmış, kullanılan malzemeye göre hacimli, hareketli, simli ışıltılı olarak değerlendirilen yüzey etkileri görülmektedir. Farklı incelikte ipliklerin atkı yönünde kullanımı ile kumaş yüzeyinde şeffaf ve opak alanların birlikteliğini sağlamıştır. Sarı simli polyester iplikler parlaklık kazandırmıştır. Polyester ipliğin içindeki alüminyum sim, ışık illüzyonu oluşturmuştur. Atkı takviyeli yapı yüzeyinde bakır rengi tel kullanılmıştır. Bakır renkli tel ve simli polyester iplik metalik ve yansıtıcı etki ortaya çıkarmıştır. Çözgü yönünde boşluklar bırakılarak transparan görüntü elde edilmiş, atkı yönünde dokumaya aralık verilerek boşluk -doluluk açısından zıtlık oluşturulmuştur. Metalik ve yansıtıcı etkiler elde edilmesi için sarı simli çözgü atkı iplikleri kullanılmıştır. Bakır tel ile düz bir doku oluştururken, yüzeyde parlaklık artırılmıştır.

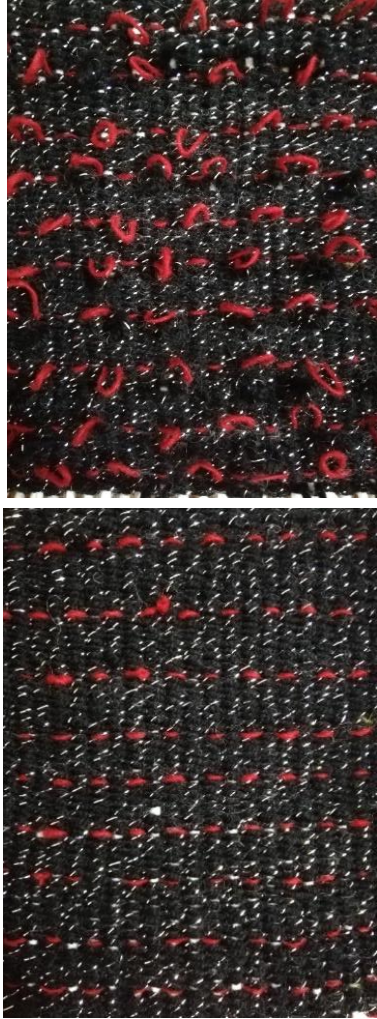


Şekil 8. Tasarım Çalışması 3 (solda), Dilber Yıldız.

Şekil 8.4. Dijital Giydirme Çalışmaları 4.

(Kaynak: <https://shoptr.sweetshoppingathome.com/content?c=beyaz%20elbise%20dar&id=3>)

Tasarım 4 Dokumada, atkı ve çözgü ipliklerinin birbirinin bir altından, bir üstünden geçtikleri bir kesişme düzeninde yüzey elde edilmiştir. Atkı ve çözgü ipliği simli yün ipliklerdir. Tasarımda kullanılan ipliğin kalınlığı, fiziksel özellikleri, sıklığı, dizilişi dokuma tasarımlarına doğal doku katmış, görsel değişim yaratmıştır, ışık gölge uygunlukları orta ya çıkmış, kullanılan hammaddeye göre hacimli, hareketli, kabarık, pütürlü, havlı, tüylü, büzgülü, rölyef etki, simli ışıltılı olarak değerlendirilen yüzey etkileri görülmektedir. Yün karışımının içine alüminyum sim eklenmiş iplikler kullanılarak ışık illüzyonu oluşmuştur. Farklı renkte iplik kullanımı ve kumaş katları arasında gezinmesi rengin üç boyutlu algılanmasını sağlamıştır. Gümüş tel iplikler parlaklık kazandırmıştır. Metalik ve yansıtıcı etkiler ortaya çıkmıştır. Atkı takviyeli yapı yüzeyinde dokulu iplik yüzmeleri oluşturmıştır. Atkı yönünde farklı renkte takviye iplikler ile dokuma renklendirilmiştir.



Şekil 9. Kumaş Tasarım Çalışması 4 (solda), Dokumanın Yüzü Dilber Yıldız.

Şekil 9.5. Dijital Giydirme Çalışmaları 5 (sağda), (Kaynak: <https://www.vivencia.com.tryakasi-kurk-detayli-kaban-siyah-719kkbn66039.jpg>)

Tasarım 5 Dokumada, atkı ve çözgü ipliklerinin birbirinin bir altından, bir üstünden geçtikleri bir kesişme düzeninde yüzey elde edilmiştir. Çözgüde pamuk iplik, atkıda kırmızı yün iplik ve nopeli bukleli gri yün iplik kullanılmıştır. Tasarımda kullanılan ipliğin kalınlığı, fiziksel özellikleri, sıklığı, dizilişi dokuma tasarımlarına doğal doku katmış, görsel değişim yaratmıştır, ışık gölge uygunlukları orta ya çıkmış, kullanılan hammaddeye ve atkı ve çözgü ipliği farklılığından kaynaklanan teknik ve görsel değişim ile yüzeyde kabarık, pütürlü, havlı, tüylü, rölyef etki, olarak değerlendirilen yüzey etkileri ortaya koymuştur. Farklı renkte iplik kullanımı rengin üç boyutlu olarak algılanmasını sağlamıştır. Atkı takviyeli yapı yüzeyinde dokulu iplik yüzmeleri ve püsküller oluşmuştur. Atkı yönünde farklı renkte takviye iplikler ile dokuma renklendirilmiştir. Yün iplikler yüzey kapatıcılığını, hacimsel etkiyi ve yoğunluğu etkilemiştir. Atkı ipliklerinin yüzeye çıkmasıyla kumaş yüzeyinde kürk görünümü yakalanmıştır.



Şekil 10. Kumaş Tasarım Çalışması 5, Dilber Yıldız.



Şekil 10.6. Dijital Giydirme Çalışmaları 6 (solda), (Kaynak: <https://www.lacoste.com.tr/runkadin-gri-mont-bf2483-005.jpg>)

Şekil 10.7. Dijital Giydirme Çalışmaları 7 (Kaynak: <https://www.lacoste.com.tr/runkadin-gri-mont-bf2483-005.jpg>)

Tasarım 6 Dokumada, atkı ve çözgü ipliklerinin birbirinin bir altından, bir üstünden geçtikleri bir kesişme düzeninde yüzey elde edilmiştir. Çözgüde pamuk iplik, atkıda ise tüylendirilmiş iki renkli yün iplik kullanılmıştır. Tasarımda kullanılan ipliğin kalınlığı, fiziksel özellikleri, sıklığı, dizilişi dokuma tasarımlarına doğal doku katmış, görsel değişim yaratmıştır, ışık gölge uygunlukları ortaya çıkmış, kullanılan hammaddeye ve atkı ve çözgü ipliği farklılığından kaynaklanan teknik ve görsel değişim ile yüzeyde kabarık, havlı, tüylü, rölyef etki, olarak değerlendirilen yüzey etkileri ortaya koymuştur. Farklı renkte iplik kullanımı rengin üç boyutlu olarak algılanmasını sağlamıştır. Atkı takviyeli yapı yüzeyinde dokulu iplik yüzmeleri oluşmuştur. Atkı yönünde farklı renkte takviye iplikler ile dokuma renklendirilmiştir. Yün iplikler yüzey kapaticılığını, hacimsel etkiyi ve

yoğunluğu etkilemiştir. Atkı ipliklerinin yüzeye çıkmasıyla kumaş yüzeyinde kürk görünümü yakalanmıştır.



Şekil 11. Kumaş Tasarım Çalışması 6 (solda), Dilber Yıldız.

Şekil 11.8. Dijital Giydirme Çalışmaları 8 (sağda).
(Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/506162445623207817>)

Tasarım 7 Dokumada dimi örgüsü atkı ve çözgü ipliği yündür. Atkıda nopeli yün iplik kullanılmış, yüzeye doğal doku katmıştır. .Atkı ve çözgüde farklı kalınlıkta iplik kullanılmış, ışık gölge zıtlıkları oluşmuştur. Dokuma yapısında iplik numarasının farklılığından kaynaklanan teknik ve görsel değişim yüzeyde kabarık, havlı, tüylü, rölyef etki, olarak değerlendirilen yapısal yüzey etkileri ortaya çıkmıştır. Atkı takviyeli yapı yüzeyinde uzun dolgulu iplik yüzmeleri oluşmuştur. Yün iplikler yüzey kapatıcılığını, hacimsel etkiyi ve yoğunluğu, çizgi ve lekesele değerlerin oluşumunu etkilemiştir. Estetik tasarım ilkesi olan tam tekrar kullanılarak aynı renk, biçim, ölçü ve yönde eşit aralıklı kullanılmıştır. Dimi dokuma tekniği ile kumaş yüzeyde doğal dokuların inişli çıkışlı özelliği ve hacim kazandırılmakta ışık kırılmaları oluşmuştur. Bu kırılmalar sayesinde açık koyu zıtlık

ortaya çıkmıştır. Dokuma kumaş yapılarında, dimi örgüsünde var olan Z yollu diye tanımladığımız, örgü birimlerinin hareketi ile tasarımda yön ögesi örneklendirilmekte, yüzeyi monotonluktan kurtarmaktadır. Yüzeye, yapay doku ile üç boyut kazandırılmış, doku bütünlüğü arttırılmış, ritim etkisi oluşturulmuştur. Dimi örgü düzenlemesinin oluşturduğu düzenleme ile kumaş yüzeyinde diyagonal ve hareketli bir görünüm elde edilmiştir. Yüzeydeki eğik yatay çizgiler ışığın geliş açısıyla aydınlık- karanlık görünümü meydana gelmiştir. Renkli yün ipliklerle, dokuma eyleminde yüzeyde dokusal ve görsel etki kazandırılmıştır.

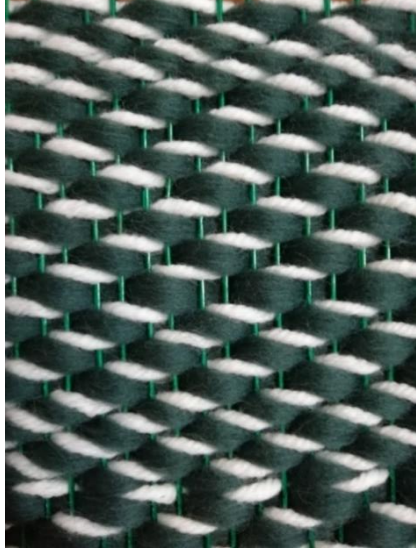


Şekil 12. Kumaş Tasarım Çalışması 7(solda), Dilber Yıldız

Şekil 12.9. Dijital Giydirmeye Çalışmaları 9 (Kaynak: <https://tr.uspoloassn.com/beyaz-kazak-50206775-vr019/>)

Tasarım 8 Dokumada, dimi örgüsü farklı malzeme, çözgüde plastik iplik, atkıda iki renk keçe kullanılmıştır. Kumaşın çözgüsünde kullanılan plastik iplik ile atkıda kullanılan iplik düzlük- dokululuk açısından zıtlık yaratmış, plastik iplikler düz bir doku oluştururken, takviye iğliği olarak kullanılan keçeler yumuşak yapıları ile yüzeyde hareketli bir görünüm kazandırmıştır. Yün ve sentetik malzeme birlikteliğinden çeşitli dokular ortaya çıkmıştır. Tasarımda birbirine ters özellikte malzeme kullanımı çözgüde plastik sert doku ile atkıda yumuşak doku zıtlık oluşturmuştur. Atkı ve çözgüde farklı kalınlıkta iplik kullanılması, ışık gölge

zıtlıkları meydana getirmiştir. Dokuma yapısında iplik numarasının farklılığından kaynaklanan teknik ve görsel değişim ve farklı malzeme, teknik, örgü ve renk seçimi ile yüzeyde kabarık, havlı, tüylü, rölyef etki, olarak değerlendirilen yüzey etkileri ortaya koymuştur.



Şekil 13. Kumaş Tasarım Çalışması 8 (solda), Dilber Yıldız.

Şekil 13.10. Dijital Giydirmeye Çalışmaları 10 (Kaynak: <https://www.gustoeshop.com/pantolon-18yg00610601>)

Tasarım 9 Dokumada dimi örgüsü farklı malzeme, çözgüde plastik iplik, atkıda nopeli ve bukleli yün iplik kullanılmıştır. Estetik tasarım ilkesi olan tam tekrar kullanılarak aynı renk, biçim, ölçü ve yönde eşit aralıklı kullanılmıştır.



Şekil 14. Kumaş Tasarım Çalışması 9 (sol üstte), Dilber Yıldız

Şekil 14.11. Dijital Giydirme Çalışmaları 11 (sol altta). (Kaynak: <https://www.trendyol.com/trendyolmilla/siyah-jakarli-dokuma-garnili-triko-kazak-twoaw21kz0081-p-42353048>)

Şekil 14.12. Dijital Giydirme Çalışmaları 12 (sağda). (Kaynak: <https://www.elvantolon.com/siyah-cepli-kazak--974>)

Sonuç

Moda hızla gelişirken tasarlanan kıyafetlerde kullanılan kumaşlar önem taşımaktadır. Tekstil sektöründe farklı malzemeler kullanılarak üretilen kumaşlar her geçen gün önemini arttırmıştır. Çalışmada moda kavramı, sanatla olan bağlantısı ve moda eğilimleri, el dokumaları ve el dokumalarını tasarımlarında kullanan modacılar ele alınmıştır. El dokuması kumaş tasarımında yüzey çalışmalarına yer verilmiştir. Kumaş tasarımları ve uygulamaları yapılmış, giysi giydirmeye örnekleri üzerinde sunulmuştur. Moda eğilimlerini belirleyen kumaşlar farklı malzemelerle yorumlanmıştır. Bez ayağı ve dimi örgü tekniği kullanılarak, estetik özelliği olan kumaş örnekleri tasarlanmıştır. Bu tasarımlarda üç boyutlu ve hacimli kabarık, havlı, tüylü, yüzeylere sahip kumaşlar elde edilmiştir. Kumaş yüzeyleri, yün ve polyester iplikler kullanılarak tasarlanmıştır. Dokuma yapısında kullanılan iplik çeşitliliği teknik ve görsel değişim sağlanmıştır. Geleneksel motifler, kanaviçe tekniği ve püskül uygulamaları ile desenlendirme ve renklendirme yapılmıştır. Kumaş yüzeyine dokunun inişli çıkışlı, girintili çıkıntılı özelliği ile hacim kazandırılmıştır. Farklı renklerde ve kalınlıklarda iplik kullanılarak desenin kumaş üzerine etkisi yansıtılmak istenmiştir. Bu çalışma ile yüzey çalışmaları yapılarak, moda ve tekstil endüstrisine, kumaş tasarımları ve dijital giydirmeye uygulamaları ile önerilerde bulunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Altınay, H.; Yüceer, H. (1992). *Moda ve Tarihi*, Kadioğlu Matbaası, Ankara.
- Atalay, Vildan. (2018). 2000 Yılı İtibari İle Moda- Sanat Etkileşimi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aytaç, Ç.(1982). *El Dokumacılığı*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Başer, G. (2005). *Dokuma Tekniği ve Sanatı*. Cilt 1. Temel Dokuma Tekniği ve Kumaş Yapıları. İzmir.
- Başer, G. (1982). *Dokuma Tasarımı ve Analizi*, İstanbul.
- Başer, G.(2004). *Dokuma Tekniği ve Sanatı*. Dokuma Kumaş Tasarımı Cilt 2. İzmir.
- Baudrillard, J. (2002). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Deniz, B. (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Ertürk, N. (2011). "Moda Kavramı, Moda Kuramları ve Güncel Moda Eğilimi Çalışmaları", *Art-e Dergisi*, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi Cilt 4 (7)
- Givry, De V. (1998). Sanatın Yakın Dostu Moda. P Sanat Kültür Antika 'Moda ve Sanat' Sayı 12 Kış 98-99

- Gürsoy, T. A. (2004). *Dünden Bugüne Giyim Kültürü ve Moda*. İstanbul, Yayın Evi: MithatSelection 1.Cilt
- Haleçeli , M. H. 2015. "Günümüz Dokuma Kumaş Tasarımında Deneysel Yüzey Araştırmaları." *Sanat & Tasarım Dergisi*, 5 (2). <https://doi.org/10.20488/austd.48657>
- Halaçeli, H. (2005). 1970 Sonrası Teknoloji Kavramının Tekstil Malzemelerine ve Giysilik Kumaşlara Getirdiği Yenilikler. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kaiser, S. B. (2012). *Fashion and cultural studies*. A&C Black.
- Komşuoğlu Ş.; İmer A.; Seçkinöz M.; Apaslan S.; Etike S. (1986). *Resim II Moda Resmi ve Giyim Tarihi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi Wep- Ofset Tesisleri, Ankara.
- Sözen, M ve Tanyeli, U. (1996). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 4. B., İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sorger, R.; Udale, J. (2013). *Moda Tasarımın Temelleri*, İstanbul. Literatür Yayınları
- Öngen, G.A.(2016).Geleneksel Tekstil Teknikleri Işığında Günümüzün Giyilebilir Sanat Algısı. *İdil Dergisi*, 2016, Cilt 5, Sayı 24, Volume 5, Issue 24
- Önlü, N. (2004). "Tasarımda Yaratıcılık ve İşlevsellik Tekstil Tasarımındaki Konumu". *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1) 85-95, 2004.
- Özay, S. (2001). *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*, T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri. Ankara.
- Kawamura, Y. (2016). *Moda-loji*, Moda Çalışmalarına Giriş, Çev: Şakir Özdoğru, İstanbul. Ayrıntı Yayınları.
- Keskin, Ebru. (2012). Dokuma Eyleminde Sanatsal Yaratıcılık ve Deneysellik İlişkisi. *Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul*.
- P Moda ve Sanat Dergisi Sayı 12 Kış 98-99
- Tatlıdil, Ü.; Şahin, Y. (2019). "Giyim Kültürü Ve Modanın Konuları Üzerine". *Asos Journal The Journal of Academic Social Science* Yıl:7, Sayı:96 s.317-323
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü, (2019).
- Udale, J. (2014). *Moda Tasarımında Tekstil ve Moda*. Moda Tasarım Temelleri 02. İstanbul. Literatür Yayınları.
- Yıldız, Dilber. (2021). Geleneksel Türk El Dokumalarının Giysi Modasına Etkisi Üzerine Bir Örnek: Tekirdağ El Dokumaları ve Kumaş Yüzey Önerileri, Haliç Üniversitesi, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- https://www.jimmykey.com/tr/dokumlu-v-yaka-triko-kazak_jk19kktr034023/beyaz/49
- <https://www.vatkali.com/kurklu-oversize-kaban-bej>
- <https://www.secilstore.com/uzun-boy-kemerli-kase-kaban-gri?serial=73246>
- <https://shoptr.sweetshoppingathome.com/content?c=beyaz%20elbise%20dar&id=3>

<https://www.vivencia.com.tryakasi-kurk-detayli-kaban-siyah-719kkbn66039.jpg>

<https://tr.pinterest.com/pin/506162445623207817/>

https://www2.hm.com/tr_tr/productpage.0772822002.html

<https://tr.uspoloassn.com/beyaz-kazak-50206775-vr019/>

<https://www.gustoeshop.com/pantolon-18yg00610601>

<https://www.trendyol.com/trendyolmilla/siyah-jakarli-dokuma-garnili-triko-kazak-twoaw21kz0081-p-42353048>

<https://www.buserterim.com.tr/tr/moda/tasarimcilar/bashaques-2016-17-sonbahar-kis>

<https://www.firatneziroglu.co.uk/fashion>



ERTUĞRUL ATEŞ'İN RESİMLERİNDE KÜLTÜREL BİR İMGE OLARAK KÜN VE AY¹

Merve Şener², Zuhal Arda³

Özet

Gök âlemine ait varlıklardan kün ve ay, Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan imgelerdir. Türklerin yaşamının hemen her alanına yansıyan bu imgelerin, sanat eserlerine yansması kaçınılmaz olduğu gibi, bu imgelerin Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda yer alması da yadsınamaz. Çağdaş Türk Resim Sanatı içinde kün ve ay imgelerini eserlerinde sıkça kullanan sanatçılar arasında yer alan Ertuğrul Ateş, gerçeküstücü-romantik ve mistik tarzdaki eserlerine kün ve ayı kültürel bir imge olarak yansıtan önemli sanatçılardan biridir. Hal böyleyken, sanatçının eserleri Türk kültürünü yansıtmaları açısından önemli görülmektedir. Bu kapsamda bu araştırmada temel olarak Ertuğrul Ateş'in eserlerinin kün ve ay imgelerinin ikonografik yansımaları bakımından incelenmesi ve yorumlanması amaçlanmıştır. Yapılan çalışma neticesinde, sanatçının kün ve ay imgelerini eserlerinde yeniden yorumlayarak kullandığı görülmüştür. Sonuç olarak, sanatçının Türk kültürünün estetik özünden beslenen resimlerinin, çağdaş Türk resim sanatının içinde alegorik anlatımı ile önemli bir yere sahip olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Kün ve ay, Ertuğrul Ateş, Çağdaş Türk Resmi, İmge.

THE SUN AND THE MOON AS A CULTURAL IMAGE IN THE PAINTINGS OF ERTUĞRUL ATEŞ

Abstract

The sun and the moon, which belong to the celestial realm, are images that occupy an important place in Turkish culture. It is inevitable that these images, which are reflected in almost all aspects of Turkish life, are found in works of art, and it is undeniable that these images also have their place in Contemporary Turkish Painting Art. Ertuğrul Ateş, who frequently use the images of the sun and the moon in his works within Contemporary

¹ Bu çalışma, birinci yazarın hazırlamakta olduğu, "Türk Kültüründe Kün- Ay İmgesi ve Çağdaş Resim Sanatına Yansıması" başlıklı sanatta yeterlilik tezinden faydalanarak hazırlanmıştır.

² Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, snr.merve.sener@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2350-6437

³ Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, arda.zuhal@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8574-640

Turkish Painting Art, is one of the important artists who reflect the sun and moon as a cultural image in his surrealist-romantic and mystical works. Therefore, the works of artist in question are considered an important reflection of Turkish culture. In this context, the main objective of this study was to examine and interpret the works of Ertuğrul Ateş in terms of the iconographic reflections of the sun and moon images. As a result of the study, it was found that the artist uses the images of the sun and the moon by reinterpreting them in his works. Thus, it can be said that the artist's paintings, which are fed by the esthetic essence of Turkish culture, take an important place in contemporary Turkish painting art with their allegorical expression.

Keywords: The Sun and The Moon, Ertuğrul Ateş, Contemporary Turkish Painting Art, Contemporary Art, Image.

Giriş

Bir milletin tarihsel süreç içinde sahip olduğu inanç sistemi, gelenek-görenek, duygu, düşünce ve değer yargıları kültürel kimliğini oluşturur. Özellikle tarih boyunca toplumların inançları, evreni algılama ve anlamlandırma biçimleri sanatlarının estetik özünü şekillendirmelerinde önemli rol oynamıştır. Gökyüzü ve gökyüzüne ait varlıklar hemen bütün toplumlarda olduğu gibi kadim Türklerin de evreni tasavvur biçimini ve inanç sistemini etkilemiştir. Bu nedenle Türk sanatında Kün (Güneş) ve Ay imgesinin ikonografik yansımalarını anlamak için Kadim Türklerde Gök Tanrı inancını anlamak gerekir.

Orta Asya'dan itibaren Türklerde "Gök Tanrı" inancının mevcut olduğu bilinmektedir. Bu inanç sistemine bağlı olarak Tengri (Tanrı) yani Gök Tanrı, yaratıcı olarak tam bir iktidar sahibidir ve merkezdedir. O, kutsal bir güce sahiptir ve her şeyin üstünde olandır. Gök Tanrı, evrenin var olmasının nedenidir ve onun iradesi her şeyin üstündedir (Bayat, 2020, s. 199). Gök Tanrı göğün en üst katında, güneş, ay ve yıldızlar ise onun çadırı altındadır. Bu nedenler kadim Türkler gökyüzüne ve gök âlemine ait olan varlıklara kutsiyet atfetmiş, gök âlemine ait varlıklardan olan kün ve ayı semavi bir ruh şeklinde tasavvur edilmiştir.

