ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 96, Eylül 2019, s. 361-382

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.36757>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
25.07.2019

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
29.09.2019

Arş. Gör. Fevziye YELMEN

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı
fevziyeyelmen@gmail.com

SERAMİK TASARIMINDA GESTALT'IN İZLERİ: ALGIDA TAMAMLAMA İLKESİ VE “KAPLAR SAKLAR” SERİSİ ÖRNEĞİ

Öz

Gestalt, parça ve bütünü anlamlı hale getirmeye yarayan çeşitli algı ilkelerinden oluşan bir kuram ve yaklaşımdır. Temel olarak bütünün parçalardan oluştuğu, fakat algılamının tam ve doğru olarak gerçekleşebilmesi için bütünün de kavranması gerektiği kabul edilir. Dolayısıyla algı bakımından parçanın da bütünün de bir anlamı olduğu, bu kuramda önemli bir yere sahiptir. Salt bir algı ilkeleri yığını olmayan gestalt, yalnızca psikologlar değil sanatçılar tarafından da kullanabilmektedir. Bu çalışmada, gestalt ilkelerinden olan algıda tamamlama ilkesinin, seramik eserlerdeki uygulamaları konu edinilmiştir. Çeşitli kavramlar ve bağlamlar eşliğinde ele alınan eserlerde başta algıda tamamlama ilkesi olmak üzere diğer gestalt ilkeleri de kullanılmıştır. Gerek eserlerin isimleri, gerekse gestalt bağlamında algıda tamamlama ilkesinin kullanımı dolayısıyla, eserlerin kavramsal düzeyde sorgulamaları yapılmış, böylelikle hem kuramın uygulama açısından eserlerdeki karşılıklarına, hem de özne yorumlarına yer verilmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Algı, Gestalt, Tamamlama İlkesi, Seramik.

GESTALT'S TRACES IN CERAMIC DESIGN: THE PRINCIPLE OF CLOSURE IN PERCEPTION AND THE EXAMPLE OF

Abstract

Gestalt is a theory and approach that consists of various principles of perception to make the piece and the whole meaningful. In this theory, it is generally accepted that the whole is composed of parts, but the whole must be grasped in order for the perception to be fully and accurately realized. Therefore, it has an important place in this theory that the whole part has a meaning in terms of perception. Gestalt is not merely a collection of principles of perception, but has been used not only by psychologists but also by artists. In this study, the principle of completion in the perception of gestalt, which is one of the principles of gestalt, has been studied in ceramic works. Various gestalt principles, including the principle of completion in the perception, were also used in the works, which were discussed together with various concepts and contexts. Both the names of the works and the use of the principle of completion in perception in the context of gestalt tried to question the works on the conceptual level so that both the responses of the theory in the works and the subjective interpretations of the artist were tried to be included.

Keywords: Perception, Gestalt, The Principle of Closure, Ceramic.

GİRİŞ

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

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

1. ALGI KAVRAMI VE GESTALT KURAMI

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

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

1.1. Algı Kavramı

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

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

İki canlı açısından algı, çift taraflı aktif bir zihinsel sürecin gerçekleşmesini gerektirirken, bir nesnenin algılanmasında sadece tek taraflı aktif algılayanın ve pasif algılananın bulunduğu bir süreç yeterli olmaktadır. Buna göre, algılanan nesneyle, zihinde ortaya çıkan nitelikler arasındaki bağıntının, bir nedensellik bağıntısı olması gerekmektedir (Hacıcadıroğlu, 1984: 189). Örneğin, tavandaki bir ampulün, ışık vererek bulunduğu mekânı aydınlatması beklenir. Bunun aksi olduğu zaman, ampulün arızalı olduğu veya elektriğin ampule ulaşmadığı düşünülür. Bu açıdan ele alındığında algılama, verili bir durumun göze çarpan özelliklerinin kavranması olarak kabul edilebilir (Arnheim, 2012: 220). Bahsi geçen görsel kavrayış, hem bir estetik hazzı hem de bir davranış biçimini içerebilir. Örneğin, kavranan şey bir sanat eseri olduğunda, zihin o eserdeki estetik unsurları dikkate alarak bir haz mekanizmasını harekete geçirecektir, fakat kavranan şey tehlike arz eden bir hayvan, nesne veya durum olduğunda, zihin içinde bulunulan tehlikeden kurtulmanın yollarını arayacak bir mekanizma veya davranış biçimi geliştirecektir. Böylelikle görsel kavrayış, algı sürecinin bir sonucu olarak birbirinden farklı sonuçlara sahip olabilmektedir. Bu bağlamda Rudolf Arnheim (2012: 43), bir nesne hakkındaki akıl yürütmenin, nesnenin algılanma tarzıyla başladığını ve yetersiz bir algının, düşünce zincirini tamamen altüst edebileceğini belirtmiştir. Bu zincir bozulmaya uğradığında ise, düşünce yoluyla algıya dair ortaya çıkabilecek kavramlara muhtemelen ulaşamayacaktır. Çünkü “görsel algı, niteliklerin, nesnelerin, olayların imgelerini sağlayarak kavram oluşumuna zemin hazırlar. Gözlerin doğru- dan ve anlık aldığı uyarının çok ötesine uzanan zihin, bellek yoluyla erişilen geniş imgeler alanında iş görmekte ve bütün bir hayat deneyimini bir görsel kavramlar sistemi olarak örgütlemektedir” (Arnheim, 2012: 327). Özetle algılamaya birlikte bir akıl yürütme süreci başlamaktadır ve bir düşünce sistemi sonucunda algıya dair çeşitli kavramlar ortaya çıkmaktadır. Algıya dair ortaya çıkan yanılgılar, bütün süreci etkileyeceği için düşünce ve kavram oluşumu da engellenmiş olacaktır.

