



E-ISSN: 1309-7156

Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi
International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal

Cilt / Volume 8
Sayı / Issue 1
Haziran / June 2024

<http://sanatveinsan.com>
journalofartandhuman@gmail.com

Malatya / TÜRKİYE

EDİTORYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

İmtiyaz Sahibi ve Baş Editör: Levent İSKENDEROĞLU

Dergi Editörü: Egemen Umut ŞEN

Alan Editörleri

Editör- Prof. Ali Ayhan (Müzik)
Editör- Prof. Ata Yakup Kaptan (Plastik Sanatlar)
Editör- Prof. Burhan Yılmaz (Resim)
Editör- Prof. Emine Koca (Moda Tasarım)
Editör- Prof. Fatih Özdemir (Grafik Tasarım)
Editör- Prof. İsmail Aytaç (Sanat Tarihi)
Editör- Doç. Fırat Arapoğlu (Sanat Eleştirisi)
Editör- Doç. Selçuk Ulutaş (Sinema ve Estetik)
Editör- Doç. Teymur Erol (Türk Dili ve Edebiyatı)
Editör- Süleyman Topaloğlu (Sosyoloji)
İngilizce Dil Editörü- Prof. Bilal Genç
Türkçe Dil Editörü- Prof. İlhan Erdem

Yayın Kurulu

Prof. Ali Korkut Uludağ – Müzik/Erzurum/Türkiye
Prof. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye
Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Kübra Dilek Tankız – Klasik Batı Müziği/Malatya/Türkiye
Doç. Sevtap Kanat – Grafik Tasarımı/Malatya/Türkiye
Doç. Teymur Erol – Türk Dili ve Edebiyatı/Muş/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Eda Demir Tosunoğlu- Geleneksel Türk Sanatları/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Bıçıcı Çetinkaya – Seramik Malzemeler/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye
Araştırma Görevlisi Esranur Kılınç – Resim/Malatya/Türkiye
Araştırma Görevlisi Mehmet Erkan Turan – Resim/Van/Türkiye

Danışma Kurulu

Kurul Başkanı Prof. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Malatya/Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye
Prof. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye
Prof. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye
Doç. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye

Bilim Kurulu

Prof. Abdulkadir Baharçipek - Uluslararası İlişkiler, Malatya, Türkiye
Prof. Ahmet Çaycı - Sanat Tarihi, Konya, Türkiye
Prof. Alaybey Karoğlu - Plastik Sanatlar, Ankara, Türkiye
Prof. Ali Ayhan - Müzik Eğitimi, Malatya, Türkiye
Prof. Ali Korkut Uludağ - Müzik Eğitimi, Erzurum, Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan - Grafik Tasarım, Samsun, Türkiye
Prof. Bekir Kocadaş - Sosyoloji, Adıyaman, Türkiye
Prof. Besim Özcan - Yakınçağ Tarihi, Erzurum, Türkiye
Prof. Bülent Yılmaz - Peyzaj Mimarlığı, Malatya, Türkiye
Prof. Burhan Yılmaz - Resim, Düzce, Türkiye
Prof. Camil Mihaescu - Güzel Sanatlar, Timişoara, Romanya
Prof. Cemal Yurga - Müzik, Malatya, Türkiye
Prof. Emine Koca - Tekstil ve Moda, Ankara, Türkiye
Prof. Emine Yıldız Doyran - Resim, Düzce, Türkiye
Prof. Erol Yıldır - Resim, İstanbul, Türkiye
Prof. Ersan Çiftçi - Müzik, Malatya, Türkiye
Prof. Esen Çoruh - Moda Tasarımı, Ankara, Türkiye
Prof. Fatih Özdemir - Grafik Tasarım, Nevşehir, Türkiye
Prof. Fatih Özkafa - İslam Sanatları, İstanbul, Türkiye
Prof. Fatma Koç - Moda Tasarımı, Ankara, Türkiye

Prof. Hatice Harmankaya - Tekstil ve Moda, Konya, Türkiye
Prof. Hüseyin Elmaz - Resim, Ankara, Türkiye
Prof. İlhan Erdem - Türkçe Eğitimi, Malatya, Türkiye
Prof. İrfan Yıldız - Türk İslam Sanatı, Dicle, Türkiye
Prof. İsmail Aytaç - Türk İslam Sanatı, Elazığ, Türkiye
Prof. Khaled Tadmori - Mimarlık Tarihi, Trablusşam, Lübnan
Prof. Kutgun Eyüpgiller - Mimarlık, İstanbul, Türkiye
Prof. Marcella Frangipane - Arkeoloji, Roma, İtalya
Prof. Mehmet Karagöz - Yeniçağ Tarihi, Malatya, Türkiye
Prof. Mehmet Ocakçı - Şehir Planlaması, İstanbul, Türkiye
Prof. Melda Özdemir - El Sanatları, Ankara, Türkiye
Prof. Metin Sözen - Sanat Tarihi, İstanbul, Türkiye
Prof. Mustafa Diğler - Resim, Karaman, Türkiye
Prof. Neslihan Durak - Genel Türk Tarihi, Malatya, Türkiye
Prof. Nihat Sezer Sabahat - Heykel, Ordu, Türkiye
Prof. Omar Tadmori - Tarih, Trablusşam, Lübnan
Prof. Onur Zahal - Müzik Eğitimi, Malatya, Türkiye
Prof. Özer Kanburoğlu - Fotoğraf ve Video, İstanbul, Türkiye
Prof. Pınar Göklüberk Özlü - Tekstil ve Moda, Ankara, Türkiye
Prof. Recep Özman - Eskiçağ Tarihi, Malatya, Türkiye
Prof. Şerife Tali - Sanat Tarihi, Ordu, Türkiye
Prof. Yüksel Göğebakan - Plastik Sanatlar, Malatya, Türkiye
Prof. Yüksel Şahin - Temsil ve Moda, Eskişehir, Türkiye
Prof. Zakir Azizov - Heykel, Malatya, Türkiye
Doç. Ali Ertuğrul Küpeli - Resim, Ankara, Türkiye
Doç. Ayça Gülten - Mimarlık, Elazığ, Türkiye
Doç. Aysun Tuna - Bölge Planlama, Bolu, Türkiye
Doç. Ayşe Budak - Sanat Tarihi, Nevşehir, Türkiye
Doç. Aytaç Özmutlu - Grafik Tasarım, Ordu, Türkiye
Doç. Azize Reva Boynukalın - Resim, Sinop, Türkiye
Doç. Beyler Yetkiner - Radyo, Tv, Sinema, Malatya, Türkiye
Doç. Betül Aytepe Serinsu - Seramik, Nevşehir, Türkiye
Doç. Binnaz Koca - Resim, Malatya, Türkiye
Doç. Bülent Ümit Erutku - Fotoğraf, İstanbul, Türkiye
Doç. Derya Şahin - Resim, Malatya, Türkiye
Doç. Emine Tok - Bizans Sanatları, İzmir, Türkiye
Doç. Engin Gürpınar - Müzik, Malatya, Türkiye
Doç. Esra Yıldırım - Güzel Sanatlar Eğitimi, Bartın, Türkiye
Doç. Evren Selçuk - Heykel, Düzce, Türkiye
Doç. Fahrettin Geçen - Resim, Malatya, Türkiye
Doç. Fehime Yeşim Gürani - İç Mimarlık, Adana, Türkiye
Doç. Ferdi Karaönçel - Müzik, Hakkari, Türkiye
Doç. Francesca Balossi Restelli - Protohistorya, Roma, İtalya
Doç. Fuat Şancı - Sanat Tarihi, Adıyaman, Türkiye
Doç. Gülşah Polat - Tekstil ve Moda, Çanakkale, Türkiye
Doç. Halil Fazıl Ercan - Sanat Eserleri Restorasyonu, Malatya, Türkiye
Doç. Hanife Neris Yüksel - Heykel, Antalya, Türkiye
Doç. İbrahim Sarıtaş - Siyaset Bilimi, Ankara, Türkiye
Doç. Kübra Dilek Tankız - Müzik, Malatya, Türkiye
Doç. Levent Değirmencioğlu - Müzik, Kayseri, Türkiye
Doç. Mehmet Göktepe - Resim, Van, Türkiye
Doç. Mehmet Güneş Açıkgöz - Müzik, Malatya, Türkiye
Doç. Murat Sezik - Siyaset Bilimi, Malatya, Türkiye
Doç. Nurşen Işık - Mimarlık, Diyarbakır, Türkiye
Doç. Nurtaç Çakar - Seramik, Van, Türkiye
Doç. Ozan Eroy - Müzik, Malatya, Türkiye
Doç. Özgür Ballı - Heykel, Düzce, Türkiye
Doç. Sadık Çalışkan - İletişim, Malatya, Türkiye
Doç. Selçuk Ulutaş - Sinema ve Estetik, Nevşehir, Türkiye
Doç. Selda Güzel - Tekstil ve Moda, Konya, Türkiye
Doç. Seniha Ünay Selçuk - Resim, Düzce, Türkiye
Doç. Sevtap Kanat - Grafik Tasarımı, Malatya, Türkiye
Doç. Şahabettin Öztürk - Kent Tarihi, Van, Türkiye
Doç. Şebnem Ertaş Beşir - İç Mimarlık, Antalya, Türkiye
Doç. Şener Şentürk - Eğitim Programları, Samsun, Türkiye
Doç. Sinem Budun GÜlas - Tekstil ve Moda, İstanbul, Türkiye

Doç. Teymur Erol – Türk Dili ve Edebiyatı, Muş, Türkiye
Doç. Vildan Tok Dereci – İllustrasyon, İstanbul, Türkiye
Doç. Yeliz Selvi – Disiplinler Arası Sanat, Şanlıurfa, Türkiye
Doç. Yeşim Aydoğın – Resim, Malatya, Türkiye
Doç. Yusuf Aydoğdu – Yeni Türk Edebiyatı, Bingöl, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Alahattin Kanlıoğlu – Fotoğraf, İzmir, Türkiye
Dr. Andrei Budescu – Sanat ve Tasarım, Romanya
Dr. Öğr. Üyesi Atilla Emre Keskin – Sahne Tasarımı, Van, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ayda Gök – Ürün ve Marka Yönetimi, Malatya, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Bahtiyar Bahşi – Çağdaş Türk Lehçeleri, Malatya, Türkiye
Dr. Eda Demir Tosunoğlu – Geleneksel Türk Sanatları, Malatya, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hasan Tahsin Selçuk – Mimarlık, Samsun, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hilal Bozkurt – Halı Kilim Dokuma, Çanakkale, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehriban Ganberova – Müzik, Azerbaycan
Dr. Öğr. Üyesi Nurcan Pınar Eke – Görsel İletişim Tasarımı, Ankara, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Bıçıcı Çetinkaya – Seramik, Malatya, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sanem Soylu Yılmaz – Mimari Restorasyon, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik, Malatya, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yaşar Subaşı Direk – Mimarlık, Van, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yeliz Cantekin – Heykel, Düzce, Türkiye

ve İnsan



İÇİNDEKİLER / CONTENT

1	Toplumsal Yapı ve Politik Kimliğin Mona Hatoum' un Çalışmalarına Etkisi İlayda Çorlu & Burcu Özyonlar Çıracak	1-11
2	Elsa Schiaparelli'nin Tasarımlarında Gerçeküstüçülük Bağlamında Nesnelerin Kavramsal Değişimi Emel Hançerli	12-22
3	Albert Roussel'in Flüt Çalışmaları Özelinde "Joueurs De Flute" Eseri Üzerine Bir İnceleme Bahar Sarıboğa Akça & Damla Ekiz	23-30
4	Sinesteziyi Keşfetmek: Görsel-İşitsel Sinestezi Türüne Sahip Sanatçıların Sanatsal Süreçlerine Bir Bakış: Marcia Smilack, David Hockney ve Carol Steen Örneği Ömür Göktepeler & Gonca Hülya Yayan	31-44
5	Grafik Tasarımda Yapay Zekâ Kullanımına Bağlı Etik Sorunlara İlişkin Uzman Görüşlerinin Değerlendirilmesi Yasemin Altın & Levent Mercin	45-64
6	Erzincan Yöresi Kırık Havaalarında Makamsal Yapı ve Konular Ferdi Karaönçel & Ayşe Karaönçel	65-75
7	Gençlerin Cinsiyetsiz Modaya Yönelik Görüş ve Tercihlerinin Değerlendirilmesi Emine Koca & Ayten Eroğlu	76-95
8	Geleneksel Van Evlerinde Süsleme Şahabettin Öztürk	96-113
9	Ai Weiwei'nin Çalışmalarında Sürdürülebilir Materyallerin Kullanımı Betül Kurt & Gonca Hülya Yayan	114-127
10	Yerelden Evrensel Bir Resim Okuması: Menekşe'nin "İnsana Semahı" Mehmet Aydın Avcı	128-144
11	Yönetim Mekanizması Olarak Sanat Evren Selçuk	145-150
12	X. ve XII. Yüzyıllar Maveraünnehir Ribatları Murat Arazoğlu	151-168

Sayıdaki Makale Türleri

Araştırma Makalesi

9

Derleme Makale

3

Çeviri Makale

0

Diğer Yayınlar

0

İlayda ÇORLU

Yüksek Lisans Öğrencisi, Trabzon Üniversitesi, ilayda_corlu19@trabzon.edu.tr, Trabzon-Türkiye

ORCID: 0009-0007-1582-6701

Burcu ÖZYONAR ÇIRAK

Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi, bozyonar@trabzonedu.tr, Trabzon-Türkiye

ORCID: 0000-0002-9335-1576

Toplumsal Yapı ve Politik Kimliğin Mona Hatoum' un Çalışmalarına Etkisi

Özet

Kimlik, toplumsal gelişimin büyük unsurlarından biri olmakla beraber, bireyin duygu ve ifade aktarımında önemlidir. Kimliğin yönetimi aile içinde tekil bir varlığa değil de iktidarların himayesi altına girdiğinde, toplumsal gelişim yerini toplumsal yapılaşmaya bırakmaktadır. Toplumsal yapılaşma, iktidarın belirlediği normlar üzerinden kimliğin yönetilmesi ve bu durumun toplumda kurumsallaştırmasıdır. Bu örgütlenme her haneye sızdığı iktidarın birey için belirlediği politik kimlikler oluşturmaktadır.

İşte bu tür toplumsal yapılaşmaları günümüz sanatında sanatçılar eserlerine aktarmaktadırlar. Eserlerinde, iktidarların toplum üzerinden güç, maddi huzur ve konfor elde etmeyi amaçlayan bir savaş halinde olmalarını eleştiren, ideolojik yapıların bireyler üzerinde kurduğu tahakkümü sanatına yansıtan sanatçılardan biri de Mona Hatoum' dur. Bu çalışmanın amacı, iktidar gözetiminin insanları tehdit altına alması ile oluşan politik kimlik kavramının Hatoum' un sanatına olan etkisini incelemektir. Sanatın ve toplumun birbirine olan etkisinin önemini vurgulandığı bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi kullanılarak, kitap, makale, katalog ve internet kaynaklarından yararlanılmıştır. Makalede, iktidarın rol oynadığı toplumsal yapı ve politik kimliğin sanata olan etkisinin araştırılmasının, çağdaş sanat literatürüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu etki Hatoum' un eserleri üzerinden incelendiğinde, sanatçının kendi yaşamışlıkları doğrultusunda içinde bulunduğu sistemi sorgulayarak, sanatına aktardığı ve çalışmalarındaki özgün anlatımını farklı kılan niteliğin politik kimliğinin etkilerini toplumdaki tanıdık olan duygularla ve çağrışımlarla imgelediği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Yapı, Politik Kimlik, Mona Hatoum, Çağdaş Sanat.

The Effect of Communal Structure and Political Identity on Mona Hatoum' s Works

Abstract

Identity, one of the major elements of social development, is important in the expression of the individual. When the management of identity passes from the family to power, social development leaves its place to communal structuring. Social structuring is the institutionalization of the identity determined by the power in the society. When this organization infiltrates every household, political identities determined by the power are created.

In today's art, artists transfer such communal structures to their works. Mona Hatoum is one of the artists who criticizes the strengthening of the powers over society and their being in a state of war, and reflects the domination over individuals in her works. The aim of this study is to examine the effect of power surveillance on Hatoum's art with the concept of political identity. In this study, in which the effect of art and society on each other is emphasized, books,

articles, catalogs and internet resources were used by using qualitative research method. It is thought that this subject will contribute to the contemporary art literature. When this effect was examined through Hatoum's works, it was concluded that the artist questioned the system in line with her own experiences and transferred it to her art and reflected the effects of her political identity in her works with familiar feelings in the society.

Keywords: Communal Structure, Political Identity, Mona Hatoum, Contemporary Art.

1. Giriş

Toplumun oluşumunu sağlayan kimlikler bireyi tanımlayan özdeşliklerdir. Kimlik, bireyin dürtülerinden, inançlarından ve kişisel geçmişinin faaliyetlerinden oluşmaktadır (Marcia, 1993'ten aktaran Atak, 2011, s. 164). Kimliğin gelişmeye başladığı yer olan aile, aidiyet ve güvenirlilik hissini veren düzendir. Bu varoluşların ortamı mikrodan başlayıp (aile) makroya (toplum) devam eden bir sistemdir. Kimliğin yönetimi aile içinde tekil bir varlığa değil de iktidarların himayesi altına girdiğinde, toplumsal yapılaşma ortaya çıkmaktadır (Read, 2018: 34-97). Böylece bu düzeni yönlendiren bireyler, iktidarın himayesi altına alınarak, yasaklanmış ve uzak kılınmış kimlik formuna mahkûm bırakılmaktadır. Böylelikle kimlikler başkalaşarak ideolojik sistemin oluşturduğu politik kimliklere dönüşmektedir.

Bireyin özerk bir biçimde kimliğini oluşturamaması, duygularını, düşüncelerini ve ifade yetisini engelleyerek, güç ve sezgilerini etkilemektedir. Sanatta önemli bir yere sahip olan bu durum sanatçıyı olumsuz etkilemektedir. Bir ifade biçimi olan sanat, bireyden başlayıp topluma aktarılışı yine kimlik ve politik bağlamları içine çekmektedir. Öyle ki sanatçı, içgüdüsel zihnindeki derin katmanları ve yaşantısını sanatına yansıtmaktadır (Akay, 2016: 91-101). Eserlerinde toplum, iktidar gibi temaları ele alan sanatçılardan biri olan Mona Hatoum da bu konulara kendi deneyimlerinden yola çıkarak yer vermektedir.

Mona Hatoum' un hayatından izler taşıyan yapıtları, savaşın göbeğinde büyürken yerinden edilmesinin sonucu olarak kendisinin zorunlu bir kimliğe mahkûm kılınmış olmasına işaret etmektedir. Lübnan' da ailesiyle sürgün hayatı yaşamak durumunda kalan Filistinli sanatçının yapıtları bir huzursuzluk hissi taşımaktadır. Eserlerinde kamusal ve özel alanlarda iktidar tarafından yönetilişimizle beraber varsayılan düzen ve normların çöküşünü bize duyumsatmaktadır (White, Chave, Shibli, & Solnit, 2019: 53-54).

Sanatçının eserlerinin farklı özelliklerinden biri de umulmayan öğelerin bütünlüğü sayesinde paradokslu anlar yaratmaktır. Güven, sevgi ve korunma duygularıyla benimsediğimiz mekân ve gündelik nesnelere ilişkin tecrübelerimizi sanatçı tersine çevirerek çoklu yöntemleri kullanmaktadır. Yapıtlarında kullandığı gündelik ev-içi nesnelere malzeme ve ölçek bakımından değişikliğe uğratarak nesnelere rahatsız edici bir irrealite kazandırır ve var olan işlevleriyle kuvvetli bir tezatlık oluşturur. Karşıtlıkların yan yana getirilmesiyle meydana çıkan gerilim, bu yenilenmiş nesnelere halen tanınabilir olmaları güçle vurgulanır. Alışagelmış nesnelere işlevleri değişerek tepetaklak düzene sokulur. Böylelikle sanatçı kavrama ve imgeye dayanan anlatımlarıyla tanıdık olanın artık bilindik olmadığını yansıtmaktadır (Baykal, 2012: 26). Bireylere dayatılan toplumsal yapının zararlarını gözümüzde canlandıran sanatçının yapıtlarını okumak bize, bu baskının sanat üretimine olan etkisinin önemini yeniden düşünmeye ve incelemeye sevk eden sağlam bir zemin sağlamaktadır.

2. İktidarın Yansıması Olarak Kimlik

Kimlik kavramı, bireyin imgesel inşasının temelidir. Bireyde var olan benliğin, davranış biçiminin ve iç dünyasının belirlenmesini sağlayan normal bir özellik modelidir. Bu model hak, karar, adalet ve özgürlüklerimizi konu alan bir olgu için temel oluşturmaktadır. Keşfedilmesi gereken bir yapı alanı, kişinin hür iradesiyle seçim yapabilme olanağının sağlanmasına etki eden toplumsal üretim sürecidir. Kimliklerimizin seçim olanakları, bireysel hayatın gelecek tasarılarının kurulduğu benlik; aileyle birlikte oluşmaktadır (Connolly, 2020: 41-83). Ailenin bireye verdiği bağlar; güven ve aidiyet duygusunu belirginleştirmektedir. Böylelikle bireyin aileyle birlikte kararlarının ve eylemlerinin belirgin olması kimlik için en önemli etkenlerdendir.

Kimliğin oluşumunda toplumsal gelişim en önemli yapı taşlarındandır. Birey kendini kimlikten sonra topluma adamaktadır. Toplum olmadan birey kendi benliğini net olarak yansıtamaz; kendi dünyasına erişmek için birey önce aileye sonra topluma ihtiyaç duyar. İnsanın içinde bulunduğu toplum, dünyayı oluşturan düzenin bütünüdür. Bireyin kendini dış dünyaya hazırladığı bir gelişim mekanıdır. İktidarların politik yapıları ise toplum içine sızmaya çalışan oluşumlardır. İktidarlar toplumun kaderini belirleyen birey üzerinde bir sistem oluştururlar (Avcı-Aksoy, 2018: 33-37). Belirlenen sistem bireylerin üzerinde baskı kurarak toplumsal yapılaşmayı kimlikler üzerinde oluşturmaktadır. Bu oluşumun sebebi biz ile onlar arasındaki sınırları belirlemek ve gözetlemektir.

İktidarlar var olan otoriteyle kendilerine tehdit unsuru olan toplumdaki bireyleri gözetleyerek onları denetim altında tutmaya çalışmaktadır. Devletlerin gücüne güç kattığı bir disiplin ve plan içerisinde yapılan bu gözetimle iktidarlar bireyin kimliğini kontrol altına alarak kendi menfaatlerine hizmet etmektedir (Temiztürk & Taner, 2007: 1-36). İktidarın bireylere uyguladığı gözetim izleyerek denetimden ibaret olmuştur fakat günümüz olanaklarının hızlı ilerlemesi anlık izlemeler yanında bireylerin hareketlerini “kayıt altında tutarak kontrolün artmasına yol açmıştır. Gözetim iktidarlar düzenin istediği gibi işleyip işlemediğini, insanların kendisine olan bağlılığının devam edip etmediğini denetlemektedir” (Sabahçı, 2023: 111- 118). Toplumı yönlendirmek için kurallar koymaktadır. Gözetimleriyle iktidarlar her an her noktadadır. İdari mekanlardan başlayan sistem sosyal ortamlara ve sosyal ağlarla bireylerin hanelerine sızarak gerçekleşmektedir. İdeolojik gözetim gücüyle bireyler kendini kontrol edilirken bulduklarında iktidarın varlığını imge olarak görmezler fakat gözetleyicinin varlığını benlikleri üzerinde hissetmektedirler (Özdel, 2012: 24). Bu gözetimle bireyler kendisi ve ailesi üzerinden denetim mekanizmasından geçerek üretilmiş bir çarkın dişlerini oluşturmaktadır (Hayal, 2013: 6). Böylelikle kimlik belirlenen normlara göre disipline edilmiş olmaktadır.

İktidarın belirlediği kimlikler hiçbir zaman özgür olması gereken kimlik değildir. Kurumsallaştırılmış çağı tanımlayan bu yönetim; toplumsal yapılaşmanın ilerlemesinde oldukça büyük rol oynamaktadır. Mikrodan makroya egemen olma hakimiyeti böylelikle politik kimliği oluşturmaktadır. Politik kimlikler, bireyin hareket alanını kısıtlayabilir, öz saygı kurallarını dönüştürebilir ve aileyle olan bağları usulsüz olarak kabul etmektedir. Güvenli olmayan bu gözetimler, belirsizleşen kimlik üzerinde git gide genişleyen bir uçurum haline gelmektedir.

Günümüzde politika içindeki ‘kimlik’, herkesin zihninde ve dilinde çözümlenemeyen bir konu olup toplumun önemli gündemlerinden biridir (Bauman, 2022: 26). İktidarların gözetimleriyle politik kimliği oluşturan kurumsallaştırma sıkı ve zorlayıcı bir hal aldıkça, ortaya çıkan baskı derin olmaktadır. Politik kimlikle birlikte duygularımız, benliğimiz ve ailemizle olan bağlarımız güçlü bir şekilde zayıflatılarak özgürlüğümüz kısıtlanmaktadır. Bu yüzden politik kimliğin dışında bireysel ve kolektif deneyimleri belirlemek bireye ait olmalıdır. Kimliğin sonsuz tamamlanmama hissini bastırılmaması gerekmektedir. Ait olma koşulunu bozan anlaşılmazlıklar ve bireyin özgürlük tecrübesini yıkan unsurlar geleceğe olan güvenin azalmasına yol açmaktadır. Bu da toplumsal yapılaşmanın ciddileşmesinin sebebidir (Hoşgör, 2022: 85-91).

Toplumsal yapının varlığıyla özgür olmayan politik kimlikler bireylere bu zor düzeni dayatmaktadır. Disiplinleriyle iktidarlar benliği etkileri altına aldıklarında kişi ona bahsedilen baskıyla kendisi için belirsiz bir hayata başlamaktadır. Ona verilen olumlu veya olumsuz hiçbir şeyin kalıcı olmayışı belirsizliği güçlendirmektedir. Birey belirsizlikten kurtulmak ve kendi evini bulmak istediğinde ise ödemesi gereken bedel artık hiçbir ortamın kendisi için tam anlamıyla yuvası olmayacağını kabul etmesidir. Bu kabullenışı ifade etmeye çalışan sanatçı Mona Hatoum, kendisiyle özdeşleşmeyen silüetleri sanatına yansıtmaya çalışmaktadır. Güçlü becerisiyle kontrollü olarak keskin uçları köreltmektedir. Sanatçı kimliği, bağdaşmazlıklarının mantığıyla yönetilişimizi anlamlandırmamızı sağlamaktadır.