İslamiyet'ten önce dönemde Türkler Ulu Tanrı tarafından yaratıldığına inandıkları (Alizade, 2009, s. 133) ve kutsiyet atfettikleri kün ve aya (Taşağıl, 2015, s. 85) saygılarını göstermek için bazı ritüeller sergilerlerdi (Kıyak, 2010, s. 134). Bayramlar güneşin döngüsüne ve ay ile olan ilişkisine göre belirlenir, güneşin yeryüzündeki temsilcisi olarak görülen ateş, kutsal kabul edilirdi (Yelken, 2019, s. 26). Örneğin Proto-Türk olarak kabul edilen Çular'da ateşi temsil eden güneş ve suyu temsil eden ay hükümdar simgesiydi ve Çular ekinokslarda güneş ve ay ayinleri yapıyorlardı. Baharda başkentin doğusunda ateş ayinine benzer simgelerle güneş günü, sonbaharda ise başkentin batısında su ayinine benzer simgelerle ay günü kutlanıyordu. Bu ayinlerde güneşe ve aya kurbanlar sunuluyordu (Esin, 2001, s. 147). Ay, kün çekildiği andan itibaren Tanrı'nın insanoğluna gönderdiği ışığı yeryüzüne indirmektedir. Bu ışık karanlığın içinde iyiliği taşıyan ışıktır. Bu yüzden

Kadim Türkler çadırlarını tepe noktasında Tündük adı verdikleri bir delik açarak, iyiliği taşıyan ve koruyucu vasfı olduğuna inandıkları bu ışığın çadırın içerisine dolmasını sağlardı (Kalafat, 1995, s. 68-72).

Proto-Türklerde var olan kün ve ay kültünün Hunlarda ve Göktürklerde de devam ettiği söylenebilir. Çünkü Çin kaynakları Hunlardan itibaren Türklerin koruyuculuk attettikleri kün ve ay gibi gök varlıklarını memnun etmek üzere törenle kurbanlar sunduklarını, bu törenlerin ise özellikle doğanın en canlı olduğu yılın beşinci ayında yapıldığını aktarmaktadır (Kalafat, 1995, s. 68-72). Yine Çin kaynakları Hunların gün de üç kez diz çökerek güneşi selamladığını, Göktürklerin doğan güneşi selamladığını, güneşe duydukları saygıdan dolayı Hun ve Göktürk hakanlarının çadırlarının kapısının güneşin doğduğu yöne açıldığını göstermektedir⁴ (Bayat, 2020, s. 276; Esin, 2001, s. 152; Esin, 1978, s. 46, 90). Bunun yanı sıra Türk hükümdarlarının otağda otururken güneşe hürmeten yüzlerini doğuya döndükleri de bilinmektedir (Esin, 1978, s. 97).

İslamiyet öncesi dönemde Şamanların ritüellerine bakıldığında da kün ve ay kültüne ait izleri görmek mümkündür. Altay şamanlarının göğe çıkarken göğün altıncı katında oturduğunu tasavvur ettikleri ve Ay Baba olarak adlandırdıkları ayı (Bayat, 2020, s. 257; Eliade, 1999, s. 228), göğün yedinci katında oturduğunu tasavvur ettikleri künü selamladıkları (Eliade, 1999, s. 228) ve küne and içtikleri bilinmektedir (İnan, 1986, s.29). Yakut Şamanları'nın kıyafetlerinin sırtına ise karanlık dünyaya yaptıkları yolculukta, onların yolunu aydınlatacağına inandıkları metalden kesilmiş kün ve ay şeklinde diskler dikilmektedir (Arslan, 2007, s. 57). Kün ve ay imgeleri şamanların elbiselerinde, davullarında ve teflerinde de yer almaktadır. Bunun yanı sıra Şaman aynalarının arka yüzlerinde de güneş tasvirleri bulunmaktadır (Bayat, 2006, s. 179, 192, 204; Çoruhlu, 2002, s. 73, 81). Bu bağlamda, kün ve ay kültünün Şaman kültürüne de yansıdığı söylenebilir.

⁴ Hunlarda çadırların kapılarının törenlerde doğuya açılmakta idi. Göktürklerde ise çadırların kapısı aslında güneye açılırdı, fakat özellikle törenlerde çadırların kapısı doğuya açılırdı (Ögel, 1995, s. 187).



Görsel 1. Altay Şamanlarının Davulu (Tüngür). (Kaynak: Bayat, 2006, s. 206).

Türklerde Kün ve Ayın İmgeledikleri

İslamiyet öncesi ve sonrası döneme bakıldığında Türklerde kün ve ayın yaygın bir şekilde *hükümdarlık* sembolü olarak kullanıldığı görülmektedir. Proto-Türk olarak kabul edilen Çularda ateşi temsil eden güneş ve suyu temsil eden ay Çu hükümdarının simgesiydi. Kün ve ayın yanı sıra, kün ve ayın zirvede bulunduğu özel günü temsil eden *kün-ay* (mıhr ü mâh, görüşme) da Çu hükümdarının simgelerinden biriydi (Esin, 2001, s. 147-148; Esin, 1970, s. 313). Ayrıca bu özel günü temsil eden ve bugün Türk bayrağında kullanılan ay yıldız benzeyen aşağıdaki piktogram Çu hükümdarının bayrağında yer almaktadır (Esin, 2001, s. 148; Esin, 1970, s. 313).



Görsel 2. Kün-Ay Piktogramı (Kaynak: Esin, 2001, s. 69).

Göktürkler döneminde de Kün-Ay kutsal kabul edilen bir gün olmuştur ve kağanların tahta çıkış törenleri bugünde gerçekleştirilmiştir. Uygur harfleri ile yazılmış Oğuz Kağan Destanı'nda da kağanın tuğunun kün olduğu bilinmektedir (Esin, 1970, s. 333). Kalafat'a (1995: s. 37) göre kağanın güneşe benzetilmesinin temel nedeni, Türk tasavvurundaki küne atfedilen koruyuculuk vasfı ile ilişkilidir. Başka bir deyişle de koruyucu vasfı itibari ile kağan, güneş gibidir. Çünkü kağanda tıpkı güneş gibi kötülükle mücadele eden, huzuru temin eden ve bereketi sağlayandır. Bundan başka Uygurlar ve Hâkani Türkler döneminde de kün, ay ve kün-ay hükümdarlık simgesi olarak kullanılmıştır (Esin, 2001, s. 147-148).

Gök Tanrı inancından dolayı kün ve aya kutsallık atfeden Türkler, hem bu inanç sisteminin hem de bu inanç sisteminden beslenen kut inancının bir yansıması olarak hilal (aya), yıldız (küne) ve kün-ay imgesine, hem hâkimiyet ve bağımsızlık göstergesi olarak hem de bir gelenek olarak kurdukları devletlerin bayraklarında da yer vermişlerdir (Kalafat, 2008, s. 174; Gök ve Kutlu, 2005, s. 287). İslamiyet sonrası dönemde de bu geleneğin devam ettiği söylenebilir. Çünkü Çu hükümdarlarının bayrağında yer alan piktogramın benzerlerini İslamiyet sonrası dönemde sikke ve tamgaların yanı sıra Selçuklu, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti bayraklarında da görmek mümkündür (Esin, 2001, s. 69).

Hükümdarlığın yanı sıra kün ve ayın *yönleri* belirleyici sembolik anlamları da vardır. Hunlarda kün doğunun ay ise batının sembolü idi ve özellikle törenlerde çadırların kapıları doğuya açılıyordu. Fakat Altay destanlarına bakıldığında, Hunlardan sonraki dönemde Türklerdeki bu tasavvurun değişikliğe uğramaya başladığı görülmektedir. Örneğin Teleüt Türklerinde kün aydınlığın ve gündüzün diyarını yani güneyi, ay ise karanlığın ve gecenin diyarını yani kuzeyi imgeliyordu. Çünkü Gök kartalının sol kanadı ayı, sağ kanadı ise güneşi örtüyordu. Bununla beraber kartalın başı doğuya bakıyordu (Ögel 1995, s. 187). Başka bir deyişle de Türklerde genellikle güneşin bulunduğu yön sağda, ayın bulunduğu yön ise soldadır (Ögel, 1995, s. 202).

Göktürklerde ise çadırların kapıları dini törenler dışında güneye açılıyordu ve Göktürklerin yönler konusundaki tasavvurlarının Teleüt Türklerindeki yakını olduğu söylenebilir. Göktürklerde doğu gün doğusu, güney gün ortası, batı gün batısı, kuzey ise gece ortası idi (Ögel 1995, s. 187). Bu da bu dönem itibari ile Türklerin gün ve gece kelimelerinin yardımı ile günümüzdekine benzer şekilde yönleri karşılayacak düzeyde bir mekân algısına sahip olduklarını göstermektedir (Kuzey, 2019, s. 217). Bunun yanı sıra güney sıcaklığı, yazı ve bolluğu; kuzey ise soğuğu, kışı ve yoksulluğu imgeliyordu. Bundan dolayı da güney kuzeye, sağ ise sola tercih ediliyordu (Türkmen, 2011, s. 13).

Kün ve ayın yönlerle ilişkin tasavvura bağlı olarak gelişen bir diğer sembolik anlamı ise *sıcaklık ve soğukluktur*. Esin'e (2001) göre bunun temelini Çulara kadar götürmek mümkündür. Çünkü Çular ateşi kün ile su ise ay ile ilişkilendirmişlerdir (s. 147). Ögel'e (1995) göre de kadim Türklerde kün sıcaklığın, ay ise soğukun

sembolüdür. Altay dağlarının kuzeyinde yaşayan Teleüt Türklerine ait aşağıda aktarılmış efsane, kadim Türklerde künün sıcağın ayı ise soğğun imgesi olarak görüldüğünü göstermektedir (Candan, 2013, s. 171-172; Ögel, 1995, s. 189-190).

*"Yeryüzünde yaşarmış büyük güçlü bir hakan,
Güzel bir kızı varmış, bayırmış her bakan.
Hakan demiş: -Kızıma, layıktır ayla güneş,
İnsanoğlu neyime, nasıl olsun ona eş!
Almış kızını koymuş, küçük bir çöpten eve,
Ayla güneşi tutmuş, indirmiş gökten yere,
Ayn sabrı kesilmiş, az bakmış pencereden,
Yemekler buz kesilmiş, fırlamış tencereden
Han'ın Sözüne kanan, güneş kapıdan bakmış,
Gökyüzüne uzanan, alevler evi yakmış.
Hakan demiş: 'Güneş ay, insanların neyine'
Kendini bir insan say dön kızım sen evine!"*

Kadim Türklerde kün ve ayın kişileştirildiği, *erkek-dişi* olarak sembolize edildiği de görülmektedir. Türklere ait birçok efsane, masal ve hikâyede ay erkek, güneş dişi olarak tasavvur edilir (Güngör, 2012, s. 72; Çoruhlu, 2002, s. 25). Altaylılara göre güneş ana, ay atadır ve güneşle and içen Altay Şamanlarının and formüllerinde "*kün ana körüptür*" cümlesi geçer (İnan, 1986, s. 29). Bunun yanı sıra Altay şamanlarının göğ e çıkarken göğün altıncı katında oturan ve Ay Ada (Ay Baba) olarak adlandırdıkları ayı selamladıkları da bilinmektedir (Bayat, 2020, s. 257).

Bayat'a göre günümüz Türk topluluklarının çoğunda güneş dişi, ay ise erkek olarak bilinir (2020, s. 257) ve özellikle ayla ilgili köken mitlerinde ayın çoğunlukla erkek olarak güneşin ise ayın sevgilisi rolünde tasavvur edildiği görülür (2020, s. 187). Çoruhlu'ya göre Türklerdeki bu tasavvur, Umay kültüyle de ilişkilidir; çünkü bir tanrıça yâda dişi ruh olan Umay aynı zamanda güneş ile de ilişkilendirilmiştir (2002, s. 25). Dolayısı ile her ne kadar bazı mitlerde ay kadın, ay ve künü kardeş ve iki dost olarak tasavvur edilmiş olsa da genel olarak Kadim Türklerde künün kadın, ayın erkek olarak tasavvur edildiği görülmektedir.

Kadim Türklerde kün ve ayın, aynı zamanda bir *güzellik* sembolü olarak tasavvur edildiği de görülmektedir. Türk destanlarında, güzel çocuklar ve yiğitler "*Güneş gözlü, ay ağızlı*" ifadeleri ile tasvir edilmekte ve övülmektedirler (Ögel, 1995, s. 183, 202). Kadim Türklerdeki güzelliğın aya benzetilerek tasvir yaklaşımının günümüzde de devam ettiğ i görülmektedir. Günümüzde Anadolu'nun çeşitli yerlerinde genç kızların güzelliklerini ifade etmek için "*ay gibi güzel kız*" ve delikanlılar için ise "*ay parçası gibi delikanlı*" ve "*ayın on dördü gibi genç ve parlak, delikanlı*" gibi ifadeler yaygın olarak kullanılmaktadır. Türklerdeki kün ve ayın bir güzellik imgesi olarak kullanılması anlayışını ifade eden küne ve aya benzetmeler, edebi gelenekte ve halk türkülerinde de geniş yer bulmuştur (Akbalık, 2016, s. 9; Çoruhlu, 2002, s. 23).

Sonuç olarak kadim Türklerdeki Gök Tanrı inancına ve evren tasavvuruna bağlı olarak gelişen kün ve ay kültürüne ilişkin mitolojik inanışların ifade bulduğu masal ve efsane gibi söylencelere bakıldığında, Türklerin tasavvurlarında kün ve ayın *hükümdarlık, yönler, erkeklik- dişilik, sıcaklık-soğukluk ve güzellik* gibi sembolik anlamlarının olduğu görülmektedir.

Kün ve Ay İmgesinin Ertuğrul Ateş'in Resimlerine Yansımaları

Ertuğrul Ateş, 1976 yılında Türkiye'deki eğitiminin ardından aynı yıl İngiltere'ye giderek Kingsway Princeton College ve Betnhal Green Institute'de eğitimine devam etmiştir. Ressam, 1987'de taşındığı New York'da kendine has üslubunu keşfetme çabasına girmiş ve varoluş savaşı vermeye başlamıştır (Aruoba, 2004). Sanatçı uzun yıllar batı kültür ve tekniklerini yakından tanıma ve deneyimleme fırsatı bulmuş olmasının sonucunda varoluş mücadelesinde tek bir öğretilerden bahsetmektedir: *"Kökler"*. Ateş, sanatçı doğduğu topraklara ait ise sanatının da bu topraklardan beslenmesi gerektiğini, yerel kültürü tanımadan evrensel kültüre ulaşmanın mümkün olamayacağını savunmaktadır. Bu bağlamda *"Otu çek köküne bak"* atasözü, Ateş'in sanatının manifestosu olmuş ve Anadolu'nun atasözlerinin her birinin derin anlamlarının olduğunu ifade eden sanatçı, *"Otu çek köküne bak"* ifadesini şu şekilde açıklamaktadır: *"Bizim oralarda otu çek köküne bak atasözü çok söylenir. Pamuk tarlalarında çok çalışmışlığımız vardır. Pamuk veren, üreten bir bitkidir. Onu öyle kökünden çekmek pek kolay değildir. Beslendiğiniz topraklar size bu soruların cevabını veriyor. Ben de otu çek köküne bak özdeyişinden yola çıkarak, bu toprakların sanatçıları olarak sanatımızda bu köklerden beslenmeyeceksek özgün bir iş olmayacağı düşüncesindeyim."*

Ateş'in sanatında Anadolu'nun kültürel etkileşimlerinin ilk yansıması olarak *"kahve fincanı -telve- kahve falı"* görülmektedir. Anadolu kültür geleneğinin bir parçası olan kahve falı, sanatçının boş tuvalini fal kapatılan bir kahve fincanına dönüştürme fikrini doğurmuştur. Kahve içildikten sonra kapanan kahve fincanının içinde akan, birbiri içinde kaynaşan müdahalesiz kendiliğinden oluşan telvenin dokularından etkilenen sanatçı, aynı oluşumu resme başlamadan önce boyaların rastlantısal dokusal etkilerini boş tuvalinde yaratma çabasına girmiştir. Bu bağlamda Ateş'in sanatı, tinsel bir yolculuğun habercisi olan kahve fallarının tuvale yansıması ile başlamaktadır. Ateş'in 2004 yılında Defne Aruoba ile yaptığı söyleşisinde, *"...Bu sürecin başında ben, tuvalin üzerinde tesadüf bir doku oluşturarak o sonu belli olmayan yolculuğa çıkıyorum. Bu serüvene koyulur koyulmaz, resimle aramda bir bilgi alışverişi başlıyor adeta..."* diye ifade etmektedir. Sanatçının tuvalinde düşler âleminin imgeleri *"kahve-falı"* resimlere dönüşmekte ve bu resimler isimlerini efsanelerden, rüyalarından ve söylencelerden almaktadır. Bu yolculukta şüphesiz Anadolu'nun zengin kültürel yapısında ait pek çok imge, sanatçının resimlerine belirleyici bir tema olarak girmektedir.

ERTUĞRUL ATEŞ'İN RESİMLERİNDE KÜLTÜREL BİR İMGE OLARAK KÜN VE AY

Sanatçının resimlerinde kültür köklerine ait olarak gördüğü güneş ve ay bu imgelerdendir. Ateş, hem estetik ve içerik olarak hem de kültür köklerine ait oldukları için bu imgeleri çok sık kullanmakta asla imtina etmediğini ve resimlerinde güneşin zaman zaman ışık olduğu, zaman zaman başka bir diyara götürdüğü ama o ışığın hep var olduğunu ifade etmektedir. Bunun yanı sıra kün ve ayın Orta Asya'dan günümüze değin bayraklarda yer almasından dolayı Türk kültür dünyasının önemli iki unsurları olarak görmektedir. Kültür köklerine bağlı kalarak kün ve ayı yeniden üreterek, anlamlandırarak resimlerinde var olmaya devam edeceğini belirtmektedir.

Ateş'in, *Gök Kubbenin Altında* isimli seride kubbe formlarını güneş ve ay imgeleri ile ilişkilendirdiği görülmektedir. Sanatçı Orta Asya'dan itibaren çadır geleneğinin giderek kubbeye dönüşümünden ve yuvarlak akan yapısının oluşturduğu estetik hatlarından etkilendiğini ifade etmektedir. Sanatçının, kubbe formunu ay imgesi ile bütünleştirdiği *Gök Kubbenin Altında III* ve *IV* isimli eserler bu örneklerdendir.



Görsel 3. Ertuğrul Ateş, *Gök Kubbenin Altında IV*, T.ü.y.b., 100x170 cm., 2013. (Kaynak: <http://www.ertugrulates.com/pPages/pArtist.aspx?paID=348§ion=130&lang=TR&bhpc=1&periodID=1564&pageNo=0&exhlD=0>).

ERTUĞRUL ATEŞ'İN RESİMLERİNDE KÜLTÜREL BİR İMGE OLARAK KÜN VE AY

Ateş, *Gök Kubbenin Altında V* (Görsel 5) isimli eserde gök kubbe ile ay imgesi, *Gök Kubbenin Altında VI* (Görsel 6) isimli eserde ise gök kubbe ile güneş imgesi ile ilişkilendirdiği görülmektedir. Gerçeküstücü bir tavırla betimlenen eserlerde, sonu olmayan bir düş âlemi dönüp durmakta ve henüz keşfedilmemiş imgelerin de bu âlemde varlığı olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Ay ve güneş ise imgeleri aydınlatarak gün yüzüne çıkarmaktadır.



Görsel 6. Ertuğrul Ateş, *Gök Kubbenin Altında VI*, T.ü.y.b., 50x150 cm., 2013. (Kaynak: <http://www.ertugrulates.com/pPages/pArtist.aspx?paID=348§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=1564&pageNo=0&exhID=0>).

Gök Kubbenin Altında VI (Görsel 6) isimli eserde, güneş, bereket, ısınma ve aydınlanmayı sağlayan mitolojik çağrışımlar yapmaktadır. Resmin sağ yarısında bulunan gök kapısından çıkıp resmin sol yarısına doğru uçarmışçasına savrulan, yer çekiminden bağımsız askıda yüzen amorf biçimler ve kıvrımlı çizgiler, resimde hareket algısı oluşturmaktadır. Kompozisyonun yatay yönü, resmin sol yarısında düşsel âlemin fantastik bir ögesi olarak tasvir edilen insansı amorf biçimli varlığın dikey yönü ile dengelenmiştir. Ateş'in resimlerinde amorf biçimler 'gerçek ile gerçeküstü' tahavvülünün uzamsal yaratıcısıdır.

Ertuğrul Ateş'in Türk kültür köklerinden beslenerek oluşturduğu bir diğer seri ise *Osmanlı Sultanlarıdır*. Ateş, Osmanlı Sultanları Koleksiyonu'nu hazırlarken sultanlarının portrelerini tablonun ekseninde tutmuştur. Fakat sultanların şahsi özelliklerini ve tahtta bulundukları döneme özgü sosyal olayları da mistik bir anlatımla resimlerine yansıtmıştır (Aruoba, 2004).

ERTUĞRUL ATEŞ'İN RESİMLERİNDE KÜLTÜREL BİR İMGE OLARAK KÜN VE AY



Görsel 7. Ertuğrul Ateş, Sultan Abdülmecid, T.ü.y.b., 200x200 cm. (Kaynak: <http://www.ertugrulates.com/pPages/pArtist.aspx?paID=348§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0>).

Sanatçının özgün bir yorumla ele aldığı seride Osmanlı Sultanlarını kün ve ay imgeleri ile ilişkilendirdiği görülmektedir. Sanatçının zengin sembolik anlatımı içeren çağdaş yorumlarından biri olan *Sultan Abdülmecid* (Görsel 7) isimli eserde, Osmanlı tuğrası ile betimlediği kün-ay imgesi Türk kültüründe sultanlık, hükümdarlık ve kutsallık anlamı ile desteklenmektedir.



Görsel 8. Ertuğrul Ateş, Yaz, T.ü.y.b., 100x140 cm., 2013. (Kaynak: <http://www.ertugrulates.com/pPages/pArtist.aspx?paID=348§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=1564&pageNo=0&exhID=0>).

Küreler, parlak sisler, kün ve ay Ateş'in evrenlerinde bir araya gelerek ütöpik ve kozmik diyarlar oluştururlar. Ateş üslubunu, gerçeküstücülük, romantizm ve mistisizmin bir sentezi olarak tanımlamaktadır (Aruoba,2004). *Yaz* (Görsel 8) isimli eserde de görüldüğü üzere denizin iki yakasına kurulmuş bir şehri güneş tüm ihtişamıyla aydınlatmaktadır ve ısıtmaktadır. Resmin merkezinde yer alan küre formundan doğarak, serbest hareket eden akıcı kıvrımsal çizgiler ise iki yakayı bir köprü gibi bağlamaktadır. Sanatçının, kubbe formuyla birleştirdiği güneş; aydınlanmayı, yeniden doğuşu ve sıcaklığı imgelemektedir.

Sonuç

Gök âlemine ait varlıklardan kün ve ay, Türk kültüründe önemli yeri olan imgelerdir. Kadim Türklerdeki Gök Tanrı inancına ve evren tasavvuruna bağlı olarak gelişen kün ve ay kültüne ilişkin mitolojik inanışların ifade bulduğu masal ve efsane gibi söylencelere bakıldığında, Türklerin tasavvurlarında kün ve ayın *hükümdarlık, yönler, erkeklik- dişilik, sıcaklık-soğukluk ve güzellik* gibi sembolik anlamlarının olduğu görülmektedir. Türk kültürü incelendiğinde bu imgelerin ve bu imgelerin sembolik anlamlarının Türklerin yaşamının hemen her alanına yansıdığı görülmektedir. Türklerin yaşamının hemen her alanına yansıyan bu imgelerin, sanat eserlerine yansımaları kaçınılmaz olduğu gibi, Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda yer alması da yadsınamaz.