1.2. Gestalt Kuramı ve İlkeleri

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

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

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

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

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

1.3. Gestalt Psikolojisinde Kuramsal Çerçeve

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

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

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

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

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

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

Örneğin bir kütüphanede sessizce kitap okuyan insanlardan bir tanesi sesli biçimde konuşmaya başlarsa, ilk olarak o kişinin algılanacağı kabul edilmektedir veya herkesin kırırdamadan beklediği saygı duruşu esnasında hareket eden bir kişinin hemen algılanacağı beklenmektedir. Bahsi geçen örnekler, uyarana dair örneklerdir. Karnı aç olan bir insanın, sıra sıra dükkânlar içinde bir restoranı öncelikli olarak algılaması da algılayana dair bir seçicilik özelliğidir.

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

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

Herhangi bir uyarının olmadığı bazı durumlarda algılayan, bir uyarın varmış gibi davranabilir. Bu gerçek dışı algının psikolojideki karşılığı halüsinasyondur. Oğuz Arkonaç (1999: 236), halüsinasyonu "dış bir uyarın olmadığı halde, gerçek bir uyarının inandırıcılığını taşıyan bir algılama" olarak tanımlamıştır. Başka bir deyişle halüsinasyon da bir algıdır, fakat sahip

olduğu tasdik edilebilir bir gerçekliği yoktur. Buna rağmen bir algılama tecrübesi olarak kabul edilmektedir.

1.4. Gestalt Kuramının (Yasasının) Algısal Gruplandırma İlkeleri

Bir nesnenin algılanması, aynı zamanda imgenin vücut bulması olarak kabul edilebilir, çünkü zihinde soyut biçimde yer alan imge, göz aracılığıyla algılandığında o nesneye ait biçim, şekil ve form özellikleri üzerinden karşılık bulmuş olur. Bahsi geçen bu algı işlemi, nesnenin ve nesnenin içinde bulunduğu bazı koşullara göre değişmektedir. Bu koşullar gestalt çerçevesinde şekil-zemin, yakınlık, benzerlik, tamamlama, devamlılık ve simetri, birlikte hareket etme, basitlik ve süreklilik olarak belirlenmiş temel ilkeler ışığında ayrıştırılmıştır. Birbirleriyle ilişki halinde olabilen tüm ilkeler, bazen bir ilkenin bazen de birden fazla ilkenin birarada bulunması şeklinde izleyici tarafından algılanırlar. Bu çalışma kapsamında, tamamlama ilkesi esas alınacaktır.

1.4.1. Tamamlama ilkesi

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

Şekil 3. Tamamlama ilkesini ifade eden görsel, (Uci, 2019).

2.ALGIDA TAMAMLAMA İLKESİ VE SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

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

ni, fakat bir gestaltın otomatik kendiliğindenlikle ortaya çıktığını ileri süren bir gerekçe de gösteremediklerini belirtmiştir. Anlaşılmaktadır ki, gestalt ilkeleri kesinlik taşımayan bir algı stratejisi olarak kabul edilebilir.

2.1. M. C. Escher

Maurits Cornelis Escher, bir inşaat mühendisinin dördüncü ve en küçük oğlu olarak 1898 yılında, Hollanda Leeuwarden'de doğmuştur. 5 yıl sonra aile, Escher'in gençliğinin çoğunu geçirdiği Arnhem'e taşınmıştır. Lise sınavlarını geçemeyen Maurits, Haarlem'deki Mimarlık ve Dekoratif Sanatlar Okulu'na girmiştir. M.C. Escher, hayatı boyunca 448 litografi, gravür ve ahşap oymacılığı ve 2000'in üzerinde çizim ve eskiz yapmıştır (<https://www.mcescher.com/about/biography/>). Örgün bir matematik eğitime sahip olmamasına rağmen, Escher, bu disipline ilişkin sezgisel ve farklı bir anlayışa sahipti. Görüntülerinin çoğunu oluşturmak için geometriyi ve diğerlerinin içine de matematiksel formları kattı (<https://www.theartstory.org/artist-escher-mc.htm>). Escher (2005: 6), insanoğlunu çevreleyen bilinmeyenlerin karşısına yüreklice çıktığında ve gözlemlerini değerlendirip çözümlediğinde, kendisini matematik diyarında bulunduğunu ifade etmiştir. Böylelikle sanatçının eserlerindeki simetri, tekrar vb. gestalt unsurların ve grafiksel etkilerin temelinde, matematiğin bulunduğu ve tasarıma dair hiçbir unsurun ve belki de eserin taşıdığı anlamın tesadüfe bırakılmadığı anlaşılmaktadır. Sanatçının *Rind* isimli eserinde, algıda tamamlamanın bir örneği görülmektedir (Şekil 14).