3. Toplumsal Yapının Boyunduruğunda Sanat

Sanat insanın birikim noktası ve özgür yaratım mekanıdır. Sanatçı, toplumdan etkilendiği zaman içerisinde bu durum geniş bir çerçeveye varoluşunu sürdürmektedir (Çakır-Aydın, 2009: 223). Toplumsal yapının sanatı etkilemesi,

bireyleri içerisinde barındırması ve sanatla kavramlaşması kaçınılmazdır. Sanatçı toplumdaki etkileri, iç ve dış yaşam durumlarını sanat anlayışına aktarır. Nizami düzen içerisindeki yaşamı savunmak, sanatçı içinde büyük bir gereksinimdir. Sanat alanında gözlemlenen, toplumsal çerçeveyi oluşturan kimlik kavramı, toplumsal yapılardan çok yönlü etkileşimlerle, sanatın içerisinde farklı aktarımlara neden olmaktadır. Bu aktarımlar sanatın kavram ve içerik sonsuzluğuyla birleşmesini sağlayarak; Mona Hatoum' un bireysel gerçekleri içinde toplumsal yapının oluşturduğu kimliklere karşı bakış açısını incelememize katkı sağlamaktadır.

Sanatçı sanat anlayışıyla ve eserleriyle kimlik üzerinden toplumsal yapılaşmanın netsizliğine ışık tutmaktadır. En basit ve yaygın biçimiyle ortak konular üzerinde bile ayrılmaların, siyasi ve ideolojik söylemlerin katılığına girilmiş olduğunu vurgulamaktadır (Purvis & Hunt, 2014: 14-16). Bireylerin bu unsurları vurgulama yönüyle iktidarların buna karşı çıkmalarını aktarmaktadır. İktidarlardan önce bireyin ve toplumun yaşadığı dünyaya yönelik bir güven duygusu olması gerekir. Belirli bir toplumsal birliktelik dışında iktidarların öne sürdüğü politik kimlik üzerindeki düzen ise; toplumsal gelişimin içerisinde de ait olacağımız özgül benliklerimizi tehlike altına bırakmaktadır. Kimliğin varlığı bireyden küresel toplumlara yayıldığı için kapsamı çok geniştir. "Bir ben-lik/ kim-lik bilincine erişebilmek için toplumsal birliğe gereksinim vardır. Bu birlik olmadan, bilinç kendi özdeşliğinin farkına varamaz" (Kundakçı, 2022: 85). Kimlik merkezli bir bakış altında denetleyici ilkelerini gerçekleştirirken iktidarlar "gözetlenecek bireyleri titizlikle birbirinden ayırarak hem topyekün hem de kendi açılarından bireysel bir gözetimi" sağlamaya çalışmaktadır (Foucault, 2019: 88).

Sanatçı Mona Hatoum' un bireysel olarak başlayan ve topluma aktarılan anlatımları bu gözetim hissiyatını desteklemektedir. Sanatçının toplumsal bağlamlar taşıma niteliğinde ki çalışmaları, varlığımızın konumunu bizlerin değil başkalarının belirlemesini eleştirmektedir. Sürekli devinim halindeki dünyanın içerisinde gereksinim duyduğu şey; kendisini, toplumsal yapılaşmayı ve çevresindekileri sanata aktarmaktır.

4. Tam Olarak Hiçbir Yere Ait Olmamak: Mona Hatoum

Sanat eserleri kimliğimize ve hislerimize hitap etmektedir. Kavramın ve imgenin içeriğine ait gösterimler, bizleri yapıya yöneltmektedir. Belirli ya da belirsiz gösterimler, hayattan bir an, duygu mekanlarını hissettirerek, yapının anlanılmasına ve özümsemesine yardımcı olmaktadır.

"Diyelim ki bir odanın hemen girişinde duruyorsunuz; kapı kolunun yerini düşünün. Biraz öne doğru uzandığınızda, elinizin hiç şaşmadan kapının sağına veya soluna yöneleceğini bilirsiniz. Peki ya kapı kolunu bulamazsanız, onu parmaklarınızla kavrayamaz, ileri doğru itemezseniz? Zira kapı kolu aslında başınızdan üç karış yukarıda, kapının tam ortadaysa; uzlaşmaz bir tavırla, her zaman elinizi attığınız yerin bu kadar yükseğine kondurulmuşsa; normal işlevini yerine getiremiyorsa ve orada ne işi olduğu da belli değilse?" (Baykal, 2012: 128).

Mona Hatoum' un dünyasında bu ortam, belirlenmiş yaşanabilecek yerler olarak gözükmemektedir. Kasıtlı olarak kullanışsız, bireye tedirginlik hissiyatını vermek için kurulan düzeneklerdir. İnsanın aidiyetsiz hissettiği mekân, bireyin kendisiyle yalnız kalarak hesaplaşma anını vurgulamaya çalışmaktadır.

Hatoum' un sanatında oluşturduğu mekanlar, bireyin barınamayacağı ve yerinden edileceği yerler olmuştur. Öyle ki bu mekanlar bize bilindik olanlara yabancılaşmayı ve bulunduğumuz ortamı sorgulatmayı amaçlamaktadır. Bunu yaparken de kullandığı mekanlar, nesnelere ve eserlere, aşına olduğumuz tepetaklak bir imgeyle karşımıza çıkmaktadır. Bunun nedeni, iktidar esaslı düzen içerisinde bildiğimiz yakınlıkların bize artık uzaklaştırıldığını yansıtmaktır. Bulduğumuz tüm alanlarda kısmen ya da tamamen köksüz bırakılmak ve yersiz olmak; tam olarak hiçbir yere ait olmamak...

Kendi adına belirlenmiş düzen içindeki geçmişiyle Hatoum, savaş ortamını görmüş, sürgün hayatı yaşamış bir kimliğin izlenimini ve bilincin devinimsel aktarımını eserlerine yansıtan etkili bir sanatçı olmuştur. Çalışmalarını ana vatanında iç savaş içerisindeki toplumsal yapılaşma sistemine karşıt bir tutumla zemine oturturan sanatçı, içerisinde konumlandığımız düzenin tekinsiz ve karmaşık yönlerine dikkat çekerek muhalif bir biçimde olumsuzluklara meydan

okumaktadır. Kendine has üslubu ve anlatımıyla izleyiciye kendine ait parçaları duygusal, şaşırtıcı, karmaşık ve derin izler bırakarak düşündürmektedir. Ayrıca küçümseme, şaşkınlık, cazibe, ürperme, heyecan ve tikslenme gibi zıt duyguları birbirleriyle bağlayarak, tüm bunların varlığını, ortaya çıkışını aynı süreçte hissettirebilmektedir (Çarmıklı, 2016: s.y.). Hatoum, fiziksel göçün olumsuz etkilerini izleyiciye evrensel bir görüş açısıyla sunmaktadır.

Sanatçı Filistin kökenli olmasına rağmen, sürekli göç etmiş ve gittiği her konumda hiçbir dile ve yere ait olmamıştır. Çalışmalarında bu aitsizlik hissini gündelik eşyaları, haritaları, nesnelere ve bedenini kullanarak oldukça geniş bir toplumsal ve kültürel ortama açarak, toplumdaki yabancılaşma haline dikkat çeker. Hatoum kendi kimliğinin, sanatının ve bedeninin dili arasında bir köprü kurarak sanatı ile bir lehçe oluşturmuştur (Ankori, 2003'ten aktaran Poyraz, 2010: 52- 53). Çok disiplinli çalışan sanatçının erken dönemdeki video, performanslarının dışında 1990'lı yılların başlarında sanatçı yerleştirmelerinde geniş bir malzeme çeşitliliği ile çalışmaktadır. Ses, ışık, elektrik akımı, metal, beton, çelik ve tel malzemelerinin yanı sıra kendi bedenine ait saç, tüy ve tırnak gibi şaşırtıcı malzemelerden yararlanmaktadır (Duyuler, 2019: 37). Sanatçının oluşturduğu mekânlar içerisinde izleyicinin varlığı eserle birlikte ortamı aktif kılmaktadır. Zihnimizde farklı imgelere ve anlamlara bürünen Hatoum eserlerini, iktidar tarafından gözetlenen bir evden artık var olamayacak beklentileri talep etmeyi bırakarak kurmaktadır. Mona Hatoum' un yapıtlarında “güvenli bir liman bulmak zordur ve güvenli bir liman aranamaz çünkü her an herhangi bir şey ile fırtınanın kopabileceği olasılığını” izleyiciye sunmaktadır (Yüksel & Cihaner-Keser, 2022: 477).

Sanatçının *Continental Drift* (1999) adlı çalışması, yatay izlenimle yapılmış dairesel bir dünya haritası şeklindedir (Görsel 1). Bizlere mekân içerisinde sınırların kaydığını gösteren bu eserde, okyanusları ve hareketlerini temsil eden demir talaşlar ile sınırların hareket ettiğini ima etmektedir (Latry, 2021: s.y.). Materyal olarak camın kullanıldığı dünya haritasının ana noktasından, aynı bir saatin yelkovanına benzer kıvılcıktan ve dünyanın üstünde daimî yönergeler atan farklı bir metal parça bulunmaktadır. Sanatçı ortaya koyduğu bu çalışmada ana noktadan canlanan kolun hareketlenmesiyle manyetik bir devinim vererek okyanusları gösteren demir parçalarının kolun yönüne doğru üste çekilmesini sağlamaktadır. Bu imgeler esere hareket vererek süre, zaman, saat duygusunu oluşturarak zamanın işleyişini ve sürekliliğini verebilirken aynı sürede radar şeklinde de görünmektedir (Duyuler, 2019: 43). Merkezden başlayan mutlak devinimle bütün dünyayı keşfe çıkan bir gözetim sisteminin hissiyatını ileten eser, bizlere gözetlenme/gözetleme kavramını duyumsatmaktadır. Bu gözetleme hissi toplumsal yapının her alana sirayet etmesini sonucu olarak bireylerin hareket alanlarına müdahale ederek özgür iradelerinin yok edilmesini göstermektedir.



Görsel 1. Mona Hatoum, *Continental Drift*, Tate Britain, Londra, 1999.

Sanatçının *Misbah* (2006- 2007) adlı yapıtı ise adını Arap kültürünün geleneksel fenerlerinden almıştır (Görsel 2). Fenerler yakıldığı zaman bulunduğu mekânı aydınlatmak dışında, üstündeki simgeleri de etkileyici şekilde yansıtmaktadır. Sanatçı bu eserde fener üzerinde yer alan çeşitli motifleri dönüştürerek silahlı askerler ve yıldız

biçimiyle biçimlenmiş patlamaları eklemiştir. Duygusal bir formla içimizi ısıtması gereken bu fener Hatoum' un eserinde coğrafyanın çağımızdaki kimliğine dair bazı gerçekleri ustaca yüzümüze vurmaktadır (Özkan, 2017: 17). Sanatçının doğrudan ve net sanatsal aktarımını sağlayan iletişimden ziyade, siyasi ve politik konuları tema seçmesi sayılabilecek sanatsal aktarımın kavranmasında izleyiciye bir yorum ve eleştirel bir portal bırakmaktadır.

Arter' de 2012 tarihinde gerçekleşen "Hala Buradasın" sergisindeki röportajında sanatçı, anlamı açık bırakmayı bilinçli yaptığını, herkesin başka ortam ve kültürlerde farklılıkları görmesini amaçladığını söylemiştir. Birey olarak her birimizin ayrı ayrı düşünceleri vardır ve eser karşında bu gerçekleştiği zaman sanatçının işlerinin desteklenmiş olduğunu söylemiştir. (Sönmez, 2012'ten aktaran Demirtaş-Ercan, 2019: 23- 24).

Misbah (2006-2007), farklı coğrafyalarda yaşasak bile savaş korkusu ile büyüyen sanatçının sürekli yerinden edilmenin endişesini taşıdığını anlamlandırmamızı sağlamaktadır. Sanatçının doğduğu coğrafyanın kültüründe politik dayatmalar sebebiyle bir fenerin bile bağlamından koparılıp kaygı nesnesine dönüşebileceğini anımsatmaktadır. Böylelikle iktidarın belirlemeye çalıştığı yapı içerisinde *Misbah* (2006-2007), çocukluktan bu yana kaygı dolu bir kimlikle büyümenin özgürlük alanına ihlal unsurlarını ortaya çıkarmasını bizlere göstermektedir.



Görsel 2. Mona Hatoum, *Misbah*, Pirinç Fener, Metal Zincir, Ampul ve Elektrik Motoru, 60x36x30cm, Fundación Proa, Buenos Aires, 2006-2007.

Sanatçının *Undercurrent (red)* (2008) adlı çalışması ise parlak kırmızı kumaşla kalıplanmış elektrik kablolarıyla örülmüş geniş ve kare bir kilimden meydana gelmektedir (Görsel 3). Örgü örmek hem sanatçı için hem de Yunan mitolojisi içerisinde önemli bir bekleme oyunu ve durumudur. Ayrıca örgü örmek birinin geri gelmesini, doğru olmayanın içinde her şeyin normale dönmesini beklemeyi ifade etmektedir. Yapıtta kabloların giderek uzayan uçları zeminde kıvrılarak genişçe daire oluşturmaktadır. Her kablonun ucunda sinir bozucu derecede fazla şekilde soluk ışıklar azalıp artarak bir ampule bağlıdır. Yerde oluşan çalışma zarif duruşuyla hassastır. Ardı ardına devam eden bu sıkı görüntü sökülüp yayılıyormuş gibi duruşu, kan gölü veya bir hayvanın aç şekilde kollarını yer üzerinde devam ettirmesini anımsatması ise huzursuzluğun etrafa yayılması anlamına gelmektedir (Bell, 2012: 97- 98). Var olan bu huzursuzluk içerisinde izleyici, bulunduğu yeri sorgulama ihtiyacında bulunabilmektedir. Mekân sanatçı için bekleme alanı olmuş ve mesele halini almıştır. Bunun sebebi yapılanmış bizlere ait olmayan kimlikler içerisinde hiçbir şeyin aitlik hissini vermediğini onu ele geçirmek için tasarlamamız gerektiğini göstermesidir. Sanatçının tasarladığı alan, kendi geçmişimizdeki izler karmaşık örgülerin içerisinde bizlere ışığı bulma halinin orada olduğunu hatırlatabilmektedir.



Görsel 3. Mona Hatoum, *Undercurrent (red)*, Kumaş Kaplı Elektrik Kabloları, Ampuller ve Dimmer Cihazı, Değişken Boyutlar, Galerie Max Hetzler, Berlin, 2008.

Mona Hatoum' un müze yerleştirmesi olan *Hanging Garden* (2008- 2009) adlı eseri kaidersiz şekliyle heykel olarak adlandırabileceğimiz bir yapıt olarak görülebilmektedir (Görsel 4). Aynı zamanda açık havada sergilenen bu eser askeri bir siperi anımsatmaktadır (Görsel 5). Çalışma çuval bezi, büyümekte olan çimen ve toprak gibi malzemelerden oluşmaktadır.

Yapıt, çuvalarla savaş alanındaki sadece siperlere değil aynı zamanda sınır geçitleri arasında da bağlantı kurmaktadır. Çimenlerle büyümeye ve bolluğa atıf yapan sanatçı; memleketinin içerisindeki güvenliğin ve sıcaklığın karşıt yanlarını aktarmaktadır. *Hanging Garden* (2008- 2009) bakış açısı ve tavrı var olan bir yapıttır. Galeri duvarlarına ve anlayışına karşı meydan okuyan bu çalışma, izleyici tarafından çimlerin arkasında savunma halinde bekleyen birini çömelmiş şekilde zihninde canlandırılıyorsa bu durum sanatçının takındığı tavrı desteklemiş olmaktadır (Barrett, 2019: 329- 335). Bizleri kontrol eden yapıların temsili olarak nitelendirebileceğimiz bu yapıt, çıkmaza giren ve umutsuzluk içinde bekleyen, sanatçının kendisi gibi savaşı görmüş bireylerin gündelik manzarasının imgesi olmaktadır.

Sanatçı, özgür bir yaşam ve kimlik için gerekli olan güvenlik, yakınlık, memleket gibi kavramların günümüz çağında karşıt anlamlarının uyumsuzluğunu bizlere anımsatmaktadır. Eser birçok yoruma açıktır ve toplumsal düzensizliğin kaygılarını içinde barındırmaktadır. Sanatçının bu bağlantılarla savaşı aktardığı zorlayıcı yerleştirmesi *Hanging Garden* (2008- 2009), toplumsal yapının bizlere yaklaştırdığı savunmasızlığın duygusunu uyandırmaktadır. Yeşil çimenlerin kurnazca ortamı sarması, ideolojik yaşamın topluma adayacağı engelleri tanımayışımızı simgelemektedir.



Görsel 4. Mona Hatoum, *Hanging Garden*, Çuvalar, Toprak ve Çimen, 140x 90x 603 cm, DAAD Galerie, Berlin, 2008.

Görsel 5. Mona Hatoum, *Hanging Garden*, Çuvalar, Toprak ve Çimen, 140x 90x 603 cm, Kunsthalle Wien Karlsplatz, Viyana, 2009.

Arter’ de 2012 yılında gerçekleşen Hala Buradasın adlı sergide yer alan *Bunker* (2012) adlı bir diğer yapıtı ise çelikten yapılmış ve mimari modüllerden oluşan farklı sayıda parçaların ayrı düzenlemelerle sergilendiği bir yerleştirmedir (Görsel 6). Çelik kutu profillerin üst üste dizilmesiyle oluşturulan eser her tür mimari ayrıntıdan arındırılmış ve en temel öğelerine indirgenmiş binaların küçük ölçekli maketleri gibi görünmektedir. Belirli bir mesafeden bakıldığında, bu ağır modüller yapım aşamasında bir projenin mimari maketlerini andırırken biraz yaklaşıp aralarında yürününce, parlak yüzeylerinin üzerinde tahribatın izleri gözlemlenmektedir. Soyutlanmış ve ızgara biçimli cepheleriyle basit mimari kütleler olsalar da her bir parça, savaşın fiziksel izlerini ve tahribat hissini yansıtmaktadır (Baykal, 2012: 25).

Toplumsal yapının oluşumu için vazgeçilmez olan savaş durumu *Bunker* (2012) adlı eserde kimliklerimizde maruz bırakılan yıkımla ilişkilidir. Beton yığınlar, kimliklerimize yabancılaştırılmamızı bizlere göstermektedir. Gerçekçi bir binayı tam olarak yansıtmasa da kaba hatlarıyla yapıt, yaşamlarımızda belirli bir aşinalık duygusu yaratmaktadır. Bu duygu, ev gibi bireyleri korumak üzere yaratılmış güvenli, beton, çelik gibi yapıların tersine, yerleştirmenin içerisine adım attığımız anda kendi korunaklı dünyamızın içinden dışına çıkarak, sistemin dayattığı savaş ve çatışmanın beraberinde getirdiği yurtsuzlaşmayı gözler önüne sermektedir.



Görsel 6. Mona Hatoum, *Bunker*, Çelik Kutu Profillerle Yapılmış 6 Adet Modül, Değişken Boyutlar, Arter, İstanbul.

Hatoum *Hot Stop* (2016) yapıtında, metal bir dünya küresi üzerinde neon ışıklarla sınırları belli edilen kıtaların yer aldığı, çağdaş dönemin politik yapısını keşfetmek için haritacılık deneyimlerinden yola çıkmaktadır. “Hot Stop” kavramı askeri ve sivil zıtlıkları sınır bölgelerinde karışıklık manasına getirmektedir. Kıtaların dış bölgelerini belli eden neon kırmızı ve ortamdaki kırmızı ışık birbiriyle iç içe girmiş ve bütünleşmiştir. Enstalasyon ve mekân tüm dünyayı bir tehlike bölgesi olarak sunmaktadır (Wolfe, 2020’ten aktaran Çevik, 2020: 1368). Her gün karşıtlıklara ve düzensizliklere uyanan dünyayı kurgulayan ve betimleyen sanatçı, dünya imgesi üstünden çatışmaların sadece bir noktadan değil her yöne yayıldığını aktarmaktadır (Tokdil, 2021: 536- 538). Eser Hatoum’ un dünyayla küresel bir bağ kurarak farklı toplumlardaki her bir bireye dayatılan genel geçer doğrularla hapsolmesine dikkat çekmekte olduğu düşünülebilir.



Görsel 7. Mona Hatoum, *Hot Spot*, Paslanmaz Çelik ve Neon Tüpü, 234x223x223 cm, Tate Modern, Londra, 2016.

5. Sonuç

Kimlik, bireyi tanımlayan kişiye özgü önemli koşul ve toplumun yapı taşlarını oluşturan en büyük unsurlardan olmuştur. İktidarın gözetimi altına girerek oluşan politik kimlikler ise toplumsal yapılaşmayı oluşturarak bireye tehdit altında bir yaşam sunmaktadır. Günümüz toplumlarının toplumsal yapılaşmalar içerisinde politik kimliklerle yaşamlarını sürdürmesi kaçınılmaz bir durum haline almıştır. Toplumsal değerler ve sanat her daim aynı çatı altında buluşmalı ve buluşmaktadır. Ayrıca sanatsal kavramlarla birleşerek ortak değerlere işaret etmektedir. Böylelikle çok etkili küresel değerler ve toplumsal yönler çalışmada bahsedildiği gibi sanat eserlerinde yer bulmaktadır.

Bu bilgiler ışığında Mona Hatoum' un sanatı ve eserleri incelendiğinde, sanatçının yaşantısında taşıyıcı ve iletici olan kimliğin etkileri görülmektedir. Savaş nedeniyle zorunlu olarak terk ettiği ülkesinden kopması sonucu bulunduğu yerde kendisini güvensiz, korumasız hissettiği ayrıca kimlik, politik kimlik, aidiyet, iktidar kavramlarını ve içinde bulunduğu sistemi sanatı aracılığıyla sorgulamıştır. Hatoum' u özgün arayışlarında farklı kılan niteliğin ise kimliği toplumdaki tanıdık olan duygularla ve çağrışımlarla imgelemesi olmuştur. Çalışmalarında küresel temsillerin yanında belirli kültürlerle ait temsillere de yer veren sanatçı, aşına olunan nesnelere ve temsilleri farklı mekanlarda sunarak izleyiciye alışılmış olan üzerinden kimlik, aidiyet, iktidar, gözetim gibi kavramları sorgulatmıştır.

Ayrıca toplumsal yapılaşmanın ve politik kimliği eleştirdiği çalışmalarında, varlığımızın konumunu bizlerin değil başkalarının belirlemesine dikkat çekerek, devrim halinde olan dünyanın içerisinde, kendi yaşamışlıkları doğrultusunda içinde bulunulan sistemi sorgulayarak sanatına aktardığı sonucuna ulaşmıştır.

Kaynakça

Akay, A. (2016). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. İstanbul: Belge Yayınları.

Atak, H. (2011). Kimlik Gelişimi ve Kimlik Biçimlenmesi: Kuramsal Bir Değerlendirme. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 3(1): 163-213. https://dergipark.org.tr/tr/pub/pgy/issue/11159/133422#article_cite Erişim Tarihi: 26.04.2023.

Avcı-Aksoy, (2018). İslami Bir Gençlik Hareketi Ne Kadar Mümkündür: İmkân ve İmkânsızlıklarıyla Bir Hareketin Var Oluş Çabası. (V. Yücel, S. Güme, Ed.). *Toplum ve Yapı*. İstanbul: Kriter Yayınevi.

Barrett, T. (2019). *Neden Bu Sanat?*. (E. Ermert, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Bauman, Z. (2022). *Kimlik*. (M. Hazır, Çev.). Ankara: Heretik Basın Yayın.

Baykal, E. (2012). Kendi Güvenliğiniz İçin Sorumluluk Sizin. (İ. Baliç, Ed.). *Hala Buradasın*. İstanbul: Ofset Yapımevi.

Bell, K. (2012). Mona Hatoum İçin Bir Haritalama Denemesi. (İ. Baliç, Ed.). *Hala Buradasın*. İstanbul: Ofset Yapımevi.

Connolly, W. E. (2020). *Kimlik ve Farklılık*. (F. Lekesizalın, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çakır-Aydın, M. (2009). Sanat ve Sosyoloji İlişkisi Üzerine. (M. Çakır-Aydın, Ed.). *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*. İstanbul: E Yayınları.

- Çarmıklı, B. (2016, 30 Haziran). *Mona Hatoum, Tate Modern, Londra*. Gezdim, Gördüm, Yazdım. <https://www.banucarmikli.com/mona-hatoum-tate-modern-londra/> Erişim Tarihi: 15.05.2023.
- Çevik, S. K. (2020). Sanatsal İntifada Bir İşgalin Anatomisi/ Filistin. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 73(09): 1363-1378. Erişim Adresi 07.05.2023.
- Demirtaş- Ercan, B. (2019). *Feminist Sanat Hareketi ve Filistinli Kadın Sanatçılar*, Yüksek lisans tezi, Batman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batman.
- Duyuler, H. N. (2019). *Mona Hatoum'un Ürünlerine Bilişsel Dilbilimsel Metaforik Bir Yaklaşım*, Yüksek lisans tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Foucault, M. (2019). *İktidarın Gözü*. (I. Ergüden, O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hayal, S. (2013). Biyo İktidar 'Gözetemi' nde Planlama: Tarlabası Kentsel Dönüşüm Örneği, Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hoşgör, K. (2022). Kolektif Kimlikler ve Kimlik. (D. Kundakçı, Ed.). *Kimlik*. Ankara: Nika Yayınevi.
- Kundakçı, D. (2022). Akışkan Modern Toplumlarda Ölüm Kimliği. (D. Kundakçı, Ed.). *Kimlik*. Ankara: Nika Yayınevi.
- Latry, M. (2021). Un Regard Pénétrant Approcher Corps Étranger de Mona Hatoum. *HAL Open Science*. <https://hal.science/hal-02608745/document> Erişim Tarihi: 10.06.2023.
- Özdel, G. (2012). Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve “Panoptikon” ile “İktidarın Gözü” Göstergeleri. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 2(1), 22-29. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdoc/issue/13008/156730> Erişim Tarihi: 08.01.2024.
- Özkan, O. (2017). *1 Eylül'den Sonra Ortadoğu'da Çağdaş Sanatın Kurumsallaşması ve Sermayenin Etkisi: The Abraaj Group Sanat Ödülü*, Yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Poyraz, E. (2010). *20. Yüzyıl Sonundan Günümüze Çağdaş Sanatta Toplumsal Bellek Etkileşimleri*, Yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Purvis, T. & Hunt, A. (2014). *Söylem, İdeoloji, Söylem, İdeoloji, Söylem, İdeoloji...* (S. Coşar, Çev.). *Moment Dergi*, 1(1): 9-36. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/moment/issue/35620/396355> Erişim Tarihi: 16.06.2023.
- Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum*. (E. Kök, Çev.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sabahçı, B. (2023). Sanal Ortamlarda Panoptikon Kavramı ve Gözetim Toplumu. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (13):111-134. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asobid/issue/78402/1232417> Erişim Tarihi: 15.01.2024.
- Temiztürk, H. & Taner, E. (2015). Gözetleyen İktidardan Gözetlenen İktidara: Yeni İletişim Teknolojilerinin Güç Paylaşımına Etkisi. *Atatürk İletişim Dergisi* (9), 35-54. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/moment/issue/35620/396355> Erişim Tarihi: 08.01.2024.
- Tokdil, E. (2021). 'Küre'selleşen Dünya ve Yeni Estetik: Çağdaş Sanata Metaforik Yansımaları. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 12. <http://sanatveinsan.com/wp-content/uploads/2022/01/5.2.14.Kuresellesen-Dunya-ve-Yeni-Estetik-Cagdas-Sanata-Metaforik-Yansimalari-Ezgi-Tokdil.pdf> Erişim Tarihi: 21.06.2023.
- White, M., Chave, C. A., Shibli A., & Solnit R. (2019). Mona Hatoum: Terra Infirma. *Woman's Art Journal*, 40(1): 53-55. <https://www.jstor.org/stable/26746748> adresinden 04 Temmuz 2023 tarihinde erişilmiştir.
- Yüksel, H. Y., Cihaner-Keser, S. (2022). Çağdaş Sanatta Mekân Olarak Evin Katmanları. *Art-e Sanat Dergisi*, 06 (15), 29. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/article/1080543> Erişim Tarihi: 04.07.2023.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://mikesmithstudio.com/projects/continental-drift/> (Erişim: 09.05.2023).