Çağdaş Türk Resim Sanatı içinde kün ve ay imgelerini eserlerinde sıkça kullanan sanatçılardan biri olan Ertuğrul Ateş, gerçeküstücü-romantik ve mistik tarzdaki eserlerine kün ve ayı kültürel bir imge olarak yansıtan önemli sanatçılardan biridir. Bundan dolayı sanatçının eserleri Türk kültürünü yansıtmaları açısından önemli görülmektedir. Bu bağlamda bu çalışmada Ertuğrul Ateş'in eserlerinin kün ve ay imgelerinin ikonografik yansımaları bakımından incelenmesi ve yorumlanması amaçlanmıştır.

Ertuğrul Ateş, sanatçının doğduğu topraklardan beslenmesi gerektiğini, yerel kültürü tanımadan evrensel kültüre ulaşmanın mümkün olmayacağını savunmaktadır. Bu nedenle Ateş'in resimleri Türk kültürünün köklerinden beslenmektedir. Sanatçı resimlerinde Türk kültürüne ait pek çok imgeyi kullanmaktadır. Özellikle kün ve ay, Ateş'in sanatının şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır. Ateş, hem estetik ve içerik olarak hem de kültür köklerine ait oldukları için kün ve ay imgelerini gerek yeniden üreterek gerek yeniden anlamlandırarak resimlerinde çok sık kullandığı görülür. *Gök Kubbenin Altında* serisinde Türk otağlarına, gök kapılarına, göğün yüceliğine ve kutsallığına gönderme yapan sanatçı, Türk kültüründe kün ve ayın imgelediği sıcaklığı, soğukluğu, huzuru, aydınlığı ve bereketi ele alınırken; *Yaz* isimli eserde sıcaklık ve soğukluğu, *Türk Sultanları* serisinde ise hükümdarlığı, hakimiyeti ve bağımsızlığı imgeleyen anlamları ele almaktadır. Ertuğrul Ateş resimlerinde, Anadolu ve Batı

kültürünü özgün ve çağdaş bir yorumla sentezlemektedir. Ateş'in Türk kültürünün estetik özünden beslenen resimleri, çağdaş Türk resim sanatının içinde alegorik anlatımı ile önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akbalık, E. (2016). Alevi-Bektaşî şiirinde ay ve güneş sembolizmi. *Türkiyat Mecmuası*, 26(1), 1-13.
- Alizade, R. (2009). Astral kültüre bağlı inanlar. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (41), 131-142.
- Aruoba, D. (2004). Ertuğrul Ateş'in Resim Anlayışı. Sanat Çevresi, Kasım 2004. <http://www.ertugrulates.com/pPages/pArtist.aspx?paID=348§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=7&exhID=0>, Erişim Tarihi:19.02.2022
- Arslan, A. A. (2007). Orta Asya Türk ve Amerika Kızılderili Şamanlarının giysileri. Ü. Çelik Şavk, Y. Koç, F. Türkyılmaz Ve M. Cengiz (Haz.), *Yaşayan Eski Türk İnançları Bilgi Şöleni: Bildiriler içinde* (s. 51-81). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Bayat, F. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken.
- Bayat, F. (2020). *Türk Mitolojik Sistemi: Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamla Türk Mitolojisi 1* (5. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Candan, E. (2013). *Atalarımızın Gök Tanrı Dini* (1. Baskı). İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları* (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm* (1. Baskı). İsmet Birkan (Çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- Esin, E. (1970). Kün-Ay (Ay-Yıldız motifinin proto-Türk devrinden Hakanlıklara kadar ikonografisi). VII. *Türk Tarih Kongresi (Ankara 25-29 Eylül 1970) Kongreye Sunulan Bildiriler I. Cilt içinde*(ss. 313-359). Ankara Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Esin, E. (1978). *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş* (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gök, N. ve Kutlu, M. (2005). Hilal ve ay-yıldız motifi sembol ve ideolojik kullanım. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (31), 267-287.
- Güngör, H. (2012). *Türk Din Etnolojisi* (1. Baskı). İstanbul. IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm, Materyaller ve Araştırmalar*(3. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kalafat, Y. (1995). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Kalafat, Y. (2008). *Dedem Korkut: Aşağı Eller* (1. Baskı). Ankara: Berikan Yayınevi.
- Kıyak, A. (2010). İslamiyet'ten önce Türklerde güneş ve ay ile ilgili inanışlar. *Karadeniz*, (6), 133-143.

ERTUĞRUL ATEŞ'İN RESİMLERİNDE KÜLTÜREL BİR İMGE OLARAK KÜN VE AY

- Kuzey, M. (2019). Orhun Abidelerinde Türk mekân algısı. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (65), 207-220.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi: II. Cilt (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Taşagıl, A. (2015). *Kök Tengri'nin Çocukları (Avrasya Bozkırlarında İslam Öncesi Türk Tarihi)* (5. Baskı). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayın.
- Türkmen, F. (2011). Oğuzların idari yapı ve teşkilatlarında dikotomik özellik. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 11(1), 11-14.
- Yelken, M. K. (2019). *Tengricilik mi? Şamanizm mi? Türklerin Kadim İnancı* (1. Baskı). Ankara: Gece Kitaplığı.



ZEN-BUDİZM IŞIĞINDA SENGAI GİBON (1750-1837) ve “EVREN”

Teoman Çığsar¹,

Özet

Uzakdoğu sanatını incelerken, yüzyıllar boyunca egemen olan felsefi akımları da gözden geçirmek gerekir. Sengai Gibon, Zen-Budist bir rahip ve sanat tarihine mâl olmuş filozof bir ressamdır. Sadece Uzakdoğu’da değil tüm dünyada eserleriyle tanınan ve esinlenen (Hiroshige, Hokusai vb.) birkaç Japon sanatçıdan biridir. En çok öne çıkan eseri; “Evren” olmuştur. Evren’i, üç temel geometrik şekil (üçgen-kare-daire) ile özetleyen bir ressam olmasının yanı sıra, Paul Cezanne’den bir asır önce dile getirip resimlendirmesiyle şaşırtıcı bir öngörü ve vizyon sahibi bir sanatçı-düşünür olarak öne çıkmasıyla da önem arzeder. Her dönem arayış ve yenilik peşinde olan sanat dünyası, özellikle savaş sonrası dönemlerde, savaşın yıkıcı gerçeğinden adeta kaçarcasına kendisini soyut eğilimlere yöneltir ki bunlardan birisi de Uzakdoğu sanatı ve temelinde yer alan inanca dayalı felsefi akımlardan Zen-Budist yaklaşımlardır. Batı sanatı da çağdaşlaşma sürecinde, egzotik kültür ve sanat kapsamına giren Japon kültür ve sanatından; bilhassa da Zen-Budist resimlerdeki sıra dışı yaklaşımlardan oldukça yoğun bir şekilde etkilenmiş ve beslenmiştir. Sengai, etkilemede öne çıkan sanatçıların en önemlilerinden biridir.

Anahtar Kelimeler: Uzakdoğu, Çin, Japon, Zen, Sengai, Sanat.

SENGAI GIBON (1750-1837) AND “UNIVERSE” IN THE LIGHT OF ZEN-BUDISM

Abstract

While examining Far Eastern art, it is necessary to review the philosophical currents that have dominated for centuries. Sengai Gibon is a Zen-Buddhist priest and philosopher painter who has made art history. He is one of the few Japanese artists known and inspired (Hiroshige, Hokusai etc.) with his works not only in the Far East but all over the world. His most prominent work; It became the "Universe". In addition to being a painter who summarizes the universe with three basic geometrical shapes (triangle-square-circle), he is also important because he stood out as an artist-thinker with an astonishing foresight and vision, who expressed and illustrated it a century before Paul Cezanne. The art world, which is always in search of innovation and pursuit, tends to abstract tendencies, as if escaping

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, tcigsar@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6863-5019

from the destructive reality of war, especially in the post-war periods, one of them is Far Eastern art and Zen-Buddhist approaches, one of the philosophical movements based on faith. Western art, in the process of modernization, included the exotic culture and art of Japanese culture and art; In particular, it was heavily influenced and nurtured by the unusual approaches in Zen-Buddhist paintings. Sengai is one of the most prominent artists in influencing.

Keywords: Far East, Chinese, Japanese, Zen, Sengai, Art.

Giriş

Sengai Gibon, Zen-Budist bir rahip ve sanat tarihine mâl olmuş filozof bir ressamdır. Sadece Uzakdoğu’da değil tüm dünyada resim sanat tarihine geçmiş eserleriyle ve özellikle de Batı tarafından tanınıp bilinen, esinlenilen (Hiroshige, Hokusai vb.) birkaç Japon sanatçıdan biridir. En çok öne çıkan eseri; “Evren” olmuştur. “Az laf, çok iş” atasözünde olduğu gibi “az çizgiyle çok şey” aktaran ve Evren’i, üç temel geometrik şekil (üçgen-kare-daire) ile özetleyen bir ressam olmasının yanı sıra, Paul Cezanne’den bir asır önce dile getirip resimlendirmesiyle şaşırtıcı bir öngörü ve vizyon sahibi bir sanatçı-düşünür olarak öne çıkmasıyla da önem arzeder. “Japon Sanatı, modern kavramlarda da yer alan formların (üçgen, kare, daire) evrensel dilini çok önceleri yakalamıştır” (Walther ve Metzger, 1993a: 290).

Her dönem arayış ve yenilik peşinde olan sanat dünyası, özellikle savaş sonrası dönemlerde, savaşın yıkıcı gerçeğinden adeta kaçarcasına kendisini soyut eğilimlere yöneltmiştir ki bunlardan birisi de egzotik sanatlar arasında Batı için kaynak teşkil eden Uzakdoğu sanatı ve bu sanatın temelini oluşturan inanca dayalı felsefi akımlardan Zen-Budist yaklaşımlardır. Paris merkezli Fransa’da, 19. Yy.’ın sonlarından I. Dünya Savaşı’nın başlarına kadar moda bir akım olarak uzun denilebilecek bir süre sanat gündeminde kalmış olan Japonizm ve Budizm’in getirileri; II. Dünya Savaşı sonrasının Batı dünyasında, örneğin: Mark Tobey, Jackson Pollock, Pierre Soulages, Franz Kline, Yves Kline, Robert Motherwell, Hans Hartung vb. sanatçıların Uzakdoğu resimlerinden aldıkları Zen temelli kaligrafik etkilere dönüşmüştür.

Sengai, etkilemede öne çıkan sanatçıların en önemlilerinden biridir. Eserinde ifade ettiği anlayışları, felsefi gerekçeleriyle ortaya koyarak farklı bir bakış açısı kazandırma ve Batı ile Uzakdoğu arasında köprü görevi yapmış olan sanatın, kültürel katkı sağlaması ümidi; araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır. Literatür taraması ve doküman incelemesi yöntemiyle çalışmadaki irdelemelere yön kazandırılmıştır.

Uzakdoğu Sanatında Felsefî Akımlar

Uzakdoğu sanatını incelerken, yüzyıllar boyunca egemen olan felsefî akımları da gözden geçirmek gerekir. Uzakdoğu’da tapınaklar, inancın ve sanatın koruyuculuğunu yapmakla beraber; geliştirerek yaydıkları görüşlerle de sanatı etkilemişlerdir (Çığışar, 2000: 32). “Budizm yayılmaya başladığı zaman, Çin toplumunda birbiriyle çelişkiye düşmeden yaşayan iki felsefe geleneği; Konfüçyanizm ve Taoizm vardı. Budizm’in katılmasıyla birlikte Çin kültürünün üstüne oturduğu sacayağı oluşmuştur” (Watts, 1957: 30). “Konfüçyanizm-Taoizm-Budizm (M.Ö. 6.-5. Yy.), birbirlerine (tamamlayıcı) tepki olarak doğmuş; özellikle (Taoizm’le Budizm’in sentezi olan) Zen-Budizm’in etkisinde kalmış eserler verilmiştir. Bu akımlar, daha sonraki yüzyıllarda Uzakdoğu sanatının her alanında etkilerini göstermişlerdir” (Silva, 1967: 193 & Smith ve Weng, 1983: 68-69).

“Konfüçyüs, M.Ö. 6.-5. Yy.’larda yaşamıştır. Konfüçyanizm, Çin düşüncesinin rasyonalist (akılcı) yüzünü ifade eder ve insanı merkez alır. Öğretilerin etkisiyle eski önemli kişilerin portreleri yapılmış, tarihî olaylar ve klâsik metinler resimlendirilmiştir” (İnal, 1982). “Sanat bakımından geleneklere bağlıdır ve tutuculuğu yeğler. İçtenliği ve doğallığı, geleneklerin katı kalıplarına koymaya çalışır.

Taoizm ise tam tersine; zihni, geleneksel düşünce ve davranış modellerinin bağımlılığından kurtarmaya çalışır. Geleneklerin, kalıpların, modellerin sınırlamalarını aşan bilgiyi araştırır. Hiçbir anlamda kurulu düzene ve geleneğe karşı bir başkaldırı değildir; sadece bir bağımsızlaşma ve iç özgürlüğü kazanma yoludur. Zihnin olumsuz engellemeleri olmadan, içten geldiği gibi (spontane / tzu-jan) doğal davranma gücünü yeniden kazandırma ve geliştirme yollarını öğretmeye çalışır. Bu doğal ve içinden geldiği gibi olma hâli, Taoizm’de en değer verilen yetenektir” (Watts, 1957: 30). “Doğada, her şeye can veren bir ritmik hareket (iç enerji) vardır. ‘Ch’i (öz) - yün (ritm) - sheng (hayat) - tung (hareket)’ olarak isimlendirilen bu olgu; ‘hayat veren ritmik öz’ olarak da tanımlanabilir” (Siren, 1963b: 61-62). “Tasavvuf fikrine benzemesine karşın, İlâh olgusunun yerini doğayla özdeşleştirilmiş ‘Tao’ denilen bir kuvvet alır” (İnal, 1982).

“İ.Ö. 6. Yy., Hindistan’da arayış ve çıkışların olduğu bir dönemdir ve bu arayışı yapanlardan biri de Siddharta Gautama’dır. Budist metinlere göre; Siddharta (Buda), 29 yaşındayken kendisine gelen bir esinle aydınlanmaya erişip de gerçeği görünce, ilk vaazında: ‘doğmak acıdır, yaşlılık acıdır, hastalık acıdır, ölüm acıdır’ diyerek, öğretisinin en önemli dayanaklarını ortaya koyar. Buda, acıyı doğuran nedenler olarak hırs ve arzuyu göstermiş; ancak hırs ve arzuyu yenmekle acının üstesinden gelinebileceğini söylemiştir” (Güngören, 1995: 79-80 & Ruben, 1995: 9 ve 11). “Yaşam acıdır. Nedeni; arzulara ve hırslara dayalı yanlışlar ve yanılgılardır. Çözüm; yanılgıların ortadan kaldırılmasıdır. Bunun için de sekiz aşamalı yolu izlemek gerekir” (Ruben, 1995: 123).

“Buda’nın izdeşlerine öğütlediği 8 (sekiz) aşamalı yol şunlardır:

1. Tam görüş,
2. Tam anlayış,
3. Doğru sözlü olmak,
4. Doğru davranış,
5. Doğru yaşamak,
6. Doğru ve tam çaba göstermek,
7. Tam bilinçlilik,
8. Tam uyanıklık (Tam dikkat)” (Güngören, 1995: 96-97).

“Tüm bu değerler; aydınlanmayı, kurtulmayı ve bilgeliğe ulaşmayı hedefler. Buda’nın, aydınlanmaya ve kurtuluşa erişmek için gösterdiği sekiz aşamalı ‘Yüce Yol Öğretisi’, kişinin içgörü yoluyla elde edebileceği sezgisel bilgeliğin öğretisidir. Bilgelik için ‘içe dalınç’ şarttır. İçe dalıncın 3 (üç) aşaması görülür: Birinci aşamada, belirli bir oturuş biçiminde meditasyon yapılır. Meditasyon, iç enerjinin kontrolünü sağlar. İkinci aşamada, sezgisel algı gücü geliştirilmeye çalışılır. Üçüncü aşamada ise ruhun hayalî gezisi (transmigration) ile her şeyi anlamak, çözmek ve bunlara bağlı olarak bilgelik derecesine ulaşmak mümkündür” (Ruben, 1995: 113 ve 124). “Sanatçıların bir eserin yapımına başlamadan önce meditasyon yapmaları; sanatçı bünyelerindeki ve sanatta önemsenen bilgeliğin, Budist anlayışa dayalı dışa yansıyış biçimidir” (Güngören, 1995: 159). “Sanatçı bilgeler, sanatı, geçmişin altın çağlarındaki büyük erdemlilik örneklerini halka hatırlatmakta bir araç olarak görmüşlerdir” (Gombrich, 1986: 105). Uzakdoğu Resim Sanatı’nda sıkça kullanılan Mu-fang (kopya resim) tekniğinden yararlanmaları sayesinde; eski dönemlere ait herhangi bir sanatsal anlayışın, sanatçının veya sanat eserinin, ileriki dönemlerde sanatsal olarak yeniden gündeme gelmesi mümkün olmuştur (Sözen ve Tanyeli, 1992). “Bu sebep-sonuç ilişkisi (Karma), Budizm’in ana ilkelerinden en önemlisidir” (Arkın, 3/1969: 800).

“Konfüçyüs veya Lao Tse (Taoizm’in kurucusu), öğretilerini Orta Asya’ya yaymak için bir çaba göstermemişlerdir. Ancak Budizm, birçok kültürle karışmış ve görkemli sanat eserleri ortaya çıkmıştır” (Ruben, 1995: 15 ve 18). “Orta ve Doğu Asya’yı etkilemiş olan Budizm, gelişim süreci içerisinde temel iki kola ayrılmıştır: Hinayana Budacılığı, öncelikle kendi kurtuluşunu sağlamayı düşünen kişileri kapsamına karşın; Mahayana Budacılığı, bütün canlılar kurtulana dek çabalamayı ve öylelikle kurtuluşa ulaşmayı (Nirvana) düşünür ve amaçlar. Buda, bütün insanların kurtulabilmesi amacıyla öğretilerini bırakmıştır. ‘Buda’ demek; yanılgılardan sıyrılmış, gerçeği anlamış ve bilincine erişmiş (bilge) kişi demektir” (Ruben, 1995: 25-26 ve 104). “Dine dayalı felsefî yaklaşımların sanat üzerindeki etkisi, Uzakdoğu’da (özellikle Çin’de) çok güçlü gelişmiştir. Budizm, getirdiği yeniliklerle, yalnızca sanatçıyı değil sanatı da etkilemiştir: Rönesans’a dek

Avrupa’nın bilmediği bu yeniliklere, adeta taparcasına bir tavırla ‘saygı’yı da eklemiştir. Çinliler, resim sanatını önemsiz bir iş saymayan ilk halk olmuştur.

Sanatçılar, resimlerini saygıyla (ama bunu salt özel bir öğretiyi aktarmak veya süsleme amacıyla değil); derin düşünme gereci sağlamak üzere yaparlar. Dinî felsefeye göre; hiçbir şey derinlemesine düşünceye dalmaktan daha önemli olamaz. Düşünceye dalmak ise; usda bir düşünceyi saptamak, aynı kutsal gerçeği saatlerce düşünerek tartıp biçmek ve hiç dalgınlığa düşmeden tüm yönlerini irdelemek demektir. Bu, spora veya beden eğitimine verilen önem gibi Uzakdoğuluların çok önemsedikleri bir tür ussal alıştırmadır. Belki de Çin’de dinsel sanatın, düşünceye dalma eyleminde bir itki olarak kullanıldığının nedenidir” (Gombrich, 1986: 108 ve 110).

Zen-Budizm, Uzakdoğu’da Sülâleler ve Sanat

Japonca olan Zen sözcüğü; Sanskritçe (dhyana) ve Çince (chan’na) kelimelerinden türetilmiştir. Dhyana, Batı dillerine ‘Meditasyon’ (ile eş anlamlı) olarak çevrilmiştir. Meditasyon; ‘derin derin düşünmek’, ‘düşünceye dalmak’ anlamlarına geldiği için yanıltıcı olabilir. Çünkü Zen’deki uygulama derin derin düşünmeyi değil; zihni, düşüncenin ötesine yani düşüncenin ulaşamadığı veya ulaşamayacağı düzeylere yüceltmeyi amaç edinmiştir (Suzuki, 1972: 32).

“Zen; uyanma-aydınlanma, Batı dillerinde ‘liberasyon’ sözcüğüyle dile getirilen bir koşullardan bağımsızlaşma ve iç özgürlüğe ulaşma yoludur” (Güngören, 1995: 22). “Öğretilerden en önemlisi; Taoist içtenlik, doğallık, kendiliğinden oluşum (spontaneity / tzu-jan) ilkesidir. Budist okullarda, o denli güç ve olağanüstü, ancak yaşam boyu sabırlı bir çaba sonucu ulaşılabilecek bir şeymiş gibi gösterilen ‘uyanma-aydınlanma’; Zen için çok doğal, apaçık, her an olabilir-ulaşılabilir gibi ele alınmıştır” (Suzuki, 1970: 167). Uyanma-aydınlanma, aslında olağandışı veya İlâhî bir vergi değildir. Herkesin ulaşabileceği zihinsel bir durumdur. Herkeste uyanma-aydınlanma yeteneği vardır. Herkes uygun bir yol ve yöntemle uyanıp-aydınlanmayı başarabilir (Güngören, 1995: 23). “Zen, varoluş sorununa, insanın kendi kendine cevap bulmasına yardımcı olmayı amaçlamıştır” (Fromm, 1979: 19). Zen-Budizm, tarihsel olarak Hint ve Çin geleneklerinin ürünüdür. 12. Yy. ve sonrasında Japon kültürü içinde gelişmesini tamamlamıştır. Uzakdoğu’nun, dünya kültürlerine değerli bir katkısıdır (Güngören, 1995: 23).

“Çin sanatı, ülkeyi yöneten sülâlelerin paralelinde gelişmiştir” (Bedin, 1985: 3). “Güney Sung Dönemi’ndeki (M.S. 1127-1279) Zen-Budist (ressam) rahipler, her iki akımın (Taoizm ve Budizm) gereksiz yönlerini dışlayarak, sadece manevî gerçekleri ve saflığı aramışlardır. Resimlerinde, her şeyin altında yatan Buda’ya (dolayısıyla Nirvana’ya) erişmeyi ve insanlığı, bütün haliyle tüm yaradılışın bir ögesi olarak göstermeyi amaçlamışlardır” (MacKenzie, 1961: 32).

“Sung ve Yüen Sülâlesi Dönemleri’nin (M.S. 1279-1368) çağdaşı olan Kamakura Dönemi’nde (M.S. 1185-1336), Çin’le (yeniden) kurulan kültürel ilişkiler sayesinde, Japonya’ya; Zen-Budizm, Zen felsefesi ve Zen sanatları gelmiştir. Zen-Budizm ile sezgiye, sanata ve güzeli (estetik olanı) aramaya yönelik yeni bir sanat anlayışı filizlenmeye başlamıştır” (Güvenç, 1980: 32 ve 35-36). “Okumak için Çin’e gitmiş olan Japon rahiplerin getirdikleri Zen kültürü, çok yayılmış ve önceki dönemlerde görülmeyen değişik bir Çin hayranlığı başlamıştır. Bilhassa Zen rahiplerinin felsefi düşünceler taşıyan ve ruhsal etkiler oluşturmak amacıyla yazdığı eserler, Japon hat sanatı tarihine yeni bir dönem açmıştır. Zen tarikatı ile ilgili Zenga (Zen resmi) denilen resimler yayılmış ve bu tarz resim çizmeyi meslek edinen ressamlar ortaya çıkmıştır” (İdemitsu ve Yardımcı, 1986: 16). “Resim sanatı bir yandan gerçekçiliğe özenir, öte yandan karikatüre yönelir ve hayvan öyküleri türünde resimler çizilir” (Güvenç, 1980: 133). “Örneğin; kurbaga, meditasyon yapmasını iyi bildiğinden, Zen sanatçıların pek sevdiği bir (figüratif) konu olmuştur. İyi bir meditasyoncu gibi saatlerce kıpırdamadan durur ama bir an bile çevresindeki yaşama karşı uyanıklığını yitirmez” (Güngören, 1995: 161).