Şekil 4. M.C.Escher, *Rind*, 1955, (Mcescher, 2019).

Bu eserde, sarmal şeklinde olan, fakat yine de bir yüz imgesini ortaya koyan bir tasarım bulunmaktadır. Yüz imgesi, sarmal biçiminde olduğu için çeşitli boşluklara sahiptir ve fonda büyüktan küçüğe doğru sıralanmış çok sayıda bulut bulunmaktadır. Escher (2005: 12) bu eseri ken, bir meyvenin sarmal biçiminde kesilmiş kabuğuna ya da içi boş, parçalanmış bir heykele benzeyen kadın görüntüsünün havada süzülmesi ve ufka doğru küçülen bir küme bulutun derinlik duygusu yaratması biçiminde ifade etmiştir. *Kabuk* olarak tercüme edilen bu eser, bir yüzün, betimsel olarak meyvenin kabuğunun sarmal biçiminde soyulması şeklinde de ortaya çıkabileceğini göstermektedir. Ancak aynı zamanda bu tasarım çeşitli anlam spekülasyonlarını da

beraberinde getirebilmektedir. Bebeklik, çocukluk, ergenlik, yetişkinlik ve yaşlılık insan hayatının dönemlerindendir. Her birinde insan yüzü belirgin biçimde değişmelere uğramaktadır ve adeta her geçişte, bir önceki yüz bir kabuk gibi soyulmakta ve yerine yenisi gelmektedir. Bulutlarsa, meteorolojik açıdan sürekli hareket halindedirler ve onların ilerleyişi aynı zamanda zaman kavramını da düşündürmektedir. Bu düşünceler ışığında, Escher'in eserindeki kabuk şeklindeki yüzün, insanın değişmekte olan yüzünü ve bulutların da bu değişimin gerçekleştiği zamanı temsil ettiği söylenebilir.

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

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

Şekil 5. M.C.Escher, *Bond of Union*, 1956, (Mcescher, 2019).

Eserde, şeritlere ayrılmış, soldaki kadına sağdaki ise erkeğe ait iki adet yüz olduğu anlaşılan imge bulunmaktadır. Siyah bir fonun önünde duran iki yüz, kimisi önde büyükçe, kimisi arkada küçükçe çok sayıda küreyle sarmalanmıştır. Yüzü oluşturan başı sonu olmayan şeridin, kadınla erkeğin alınlarına karşılık gelen kısımları birbirlerinin içinden geçer ve çifte bir birliği biçimlendirir. İçi boş figürlerin önünde, içinde ve gerisinde uçuşan küreler derinlik duygusunu artırır (Escher, 2005: 12). *Birlik Bağı* olarak tercüme edilen bu eserin, kadına ve erkeğe dair varoluşun, ayrı ayrı değil aslında eksikleriyle bütünü oluşturan tek bir bütün şeklinde gerçekleştiğini ifade ettiği düşünülebilir. Bunun sebebi, her iki yüzü oluşturan şeritlerde sistematik boşlukların bulunması, ancak bunların hem başın üst kısmından hem de alt kısmında ortak şeritlerle birbirlerine bağlanmış olmasıdır. Dolayısıyla, bu eserde gözün boşlukları tamamlayarak gerçekleştirdiği bütünlük algısı, sadece yüzü değil anlamı da oluşturan bir yapıda izleyiciye sunulmuştur.

2.2. Vilma Villaverde

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

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

Şekil 6. Vilma Villaverde, *Maternity*, 2006, (Artodyssey, 2019).

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

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

Şekil 7. George Mung, *Pregnant Mary*, 1983, (Eurekastreet, 2019).

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

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

2.3. Michael Alfano

Şekil 8. Michael Alfano, *We Together*, 2001, (Michaelalfano, 2019).

Michael Alfano, yirmi yıldır figürler, anıtlar ve felsefi eserler yontmaktadır. İlk olarak New York Sanat Öğrencileri Derneği'nde doğal boyutlarda heykel ve anatomi çalışmalarına ağırlık vermiştir. Örgün eğitimine Boston Üniversitesi'nde devam etti ve çeşitli önde gelen hey-

kültürtaşların yanındaki stajlarla eğitimini ilerletmiştir. Eğitimine ustalık dersleriyle devam etmiş ve zaman zaman heykel öğretmiştir.