Görsel 2: <https://renniemuseum.org/mona-hatoum-artwork-page/> (Erişim: 01.06.2023).

Görsel 3: <https://www.flickr.com/photos/libbyrosof/2510900113> (Erişim: 11.05.2023).

Görsel 4: <https://universes.art/en/nafas/articles/2008/mona-hatoum/photos/daadgalerie> (Erişim: 19.05.2023).

Görsel 5: https://www.flickr.com/photos/i_csuhai/3877763769/in/photostream/ (Erişim: 03.06.2023).

Görsel 6: <https://universes.art/en/nafas/articles/2012/mona-hatoum/img/02> (Erişim: 19.05.2023).

Görsel 7: <https://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/mona-hatoum-tate-modern-review-one-of-the-shows-of-the-year/> (Erişim: 07.06.2023).

sanat
ve insan



Emel YILDIRIM

Öğr. Gör., İstanbul Gelişim Üniversitesi, emyildirim@gelisim.edu.tr. İstanbul-Türkiye

ORCID: 0000-0001-6661-7765

Elsa Schiaparelli'nin Tasarımlarında Gerçeküstücülük Bağlamında Nesnelerin Kavramsal Değişimi

Özet

1924'te ortaya çıkan Gerçeküstücülük akımı, her türlü alışkanlık ve geleneklerin etkisinden uzak, bilinç ve bilinçaltını birleştiren, bilinen gerçekle bağlarını koparıp kendince bir gerçek, yaratmayı temel alan bir sanat akımıdır. Akımın bir diğer ayağı olan gerçeküstücü nesne ise gündelik yaşamda gereksinimden çok alışkanlık gereği kullandığımız nesnelerin yeni bir gözle değerlendirilmesinin önemi üzerinde durur. Akıma moda tasarımı alanında öncülük eden Elsa Schiaparelli; malzeme, biçim ve renk konusundaki devrimsel tasarımlarıyla kendi dönemindeki alışlagelmiş tasarım anlayışını değiştirmiştir. Özellikle yakın dostu Salvador Dali ile özgün (şaşırtıcı ve çarpıcı) giysi ve kumaş tasarımları oluşturmuşlardır. Schiaparelli tasarımlarında, günlük kullanım nesnelerini, insan, hayvan, böcek ve denizaltı yaşamındaki canlıları kullanmıştır. Bazen bir dolap çekmecesini giysinin cepleri olarak bazen de bir ayakkabıyı ters çevirerek bir şapkaya dönüştürmüştür. Çalışmanın amacı, sanatçının tasarımlarını oluşturma sürecinde gelenekselin dışına çıkarak gerçeküstücü nesne bağlamında nesnelerin nasıl yer değiştirdiğini ve Gerçeküstücülük sanat akımının aksesuar ve giysi tasarımı üzerindeki etkilerini ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Gerçeküstücülük, Schiaparelli, Gerçeküstücü Nesne, Nesnelerin Kavramsal Değişimi

Conceptual Change of Objects in the Context of Surrealism in Elsa Schiaparelli's Designs

Abstract

The Surrealism movement, which emerged in 1924, is an art movement that is far from the influence of all kinds of habits and traditions, unites the conscious and subconscious, breaks its ties with the known reality and creates a reality of its own. The surrealist object, another pillar of the movement, emphasizes the importance of evaluating the objects we use in daily life from a new perspective rather than a necessity. Elsa Schiaparelli, who pioneered the trend in the field of fashion design, changed the known boundaries of her time with her revolutionary designs in material, form and color. Especially with his close friend Salvador Dali, they created unique (amazing and striking) clothing and fabric designs. In his designs, he used objects of daily use, human, animal, insect and submarine living things. Sometimes he transformed a closet drawer as pockets of clothing, and sometimes he turned a shoe upside down into a hat. The aim of the study is to reveal how the objects are displaced in the context of surrealist objects by going beyond the traditional in the process of creating the artist's clothing designs and to reveal the effects of the surrealism art movement on clothing design.

Keywords: Surrealism, Schiaparelli, Surreal Object, Conceptual Change of Objects

1. Giriş

Geleneksel sanat yüzyıllar boyunca kendi ifade biçimindeki küçük değişikliklerle varlığını sürdürmüştür. Ancak 20. Yy başlarında geleneksel sanatta ortaya çıkan yeni arayışlar ile farklı sanat akımları doğmuştur. Bu akımlardan biri olan

Gerçeküstücülük sanat akımı, başta resim olmak üzere grafik, heykel, sinema, fotoğraf, edebiyat, müzik ve moda gibi birçok alanda etkili olmuştur.

Kawamura tasarımcıların, tartışmasız bir biçimde moda üretiminde yer alan ana figürler olduğunu ve modanın sürdürülmesi, yeniden üretimi ve yayılımında önemli bir rol oynadıklarını ve tasarımcılar olmadan kıyafetlerin moda haline gelemeyeceğini belirtmektedir. (Kawamura, 2016: 95). Gerçeküstücülük sanat akımının içerisinde yer alıp akımın ilke ve öğelerine sıkı sıkıya bağlı kalan Elsa Schiaparelli de, unutulmaz gerçeküstücü giysi ürünleri tasarlayıp üretimlerini yaparak moda dünyasında kendine önemli bir yer edinmiştir. 1920'lerde siyah zemin üstüne beyaz örgülerle fiyonk şeklinde bağlanmış kurdele (sahte fiyonk) görüntüsü ve kolunda kıvrılmış manşet efekti verdiği siyah kazakta, gerçeküstücü ressamların göz yanılsaması tekniğini (trompe l'oeil) kullanmıştır. İç çamaşırlarının üzerinde transparan kıyafetler tasarlayarak kıyafeti örtünme amacının dışında kullanmıştır. Salvador Dali'nin 'Çekmeceler Şehri' tablosu ve 'Venus de Milo with Drawers' heykeli'nden esinlenerek oluşturduğu sekiz cepli manto tasarımında mobilya parçalarını giysinin ceplerine taşıyarak günlük yaşamda alışkanlık gereği kullanılan bir nesnenin yeni bir gözle değerlendirilmesini sağlamıştır. 1937 yılında ürettiği ters ayakkabı şapka tasarımında ayağa giyilen ayakkabıyı asıl işlevinden çıkararak baş üzerine taşımıştır.

Modern sanat akımlarından biri olan sürrealizm, görünen ya da bilinenin ötesinde sanatın ortaya çıkmasını sağlayan bilinçaltı olduğunu belirtmektedir. Sürrealizm(Gerçeküstücülük), şair-yazar André Breton'un 1924 tarihli manifestosuyla resmi olarak başlamıştır. Breton, gerçeküstücülüğün dış etkenlerle ilişkili olmadığını, tamamıyla doğal bir eylem olduğunu belirtmiştir. (Grzymkowski, 2015: 150). Gerçeküstücülük bilinçaltının karanlık dünyasını yansıtmaktadır. Bilincin ötesine geçmek, rüyaların ve arzuların kaynağına inebilmek sanatsal yaratımın uzantısıdır. Gerçeküstücülük akımının öncülerine göre, Gerçeküstücülük, irade ve aklın ötesinde, bilinçaltı güçlerinin ahlak ve estetik değerleri yıkararak insan kişiliğini devirdiği ve onu "otomatizm"e sürüklediği yerde başlamaktadır (İpşiroğlu, 2012: 186).

2. Gerçeküstücülük ve Gerçeküstücü Nesne

Resmi olarak 1924 yılında ortaya çıkan Gerçeküstücülük Sanat Akımı, Dadaizm'in sanatsal anlamda varisi olmuş ve 1940'ların sonlarına kadar devam eden süreçte küresel bir olguya dönüşmüştür (Hopkins, 2006: 11). Gerçeküstücülük terimini ilk kez Fransız şair Guillaume Apollinaire, Picasso'nun sahne tasarımını yaptığı 'Geçit' başlıklı baleyi anlatırken kullanmıştır. Gerçeküstücülüğün babası sayılan şair-yazar Andre Breton 1924 yılında akımın varlığını resmen belgeleyen 'Gerçeküstücü Manifesto'yu yayımladığında, Gerçeküstücülüğün dış etkenlerle ilişkili olmadığını, tamamıyla doğal bir eylem olduğunu belirtmiştir. Gerçeküstücülük de Dada gibi sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına da karşıdır ve politiktir. Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, toplumun ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. 'Tarihsel gerçeklik' diye sunulan tarihsel aldatmacaların zincirlerinden kurtarmak misyonundan hareket etmişlerdir. Toplumsal isyanlarını sanatsal zeminden öte bir eylem alanına taşımak isteyen Gerçeküstücüler, baskı unsuru olarak gördükleri kurulu toplumsal düzenin eleştirilmesinde psikanalizin babası Sigmund Freud'un düşüncelerinden yararlanmışlardır (Antmen, 2019: 133-136).

Freud tarafından geliştirilen Psikanaliz metodun büyük ölçüde etkisinde kalan Gerçeküstücülük akımının kaynağında bilinçaltı görünüm, arzular, tutkular, içgüdüler ve değişik ruh halleri önem taşımaktadır. Bu sebeple de, Gerçeküstücü sanatçılar için sanat eserlerini yaratım sürecinde geleneksel bilgi anlayışından öte, bilinçaltının dışı vurum aracı olan otomasyon temel etkidir. Somut ve doğal biçimler ve görüntüler kullanılmasına ve soyutlamaya girilmemesine rağmen ortaya konulan görsel bütün alışılmışlığın dışında ve görülmesi mümkün olmayan, rüyaların yansıması olarak şekillenen sahnelerdir" (Beksaç, 2000: 124). İpşiroğlu Gerçeküstücü sanatçılar için, yapıtlarında nesnelere alışılmamış biçimlerde genellikle düşlerin gizli dünyasını betimleyerek kullanmaya çalıştıklarını, bazen de nesnelere kendi doğal ortamlarından çıkartarak şaşırtıcı, düşsel bir ortama taşıdıklarını belirtmektedir (İpşiroğlu, 1993: 22-23).

Gerçeküstücülük akımının önemli bir kanadı olan ‘gerçeküstücü nesne’ ise gündelik yaşamda kullanmaya alışık olduğumuz sıradan nesnelerin yeni bir gözle değerlendirilmesinin önemi üzerinde durur. Başlıca örnekleri Salvador Dali’nin ‘İstakoz Telefonu’ ile Meret Oppenheim’in ‘Tüylü Kahvaltısı’ sayılabilir (Antmen, 2019: 138-139). Elsa Schiaparelli’nin İskelet elbise, Sekiz Çekmece Cepli Manto ve Ters Ayakkabı Şapka gibi ürünler ise Gerçeküstücü nesnelerin moda tasarımı alanındaki başlıca örneklerindedir.

1936 yılında Paris’te gerçekleştirilen Gerçeküstücü Sergi’de yer alan bu tür nesnelere ilgili olarak, ‘Bu nesnelere her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağırınların bunaltıcı yinelemesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır’ diyen Andre Breton, insanların gereksinimden ziyade alışkanlık gereği kullandıkları nesnelerin yeni bir gözle değerlendirilmesinin önemine değinmiştir (Antmen, 2019: 138).

3. Esa Schiaparelli

İtalya doğumlu Elsa Schiaparelli moda alanında eğitim almamış, kendi kendini eğitmiştir. Bu nedenle, kendisiyle aynı dönemde yer alan Chanel’e alay konusu olmuştur. Bu, belkide onun zamanının modacılarından daha deneysel ve kesinlikle daha neşeli olması için onu cesaretlendirmiştir (Blackman, 2013: 126). Schiaparelli’yi diğer moda tasarımcılarından ayırıp göze çarpmasını sağlayan zamanına göre yaratıcılığındaki geniş yelpaze olmuştur. “Gazetelerden kesilerek elde edilen kolajlar ile kumaşlar tasarlamıştır. Bu kumaşları bluz, atkı ve plaj giyimlerinde kullanmıştır. (Ewing, ty: 117).

Schiaparelli, kariyerine 1925 yılında otuz beş yaşında başladı. Schiaparelli’nin çalışmalarını 1930’larda özellikle önemli kılan şey, tasarımlarının hem politik hem de zamanın sanatsal gelişmelerini de yansıtmasıydı. Tanımlama ve popüler görsel kültüre dokunma ve onun başarılarından yararlanma becerisine sahipti. 1930’ların ortalarında moda dünyasının Sürrealist fikirleri ve temaları özümsemeye hazır olduğunu hissetti. Autobiografisi Shocking Life’da kaydettiği gibi: "Bu, kariyerim boyunca keşfetmem gereken bir şeydi, insanlar her zaman fikirlerimi coşkuyla takip edecek ve onlara söylediklerimi yapmak için tartışmadan deneyeceklerdi. " Modayı sanat olarak görüyordu ve kendini bir sanatçı olarak düşünüyordu. Shocking Life’da şöyle yazdı: "Bir veya iki kez, her ikisi de oldukça iyi yaptığım resim veya heykel yerine elbiseler veya kostümler icat edebileceğimi düşündüm, tesadüfen başladığım elbise tasarımı benim için bir meslek değil, bir sanattır." Schiaparelli, sanatlar arasında bir korelasyona içtenlikle inanıyordu (Gibson, 2013: 18).

Bu yüzden de gerçeküstücü sanat akımından ve akımın görsel dilinden oldukça etkilenmiştir. 1954 tarihli otobiyografisinde, Salvador Dali,, Van Dongen, Jean Cocteau, Bebe Berard, Vertes, gibi sanatçılar ile Cecil Beaton, Hoyningen Huena, Horst, ve Man Ray gibi fotoğrafçılarla çalışmanın insana zindelik verdiğini ve böyle özgün düşünürlerle birlikte çalışmayı çok heyecan verici bulduğunu dile getirmiştir (Worsley, 2018: 89).

Giyilebilir aynı zamanda sıra dışı kıyafetler tasarlayan Elsa Schiaparelli, sanatsal bir başyapıt olan modern ve şık süveteri trompe l’oeil (gerçeküstücü ressamların kullandığı göz yanılsaması tekniği ile siyah zemin üstüne beyaz örgülerle fiyonk şeklinde kurdele görüntüsü verilmesi) ile Vogue’da ilk kez görüldü (Watson, 2007: 356). Özellikle Salvador Dali ile olan işbirliği ile 20. yüzyılın moda ve sanat gidişatında ciddi bir değişiklik yapmıştır. Schiaparelli otobiyografisinde Dali’nin ilahi ruhunun kendi moda evi olan 21 Place Vendome’ya indiğini ifade etmiştir (Yotka, 2017). İlk kez 1935 yılında birlikte çalışmaya başlayan ikilinin ortaya çıkardıkları ikonik tasarımlardan ilki ve en çok bilinenleri arasında, etek kısmında Dali tarafından elle boyanan bir istakoz ve maydanoz filizlerinin bulunduğu “istakoz elbise” yer alıyor. Dali’nin “çekmeceler” saplantısına ışık tutan kadın bedeninin bir komodine benzer biçimde resmedildiği The Anthropomorphic Cabinet (1936) eseri ise Schiaparelli tarafından cepleri şifonyeri anımsatan bir manto şeklinde yorumlanıyor. Yine Dali’nin bir kadının göğüs kafesi ve kalça kemiklerini vurgulayan çiziminden yola çıkılarak oluşturulan “skeleton dress” (Kalaç, 2021). Schiaparelli’nin şapkaları onun sıra dışı yaklaşımının bir özeti

niteliğindedir. Salvador Dali'nin önerisiyle tasarladığı ayakkabı görünümündeki şapka, Dali'nin eşi Gala'ya verdiği pozdan ilhamını alıyor(Watson, 2007).

Giysilerini birer sanat ürününe dönüştürmeyi başaran sanatçı, yaklaşık 150 cm boyundadır. Giysileri tasarlarken kendi gereksinim ve zevklerine uyacak şekilde giyen kişinin bedenini daha güzel gösterecek formda yüksek belli, geniş omuzlu ve figürü daha uzun gösterecek biçimde oluşturmuştur. Koleksiyonlarında kullandığı özel renkler için şiirsel isimler icat etmiştir. Şok edici pembeyi 1937 yılında piyasaya sürdü ve ardından kraliyet mavisi, buğday sarısı, buz mavisi gibi günlük dilimize yerleşen renk isimleri gelmiştir (Rhodes, 2006: 57). Moda tasarımının kendisi için bir meslek değil, yalnızca farklı bir sanatsal ifade aracı olduğunu dile getiren, hiç dikiş yapmayan ve çok nadiren eskiz çizen Schiaparelli (Fogg, 2017) bir röportajında, yalnızca satması için elbise yapıyor olmanın yavan ve sıkıcı gerçeğinin ötesinde, insanın desteklenmiş ve anlaşılmiş hissettiğini ifade ediyor (Worsley, 2018: 89).

4. Yöntem

Literatür kapsamında yapılan araştırmalar ile Elsa Schiaparelli'nin gerçeküstücülük sanat akımı ekseninde yer alan "Gerçeküstücü nesne" kavramı doğrultusunda oluşturmuş olduğu tasarımları analiz edilerek yorumlanmıştır.

Araştırmanın evrenini sürrealist tasarımcı Elsa Schiaparelli'nin sürrealizmden etkilenerek tasarlamış olduğu giysi ve aksesuar tasarımları, örneklemini ise; tasarımcının oluşturmuş olduğu giysi ve aksesuarlarda gelenekselin dışına çıkarak nesnelere kavramsal değişimine örnek oluşturan giysi ve aksesuar görselleri oluşturmaktadır. Bu doğrultuda tasarımcının elbise, ceket, şapka, aksesuar ve parfüm şişesinden oluşan eserleri incelenmiştir.

5. Bulgular

Gerçeküstücülük, Elsa Schiaparelli'yi geleneksel giyim anlayışının dışına taşmasını sağlar. Giysilerini tasarlarken çevresindeki nesnelere kayıtsız kalmamış, günlük yaşantımızda alışkanlık gereği kullandığımız sıradan nesnelere olarak tanımlayabileceğimiz bu nesnelere farklı biçimlerde yansıtılmıştır.

5.1. Ayakkabı Şapka (Shoe Hat)

Elsa Schiaparelli'nin en sıra dışı tasarımlarından birisi olan, "Salvador Dali'nin Port Lligat'a yaptığı gezi sırasında ortaya çıkan ayakkabı şapka tasarımının taslağını Salvador Dali, asıl çizimini ise Elsa Schiaparelli yapmıştır (Kawamura, 2004: 107). Salvador Dali'nin bir ayakkabıyı kafasına, diğerini omzuna aldığı bir fotoğraf karesinden ilhamını almıştır (Cain, 2017: ty).

Schiaparelli ve Dali'nin ortaya çıkardıkları sıra dışı bu tasarımda ayağa giyilen yüksek topuklu bir ayakkabı ters çevirilerek başın üzerine yerleştirilmiştir. Günlük kullanım nesnesi olan ayakkabı yine bir günlük kullanım nesnesi olan şapkaya dönüştürülerek nesnenin anlamı ve bağlamı tamamen değiştirilmiştir. Ayakkabı asıl işlevinden çıkarılarak ait olduğu yer ve amacıyla oynanmıştır. Böylece her ikisi de günlük kullanım nesnesi olan ayakkabı ve şapka arasında kavramsal olarak yer değiştirme yapılmıştır.



Görsel 1. Ayakkabı Şapka

5.2. Pirzola ve Mürekkep Hokkası Şapka

Schiaparelli ayakkabı şapkada olduğu gibi bu tasarımlarında da günlük kullanım nesnesi olan mürekkep hokkası ve insanın günlük yaşamında açlık gereksinimini karşılayan bir yiyeceği şapkaya dönüştürmüştür.

Yiyecek ile şapka ve mürekkep hokkası ile şapka arasında bir yer değiştirme yapılan bu tasarımlarda aynı zamanda da bir alaycılık söz konusudur.



Görsel 2. Pirzola ve Mürekkep Hokkası Şapka

5.3. İstakoz Elbise - Woman's Dinner Dress

Schiaparelli bu tasarımında Dali'nin 'İstakoz Telefon' eserinde yer alan istakozu kendi tasarlamış olduğu elbisenin üzerinde kendi sanatsal anlayışını yansıtarak kullanmıştır. Dali'nin çizmiş olduğu büyük boyutlardaki bir istakozu elbisenin tam ortasına (vücutun ön kısmına) yerleştirmiş ve istakoz ile aynı tonlarda bir kumaş ile bel kısmında kemer oluşturarak istakozun etrafına yeşillikler serpiştirmiştir. İpekten fırfırlı bir elbise ile romantik bir görünüm verirken aynı zamanda da istakozun denizden sofraya yer değişimini yansıtmıştır. İpeğin yumuşak, zarif görüntüsü ile istakozun sert ve kaba görüntüsü ile de zıtlık oluşturulmuştur.



Görsel 3. Elsa Schiaparelli İstakoz Elbise



Görsel 4. Salvador Dali İstakoz Telefon

5.4. El Şapka – Dudak Cepli Ceket

Elsa Schiaparelli, el şeklinde tasarlamış olduğu bu tasarımında vücudun bir parçası olan eli ait olduğu yerden alarak şapka üzerine yerleştirmiştir. Elin ait olduğu yer ve amacıyla oynamış; böylece vücudun bir parçası olan eli, günlük kullanım nesnesi olan şapkaya dönüştürmüştür. İnsan vücudunda olması gerekenden daha fazla el görüntüsü vererek şaşkınlık ve yadsıma durumları yaratmıştır.

Schiaparelli, Dali'nin dudak şeklindeki koltuk tasarımından esinlenerek oluşturmuş olduğu bu tasarımında, ceketin bel hattının iki tarafına dudak şeklinde cep tasarlamıştır. Dudak yüzde değil beden üzerinde bel hizasında iki yana ait olmadıkları yere yerleştirilmiştir. Yüzün parçası olan dudak bel hizasına taşınarak hem bir yüz etkisi hem de birden fazla dudak görüntüsü ile yadsıma durumları oluşturularak dudak ile cep arasında kavramsal bir yer değiştirme yapılmıştır.



Görsel 5. Elsa Schiaparelli El Şapka



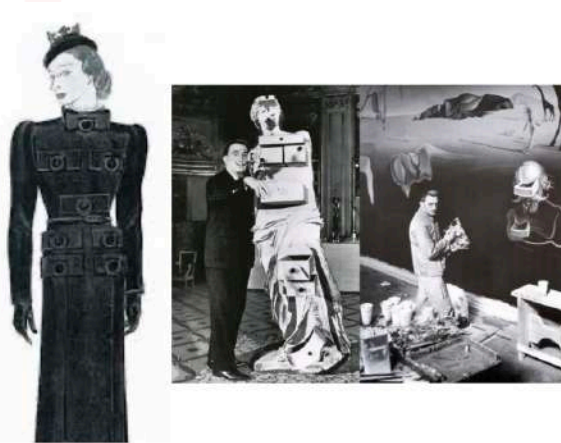
Görsel 6. Elsa Schiaparelli Dudak Cepli Ceket

5.5. Sekiz Çekmece Cepli Manto

Schiaparelli bu tasarımında Dali'nin 'Çekmeceler Şehri' çalışmasında kullanmış olduğu çekmeceleri tasarlamış olduğu manto üzerinde kendine has üslubu ile kullanmıştır. Tasarımcı, günlük hayatta eşyaların saklanması için kullanılan dolap çekmecelerini, giysinin ceplerine dönüştürmüştür. Mobilya ve giysi arasında yer değiştirme yapılan bu çalışmada, günlük kullanım nesnesi olan dolap çekmeceleri, giysinin cepleri olarak sıra dışı bir mantoya ilham vermiştir.



Görsel 7. Elsa Schiaparelli Sekiz Çekmece Cepli Manto



Görsel 8. Salvador Dali Venus de Milo with Drawers

5.6. Shocking (Şok Edici) Parfüm-1938

Adını kendisinin oluşturmuş olduğu pembe tonundan almaktadır. Şişenin formu, cinsellik simgesi olan sinema sanatçısı Mae West'in vücudundan (torsosundan) örnek alınarak oluşturulmuştur (Blackman, 2013: 130). Dali tarafından 1946 yılında cam şişe olarak tasarlanan parfüm, Roy Soleil ismi ile piyasaya sürüldü (Watson, 2007).

İncelenen diğer çalışmalardan farklı olarak tasarımcı bu kez bir parfüm tasarlamıştır. Şişenin eskiz çizimlerinde kadın silüetlerinin de beraber resmedildiğini görmekteyiz. Bu tasarımında da insan vücudunu parfüm şişesinin yerine geçirek insan figürünü günlük kullanım nesnesi olan parfüm şişesine dönüştürmüştür. İnsan vücudu ile parfüm şişesi arasında yer değiştirme yapılmıştır.



Görsel 9. Elsa Schiaparelli – Şok Edici Parfüm ve Eskiz Çizimi

5.7. Pars Şapka

Schiaparelli bu tasarımında parsın başının bir kısmını şapkaya dönüştürmüştür. Özellikle de gözlerini odak noktası yapmıştır. Burada parsın bakışları ile hem bir tedirginlik ve yadsıma durumları oluştururken hem de parsın gözleri ile şapka arasında bir yer değiştirme yapmıştır.