“Ming Sülâlesi Dönemi (M.S. 1368-1643) ve sonrasında, Geleneksel Çin Resim Sanatı Japonya’da güçlenmiş; Zen-Budizm’in etkisiyle daha zarif ve sade bir yapılanma önem kazanmıştır” (Arıklı, 6/1976: 108 & Arıklı, 8/1976: 54 & Eberhard, 1947: 296). “Çağdaşı olan Muromaçi Dönemi’nde (M.S. 1336-1573), Zen tapınakları ile Zen-Budistlerin, sanat ve kültür üzerindeki etkileri giderek büyümüştür. Zen tapınakları, siyah-beyaz fırça geleneğinin, yazı ve resim sanatlarının ana pınarları olmuştur” (Güvenç, 1980: 37). “Sung ve Yüen Sülâlesi Dönemleri’nin resim üsluplarından etkilenmiş mürekkep resimleri çok tutulmaya başlamıştır” (İdemitsu ve Yardımcı, 1986: 16). “Salt mürekkep resminde değil boya ile renklendirilmiş resimlerde de başarılı olunmuştur. Bu aşama, sanat tarihçilerince ve eleştirmenlerince; Batı’daki Rönesans Sanatı çağına büyük bir atılım sayılmaktadır.

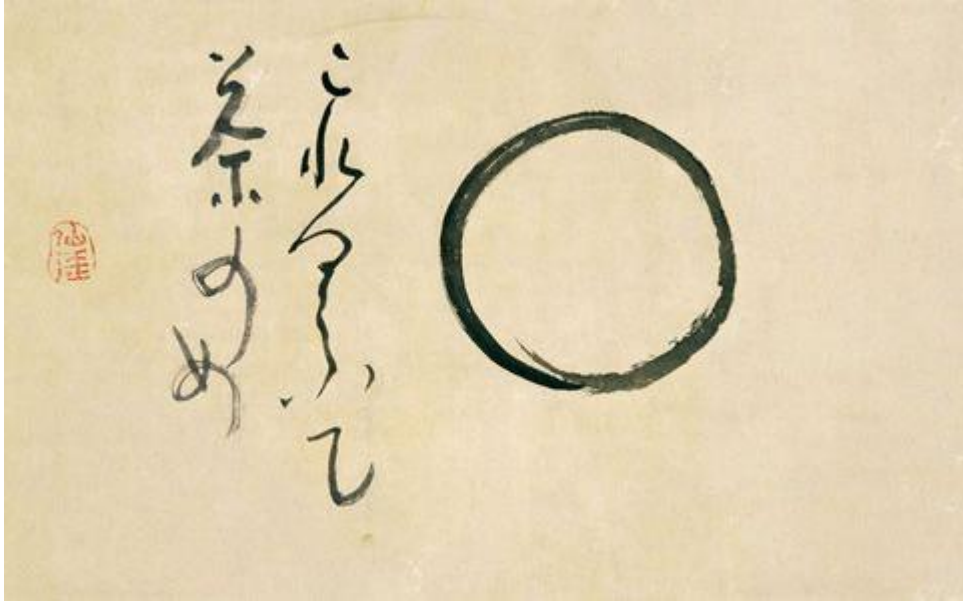
Budizm, ikinci bir kültür ve sanat akımı olarak gelen Zen-Budizm ile yeni güçler kazanmıştır. Sung Sanatı ilkeleriyle Japonların doğa duyarlılığı, Zen felsefesinde birleşerek, bu dönemin kültür ve sanat hayatına farklı bir ruh vermiştir. Zen-Budizm ile yeni bir kendine dönüşün; Japon Rönesansı’nın yaratıcı gücü doğmuştur. Çin ve Japon sanatı arasındaki köprüyü, ‘insan ve doğa’ özdeşliği kurmuştur” (Güvenç, 1980: 133). “Uzakdoğu sanatı geleneğinde, insan doğanın bir parçası olarak düşünülür; dolayısıyla doğaya dışsal ve nesnel yaklaşılmamaktadır. İnsan ve doğa, iç-içe bir bütündür” (Yamada, 1976: 18). “Bu çağın Zen sanatlarında, ortak bazı ilkelerin geçerli ve egemen olduğu söylenebilir:

1. Yalınlık; önceki dönemlerin karmaşıklığına karşı,
2. İnsancılık; önceki anıtsal-toplumsal ölçeğe karşı,
3. İçtenlik; önceki gösterişçiliğe karşı,
4. Doğallık; önceki yapay zorlamalara ve moda akımlara karşı,

5. Yaşlılık-kusurluluk; önceki yetkinlik çabalarına karşı” (Güvenç, 1980: 135).

Zen ve Sanat

“Edo Dönemi’nde (M.S. 1603-1868) yayılan Çin edebiyatı etkisiyle, ressam ve edebiyatçılar arasında Çin hat üslûbu tutulmuştur. ‘Bunjin-ga’ denilen Çin edebî resimleri, Japon aydın sınıfı tarafından çok beğenilmiştir. Ressam, kalbinde oluşan şiirselliği resmin içinde ifade etmeye çalışır. Böylece ‘Yûgen’ denilen; derin, ruhsal ve sakin bir iç dünyayı ifade eden resim türü oluşur. Bu tarz hat üslûplarının yanı sıra zamanla Japonlara özgü hat üslûbu doğmuştur. Bunlar, rahat bir tavırla spontane tarzda oluşturulan ve aynı zamanda (Sengai gibi) Zen rahiplerinin üstün kişiliklerini yansıtan mükemmel hatlardır” (Güngören, 1995: 110 ve 112 & İdemitsu ve Yardımcı, 1986: 18).



Görsel 1. Sengai Gibon (1750-1837), “Sonsuz” (19. Yy.), Kâğıt Üzerine Mürekkep, 28.4 x 48.2 cm., İdemitsu Sanat Müzesi, Tokyo, Japonya.

Örneğin: daire (çember), ilk aşamada evrenin bütünlüğünü; en son aşamadaysa varlığın arkasındaki boşluğu simgeler. Zen-Budizm’e göre bilgelik; zihni, kavramlardan örülü kafesinden kurtarıp arıtmak ve tam bir iç suskunluğa ulaşmasını sağlamakla mümkün olabilir. Zihni kavramlardan arıtmak denilince, bu kavramların arasına ‘boşluk’ (kavramı) da konulmalıdır ki zihnin boşluk kavramına tutunup sarılmaya çalışmasını engellemek; tam bir iç suskunluğa ulaşmasını sağlamak da demektir (İdemitsu ve Yardımcı, 1986: 19).

“Zen felsefesi, kişinin aydınlanma sürecini kendi başına yaşamasını ve kurtuluşu öz yaşamında aramasını önermiştir. Kurtuluş yolunu, salt bilgi ve felsefe

değil ancak sezgiye değer ve yer veren ölçülü bir yaşam gösterebilir. Doğadaki gizemli gerçeği, ruhundaki gerçeğin özünü yakalamaya uğraşır. Bu felsefenin sanat diline çevirisinde, açıklayıcılık gitmiş ve yerini izlenimci bir ‘im’cilik almıştır. Zen sanatçısı, uzun bir düşünüp taşınma, bekleyiş ve hazırlık döneminden sonra hızlı, kararlı ve yürekli çalışır. Az çizgi, daha da az renk kullanır. Çoğu çokluğu, azla dile getirir” (Güvenç, 1980: 133-134). “Japon sanatında karmaşa yerine yalınlık egemendir ama kişilik yapısı çok katlı ve katmanlı, oldukça karmaşık bir işleyiş içindedir. Hattâ sanatsal anlatımdaki o yalınlığın, kişilik yapısındaki karmaşıklığı örttüğü ve gizlediği de düşünülebilir. Görülür yalınlık; derindeki karmaşıklığın ustaca örtülmesi ve dengelenmesi sanattır” (Güvenç, 1980: 328). “Resimlerdeki en muhteşem olay, doğaya (spontane / tzu-jan) sadık kalarak gerçekliği (objektiflik) kaybetmeden bir fikrin doğumuna (express) sebep olmak, fikir doğuşunu - manayı (sheng) vermektir. Fikrî sembolizm, sanatsal açıdan önemsiz ve enteresan olmayan bir şey gibi görünebilir. Ancak, Uzakdoğulu bir ressama göre hayati önemi olan bir konudur” (Siren, 1963a: 174 ve 181 & Siren, 1963b: 61-62). “Bu anlayış, Uzakdoğu’daki bütün görsel sanatlara yayılmıştır” (Hazan, 1961: 16 & Smith ve Weng, 1983: 9).

“Geleneksel Japon insanının, yüce bir Tanrı’nın ya da tek bir dinin buyruğuna girmektense kendisini yaratıcı bir işe-güce adadığı, hayat denen serüvenin inançlı bir yolcusu olduğu belirtilir. Japonlar bu yola ve yolculuğa kısaca ‘Do’ derler; hayat yolu-hayat felsefesi anlamındadır” (Seidensticker, 1978: 197-198). “Zen yolcuları, ‘Satori’ adını verdikleri bir aydınlığı ararlar. Bilgelik, dünyanın anlamını ve yaşamın önemini kavramaktır. Aydınlanmış kişi / bilge kişi; bencil kâr-zarar hesaplarından, duyumsal acı-tatlı ayırımından sıyrılmış ve kendi varlığını başkalarına aydınlık götürmeye adanmış kişidir. Bilgelik kişinin içindedir. Zen, cahilliğin egemenliğinden, bilgeliği kurtarmaya çalışır. Zen, akılcılığı, biçimsel akıl yürütmeyi ve kavramlaştırmayı yadsır. Sözler ve sözcükler, boş soyutlamalardır. Zen, kendinde gerçek olanı -gerçeği- vurgular ve gerçeğin yaşanmış olmasını şart koşar. Zen-Budistlere göre: (1) sözel iletişimle okuyup dinleyerek elde edilen, (2) bilimsel yaklaşımla (gözlem, deney, çözümleme ve yargı) elde edilen ve (3) sezgisel kavrayışla elde edilen olmak üzere başlıca üç tür bilgi vardır. Üçüncüsü, kişinin kendi varlığının (benliğinin) derinliklerinden gelir. Zen yolcuları, üçüncü tür sezgisel bilgiyi ve onun aydınlığını en üstün sayarlar” (Güvenç, 1980: 153).

Çinli bir sanatçı, resim yapmanın gizemini öğrencilerine şöyle açıklamış: “On yıl boyunca durup dinlenmeden bambu (ağacı) çiz, bambu ol, sonra bambu çizirken bambuları unut. Kusursuz bir tekniğe ulaştıktan sonra da bırak kendini içindeki esinin akışına”. Bambu olmak, sonra da onu çizirken onunla bir ve birlik olduğunu unutmak, işte budur ‘Bambu’nun Zeni’ olmak; kişinin, bambu ruhu ve kendi ruhuyla birlikte uyumlu devinimidir. O ruha egemen olmak ama onun bilincinde olmamak, uzun ve sıkı bir eğitimle elde edilen üstün bir beceridir (Suzuki, 1977: 47).

Zen, bu ereğini bir özdeyişle dile getirir: “Tümde bir (var) birde tüm”. Bu bir bilgi kuramı değil Zen’in dünyayı algılayış biçimidir. Kavramsal olarak çözümlenemeyen bu özdeyiş; “aşkın bilgelik” dir. Gerçeğin -ne eksik ne fazla olduğu gibi kabul edilmesidir. Her yaşantının öğeleri ve olguları, olduğu gibidir. Yaşantılardır salt gerçek! Yaşantıyı dıştan çözümlemeye çalışan ve oradan bir bilgi kuramına varmaya uğraşan kimse, Zen öğrencisi / Zen yolcusu sayılmaz. Dengesizlik, simetri yokluğu, fırça sayısında aşırı ekonomi türünde yalın güzellikler; Japon kültür ve sanatının kendine özgü nitelikleridir. Bütün bunlar, tek bir Zen gerçeğinden kaynaklanır: Her şeyi salt kendisi olarak; “çok’taki biri, bir’deki çokluğu” görmek!

Böylesi bir sanatçı duyarlılığı, kişiyi kurallardan uzaklaştırır. Bir çizgi, kütle ya da denge ögesi -olması gerektiği yerde- yoktur ama eksikliği ve yokluğu, kişiye güzel duygular verir. Eksiklik ve kusur, böylece bir yetkinlik ögesi olur. Çünkü güzellik, salt kusursuzluk ya da yetkinlik demek değildir. Japon sanatçıların sık sık başvurduğu bir aldatmaca da güzeli kusurluda, hattâ çirkinde bulmaktır. İşte bu eksik ya da kusurlu güzelliğin yanında doğa ve doğallık varsa; Japon sanat uzmanlarının “Vabi-Sabi” (Duygusal Güzellik) adını verdikleri güzellik yaratılmış olur. Buna göre;

- (1) Zen, törensel değil duygusal olana ağırlık verir; kişiyi, kuramsal yorumlardan – dolaysız ve sezgisel iletişime yöneltir.
- (2) Zen, dine ve töreye (uyuma) değil sanata ve yaratıcılığa yakındır. Öğretisinde ve uygulamasında, estetik ilkeleri egemendir. Sanatçı olmak, doğuştan bir yaratıcılığa sahip olmak demektir.
- (3) Zen, Doğa’nın ve yaşamın dünyasında var olur. Sanat nesnesinin içine girmeyi, ruhunu (özünü) anlamayı ve anlatmayı amaçlar.
- (4) Zen’in amacı; kişiyi, felsefî açıdan sanatsal aydınlığa (Satori’ye) çıkarmaktır (Güvenç, 1980: 155-156).

Sengai ve “Evren”

“Daire-Üçgen-Kare, Sengai ‘nin ‘Evren’ tablosudur. ‘Daire’; sonsuzu temsil eder ve sonsuz, tüm varlıkların temelindedir. Sonsuz, kendi içinde biçimsizdir; her türlü forma sahiptir ve tüm formlar ondan doğar. ‘Üçgen’; tüm biçimlerin başlangıcıdır. ‘Kare’; ikiye katlanmış üçgenden oluşur. İkiye katlama işlemi, sonsuza (devinip daire oluşana) kadar sürer ve Çinli filozofların ‘On Bin Şey’ diye ifade ettiği şeylerin çokluğuna sahip olan ‘Evren’ i meydana getirir. Dilsel olarak düşünen varlıkların sorunu, dili gerçekçi olarak almaları ve zaman olmadan dilin hiçbir anlamının / öneminin olmadığını unutmalarıdır. Gerçekte, dil zamandır ve zaman da dildir. Böylece zamanın kendisi somut ve gerçek bir şey olarak düşünölmeye başlar. Bir daire bir üçgene, sonra bir kareye ve son olarak da sonsuz çeşitlilikte ve

değişken şekillere dönüşür. Bu, sonsuz formda biçimlenmiş ve her türden çeşitli şeye sahip olan Evren’dir.



Görsel 2. Sengai Gibon (1750-1837), “Evren” (19. Yy.), Kâğıt Üzerine Mürekkep, 28.4 x 48.2 cm., İdemitsu Sanat Müzesi, Tokyo, Japonya.

Üç form hakkında başka ve daha geleneksel bir yorum da vardır: Sengai, Zen’in yanı sıra Budizm’e de aşinadır ve onaylar. Çünkü Budizm, bedensel varoluşun nihaî gerçeklikle özdeşliğini öğretir. Bedensel varoluş; insan vücudunu fiziksel, sözlü (veya akıl) ve zihinsel (veya manevî) üç yönüyle simgeleyen bir üçgen ile temsil edilir. Dörtgen, dört büyük elementten; toprak, su, ateş ve havadan oluşan nesnel dünyayı temsil eder. Nihaî gerçeklik olan, buradaki dairedir yani biçimsiz formdur. Genellikle varoluş, form ve formsuz, nesne ve özne, madde ve ruh hakkında ikili bir görüşe sahip insanlarca; bunların birbiriyle çeliştiği ve birbirini dışladıkları düşünülür. Oysa hem Budizm hem de Zen, bu görüşe karşı çıkarlar ve form olanın formsuz veya boş(luk) olduğunu, yani özdeş olduklarını savunurlar.

Sengai, konuyla ilgili diyalog biçiminde kaleme aldığı ‘Tengan Yaku’ (Göz İçin İlaç) adlı küçük incelemesinde; Zen’in, Budist yaklaşımdan daha üst seviyede ve daha doğrudan / dolaysız olduğunu, sözelliğe kapılmadan noktaya geldiğini belirtir. Zen, bu bakımdan akıl düzeyinde gezinen göz için en etkili şifalı damladır. Bu tür (manevî) gözü, sözel (akli) göze tercih eder. Nihaî gerçekliğin sırlarına doğrudan bakan; İlâhî (manevî) gözdür. Bu düzenin açılması veya uyanması anıdır ve (Budizm’de karakteristik olarak eksik olan) her türlü sözlü gösterinin ötesindedir (D.T. Suzuki)” (URL-1). “Bilgeliğin üçüncü gözü, Zen-Budizm’in güzele duyarlı olan gözüdür. İnsanoğlu, güzelliği belki gören gözleriyle görmez ama üçüncü gözüyle kavrar, duyumsar ve yaşar” (Güvenç, 1980: 157).

“Zen-Budizm, bu tür bir hayat görüşünün yüce sanatıdır. Sanat eserleriyle ve sanat yaparak yaşanır. İnsanoğlu yaşayarak kendini, kimliğini, kişiliğini bulur” (Güvenç, 1980: 330). Yazı yazmak ve resim yapmak, yalnız düşünceleri değil bedendeki duyguları da dile getirir: öteki geleneksel sanatlarda olduğu gibi ‘benden

içeri olan Ben’ ile konuşmak, tanışmaktır. Kişinin, ruhunu yüzünde görmesidir. İlâhî dinlerin de önerdiği; ‘Kendini Bil’ mektir (Güvenç, 1980: 124 ve 127). Japon sanatının bu düzeyde gelişmiş olması, belki de Japon sanatçısının ‘Kendini Bil’ me tutkusuyla açıklanabilir. Japon kültüründeki geleneksel güzellik ilkelerine göre; doğrudan anlatım yerine dolaylı anlatım egemendir. Söylenen, yazılan, çizilen, ‘im’lemedir. Kişi, kendi çabasıyla o imlemenin içindeki ve arkasındaki; söz-satır ve resimlerin arasındaki imgelere ulaşabilir. O her şeyin ölçüsü olan insanı; sevgisi, kavgası, duygusal iniş-çıkışları, sevinci, kederi, düşleri, tutkuları, varlığı-yokluğu vb. ile içinde yaşayan kendi insanını anlatmıştır. Evrenseli aramış, amaçlamamış ama kendi insanından ‘İnsan’a ulaşmıştır (Güvenç, 1980: 135 ve 328).

Sonuç

Uzakdoğu sanatını incelerken, yüzyıllar boyunca egemen olan felsefî akımları da gözden geçirmek gerekir. Budizm’den önce Çin toplumunda iki felsefe geleneği; Konfüçyanizm ve Taoizm görülür. Budizm’le birlikte Çin kültürünün sacayağı olmuş ve sonraları Taoizm’le Budizm’in sentezi olarak Zen-Budizm doğmuştur. Bu akımlar, sonraki yüzyıllarda Uzakdoğu sanatının her alanında ve Batı sanatında etkilerini göstermiştir. Konfüçyüs veya Lao Tse (Taoizm’in kurucusu), öğretilerini yaymak için bir çaba göstermemişlerdir. Orta ve Doğu Asya’yı etkilemiş olan Budizm, gelişim süreci içerisinde birçok kültürle karışmış ve getirdiği yeniliklerle, yalnızca sanatçıyı değil sanatı da etkilemiştir: Rönesans’a dek Avrupa’nın bilmediği bu yeniliklere, adeta taparcasına bir tavırla ‘saygı’yı da eklemiştir. Sanatçılar, resimlerini saygıyla (ama bunu salt özel bir öğretiyi aktarmak veya süsleme amacıyla değil); derin düşünme gereci sağlamak üzere yaparlar. Dinî felsefeye göre; hiçbir şey derinlemesine düşünceye dalmaktan daha önemli olamaz. Düşünceye dalmak ise; usda bir düşünceyi saptamak, aynı kutsal gerçeği saatlerce düşünerek tartıp biçmek ve hiç dalgınlığa düşmeden tüm yönlerini irdelemek demektir. Bu, spora veya beden eğitimine verilen önem gibi Uzakdoğuluların çok önemsedikleri bir tür ussal alıştırmadır. Belki de Çin’de dinsel sanatın, düşünceye dalma eyleminde bir itki olarak kullanıldığının nedenidir.

Japonca olan Zen sözcüğü; Sanskritçe (dhyana) ve Çince (chan’na) kelimelerinden türetilmiştir. Dhyana, Batı dillerine ‘Meditasyon’ (ile eş anlamlı) olarak çevrilmiştir. Meditasyon; ‘derin derin düşünmek’, ‘düşünceye dalmak’ anlamlarına geldiği için yanıltıcı olabilir. Çünkü Zen’deki uygulama derin derin düşünmeyi değil; zihni, düşüncenin ötesine yani düşüncenin ulaşamadığı veya ulaşamayacağı düzeylere yüceltmeyi amaç edinmiştir. Zen; uyanma-aydınlanma, koşullardan bağımsızlaşma ve iç özgürlüğe ulaşma yoludur. Öğretilerden en önemlisi; Taoist içtenlik, doğallık, kendiliğinden oluşum (spontaneity / tzu-jan) ilkesidir. Budizm’e göre zor, olağanüstü ve yaşam boyu sabırlı bir çaba sonucu ulaşılacak bir şeymiş gibi gösterilen ‘uyanma-aydınlanma’; Zen için çok doğal, apaçık, her an olabilir-ulaşılabilir gibi ele alınmıştır. Uyanma-aydınlanma, aslında

olağandışı veya İlâhî bir vergi değildir; herkesin ulaşabileceği zihinsel bir durumdur. Herkeste uyanma-aydınlanma yeteneği vardır; uygun bir yol ve yöntemle uyanıp-aydınlanmaya ulaşılabilir. Zen, varoluş sorununa, insanın kendi kendine cevap bulmasına yardımcı olmayı amaçlamıştır. Örneğin: daire (çember), ilk aşamada evrenin bütünlüğünü; en son aşamadaysa varlığın arkasındaki boşluğu simgeler. Zen-Budizm’e göre bilgelik; zihni, kavramlardan örülü kafesinden kurtarıp arıtmak ve tam bir iç suskunluğa ulaşmasını sağlamakla mümkün olabilir. Zihni kavramlardan arıtmak denilince, bu kavramların arasına ‘boşluk’ (kavramı) da konulmalıdır ki zihnin boşluk kavramına tutunup sarılmaya çalışmasını engellemek; tam bir iç suskunluğa ulaşmasını sağlamak da demektir.