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

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

Parılda! Parılda! Parılda!
Akıt sıcaklığını heybetli güneş
Tadını çıkarırken, ikimiz birlikteyiz
* * *

Ey geçmiş! Ey mutlu hayat! Ey sevinç şarkıları!
Havada, ormanlarda, tarlalarda
Sevgili! Sevgili! Sevgili! Sevgili! Sevgili!
Artık ikimiz birlikte değiliz

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

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

3. Uygulamalar

Kaplar Saklar isimli serideki uygulamalar, hem kullanılabilir nesneler hem de sanatsal çalışmalar olarak tasarlanmıştır. Uygulamanın bu şekilde ele alınma amacı, günümüzde tasarım nesnelerinin sanat eserlerine dönüşüyor olması, bu şekilde pazarlanması, fakat sanattan faydalınırken de işlevselliğin yitirilmemesidir. Bu durum, oldukça dikkat çekicidir, çünkü bir tasarım nesnesinin üretim ve pazarlama disipliniyle, bir sanat eserinin ortaya konma süreci ve bir meta olarak izleyiciye sunulma süreci birbirinden farklıdır. Sanat ve tasarım nesnelerinin ortak unsurlarının başında algı süreci yer alır. Bu çalışmanın ana teması olan algıda tamamlama ilkesi de, her iki üretim pratiğinde ele alınmıştır. Algıyı belirleyen bu ilkenin, çeşitli biçim ve içerik un-

surlarıyla eserlere nasıl yansıdığı yapılan uygulamalarla ortaya konmuştur. Merve Nil Küçükbaş ve Efe Türkel (2017: 643), sanatçının genel anlamıyla içinde yaşadığı toplumu ve dünyayı algılama şeklini eserlerine yansıttığını ifade etmişlerdir. Bu düşünceden hareketle, uygulamaların algılanış biçiminin hareket noktası gestalt algıda tamamlama ilkesi olmakla birlikte, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik bağlamlar da içerik açısından uygulamaların algılanış biçimine etki etmektedir.

3.3. İki Bardak Eğlencelik

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

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

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

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

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

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

"Yazlık sinemalar demek, çekirdek çitleyen kadınlarla kızlar demekti. Savaş'la ben de, yaşıtımız çocuklarla birlikte, sinemanın önünde külahı 25 kuruşa ay çekirdeği satıyorduk sinemanın olduğu, pazarın kurulmadığı akşamlar. Filmlerin gösterildiği günler için gündüzden

hazırlık yapıyorduk. Çekirdekçiden tuzlu-tuzsuz birkaç kilo ay çekirdeği alıyorduk. Okunmuş, renkli gazetelerden hazırladığımız külahları ve çay bardaklarımızı akşam için tornetimize yüklüyorduk. Çay bardakları öyle en küçüğünden olmuyordu, o kadar insafsız değildik. Double denenlerden, biraz büyükçe bir bardağı kullanıyorduk. Bu malzememizi tornetlerimizle taşıyorduk tezgâh kuracağımız sinemanın önüne. Bir çay bardağı çekirdek -tuzlu ya da tuzsuz- bir külahlı anca dolduruyordu. Kimden öğrendiysek, gündüzleri gazeteleri çeşitli büyüklükte kesiyorduk. Sonra da bunları çeşitli büyüklükte külâh haline getiriyorduk. Bu işte epeyce ustalaşmıştık” (s. 161).

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

Beni hiç sorma iyiyim işte şöyle böyle
Çocukluğum yazlık sinemaların önünde
Çekirdek satar amcalar, külahlı 25 kuruşa

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

Şekil 9. Fevziye Yelmen, *İki Bardak Eğlencelik*, 2019, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

İki Bardak Eğlencelik isimli eser, iç içe geçmiş konik yapıda bir uygulamadır (Şekil 30). Eserdeki uygulamanın çekirdek külahlı olduğu, en dıştaki konik yapıyı tutan bir elden ve yapının üzerindeki birkaç çekirdekten anlaşılmaktadır. Böylelikle birbirinin içine geçmiş konik yapı, tamamlama ilkesi gereği en üstten alta doğru anlam kazanarak, çekirdek külahlı haline gelmektedir. Çekirdek ve el detayı ise, külâh formunun algısını pekiştirme amacındadır. Bunun yanı sıra eserde, günümüzde dünya insanının daha da yalnızlaştığı ve bu süreçte bireyselliğin ön plana çıktığı düşüncesi de ele alınmıştır. Külâhta satılan çekirdeğin, gerek eğlencelik tanımının içeriğinden, gerekse yazarların öykülerinde geçen içeriklerden hareketle toplumsal bütünleşmeyi, paylaşımı ve sohbeti teşvik ederek kaynaşmayı da sağlayan bir yiyecek olduğu

vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu vurgu önemlidir, çünkü alışveriş merkezlerinde bireysel tüketime özendirilen yirmibirinci yüzyıl insanı, artık geçmişte olduğu gibi kapı önlerinde oturup çekirdek eşliğinde sohbet edememekte, çekirdeklerin gazozlarla birlikte tüketildiği yazlık sine-malaraysa adeta belediyelerin nostaljik bir etkinliği kapsamında gidebilmektedir. Başka bir deyişle, eserdeki her bir külah günümüz insanının bireyselliğine atıfta bulunmakta, öte yandan külahların iç içe geçmesiyle geçmişteki toplumsal paylaşıma ve bütünlüğe duyulan özlem de ifade edilmektedir.