Görsel 10. Elsa Schiaparelli – Pars Şapka

5.8. İnsan Yüzü-Vazo Elbise

Elsa Schiaparelli bu tasarımında çift görsellik (şekil-zemin) imgesi ile ipek manto üzerinde birbirine bakan iki insan figürü ve bir sütun üzerinde duran içi çiçeklerle dolu bir vazo algılanmaktadır.

Tasarımcı burada bilinçli olarak figür ve objeleri, başka bir figüre dönüştürerek görsel illüzyon etkisi oluşturmuştur. Günlük kullanım nesnesi olan vazo ve yaşayan varlık olan insan yüzünün silueti, asıl olması gereken yerden alınarak giysinin sırt kısmına yerleştirilmiştir. Burada tasarımcı hem bir illüzyon hem de günlük kullanım nesnesi olan vazo ile insan vücudunun işlevi ile oynamıştır.

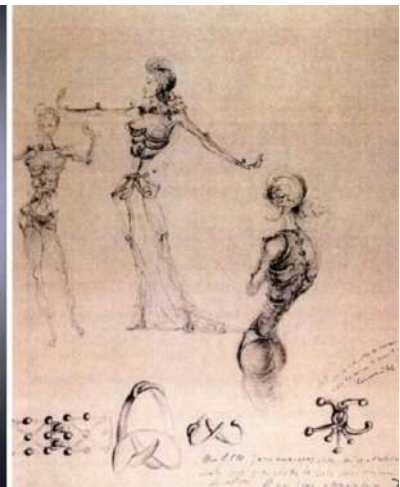


Görsel 11. Elsa Schiaparelli – İnsan Yüzlü – Vazo Elbise

5.9. İskelet Evening Dress (Skeleton Dress)

Schiaparelli, 1938 Circus koleksiyonunun bir parçası olan bu elbisenin tasarımında da Salvador Dali ile çalışmıştır. Elbise üzerinde bulunan omurga, kaburga ve bacak kemiklerini oluştururken trapunto tekniğinden (bir tür kapitone tekniği) yararlanılmış (Black, Cullen, Kay, Regan, Tobin ve Vaughan, 2013: 295). Döneminde ilgi gören bu gece elbisesi aynı zamanda çağdaşları tarafından tepkiyle karşılanmıştır (Kozbekçi Ayrancı, 2018: 303).

İnsan vücudunun derinin altında kalan görünmeyen iskeleti, giysinin üzerinde ikinci bir ten(cilt) görünümündedir. Tasarımcı, vücudumuzu oluşturan derinin altında kalan görünmeyen iskelet silueti, kemik ve omurga çizgilerinden dikilerek içerisine pamuk doldurularak (kapitone tekniği) iskelet görüntüsü verilmiştir. İskelet, elbise üzerine taşınarak hem bir algı yanılsaması hem de iskelet ile elbise arasında bir yer değiştirme yapılmıştır.



Görsel 12. Elsa Schiaparelli İskelet Elbise

Görsel 13. Salvador Dali İskelet Figür Çalışması

5.10. Akrobat Düğmeler

Schiaparelli, 1938 Circus koleksiyonunun bir parçası olan pembe ceketin düğmelerinde sırkte gösteri yapan insan silüetini kullanmıştır. İpe tutunmuş bir şekilde uzanan jimnastikçiler figürünü düğme olarak giysinin ön ortasına alt alta dört adet yerleştirmiştir. İnsan silüeti ile ceket düğmeleri arasında bir yer değiştirme yapılmıştır.



Görsel 14. Elsa Schiaparelli – Akrobat Düğmeler

5.11. Saç İşlemeli Ceket

Tasarımcı, anvelop olarak tasarlanmış olduğu bu ceketin sağ bedeni üzerinde uzun saçlı bir kadın figürünü resmetmiştir. Figürün yüzü sağ omuzdan başlayıp bele kadar inen kol ve belde mendil tutan bir el ile sonlanmaktadır. Ceket üzerine işlenen figürün eli, kemer görünümündedir. Burada tasarımcı insan vücudunun bir parçası olan eli, günlük kullanım nesnesi olan kemer yerine kullanarak bir yanılsama oluşturmuştur. Aynı zamanda ceketin bir tarafında saçları giysinin kolundan aşağı doğru uzanan insan yüzünü yansıtmıştır. Vücudun parçaları olan el ve yüzü, ait olduğu yerden başka yerlerde kullanarak daha fazla yüz ve el görüntüsü oluşturmuştur.



Görsel 15. Elsa Schiaparelli & Jean Cocteau – Saç İşlemeli Ceket

6. Sonuç

Elsa Schiaparelli'nin tasarımlarının ana teması, insan, hayvan ya da insan dışı obje ile başka bir figürün yer değiştirmesi ile göz yanıltıcı bir yöntemin uygulanmasıdır. Gündelik yaşamda kullanmaya alışık olunan sıradan nesne ve figürleri farklı biçimlere dönüştürerek yadsıma, şaşkınlık gibi duygu durumları oluşturmuştur.

İnsan vücudundaki iskelet, el gibi organları yer değiştirerek bazen bir eli başın-şapkanın üzerinde bazen de giysinin üzerinde kullanarak figür üzerinde olması gerekenden daha fazla el görüntüsüyle yanılsama oluşturarak insan silueti kavramını altüst etmiştir. Birbiri ile hiçbir bağı olmayan ve günlük yaşamda alışkanlık gereği kullandığımız figür ve objeleri başka bir figüre dönüştürerek hem bir illüzyon, şaşkınlık, yadsıma gibi duygu durumları hem de bir yer değiştirme yapmıştır. Günlük yaşamda kullandığımız sıradan bir dolap çekmecesini giysinin ceplerine dönüştürerek sıra dışı bir giysi tasarlamıştır. Ayağa giyilen yüksek topuklu bir ayakkabıyı başın üzerine taşıyarak nesnenin anlamı ve bağlamı tamamen değiştirilmiştir. Böylece geleneksel, alışılmış yapıları bir kenara bırakan Elsa Schiaparelli, gerçeküstücü akımla kendine has bir üslupla, kıyafete bakış açısının değişmesine ve giysilerin çeşitli duygu durumları yaratabilen nesnelere dönüşmesine katkı sağlamıştır.

Kaynakça

- Antmen, Ahu.(2019). Şanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Beksaç, Engin. (2000). Avrupa Sanatına Giriş. İstanbul: Engin Yayıncılık-Sanat Kitapları Dizisi.
- Black, Cullen, Kay, Regan, Tobin ve Vaughan. (2013). Moda- Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi, Kaknüs.
- Blackman, Cally. (2013). Modanın Tarihi-1900'den Bugüne. İzmir: Kerasus.
- Cain, Abigail. (7 Aralık 2017). ' Fashion Designer Elsa Schiaparelli Made Dalí's Art Wearable'. 28.01.2023. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fashion-designer-made-dalis-art-wearable>
- Ewing,,Elizabeth ve Alice Mackrell. History of 20th Century Fashion, BT Bastsford, London, s.117.
- Fogg, Marnie. (2017). Modanın Tüm Öyküsü. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gibson, Robyn. (Haziran 2013). 'Schiaparelli, Surrealism and the Desk Suit'. 18. Jul 2013.
- Grzymkowski, Eric. (2015). Sanat 101, Leonardo Da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey. İstanbul: Say Yayınları, çev. Orhan Düz.
- Hopkins, David. (2006). Dada ve Gerçeküstücülük, Ankara: Dost Kitabevi, çev. Suat Kemal Angı.
- İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar. (1993). Sanatta Devrim. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar. (2012). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kalaç, Gizem. (24 Nisan 2021). 'Dali ve Schiaparelli Işığında: Moda ve Sanat'. 30.01.2023. <https://uretimhane.com.tr/dali-ve-schiaparelli/>
- Kawamura, Yuniya. (2016). Moda-loji: Moda Çalışmalarına Giriş, Çeviren: Şakir Özüdoğru. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kawamura, Yuniya. (2004). 'The Japanese Revolution in Paris Fashion, Fashion Theory'. 8.2, (United Kingdom, 2004): 107
- Kozbekçi Ayranpınar, Selda. (2018). Elsa Schiaparelli Örneğinde Moda –Sanat İlişkisi. Çukurova Üniversitesi II. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu.

Rhodes, Zandra. (2006). Vintage Fashion-collecting and wearing designer classics. Londra: Carlton Books.

Yotka, Steff. (13 Ocak 2017). Dalí and Schiaparelli Invented the Art-Fashion Collaboration—A New Exhibit Celebrates Their Shocking Works. 30.01.2023. <https://www.vogue.com/article/dali-schiaparlli-in-daring-fashion-exhibit-dali-museum>

Watson, Linda. (2007). Modaya Yön Verenler. İstanbul: Güncel Yayıncılık Ltd. Şti.

Worsley, Harriet. (2018). Modayı Değiştiren 100 Fikir. İstanbul: Literatür, çev: Begüm Başoğlu Öner.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/341992165430320953/>

Görsel 2. <https://tr.pinterest.com/pin/216806169545952149/>

Görsel 3. <https://uretimhane.com.tr/dali-ve-schiaparelli/>

Görsel 4. Neret, Gilles, Salvador Dali 1904 – 1989 Conquest of the Irrational. Köln, 2011.

Görsel 5. <https://bornfromrock.com/blogs/journal/elsa-schiaparelli-hat> Erişim Tarihi: 30.08.2023

Görsel 6. <https://bornfromrock.com/blogs/journal/elsa-schiaparelli-hat> Erişim Tarihi: 30.08.2023

Görsel 7. <https://www.glamour.mx/moda/articulos/elsa-schiaparelli-disenadora-italiana-biografia/19725> Erişim Tarihi: 01.03.2023

Görsel 8. <http://www.27ruedefleurus.it/surrealismo-in-rosa-shoking-elsa-schiaparelli/?lang=it> Erişim Tarihi: 01.03.2023

Görsel 9. <https://www.theperfumegirl.com/perfumes/fragrances/elsa-schiaparelli/art-of-fashion-and-fragrance/> Erişim Tarihi: 30.08.2023

Görsel 10. <https://www.vintag.es/2020/08/elsa-schiaparelli-hats.html> Erişim Tarihi: 30.08.2023

Görsel 11. <https://historiadeltraje.com/tag/elsa-schiaparelli/> Erişim Tarihi: 30.08.2023

Görsel 12. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fashion-designer-made-dalis-art-wearable> Erişim Tarihi: 30.08.2023

Görsel 13. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fashion-designer-made-dalis-art-wearable> Erişim Tarihi: 30.08.2023

Görsel 14. <https://historiadeltraje.files.wordpress.com/2019/04/14-ac3b1os-3040-2019.060.jpeg> Erişim Tarihi: 30.08.2023

Görsel 15. Blackman, Cally. (2013). Modanın Tarihi-1900'den Bugüne. İzmir: Kerasus.

Bahar SARIBOĞA AKCA

Doç., Ordu Üniversitesi, baharsariboga@odu.edu.tr, Ordu-Türkiye

ORCID : 0000-0002-0902-344X

Damla EKİZ

Yüksek Lisans Öğrencisi, damlaekiz5@gmail.com, Ordu-Türkiye

ORCID: 0000-0001-7062-8942

Albert Roussel'in Flüt Çalışmaları Özelinde "Joueurs De Flute" Eseri Üzerine Bir İnceleme¹

Özet

Fransa'nın önde gelen bestecilerinden biri olan Albert Roussel'in müzik stili çeşitli geleneklerden, gezilerinden ve çağdaş gelişmelerden yararlanarak karma bir stile sahiptir. Bestecinin 1924 yılında flüt ve piyano için yazmış olduğu dört küçük bölümden oluşan *Joueurs de Flute op. 27* adlı eseri hem Doğu hem de Batı etkisinin bir arada hissedildiği bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Roussel, eserin her bir bölümünü mitolojide ve edebi eserlerde yer alan flüt çalıcıları Pan, Tityre, Krishna ve Monsieur de la Pejaudie isimleriyle adlandırmış ve bu bölümleri zamanın ünlü flütistleri; Marcel Moyce, Gaston Blanquart, Louis Fleury ve Philippe Gaubert'e adanmıştır. Bu çalışma, Albert Roussel'in yaşamı, müzik stili ve bestecinin hem Doğu hem de Batı müziğinin egzotik yaklaşımla makamsal etkilerinin görüldüğü bir örneği olarak flüt repertuarında önemli bir yeri olan *Joueurs de Flute* adlı eseri üzerine bir inceleme yapmayı amaçlamaktadır. Çalışma, tarama modeli betimsel bir çalışmadır. Roussel'in müzikal yaşantısı ve eserlerine yönelik veriler doküman inceleme tekniği ile toplanmış, Roussel'in "Joueurs de Flute" adlı eserinde kullandığı teknik unsurlar yorumsal açıdan incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Albert Roussel, Joueurs de Flute, flüt

A Review On Albert Roussel's Work Joueurs De Flute With A Special Reference To His Flute Works

Abstract

The musical style of Albert Roussel, one of France's leading composers, has a mixed style, drawing from various traditions, his travels and contemporary developments. The composer's work, *Joueurs de Flute op 27*, consisting of four small movements, written for flute and piano in 1924, appears as a work in which both Eastern and Western influences are felt together. Roussel named each section of the work with the names of the flute players in mythology and literary works: Pan, Tityre, Krishna and Monsieur de la Pejaudie, and these sections were named by the famous flutists of the time; It is dedicated to Marcel Moyce, Gaston Blanquart, Louis Fleury and Philippe Gaubert. This study aims to make an examination of Albert Roussel's life, musical style and the composer's work *Joueurs de Flute*, which has an important place in the flute repertoire as an example of the modal effects of both Eastern and Western music with an exotic approach. The study is a descriptive study with a survey model. Data regarding Roussel's musical life and works were collected using the document analysis technique, and the technical elements used by Roussel in his work "Joueurs de Flute" were examined from an interpretative perspective.

¹Bu çalışma 2021 yılında Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı bünyesinde Doç. Bahar Sariboğa Akca danışmanlığında yürütülen yüksek lisans öğrencisi Damla Ekiz'in "İzlenimcilik Akımının Flüt Repertuarına Yansımaları" başlıklı yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

Keywords: Albert Roussel, Joueurs de Flute, flute.

1.Giriş

Albert Roussel, besteciliğinin yanı sıra aynı zamanda bir denizci olarak dünyayı gezme fırsatı bulmuş, bu sayede Güney Asya ve Uzak Doğu'ya yaptığı seyahatler esnasında doğu müziğinden çok etkilenmiştir. Roussel' in müzik stili her ne kadar belirli bir üsluba bağlı kalmayan bağımsız bir stil olsa da olgunluk yıllarına kadar izlenimci renklerle çalışmış ve kontrpuanlı Debussy olarak tanımlanmıştır. Albert Roussel, çalışmalarında izlenimci ve Debussy etkilerin yanı sıra neoklasik etkilerle barok dönemin ünlü Fransız besteci Ramaeu etkisinde de kalmıştır. Roussel, öğretmeni D'Indy'nin ve Hindistan'a yaptığı seyahatler neticesinde oryantalist etkileri de müziğine net bir biçimde yansıtmıştır. Bunun yanında modern dünyanın gelişmelerine uyum sağlayarak yeni renkler, tınılar arayışında olmuş, modern teknikleri de eserlerinde işlemiştir. Tüm bu etkilerin birleşimi besteciye özgün bir yere koymaktadır.

Roussel, oluşturduğu özgün stil ile çeşitli çalgı grupları için çalgısal ya da sözlü müzik örnekleri ortaya koymuştur. Bu anlamda flüt repertuarına da dokuz oda müziği çalışmasıyla katkı sunmuştur. Özellikle oda müziği çalışmalarında piyano, şan, yaylı çalgılar ve diğer üflemeli çalgılarla flüt çalgısını birleştirici özellikte önemli ve benzersiz eserler yazmıştır. Bestecinin dört kısa parçadan oluşan, flüt ve piyano için yazmış olduğu *Joueurs de flute* adlı çalışması ise hem Doğu hem de Batı etkilerinin bir sentezi olarak ortaya çıkmaktadır. Eser, mitolojik, dini, edebi ve egzotik öğelerin bütünlüğü içinde bestecinin renkli süregelen hayatının bir özeti şeklindedir.

2. Albert Roussel'in Hayatı

"5 Nisan 1869'da Tourcoing'te doğan Fransız besteci Albert Roussel, anne ve babasının ölümü üzerine, yedi yaşından itibaren kentin belediye başkanı olan dedesinin yanında büyümüştür" (Aktüze, 2007: 1936). Küçük yaşta müzik yeteneği farkedilen Roussel, piyano eğitimi almış olduğu halde denizciliği meslek olarak seçmiştir. 1887'de yazıldığı Deniz Harp Okulu'nda beş yıl okuduktan sonra deniz subayı olarak mezun olmuştur (Sözer, 1986: 658). 1887'de on sekiz yaşındayken Le Bor okul gemisinde hizmete başlamıştır. Bir geminin sancağı olarak, birkaç yıl sonra Styx zırhlı savaş teknesiyle Cochinchin'e yolculuk yapmıştır (Landormy ve Marble: 1938:512). Roussel, deniz tutkusunu, ilk beste denemelerini yaptığı Melpomene'deki hizmeti esnasında şu sözlerle ifade etmiştir:

"Hiçbir şey, rüzgâra karşı hafifçe eğilen bir geminin yavaşça ve hafif bir şekilde sallanmasından daha hoş olamaz. Hiçbir şey, ana güvertenin altında uzanan okyanusun tuzlu tazeliğini solumaktan daha keyifli olamaz" (akt. Landormy ve Marble, 1938:512).

1894 yılında yirmi beş yaşında donanmadan ayrıldıktan sonra 1898-1905 yılları arasında Paris'te Gigout ile org, armoni, kontrpuan ve füg; Vincent d'Indy ile ise kompozisyon çalışmıştır (Aktüze, 2007: 1936; Sözer, 1986: 658). Mimaroglu'na göre, "d'Indy'den ders alan besteciler arasında Roussel, önce uzun bir süre öğretmenin 'maddeci' eğitiminin etkisinde kalıp kupkuru bir müzik yazdıktan sonra kişiliğini bulmuştur" (1999:103). Roussel'in *Trio op. 2* (1902) ve *Resurrection* (1903) adlı eserleri d'Indy etkisinde bestelenmiştir (Lockspeiser, 1938: 245). Roussel'in 1906 yılında bestelediği ilk senfonisi *Le poème de la Forêt* adlı eseri Debussy duyumsallığının yansıtıldığı bir çalışma olarak görülür (Lockspeiser, 1938: 246). "Roussel, Schola Cantorum'da henüz öğrenim görürken, 1902'de okulun kontrpuan öğretmenliğine atanmıştır. Bu okulda Eric Satie, Edgard Varése, Paul Le Flem, Alexis Roland-Manuel ve Bohuslav Martinu, Roussel'in öğrencileri olmuştur" (Sözer, 1986: 658).

"1909'da Hindistan ve Güney Asya gezisine çıkan Roussel, Doğu müziğinden çok etkilenmiş ve *Evocations* (Çağrışımlar) adlı orkestra süitini ve *Padmavati* opera-balesini bestelemiştir. Ancak daha partiyonu bitirmeden patlayan I. Dünya Savaşı nedeniyle orduda geri hizmet görevi almıştır" (Aktüze, 2007: 1936).

"Padmavati, Roussel'in izlenimci sayıldığı dönemin son yapıtıdır. Burada kendini gösteren izlenimcilik, aslında hem teknik yönden hem estirdiği hava bakımından Debussy kaynağından çok uzaklaşmış bir akışı sergiler. Bu müzik, görüntüyü sergilemek yerine, yoğunluğu kontrpuana dayalı kat kat ezgiselliği ile Doğusal düşünceyi vermeye yönelik bir durumun sezgilerini anlatmaya çalışır"(Say, 1987:358).

"1912 yılına kadar yazdığı yapıtlarında besteci 17. ve 18. yüzyıl Fransız müziğinin ustalarından Couperin ve Rameau'nun kontrpuantal anlayışına eğilmiş, ancak bas partisini kullanmayarak yeni bir kontrpuan deyişi geliştirmiştir. 1912'de yazdığı *Op. 17 Örumceğin Şöleni* bale müziği ile izlenimci akımın olanaklarından geniş biçimde yararlanmışır" (Say,1997:465).

Roussel'in eserlerinde; "d'Indy'nin klasik müziğin biçim ve yapı anlayışını iyi bilmeden herhangi bir yenilik yapılamayacağı görüşünün (baskısının) egemenliği kendini hemen belli eder. Buna karşılık uyumda, daha kişisel bir seçiş ve anlatım isteği ile Debussy'nin özgür havası etkindir" (Say, 1987:358). "Roussel'in izlenimcilikten en çok etkilenen eserleri: *Evocations*, *Rustiques*, *First Symphony*, (*Le poeme de la foret*), *Le marchand de sable qui passe*, ve *Le festin de l'araignée'dir*" (Tulga,2009: 86).

Roussel'in müziği belirli bir yere ya da akıma bağlı olmayan bağımsız bir stilde olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Schola Cantorum'un formalizinden, Debussy ve Ravel'in etkisiyle izlenimcilikten, Uzak Doğu ülkelerine yapmış seyahatler dolayısıyla egzotik etkiler ve neoklasisizm gibi birçok farklı unsuru içinde barındırmaktadır. Kontrpuan ustası olan Roussel, müziğinde tonal veya modal yapı kullanmasına rağmen, tonaliteyi kromatizm, bitonalite ve polimodalite ile çeşitlendirmiştir. İngiliz eleştirmen Edward Lockspeiser (1905-1973), Roussel'in müziğine ilişkin şu ifadeleri kullanmıştır:

"Eserlerindeki granit sağlamlığında olan doku, ne Debussy tarzındaki yaratıcılığa, ne de Ravel'in ayrıntılardaki ince, mücevher benzeri işlenişe ulaşamamıştır; ama genelde boyun eğmez ve kaba yontulmuştur" (akt. Aktüze, 2007: 1936-37).

Lakic (2017), Roussel'in çalışmalarını üç dönem olarak değerlendirmiştir. Buna göre; birincisi Schola Cantorum'da iken, D'Indy'nin ve Debussy'nin tarzının öğelerini bir araya getirdiği dönemdir. İkinci dönem, Hindistan'a yaptığı gezi ile başlar. Egzotik konulara dönüşerek tekniğini yeni ölçekler, renkler, melodiler ve ritimlerle zenginleştirir. Melodi esnekleşir ve ritimler daha karmaşık ve esnektir. Üçüncü dönem ise, zamanın çeşitli modern tekniklerini ve deneysel çalışmalar yaptığı dönemdir.



Görsel 1. Albert Roussel (1869-1937) (https://tr.wikipedia.org/wiki/Albert_Roussel)

2.1. Albert Roussel'nin Flüt Çalışmaları

Roussel'in çalışmalarında flüt çalgısını kullanması, ilk olarak ilk senfonisi *Le Poeme de la Foret*'in orkestra solo bölümlerinde ve *Le Festin de'an*'nın balesinde olduğu görülmektedir. Ancak besteci bunlarla sınırlı kalmamış flüt çalgısı için özel eserler yaratmıştır. Bu çalışmalar daha çok oda müziği özelinde gerçekleşmiştir.

Roussel'in flüt çalışmalarını kronolojik olarak sıralayacak olursak bu eserler; 1906 yılında obua, flüt, klarnet, fagot, korno ve piyano için yazdığı *Divertissement Op. 6*; 1924 yılında flüt ve şan için yazdığı *Deux Poemes de Ronsard Op. 26*; aynı yıl flüt ve piyano için yazdığı *Joueurs de Flute*; 1925 yılında flüt, keman, viyola, çello ve arp için yazdığı *Serenade*; 1928 yılında flüt ve orkestra için yazdığı *Aria No. 2*; 1929 yılında flüt, keman ve çello için yazdığı *Trio Op. 40*; 1934 yılında flüt ve keman için yazdığı *Andante ve Scherzo Op. 51*; aynı yıl soprano flüt ve piyano için yazdığı *Pipe in D Major*; 1936-37 yıllarını kapsayan süreçte flüt ve yaylı kuartet için yazdığı *Elpenor ou la Flute de Circe/Suite* şeklinde ortaya çıkmıştır.

“Trio Op.40 eseri, Amerikan oda müziğinin koruyucu azizi Elizabeth Sprague Coolidge tarafından görevlendirilen ve ona ithaf edilen Roussel'in üçlüsü, en iyi Fransız özelliklerine sahip modern bir tonal deyimde renkli kontrpuan, ritmik canlılık ve klasik netliğin bir ürünüdür” (<https://www.earsense.org>). Eser; Allegro grazioso, Andante ve Allegro non troppo olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. “Albert Roussel'in 1925'te Normandiya'da bestelediği Op.30 Serenade de kişiliği, özlü ve sevimli, ancak güçlü oluşuyla ilgi çeker. Orijinal ve çok berrak bir yazı stili dikkat çeker” (Aktüze, 2007: 1938). Eser Allegro, Andante ve Presto olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. “Andante et Scherzo op.51 adlı flüt ve piyano eser ise Roussel'nin yaptığı son çalışmalardan biri olmuştur. Bu eser hafif kromatik geçişlere sahip bir eserdir. 20. yüzyılda Fransız besteciler özellikle Paris Konservatuarı yarışmaları için flütün tüm teknik sınırlarını zorlayacak eserlerin bestelendiği dönemin örneklerindedir” (Ekiz, 2021: 43). Toff'a göre; Andante et Scherzo aslında Georges Barrère için yazılmış bestecinin *Joueurs de flute* adlı eserinin beşinci bölümü olarak değerlendirilmiştir (2012:254). Piyano ve nefesli çalgılar için yazdığı *Divertissement* adlı eser D'Indy'nin etkisinin oldukça belirgin bir örneğidir (Toff, 2012: 254).

2.1.1. Albert Roussel'in 'Joueurs de flute' Adlı Eseri

Roussel'in flüt ve piyano için yazmış olduğu *Joueurs de flute* adlı eseri bestecinin hayatı ve müzikal tarzının bir sonucu olarak, gezilerinden, mitolojiden ve edebi ürünlerden aldığı birleşimin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu açıdan eser, sadece flüt edebiyatının önemli bir parçası değil, aynı zamanda kullanılan kompozisyon teknikleriyle de dikkat çekmektedir.