Zen felsefesi, kişinin aydınlanma sürecini kendi başına yaşamasını ve kurtuluşu öz yaşamında aramasını önermiştir. Kurtuluş yolunu, salt bilgi ve felsefe değil ancak sezgiye değer ve yer veren ölçülü bir yaşam gösterebilir. Doğadaki gizemli gerçeği, ruhundaki gerçeğin özünü yakalamaya uğraşır. Bu felsefenin sanat diline çevirisinde, açıklayıcılık gitmiş ve yerini izlenimci bir ‘im’cilik almıştır. Zen sanatçısı, uzun bir düşünüp taşınma, bekleyiş ve hazırlık döneminden sonra hızlı, kararlı ve yürekli çalışır. Az çizgi, daha da az renk kullanır. Çoğu çokluğu, azla dile getirir. Japon sanatında karmaşa yerine yalınlık egemendir ama kişilik yapısı çok katlı ve katmanlı, oldukça karmaşık bir işleyiş içindedir. Hattâ sanatsal anlatımdaki o yalınlığın, kişilik yapısındaki karmaşıklığı örttüğü ve gizlediği de düşünülebilir. Görülür yalınlık; derindeki karmaşıklığın ustaca örtülmesi ve dengelenmesi sanattır. Resimlerdeki en muhteşem olay, doğaya (spontane / tzu-yan) sadık kalarak gerçekliği (objektiflik) kaybetmeden bir fikrin doğumuna (express) sebep olmak, fikir doğuşunu - manayı (sheng) vermektir. Fikrî sembolizm, sanatsal açıdan önemsiz ve enteresan olmayan bir şey gibi görünebilir. Ancak, Uzakdoğulu bir ressamaya göre hayati önemi olan bir konudur. Bu anlayış, Uzakdoğu’daki bütün görsel sanatlara yayılmıştır.

Geleneksel Japon insanının, yüce bir Tanrı’nın ya da tek bir dinin buyruğuna girmektense kendisini yaratıcı bir işe-güce adadığı, hayat denen serüvenin inançlı bir yolcusu olduğu belirtilir. Japonlar bu yola ve yolculuğa kısaca ‘Do’ derler; hayat yolu-hayat felsefesi anlamındadır. Zen yolcuları, ‘Satori’ adını verdikleri bir aydınlığı ararlar. Bilgelik, dünyanın anlamını ve yaşamın önemini kavramaktır. Aydınlanmış bilge kişi; bencil kâr-zarar hesaplarından, duyumsal acı-tatlı ayırımından sıyrılmış ve kendi varlığını başkalarına aydınlık götürmeye adanmış kişidir. Bilgelik kişinin içindedir. Zen, cahilliğin egemenliğinden, bilgeliği kurtarmaya çalışır. Zen, akılcılığı, biçimsel akıl yürütmeyi ve kavramlaştırmayı yadsır. Sözler ve sözcükler, boş soyutlamalardır. Zen, kendinde gerçek olanı - gerçeği- vurgular ve gerçeğin yaşanmış olmasını şart koşar. Zen-Budistlere göre: (1) sözel iletişimle okuyup dinleyerek elde edilen, (2) bilimsel yaklaşımla (gözlem, deney, çözümleme ve yargı) elde edilen ve (3) sezgisel kavrayışla elde edilen olmak üzere başlıca üç tür bilgi vardır. Üçüncüsü, kişinin kendi varlığının (benliğinin) derinliklerinden gelir. Zen yolcuları, üçüncü tür sezgisel bilgiyi ve onun aydınlığını

en üstün sayarlar. Zen, bu ereğini bir özdeyişle dile getirir: “Tümde bir (var) birde tüm”. Bu bir bilgi kuramı değil Zen’in dünyayı algılayış biçimidir. Kavramsal olarak çözümlenemeyen bu özdeyiş; “aşkın bilgelik” dir. Gerçeğin -ne eksik ne fazla olduğu gibi kabul edilmesidir. Her yaşantının öğeleri ve olguları, olduğu gibidir. Yaşantılardır salt gerçek! Yaşantıyı dıştan çözümlemeye çalışan ve oradan bir bilgi kuramına varmaya uğraşan kimse, Zen öğrencisi / Zen yolcusu sayılmaz. Dengesizlik, simetri yokluğu, fırça sayısında aşırı ekonomi türünde yalın güzellikler; Japon kültür ve sanatının kendine özgü nitelikleridir. Bütün bunlar, tek bir Zen gerçeğinden kaynaklanır: Her şeyi salt kendisi olarak; “çok’taki biri, bir’deki çokluğu” görmek!

Böylesi bir sanatçı duyarlılığı, kişiyi kurallardan uzaklaştırır. Bir çizgi, kütle ya da denge ögesi -olması gerektiği yerde- yoktur ama eksikliği ve yokluğu, kişiyi güzel duygular verir. Eksiklik ve kusur, böylece bir yetkinlik ögesi olur. Çünkü güzellik, salt kusursuzluk ya da yetkinlik demek değildir. Japon sanatçıların sık sık başvurduğu bir aldatmaca da güzeli kusurluda, hattâ çirkinde bulmaktır. İşte bu eksik ya da kusurlu güzelliğin yanında doğa ve doğallık varsa; Japon sanat uzmanlarının “Vabi-Sabi” (Duygusal Güzellik) adını verdikleri güzellik yaratılmış olur. Buna göre;

1. Zen, törensel değil duygusal olana ağırlık verir; kişiyi, kuramsal yorumlardan – dolaysız ve sezgisel iletişime yöneltir.
2. Zen, dine ve töreye (uyuma) değil sanata ve yaratıcılığa yakındır. Öğretisinde ve uygulamasında, estetik ilkeleri egemendir. Sanatçı olmak, doğuştan bir yaratıcılığa sahip olmak demektir.
3. Zen, doğanın ve yaşamın dünyasında var olur. Sanat nesnesinin içine girmeyi, ruhunu (özünü) anlamayı ve anlatmayı amaçlar.
4. Zen’in amacı; kişiyi, felsefi açıdan sanatsal aydınlığa (Satori’ye) çıkarmaktır.

Zen-Budizm, tarihsel olarak Hint ve Çin geleneklerinin ürünüdür. 12. Yy. ve sonrasında Japon kültürü içinde gelişmesini tamamlamıştır. Uzakdoğu’nun, dünya kültürlerine değerli bir katkısıdır. Her dönem arayış ve yenilik peşinde olan sanat dünyası, özellikle savaş sonrası dönemlerde, savaşın yıkıcı gerçeğinden adeta kaçarcasına kendisini soyut eğilimlere yöneltir ki bunlardan birisi de Uzakdoğu sanatı ve temelinde yer alan inanca dayalı felsefi akımlardan Zen-Budist yaklaşımlar olmuştur. Paris merkezli Fransa’da, 19. Yy.’ın sonlarından I. Dünya Savaşı’nın başlarına kadar sanat gündeminde kalmış olan Japonizm ve Budizm’in getirileri; II. Dünya Savaşı sonrasında Batı dünyasında, Uzakdoğu resimlerinden esinlenen ve alınan Zen temelli kaligrafik etkilere dönüşmesiyle dikkate değerdir. Çağdaşlaşma sürecinde, Japon kültür ve sanatından; bilhassa da Zen-Budist resimlerdeki sıra dışı yaklaşımlardan oldukça yoğun bir şekilde etkilenilmiş ve beslenilmiştir. Sengai Gibon, etkilemede öne çıkan sanatçıların en önemlilerinden biridir.

Sengai, Zen-Budist bir rahip ve sanat tarihine mâl olmuş filozof bir ressamdır. Sadece Uzakdoğu’da değil tüm dünyada eserleriyle tanınan ve esinlenen (Hiroshige, Hokusai vb.) birkaç Japon sanatçıdan biridir. En meşhur eseri; “Evren” olmuştur. Evren’i, üç temel geometrik şekil (üçgen-kare-daire) ile özetlemesinin yanı sıra, Paul Cezanne’dan bir asır önce dile getirip resimlendirmesiyle de şaşırtıcı bir öngörü ve vizyon sahibi sanatçı-düşünür olarak önem arzeder. ‘Daire’; sonsuzu temsil eder ve sonsuz, tüm varlıkların temelindedir. Sonsuz, kendi içinde biçimsizdir; her türlü forma sahiptir ve tüm formlar ondan doğar. ‘Üçgen’; tüm biçimlerin başlangıcıdır. ‘Kare’; ikiye katlanmış üçgenden oluşur. İkiye katlama işlemi, sonsuza (devinip daire oluşana) kadar sürer ve Çinli filozofların (kinayen) ‘On Bin Şey’ diye ifade ettiği şeylerin çokluğuna sahip olan ‘Evren’ i meydana getirir. Bir daire bir üçgene, sonra bir kareye ve son olarak da sonsuz çeşitlilikte ve değişken şekillere dönüşür. Bu, sonsuz formda biçimlenmiş ve her türden çeşitli şeye sahip olan Evren’dir. Japon Sanatı, modern kavramlarda da yer alan formların (üçgen, kare, daire) evrensel dilini çok önceleri yakalamıştır.

Üç form hakkında başka ve daha geleneksel bir yorum da vardır: Sengai, Zen’in yanı sıra Budizm’e de aşinadır ve onaylar. Çünkü Budizm, bedensel varoluşun nihaî gerçeklikle özdeşliğini öğretir. Bedensel varoluş; insan vücudunu fiziksel, sözlü (veya akıl) ve zihinsel (veya manevî) üç yönüyle simgeleyen bir üçgen ile temsil edilir. Dörtgen, dört büyük elementten; toprak, su, ateş ve havadan oluşan nesnel dünyayı temsil eder. Nihaî gerçeklik olan, buradaki dairedir yani biçimsiz formdur. Genellikle varoluş, form ve formsuz, nesne ve özne, madde ve ruh hakkında ikili bir görüşe sahip insanlarca; bunların birbiriyle çeliştiği ve birbirini dışladıkları düşünülür. Oysa hem Budizm hem de Zen, bu görüşe karşı çıkarlar ve form olanın formsuz veya boş(luk) olduğunu, yani özdeş olduklarını savunurlar. Sengai, konuyla ilgili diyalog biçiminde kaleme aldığı ‘Tengan Yaku’ (Göz İçin İlaç) adlı küçük incelemesinde; Zen’in, Budist yaklaşımdan daha üst seviyede ve daha doğrudan / dolaysız olduğunu, sözelliğe kapılmadan noktaya geldiğini belirtir. Zen, bu bakımdan akıl düzeyinde gezinen göz için en etkili şifalı damladır. Bu tür (manevî) gözü, sözel (aklî) göze tercih eder. Nihaî gerçekliğin sırlarına doğrudan bakan; İlâhî (manevî) gözdür. Bu düzenin açılması veya uyanması anıdır ve (Budizm’de karakteristik olarak eksik olan) her türlü sözlü gösterinin ötesindedir. Bilgeliğin üçüncü gözü, Zen-Budizm’in güzele duyarlı olan gözüdür. İnsanoğlu, güzelliği belki gören gözleriyle görmez ama üçüncü gözüyle kavrar, duyumsar ve yaşar.

Zen-Budizm, bu tür bir hayat görüşünün yüce sanatıdır. Sanat eserleriyle ve sanat yaparak yaşanır. İnsanoğlu yaşayarak kendini, kimliğini, kişiliğini bulur. Yazı yazmak ve resim yapmak, yalnız düşünceleri değil bedendeki duyguları da dile getirir: öteki geleneksel sanatlarda olduğu gibi ‘benden içeri olan Ben’ ile konuşmak, tanışmaktır. Kişinin, ruhunu yüzünde görmesidir. İlâhî dinlerin de önerdiği; ‘Kendini Bil’ mektir. Japon sanatının bu düzeyde gelişmiş olması, belki de Japon sanatçısının ‘Kendini Bil’ me tutkusuyla açıklanabilir. Japon kültüründeki

geleneksel güzellik ilkelerine göre; doğrudan anlatım yerine dolaylı anlatım egemendir. Söylenen, yazılan, çizilen, ‘im’lemedir. Kişi, kendi çabasıyla o imlemenin içindeki ve arkasındaki; söz-satır ve resimlerin arasındaki imgelere ulaşabilir. O her şeyin ölçüsü olan insanı; sevgisi, kavgası, duygusal iniş-çıkışları, sevinci, kederi, düşleri, tutkuları, varlığı-yokluğu vb. ile içinde yaşayan kendi insanını anlatmıştır. Evrenseli aramış, amaçlamamış ama kendi insanından ‘İnsan’a ulaşmıştır.

KAYNAKÇA

- Arıklı, E. (1976). “Çin”. *Gelişim Genel Kültür Ansiklopedisi / Tarih ve Kültür-1*. C.6. İstanbul: Gelişim Basım ve Yayım A.Ş.,
- Arıklı, E. (1976). “Çin Sanatı”. *Gelişim Genel Kültür Ansiklopedisi / Çağdaş Dünya*. C.8. İstanbul: Gelişim Basım ve Yayım A.Ş.,
- Arkın, R. G. (1969). “Budizm”. *Cumhuriyet Ansiklopedisi*. C.3. İstanbul: Arkın Kitabevi.
- Bedin, F. (1985). *Çin Sanatını Tanıyalım*. Çev. Eren Soley. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Çığışar, T. (2000). 19. Yy. – 20. Yy. *Çağdaş Batı Sanatı'nda Uzakdoğu (Çin ve Japon) Etkileri*. Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Eberhard, W. (1947). *Çin Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Fromm, E. (1979). *Psikanaliz ve Zen Budizm*. Çev. İlhan Güngören. İstanbul: Yol Yayınları.
- Gombrich, E. (1986). *Sanatın Öyküsü*. Çev. Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güngören, İ. (1995). *Zen Budizm-Bir Yaşama Sanatı*. İstanbul: Yol Yayınları.
- Güvenç, B. (1980). *Japon Kültürü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hazan, F. (1961). *Chinese Art*. Paris: Methuen and Co.Ltd.
- İdemitsu, B., Yardımcı, N. (1986). “İdemitsu Koleksiyonu”-Japonya Sanat Sergisi Kataloğu. Japonya: İdemitsu Müzesi.
- İnal, G. (1982). *Uzakdoğu Resim Sanatı-Ders Notları*.
- MacKenzie, Finlay. *Chinese Art*. London: Spring Books, 1961.
- Ruben, Walter. *Eski Metinlere Göre Budizm*. Haz. Lütfü Bozkurt. İstanbul: Okyanus Yayıncılık, 1995.
- Seidensticker, E. (1978). *Japan Time-Life International*. Nederland.
- Silva, A. D. (1967). *Art of The World-Art of Chinese Landscape Painting*. New York: Crown Publishers.
- Siren, O. (1963). *The Chinese on the Art of Painting-I*. New York: Schocken Books.
- Siren, O. (1963). *The Chinese on the Art of Painting-II*. New York: Schocken Books.
- Smith, B., Weng, W. (1983). *China-A History in Art*. New York: Harper Books.

- Sözen, M., Tanyeli, U. (1992). Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Suzuki, D. T. (1970). Essays in Zen Buddhism - First Series. London: Rider and Company.
- Suzuki, D. T. (1972). Introduction to Zen Buddhism. London: Rider and Company.
- Suzuki, D. T. (1977). Zen Buddhism and its Influence on Japanese Culture - Guides to Japanese Culture. Japan.
- Walther, I. F., Metzger, R. (1993). Van Gogh-The Complete Paintings-I. Italy: Benedikt Taschen.
- Watts, A. (1957). The Way of Zen. New York City: Pantheon Books.
- Yamada, C. F. (1976). Dialogue in Art-Japan and the West. New York: Kodansha International Ltd.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://terebess.hu/zen/sengai.html> (Erişim tarihi: 26.01.2022).



SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK TEMELİNDE BEDENSİZ VE DÖNÜŞEBİLEN KIYAFETLER

Gülen Nur Altınbaş¹, Duygu İrem Can²

Özet

Tekstil üretimi çevre kirliliği yaratan sektörlerin başında gelmektedir. Globalleşen dünya, artan nüfus yoğunluğu ve moda eğilimlerinin sık sık değişmesi üretimde ve tüketimde artışlara sebep olmaktadır. Moda eğilimlerinde yaşanan bu sık değişim sadece kıyafetleri değil reklamlarda görülen bedenlerin beğenilmesi ile bireylerin beden algılarını da etkilemektedir. Toplumda oluşan bu beden algılarına uymayan bireylerde çeşitli psikolojik ve duygusal etkiler ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmada, sürdürülebilir moda temelinde ortalama beden ölçüleri ile oluşturulan 34 bedenden başlayarak 50 bedene kadar çıkabilen ayrı kalıplar yerine beden aralıkları kullanılarak sadece 34-42(XS-L) ve 44-50(XL-5XL) beden aralıklarında olan, her bireyin giyebileceği aynı zamanda farklı şekillerde kullanılabilen tasarımlar yapılmıştır. Yapılan bu çalışmayla, tek ürünün birden fazla şekilde kullanılması ve bulunduğumuz çağda sürekli değişen güzellik algısı sebebiyle insanların belirli bedenleri giyme zorunluluğuna bir çözüm sunmak amaçlanmıştır. Kalıpların kesimi ile ortaya çıkan fire kumaşları daha aza indirmek için geometrik kalıp şemaları ile çalışılmıştır. Ortaya çıkan ürünlerin işlevselliği, birden fazla şekilde kullanılabilmesi ve kalıp özellikleri sayesinde her bedene uyabilmesi ile yavaş moda katkı sunması beklenmektedir. Ürünlerin kaç farklı şekilde giyilebileceği detaylandırılmıştır. Tasarım kalıplarının hazır giyime uygun şekilde kesilebilir ve dikilebilir olmasına dikkat edilmiştir. Tasarımlar sürdürülebilirlik ilkesi ve beden kalıpları üzerinden farklı bir bakış açısı ile yorumlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Giysi tasarımı, Yavaş moda, İşlevsel tasarım, Geometrik kalıp, Dönüşebilen kıyafet.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, gulennur@outlook.com.tr, ORCID ID:0000-0001-5168-5220

² Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, dican@eskisehir.edu.tr, ORCID ID:0000-0001-9943-7154

DISEMBODIED AND TRANSFORMABLE CLOTHES ON A SUSTAINABILITY BASIS

Abstract

Textile production is one of the sectors that creates environmental pollution. The globalized world, increasing population density and frequent change in fashion trends are causing increases in production and consumption. This frequent change in fashion trends affects not only clothes, but also the body perceptions of individuals by liking the bodies seen in the advertisements. Various psychological and emotional effects occur in individuals who do not conform to these body perceptions formed by advertisements in society.

In this study, designs were made that can be worn by every individual in the size ranges of 34-42 (XS-L) and 44-50 (XL-5XL) instead of separate molds that can grow from 34 sizes to 50 sizes created with average body sizes on the basis of sustainable fashion. With this study, it is aimed to provide a solution to the necessity of people to wear certain bodies due to the use of a single product in more ways than one and the ever-changing perception of beauty in our age. Geometric pattern schemes have been studied to reduce the waste fabrics resulting from the cutting of patterns. It is expected that the products will contribute to slow fashion with their functionality, multiple use and pattern characteristics that can fit into any size. It is detailed how many different ways the products can be worn. It has been noted that design patterns can be cut and sewn in accordance with ready-to-wear. Designs are interpreted from a different point of view through the principle of sustainability and body patterns.

Keywords: Clothing design, Slow fashion, Functional design, Geometric pattern, Transformable clothes.

Giriş

‘Moda en genel tanımıyla değişimi ifade etmektedir. Genellikle giyim kuşamla eş anlamlı görülmesine rağmen insana dair her alanı kapsayan bir olgudur. Beğenilerdeki kısa ya da uzun vadeli değişimler moda eğilimlerini oluşturmaktadır.’ (Ertürk, 2011, s.3) Günümüzde bu eğilimlerin değişim hızı giderek artarken ortaya yeni kavramlar çıkmıştır. Bu kavramlar hızlı moda ve tüketim çılgınlığıdır. Sanayi devrimi ile hızlanan üretim tüketimi de arttırmıştır. Günümüzde reklamlar ve kampanyalar ile bu tüketimlerin sadece ihtiyaçların alınması olmaktan çıkarak alışkanlık haline geldiği görülmektedir. (Kırboğa, 2019).

Moda endüstrisi üretiminden tüketimine kadar fazlaca atık çıkaran sektörlerin başında gelmektedir. Tekstil ürünlerinin üretiminde kullanılan boyalar, kumaş atıkları tüketiminde ise plastik ambalajlar, etiketler çevreyi olumsuz etkilemektedir.

Modanın sürekli değişmesi toplumda kabul görmek isteyen bireyleri satın almaya yönlendirmektedir. Bu ihtiyaç dışı ve sürekli satın alımlar bireylerin ekonomik durumunu olumsuz biçimde etkilemektedir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte moda endüstrileri tarafından oluşturulan reklamlar ile tüketicilerin ürünü aldığı takdirde mutlu olacakları izlenimi verilmektedir. Reklamlarda görülen

imgeler zayıf mankenler, yeni kıyafetler ve mutluluk temalıdır. Kitle iletişim araçları ile bu imgeler desteklenmektedir. Bu imgeler insanların bedenini belirli kalıplara sığdırmaktadır. Halk arasında sıfır beden hastalığı tıpta ise anoreksiya nevroza olarak tabir edilen hastalığın bu imgeler sebebi ile arttığı gözlemlenmektedir ve bu hastalığın bedensel etkilerinin yanı sıra psikolojik etkileri de azımsanamayacak kadar fazladır. (Ersöz, 2010).

Bu çalışmada standart beden kalıpları yerine 34-42 ve 44-50 beden aralıkları tercih edilerek sürdürülebilirliğe katkı sağlanması hedeflenmiştir. Kullanılan beden aralıkları sayesinde aynı üründen sadece iki farklı ölçüde üretilirken, 34-42 ve 44-50 beden aralığında olan herkes tarafından giyilebilmesi amaçlanmıştır. Beden aralıkları ile çalışırken tasarımlara işlevsellik katmak, değişik biçimlerde giyilebilen ürünler ortaya koymak, kolay dikilebilir kalıplar ile çalışmak hedeflenmiştir. Çalışmada kullanılan kalıpların ve giyim biçimlerinin yavaş modaya katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Sürdürülebilir Moda'da Kullanılan Teknik ve Yöntemler

Sanayileşme, nüfus artışı, sosyal ve ekonomik standartların değişmesi sonucunda tekstil üretimi önemli bir artış göstermiştir. İnsanların giyinme korunma süslenme ihtiyacını karşılayan tekstil ve moda sektörü için sürdürülebilirlik oldukça önemlidir. Tekstil ve hazır giyim sektörü, tüketimin en yoğun olduğu sektörlerden biri olsa da sektördeki geri dönüşüm uygulamaları memnun edici seviyelerde değildir. Ancak çevresel problemlere ilişkin küresel bilincin artmasına paralel olarak, tüketicilerin sürdürülebilirlik konusundaki farkındalıkları da artmaya başlamıştır. (Eser, vd., 2016). Artan bu farkındalık ile çeşitli yöntemler geliştirilirken eski dönemlerde kullanılan bazı uygulamalarda yeniden gündeme gelmiştir. Kullanılan yöntemlerde, fire kumaş vermeyen kalıp tasarımları, ürünlerin daha uzun süre kullanılabilmesi, zamansız tasarımlar, modüler kalıp uygulamaları ile takılıp çıkarılabilen giyim bölümleri öne çıkmaktadır. Bu başlık altında modüler kalıp tasarımı, sıfır atık kalıp tasarımı incelenmiştir.

Modüler Kalıp Tasarımı

Tekstil sektöründe kullanılan standart ölçüler günümüzde birçok kadının bedenine uyum sağlayamamaktadır. Kullanıcıların ürünü giydiğinde kendilerini iyi hissetmeleri tekstil sektörü için önemli bir unsurdur. Beden ile tam uyum sağlayan kıyafetler giyen kişide olumlu duygular uyandırmaktadır. Her marka ve ülkeye göre değişim gösteren standart ölçüler arasında tüketicilerin kendine uygun bedeni bulmalarını zorlaştırmaktadır. Türk kadınlarının Avrupa ölçülerine tam uyum sağlayamadığı bazı araştırmalar ile ortaya çıkartılmış ve sunulmuştur. Sadece Avrupa ölçülerinin değil diğer ülkelerin standart beden numaralarının da Türk

bedenleri için uygun olmadığı görülmüştür (Ataç, 2005, s. 26).