3.4. Yerel Küresele Karşı

Kahve ve kahvehane, Türk kültürünün önemli bir parçasıdır. Gerek köylerde gerekse kentlerde, kahvehane bulmak mümkündür. Neredeyse günün her saatinde içilebilecek bir içecek olan kahvenin tarihi, oldukça eskilere dayanmaktadır. Ralph S. Hattox (1996: 12), 16. yüzyılın başında Yemen'de kahve denen bir içeceğin yayıldığına ve tarikat şeyhlerince meşhur zikirleri sırasında uyanık kalabilmek için kullanıldığını söylemiştir. Bu bakımdan, kahve kültürünün kökeninde, bireysel olduğu kadar toplumsal bir içerik de bulunmaktadır. Günümüzde ise, kahve içme alışkanlıklarının bu türden bir çevre ile sınırlanmamış olması, kahvenin bahsi geçen spesifik çevreden çıkıp daha geniş kitlelere yayıldığını ve böylelikle de tercihlerin değiştiğini göstermektedir. Hattox'a (1996: 24) göre, kahvenin sufileri gece ibadetleri sırasında ayakta tutan bir içecek olma yönü sürmüştü olsa da, manevi eğilimleri daha zayıf sayılabilecek öteki çevreler, kahvede sohbet ve dostluğa dönük keyifli bir uyarıcı özellik bulmuşlardır. Anonimleşmiş "Gönül ne kahve ister ne kahvehane, gönül sohbet ister kahve bahane" sözü de, Hattox'un düşüncesini doğrular niteliktedir.

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

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

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

Gerek klasik tarzdaki kahvehanelerde gerekse yeni nesil kahve satan dükkanlarda, insanlar para karşılığında kahve satın alıp içmektedirler. Sunum biçimleri ve içerikleri farklı olsa da, ortak nokta bir alışveriş eyleminin gerçekleşiyor olmasıdır. Öte yandan, sipariş ve sunum pratiklerinin farklılığı, önemli bir durumu ortaya koymaktadır. Buna göre, geleneksel kahvehanelerde müşteriler -tanıdık olsunlar veya olmasınlar- anonim bir kimliğe sahip gibidirler. Oysa Starbucks'taki müşteriler, bardakların üstüne isim yazılmasıyla adeta bir kimlik kazanmaktadır. Bu durumu kahve çeşitlerinin çokluğu ve müşterinin yoğunluğu ile açıklamak yetersiz

olacaktır, çünkü alternatif kahve zincirlerinde de yoğunluk olduğu halde bardaklara isim yazma uygulaması sadece Starbucks markasında bulunmaktadır. Dolayısıyla isim yazmanın, müşterilere bir çeşit kimlik kazandırma veya onları kimlikleriyle birbirlerinden farklı birer birey olarak görme eğiliminin bir karşılığı olduğu düşünülebilmektedir. Bununla birlikte, kişinin isminin Starbucks markalı bir bardakta yazması, aynı zamanda kişinin de aynı marka değerine sembolik olarak sahip olduğu imajını oluşturabilmektedir. Böylelikle de kahve içme eylemi, sipariş aşamasından, sunum aşamasına kadar bir meta haline dönüşmektedir. Bu düşünceden hareketle, “ ‘Metâ yalın bir ekonomik eleman değil, aynı zamanda bir estetik fenomen’ dir. Çünkü metâ, bir yanıyla gereksinme karşılayan bir mal varlığıdır, ama, aynı zamanda bu mal varlığının gereksinmesini özendiren bir görünüşdür, duylarda temellenen estetik bir görünüşdür” (İsmail Tunalı, 2008: 92). Bu estetik görünüş, Starbucks temalı her karton bardakta veya kahve markasına dair tüm ürünlerde mevcuttur.

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

Şekil 10. Fevziye Yelmen, *Yerel Küresele Karşı*, 2019, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

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

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

3.6. Silindir Kaplar Serisi

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

Bazı eserler, insanlar tarafından öylesine etkili bulunurlar ki, yüzyıllar geçse de insanların zihinlerinden çıkmazlar. Bunun sebebi, ulaşılması güç tekniklerle yapılmış olmalarından duyulan hayranlık olabileceği gibi, insanları yalnızca beğeni yönünden etkilemeleri de olabilmektedir. Bu hayranlık ve beğeni, kimi zaman eseri kimi zaman da eseri oluşturan sanatçıyı yüceltir. Böylelikle eser veya kişi, varlığıyla duyumsal ve benzerlerine göre üstün bir temsil niteliği kazanır. Örneğin David C. Hart (2007: 234), Dorothea Lange'nin *Göçmen Anne* isimli fotoğrafının, Büyük Buhran sırasında, kırsal yoksulluğun ikonik yüzü olarak ortaya çıktığını söylemiştir (Şekil 33). Başka bir deyişle fotoğraftaki kadın, sadece kendi yaşamına dair bir yoksulluğun değil, evrensel bir yoksulluk kavramının temsili haline gelerek ikonlaşmıştır.