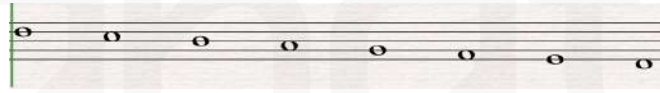
Eser bir bütün olarak incelendiğinde; kısa melodik cümlelerin ve canlı ritimlerin etkisi görülmektedir ve geneli itibarıyla modal bir etkiye sahiptir. Eserde flüt ve piyano eşit rollere sahiptir ve bir diyalog halindedir. Eserin ilk seslendirilişi 17 Ocak 1925 yılında Louis Fleury tarafından Paris'te gerçekleşmiştir. Eser mitolojik, dini, egzotik ve edebi dört farklı karakterin tasvir edildiği dört parçadan oluşmaktadır. Her bir parça ise Fransa'da dönemin önemli flütistlerine adanmıştır. Buna göre; birinci parça olan Pan, Marcel Moyse'a; ikinci parça olan Tityre, Gaston Blanquart'a; üçüncü parça olan Krishna, Louis Fleury'e; dördüncü parça olan Mr. De la Pejaudie ise Philippe Gaubert'e ithaf edilmiştir (Dobbs, 1996).

Eserin birinci parçası olan Pan, Antik Yunan mitolojisinde yarı insan yarı keçi görünümüne sahip bir karakterdir. Roussel'in bu eserinde görülen özelliği ise Antik Yunan mitolojisine ve eski çağlara ait geleneksel müziğe olan tutkusunun ortaya çıkmış olmasıdır. Bu bölüm daha önceki yıllarda Debussy tarafından bestelenen *Syrinx* ile aynı tarzda yazıldığını söylemek mümkündür. Eserin bu bölümünde Yunan mitolojisi karakteri Pan'ın günlük hayatındaki duygu durumlarının çeşitliliği anlatılmak istenmiştir. Bu sebeple besteci kısa eserde bu değişken kısımlarda Pan karakterini tembelle, kaprisli, dansçı ve yaramaz hallerini tasvir etmiştir. Bu duygu durumu değişiklikleri eserin içerisinde tempo değişikliklerine de yansımış ve bu kısa parça kendi içerisinde çok yavaş anlamına gelen *Tres Lent*, az yavaş anlamında *Moins Lent*, hafifçe hareketli anlamında *Moderement anime* ve yavaş anlamında *Lent* tempolarından oluşmuştur.



Görsel 2. “Joueurs de flute op.27” Pan bölümü, 1-10 ölçüler

Doğaçlama tarzında yazılmış olan Pan bölümü dorian modu ile inici özellikte başlar. Müzik literatürü incelendiğinde; genellikle Pan karakterini anlatan eserlerde Debussy de dahil olmak üzere inici bir dorian modu kullanılmıştır. Ancak bu diziye Antik Yunan zamanında tutkuyu ve heyecanı temsil eden Frigyen adı verilmiştir.



Görsel 3. Antik Yunan Frigyen Dizisi



Görsel 4. Dorian Modu (Ortaçağ)

Eserde genel olarak kromatik yaklaşımlar kendini göstermektedir. Müzikte Pan’ın karakteri gibi tutku ve heyecan temsil edilmiştir. Eserde, ölçü değişiklikleri, karmaşık ritimler, kontrast motifler, ve yavaştan gittikçe hızlanan ve tekrar yavaşlayan tempo geçişleriyle gösterilmeye çalışılmıştır (4/4,3/4, 2/4). Ayrıca besteci bazı bölümlerde ritmik yapıyı korumuş, motifleri ya da ezginin genel yapısını kromatik anlayışla geliştirmiştir.

Eser, çok yavaş anlamına gelen Tres lent ile hafif, sessiz bir şekilde piano ile giriş yapmıştır. Bölüm içerisinde sürekli tempo değişkenleri ve legato (bağlı) çalım tekniği görülmektedir. Crescendo, decrescendo, mezzo forte, mezzo piano gibi nüans terimleriyle yorumsal açıdan mistik bir hava yaratılmak istenmiştir.



Görsel 5. “Joueurs de flute op.27” Pan bölümü, 23-30 ölçüler.

Üçüncü oktav ve birinci oktav arasında bulunan notalarda kromatik bir iniş ve çıkışlara yer verilmiştir. Görsel 5’te 23. ölçüde bu kombinasyonda üçüncü oktav si bemol notasından yedileme kromatik iniş görülmektedir. Bu bağlamda kromatik iniş ve çıkışlarda parmak koordinasyonunu sağlamak için Taffanel ve Gaubert’in Grands Exercices Journaliers De Mécanisme Pour Flûte adlı kitabından E.J 5 çalışmaları önerilmektedir. Bu çalışma kombinasyonları çeşitlendirilebilir.



Görsel 6. “Grands Exercices Journaliers De Mécanisme Pour Flûte” kitabı, E.J 5 çalışması (Taffanel ve Gaubert, 1957: 25).

İkinci bölüm olan Tityre, Tityrus (Tityre), Virgil’in *Eclogue* adlı romanında flüt çalan çobanın adıdır. Neşeli bir karakterdir. Eser, basit karakterli ve scherzo rolündedir. Bölüm genel olarak tekrar eden bir melodik tema içinde hareket etmiştir. Formsal olarak A – B – A olmak üzere üç bölümden oluşmuş ve serbest ezgi motifleri ile başlamıştır.

Dobbs’a göre, “Roussel’in bu müziği, Tityrus’un karmaşasını ve Meliboeus’un zor durumuna karşı sıradan, yüzeysel tavrını, staccatolar ile ayırık melodik çizgiler ve 32’lik notaların yukarı doğru telaşlarıyla tasvir ediyor gibi görünmektedir” (1995: 54).



Görsel 7. Tityre Bölümü, 1-9 Ölçüler

Eserin ikinci bölümü canlı, çabuk anlamına gelen Vif temposu ile başlamıştır. Eserin tonu Mi minördür.ve besteci bu bölümde 2/2’lik tempoyu tercih etmiştir. Eserin girişinde flütün tempolu ve neşeli tutumu staccato tekniğiyle ifade edilmiştir. Eserin A bölümünde ikili, üçlü, dördü, beşli aralıklar staccato yazılarak mutlu bir karakter betimlenmiştir. B bölümü daha pastoral bir karaktere sahiptir. Eserde çok sık kullanılan staccato tekniği ile ilgili dil ve parmak koordinasyonunu geliştirmek için Marcel Moyse’un Enseignement Complet de la Flûte adlı kitabında yer alan 9 nolu çalışma önerilmektedir.

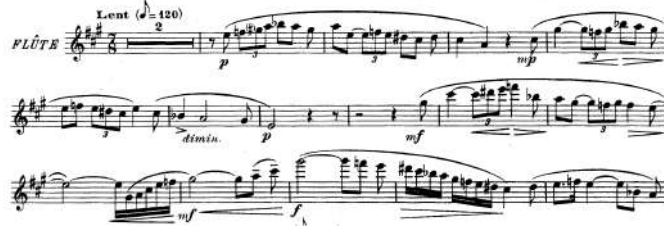


Görsel 8. “Enseignement Complet de la Flûte” Kitabı, 9 Nolu Çalışma (Moyse,1931, s.16).

Üçüncü bölüm olarak isimlendirilen Krishna, Hint mitolojisi tanrılarından biridir. “Krishna, doğüstü yeteneklere sahip, parlak, büyü ve ışıltılı olarak tanımlanır. Krishna, flüt çalan ve evli çobanları (gopi) baştan çıkararak resimlerde gösterilmiştir. Çobanların efendisi olan Krishna, flütüyle onları hipnotize eder ve onları büyüleyerek dans etmelerini sağlar” (Lakic, 2017).

Hint mitolojisinde müziğin, sanatın, güzelliğin, dansın tanrısı olan aynı zamanda flüt çalan tanrı Krishna’nın eserinin bu bölümde flüt çalmasının duyusal, hipnotik gücünün ikna edici tasviri yapılmıştır. Besteci’nin Hindistan’a yaptığı gezi sonrasında izlenimlerini aktardığı en belirgin örneklerinden biri olan bu bölüm egzotik etkilerin görüldüğü eser 7/8’lik tempodadır. La majör tonunda olan eser içeriğinde Hint ezgilerinin motifleri yansımaktadır. Pentatatonik bir dizi kullanılmıştır. Flüt mistik ses rengiyle hipnoz edici bir etkiye sahiptir. Tempo değişimi çoban dansına da etki olarak yansımıştır.

KRISHNA



Görsel 9. Krishna Bölümü, 1-17 Ölçüler

Eserin Krishna bölümünde rahat bir hızda anlamında gelen *lent* temposuyla başlamıştır. Eser serbest bir formdadır. Bölümde genel olarak tempo ve ton değişkenlikleri görülmektedir. Ayrıca *staccato*, *legato*, *üçleme*, *üçüncü oktavlar*, *crescendo*, *decrescendo*, *mezzo forte*, *mezzo piano* terimleri görülmektedir. Diğer bölümlere göre Krishna bölümünün temposu daha rahat bir çalınma ve aynı zamanda duyuşsal hissi belirtmektedir. Besteci egzotik etkilerle tutkuyu ve heyecanı ifade eden Hint müziğinin Shri raga dizisini kullanmıştır.



Görsel 10. Shri Raga Dizisi

7/8 ritimde yazılan eserin ilk ve son bölümünde besteci yavaş tempoda la sesi üzerine shri raga dizisini kullanmıştır (la, si bemol, do diyez, re diyez, mi, fa, sol diyez). Bu dizi orta bölümde do sesi üzerinde gösterilmiştir (do, re bemol, mi, fa diyez, sol, la bemol, si). Tempo daha hızlıdır. Bir dans teması şeklindedir. Melodik olarak eksik ve artık aralıkların kullanılmasıyla eserde doğu etkisi kendisini göstermektedir.

Dördüncü bölüme adını veren Monsieur de la Péjaudie, bestecinin şiirlerinden etkilendiği Henri de Régnier'in romanı olan *La Pécheress'nin* (Günahkâr Kadın) ana karakteridir. Roussel, Fransız sembolist yazar Henri de Régnier'in şiirlerinden etkilenmiş ve vokal ve piyano için de çok sayıda eserler bestelemiştir (Lakic, 2017). Bu bölüme adını veren roman ile ilgili Dobbs şu ifadeleri kullanmıştır:

“Roman, 17. yüzyılın sonlarında Fransa'nın Provence kentindeki Aix şehrinde geçiyor. Marc-Antoine de la Péjaudie, tavırları ve tarzları birçok kadın için karşı konulamaz olan yakışıklı ve iyi giyimli bir adamdır. Siyah, delici gözlerle aydınlatılmış canlı bir yüzü ve mükemmel flüt çalmak için kıvrımlı dudakları vardır. Flüt çalmayı toplumun daha yüksek çevrelerine girmek ve kadınları baştan çıkarmak için bir araç olarak kullanır. Aix'e ilk geldiğinde, yerel bir Parlamento Başkanı flüt çalmasına hayran kalır ve onun için şu sözleri söyler: Cennetten Orpheus'un oğlunun her sesi duyduğumu sandığımda bu küçük caddeden tesadüfen geçiyordum” (Dobbs: 1997: 57).

Bu final bölüm fa majör tonunda yazılmıştır. Bölüm A- B-A giriş, gelişme ve tekrar giriş ile form yapısını oluşturmaktadır. ¾'lük ritim kalıbıyla oluşmuş, flüt ve piyano partileri için akıcı ve net ifadelerin bulunması nüansların hassasiyetini gösterirken, belirli bir merak ve gizem uyandırmıştır. Kullanılan kromatik diziler, altılamalar, çarpmalar ile flütün teknik olanakları da gösterilmiştir.



Görsel 11. “Monsieur de la Pejaudie” Bölümü, 20-32 Ölçüler

Modern ve özgür bir etkiyle yazılmış bu bölümde besteci 1920'lerin modern flütçülerini tasvir etmiştir. Bunu nüans ve teknik olarak eğlenceli pasajlarla belirtmek istemiştir. $\frac{3}{4}$ 'lük ritimde yazılan eserde başlangıçta Fa majör tonunun etkisi görülsede besteci özgür bir melodik çizgi kullanmıştır.

3. Sonuç

Roussel'in iş yaşamı sayesinde Uzak Doğu'ya yaptığı seyahatler müzikal gelişimi açısından büyük rol oynamıştır. Roussel'in yaşamış olduğu bu hayat müzikal yaşantısına stil çeşitliliği anlamında yön vermiş izlenimci, egzotik, neoklasik ve modern etkilerle şekillenerek özgün bir hal almıştır. Besteci müzikal etkilerini flüt çalgısına da en gerçekçi haliyle yansıtmıştır. Bu açıdan Joueurs de flute adlı çalışması bestecinin yaşamının müzikal bir özeti gibidir. Bir eserin arka planını bilmek, eserin anlaşılmasını ve dolayısıyla performansı geliştirmek icracılar için büyük önem taşımaktadır. Joueurs de flute eseri, Roussel'in kompozisyon çalışmalarının ikinci döneminde, son derece verimli bir dönemde yazılmıştır. Roussel'in hayatı ve müzikal tarzının bir sonucu olarak, gezilerinden aldığı ilhamın farklı etkisiyle ortaya çıkan bu eser, sadece flüt edebiyatının önemli bir parçası değil, aynı zamanda kullanılan kompozisyon teknikleriyle de dikkat çekmektedir. Joueurs de flute eseri, Roussel'in özgün ifade biçimi ve zamanın müzikal stilini ustalıkla işlemesi açısından bu çalışmayı önemli bir yere koymaktadır.

Kaynakça

- Aktüze, İ. (2007). Müziği Okumak Cilt 4. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Dobbs, W. (1995). Roussel: The Flute And Extramusical Reference. Huntington: Marshall University- Royal Collage of Music.
- Ekiz, D. (2021). "İzlenimcilik Akımının Flüt Repertuarına Yansımaları" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Lakic, A. (2017). "Albert Roussel: Joueurs de Flûte". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. University of Music And Performing Arts Graz Institute For Wind And Percussion Instruments, Graz.
- Landormy, P. ve Marble, M. M. (1938). Albert Roussel (1869-1937). *The Musical Quarterly*, 24 (4), pp. 512-527.
- Lockspeiser, E. (1938). Roussel and Ravel. *Music & Letters*, 19 (3), pp. 245-250.
- Mimaroglu, İ. (1999). Müzik Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Moyce, M. (1931). Enseignement Complet De La Flute. Alphonse Leduc.
- Say, A. (1987). Müzik Ansiklopedisi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (1997). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. (Üçüncü Baskı).
- Sözer, V. (1986). Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taffanel P., Gaubert P. (1957). Grands Exercices Journaliers De Mécanisme Pour Flûte. Editions Musicales Alphonse Leduc.
- Toff, N. (2012). The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers. USA: Oxford University Press.
- Tulga, E. (2009). Müzikte Empresyonist Akım. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Albert_Roussel (05.05.2020)
- <https://www.earsense.org/article/Roussel-Trio-for-Flute-Viola-and-Cello-Op -40/> (10.06.2020).

Ömür GÖKTEPELİLER

Arş. Gör, Bartın Üniversitesi, ogoktepeliler@bartin.edu.tr, Bartın-Türkiye

ORCID: 0000-0002-7302-341X

Gonca Hülya YAYAN

Doç. Dr. Gazi Üniversitesi, yayangonca@gmail.com, Ankara-Türkiye

ORCID: 0000-0002-2915-3137

Sinesteziyi Keşfetmek: Görsel-İşitsel Sinestezi Türüne Sahip Sanatçıların Sanatsal Süreçlerine Bir Bakış:

Marcia Smilack, David Hockney ve Carol Steen Örneği

Özet

Sinestezi, bireylerde beyinde duyuşsal veya bilişsel yolların uyarılmasının sonucu istemsiz deneyimlerin tetiklendiği nörolojik bir fenomendir. Bu çalışma, özellikle sinestet sanatçıların eserlerine odaklanarak sinestezinin yaratıcı süreçlerindeki etkilendikleri yolları analiz etmeyi amaçlamaktadır. Sinestetler sanatsal çalışmalarında renk, şekil ve duyguların iç içe geçtiği karmaşık yolları ortaya koymaktadır. Marcia Smilack, David Hockney ve Carol Steen gibi görsel-işitsel sinestezi türlerine sahip olan çeşitli sinestet sanatçılardan yararlanılan bu çalışmada duyuşsal algı ile sanatsal ifadelerin kesişimleri ele alınmıştır. Bu sanatçıların sinirbilim, psikoloji ve sanat arasındaki disiplinler arası diyaloga nasıl katkıda buldukları ve bu benzersiz algısal deneyimlerin altında yatan sinirsel süreçlere nasıl ışık tuttıkları da bir tartışma konusudur. Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama yöntemine dayanmaktadır. Bu makalenin esas amacı sinestezinin sinestet sanatçıların eserlerine yansıyan sanatsal ifadelerinde ortaya çıkan etkileri ve bu konuda giderek artan bilgi birikimine katkıda bulunmaktadır. Yapılan çalışma sinestet sanatçıların eserlerini irdelerken, duyuşsal algı ile yaratıcı zihin arasındaki derin bağlantılara dair iç görüleri sağlamak ve insan bilişinin sanatsal yeniliklerdeki karmaşıklıkları zenginleştirmesi adına katkılarını ortaya koymaktır. Sonuç olarak sinestezi ve sinestet sanatçıların yaratıcı süreçler üzerindeki derin etkisi araştırılarak, grafem-renk ilişkilerinden ses-renk algılarına kadar uzanan sinestezik deneyimlerin çeşitliliği aydınlatılmıştır. Duyuşsal ve bilişsel yolların bu sanatçıların zihinlerinde birleştiği karmaşık yollar sergilenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinestezi, Sinestezik, Görsel İşitsel, Marcia Smilack, David Hockney, Carol Steen.

Exploring Synesthesia: A Look at the Artistic Processes of Artists with Audiovisual Synesthesia:

The Case of Marcia Smilack, David Hockney and Carol Steen

Abstract

Synesthesia is a neurological phenomenon in which involuntary experiences are triggered in individuals as a result of stimulation of sensory or cognitive pathways in the brain. This study aims to analyze the ways in which synaesthetes are influenced in their creative processes, with a particular focus on the works of synaesthetic artists. Synaesthetes reveal the complex ways in which color, shape and emotion are intertwined in their artistic work. Drawing on various synaesthetic artists with audiovisual forms of synaesthesia, such as Marcia Smilack, David Hockney and Carol Steen, this research explores the intersections of sensory perception and artistic expression. How these artists contribute to the interdisciplinary dialog between neuroscience, psychology and art and shed light on the neural processes underlying

these unique perceptual experiences is also a topic of discussion. This research is based on a literature review, a qualitative research method. The main aim of this article is to contribute to the growing body of knowledge on the effects of synesthesia on the artistic expression of synesthetic artists as reflected in their works. By examining the works of synaesthetic artists, the study aims to provide insights into the deep connections between sensory perception and the creative mind, and to reveal the contributions of human cognition to enrich the complexities of artistic innovation. As a result, the profound impact of synaesthesia and synaesthetic artists on creative processes is explored, illuminating the diversity of synaesthetic experiences ranging from grapheme-color relationships to sound-color perceptions. The complex ways in which sensory and cognitive pathways converge in the minds of these artists are demonstrated.

Keywords: Synesthesia, Synesthetic, Audio Visual, Marcia Smilack, David Hockney, Carol Steen.

1. Giriş

1.1 Sinestezi Nedir?

Sinestezi, bir duyunun başka bir duyuyu tetiklediği bir nörolojik fenomen olup, bu bağlamda sanat ve sinestezi arasındaki ilişki, sanatçının deneyimlediği duysal algılarının eserlerine nasıl yansıdığı üzerine derinlemesine analizler sunar. Bu fenomen, sanatın farklı alanlarında yaratıcılığın ve algılamanın sınırlarını zorlayan bir etki yaratır. Sinestezi, bir duysal veya bilişsel uyarıcının otomatik olarak başka bir duysal ya da bilişsel deneyimi tetiklemesi durumunu ifade eden bir nörolojik olgudur. Bu fenomen, antik çağlardan beri bilinmekte olup, son yıllarda bilimsel ve sanatsal araştırmaların odağında yer almaktadır. Sinesteziye sahip bireyler, örneğin sesleri renk olarak görmek ya da rakamları belirli renklerle ilişkilendirmek gibi farklı algısal deneyimler yaşarlar.

Sanatçılar, sinesteziyi kullanarak eserlerinde farklı duysal deneyimleri bir araya getirir ve izleyiciye çok katmanlı bir algısal deneyim sunarlar. Bu bağlamda, David Hockney ve Carol Steen gibi sanatçılar, sinestezik algılarını sanat eserlerine yansıtarak izleyicilere sıra dışı deneyimler sunmuşlardır (Steen, 2013). Özellikle çağdaş sanatçılar, sinesteziyi kullanarak izleyicinin duysal ve duygusal tepkilerini derinleştirmeyi amaçlamaktadır. Sinestezi ve sanat arasındaki bu derin bağ, yaratıcılık ve algı arasındaki ilişkiyi anlamamıza da yardımcı olur. Araştırmalar, sinesteziye sahip bireylerin yaratıcı düşünme ve problem çözme yeteneklerinin, sinesteziye sahip olmayan bireylere göre daha gelişmiş olduğunu ortaya koymaktadır (Ramachandran ve Hubbard, 2001). Bu durum, sinestezinin sanatçılar için neden bu kadar ilham verici bir kaynak olduğunu açıklar.

Sinestezi, Yunanca kökenli bir kelime olup birleşik algı anlamına gelmektedir. Bireylerde beyindeki duysal veya bilişsel yolların uyarılması durumunda ikinci bir yolla istemsiz deneyimlere sebep olan nörolojik bir olgudur (Cytowic & Eagleman, 2009). Daha basit bir ifadeyle, bir duyunun uyarılmasının başka bir duyuda otomatik, istemsiz deneyimleri tetiklediği durum olarak da ifade edilmektedir. Örnek olarak, sinestezisi olan kişi bir müzik sesi duyduğunda farklı renkleri görebilir, belirli tatları belirli kelimelerle ilişkilendirebilir veya farklı dokulara dokunduğunda farklı şekilleri algılayabilir. Sinestet olarak bilinen sinesteziye sahip bu kişiler, genel popülasyonlar içinde diğer insanlardan farklı olarak tipik olmayan duysal geçişleri de yaşayabilmektedirler (Ward & Simner, 2020; Seaberg, 2023).

Sinestezinin bir bozukluktan ziyade, duysal algıda bir çeşitlilik olduğunu belirtmek önemlidir (Ward, 2009). Sinestezisi olan kişiler, genellikle deneyimlerinin yaşamları boyunca tutarlı ve otomatik olduğunu bildirmişlerdir. Günümüzde sinestezinin neden olduğuna dair kesin kanıtları tam olarak anlaşılmamış olsa da genetik ve çevresel faktörlerin bir çeşit karmaşık etkileşimini içerdiğine inanılmaktadır (Ward & Simner, 2005; Asher vd.,2009; Simner, 2012).

Sinestezinin, bireylerde genellikle farklı alanların birbirine bağlandığı beyindeki, atipik çapraz aktivasyonlar veya bağlantılardan kaynaklandığı düşünülmektedir (Hubbard & Ramachandran, 2005). Genellikle bu algı bireyde zararsız ve benzersiz bir özellik olarak kabul edilirken birçok sinestette yaşadığı deneyimlerini zenginleştiren veya ilginç

olmasına katkı sağlayan bir zenginlik olduğunu söylemektedir. Aslında sinestezi nadir görülen ve fark edilememiş bir fenomen olup dünya nüfusunun yaklaşık yüzde 4,3'ünü de etkilediği tahmin edilmektedir (Simner vd., 2006, s.1028).

1.2 Sinestezi Türleri

Günümüzde birçok sinestezi türü mevcut olup bu duruma sahip bireylerde çeşitli çapraz duyuşal çağrışımları da bünyesinde barındırmaktadır (Newell & Mitchell, 2016, s.141). Belirli duyum eşleşmeleri de bireyler arasında farklılıklar gösterebilmektedir. Grafem-renk sinestezisi, görsel-ışitsel sinestezisi, zaman birimleri-renk sinestezisi, zaman-uzay sinestezisi ve sıralı dilsel kişileştirme (OLP) sinestezisi birkaç türden bazılarıdır.

Belirli eşleşmelerin ve deneyimlerin sinestezi sahibi bireyler arasında da farklılıklar gösterebileceğini asla unutmamakta önemlidir (Cytowic, 2002, s.2). Bazıları bu deneyimleri ilgi çekici ve eğlenceli bulabilirken, diğerleri bunları normal ve özellikle kayda değer bulmayabilir. Bugün de sinestezi son derece bireyselleştirilmiş bir olgu olarak bu alandaki araştırmalarda da bilim adamları tarafından araştırılmakta ve beynin altında yatan mekanizmaların ve de algıların çeşitliliğini keşfetmeye devam etmektedirler (Rouw & Scholte, 2010, s.6210).

1.2.1 Grafem-Renk

Grafem-renk sinestezisi, bireylerin tutarlı ve istemsiz olarak belirli renkleri ya tek tek harfler, sayılar veya diğer sembollerle ilişkilendirdiği nörolojik bir olgudur. Bu, bir sinestetin belirli grafemleri (harfler veya sayılar) gördüğünde veya düşündüğünde, aynı anda o grafemle ilişkili belirli bir rengi algıladığı anlamına gelmektedir. Örnek olarak, "A" harfi sürekli olarak kırmızı, "B" harfi mavi olarak görünebilirken ve bu böyle devam etmektedir. Çağrışımlar her sinestet için benzersiz olup zaman içinde her bir grafem için genellikle tutarlı ve sabit bir renk uyumu mevcuttur. Grafem-renk sinestezisinin öznel bir deneyim olduğu ve grafemlerle ilişkilendirilen renklerin bireyler arasında da büyük farklılıklar gösterebileceğini belirtmek ayrıca önemlidir (Ramachandran & Hubbard, 2001).

1.2.2 Görsel-İşitsel

Ses-renk sinestezisi olarak da bilinen görsel-ışitsel sinestezi, bireylerin ses veya müzik ile renk, şekil veya hareketlerle gibi görsel algılar arasında tutarlı ve istemsiz bir ilişkinin yaşandığı sinestezi türüdür (Whitelaw, 2008). Bu, görsel-ışitsel sinestezisi olan kişiler belirli bir sesi duyduğunda, aynı anda bu sesle ilişkili belirli bir görsel deneyim algılayabileceği anlamına da gelmektedir. Örnek olarak, belirli bir müzik notası, görsel-ışitsel sinestezisi olan bir kişi için sürekli olarak belirli bir renk veya şekil algısını uyandırabilmektedir (Fernay, Reby & Ward, 2012).