Bu problem durumunda modülerlik bir çözüm yolu olabilmektedir. Modüler tasarımlar sadece ürünün kullanım şeklini değiştirmek için değil aynı zamanda farklı bedenlere ve ölçülere uyum sağlaması için de kullanılmaktadır.

Koo, Dunne ve Bye (2014) “Design Functions in Transformable Garments for Sustainability” isimli çalışmalarında şekli değiştirilebilen giysiler üzerine araştırma yapmışlardır ve çift yüzlü, modüler, akıllı giysiler ve kendin yap (do it yourself) olarak dönüşüm şekillerini dört başlıkta toplamışlardır. Bu yöntemlerden modülerlik incelendiğinde modülerliğin hem kişiselleştirilebilir hem kullanıcıların istediği şekle bürünebilir ve bedenlerine uyum sağlayabilir olduğu görülmektedir. (Nadasbaş, 2018).

Modüler ürünlerde kullanılan cırt cırtlar fermuar ve bağlar sayesinde çıkarılabilir takılabilir parçalar ön plandadır. Kişiselleştirilebilir bu ürünler kullanıcılar tarafından ürünle bağ kurma ilişkisini desteklemektedir.

Modüler tasarımda kullanılan esnek kumaşlar ile ürünlerin bedene uyumlanması sağlanır. Günümüzde, boy uzunluğu değişebilen, kolu ve şapkası çıkarılabilen ürünler hazır giyimde kendine yer bulmaktadır Gelinliklerde de kullanılan modülerlik ile gelinlikler elbiseye dönüşebilmektedir.



Görsel 1: Modüler gelinlik tasarımı örneği. (Kaynak: <http://dugun.1001kadin.com/etegi-cikabilen-gelinlik-modelleri.html>)



Görsel 2: Henkaa Markası, değişebilen ve üç farklı şekilde giyilebilen elbise. (Kaynak: <https://www.henkaa.com/blogs/henkaa-blog/calla-convertible-dress-3-ways-for-the-social-butterfly>)

Sıfır Atık Kalıp Tasarımı (Zero-Waste Pattern Cutting)

Sıfır atık kalıp uygulamalarının eski zamanlardaki kıyafet tasarımlarında da kullanılmış olduğu araştırmalarla ortaya çıkarılmıştır. Bu araştırmalarda eski dönem kıyafetlerinin kalıpları ve dikim yöntemleri incelenmiş ve kalıplarda kumaş aralıklarının çok az olduğu ya da hiç olmadığı görülmüştür.

Geleneksel Türk giyimlerinde de görülen geometrik kalıp tasarımları dik kenarlı biçimlerden oluşmaktadır. (Görsel 3.) Kumaştan fire verilmeden kesim yapılabilmesini ve bu sayede hammaddeden tasarruf etmeyi sağlamaktadır. Ayrıca dik kenarları sayesinde dikiminin de çok basit olduğu araştırmanın başka bir bulgusudur. (Şahin, 2016). Yapboz yöntemi de denilen bu kalıp uygulamasında, kalıpların kumaş üzerinde boşluk bırakmayacak şekilde yerleştirilmesi önemlidir.



Görsel 3: Denizli İli Çardak İlçesi Söğüt Köyü Entari İncelemesi (Kaynak: Bulmuş ve Bedük, 2013, s. 24)

Hızlı Moda ve Standart Beden Ölçüleri

Hızlı moda olarak kullanılan tabir, ürünlerin hızlı bir şekilde üretilmesi ve tüketilmesi anlamına gelmektedir. Hızlı moda sanayi devrimi ile kolaylaşan üretimin giderek fazlaşmasının bir sonucudur. Bu sonuç modanın doğal süreci olan mevsimsel dönemleri neredeyse ortadan kaldırmış ve vitrinlerin daha sık değişmesine sebep olmaya başlamıştır (Gürcüm ve Yüksel, s.48).

Moda endüstrisinde kullanılan standart beden ölçüleri her markada farklılıklar göstermektedir. Örnek verecek olursak; X markasından alınan 38 beden ürün kullanıcıya tam uyarken Y markasından aldığı 38 beden bol ya da dar gelebilmektedir. Her markada farklı üretilen bu bedenler ölçü kirliliğine neden olurken kullanıcıların da kendilerine uyan belirli marka ürünlerine yönelmesine sebep olabilmektedir. Hızlı moda ile bu durum bir araya geldiğinde tekstil ürünlerinin çoğu bedene uymayan şekilde üretilmesi hem sektörü hem de çevreyi olumsuz yönde etkilemektedir.

Hızlı modanın psikolojik olarak etkilerine baktığımızda kıyafetleri giyen kişilerin kitle iletişim araçları sayesinde takip edilmesiyle bedenleri de etkiler hale geldiği görülmektedir. Toplumda bu ürünlerin reklamlarında görülen bedenlere en yakın bedenler beğenilmekte fakat moda eğilimleri gibi bu beğeniler de sürekli değişim göstermektedir. Toplumda kabul görmek isteyen bireyler bu sebeplerle alışverişe yönelmekte ve çeşitli estetik müdahalelere başvurmaktadır. Beden algılarına uymayan kişiler kendilerini baskı altında hissetmekte ve kendini soyutlama çabasına girmektedir (Ersöz, 2010).

Tasarım Önerileri

Tasarım çalışmaları için kalıpların düzenlenmesi esnasında giyim sektöründe kullanılan kalıpların birbiri ile aynı olduğu gözlemlenmiştir. Örneğin pantolon kalıbı ve kol kalıbı dikildiğinde benzerlik göstermektedir. Etek ve oversize ceket kalıplarında ise etekte kullanılan cep oyuntularının kol evi olarak kullanılabileceği fikri çözüm olarak ortaya atılmış ve uygulamalar ile fikirler doğrulanmıştır. Yavaş moda katkı sağlaması amacı ile kalıplarda kullanılan yuvarlak hatlar azaltılarak geometrik kalıp şekline getirilmiştir. Yapılan tasarımlarla tek ürünün birden fazla biçimde giyilebilmesi amaçlanmıştır. Ürünler belirlenen beden aralıklarında; dolamalar, büzgüler ve iplerle rahatça giyilebilmiştir. Kalıpların basitleşmesi ve her beden için ayrı kullanılan kalıp şablonlarının yerine oluşturulan geometrik kalıpların kullanılması ile hazır giyim için kesilebilir ve üretilebilir olduğuna dikkat çekilmiştir.

Tasarımlar ile standart beden kalıplarının her tüketici için uygun olmaması problemi çözülmeye çalışılırken, sürdürülebilir yöntemlerle desteklenerek tekstil sektörünün yarattığı olumsuz çevresel etkilerin de azaltılması hedeflenmiştir.

Bu çalışmada üretilen tasarımlar ile tekstil üretimi esnasında kullanılan belirli kalıp ölçülerine sahip şablonlar yerine geometrik kalıplar esas alınarak yeni kalıplar ortaya konulmuştur. Tasarımlarda kullanılacak kalıplar, kuplu kalıplarda bulunan dairesel ve yay şeklindeki kenarlar dikdörtgen ve karelerle yeniden düzenlenerek geometrik kalıp haline getirilmiştir. Geometrik kalıpların düz kenarları fire kumaşı en aza indirmek için bir araç olmuştur. Kuplu kalıplarda kullanılan eğik çizgiler geometrik kalıplarla daha düz hale gelmiştir. Düz çizgilerden oluşan kalıplarla ürünlerin kolay dikilebilirliği ve üretilebilirliği sağlanmaya çalışılmıştır. Bir ürünün birden fazla şekilde kullanılabilmesi ile yavaş tüketim desteklenmiş tek ürün için sarf edilen malzemeler ile en az iki şekilde giyilebilen tasarımlar yapılmıştır.

Üst Giyime Dönüşebilen Etek Tasarımı



Görsel 5: Üst giyime dönüşebilen etek tasarımı. (Tasarımcı: Gülen Nur Altınbaş, 2015.)

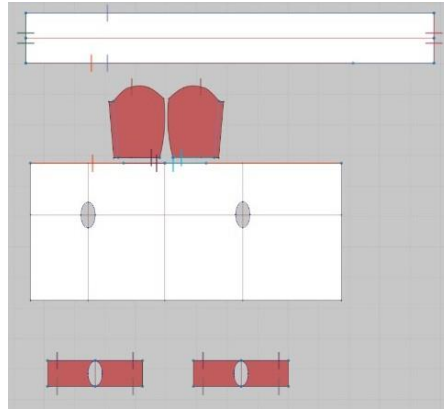
Görsel 5'te S/L beden aralığı için tasarlanan etek görülmektedir. Belde kullanılan uzun bağlama kemeri ile dolamalı bir yapıya sahiptir. Cepleri aktif olarak kullanılabilir. Kapüşon kalıbının ikiye ayrılarak fermuar ile kapatılması

sağlanmıştır. Bu ikiye ayrılış ile kapüşon etek içinde kalarak görülmemektedir ve eteğin arkasında potluklara sebep olmamaktadır.



Görsel 6 ve 7: Üst giyime dönüşebilen etek tasarımı. (Tasarımcı: Gülen Nur Altınbaş, 2015.)

Görsel 6 ve 7'de görülen üst giyimler Görsel 5'te tasarlanan eteğin dönüşmüş formlarıdır. Görsel 6'da uzun kemeri ile çapraz dolanarak bedene oturması sağlanmıştır. Kapüşon ortasından geçen fermuar kapatılarak şapka formu elde edilmiştir. Cep uçlarında bulunan fermuarlar açılarak kol haline getirilmiştir. Görsel 7'de ise aynı eteğin farklı bir üst giyime dönüştüğü görülmektedir. Uzun kemeri boyundan dolanarak farklı bir şekilde giyilebileceği gösterilmiştir.



Görsel 8: Tasarımda kullanılan kalıp şeması. (Tasarımcı: Gülen Nur Altınbaş, 2015.)

Görsel 8'de bulunan kalıp tasarımı olabildiğince geometrik şekiller ile oluşturulmuştur. Olası bir üretimde fire verilen kumaş payını en aza indirmek hedeflenmiştir.

Alt Giyim ve Üst Giyim Olarak Kullanılabilen Kadın-Erkek (Unisex) Tasarım



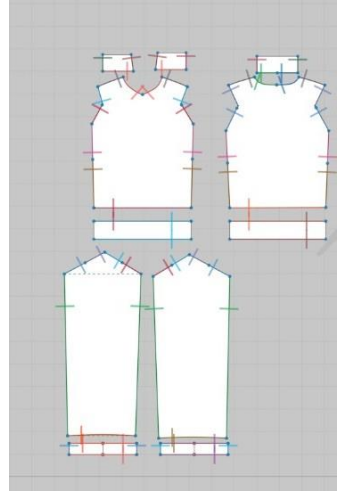
Görsel 9: Aynı kalıp biçiminin kullanıldığı alt giyim ve üst giyim tasarımı. (Tasarımcı: Gülen Nur Altınbaş, 2015.)

Görsel 9'da bulunan tasarımda aynı kalıp hem alt giyim hem üst giyim olarak kullanılmıştır. Kol kalıpları, pantolon kalıpları, şalvar kalıpları ve üst giyim kalıpları yeniden düzenlenerek oluşturulan tasarım tek bedendir 36'dan 42 bedene (S/L) kadar sunulmuştur. Oluşan ürün hem alt giyim hem üst giyim olarak giyilebilmiştir. Mankende görülen iki giyim ürünü de aynı kalıplara sahiptir. Yaka kısmında kullanılan fermuar alt giyime dönüştürüldüğünde kapatılır. Kol kalıpları, pantolon kalıpları, şalvar kalıpları ve üst giyim kalıpları düzenlenerek oluşturulmuştur.



Görsel 10 ve 11: Aynı kalıp biçiminin kullanıldığı alt giyim ve üst giyim tasarımı. (Tasarımcı: Gülen Nur Altınbaş, 2015.)

Görsel 10 ve 11'de tasarımın üst giyimde kol ve alt giyimde bacak olan kalıp detay görüntüsü ve üst giyim şekli görülmektedir. Kollarda bulunan büzgüler ile kol ve bacak boyu uzunluğuna göre ayarlama yapılabilir. İstenilen şekilde uzunluk belirlendikten sonra büzgüler klipsler ile sabitlenir. Tasarımın alt beden olarak kullanımında belden büzgüler istenilen genişlikte bağlanabilir. Kollar bacaklara dönüşür ve ortada kalan şalvar ağı, bedenın kendisini oluşturmaktadır. Bu kalıp tasarımı giyene rahatlık sağlamaktadır.



Görsel 12: Tasarımda kullanılan kalıp şeması. (Tasarımcı: Gülen Nur Altınbaş, 2015.)

Sonuç

Günümüzde tekstil üretim ve tüketim aşamaları çevreyi olumsuz etkilemektedir. Tekstil ürünlerinin üretimi esnasında pek çok atık kumaş ortaya çıkmaktadır. Tekstil ürünlerinin tüketime sunulması esnasında kullanılan plastik ambalaj ve etiketler doğada çözünemez haldedir. Tekstil ürünlerinin elde kalması yeterince satılamaması bu ürünlerden oluşan tekstil yığınlarını meydana getirmektedir.

Çözüm olarak sunulan tasarımlarda 34,36,38 gibi ilerleyen bedenler kullanılmayarak tüketici üzerinde oluşan beden baskısının azaltılması amaçlanmıştır. Bu beden sayıları yerine 34-42 yani XS/L ve 44-50 yani XL/5XL gibi beden aralıkları belirlenerek kesilecek kalıpların hazır giyim üretimine uygunluğu sağlanmıştır. Yapılan tasarımlar birden fazla şekilde ve farklı cinsiyetlerde kullanılabilmiştir. Bu sayede iki ya da daha fazla ürünün üretilmesi esnasında oluşan tekstil atıkları tek ürüne düşerken kalıp şemaları ise fire kumaşı en aza

düşürmek için olabildiğince geometrik biçimlerde düzenlenmiştir. Geometrik olarak düzenlenen kalıpların kesimlerinin ve dikimlerinin dik kenarları sayesinde oldukça basit olduğu bu çalışma ile gözlemlenmiştir.

Moda endüstrisinde sürdürülebilirlik için yapılan literatür taraması esnasında modüler ürünlerin uygulamalarına yönelik araştırmaların az olduğu görülmektedir. Bu çalışma sürdürülebilirliği kalıplarla desteklemeyi hedeflemekte ve her bedene uyum sağlayabilecek ürünler ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmanın, kullanılan kalıplar ve yapılan işlevsel tasarımlar ile yavaş moda katkı sunması kendinden sonra yapılacak araştırma ve uygulamalara kaynak olması beklenmektedir.

Kaynakça

- Ataç, S. (2005). *Büyük Beden Giysi Kullanan Kadınların Hazır Giyim Tercihlerini ve Sorunlarının Belirlenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Fen bilimleri Enstitüsü.
- Can, Ö. Ve Ayvaz, K.M. (2017). Tekstil ve Modada Sürdürülebilirlik. *Akademia Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (1), 110-119.
- Ersöz, A.G. (2010). Tüketim Toplumunda 'Sıfır Beden' Söylemi: Neden ve Sonuçları Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 27 (2), s. 37-53.
- Ertürk, N. (2011). Moda Kavramı, Moda Kuramları ve Güncel Moda Eğilimi Çalışmaları. *Art-e Sanat Dergisi*, 4 (7), s. 1-32.
- Eser, B., Çelik, P., Çay, A., Akgümüş, D. (2016). Tekstil ve Konfeksiyon Sektöründe Sürdürülebilirlik ve Geri Dönüşüm Olanakları. *Tekstil ve Mühendis*, 23 (101), s. 43-60.
- Gürcüm, B.H. ve Yüksel, C. (2011). Moda Sektörünü 'Yavaşlatan' Eğilim; Eko Moda ve Moda'da Sürdürülebilirlik. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 4 (8), s. 48-51.
- Kırboğa, Z. (2019). Sembolik Tüketim ve Moda. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 36, 383-396.
- Nadasbaş, S.E. (2008). *Bedeni ve Modeli Değiştirilebilen Modüler Giysi Tasarımlarına Yönelik Tüketici Eğilimleri Analizi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi-Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Moda Tasarımı Anabilim Dalı.
- Şahin, Y. (2016). Geleneksel Türk Giyim Kültürü ve 20. Yüzyıl Modasını Kesişme Noktası: Geometrik Kesim. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 9 (17), s. 376-390.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: <http://dugun.1001kadin.com/etegi-cikabilen-gelinlik-modelleri.html>

Görsel 2: <https://www.henkaa.com/blogs/henkaa-blog/calla-convertible-dress-3-ways-for-the-social-butterfly>

Görsel 3: Bulmuş, E. Ve Bedük, H.S. (2013). Denizli İli Çardak İlçesi Söğüt Köyü Gelin Entarileri. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16, s. 21-31.



ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

Özdemir Karabay¹

Özet

Uzmanlar, anaokulu ve okul öncesi dönemde bulunan çocuğun yaptığı resimlerin sıradan çocuk resmi olarak algılanmaması bunların ondan gelen bir mesaj olarak değerlendirilmesi gerektiği konusunda sık sık görüş bildirmektedirler. Çocuğun gelişim sürecinde önemli bir yer kaplayan ve çocuğun psikolojisi ve yaşadıkları hakkında ipuçları veren çocuk resminin okunması konusu yeni bir tartışmayı başlatmıştır. Araştırma süreci içerisinde okullarda okul öncesi idarecileri ve öğretmenlerle yapılan yüz yüze görüşmelerde çocuğun yaptığı resmi kim değerlendirmelidir konusunda söz konusu bu kesim ve hatta psikologlar bir ikilem yaşamaktadırlar. Yapılan yüz yüze görüşmelerde ve konuyla ilgili sorulan sorulara verilen cevaplarda da, bu konunun psikologların görevi olduğu söylenece, burada en büyük sorumluluk ilk planda psikologdan ziyade öğretmene düşmektedir. Zira çocuk sınıfta resim yaparken başında sadece öğretmen bulunmaktadır. Çocuğun başında bulunan öğretmenin bu konuda kendini geliştirmiş olması ve çocuk resmi okuma bilgi ve yeteneğinin olması gerekir. Çocuğun yaptığı resmi ilk planda görüp değerlendirmesi gereken sınıftaki öğretmen olup, bundan sonraki aşamada bir problem varsa resmi değerlendirmesi için psikoloğa başvurulur. Çocukta bir psikolojik bozukluk olması durumunda ve travmaya dönüşme ihtimali varsa o zaman da psikoloğun, durumu fark ederek aile ile görüşmesi ve çocuğu klinik psikoloğa ya da psikiyatriste yönlendirmesi en doğru karar olacaktır. Çalışma Amasya ilinde bulunan 6 okul öncesi idareci, 28 öğretmen ve 2 psikolog olmak üzere toplam 36 kişiyle yürütülmüş ve yöntem olarak nitel araştırma yöntemlerinden biri olan sanat temelli araştırma deseni kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çocuk, Resim Okuma, Öğretmen, Psikolog, Psikoloji

WHO SHOULD EVALUATE THE CHILD'S PAINTING? TEACHER OR PSYCHOLOGIST?

Abstract

Experts often express their opinion that the pictures made by children in kindergarten and pre-school period should not be perceived as ordinary children's paintings, but should

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Öğretmenliği A.B.D., ozdemir.karabay@amasya.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-2184-5729

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

be considered as a message coming from them. The subject of reading the child's picture, which has an important place in the development process of the child and gives clues about the child's psychology and experiences, has started a new discussion. During the face-to-face meetings with preschool administrators and teachers at schools during the research process, this group and even psychologists experience a dilemma about who should evaluate the picture made by the child. Although it is said in the face-to-face interviews and the answers to the questions asked about the subject that this is the duty of psychologists, the greatest responsibility here falls on the teacher rather than the psychologist. Here, the greatest responsibility falls on the teacher rather than the psychologist in the first place. Because while the child is painting in the classroom, only the teacher is at the head of it. The teacher at the head of the child must have developed himself in this regard and have the knowledge and ability to read children's pictures. It is the teacher in the classroom who should see and evaluate the picture made by the child in the first place, and if there is a problem at the next stage, a psychologist is consulted for the official evaluation. If the child has a psychological disorder and there is a possibility that it will turn into trauma, then it would be the best decision for the psychologist to realize the situation and talk to the family and refer the child to a clinical psychologist or psychiatrist. The study was carried out with a total of 36 people, including 6 pre-school administrators, 28 teachers and 2 psychologists in a city, and the art-based research design, which is one of the qualitative research methods, was used as a method.

Keywords: Child, Picture Reading, Teacher, Psychologist, Psychology

Giriş

Okul öncesi eğitimin son yıllarda önemsenmesinden sonra toplumumuzda okul öncesi eğitim sürecinde bulunan çocuğun yaptığı etkinlikler görsel ve yazılı basın sayesinde ülkenin en ücra köşelerinde yaşayan insanlara ulaşırken, bu etkinlikler içinde çocuğun yaptığı resim, öğretmenlerin yanı sıra anne-babaların da dikkatini çekmeye başlamıştır. Çocuğun yaptığı resimlerin ondan gelen bir mesaj olarak değerlendirilmesi gerektiği konusunda uzmanların yazılı ve görsel basında görüş bildirmesi, aileleri özellikle de anneleri çocuğun yaptığı resmi günlük takip eder duruma getirmiştir. Burada en büyük sorumluluk anne-babadan ziyade tabi ki öğretmene düşmektedir. Çocuğun başında bulunan öğretmenin bu konuda iyi bir eğitim almış, şimdiye kadar onlarca resmi görüp değerlendirmiş, kendini geliştirmiş olması gerekir.

Ne var ki bu alanda kendini geliştirmemiş öğretmen için durum hiç de iç açıcı değildir. Bu konumda bulunan öğretmen ve idareciler arasında resmi kimin değerlendirebileceği konusunda belirsizlik hala devam etmektedir. Okul öncesi idarecileri ve öğretmenler bu konunun psikologların görevi olduğunu söylese de, çocuğun sınıf içinde etkinlik saatinde o an ki psikolojiyle yaptığı resmi üzerinden zaman geçmeden değerlendirebilecek bir kişi vardır! O da sınıftaki öğretmendir. Bu noktada psikoloğun sınıfta olması dahası çocuğun yaptığı resmi değerlendirmesi söz konusu bile olamaz. Çocuğun yaptığı resmi ilk planda görüp değerlendirmesi

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

gereken sınıftaki öğretmen olup, bundan sonraki aşamada bir problem varsa bu konuyu okul idaresiyle paylaşarak resmin değerlendirilmesi için psikoloğa başvurulur. Çocukta bir psikolojik bozukluk olması durumunda ve travmaya dönüşme ihtimali varsa o zaman da psikoloğun, durumu fark ederek aile ile görüşmesi ve ailenin izni alınarak klinik psikologdan destek alınması mantıklı bir yaklaşım olur. Çocuktaki rahatsızlık ileri seviyelere ulaşmışsa, hatta travmaya dönüşmüşse ve en önemlisi kendine, okuldaki diğer çocuklara zarar verme gibi bir durum söz konusuysa bu sefer de yine ailenin izni alınmak şartıyla bir psikiyatriste yönlendirilmesi gerekir.

Öğretmenlik uygulaması için okullara gidildiğinde okulda görev yapan idarecilerle ve öğretmenlerle, eğitim öğretimde yaşanan sıkıntılarla ilgili olarak bu güne kadar yapılan görüşmelerde de durum farklı değildir, Buralarda da *görsel okur-yazarlık ve çocuk resmi okuma* konusu gündeme geldiğinde okul müdürü başta olmak üzere tüm öğretmenler böyle bir uygulama hakkında yeterli bilgiye sahip olmadıklarını beyan etmiş, cümleyi bitirirken de *zaten bu konu biz öğretmenlerin görevi değil, psikologların görevidir* diyerek hep sorumluluktan kaçmaya çalışmışlardır.