Şekil 11. Dorothea Lange, *Göçmen Anne*, 1936, (Time, 2019).

Christian Saehrendt, Steen T. Kittl (2012: 53) ise, New York'taki Modern Sanat Müzesi'nin (MOMA) gururla sergilediği Picasso'nun 1937 tarihli *Guernica* tablosunun, 20. yüzyılın ikonlarından biri haline geldiğini söylemişlerdir. Kudret Emiroğlu ve Suavi Aydın (2003: 729); ikonu, imleyen ile imlenenin benzerlikleriyle birbirine bağlandığı ilişki olduğunu, imin, gönderenini model aldığı ya da ona benzediğini ifade etmiş, haç, Hristiyanlığın fikir ve anlamını çağrıştıran ikonik bir im olarak örnek göstermişlerdir. Francis E. Peters (2004: 91) ise,

ikonun imge, kopya, yansı, suret anlamına geldiğini, İngilizce'de figür, şekil, dış görünüş, zahir, hayalet, hayal, benzetme ve teşbih anlamlarına karşılık gelen *image*, *reflection* kelimeleri kullanıldığını belirtmiştir. İkon kelimesinin kökeninin "Yunanca 'eikon' sözcüğünden geldiğini söyleyen Adnan Turani (1975: 53), ikonların Ortodoks kiliseleri ve evlerinde tahta üzerine ve mumlu boyalarla yapılmış olanlarının bilhassa Bizans ve Rusya ile Yunanistan'da görüldüğünü eklemiştir. Turani'nin yaklaşımı, dinsel bir içeriği benimsemektedir, ancak ikonun içeriği dinsel içeriğin çok daha ötesindedir. Orhan Hançerlioğlu (1978: 45), ikonografi kelimesini, "Tanrı ve insan heykel ve resimlerini inceleyen, açıklayan ve tanıtan bilim" olarak tanımlamıştır. Böylelikle kelimenin sadece dinsel bağlamı olmadığı anlaşılmaktadır. Nitekim *Guernica*'nın ikonik bir eser olması da bundan kaynaklanmaktadır. Bilindiği gibi, İspanya iç savaşını anlatan bu eserde, savaşın vahşeti oldukça sert ve kaotik biçimde ele alınmıştır. İkonik olmasının en büyük sebebi, resmin yalnızca İspanya'da yaşanmış bir olayı anlatması değildir, resmi ikonik yapan şey, resmin savaş karşıtlığının temsili haline gelmesidir. Bu bakımdan, bir olaydan hareketle ortaya çıkan eser, bir kavramı temsil etmiş, başka bir deyişle onu imlemiş ve böylelikle de ikonik bir eser olmuştur.

Şekil 12. Fevziye Yelmen, *Silindirler Serisi*, 2019, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Silindir Kaplar Serisi'ndeki eserlerin tamamı silindirik bir yapının üzerinde ele alınmıştır (Şekil 34). Serideki eserlerin bağlamlarının ve konularının silindirik bir yüzeye uygulanmasının sebebi, ikonlaşmış kişi ve eserlerin, zamanın akıcılığına ayak uydurabilmiş olmalarıdır. Başka bir deyişle ikon haline gelmiş herşey, yalnızca kendi dönemleri içinde yer almazlar, yıllar ve hatta yüzyıllar boyunca insanlığın ortak hafızasında yer alırlar. Bu bakımdan, silindirik kapların alt ve üst kısmının hareketli olması, zamanın akıcılığını temsil etmektedir. Üzerlerindeki kişi veya eserler de, aynı akıcılığın bir parçası olarak ikon olmalarının gereğini yerine getirebilmektedirler. Öte yandan, eserin aynı zamanda bir muhafazalık işlevi de sunmaktadır. Bu yönüyle, metaforik olarak silindirlerin üzerindeki imgelerin de muhafaza edilmesi gerektiği düşüncesi akla gelmektedir, çünkü ikon haline gelmiş her varlık, ya varlığı ya da varlığına dair unsurlar açısından koruma altına alınmıştır. Meşhur kişilerin elbise ve aksesuarlarının saklanması, meşhur tabloların ve yapıların civarında güvenlik önlemlerinin alınması bahsi geçen korumanın, başka bir deyişle muhafaza etmenin karşılığıdır. Silindir Kaplar Serisi'nde de, bu durum ele alınmıştır.