1.2.3 Zaman-Uzay

Zaman-uzay sinestezisi, bireylerin görsel veya mekânsal bir zaman algısı yaşadığı sinestezi türüdür. Bu, zaman uzay sinestezisi olan bireylerin günler, hafta, ay veya yıllar gibi zaman birimleri hakkında düşünürken bu birimleri belirli uzamsal konumlarla veya düzenlemelerde algılayabilecekleri anlamına gelmektedir (Brang vd., 2013). Örnek olarak, zaman uzay sinestezisi olan bir kişi yılın aylarını, her ayı kendi zihinsel uzamında belirli bir yerde işgal ettiği uzamsal bir düzen içinde görselleştirebilmektedir. Bu düzen doğrusal, dairesel olabilir veya başka geometrik formlar içinde yer alabilirken her bir zaman birimiyle ilişkilendirilen renk veya şekiller bu bireylerin arasında da farklılık gösterebilmektedir (Kadosh & Gertner, 2011).

1.2.4 Sıralı-Dilsel Kişileştirme (OLP)

Sıralı-dilsel kişileştirme (OLP) sinestezisi, bireylerin sayı, harf veya haftanın günleri gibi sıralı dizileri istemsiz olarak kişilikler veya antropomorfik özelliklerle ilişkilendirdiği belirli bir sinestezi türüdür (Simner & Holenstein, 2007). Başka bir deyişle, OLP sinestezisi olan bir kişi bu sıralı dizileri farklı kişiliklere, cinsiyete veya duygusal özelliklere sahip olarak da algılayabilmektedir. Örnek olarak, sayılar söz konusu olduğunda, OLP sinestezisi olan bir kişi için 3 sayısı arkadaş canlısı ve dışa dönük bir karakter olarak algılarken, 7 sayısı ciddi ve çekingen olarak görülebilmektedir (Matsuda, Okazaki, Asano ve Yokosawa, 2018).

2. Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama yöntemine dayanmaktadır. Belirli bir konu veya alanla ilgili olarak yayınlanmış olan akademik literatürü sistematik bir şekilde araştırmak ve incelemek amacıyla kullanılan bir yöntemdir. Gash'a göre, literatür tarama süreci, belirli bir konuda yayınlanmış olan birçok eserin detaylı ve sistematik bir şekilde incelenmesini ve aynı zamanda bu eserlerin tanımlanmasına yardımcı olan bir süreçtir (Köroğlu, 2015, s.61).

3. Sinesteziye Sahip Olan Sanatçılar

Tarih boyunca ve günümüzde birçok sanatçı sinestezi yaşadığını söylerken eşsiz duyuşsal algılarla sanatsal çalışmalarına da etkilerini yansıtmıştır. Genellikle soyut sanatın öncülerinden olduğu kabul edilen Kandinsky'nin renk ve şekilleri müzik tonlarıyla ilişkilendirdiği böylece sinestezik deneyimler yaşadığı da düşünülmektedir. Vincent van Gogh, Theo'ya yazdığı mektuplarında bir tür sinestezinin yaşamış olabileceğini de düşündürmektedir (Van Campen, 2010, s.54). Sanatçı eserlerinde kullandığı renkleri kendi duygu ve ruh halleriyle ilişkilendirdiğini anlatmıştır. Bazı sanat tarihçileri onun resimlerindeki canlı ve etkileyici renk kullanımının sinestezik algılarla bağlantılı olabileceğine inanmaktadır. Fotoğraf sanatçısı Marcia Smilack da sinestet sanatçılardan birisidir.

David Hockney, ünlü İngiliz sanatçı David Hockney de sinestezi ile ilgili deneyimlerinden, özellikle de belirli renkleri belirli seslerle nasıl ilişkilendirdiğinden bahsetmiş ve bu çağrışımlarını sanatına da dahil etmiştir (Gsöllpointer, 2015, s.109). Yenilikçi ve renkli besteleriyle tanınan Fransız besteci Messiaen de (Glasser, 2016) seslerin belirli renklerle ilişkilendirildiği bir sinestezi türü olan görsel-işitsel sinesteziyi deneyimlemiş sanatçılardan birisidir. Bu onun müzikal kompozisyonlarındaki yaklaşımlarını da etkilemiştir. Müzisyen ve yapımcı Pharrell Williams da (Harkness, Noblitt & Giesbers, 2023) konuşmalarında sinestezi yaşadığından, özellikle de renkleri müzik notalarıyla ilişkilendirdiğinden bahsetmiştir. Bu duyuşsal karışımın müzikteki yaratıcı sürecini de olumlu olarak etkilediği söylenmektedir. Bununla birlikte, sanatçı Kanye West de yapılan röportajlarında sinestezi yaşadığından bahsetmiştir. Renkleri müzikal tuşlarla ilişkilendirip bunun müzik üretimini ve görsel estetiğini nasıl etkilediğinden bahsetmiştir (de Rijke, 2023, s.169).

Son olarak Carol Steen de sadece bir sanatçı değil, aynı zamanda deneyimlerini sanatı aracılığıyla keşfeden bir sinestettir. Sinestezik algılarını yansıtan resimler ve çizimler yapmaktadır (Maggio, 2016, s.315). Bu sanatçılar sinestezik deneyimler yaşadıklarını söylemiş olsalar da sinestezinin doğasının son derece öznel olduğunu ve benzer deneyimler yaşayan herkesin bunları sinestezi olarak tanımlamadığını belirtmek önemlidir. Ayrıca, sinestezi sanatsal yetenek için bir gereklilik olmayıp birçok büyük sanatçı bu fenomeni deneyimlememiştir.

3.1 Görsel-İşitsel Sinestezi Türüne Sahip Sanatçılar

Görsel-işitsel sinestezi, bireylerin belirli ses veya müziklere tepki olarak farklı renkleri görmek gibi duyularıyla bu birleşmelerin deneyimlendiği büyüleyici bir nörolojik olgudur. Görsel-işitsel sinestezisi olan sanatçılar, genellikle çok duyulu deneyimlerini yansıtan benzersiz ve sürükleyici eserler yaratmışlardır. Bu sanatçılar, ses ve görsel sanat arasındaki ilişkinin keşfedilmesine katkıda bulunarak, izleyicilere çalışmalarıyla da ilgili daha zengin ve çok duyulu deneyimlerde sunmuşlardır. Çeşitli sanatsal disiplinlerde gözlemlenen bu ortaklıklarla, sinestezik deneyimleri yaşayan sanatçıların yaratıcı kimliklerini şekillendirerek gözler önüne serilmektedir (Kwon & Iedema, 2022).

3.1.1 Marcia Smilack

Marcia Smilack, sanat ve bilimin kesişimindeki çalışmalarıyla, özellikle de görsel sanat yoluyla sinesteziyi keşfetmesiyle tanınan bir sanatçı ve sinestettir. Marcia Smilack bir müziği duyduğunda kendi renklerini de deneyimleyebilmektedir. Smilack, böylece eserlerinde sinestezik deneyimlerini görsel olarak temsil eden bir çalışma bütünü ortaya çıkarmıştır. Resimleri genellikle çeşitli müzik kompozisyonlarıyla ilişkilendirdiği renk ve formlarla tasvir edilmektedir. Sanatçı eserleri aracılığıyla, sinestezik algılarının ruh dünyasındaki duyuşsal zenginliğini aktarmayı ve

işitsel ve görsel alemler arasındaki boşluğu doldurmayı amaçlamıştır. Çalışmaları çeşitli galerilerde sergilenen sanatçı, sanat ve nörobilim arasındaki bağlantıları araştıran disiplinler arası projelerde de yer almıştır. Smilack, sinestezik deneyimlerini görsel sanat aracılığıyla paylaşarak, sinestezili bireylerin çevrelerindeki dünyayı nasıl algıladıkları ve yorumladıklarının anlaşılmasına katkılarda bulunmuştur (Van Campen, 2010, s.15).

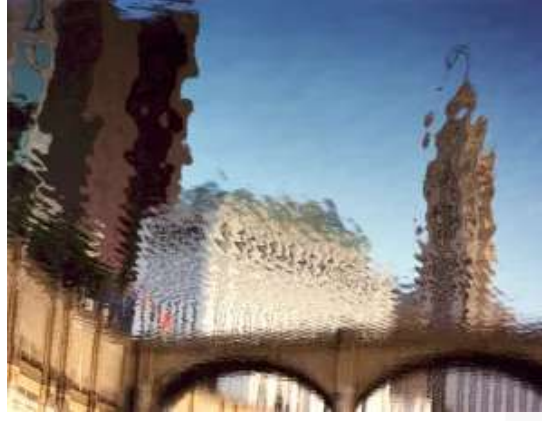


Görsel 1. Marcia Smilack, Behind the I: The Sacred Arches.

Piyanoda çaldığım ilk nota yeşildi, ancak bunu kimseye söylemek yirmi beş yıl boyunca aklıma gelmedi. O zaman bile konuyu açmak benim fikrim değildi. Çünkü bunun bir konu olduğunu bilmiyordum. Sinestezi kelimesini ilk duyduğumda bir çamaşırhanedeydim ve yalnız olduğuma inanıyordum, belki de kurutma makinesinin perküsyonu ile neden dans ettiğimi açıklıyordu, o sırada arkamı döndüm ve bir kadının bir süredir beni izlediğini gördüm. "Sanırım sinestet olabilirsiniz," dedi. Psikoloji yüksek lisans öğrencisiydi ve o hafta okulda sinestezi hakkında bir şeyler okumuştum. "Ne olabilir?" diye sordum. Söylediği bir şey yankı uyandırmış olmalı, çünkü ne demek istediğini anladığım anı tam olarak hatırlıyorum. Şu anda bu kelimeleri yazarken bile o anı bütünüyle görebiliyorum: "Bu, piyanoda çaldığım ilk notanın neden yeşil olduğunu açıklar mı?" (Smilack, t.y.).

Çağdaş fotoğraf sanatçısı olan Marcia Smilack, sinestet sanatçılar arasında öne çıkan bir isimdir. Sanat eserlerinde estetik kaygıları belirgin bir şekilde ortaya koyarken Smilack'ın çalışmalarında bilinçli bir sinestezi yönlendirmesi bulunmaktadır (Görsel.1). Sanatçı, çalışmalarını yaparken sinestezik yeteneklerini kullanarak yaratıcı becerilerini şekillendirmiş ve bu özellikleri de eserlerine dikkat çekici bir öğretici boyut kazandırmıştır. Görsel-işitsel sinestezi türünden ilham alan Smilack'ın eserleri, izleyicilere ses dalgalarının titreşim hissini yaşatma amacını taşımaktadır (Clyne, 2019).

Marcia Smilack'ın "Behind the I: The Sacred Arches" çalışması benim için oldukça etkileyici ve düşündürücü. Eserin, suyun üzerinde oluşan yansımalarla oluşturduğu görsel oyunlar, anın güzelliğine ve geçiciliğine dair derin bir farkındalığa yönlendirdi. Bu yansımalar, adeta hayatın akışını ve değişimin kaçınılmazlığını simgeliyor. Smilack'ın eserine baktığımda, içsel bir yolculuğa çıkıyor ve kendi düşüncelerimde kayboluyorum. Eserdeki kemerler ise bana hayatın farklı evrelerini ve bu evrelerde geçirdiğimiz önemli anları hatırlatıyor. Her kemer, bir geçiş noktası, bir başlangıç veya bir son olarak görülebilir. Bu geçişler, zamanın akışkan doğası ve her anın geçici olduğu gerçeğiyle birleştiğinde, bana anın değerini ve yaşadığım her deneyimin önemini hatırlatıyor.



Görsel 2. Marcia Smilack, “Weekends are taller than weekdays”, 2003.

Zihnimin gözünde "duyduğum" şeylere, belirleyici anları işaret eden güvenilir sinyaller olarak güvenmeye karar verdim. Sadece yansımaları fotoğraflamaya başladım ve kısa bir süre sonra kendime “yansımacı” adını verdim. Suyun yüzeyini tuval olarak kullanıyorum. (Görsel.2). Fırçalarım için rüzgâra güveniyorum ve yılın zamanı ile ortamın paletimi oluşturmasına izin veriyorum. Suyun kenarında yürüyorum ve dümdüz ileriye bakıyorum; suya doğrudan bakmıyorum. Çevresel görüşümdeki bir şey, beklenmedik bir siren sesinde olduğu gibi arkamı dönmeme neden olana kadar yürüyorum, ancak benim durumumda bu, başka kimsenin duymadığı bir siren (Smilack, 2016, s.1).

Sinestetler, duyular arasındaki etkileşimi benzersiz bir şekilde deneyimleyen sanatçılardır. Onların eserleri, hissettikleri duyguları doğrudan renklere dönüşme eğilimindedir. Marcia Smilack gibi sinestet sanatçılar, sadece duyuşal deneyimleri yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda daha geniş bir düşünsel perspektife odaklanarak tarzlarını geliştirmişlerdir. Smilack, medyumunun yeteneklerini ve sınırlarını keşfetme sürecinde sınırları zorlamaktadır. Eserleri, renklerin ötesinde anlamlar ve duygular barındırırken bu şekiller, onun sadece sinestezik deneyimlerini yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda daha derin ve kapsamlı bir sanatsal ifadeyle izleyicilerini etkilemektedir (Wittmann, 2021, s.2).

Bu sinestezik sanat anlayışı, izleyicilere sadece duyuşal bir deneyim sunmanın ötesine geçerek, daha derin bir bağlam ve anlam katmayı amaçlamaktadır. Sanatçılar, duyularını birleştirme yetenekleriyle sınırları zorlarken ve eserleriyle sadece renkler aracılığıyla değil, aynı zamanda derin anlam ve duyuşal katmanlarla izleyicilerine duygularına da dokunmaktadır. Bu yaklaşım, sanat dünyasında sinestezik sanatın sadece insanın duyuşal olarak kendini ifade etmenin ötesinde, aynı zamanda düşünce ve duygu yoğunluğunda yaşayabileceği bir zenginlik olarak görülmektedir.

Marcia Smilack'ın "Weekends are taller than weekdays" adlı 2003 tarihli eseri, benim için zamanın algısal doğasına dair derin bir yorum sunuyor. Bu çalışma, hafta sonlarının hafta içinden daha uzun ve daha geniş hissettirdiği fikrini etkileyici bir şekilde görselleştiriyor. Smilack'ın fotoğrafçılığıyla yarattığı bu eser, zamanın bireysel deneyimlere göre nasıl değiştiğini ve farklı hissedildiğini hatırlatıyor. Eseri incelediğimde, hafta sonlarının verdiği özgürlük ve rahatlama hissi hemen göze çarpıyor. Smilack'ın çalışmasında, hafta sonlarını temsil eden unsurlar daha geniş, daha açık ve ferah bir his uyandırırken, hafta içini temsil eden unsurlar daha sıkışık ve sınırlı görünüyor. Bu kontrast, hafta sonlarının sunduğu özgürlüğü ve hafta içi rutinlerinin getirdiği kısıtlamaları net bir şekilde ortaya koyuyor.



Görsel 3. Marcia Smilack, Cello Music, 1993.

Uyanırken, çello müziğini ilk kez fotoğrafladığımda da benzer bir deneyim yaşamıştım... Çello fotoğrafını çektiğim gece, batmakta olan güneşin suya yansması denizin derisini altın rengine çevirmişti. Bu da dalga oluşumuyla birleşerek benim için bir çello sesi yaratmıştı, ancak gerçek enstrüman hayal edilen piyanodan daha fazla bir çello değildi (Görsel.3). İki deneyim arasındaki fark ise, bir sergime katılan bir bilim adamının, çello tellerinin ürettiği sinüs dalgalarını aynen filme aldığı için çello müziği duymamın sürpriz olmadığını açıklamasıyla ortaya çıktı. Böyle bir şey yaptığımdan haberim olmadığı için büyüleyici bulduğum bir iç görü, yine de bana bu fikri verdi: Sanatçıların çalışmalarında deneyimledikleri sinestezi, onları doğrudan bilimde olduğu kadar sanatta da var olduğunu bildiğimiz arketipsel kalıplara götüren bir iç sonar gibi çalışır ve kolektif bir bilinç dışından gelen rüyalara benzeyen imgelerimde, evrenin rüya gördüğünün kanıtı değilse bile kanıttır (Smilack, 2005).

Marcia Smilack'ın "Cello Music" (1993) adlı eseri, beni müziğin görsel bir ifadesiyle buluşturuyor ve duygusal derinlikleri keşfetmeme olanak tanıyor. Bu çalışma, bir çellonun zengin ve rezonanslı tonlarını, su yüzeyinde yansımalar ve ışık oyunları ile eşsiz bir şekilde görselleştiriyor. Eser, müziğin fiziksel dünyadaki etkilerini ve yankılarını görsel olarak ifade ederek, sesin ve ışığın etkileşimini derinlemesine hissettiriyor.

3.2.1 David Hockney

Sanatçı David Hockney bir sinestettir. Müzikal uyarılara karşı sinestezik renkleri görmektedir. Genel olarak bu durum aslında resim ya da fotoğraf çalışmalarında çok fazla ortaya çıkmaz. Bununla birlikte, çeşitli bale ve operalar için sahne setleri inşa ederken, üzerinde çalıştığı tiyatro eserinin müziğini dinlerken arka plan renklerini ve aydınlatmayı kendi gördüğü renklere dayandırarak çalışmalarında ortak bir temel oluşturmuştur (Cytowic, 1989; Simner, 2019).

Hockney'de, belirli renkleri belirli müzik notalarıyla ilişkilendirdiğini yaşadığı sinestezi deneyimlerinde bahsetmiştir. Bu duyuşsal örtüşmenin sanat eserlerinde renk kullanımını etkilediği düşünülmektedir. Hockney yaptığı canlı ve renkli resimleriyle tanınırken renk ve kendi duyguları arasındaki ilişkiyi sık sık dile getirmiştir (Görsel.4). Müziğin, özellikle de klasik müziğin sanatsal süreci üzerindeki etkisini de hep tartışmıştır. Bununla birlikte, renk ve duygu arasında yüksek bağlantıları deneyimlemek veya müzikten ilham almak, mutlaka sinestezi anlamına da gelmediğini belirtmek gerekir (Flynn, 2015, s.11).



Görsel 4. David Hockney, Pacific Coast Highway and Santa Monica, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1990.

Sinestezinin, bir duyuşsal veya bilişsel yolun uyarılmasıyla ilgili olarak istemsiz deneyimlere yol açtığı spesifik bir nörolojik olgu olduğunu belirtmek önemlidir (Ward, 2013, s.58). Bu deneyimler, sanatçılarda müzik duymaya tepki olarak renkleri görmek gibi duyuşların harmanlanmasını içerebilir. Wassily Kandinsky gibi bazı sanatçılar sinesteziyeye sahip olduklarını iddia etmiş olsalar da bu durum renklerle çalışan veya sanatlarında müziğe yanıt veren sanatçılar arasında evrensel bir özellik değildir. Hockney, çift yönlü görsel-işitsel sinesteziyeye sahipken sanat eserlerinde bu sinestezik özellikleri etkin bir şekilde kullanmaktadır. Sinestezik kaygılarından bilinçli bir şekilde yararlanan Hockney, çalışmalarında kendi sinestezik yeteneklerini özgün bir şekilde sergileme fırsatını da bulmaktadır (Morrison, 2000; Day, 2016, s.77).

David Hockney'nin "Pacific Coast Highway and Santa Monica" (1990) adlı eseri, canlı renk paleti ve dinamik kompozisyonuyla izleyiciyi derinden etkiliyor. Tuval üzerine yağlı boya ile yapılmış bu çalışma, Kaliforniya'nın güzelliğini ve enerjisini yakalarken, Hockney'nin kendine özgü stilini ve bakış açısını da gözler önüne seriyor. Eseri incelediğimde, ilk olarak renklerin canlılığı ve cesareti beni cezbediyor. Hockney'nin kullandığı parlak mavi, yeşil, sarı ve pembe tonları, Kaliforniya'nın güneşli ve enerjik atmosferini yansıtıyor. Bu renkler, adeta sıcak bir yaz günü hissini ve Pasifik Kıyısı'nın ışıltılı parlayan doğasını canlandırıyor. Renklerin bu şekilde kullanımı, manzaranın duyuşsal ve coşkulu doğasını vurguluyor.



Görsel 5. David Hockney, Décors pour Die Frau ohne Schatten de Richard Strauss (Covent Garden, 1992).

Sanatçının kavramsal anlayışı ve hayal gücü, sinestezik yetenekleriyle birleşerek benzersiz sanatsal eserlere dönüşmektedir (Görsel.5). Hockney'in sinestezik yetenekleri, genellikle resimlerinde veya fotoğraf çalışmalarında değil, aynı zamanda opera ve tiyatro sahne setleri tasarlarırken ortaya çıkarmıştır (Mulvenna, 2007, s.215). Bu özellik, sanatçının işitme ve görme duyuşlarının güçlü bir şekilde birbirine bağlı olduğunu göstererek, görsel sanatlar ile müziğin

evrensel bağlamını vurgulamayı hedeflemiştir (Görsel.6). Hockney'in sinestezik deneyimleri, sanat dünyasında ve izleyicilerinde farklı duysal deneyimler ve anlayışlar yaratmada önemli bir rol oynamaktadır (Clyne, 2019, s.40).

Hockney'nin bu sahne tasarımı, operanın fantastik ve karmaşık dünyasını olağanüstü bir görsel dil ile ifade ederek, izleyiciyi tamamen içine çeken bir atmosfer yaratıyor. Eseri incelediğimde, Hockney'nin sahneye taşıdığı renkler ve formlar beni ilk olarak etkiliyor. Operanın doğaüstü temasını yansıtan parlak ve canlı renkler, sahneye hayat veriyor. Hockney, her sahneyi dikkatlice tasarlayarak, her bir detayın operanın hikayesini ve duygusal tonunu desteklemesini sağlıyor. Renklerin bu cesur kullanımı, izleyicinin dikkatini çekiyor ve onları sahnedeki dramatik olaylara ve karakterlerin duygusal yolculuklarına daha derinlemesine bağlanmaya teşvik ediyor.



Görsel 6. David Hockney, Décors pour Die Frau ohne Schatten de Richard Strauss (Covent Garden, 1992).

David Hockney'nin Richard Strauss'un "Die Frau ohne Schatten" operası için Covent Garden'da 1992 yılında hazırladığı sahne dekorları, sanatsal yaratıcılığın ve dramatik anlatımın birleştiği olağanüstü bir örnek olarak izleyiciyi etkiliyor. Bu dekorlar, Hockney'nin özgün stilini ve operanın büyüdü dünyasını yansıtıyor, izleyiciyi sahneye çekiyor ve hikâyenin derinliklerine götürüyor. Hockney'nin sahne dekorlarında kullandığı canlı ve çarpıcı renkler, operanın fantastik ve rüya gibi atmosferini mükemmel bir şekilde yakalıyor. Renklerin bu cesur kullanımı, sahneye enerjik ve dinamik bir hava katıyor. Bu renk paleti, operanın dramatik tonlarını ve karakterlerin duygusal hallerini vurguluyor, izleyiciyi sahnenin bir parçası haline getiriyor.

3.3.1 Carol Steen

Bir sanatçı ve sinestet olan Carol Steen de sinestezinin duysal deneyimlerini yakalayan resimleriyle tanınmaktadır. Renk, ses ve duygu arasındaki karmaşık bağlantıları görselleştiren eserler ortaya koymaktadır (Görsel.7). Carol Steen, sinestezi deneyimlerini görsel forma dönüştürdüğü sinestezik sanatın öncü bir sanatçısıdır. Carol Steen'in durumunda, sinestezik deneyimleri genellikle duysal algılarıyla ilişkili renk ve şekillerin etkileşimini yansıtan canlı ve soyut sanat eserlerinin yaratılmasıyla kendini göstermektedir (Ione, 2009, s.267).



Görsel 7. Carol Steen, Wandering 7898, 2022.

Hayatım boyunca bir sinestet oldum ve 2013 yılında aniden yeni bir tür içsel imge görmeye başladığımda sinestetik algılarımı oldukça iyi anladığımı düşündüm: hipnagogik vizyonlar. Normal bir bilinç durumu olan bu vizyonların uyanıklık ve uyku arasında bir yerde gerçekleştiği biliniyor. Bana her zamanki sinestetik deneyimlerime ek olarak başka bir fotizm kaynağı olarak göründüler. Ancak bu yeni vizyonları bazı araştırmacılara anlattığımda, endişeden benzer deneyimlerin kabulüne kadar geniş bir yelpazede tepkiler aldım. (Steen, 2017, s.199).

Steen'in eserleri, izleyicilerine görsel ve işitsel duyumların kesişimini keşfederek sinestezi sahibi bireylerin dünyayı nasıl algıladığına dair benzersiz bir bakış açısı sunmaktadır. Resimleri genellikle sinestezik deneyimlerinin duygusal ve duygusal yönlerini yakalayarak izleyicilere duygusal algının zengin ve birbirine bağlı dünyasına bir bakış sunmaktadır (Görsel.8). Steen, sinestezik algılarını yansıtan resimler ve çizimleriyle deneyimlediği duygusal geçişlerin görsel bir temsilini oluşturmaktadır (Ward, 2009).

Bu çalışma, Steen'in renk ve form konusundaki ustalığını sergileyerek, izleyiciyi hem görsel hem de duygusal olarak etkileyen bir kompozisyon sunuyor. Eseri incelediğimde, ilk olarak renklerin büyüleyici kullanımını fark ediyorum. Steen'in paleti, sıcak ve soğuk tonların dikkatlice dengelendiği bir spektrum sunuyor. Bu renkler hem sakinleştirici hem de canlandırıcı bir etki yaratarak, esere derinlik ve dinamizm katıyor. Renklerin bu şekilde kullanımı, izleyiciyi eserin içine çekerken, aynı zamanda bir içsel huzur ve denge hissi veriyor. "Wandering 7898"deki formlar ve desenler, adeta bir rüya dünyasını andırıyor. Bu soyut şekiller, izleyicinin kendi hayal gücünü kullanarak farklı anlamlar ve hikayeler yaratmasına olanak tanıyor.

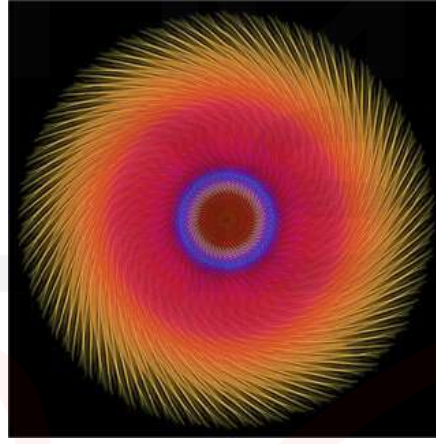


Görsel 8. Carol Steen, "Wandering through My Landscape" 2022.