1. Psikoloji Nedir?

Psikoloji, evrende yaşayan ve tek düşünen varlık olan insanın neden, niçin ve nasıl davrandığını araştıran ve bilinçli durumlarını inceleyen bilim dalıdır. Düşünme, algılama, hafıza, muhakeme gibi zihinsel süreçlerin davranışlarla ilişkisini anlamaya çalışır ve bu süreçlerde meydana gelen sorunlara çözümler bulmayı hedefler (Demir, 2020). Psikoloji, buna bağlı çocuk psikolojisi temel olarak psikologları ilgilendiren ve onların çalışma alanı içinde değerlendirilmesi gereken bir konudur. Bu konuda bizler yani eğitim camiası ve psikologlar hemfikiriz. Ne var ki, okul öncesi okulda okuyan öğrenci velisinin elinin altında sürekli danışabileceği, çocuğunun resimlerini gösterebileceği, yardım alabileceği her an çocuğun yanı başında olan bir psikolog bulunmamaktadır. Çocuğun sınıf içinde etkinlik saatinde o an ki psikolojiyle yaptığı resmi üzerinden zaman geçmeden değerlendirebilecek bir kişi vardır! O da sınıftaki öğretmendir. O süreç yaşanırken psikolog ortalıkta gözükmemektedir. Bu da doğal karşılanmalıdır. Çünkü psikoloğun görevi sadece okuldaki çocukların yaptığı resimleri değerlendirmek değildir. Onlar geniş ve kapsamlı bir çalışma alanına sahiptirler.

2. Okul Öncesi Eğitimi Sürecinde Çocuk Üzerinde Öğretmenlerin ve Psikologların Sorumluluk Alanları Aynı mıdır?

2.1. Okul Öncesi Eğitim Kurumlarında Çalışan Öğretmenin Görevleri

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

Bu soruya verilebilecek cevap doğal olarak *aynı değildir*. Zira okul öncesi eğitim kurumlarında çalışan öğretmen; çocuğun eğitim-öğretimiyle, sabah ve ikindi kahvaltısının zamanında ve sağlıklı verilmesiyle sorumlu olup okul öncesi öğretmenliği mesleki yeterlilikleri ile alan hakimiyetine mutlak surette sahip olması gerekir. Bu süreçte öğretmenin temel görevi, çocukların yeni şeyleri öğrenmek için hevesli olmalarını sağlamak ve onları öğrenileceklerin farkında olmaları konusunda bilgilendirerek heyecanlandırmak, motive ederek ve cesaretlendirerek araştırma yapmalarını, bunları yaparken de sorgulamalarını ve tabi ki uygulamaları hayata geçirebilmek için uygun ortamlar yaratmaktır. Bu uygulamalar esnasında, öğretmen sonuçtan ziyade sürece önem vermeli, çocuğun göstermiş olduğu çabaya odaklanmalı ve bu çabaları (aferin, çok güzel olmuş, beğendim vb.) küçük sözcüklerle takdir etmelidir (MEB, 2013).

Saracho ve Spodek (2007: 77-91), yaptıkları çalışmada okul öncesi eğitim kurumlarının niteliğinin, okul öncesi öğretmenlerin sahip oldukları özel alan yeterlilikleri ile paralel olduğunu saptamışlardır. Temel Eğitime Destek Programının Öğretmen Eğitimi bileşimi kapsamında öğretmen yeterlilikleri belirlenmiş ve bu çalışmanın devamında yapılan toplantılar sonucunda Milli Eğitim Bakanlığı Öğretmen Yetiştirme ve Eğitimi Genel Müdürlüğü tarafından “Öğretmenlik Mesleği Genel Yeterlilik Taslağı” oluşturulmuştur (Bağ ve Çeviker Ay, 2017). Bu yeterlikler toplam 7 alanda, 19 yeterlilik ve 3 düzeyden oluşan performans göstergelerinden meydana gelmektedir. Bu uygulama MEB tarafından okul öncesi öğretmen yeterlilikleri olarak kabul edilmektedir.

Okul öncesi öğretmenine yönelik 7 alan şu şekildedir:

- Gelişim Alanları
- Ailelerle İletişim
- Aile Katılımı ve Aile Eğitimi ve Değerlendirme
- İletişim
- Yaratıcılık ve Estetik
- Okul ve Toplumla İş birliği
- Mesleki Gelişim Sağlama. (Oktay, 2016; 49-71)

Okul öncesi öğretmenlerinin sahip olması gereken özellikler şu şekilde sıralanabilir:

- Sağlıklı, canlı, hareketli ve neşeli olmak
- Hoşgörülü ve esnek olmak
- Çocukça davranışlardan sıkılmamak
- Çocuğun atık ve artık materyalleri kullanarak yaptığı üç boyutlu sanatsal çalışmalarla yaratıcı olmasını sağlamak

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

- Çocuğun okuldaki davranışlarını takip ederek, onun psikolojik durumu hakkında bilgi sahibi olmak
- Çocuğun görsel sanatlara yönelik etkinliklerde yaptığı resmi değerlendirmek

Bilindiği üzere, öğretmenlerin mesleki bilgileri, alanına hakim olma durumu ve kişilik özellikleri okul öncesinden yüksek öğretime kadar eğitimin her kademesinde büyük bir öneme sahiptir. Aynı zamanda okul öncesi dönemde ilk kez sıcak aile ortamından uzakta farklı bir sosyal ortama, yabancı bir çevreye yeni katılmış ve ortama ayak uydurmaya çalışan çocuklar açısından bu durum daha da önemlidir. Bu bağlamda onun psikolojisini sürekli kontrol altında tutmak en doğru yaklaşım biçimidir..

3. Psikoloğun Görevleri Nelerdir?

Psikolog deyince genel olarak insanların aklında neler canlanıyor? Psikoloji alanında dört yıl boyunca lisans eğitimi almış kişidir ve insanların düşüncesini, duygu ve davranış gibi toplum içindeki psikolojik süreçlerini inceler. Psikolojik semptomların tanı ve tedavisine yönelik psikoterapi çalışmalarında bulunur. İnsanların psikolojik rahatsızlıklarına yönelik olarak onlarla görüşmeler yapar ve bu görüşmelerde muhtelif terapi yöntem ve tekniklerini kullanır. Gerekli durumlarda kişilik, zeka, yetenek, tutum ve davranış testlerini kullanarak sorunun olası kaynağını tespit etme adına hastalık hakkında gözlemlerini ve teşhisini destekleyecek deneysel çalışmalar yapar. Ayrıca onlar, çalıştığı popülasyonlar içerisinde desteğe ihtiyaç duyan aile, ebeveyn ve çocuklara destek olabilirler. Psikologlar danışanlarına belirli konularda sadece farkındalık kazanmayı değil, bunlarla nasıl baş edeceğini ve nasıl aşacağı konusunda da yardımcı olur.(Demir, 2020).

Anaokulunda çalışan psikoloğun görevleri diğer kurumlarda görev yapan psikologlara göre biraz daha farklıdır. Anaokulunda çalışan psikoloğun görevlerinden biri; çocukların çevresindeki bireylerle sosyal ilişkiler kurma, toplumda kendini ifade edebilme, grup etkinliklerine iştirak etme ve duygu ifadeleri, değerler eğitimi gibi konuların merkezinde bulunduğu okul öncesi eğitim programını oluşturmaktır. Bulunduğu okulda eğitim koordinatörü olarak çalışıyorsa ki bunun için genelde birkaç yıl anaokulu deneyimi aranır. Böyle bir görevi olduğunda tüm eğitim süreçlerinden, planlama ve uygulamadan kendisi sorumlu olacaktır. Çok önemli başka bir görevi de okul öncesi eğitime henüz dahil olmuş çocukların oryantasyon sürecini yürütmektir.

Diğer görevleri davranış problemlerini çözmek ya da çözebilecek yolları aileye aktarmaktır. Bu konudaki yaygın olan rahatsızlıkların başında davranış problemleri; sınıf ortamına uyum, tuvalet ve yeme-içme eğitimi, paylaşım sorunları, kardeş kıskançlığı, ebeveynin otoritesini reddetme gibi konular gelmektedir.

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

Travma gibi durumlar söz konusu olduğunda ise psikoloğun, durumu fark ettiği an diğer aile bireylerini ve çocuğu klinik psikoloğa ya da psikiyatriste yönlendirmesi en doğru karar olacaktır. (URL. 1)

Görüldüğü üzere, bir klinikte veya özel muayenehanesinde görev yapan bir psikoloğun resim okuma gibi bir görevi bulunmamaktadır. Kaldı ki bu çok önemli konuda o kişinin almış olduğu bir eğitim de söz konusu olmayabilir veya kendini bu konuda geliştirmemiş de olabilir.

3.1. Bu Süreçte Öğretmenin Durumu

“Okul öncesi dönem çocuğunun sosyo-duygusal gelişim özellikleri dikkate alındığında, okul öncesi eğitim kurumundaki ilk öğretmeni, anne babasının devamı gibidir” (Bilgin, 2010: 223-234). “Çocuğun hayatında önemli izler ve etkiler yaratabilecek olan okul öncesi öğretmenlerinin mesleki ve kişilik özellikleri olarak yeterlilik düzeylerinin yüksek olması gereklidir. Öğrencilerin gereksinim alabilecekleri, sevgi ve anlayışla kabul görecekları bir öğretmenin olması, çocuğun yaşamını ve ruh sağlığını olumlu yönde etkileyecektir” (Bilgin, 2003). Doğumundan erken çocukluk dönemine kadar çocuk aile bireyleri ve aile çevresinde bulunan diğer bireylerle iletişim halindedir. Bu anaokulu başlangıcıyla yeni bir evreye girer ve çocuk bu evrede Anne-babadan sonra kendisiyle yakın ilişki kuran öğretmeniyle tanışır. Okul öncesi eğitime başlamasıyla başındaki öğretmenin görev-sorumluluğu da değişir. Anaokulu döneminde çocuğun yemeğini, tuvalet ihtiyacını, uyku ve oyun saatini takip eden bir anne-öğretmen konumundayken okul öncesi eğitim sürecinin başlamasıyla onun eğitim-öğretimiyle de ilgilenen sorumluluk sahibi bir öğretmen konumuna gelmiştir artık. Bu süreçte çocuğa okuma-yazma öğretmekle ve farklı (resim, müzik, spor, drama vb.) etkinlikler yaptırmakla da sorumlu hale gelmiştir. Çocuğun genetik olarak ve aileden gelen yeteneklerini irdeleyip açığa çıkararak onun bu konudaki yeteneğini daha da geliştirmesine rehberlik eder duruma gelmiştir. Öğretmen anaokulu ve okul öncesi dönemde çok önemli bir ayrıcalık olan *Görsel Okur-Yazardır* artık. Erken çocukluk döneminde çocuğun yaptığı resmi okuyabilen, yaptığı resimlere bakarak onun nasıl bir psikolojik yapı içinde olduğunu bilen kişidir. Okulda, sınıf içerisinde ve özellikle resim çizerken ki haletiruhiyesini çözebilen alanında uzman konumuna gelmiştir.

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

“Alanında uzman konumuna gelmiştir” derken, öğretmenin lisans döneminde aldığı resim okuma ve görsel okur-yazarlık konusunda hangi aşamada olduğuna bakılması gerekir. Sonrasında bu konuda kendini hangi düzeyde geliştirdiğine bakılarak bu konuda hangi seviyede olduğu çok önemlidir. Üniversitede lisans döneminde veya lisansüstü dönemde bu eğitimi alan öğretmenler için söylenecek hiçbir şey bulunmamaktadır. Bu eğitimi üniversitede almamış öğretmen için söylenecek çok şey bulunmaktadır. Bu konumdaki öğretmenler derslerine girdikleri çocuklara klasik anlamda yıllardır verilen eğitimin aynısını vererek durumu kurtarma cihetine gitmektedirler. Çocuğa yaptırdıkları özellikle görsel sanatlara yönelik etkinliklerde de duruma pek müdahil olmadan, sadece betimleme yaparak dahası yüzeysel bir şekilde dersi yapmış olmak için yaparak ders saatini doldurmaya çalışıyorlar. Çocuk resmi okuma eğitimi almamış eğitimciler tarafından ülkemizde 1970’li yıllardan beri okul öncesi eğitimde ve hatta İlkokullarda müfredatta yer alan resim dersleri genellikle küçümsenmiş, gereksiz ders bağlamında değerlendirilerek yüzeysel bir şekilde işlenmiştir. Çocuğun yaptığı resimle vermek istediği mesajları alamayan, bu konuda kendini geliştirmemiş, alanına hakim olmayan öğretmen, çocukların resimlerini değerlendirirken;

-- “bu dağın rengi olmamış !”

-- “insanları evden büyük çizmişsin !”

-- “...hum, evet güzel bir resim olmuş !”

-- “...şurayı şöyle yapsan daha iyi olmaz mı...!” gibi betimlemeler yapmaktadırlar (Karabay, 2018: 2).

3.2. Bu Süreçte Çocuğun Durumu

Erken çocukluk döneminde okul öncesi eğitime başlayan çocuk evde kaldığı süre içerisinde çeşitli oyunlar oynar ve aktiviteler yapar. Çocuk, oyun parkına, çocuk bahçesine götürülmediğinde evde kaldığı süre içerisinde genellikle resim yapar ve bunu da oyun olarak algılar. Bura da çocuğun başında ebeveynler bulunur. Onlar çocuklarına zaman ayırıp resimler yaptırmazlar. Ebeveyn derken burada en büyük yük ve sorumluluk babadan ziyade anneye düşmektedir. Anne ev işleriyle meşgulken veya televizyonda sevdiği bir programı izlerken ya da öğlenden sonra altın günü vb aktivitelerle meşgulken, çocuğuna *otur ve bana şu konuda resim yap demez!* Böyle bir ortamda çocuk annenin yanına geldiğinde, anne; *hadi oğlum/kızım git odanda oyuncaklarınla oyna* der. Bu süreçte çocuk resim yapmış ise ve bunu anneye göstermek istemişse anne, onun yaptığı resme bakar ve *evet çok güzel bir resim olmuş, aferin benim kızıma/oğluma* diyerek olayı geçirir. En önemlisi çocuğun yaptığı resmi derinlemesine inceleyip, o anki haletiruhiyeyle yaptığı resmi onun psikolojisini göz önünde bulundurarak, empati kurarak veya çocuğun bulunduğu yaştaki duygularını hesaba katarak değerlendirmez.

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

Çocuk okulda ise daha özgürdür, daha yaratıcıdır ve en önemlisi daha fazla sorumluluk sahibidir. Bu betimlemeye sondan başlarsak *sorumluluk sahibidir* derken, çocuğun başındaki öğretmene vurgu yapılmaktadır. Öğretmen belli bir zaman dilimi içinde çocuktan bir resim çizmesini istemiştir. Çocuk bu zaman dilimini kullanırken ve verilen konuyla ilgili olarak resim yapmayla da bir sorumluluk yüklenir. Etkinlik sonunda bu resmi değerlendirebilecek bir muhatabın olması da çocuk için apayrı mutluluk verici bir olaydır. Bu kişi de tabi ki öğretmendir. Böyle bir süreçte çocuk hiçbir şekilde psikologla yüz yüze gelmez. Çocuğun yaptığı resmi değerlendirmesi için ne anne-baba ne de öğretmen psikoloğa gitmez.

3.3. Öğretmen Ne Zaman Psikoloğa Gider?

Resmi çizen çocuğun başındaki öğretmen, resim okuma ve görsel okur-yazarlık konusunda eğitim almış ise, geçen zaman zarfında bu yeteneğini geliştirmek için kitap ve makaleler okuyup çeşitli uzmanlar tarafından düzenlenen seminer, konferans ve çalıştaylara katılmışsa bu konuda önemli bir alt yapıya sahip demektir. Bu bilgilerle ve sık sık çocuk resmi okumayla kendini geliştiren öğretmen, çocuğun çizdiği resimde aile içi şiddet, anne-baba geçimsizliği, üvey anne/baba vakası, cinsel istismar, kardeş kıskançlığı, üstün zeka, zeka geriliği ve benzer konularda çizilen resimleri okumaya/anlamaya başlar. Sınıf içindeki herhangi bir öğrencinin bu tür davranışlar göstermesi durumunda konuya müdahil olur.

Böyle bir durumda öğretmen bu konuyu okul idaresiyle paylaşır. Okul müdürü ve diğer yetkililerle bir araya gelerek çocuğun durumunu değerlendirmek üzere bir toplantı yapılmasını önerir. Bu süre zarfında öğretmen söz konusu çocuğun davranışlarını, arkadaşlarıyla ve diğer öğretmenleriyle olan ilişkisini araştırır ve onu daha yakından takip etmeye başlar. Çocuğun durumunu özetleyen sınıf içindeki ve sınıf dışındaki davranışlarını ortaya koyacak kısa bir rapor hazırlar. Daha önemlisi çocuğun sosyolojik durumunu tespit etmek için çocuğun yaşadığı evi, evde yaşayan anne-babanın, kardeşlerinin ve diğer (var ise dede-nine vb.) aile bireylerinin durumunu bununla birlikte çocuğun sokakta oynarken arkadaşlarıyla ilişkisini araştırır.

3.4. Bu Süreçte Psikoloğun Durumu

En basit bir şekilde psikoloğun bulunduğu bölge içinde konuyu değerlendirecek olursak psikoloğun, yaşadığı şehirde herhangi bir okulda bu ve benzeri durumlar yaşanıyorsa psikoloğun bundan haberdar olma şansı bulunmamaktadır. Çocuğun yaşadığı evde aile içi sorunlar varsa, çocuğun okuduğu okulda ve sınıfta, oyun oynadığı sokakta yaşadığı sorunlar var ise büyük olasılıkla çocuk bunları yaptığı resimlerde dile getirecektir. Burada en büyük sorumluluk başındaki öğretmene düşmektedir. Eğer öğretmen bu konuda bilgiliyse, alan hakimiyetine sahipse sonuç olarak çocuk resmini okuyabiliyorsa çocuğun

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

durumunu okul müdürü ile paylaşması gerekir. Okul müdürü ve öğretmen konuyu anne-babayla birlikte yeniden değerlendirip çocuğu bir psikoloğa yönlendirir. Psikoloğun görevi işte burada başlar. Psikolog çocuğun davranış problemlerini çözmek ya da çözebilecek yolları aileye aktarmakla işe başlar. Travma gibi durumlar söz konusu olduğunda ise psikolog, durumu fark ettiği an aile ve çocuğu klinik psikoloğa ya da psikiyatriste yönlendirir.

4. Çocuk Resimlerinin Kişinin Duygularını ve Psikolojik Durumunu Yansıtmadaki Önemi

Bilindiği üzere çocuk resimleri duygusal ve psikolojik açıdan çok önemli mesajlar vermektedir. Avrupa’da ve Amerika’da ve hatta gelişmiş Asya ülkelerinde artık çocuk resimleri bu açıdan değerlendirilmekte özellikle psikoloji, psikiyatri ve resimle terapi alanlarındaki bu testler giderek yaygın hale gelmiş bulunmaktadır. “Sözlü anlatımın yetersiz kaldığı durumlarda çocukların kendilerini ifade etmesine yardımcı olabileceği” düşüncesinden yola çıkarak çoğu terapist, resmin hastalığın tespitinde etkin rol oynadığı ve bunun tedavi edici bir yöntem olduğu konusunda da hemfikir olmuşlardır.

Çocuğun yaptığı resim, onun o anki duygularını ve psikolojik durumunu ortaya koyma adına bir araç olduğu kabul edilerek uzmanlar tarafından klinik değerlendirmede kullanılan resim testleri, psikolojik testler içinde de yer alır. Psikoloji alanında bunlar projektif teknikler olarak adlandırılırken uygulama projektif bir yöneme dayanır. Projeksiyon dışavurum anlamına gelmektedir. “Bireyin davranışı, kişiliğinin yansımasıdır” varsayımına dayanır. Projektif testler kişinin insanlarla karşılıklı ilişkilerinin sonucunda ortaya çıkmış olan duygularını, düşüncelerini, semboller veya resimler ile aktarmasını sağlar. Çocukların o an içinde bulundukları haletiruhiyelerinin bir dışavurumu olarak uzmanlar tarafından kabul edilen resimler, onların kişiliklerini, bireyler arasındaki iletişimlerini, duygusal ve zihinsel problemlerini, çekincelerini, kırgınlıklarını, korkularını, sevinçlerini, beklenti ve hayal kırıklıklarını ve endişelerini ortaya çıkararak onları önyargılardan uzak bir şekilde anlamamıza katkıda bulunurlar (Karabay,2018: 111).

Altınköprü (2003: 217)’ye göre; “resmi test olarak kullanmak çocuk psişizmine inmenin en doğal ve uygun yoludur. Çocuk ilk resim eylemine karalama yaparak başlar. Yaptığı karalamalar giderek anlam kazanmaya başlar ve çocuğun iç dünyasının anlatım aracı olur. Bu nedenle çocuk psikopatolojisi resimden yararlanma yoluna gitmiştir. Çocuk resmini değerlendirmede en yaygın olarak kullanılan testler şunlardır:”

- 1- F. Goodenough: Adam Testi
- 2- Buck (1948, 1966) : Ev-Ağaç-İnsan Testi .
- 3- Machoover (1949) : Bir İnsan Çiz Testi

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

- 4- Dr. Fay ve Andre Rey: Yağmur Altında Dolaşan Kadın Testi
- 5- Karl Koch: Ağaç Testi ve Bir Bahçe Çiz Testi
- 6- Burns, Kaufman: Kinetik Aile Çizimi Testi .
- 7- Maurie Porot: Bir Aile Çiz Testi

Araştırmanın Amacı

Anaokulunda ya da okul öncesi okulda okuyan bir çocuğun velisi çocuğunun durumunu görüşürken, onun çizdiği resim konusunda bilgi almak istediğinde öğretmen; *o bizim görevimiz değil, siz çocuğunuzu bir psikoloğa gösterin* diyerek hep sorumluluk almaktan kaçınmışlardır. Benzer şekilde öğretmenlik uygulaması için okullara gidildiğinde okulda görev yapan idarecilerle ve öğretmenlerle, eğitim öğretimde yaşanan sıkıntılarla ilgili olarak bu güne kadar yapılan görüşmelerde, *görsel okur-yazarlık ve çocuk resmi okuma* konusu gündeme geldiğinde okul müdürü başta olmak üzere tüm öğretmenler böyle bir uygulama hakkında yeterli bilgiye sahip olmadıklarını beyan etmiş, cümleyi bitirirken de *zaten bu konu biz öğretmenlerin görevi değil, psikologların görevidir* diyerek hep sorumluluktan kaçmaya çalışmışlardır.

Toplumumuzun büyük bir bölümünde yaşanan bu ve benzeri görüş ayrılıklarına bağlı tartışmalar özellikle anne-babaları ve dolayısıyla çocukları çıkmaza sürüklemektedir. Yapılan bu çalışma ile anne-çocuk-öğretmen üçgeninde yaşanan bu tartışmaların son bulması, öğretmenlerin ve psikologların görev ve yetki alanlarının bilimsel kanıtlarıyla net bir şekilde ortaya konması ile bu konuda yaşanan yetki kargaşasının ortadan kaldırılması amaçlanmıştır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Araştırmanın gerçekleştirilmesinde sanat temelli araştırma deseni benimsenmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan sanat temelli araştırmada, görsel sanatlar alanının kuramsal, yapısal ve geleneksel eylemlerinin açıklanması öngörülür. Çünkü çocuklar tarafından o an içinde bulunduğu psikolojiyle yapılan resim çalışmaları zihinsel süreçler bakımından karmaşık bir süreçtir. Bu karmaşık sürecin sorgulanması ve eğitimsel durumların keşfedilerek yorumlanması için sanat temelli araştırma deseni uygun bir yöntemdir (Dotson, 2007: 1,11,20 Freitas, 2007: 1 (2), 1-15 Guyas ve Keys, 2009: 35 (2), 24-33 Sullivan, 2006): 48 (1),19-35. “Bu desende, öğrencilerin sanat ürünlerine yansıyan haletiruhiyeleri ve çocuksu anlatımları yoluyla çeşitli durumlara ilişkin algıları ve bakış açıları, kendi izlenimlerinden yola çıkarak ortaya konmaya çalışılmaktadır” (Eisner, 2002: 18 (4), 375-385.). Araştırmada, sanat temelli araştırmadan yararlanılırken öğrencilerin iç

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

dünyalarını, aile yapısını, okul ortamını ve çevreyi algılayış biçimlerinin ortaya konması amacıyla, elde edilen veriler öğretmenlerin öğrencilerle yaptığı birebir görüşmelerle desteklenmiştir. Çünkü çocukların resimlerinde hangi yolla neyi ifade ettiklerinin anlaşılması için onların resimlerine ilişkin sözel açıklamalarda bulunması gerekmektedir (Malchiodi, 2005; Richardson, 1982: , 35 (5), 10-15.).