3.6.1. Rönesans

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

Şekil 13. Fevziye Yelmen, *Rönesans*, 2019, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Bu bakımdan resimdeki ellerin, en az Mona Lisa'nın yüzü kadar önemli olduğu söylenebilir. Gestalt bakımından her iki resimdeki yalnızca ellerin kullanılması, eserin kalanını çağrıştıran bir tamamlama refleksine dönüşmektedir. Böylelikle zihin, yüzeydeki eller aracılığıyla her iki eseri, eserlerin sahiplerini ve onlara dair kavramları düşünebilmenin imkânını bulabilmektedir. El imgesinin özellikle seçilmiş olmasının sebebi, bir yandan seramik sanatçısı diğer yandan sanat tarihi için elin önemini vurgulamaktır. Çünkü dünya sanat tarihinde kabul edilen sanatçılara ait ilk sanatsal el tasviri, Fransa'daki Pech-Merle mağaralarının birinde bulunmuştur (Martin ve Ronnberg, 2010: 380). Bu bağlamda el, hem genel anlamda sanat tarihi açısından hem de özel anlamda seramik sanatçısı açısından önemli bir imgedir.

3.6.6. Giriş Ücretsiz

Mimarlıkta, yalnızca bir yaşam alanı tasarlanmaz. Mimari yapılar, yeryüzünün bir mekan olarak ele alınmasıyla birlikte, yeryüzünün bir parçası da olurlar. Başka bir deyişle, mimari yapılar bir yaşam tasarımı olmakla birlikte, salt estetik bir duyuşun da tasarımıdır. Örneğin 1170'lerde inşasına başlanan, Pisa kulesi olarak da anılan "*Campanile* (İtalyan çan kulesi), yekpare beyaz mermerden yapılmıştır ve daha geniş bir katedral yapısının parçasıdır. (...) üzerine oturduğu zemin yumuşak olduğu ve tabanı 55 metre yüksekliğindeki kuleye çok dar geldiği için, daha yapımı tamamlanamadan eğilmeye başlamıştır" (Madelynn Dickerson, 2018: 126). Bu eğiklik, yapıyı öylesine ikonik bir hale getirmiştir ki, yirmibirinci yüzyılda bile yapılardaki eğikliği örnek vermek için *Pisa Kulesi*'nin eğikliğinden bahsedilmektedir. Onikinci yüzyılda mimari yapılarda mermer kullanılırken, sanayi devrimiyle birlikte onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllarda farklı malzemeler de kullanılmaya başlanmıştır. Bunlardan bir tanesi de demirdir. "Demir, duvar yapımı ve bina sağlamlaştırılması için asırlardır kullanılırken, yapı mazlemesi için kullanılabilmesi için yeterli çekme direnci kazandırılmasını sağlayan ileri üretim yöntemlerinin gelişimi, ancak 1750 yılı sonrasında gerçekleşmiştir" (Mary Hollingsworth, 2009: 436). Yapımı 1889 yılında tamamlanan *Eiffel Kulesi*, yapıldığı dönem itibarıyla 1932 senesine, yani *Empire State* binasını yapımına kadar en uzun yapı olarak ikonlaşmıştır.

Şekil 14. Fevziye Yelmen, *Giriş Ücretsiz*, 2019, (Fotoğraf: Mehmet Fatih Yelmen).

Giriş Ücretsiz isimli eser mimari bir form olarak ele alınmış ve ikon olmanın zamanları aşan özelliği, birbirinden çok uzak dönemlerde yapılmış iki yapının detayları kullanılarak ifade

edilmeye çalışılmıştır (Şekil 40). Mimari formun üst kısmı *Pisa Kulesi*'ne, alt kısmı ise *Eiffel Kulesi*'ne ait detaydan oluşmaktadır. Böylelikle, her iki mimari yapı arasında kalan boşluk, o yapıların gestalt bağlamında tamamlanma refleksiyle sonuçlandırılmıştır.

SONUÇ

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

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

Uygulamalar açısından ele alındığında tamamlama ilkesi, hem kavranan hem de hayal edilen bir algı inşası üzerinden ifade edilmeye çalışılmıştır ve böylelikle eserlerin anlam katmanlarının genişletilmesine olanak sağlanmıştır. Başka bir deyişle her eser, kavranan algısının ötesinde bir anlama da sahip olma imkânına erişmiştir. Seramiğin hem sanatsal hem de işlevsel boyutlara sahip bir sanat olması, eserlerin sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik çerçevede ele alınabilmesini mümkün kılmıştır. Bu sayede de görülmüştür ki; eserler, algıda tamamlama ilkesi gibi tek bir bağlamda ele alındığı halde, birden fazla anlam tabakasına sahiptirler. Sonuç olarak, eserlerin anlamı hem biçim açısından algıda tamamlama ilkesi bağlamında hem de içerik açısından sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik bağlamlarda değerlendirilebilmiştir.

Uygulamaların tamamında, gestaltın tamamlama ilkesiyle birlikte diğer ilkeler de bulunabilmektedir, çünkü algı, gerek nesne gerekse özne açısından çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla bu çalışmada, algıda tamamlama ilkesi esas alınarak, diğer ilkelerin de içinde bulunabildiği uygulamalara yer verilmiş ve böylelikle seramik alanında algıda tamamlama ilkesi ele alınmaya çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

Kitaplar

- Arnheim, Rudolf (2012). Görsel Düşünme, (Çev., Rahmi Öğdül), İstanbul: Metis Yayınları.
- Baran, Ethem (2018). Dönüşsüz Yolculuklar Kitabı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cassin, Barbara (2018). Nostalji, (Çev., Seçil Kıvrak), İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Daş, Ceylan (2015). Gestalt Terapi, Ankara: Hyb.
- Dickerson, Madelynn (2018). Sanat Tarihi, (Çev., Orhan Düz), İstanbul: Say Yayınları.