Steen'in eserleri genellikle renk, şekil ve duyguların keşifini araştırırken sinestezik deneyimlerini başkaları tarafından paylaşılabilir ve anlaşılabilir bir forma da dönüştürmektedir. Sinestezik sanat alanının çok çeşitli olduğunu ve Carol Steen gibi sanatçıların sadece kendi deneyimlerini ifade etmesinde, aynı zamanda duyu algılarla sanatsal ifadeler arasındaki ilişkiler hakkında geniş tartışmalara da katkılar sağlayarak da önemli bir rol oynadıklarını belirtmek gerekir (Ward, 2009).

“İlk kez 7 yaşındayken en yakın arkadaşşıma "a" harfinin gördüğüm en güzel pembe olduğunu söyledim. Bana tuhaf olduğumu söyledi ve arkadaşşığımız sona erdi. Sessizliğin daha güvenli olduğuna karar verdim ve 20 yaşşıma kadar renkli harflerimden kimseye bahsetmedim.” (The MIT Press, 2016, s.1).

İlk olarak, eserin renk paleti izleyiciyi etkiliyor. Steen'in kullandığı canlı ve cesur renkler, manzaranın enerjisini ve hareketliliğini yansıtıyor. Renklerin bu şekilde kullanımı, esere dinamizm ve yaşam katarken, izleyiciyi de aktif bir katılımcı haline getiriyor. Bu renkler, eserin içindeki detayları ve kompozisyonun karmaşıklığına daha da belirginleştiriyor.



Görsel 9. Carol Steen, “Yellow Mandala 2237” 2014.

Sinestet ressamların algılarını resmetme biçimleri konusundaki önemli göstergeler, Carol Steen tarafından yapılan dikkate değer bir çalışmada ortaya konmuştur. Steen, sinestetlerin iç dünyalarının genel algılardan büyük ölçüde farklı olduğunu vurgulayarak, renk algısını örneklendirmiştir. Sinestetler renkleri, Steen'in ifadesiyle, "vitray bir pencereden akan güneş ışığına benzer şekilde" yoğun bir parlaklıkla algılayabilirler (Görsel.9). Steen'in vurguladığı gibi, algılarını aslına sadık kalarak temsil etmek, modern sanatı karakterize eden bazı kuralları çığnemeyi gerektirebilir. Sanatçı, eserlerinin vizyonlarını asla temsili ya da figüratif olmadığına dikkat çekmiştir. Bu durum, birçok sinestezik deneyimin tipik bir örneğini sunmakta olup sanatçı algılarının gerçekçi bir tasvirine rağmen, sinestezik sanat eserlerinin genellikle soyut olarak algılanmasını açıklamaktadır (Steen & Berman, 2013).

"Sinestetlerin yaptığı birçok resimde renkler kenarlara kadar gitmez, 'boşluklar' bırakır ve çoğu zaman yaratıcıları bunları bir enerji patlaması içinde yapmıştır. Genellikle beklenmedik renkler ya da renk kombinasyonları kullanırlar. Bazı sinestezikler vizyonlarında tüm renkleri göremezler ve bu yüzden kısıtlı bir paletle sahip olabilirler. Örneğin Steen menekşeyi hiç kullanmaz çünkü onu fotizmde nadiren görür ve onunla çalışmayı yabancı bulur. Hareketin keskin temsili de yinelenen bir temadır. Bu nedenle, üst üste boyanmış renkli şekil katmanları ya da şekillerin hareketini ve yer değiştirmesini önermek için biçim değiştirme ve permütasyon kullanımı da sinestetik kanıt olarak hizmet eder. Çabucak görülen bir şeklin yerini genellikle başka bir şekil ya da renk alır ve sinestetik ressamlar, bir şeyin üzerine resim yapmanın başlangıçta konulan renkleri ya da imgeleri kısmen gizleyeceğinin farkında olsalar da genellikle katmanlama yöntemini kullanırlar" (Steen & Berman, 2013).

İlk olarak, eserin merkezi rengi olan sarı, izleyicinin dikkatini çekiyor. Sarı, genellikle neşe, enerji ve aydınlanma ile ilişkilendirilen bir renk olarak, bu mandalanın merkezinde güçlü bir pozitif enerji yayıyor. Steen'in sarıyı bu şekilde kullanımı, izleyiciyi eserin içine çekiyor ve adeta içsel bir aydınlanma ve enerji kaynağı sunuyor. Desenlerin karmaşıklığı ve simetrisi, mandalanın ruhani ve meditatif doğasını pekiştiriyor. Mandala desenleri, izleyiciyi merkezi bir noktaya doğru yönlendirirken aynı zamanda detayların zenginliğiyle zihinsel bir yolculuğa çıkarıyor. Bu desenler hem bir düzen hem de bir karmaşa hissi yaratarak, izleyicinin dikkatini sürekli canlı tutuyor.

4.Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Araştırmada sinestezinin ve sinestet sanatçıların yaratıcı süreçlerdeki üzerindeki derin etkisinin tartışması yapılarak, grafem-renk ilişkilerinden ses-renk algılarına kadar uzanan sinestezik deneyimlerin çeşitliliği aydınlatılmış, duyuşal ve bilişsel yolların bu sanatçıların zihinlerinde birleştiği karmaşık yollarla sergilenmeye çalışılmıştır. Wassily Kandinsky, David Hockney ve Carol Steen gibi ünlü sinestet sanatçıların üretimleri, sinestezik algılar ve sanatsal ifadeler arasındaki karmaşık ilişkileri ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu sanatçıların eserleri aracılığıyla renk, şekil ve duyguların eşsiz görsel dillere dönüştürülmesine tanık olunarak sinestezik deneyimlerin çoklu duyuşal anlayışlara olan bakışlardaki çeşitlilikleri gösterilmeye çalışılmıştır.

Psikoloji, nöroloji ve sanatın kesişimi, sinestezisi çalışmalarının disiplinler arası doğasını ve insan zihnini anlamamıza fayda sağlamaktadırlar. Çalışma, sinestezik deneyimlerden beslenen sanatın duyuşal algı ve bilişin daha derin bir şekilde takdir edilmesini teşvik etmedeki etkileri üzerine soru işaretleri bırakmıştır.

İleriye dönük olarak, sinestezik deneyimlerin altında yatan sinirsel mekanizmaları daha da aydınlatmak için nörolog, psikologlar ve sanatçılar arasındaki iş birlikleri teşvik edilmelidir. Çeşitli sanatsal disiplinlerdeki öğrencilerde yaratıcılığı ve duyuşal farkındalığı artırmak için sinestezik ilkeleri içeren eğitim programları geliştirmek günümüz çağını yakalamak adına önemlidir. Sinestet olmayan bireylere yönelik sinestezik algıları simüle eden sürükleyici deneyimler sunmak için sanal gerçeklik veya interaktif enstelasyonlar gibi teknolojinin entegrasyonundan faydalanılmalıdır. Sinestezik deneyimlerin ve sanatsal tarzların zaman içindeki gelişimini izlemek için boylamsal çalışmalar, sinestezik yaratıcılığın dinamik doğasına ışık tutmada etkili olabilecektir.

Kaynakça

- Asher, J., Janine A. L., Denise, B., Jean-Baptiste, C., Elena, M., Laura, A., Mallika, S., Simon, B. C. & Anthony, P. M. (2009). A whole-genome scan and fine-mapping linkage study of auditory-visual synesthesia reveals evidence of linkage to chromosomes 2q24, 5q33, 6p12, and 12p12. *American Journal of Human Genetics*, 84, 279-285.
- Brang, D., Miller, L. E., McQuire, M., Ramachandran, V. S., & Coulson, S. (2013). Enhanced mental rotation ability in time-space synesthesia. *Cognitive processing*, 14, 429-434.
- Clyne, S. (2019). *Synesthesia and the Contour Method of Drawing*. Master's Thesis, Harvard University Harvard Extension School, Cambridge.
- Cytowic, R. E. (1989). *Synesthesia: A Union of the Senses*. Springer, New York, NY.
- Cytowic, R. E. (2002). *Synesthesia: A union of the senses*. MIT press.
- Cytowic, R. E., & Eagleman D. M. (2009). *Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*. Cambridge, MA: MIT.
- Day, S. (2016). *Synesthetes*. North Charleston, SC: CreateSpace.
- de Rijke, V. (2023). *Scribble on Screens and by Machines*. In *The Untimely Art of Scribble* (pp. 163-194). Singapore: Springer Nature Singapore.
- Fernay, L., Reby, D., & Ward, J. (2012). Visualized voices: a case study of audio-visual synesthesia. *Neurocase*, 18(1), 50-56.

- Flynn, R. (2015). *A Different Way of Sensing the World: Live Art and Synesthesia* (Doctoral dissertation, Waterford Institute of Technology).
- Glasser, S. (2016). Synesthesia and prodigiousness: the case of Olivier Messiaen. *Musical Prodigies: Interpretations from Psychology, Education, Musicology, and Ethnomusicology*, 453.
- Gsöllpointner, K. (2015). Digital synesthesia: The merge of perceiving and conceiving. *Cyborgian Images: The Moving Image between Apparatus and Body*, Darmstadt: Büchner Verlag, 108-33.
- Harkness, S. S., Noblitt, B. A., & Giesbers, N. (2023). Synesthesia: 3.1415... Orange. WhitePeriwinkleWhiteBlue... *Journal of Humanistic Mathematics*, 13(2), 351-367.
- Hubbard, E. M., & Ramachandran, V. S. (2005). Neurocognitive mechanisms of synesthesia. *Neuron*, 48(3), 509-520.
- Ione, A. (2009). 'Synesthesia: Art and the Mind'. *Leonardo* 42(3): 267–279.
- Kadosh, R. C., & Gertner, L. (2011). Synesthesia: Gluing together time, number, and space. In *Space, time and number in the brain* (pp. 123-132). Academic Press.
- Köroğlu, S. A. (2015). Literatür taraması üzerine notlar ve bir tarama tekniği. *GiDB Dergi*, (01), 61-69.
- Kwon, J., & Iedema, A. (2022). Body and the senses in spatial experience: the implications of kinesthetic and synesthetic perceptions for design thinking. *Frontiers in psychology*, 13, 864009.
- Maggio, T. (2016). De-schooling Product Design Education, an Experimental Physical Approach. *Usage guidelines*, 313.
- Matsuda, E., Okazaki, Y. S., Asano, M., & Yokosawa, K. (2018). Developmental Changes in Number Personification by Elementary School Children. *Frontiers in psychology*, 2214.
- Morrison, J. C. (2000). Hypermedia and synesthesia. In *Proceedings of the Media Ecology Association* (Vol. 1, p. 37).
- Mulvenna, C. M. (2007). Synaesthesia, the arts and creativity: A neurological connection. *Neurological Disorders in Famous Artists-Part 2*, 22, 206-222.
- Newell, F. N., & Mitchell, K. J. (2016). Multisensory integration and cross-modal learning in synaesthesia: a unifying model. *Neuropsychologia*, 88, 140-150.
- Ramachandran, V. S., & Hubbard, E. M. (2001). Psychophysical investigations into the neural basis of synaesthesia. *Proceedings of the Royal Society of London. Series B: Biological Sciences*, 268(1470), 979-983.
- Rouw, R., & Scholte, H. S. (2010). Neural basis of individual differences in synesthetic experiences. *Journal of Neuroscience*, 30(18), 6205-6213.
- Rudenko, S., & Haahr, M. (2023, October). Synaesthesia Gallery AR: Journey Through the Senses—Using Augmented Reality for Education. In *Joint International Conference on Serious Games* (pp. 211-217). Cham: Springer Nature Switzerland.
- Seaberg, M. (2023). *The Synesthesia Experience: Tasting Words, Seeing Music, and Hearing Color*. Red Wheel/Weiser.
- Simner, J., Mulvenna, C., Sagiv, N., Tsakanikos, E., Witherby, S.A., Fraser, C., Scott, K. & Ward, J. (2006). Synaesthesia: The prevalence of atypical cross-modal experiences. *Perception*, 35, 1024-1033.
- Simner, J., & Holenstein, E. (2007). Ordinal linguistic personification: The systematic attribution of animate qualities to the linguistic units of ordinal sequences. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 19, 694-703.
- Simner, J. (2012). Defining synaesthesia. *British journal of psychology*, 103(1), 1-15.

- Simner J. (2019). *Synaesthesia: a very short introduction*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Smilack, M. (2005). "Synesthetic Sonar between Artist and Archetype: Photographic Proof that the Universe Is Dreaming." Presentation at the College Art Association 93rd Annual Conference, Panel title: Synaesthesia and Perception, Atlanta, GA.
- Steen, C. (2017). Synesthetic photisms and hypnagogic visions: A comparison. *Multisensory Research*, 30(3-5), 199-205.
- Steen, C., & Berman G. (2013). Synesthesia and the artistic process. In: Simner J, Hubbard E, editors. *Oxford handbook of synesthesia*. Oxford: Oxford University Press; pp. 671–691.
- The MIT Press. (2016). *Spotlight on Science: Carol Steen*. 12 Ocak 2024 tarihinde <https://mitpress.mit.edu/spotlight-on-science-carol-steen/> adresinden alındı.
- Van Campen, C. (2010). *The hidden sense: Synesthesia in art and science*. Mit Press.
- Ward, J. (2009). *The frog who croaked blue: Synesthesia and the mixing of the senses*. Routledge.
- Ward, J. (2013). Synesthesia. *Annual review of psychology*, 64, 49-75.
- Ward, J., & Simner, J. (2005). Is synaesthesia an X-linked dominant trait with lethality in males ?. *Perception*, 34(5), 611-623.
- Ward, J., & Simner, J. (2020). Synesthesia: The current state of the field. In *Multisensory perception* (pp. 283-300). Academic Press.
- Ward, R. J. (2023). *Virtual Synaesthesia: Crossmodal Correspondences and Synesthetic Experiences* (Doctoral dissertation, The University of Liverpool (United Kingdom)).
- Whitelaw, M. (2008). Synesthesia and cross-modality in contemporary audiovisuals. *The Senses and Society*, 3(3), 259-276.
- Wittemann, M. (2021). *The Critical Review. Synaesthesia in art*. 08 Ocak 2024 tarihinde <https://www.marinawittemann.com/post/the-critical-review-synaesthesia> adresinden alındı.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: <https://marciasmilack.com/synesthesia-intro.html> Erişim Tarihi: 05.01.2024
- Görsel 2: <https://www.mvartsandideas.com/2016/06/hear-eyes-see-ears/> Erişim Tarihi: 05.01.2024
- Görsel 3: <https://epistemocritique.org/the-language-of-synesthesia/> Erişim Tarihi: 24.12.2023
- Görsel 4: <https://www.riseart.com/article/1780/5-things-you-didn-t-know-about-david-hockney> Erişim Tarihi: 28.12.2023
- Görsel 5: <http://www.diptyqueparis-memento.com/en/sounds-in-colors/> Erişim Tarihi: 22.12.2023
- Görsel 6: <http://www.diptyqueparis-memento.com/en/sounds-in-colors/> Erişim Tarihi: 21.12.2023
- Görsel 7: <https://persimmontree.org/summer-2022/carol-steen-evolving-synesthetic-worldscape/> Erişim Tarihi: 12.01.2024
- Görsel 8: <https://persimmontree.org/summer-2022/carol-steen-evolving-synesthetic-worldscape/> Erişim Tarihi: 12.01.2024
- Görsel 9: <https://www.researchgate.net/publication/315960501> Erişim Tarihi: 05.01.2024

Yasemin ALTIN

YL, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, yaseminaltin85@gmail.com, Kütahya-Türkiye

ORCID: 0009-0006-9625-652X

Levent MERCİN

Prof. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, levent.mercin@dpu.edu.tr, Kütahya-Türkiye

ORCID: 0000-0001-5721-6054

Grafik Tasarımda Yapay Zekâ Kullanımına Bağlı Etik Sorunlara İlişkin Uzman Görüşlerinin Değerlendirilmesi

Özet

Görsel unsurlar aracılığıyla iletişim kurmayı sağlayan grafik tasarım var olduğu günden beri sürekli değişim içinde olmuştur. Grafik tasarımın alanında yaşanan son değişimlerden birisi de yapay zekanın grafik tasarım alanında kullanılmaya başlaması olduğu söylenebilir. Yaşanan her değişimde olduğu gibi bu değişiminde bazı olumlu ve olumsuz sonuçları olması muhtemeldir. Yapay zekânın grafik tasarımda kullanılması tasarımcının iş yükünün azalmasını, yeni farklı fikirler geliştirmesini, zamandan tasarruf etmesini sağlayabilir. Ancak bununla birlikte yapay zekânın grafik tasarım alanında kullanımının özellikle etik sorunlara yol açabileceği öngörülmektedir. Eğitildiği veri setlerinde bulunan görseller ile yapay zekâ tarafından üretilen ‘yeni’ görselin telif hakkının kime ait olacağı, ayrıca bu yeni görselin intihale neden olup olmayacağı etik sorunlardan bazılarıdır. Bunun yanı sıra yapay zekâ tarafından üretilen gerçekçi görseller kullanılarak üretilen içeriklerin dezenformasyona, provokasyona ve kutuplaşmalara neden olma ihtimali de bulunmaktadır. Yapay zekânın sosyokültürel etik normları henüz yeterli seviyede değerlendirme yetisinin bulunmamasının da sorunlu tasarımların ortaya çıkmasına neden olması muhtemeldir. Ayrıca yapay zekânın grafik tasarım alanında istihdamda azalmaya neden olabileceği ve grafik tasarımcının toplumda değer kaybetmesine neden olması söz konusudur.

Grafik tasarımda yapay zekâ kullanımının olası etik sorunlarının çözümünün grafik tasarımcının yaşanan gelişmeleri takip ederek güncel kalmasıyla, yapay zekâyı yardımcı araç olarak kullanarak bilinçli tasarımlar ortaya koymasıyla, grafik tasarım uygulama geliştiricilerin ve hukukçuların olası etik sorunlar hakkında gerçekleştireceği çalışmalarla mümkün olabileceği söylenebilir.

Bu noktadan hareketle bu araştırmanın amacı grafik tasarım alanındaki yapay zekâ kullanımının getirdiği etik sorunları incelemek ve elde edilen bulgulara göre çözüm önerileri geliştirmektir. Araştırmada ilgili alan yazın taraması yanında nitel yöntemlerden uzman görüşlerine de müracaat edilecek, elde edilen görüşler yorumlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Yapay Zekâ, Etik, Sanat, Tasarım

Evaluating Expert Opinions on Ethical Issues Related to the Use of Artificial Intelligence in Graphic Design

Abstract

Graphic design, which enables communication through visual elements, has been constantly evolving since its inception. One of the recent changes in the field of graphic design can be attributed to the use of artificial intelligence (AI). As with any change, there are likely to be both positive and negative consequences. The use of AI in graphic design can reduce the workload of designers, facilitate the development of new ideas, and save time. However, it is also

anticipated that the use of AI in graphic design may lead to ethical issues, particularly concerning copyright ownership and the potential for plagiarism of 'new' images generated by AI based on the images in the training datasets. Additionally, there is the possibility that content produced using realistic images generated by AI could lead to disinformation, provocation, and polarization. The lack of adequate evaluation of socio-cultural ethical norms by AI may also likely result in problematic designs.

Furthermore, there is concern that the use of AI in graphic design may lead to a decrease in employment opportunities and a loss of value for graphic designers in society.

The possible solutions to the ethical issues of using AI in graphic design may involve graphic designers staying up-to-date with developments in the field, using AI as an assistive tool to create conscious designs, and conducting studies on potential ethical issues by graphic design application developers and legal professionals.

Based on this premise, the aim of this research is to examine the ethical issues brought about by the use of AI in graphic design and to develop solution proposals based on the findings. In addition to literature review, the research will also involve seeking expert opinions through qualitative methods, and interpreting the obtained views.

Keywords: Graphic Design, Artificial Intelligence, Ethics, Art, Design

1. Giriş

Grafik tasarım mağara resimlerinden, matbaanın bulunuşuna ve sonrasında sanayi devrimiyle hızla değişime uyum sağlayan bir alan olma özelliğini günümüzde de korumaktadır. Son yıllarda grafik tasarım alanında yaşanan değişimlerin başında yapay zekânın grafik tasarım alanında kullanılması gelmektedir. Yapay zekânın tarihsel gelişimi de insanlık tarihi kadar eskidir. Yunan mitolojisinde kendi kendine hareket edebilen eşyalardan ve mekanik işleri kendi başına yapabilen makinelerden bahsedildiği görülmektedir (Nilsson, 2010, s.19). Bugün bilinen anlamda öğrenebilen, düşünebilen ve kendi başına karar verebilen yapay zekâyı geliştirmenin ilk adımlarını atan kişi ise Alan Turing'dir. İnsana özgü zekâyı bütünüyle mekanikleştirme olasılığını ele alan ilk modern makaleyi de 1950 yılında Alan Turing yayımlamıştır. Öncelikle, Turing, "Makineler düşünebilir mi?" sorusunun fazlasıyla muğlak olduğunu düşünerek; bu sorunun yerine makine zekâsı meselesinin, çözüme kavuşturulmasını önermiştir (2010, s.65) Türkiye'de yapay zekâ ile ilgili öncü çalışma olarak kabul edilebilecek ilk örnek Ord. Prof. Dr. Cahit Arf'ın Atatürk Üniversitesi 1958-1959 eğitim öğretim yılı açılış konferansında yapmış olduğu konuşmadır. "Makineler Düşünebilir mi ve Nasıl Düşünür?" başlıklı bu konuşma daha sonra makale olarak düzenlenmiştir. Cahit Arf bu makalede makinelerin, insan tarafından makine dilinde verilen komutlara yine kendi dillerinde cevap verebildiklerini yani etkiye karşı tepki verebildiklerinden bahsetmiştir. Bu noktadan hareketle makinelerin öğrenebilme kapasitelerinin olduğunu, insan tarafından verilen bilgiler arasında bağlantılar kurarak istenilen görevi yerine getirebileceklerini öngörmüştür. Cahit Arf insan beyni ve makine çalışma prensibi arasında bağlantı kurmuş kendi kendine öğrenebilen makinelerin de tasarlanabileceğini, ancak insan beyninde bulunan estetik düşünme kavramının yakın gelecekte veya hiçbir zaman makinelere aktarılamayacağını belirtmiştir (Arf, 1958, s.103) Cahit Arf'ın vurgu yaptığı estetik düşünme kavramı "güzel üzerine düşünme sanatı" (Tunalı, 1998, s.15) şeklinde tanımlanabilir. "Güzel" olan, insana özgü haz ve hoşlanma duygularını harekete geçirmektedir. Bu nedenle insan güzel olanı düşünür, arar ve üretir. Günümüzde gelinen noktada yapay zekâ her ne kadar insan zekâsı ile yarışır hale gelmiş olsa da henüz insani duygulardan yoksundur. Sonuç olarak yapay zekâ estetik düşünme kaygısı gütmeyen sadece kendisine verilen komutları yerine getirme odaklı çalışmaktadır. İlerleyen zamanda yapay zekânın insani duygulara sahip olup olamayacağı hala belirsizliğini korumaktadır. Ancak yapay zekâ alanında yapılan disiplinler arası çalışmalar sayesinde yapay zekâ geçmişten günümüze hızla gelişim göstermiş ve bugün hayatımızın birçok alanında sıklıkla kullanılır hale gelmiştir. Örnek vermek gerekirse evlerde robotik süpürgeler, akıllı mutfak aletleri, savunma sanayide insansız hava araçları, bankacılık sektöründe sohbet robotları, ulaşımda akıllı otomobiller ve bunlar gibi pek çok örnek yapay zekânın kullanıldığı alanlardır. Yapay zekânın kullanıldığı otomobiller

sürüş sırasında sürücünün konsantrasyon durumunu denetlemekte, güvenli sürüş mesafesi takibi yaparak riskli durum oluşması halinde otomatik fren ile müdahale ederek olası kazaları önlemektedir. Savunma sanayide kullanılan insansız hava araçları da saha denetlemesi gibi insan hayatını riske atabilecek tehlikeli durumların önlenmesinde fayda sağlamaktadır. Bugün gelinen noktada yapay zekâ sadece insan hayatını kolaylaştırmakla kalmayıp, can güvenliğinin sağlanmasında da önemli yer tutmaktadır. Ancak unutulmamalıdır ki yapay zekanın da hata yapabilme ve/veya manipüle edilebilme olasılığı bulunmaktadır. Bu gibi durumlarda yapay zekanın insan hayatı için avantaj sağlamak yerine dezavantaja neden olabileceği ihtimali bulunmaktadır.

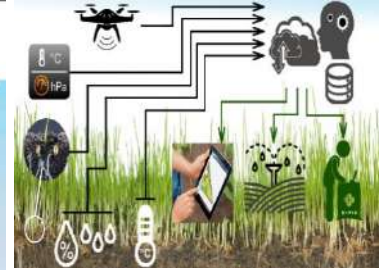
Toplanan verileri analiz ederek makine öğrenimiyle çalışan yapay zekâ ile benzer çalışma prensibine sahip Nesnelerin İnterneti (Internet Of Things), internet ağının yaygınlaşması ve internet teknolojisinin gelişmesiyle birlikte yapay zekâ ile paralel şekilde insan hayatında yerini almıştır. Çoğunlukla mobil cihazlar aracılığıyla çalışan sistem, sensör veya makineden (nesne) aldığı veriyi internet aracılığıyla mobil uygulamaya aktarmakta ve doğrudan insan kontrolüyle ya da önceden toplayıp analiz ettiği veriler sayesinde otonom kontrol sağlayabilmektedir. Nesnelerin interneti ile birlikte “akıllı nesnelere” kavramı da insan hayatına girmiştir: akıllı evler, akıllı şehirler, akıllı tarım, akıllı çevre izleme, akıllı güvenlik sistemleri bunlardan sadece birkaç tanesi (Görsel 1-2). Nesnelerin interneti (IoT) sayesinde akıllı evlerde bulunan akıllı cihazlar elektrik, su ve ısınma gibi sarfiyatlarda otomatik kontrol sağlayarak hem insan hayatını kolaylaştırmakta hem de kaynak tüketimini azaltarak ekonomik ve çevresel fayda sağlamaktadır. Akıllı şehirlerde kullanılan sistemlerden biri olan akıllı ulaşım sistemleri de artan nüfus nedeniyle yoğunlaşan trafikte kişisel ve/veya toplu taşıma araçları için alternatif güzergahlar belirleyebilmektedir (Özer, 2020, s.93). Akıllı tarımda ise toprağa yerleştirilen sensörler tarafından toplanan veriler analiz edilerek toprağın ihtiyacı olan güneş ışığı, rüzgâr ve su miktarı sistem tarafından kullanıcıya bilgi olarak iletilmektedir. Bu sayede hem daha verimli tarım yapılabilen hem de aşırı su tüketiminin önüne geçilerek ekolojik fayda sağlanabilmektedir. (Görsel 3).