Örneklem Grubu

Bu araştırma çalışması 2021 yılı içinde uygulamaya konmuş ve araştırmanın yapıldığı Amasya il merkezindeki merkez okulları başta olmak üzere söz konusu ile bağlı ve yakın ilçelerde görev yapan 5 okul müdürü, 1 müdür yardımcısı, 5 anaokulu ve 23 okul öncesi öğretmenleri ile yine o ilde görev yapan 2 psikolog olmak üzere toplam 36 katılımcı üzerinde yürütülmüştür.

Veri Toplama Aracı

Araştırmada, öncelikli olarak literatür taraması yapılmış ve araştırmanın amacına paralel bir şekilde açık uçlu onbir sorudan oluşan bir taslak form oluşturulmuştur. Araştırmaya esas teşkil eden söz konusu İl Milli Eğitim Müdürlüğü ile merkeze yakın İlçe Milli Eğitim Müdürlükleri bünyesinde anaokulu ve okul öncesi eğitimi sınıflarında görev yapan müdür ve öğretmenlerle birlikte yine aynı ilde görev yapan psikologlara pilot uygulama yapıldıktan sonra gerekli dönütler alınarak forma son hali verilmiştir.

Verilerin Analizi

Ortaya çıkan araştırma çalışması, Nitel (Betimsel) Analiz Tekniği ile analiz edilmiştir. Bu teknikte veriler ele alınmış, özetlenmiş ve içine yorum katılarak sunulmuştur. Nitel analiz tekniği, elde edilen net olmayan verilerin okuyucunun anlayıp ondan istifade edebileceği bir şekilde yeniden ortaya konmasıdır (Yıldırım & Şimşek, 2006). Bununla birlikte nitel analiz tekniği sosyal ortamda gelişme gösteren olaylar ve olguların hangi süreçlerden geçerek ortaya çıktığını ortaya koyan ve onları idrak etmemizi sağlayan tekniklerdir. Nitel araştırmaların amacı ölçmek yerine değişkenlerin geniş kapsamlı incelenmesi yönünde ortaya çıkarılan çalışmadır. Nitel yöntemlerin her ne kadar sayılamaz dense de, her zaman sayısal verilere dönüştürülebilme imkanı vardır (Böke, 2011: 1).

Araştırmaya katılan söz konusu İl Milli Eğitim Müdürlüğü, il merkezine yakın İlçe Milli Eğitim Müdürlükleri bünyesinde anaokulu ve okul öncesi eğitimi sınıflarında görev yapan müdür ve öğretmenler ile bu bölgede görev yapan psikologlar olmak üzere tüm katılımcılar kendi sınıfları içerisinde gruplar halinde ele alınmış ve katılımcılarla birebir yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Görüşmeler araştırmanın yapıldığı eğitim öğretim yılı içerisinde ele alınmış, güz ve bahar

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

dönemi boyunca ilgili ders saati süresi içerisinde gerçekleştirilmiştir. Söz konusu katılımcılarla yapılan bire bir görüşmelerde okul öncesi öğretmenliği bölümünden mezun öğretmenlerin tamamına yakını lisans döneminde işi ciddiye almadıkları ve görsel sanatlar dersine, dolayısıyla görsel okur-yazarlık ve resim okuma dersine gereken ihtimamı gösteremediklerinden dolayı, *çocuk resmini öğretmen mi yoksa psikolog mu değerlendirmeli* konusunda bir ikilem içinde kaldıklarını dile getirmişlerdir.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, öncelikli olarak araştırmaya ilişkin konular içerisindeki sorunların tespit edilmesiyle işe başlanmış ve araştırmanın amacına bağlı kalınarak belirlenen sorunlara cevap aranmıştır. Araştırmaya tabi tutulan 2 psikolog, 6 idareci ve 28 öğretmen olmak üzere toplam 36 katılımcı ile ofislerinde ve okullarında gruplar halinde yüz yüze görüşülmüş bunlardan sadece 28 öğretmene 11 sorudan oluşan bir anket uygulanmış, idareci ve psikologlara ise şifai olarak sorular sorulmuş, bununla ilgili notlar alınmış ve aşağıdaki bulgular ve yorumlar elde edilmiştir. İlk olarak anaokulu ile okul öncesi idareci ve öğretmenlerine daha sonra da psikologlara aşağıdaki sorular yöneltilerek durum tespiti yapılmıştır;

1-Okul öncesi öğretmeni olarak okulda yaptığınız etkinliklerde çocuklara resim çizdiriyor musunuz?

Evet Hayır

Yukarıdaki bu soruya katılımcıların tamamı “evet” şeklinde görüş bildirmişlerdir.

2-Genellikle hangi teknikte resim çizdiriyorsunuz?

Karakalem Pastel Diğer...(Kuruboya vb)...(Yazınız)

Yukarıdaki bu soruya 5 katılımcı karakalem, 18 katılımcı pastel boya, 5 katılımcı ise kuru boya şeklinde görüş bildirmişlerdir.

3-Çocuğun kağıt üzerine çizdiği herhangi bir çizgiden veya karalamadan çocuğun karakterini tespit edebilir misiniz?

Evet Hayır Kısmen

Yukarıdaki bu soruya 5 katılımcı evet, 13 katılımcı hayır ve 10 katılımcı kısmen şeklinde görüş bildirmişlerdir.

4-Çocuğun sıklıkla kullandığı renklerden yola çıkarak çocuğun psikolojisini çözebilir misiniz?

Evet Hayır Kısmen

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

Yukarıdaki bu soruya 6 katılımcı evet, 4 katılımcı hayır ve 18 katılımcı kısmen şeklinde görüş bildirmişlerdir.

5-Çocuk resmi okuma konusunda eğitim aldınız mı? Aldıysanız kurumu belirtin.

AlmadımAldım

Yukarıdaki bu soruya 23 katılımcı almadım, 5 katılımcı ise Halk Eğitim ve özel kurslardan aldım şeklinde görüş bildirmişlerdir.

6-Üniversitede okurken Görsel Okur-Yazarlık ve Resim Okuma konusunda bir eğitim aldınız mı?

Almadım Aldım Yüzeysel Bilgi Verildi

Yukarıdaki bu soruya 17 katılımcı almadım, 2 katılımcı aldım ve 9 katılımcı ise yüzeysel bilgi verildi şeklinde görüş bildirmişlerdir.

7-Çocuğun çizdiği resmi okuyabiliyor musunuz?

Evet Hayır Kısmen

Yukarıdaki bu soruya 1 katılımcı evet, 9 katılımcı hayır ve 13 katılımcı kısmen şeklinde görüş bildirmişlerdir.

8- Çocuğun çizdiği resmi kim okumalı?

Psikolog Öğretmen Her ikisi de

Yukarıdaki bu soruya 24 katılımcı psikolog, 4 katılımcı ise hem öğretmen hem de psikolog şeklinde görüş bildirmişlerdir. Bu soruya sadece “Öğretmen” diyen olmamıştır.

9- Çocuğun yaptığı resimler öğretmenlere, velilere ve psikologlara çocuk hakkında bilgiler verme ve çocuk ile daha sağlıklı iletişim kurma açısından faydalı olacaktır. Düşüncesine katılıyor musunuz?

Katılıyorum Katılmıyorum Fikrim Yok

Yukarıdaki bu soruya katılımcıların tamamı “katılıyorum” şeklinde görüş bildirmişlerdir.

10- Görsel Okur-Yazarlık ve Resim Okuma konusunda bilgi ve uygulama açısından kendinizi yeterli görüyor musunuz?

Yeterli Görmüyorum Yeterli Görüyorum Fikrim Yok

Yukarıdaki bu soruya katılımcıların 27’si Yeterli Görmüyorum ve sadece 1 katılımcı Yeterli Görüyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir.

11- Milli Eğitim ve Üniversite işbirliğinde Görsel Okur-Yazarlık ve Resim Okuma konusunda bir seminer düzenlense katılır mısınız?

Katılırım Katılmam Fikrim Yok

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

Yukarıdaki bu soruya katılımcıların tamamı “Katılıyorum” şeklinde görüş bildirmişlerdir.

Araştırmanın özünü teşkil eden çocuğun yaptığı resmi değerlendirme konusunda ilk planda *Çocuğun Yaptığı Resmi Kim Değerlendirmeli* konusu üzerine durulmamış, önce öğretmenlerin bu konuda ne kadar bilgi ve yeteneğe sahip oldukları konusunda sorulan sorularla durum testi yapılmıştır. Bu konuyla ilgili sorulan sorulardan; *Çocuğun kağıt üzerine çizdiği herhangi bir çizgiden veya karalamadan çocuğun karakterini tespit edebilir misiniz?* Sorusuna 28 katılımcıdan sadece 5 katılımcı evet cevabı vermiştir. Araştırmanın daha başında durumun ne kadar vahim olduğu kendini zaten göstermektedir. Zira bir çocuk resim yaparken kağıda bastırarak, karalama şeklinde çizim yapıyorsa o çocuk *agrasif ve şiddet içeren duygulara sahiptir* veya çocuk kalem kağıda fazla bastırmadan hafif ve kesik kesik çizgilerle resim yapıyorsa o çocukta (uzmanlara göre) *güven eksikliği* var sonucu çıkarılmalıdır. Üniversitede ve üniversite dışında aile veya arkadaş çevresinde çocuğu okul öncesi veya anaokuluna giden özellikle annelerle görüşüldüğünde bir kısmının bu bilgiye sahip olduğu gözlemlenmiştir. Bir öğretmenin bu konuda yeterli bilgiye sahip olmaması ise şaşırtıcıdır.

Katılımcılara sorulan; *Çocuk resmi okuma konusunda eğitim aldınız mı?* sorusuna katılımcıların tamamına yakını almadım derken *Üniversitede okurken Görsel Okur-Yazarlık ve Resim Okuma konusunda bir eğitim aldınız mı?* sorusuna ise 17 kişi almadım derken sadece 2 katılımcı aldım ve 9 katılımcı *yüzeysel bilgi verildi* şeklinde görüş bildirmişlerdir. *Çocuğun çizdiği resmi okuyabiliyor musunuz?* Şeklinde bir başka soruya 28 katılımcıdan 1 katılımcı *Evet* derken 6 katılımcı *hayır* ve 13 katılımcı *Kısmen* cevabı vermişlerdir. Araştırmanın ana temasını oluşturan *Çocuğun çizdiği resmi kim okumalı?* sorusuna verilen cevaplar ise, araştırmanın yapılmasının gerekliliğini ortaya koyması ve bu konuda mevcut öğretmen profilini görme açısından büyük önem arz etmektedir. Söz konusu bu soruya verilen cevaplara baktığımızda 28 katılımcıdan 24’ü *psikolog* cevabı verirken sadece 4 katılımcı hem öğretmen hem de psikolog cevabı vermişlerdir. *Görsel Okur-Yazarlık ve Resim Okuma* konusunda bilgi ve uygulama açısından kendinizi yeterli görüyor musunuz? Sorusuna katılımcılardan sadece 1 kişi yeterli görüyorum derken 27 katılımcı *Yeterli Görmüyorum* şeklinde görüş bildirmişlerdir. Milli Eğitim ve Üniversite işbirliğinde *Görsel Okur-Yazarlık ve Resim Okuma* konusunda bir seminer düzenlense katılır mısınız? Sorusuna katılımcıların tamamı katılıyorum şeklinde görüş bildirerek bu konuda ne kadar “aç” olduklarını ortaya koymuşlardır. Zira okul öncesi kurumlarına gidilip bu “seminer konusu” konuşulduğunda, “hocam ben de bu semineri almak istiyorum, listeye beni de dahil edebilir misiniz?” şeklinde özel taleplerle sıkça karşılaşmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Son yıllarda çocuk resimlerine ilginin artması günümüzde yaşayan insanların toplumsal kaygılarla ortaya çıkan düşüncelerinden kaynaklanmaktadır. Çocuğun

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

yaptığı ve içeriğinde muhtelif mesajların bulunduğu çocuk resimlerinin, psikolojik boyutta incelenmesi çocuk resimlerine ilginin sebebini bizlere açıklamaya yardımcı olur. Bu da çocuk resimlerinin onların zihinsel yapıları içinde o anki haletiruhiyesini gösteren çalışmalardır aslında.

Çocuğun yaptığı resimlerin ondan gelen bir mesaj olarak değerlendirilmesi gerektiği konusunda uzmanların yazılı basında ve özellikle görsel basında görüş bildirmesi, aileleri özellikle de anneleri daha bilinçli olmaya iterken çocuğun yaptığı resmi büyük bir merakla günlük takip eder duruma getirmiştir. Çocuğun yaptığı ve içeriğinde muhtelif mesajların verildiği çocuk resimlerinin ne anlam içerdiği, kağıdın neresine resim yapıldığından, kullanılan çizgiler ve renklere kadar ve hatta uzuvlar arasındaki oran-orantıya kadar resimsel değerler, anne ve babanın sürekli yanı başında olan çocuğun psikolojisini anlaması bakımından bir anlam ifade eder. Anne ve babanın resim sanatı ve özellikle çocuk resmi içeriği konusunda yeterli bilgiye sahip olmamasında dolayı burada en büyük görev ve sorumluluk anne-babadan ziyade tabi ki öğretmene düşmektedir.

Çocuğun başında bulunan öğretmenin gerek karalamalarla, gerek çizgilerle, gerekse de renklerle ve biçimlerle verilmek istenen mesajları anlaması ve bu konuda kendini geliştirmiş olması gerekir. Ne var ki bu alanda kendini geliştirmemiş öğretmen için durum hiç de görüldüğü gibi olumlu bir seyir göstermemektedir. Bu konumda bulunan öğretmen ve idareciler arasında resmi kimin değerlendirebileceği konusunda belirsizlik hala devam ederken öğretmenlerin birçoğu bu konuda kendilerini yetersiz gördüklerinden sürekli bu bizim görevimiz değil, resim okuma işi psikologların görevi diyerek sorumluluk almaktan kaçınmaktalar.

Bu sorun kapsamında ilk planda araştırmanın ana teması göz önünde bulundurularak oluşturulan yukarıdaki onbir sorudan oluşan ucu açık sorular sorulup katılımcıların bu konuya yaklaşımlarının ne olduğu yönünde bir durum tespiti yapma adına ilk adım atılmıştır. Söz konusu öğretmenlerle yapılan bire bir görüşmelerde öğretmenlerin yaklaşık tamamı *bu konu biz öğretmenlerin görevi değil, psikologların görevi* diye görüş bildirmiş olması, araştırmacının kaygılarının ne kadar yerinde olduğu konusunda önemli bir bulgu olarak not edilmiştir. Bu konuda az da olsa araştırmanın özünü oluşturan konu hakkında bilgi sahibi olan minimum sayıda öğretmen de *hem psikologların hem de öğretmenlerin görevi* demiştir. Araştırmaya katılan psikologların tamamı *psikologların görevi* diyerek konunun başından sonuna kadar kendi çalışma alanları içinde bulunduğunu iddia etmişlerdir. Ne var ki araştırmacının; *çocuğun sınıf içinde etkinlik saatinde o an ki psikolojiyle yaptığı resmi üzerinden zaman geçmeden değerlendirebilecek bir kişi vardır! O da sınıftaki öğretmendir. Bu noktada psikoloğun sınıfta olması dahası çocuğun yaptığı resmi değerlendirmesi söz konusu bile olamaz. Çocuğun yaptığı resmi ilk planda görüp değerlendirmesi gereken sınıfta başında bulunan ve bu etkinliği yaptıran, konuyu belirleyen öğretmen olup, bundan sonraki aşamada bir problem olması durumunda, resmi değerlendirmesi için psikoloğa başvurulur*

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

şeklindeki açıklamasından sonra psikologların büyük bir bölümü *doğru ve yerinde bir tespit* diyerek araştırmacının elde ettiği bulguların isabetli olduğu konusunda hemfikir olmuşlardır.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki; yukarıda değinildiği gibi, çocuğun sınıf veya atölye içinde etkinlik saatinde o an ki psikolojiyle (agrasif-sinirli, uysal-dingin, düzensiz-dağınık durumlarını gözlemleyerek) yaptığı resmi üzerinden zaman geçmeden değerlendirebilecek bir kişi vardır! O da sınıftaki öğretmendir. Öyle ki öğretmen resim etkinliği biter bitmez çocuğu yanına çağırarak, resmi eline alıp, ajandasının, çocuğa ayırdığı bölüme çocuğun künyesi ve durumu ile ilgili notlar alarak onunla resim üzerine ve en önemlisi çocuğun yaşadığı mekan, çevre ve ailesi hakkında bilgi alma adına, onunla sohbet etmelidir. Çocuğun aile içinde kimlerle yaşadığından, onların ekonomik-sosyal statüsünden, öz-üvey anne-baba-kardeş durumlarından, yine onların sağlık ve özgürlük (cezaevi vb) durumlarından, sokakta ve okulda kimlerle diyalog halinde olduğundan haberdar olması gerekir. Daha sonra öğretmen çocukla, yaptığı resim üzerine konuşmalıdır.

“Çok güzel resim yapıyorsun, seni takip ediyorum ve sana aferin diyorum. Hadi bakalım yaptığın bu resmi bana anlat” diye söze başlayarak çocuğa özgüven aşılmalı ve aynı zamanda çocuğun güvenini kazanmalıdır. Sonraki aşamada ise elde edilen bulguları “resim okuma kriterlerini” göz önünde bulundurarak değerlendirmeye başlamalıdır. Çocukta herhangi bir problem tespit etmesi durumunda bunu ilkönce okul müdürüyle, sonra çocuğun ailesiyle paylaşması gerekir. Bu problemin çocukta travmaya neden olması durumunda ise psikologdan yardım alınmalıdır. Görüldüğü gibi buraya kadar geçen zaman içerisinde psikoloğun olaya müdahil olma durumu bulunmamaktadır. Bu noktada psikoloğun sınıfta olması dahası çocuğun yaptığı resmi değerlendirmesi söz konusu bile olamaz. Sonuç itibarıyla şu söylenebilir, “Çocuğun yaptığı resmi ilk planda görüp değerlendirmesi gereken sınıfta başında bulunan ve bu etkinliği yaptıran öğretmen olup, bundan sonraki aşamada bir problem olması durumunda ise, psikoloğun devreye girmesi gerekir.”

Anketin yaptırıldığı zamanda bile hala öğretmenlerin *bu iş psikologların görevi* savında ısrar etmeleri ve bunu iddia eden öğretmen sayısının oldukça fazla olması bu konuda eğitim sisteminin yeniden sorgulanması gerektiğini apaçık ortaya koymaktadır. Bu konu daha ne kadar ihmal edilecek bilinmiyor. Bakanlığın yapması gereken, ilk planda üniversitelerle işbirliğine girilip, resim okuma konusunda seminer programları düzenlemektir. Sonraki aşamada ise bunu seminerlerden kurtarıp, eğitim fakültelerinde verilen formasyon derslerinin sanat eğitimi ile birlikte ele alınarak çocuğun yaptığı resimde vermek istediği mesajların öğretmenler tarafından anlaşılır kılmasını sağlayacak “Görsel Okur-Yazarlık ve Resim Okuma” adı altında bir dersin eğitim fakültesi programına alınmasıdır.

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

Kaynakça

- Altınköprü, T. (2003), *Çocuğun Başarısı Nasıl Sağlanır?*, Hayat Yayıncılık, 11. Basım, İstanbul
- Altınköprü, T. (2004), *Şahsiyet Analizi*, Hayat Yayın, İstanbul 2003, 216-217; Saydam, R. "Çocuk Çizimlerinin Klinik Değerlendirmedeki Yeri", *Yansıtma*, 111.
- Bağ, C. & Çeviker Ay, Ş. (2017). Okul Öncesi Öğretmenlerinin Öğretmen Yeterlilikleri ve Hizmet İçi İhtiyaçları. AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 1(1), 289-312.
- Bilgin, H. N. (2003). *Çocuk Ruh Sağlığı*. İstanbul: Morpa Yayınları.
- Bilgin, H. (2010). Okul Öncesi Eğitimde Aile ile İletişim ve Ailelere Rehberlik. *Okul Öncesi Eğitime Giriş*. Ed. G. Uyanık Balat. 208-219 Ankara. Pegem Akademi Yayınları.
- Böke, K, (2011). Sosyal Bilimler Araştırma Yöntemleri, (3.Baskı), Alfa Basım Yayım Ltd. Şti. İstanbul.
- Demir, Merve, (2020),Psikoloji nedir, Psikoloğun görevleri nelerdir? <https://www.tv04.net/yazar-psikoloji-nedir-psikologun-gorevleri-nelerdir-41.html>
- Dotson, M. L. (2007). Educational criticism, a form of arts based educational research for studying teachers. *Journal of Ethnographic and Qualitative Research*, 1, 11 20.
- Eisner, E. W. (2002). From episteme to phronesis to artistry in the study and improvement of teaching. *Teaching and Teacher Education*, 18 (4), 375-385.
- Freitas, N. (2007). Activating a research context in art and design practice. *International Journal for the Scholarship of Teaching and Learning*, 1 (2), 1-15
- Guyas, A. S., & Keys, K. (2009). Art based educational research as a site for emerging pedagogy and developing mentorship. *Visual Arts Research*, 35 (2), 24-33
- Karabay, Özdemir, (2018), *Temel Tasarım Elamanlarının Kullanılması Bağlamında Çocuk Resimlerinin Okunması*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Van.
- Malchiodi, C. A. (2005). *Çocukların resimlerini anlamak* (çev. T. Yurtbay). İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- MEB (2013). Okul Öncesi Eğitim Programı. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Teme Eğitim Genel Müdürlüğü.
- Oktay, Tarkan, (2016), Metropol Kent Yönetimi Yaklaşımları ve Uygulama Modelleri, *Strategic Public Management Journal*, Cilt 2, Sayı 4, 49 - 71, 15.11.2016
- Richardson, A. S. (1982). Arts means language. *Art Education*, 35 (5), 10-15.
- Saracho, O. N. (2003). Young children play and cognitive style. *Contemporary perspectives on play in early childhood education*. (Edt: O. N. Saracho & B. Spodek). United States of America: Age Publishing Inc. pp. 75-96.
- Spodek, B. & Saracho, O. N. (2003). Early childhood educational play. *Contemporary perspectives on play in early childhood education*. Edt: O. N. Saracho & B. Spodek). United States of America: Age Publishing Inc. pp. 171-179.
- Sullivan, G. (2006). Research acts in art practice. *Studies in Art Education*, 48 (1),19-35.

ÇOCUĞUN YAPTIĞI RESMİ KİM DEĞERLENDİRMELİ? ÖĞRETMEN Mİ PSİKOLOG MU?

Yıldırım, Ali - Şimşek, Hasan, (2016), Sosyal Bilimlerde. Nitel Araştırma Yöntemleri. Seçkin Yayıncılık, Ekim / 10. Baskı.

İnternet Kaynakları

URL. 1- <https://www.psikolojiarsiv.com/anaokulunda-psikolog-olarak-calismak-2/>