- D'ohsson, M. De M. (Bilinmiyor). Xviii. Yüzyıl Türkiye'sinde Örf Ve Adetler, (Çev., Zehran Yüksel), İstanbul: Tercüman.
- Emiroğlu, Kudret (2002). Gündelik Hayatımızın Tarihi, Ankara: Dost Kitabevi.
- Emre, Gültekin, (1998). Taşı Sula Ankara, Ankara: Öteki Yayınları.
- Emre, Gültekin, (2008). Yitik Kent Ankara, İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Eriş, Mahir Ünsal (2015). Dünya Bu Kadar, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erzen, Jale Nejdet (2011). Çoğul Estetik, İstanbul: Metis.
- Escher, M.C (2005). Grafik Yapıtları, (Çev., Zülal Kalkandelen), İstanbul: Taschen/Remzi Kitabevi.
- Hattox, Ralph S. (1996). Kahve Ve Kahvehaneler, (Çev., Nurettin Elhüseyni), İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Hollingsworth, Mary (2009). Dünya Sanat Tarihi, (Çev., Rengin Küçükdoğan), Banu Ergüder, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Kathleen, Martin (2010). The Book Of Symbols, Eds. Ronnberg, Ami, Köln: Taschen.
- Kiremitçi, Tuna (2002). Git Kendini Çok Sevdirmeden, İstanbul: Doğan Yayınları.
- Manis, Jim (2013). Leaves Of Grass, Ed. Walt Whitman, Pennsylvania State University An Electronic Classic Series Publication, Hazleton.
- Masaroğulları, Güncel (2011). Psikoloji Sözlüğü, İstanbul: Nobel Akademik.
- Ormiston, Rosalind (2014). Michaelangelo 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı Ve Eserleri, (Çev., Fadime Kahya), Çin: İş Bankası Yayınları.
- Ormiston, Rosalind (2017). Leonardo Da Vinci 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı Ve Eserleri, (Çev., Mehmet Barış Albayrak), Çin: İş Bankası Yayınları.
- Tunalı, İsmail (2008). Estetik, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kitap İçi Bölüm

- Bulduk, Sevda (Ed.). (2014). Görme Duyusu Ve Algı, "Duyum Ve Algı Psikolojisi" İstanbul: Nobel Tıp.
- Charlesworth, Max (Ed.) (1998). Religious Business: Essays On Aboriginal Spirituality, "Aboriginal Spirituality: Land As Holder Of Story And Myth In Recent Aboriginal Art", Crumlin Rosemary, Cambridge: University Of Cambridge Press.
- Hacıkadiroğlu, Vehbi (Ed.) (1984). Algılama, Duyma Ve Bilme, "Duyu Algısı Üzerine İlksel Birkaç Düşünce" C. D. Broad, (Çev., Vehbi, Hacıkadiroğlu), İstanbul: Metis Yayınları.

Sözlükler ve Ansiklopediler

- Arkonaç, Oğuz (1999). Açıklamalı Psikiyatri Sözlüğü, İstanbul: Nobel Tıp Yayınları.
- Emiroğlu, K. – Aydın, S. (2003). Antropoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim Ve Sanat.
- Gürün, O.A. (1991). Psikoloji Sözlüğü. İstanbul: İnkılap.
- Hançerlioğlu, Orhan (1978). Felsefe Ansiklopedisi Cilt 3, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Haçerlioğlu, Orhan (1978). Felsefe Ansiklopedisi Cilt 7, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hart, David C. (2007). The Focal Encyclopedia Of Photography, "African Americans As Photographers And Photographic Subjects" China: Focal Press.

Peters, Francis E. (2004). Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü, (Çev., Hakkı Hünler), İstanbul: Paradigma.

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

Online Makale

Küçükerbaş, M. N. ve Türkel E. (2017). "Seramik Sanatında Sürrealizm". Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 56, Ekim 2017, s.643, Erişim tarihi: 6 Ağustos 2019, http://www.asosjournal.com/Makaleler/759998694_12871%20Merve%20Nil%20K%c3%9c%c3%87%c3%9cKERBA%c5%9e.pdf

İnternet

Alfano, Michael (2019). Public Art.

<http://www.michaelalfano.com/monuments.html#gates>

Escher, M.C. (2019). About Escher.

<https://www.mcescher.com/about/biography/>

Escher, M.C. (2019). Artists M.C.Escher.

<https://www.theartstory.org/artist-escher-mc.htm>

Villaverde, Vilma. (2019). Info.

<https://www.aic-iac.org/member/vilma-villaverde/>