Görsel 1. Akıllı Ev Sistemleri



Görsel 2. A. Şehir Sistemleri



Görsel 3. A. Tarım Sistemleri

Nesnelerin internetinde akıllı cihazların tasarlanması, pazarlanması ve sonrasında kullanıcıyla olan iletişimde ise grafik tasarım fayda sağlamaktadır. Tüm bu sistem içinde kullanılan akıllı cihazlar genellikle kullanıcılar tarafından etkileşimde bulunulan arayüzlerle donatılmaktadır. Bu arayüzlere sensörlerden gelen veriler, grafik tasarımın bir parçası olarak görselleştirilmektedir. Grafik tasarım uzmanları tarafından tasarlanan butonlar, bildirimler, simgeler ve diğer grafik unsurlar, kullanıcıların cihazlarla etkileşim kurmasını kolaylaştırmaktadır. Ayrıca akıllı cihazlar da birer üründür ve bu ürünlerin tasarımı, marka kimliği, kullanıcı deneyimini önemli ölçüde etkilemektedir. Grafik tasarım, bir akıllı cihazın dış görünüşünden başlayarak ambalaj tasarımına, marka logosundan kullanım kılavuzlarına kadar birçok alanda da rol oynamaktadır.

Günümüzde kullanımı giderek artmakta olan yapay zekâ, birçok alanda olduğu gibi grafik tasarım alanında da yararlı olan bir uygulamadır. Günümüzde grafik tasarım alanında kullanılan yapay zekâ araçları, genel olarak taslak çizimlerin profesyonel eskiz çizimlerine dönüştürülmesinde, girilen anahtar kelimeler ile logo veya web arayüz tasarımları üretmeye, görsel oluşturma ve düzenleme gibi pek çok kolaylık sağlayan üretimlerde yararlanılmaktadır. Ayrıca kullanılan bu gibi uygulamalar grafik tasarım uzmanlarına rutin işlerinde zaman kazandırmaktadır. Bu olgu sadece tasarımı yapan için değil tasarım bekleyen için de geçerlidir. Ancak her yenilik kendisiyle beraber birçok avantaj

ve dezavantajları beraberinde getirmektedir. Grafik tasarım günümüz iletişim mecralarında en sık kullanılan tasarım alanlarından biridir. Sosyal medya tasarımlarından dijital reklamcılığa, web arayüz tasarımlarından bilgilendirme tasarımlarına vb. pek çok alanda grafik tasarım çalışmalarıyla karşılaşmaktadır. Doğal olarak insan ve onu çevreleyen unsurlar grafik tasarımı ilgilendirmektedir. Aynı zamanda grafik tasarım araç ve ürünleri de insanların her an karşılaşabileceği bir alan olmaktadır. Dolayısı ile grafik tasarım üretilirken programlarının telif hakkı, kişisel verilerin gizliliği, toplumsal değerler gibi etik kurallarına uygunluğu vb. birçok konu yapay zekâ ile birlikte incelenmesi gereken bir konu haline gelmiştir. Bu araştırma bu gerekçeden hareketle hazırlanmıştır.

Bu araştırmanın amacı grafik tasarım alanındaki yapay zekâ kullanımının getirdiği etik sorunları incelemek ve elde edilen bulgulara göre çözüm önerileri geliştirmektir. Araştırmada ilgili alan yazın taraması yanında nitel yöntemlerden uzman görüşlerine de müracaat edilecek, elde edilen görüşler yorumlanacaktır.

2. Bulgular ve Yorum

2.1 Grafik Tasarımda Yapay Zekâ Kullanımının Avantajları

Grafik tasarım yapay zekâ uygulamaları, grafik tasarım uzmanlarının tasarım sürecinde iş yükünü ve buna bağlı olarak harcadığı zamanı en aza indirmeye olanak sağlayan uygulamalardır. Günümüzde pek çok yapay zekâ grafik tasarım uygulaması bulunmaktadır. Bu uygulamalardan bazıları Adobe firmasının geliştirdiği yapay zekâ grafik tasarım uygulamalarıdır. Adobe Cloud'da ücretli üyelik ile firmanın farklı amaçlar için geliştirmiş olduğu uygulamaların tümüne erişim sağlanabilmekte. Adobe Photoshop programına entegre edilen yapay zekâ ile bir fotoğraftaki istenmeyen kısım birkaç saniyede kolayca çıkartılabilmekte ve uygulama sonuç için farklı versiyonlar önerebilmekte. (Görsel 4-5)



Görsel 4. Dekupe Öncesi



Görsel 5. Dekupe Sonrası

Fotoğrafa başka objeler, figürler vb. eklemek istendiğinde ise uygulamaya girilen prompt ile yine saniyeler içinde işlenmiş olan görsel için farklı versiyonlar üretebilmekte. (Görsel 6-7)



Görsel 6. İşlem Öncesi



Görsel 7. İşlem Sonrası

Fotoğraf ile yapılan tüm işlemler renk, ışık ve gölge ayarları gibi ayarlara gerek kalmadan orijinal fotoğrafa uygun şekilde uygulama tarafından otomatik olarak gerçekleştirilmektedir. Bunun yanı sıra uygulamada bulunan Fast Fill özelliği sayesinde fotoğraf hareketli hale getirilebilmektedir.

Adobe Fire Fly uygulamasında ise programın arayüzünde bulunan sayfaya yapılan basit çizimler girilen prompt ile profesyonel çizime dönüştürülebilmektedir. Ayrıca girilen her bir prompt ile çizime renk verilebilmekte, pozisyonu değiştirilebilmekte ve görsel Adobe firmasının farklı bir uygulaması olan illüstratör programına aktarılarak manuel olarak müdahale edilebilmektedir. (Görsel 8-9-10)



Görsel 8. Basit Çizim



Görsel 9. Profesyonel Çizim



Görsel 10. Renklendirme

Adobe Firmasının diğer bir uygulaması olan Adobe Ne’de iki boyutlu düzlem üzerinde üç boyutlu görsellerin tasarımı ve ışık, gölge, renk ayarları tek komutla yapılabilmektedir. Adobe Ne uygulamasından da Adobe illüstratör programına proje aktarımı yapılarak çalışma manuel olarak düzenlenebilmektedir. (Görsel 11-12)



Görsel 11. Adobe Ne 3 Boyutlu Çizim



Görsel 12. Adobe Illüstratör Düzenleme

Adobe firmasının geliştirmiş olduğu daha pek çok uygulama ile statik veya hareketli görüntülerin çözünürlük kalitesinin yükseltilmesi, fotoğraflarda bulunan istenmeyen yansıma görüntülerinin kaldırılması, eksik görüntülerin tamamlanması, farklı açılardan çekilmiş görüntülerin birleştirilmesi gibi grafik tasarım uzmanları için zaman kaybına neden olan rutin işler uygulamaya girilen promptlar ile saniyeler içinde tamamlanabilmektedir.

Yapay zekâ grafik tasarım uygulamaları Adobe firmasının geliştirmiş olduğu programlar ile sınırlı değildir. Daha pek çok firmanın geliştirmiş olduğu uygulama bulunmaktadır. Ayrıca sektördeki hızlı ilerleme göz önüne alındığında yakın zamanda daha fazla grafik tasarım yapay zekâ uygulamasının geliştirileceği öngörülmektedir.

Yapay zekâ tabanlı çalışan diğer grafik tasarım uygulamaları aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- Hotpot Ai’de bulunan araçlar ile eski fotoğraflar üzerinde düzenlemeler yaparak görüntü kalitesi yükseltilebilir, siyah beyaz fotoğraflar renkli hale getirilebilir, arka plan üzerinde değişiklikler yapılabilir.
- Let’s Enhance diğer bir fotoğraf düzenleme aracıdır. Fotoğraf boyutu üzerinde değişiklik yapılabilir, renkler düzenlenebilir, bozulma olan yerler tekrar eski haline getirilebilir.
- Dall-E uygulamasının doğal dil algılama özelliğine sahip olması nedeniyle kullanıcı tarafından girilen metinde yer alan promptların uygulama tarafından algılanmasıyla görseller üretilebilir. Ayrıca üretilen görseller üzerinde düzenlemeler yapılabilir ve farklı versiyonlar oluşturulabilir.
- Microsoft Bing İmage Creator uygulaması ile de farklı dillerde girilebilen metin promptları sistem tarafından algılanarak birkaç farklı varyasyon halinde görseller üretilebilir.
- Designs.ai uygulaması ile logo, kurumsal kimlik ürünleri oluşturulabilir ayrıca fotoğraf ve video düzenlemesi yapılabilir.

- Canva uygulaması ile çevrim içi olarak sisteme girilen promptlar aracılığıyla sosyal medya tasarımları, afişler hazırlanabilir.

Yukarıda örnekleri verilen işlemlerin tümü tasarımcının tasarım sürecinde rutin olarak halihazırda yapmakta olduğu işlemlerdir. Fakat bu işlemler tasarımcı tarafından manuel olarak yapıldığında fazladan iş yüküne ve zaman kaybına neden olmaktadır. Tasarımcının yapay zekâ kullanarak kendine fazladan zaman kazanması ve bu zamanı daha yaratıcı işler için kullanması, tasarımcıya daha verimli çalışma olanağı sağlayacağı öngörülmektedir. Grafik tasarım yapay zekâ uygulamalarının tasarımcıya zaman kazandırmasının yanı sıra insanın ilk etapta hayal edemeyeceği ve sınırları zorlayan seçenekler sunmaktadır. Çünkü veri Dünya'daki internet ortamına yüklenmiş bilgi, belge ve imajlardan elde edilmektedir. Ayrıca yapay zekâ grafik tasarım uygulamaları çok farklı teknikleri ve sanatsal üslupları deneyimleme ve yansıtma fırsatı da sunmaktadır. Ancak unutulmamalıdır ki yapay zekâ henüz gelişim sürecindedir ve çözülmeyi bekleyen bazı sorunlar vardır.

2.2 Grafik Tasarımda Yapay Zekâ Kullanımının Dezavantajları

Grafik tasarım teknolojik, sosyal, kültürel vb. değişimlere hızla ayak uydurabilme, sürekli olarak değişim ve gelişim içinde olabilme özelliğini günümüzde de korumaktadır. Yapay zekânın pek çok sektörde kullanılmaya başlamasına paralel olarak grafik tasarım alanında da her geçen gün artarak kullanıldığı görülmektedir. Yapay zekânın grafik tasarımda, tasarımcıya birçok avantaj sağladığı göz ardı edilemez bir gerçektir. Ancak her yenilik, kolaylıkla birlikte çözümlenmesi gereken soru ve sorunları da getirmektedir. Yapılan araştırmalar sonucunda grafik tasarım alanında yapay zekâ kullanımının bazı dezavantajlara neden olacağı ve çözümlenmesi gereken sorunlara yol açacağı öngörülmektedir.

Bu bağlamda grafik tasarımda yapay zekâ kullanımının potansiyel dezavantajları şu şekilde sıralanabilir;

- Dijitalleşmenin giderek artmasıyla birlikte insanlar gün içinde yüzlerce görsel mesaja maruz kalmaktadır. Bu yoğun mesaj yağmuru içinde insanlar belirli bir doygunluğa ve duyarsızlığa ulaşmaktadır. Amacı, hedef kitlesine mesaj iletmek olan grafik tasarımcı ise bu olumsuz durumdan ancak özgün ve yaratıcı tasarımlar yaparak kurtulabilir ve hedef kitlesinin dikkatini çekmeyi başararak mesajını iletebilir. İnternet ortamında bulunan belirli verileri analiz ederek çalışan yapay zekâ ise tek düze, standartlaşmış tasarımların ortaya çıkmasına ayrıca tasarımcının yaratıcılık ve özgünlük özelliğinin tembelleşmesine neden olabilir.
- Grafik tasarımcılar belirli bir sosyal, kültürel ve teknik bilgi birikimi ile tasarım yapmaktadır. Yeterli bilgi birikimine sahip olmayan kişilerin yapay zekâ grafik tasarım uygulamalarını kullanarak tasarım yapması niteliksiz grafik tasarım ürünlerinin ortaya çıkmasına neden olabilir. Ayrıca nitelikli veya niteliksiz herkesin tasarım yapabiliyor olması grafik tasarım uzmanlarının toplumda değer kaybetmesine neden olabilir.
- Yapay zekâ grafik tasarım uygulamaları kendilerine verilen verileri analiz ederek makine öğrenimi ile çalışmaktadır. Bu uygulamalar ahlaki, sosyokültürel vb. değerler konusunda henüz gerekli yeterliliğe sahip değildir. Buna bağlı olarak bazen hatalı sonuçlar verme olasılıkları bulunmaktadır.
- Grafik tasarım uzmanları hedef kitlelerine mesaj iletmenin yanı sıra duygusal aktarım da yapmaktadır. Bu bağlamda gelinen noktada yapay zekânın, insani duyguların analizinden yoksun olması nedeniyle duygusuz, soğuk tasarımlar gerçekleştirilmesi olasıdır.
- Yapay zekâ, grafik tasarım alanında istihdamın azalmasına neden olabilir. Çünkü yapay zekânın, işverene yemek, yol, sosyal güvenlik gibi maliyetleri yoktur. Ayrıca yapay zekâ 7/24 çalışıp herhangi bir tatile ihtiyaç duymaz. Bu durumun grafik tasarım uzmanlarının tamamının işini kaybetmesine neden olacağı söylenemez. Ancak işverenin daha az sayıda grafik tasarım uzmanını istihdam etmesi olasılığı vardır.

Bütün bu dezavantajlar henüz birer olasılıktan ibarettir. Yapay zekâ ile ilgili yapılacak çalışmalar neticesinde yapay zekâ grafik tasarım uygulamalarıyla ilgili sorunların çözüleceği ve grafik tasarım alanında yaşanacak dönüşümlerle

olası problemlerin ortadan kalkacağı görüşü de bulunmaktadır. Bu noktadan hareketle grafik tasarımda yapay zekâ kullanımıyla ilgili daha fazla çalışma yapılması gerektiği düşünülmektedir.

2.3. Grafik Tasarımda Yapay Zekâ Kullanımı ve Olası Etik Sorunlar

Grafik tasarım alanında yapay zekâ kullanımı ile ilgili çözülmesi gereken bir başka sorun da “Etik” konusudur. Çalışmanın bu bölümünde grafik tasarımda yapay zekâ kullanımının olası etik sorunları, ilgili alan yazın taraması ve uzman görüşlerine başvurularak, betimsel analiz yöntemiyle aktarılacaktır.

Etik; bir toplumda sosyal, kültürel vb. değerler temel alınarak oluşturulmuş, iyi ya da kötü, doğru ya da yanlış gibi ayrımları yapmada rehber olabilecek yazılı olmayan ahlaki normlara verilen isimdir. TDK’ye göre etiğin tanımı ise; ahlak bilimi ve çeşitli meslek kolları arasında tarafların uyması veya kaçınması gereken davranışlar bütünüdür.

Grafik tasarım alanında etik; telif hakkı, intihal ve dezenformasyon gibi geniş bir yelpazede incelenmesi gereken bir konudur. Türkiye Cumhuriyeti, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ile telif hakkı konusunda eser sahibini korumuş ve “bir eserin sahibi, onu meydana getirendir” denmiştir. Ancak grafik tasarım alanında yapay zekanın kullanımıyla birlikte telif hakkı konusunda bazı belirsizliklerin var olduğu belirtilebilir. Yapay zekâ grafik tasarım uygulamaları internet ortamında bulunan fotoğraf, resim gibi eserleri kullanarak ortaya yeni çalışmalar koymaktadır. Bu durumda halihazırda bulunan görsellerden faydalanarak oluşturulan “yeni” eserin asıl sahibi kimdir? sorusu tartışmaya açık bir konudur. Eserin telif hakkı, üretiminde kullanılan yapay zekâ uygulamasını geliştiren firmanın mı, yapay zekânın kullandığı görselleri üreten kişinin mi, ya da uygulamaya girdiği prompt ile görseli üreten kişinin mi? olacağı şu an için bir sorun olarak kabul edilebilir.

Telif hakkı ile ilgili, eser sahibini korumaya yönelik kanun olmasına rağmen intihal pek çok alanda olduğu gibi grafik tasarım alanında da halen büyük bir sorun teşkil etmektedir. İntihali “fikir hırsızlığı, aşırma” olarak tanımlayabiliriz. İnternet kullanımının artmasıyla birlikte bilgiye ulaşım kolaylaşmış ve internet ortamında bulunan her şey kamu malı olarak görülmeye başlamıştır. Bu durum intihalin giderek artmasına neden olmaktadır (Kınık, 2015, s.309). Yapay zekânın da internet ortamında bulunan veriler ile eğitildiği göz önüne alındığında internet ortamında bulunan her grafik tasarım ürününün tamamının veya bir kısmının yapay zekâ tarafından taktit edilmesi olasılıklar dahilindedir.

Bir diğer konu ise dezenformasyon olgusudur. Dezenformasyon “yanlış bir bilginin bilinçli olarak yayılmasını sağlamak” şeklinde tanımlanabilir. Aslında yaşanmamış bir olayın sanki gerçekmiş gibi haber yapıp yayınlanması dezenformasyon için verilebilecek örneklerden biridir. Bu noktadan hareketle kullanılan, yapay zekâ grafik tasarım uygulamasının eğitildiği verilerin, kötü bir amaca hizmet etmeye yönelik olması halinde ve henüz denetlenebilir olmayışı dezenformasyona neden olabilir (Özdağ, 2023, s.60). Mayıs 2023’te yaşanan olayda yapay zekâ ile oluşturulmuş bir görsel kullanılarak sosyal medya platformu X’de (Twitter) Amerika Birleşik Devletleri Savunma Bakanlığı binası Pentagon’da bir patlama yaşandığına dair paylaşım sonrası birçok resmi yayın kuruluşunda yapılan haberler paniğe neden olmuş ve ABD Borsası’nda ciddi bir düşüşe neden olmuştur (Görsel 13) (Ersen, 2023, Url 1).



Görsel 13. Yapay Zekâ İle Oluşturulmuş Patlama Görseli

Bu tür olaylar insanları kutuplaşmaya itebilir, ırkçılık veya dini ayrılıklar gibi yapay sorunlarla belirli bir kesimi hedef haline getirip toplumsal sorunlara yol açabilir. Bunun yanı sıra çevresel sorunlar veya insan sağlığına yönelik dezenformasyon ile kitlesel panik ortamının oluşmasına neden olunması ihtimali de vardır.

Grafik tasarımda etik normlar henüz çözüme kavuşmamış iken yapay zekanın birçok alanda olduğu gibi grafik tasarım alanında da kullanımının artması yeni soru ve sorunları gündeme getirmiştir. Konu ile ilgili bir başka etik sorunu da grafik tasarım yapay zekâ uygulamalarının internet kullanıcılarından elde ettiği kişisel verilerin gizliliği konusudur. Bu uygulamaların kişisel verileri yapay zekâyı geliştirme ve benzeri nedenlerle kullanıp kullanmayacağı henüz netlik kazanmamıştır. Adobe ve Dall-E gibi bazı yapay zekâ uygulaması geliştiricileri tarafından kişisel verilerin gizliliğinin korunmasına dair çalışmalar yapıldığı yönünde açıklamaları bulunmasına rağmen pek çok uygulamanın gizlilik ile ilgili güvenlik açıklarının bulunduğu görülmektedir. Bu tür güvenlik açıkları kişilerin mahremiyetini ihlal etmekte ve kötü amaçlar için kullanabilecek kişilerin bu bilgilere ulaşması durumunda olası hukuki problemlere yol açması kaçınılmaz bir gerçektir.

Yapay zekâ uygulamaları yalnızca eğitildikleri verileri analiz ederek çıktılar sağlamaktadır. Eğitildikleri verileri analiz ederek görsel üretebilme özelliği bulunan yapay zekâ uygulamaları son derece gerçekçi görseller üretebilmektedir. Bu bağlamda eğitildikleri verilerin dezenformasyona veya provokasyona yönelik olması halinde bilgi kirliliği, güvenlik sorunları gibi sosyal problemlere neden olabilecek çalışmaların üretilmesi ihtimali bulunduğu unutulmamalıdır. Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşanan başka bir olayda eski devlet başkanı Donald Trump'ın polisler tarafından tutuklandığına dair görselleri yapay zekâ ile üretilmiş ve hakkındaki suçlamalar nedeniyle tutuklandığına yönelik haberler bu sahte görseller ile birlikte sosyal medya platformlarında dolaşıma sokulmuştur. Donald Trump karşıtı siyasi görüşü bulunan çok sayıda kişi tarafından bu haberin paylaşılmasıyla haber kısa sürede geniş kitlelere ulaşmıştır (Görsel 14) (Devlin ve Cheetham, 2023, Url 2).



Görsel 14. Yapay Zekâ İle Oluşturulmuş Donald Trump'ın Tutuklandığına Dair Görsel

Bu tür çalışmaların sosyal medya vb. internet mecraları yoluyla denetimsiz olarak çok hızlı şekilde, çok sayıda kişiye ulaşabilmesi ortaya çıkacak sorunların önlenmesini zorlaştırmaktadır.

2.4. Grafik Tasarımda Yapay Zekâ Kullanımına Dayalı Muhtemel Etik Sorunlara İlişkin Uzman Görüşleri

Araştırmanın bu boyutunda alanında uzman tasarımcı ve akademisyenlerin görüşlerine müracaat edilmiştir. Bu kapsamda görüşülen uzmanlara toplam 8 soru yöneltilmiştir. Elde edilen veriler içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Buna göre araştırma kapsamında uzmanlara yöneltilen ilk soru “Yapay zekâ ile grafik tasarım uygulamalarının etik sorunlara yol açtığını düşünüyor musunuz? Yanıtınız evet ise açıklayabilir misiniz?” Şeklinde olmuştur. Bu soruya ilişkin veriler aşağıda yer almaktadır. Buna göre;

B.A. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Yapay zekâ ve grafik tasarımın birleşimi, hiç şüphesiz benzersiz etik sorunları beraberinde getirmekte ve bu sorunlar, derinlemesine incelendiğinde tasarım dünyasının temel yapı taşlarını sorgulamamıza yol açmaktadır. Öncelikle yapay zekanın telif hakkı konusundaki etkisi, basit bir kopyalama-yapıştırma sorunundan çok daha fazlasıdır. Yapay zekâ, Picasso veya Van Gogh gibi ünlü sanatçıların eserlerinden öğrenerek, bu sanatçıların tarzlarını taklit eden yeni eserler yaratabilirken burada etik sorun, yapay zekanın bu eserleri 'yaratırken' herhangi bir sanatsal anlayış veya yaratıcı süreçten geçmemesi, sadece var olan verileri analiz edip yeniden üretmesidir. Bu, sanatın ve tasarımın temelinde yatan yaratıcı ifade ve bireysel dokunuş kavramlarını zayıflatmaktadır”.

Ayrıca B.A. “İstihdam ve iş güvenliği açısından da yapay zekanın grafik tasarım sektöründeki rolü dikkat çekicidir. Geleneksel bir grafik tasarımcının saatlerce üzerinde çalışacağı bir tasarım, yapay zekâ tarafından birkaç saniye içinde üretilebilmektedir. Bu durum, tasarımcıların iş bulma şansını azaltabilmekte veya ajansların işe alım politikalarını değiştirebilmektedir. Mesela, bir reklam ajansı, broşür tasarımı için yapay zekâ kullanmayı tercih edebilir, çünkü bu hem daha hızlı hem de maliyet açısından daha etkilidir. Bu, tasarım alanında insan emeğinin değerini ve önemini azaltırken, aynı zamanda mesleki becerilerin ve yaratıcılığın yerini teknolojik verimliliğe bırakmasına neden olmaktadır” ifadelerini kullanmıştır.

B.A. Bunların yanı sıra “Yapay zekanın manipülatif içerik oluşturma kapasitesi de endişe vericidir. Özellikle dijital medya ve haber yayıncılığı alanında, yapay zekanın gerçekle uyum olmayan görüntüler veya grafikler oluşturma potansiyeli, yanıltıcı bilgilerin yayılmasına ve toplumsal algıların manipüle edilmesine yol açabilmektedir. Örneğin siyasi bir figürün yanıltıcı bir şekilde tasvir edildiği bir grafik, halkın bu kişi hakkındaki görüşlerini değiştirebilir ve yanıltıcı bilgi yayılımına katkıda bulunabilir” demiştir.

N.A. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Evet. Yapay zekâ kullanımının yapılacak işleri kolaylaştırmada büyük rolleri vardır. Ancak, kişinin deneyimi, bilgisi ve emeği karşısında fazla çabaya gerek duyulmadan elde edilen görsel içeriğin adil bir üretim biçimi olmadığı açıktır. Ayrıca, yapay zekâ tabanlı uygulamalar çeşitli kaynaklardan alınan örneklerden içerik üretimi yapması nedeniyle telif hakkı ihlaline yol açabilir. Diğer yandan, kişileri veya toplumu etkileyecek biçimde gerçeği manipüle edici ve yanıltıcı içerik üretimine imkan veren yapısı nedeniyle etik açıdan endişe verici yönleri bulunmaktadır”.

M.D. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Yapay zekanın kontrol edilebilir durumu olduğundan belirli bir ölçüde ve alanda, bilinçli bir biçimde kullanıldığında insan kontrolüne bağlı olarak etik sorununun rahatlıkla aşılabileceğini düşünüyorum. Yani kişi isterse etik ihlaliyle grafik tasarımlarını yapay zekâ aracılığıyla üretebilir. İsterse de etik bir çerçevede yapay zekâ uygulamaları iş birliğinde grafik tasarımlarını üretebilir. Yapay zekanın ahlaki statüsü yoktur. Fakat insandan her işte ve koşulda ahlaki bir davranış sergilemesini bekleriz”.

N.S. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Bana göre uygulanacağı alana göre değişir, okullarda öğrencilerimizin İllüstrasyon dersinde verdiğim maskot konusunu maalesef bana yapay zekâyla yaptırıp getirmesi, öğrencinin öğrenme ve çizim yeteneğini köreltecektir. Ayrıca piyasada artık bir Grafik Tasarımcının önemi de azalacaktır”.

F.K. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Kesinlikle evet. Ancak bu nasıl bir görsel kütüphaneden yararlandığı değil. Asıl sorun eser sahibinin kim olduğunun belirsizliğidir. Eser yapay zekâyı mı yoksa prompt yazdıran kişiye mi ait?”

Elde edilen görüşlere göre, uzmanlardan biri dışında yapay zekâ ile grafik tasarım uygulamalarının etik sorunlara yol açabileceği konusunda hemfikir olduğu anlaşılmaktadır. Aksi yönde görüş bildiren uzman ise, yapay zekânın kontrol edilebilir durumu olduğundan, belirli bir ölçüde ve alanda, bilinçli bir biçimde kullanıldığında insan kontrolüne bağlı olarak etik sorununun rahatlıkla aşılabileceğini düşündüğü saptanmıştır. Bu duruma göre görüşleri alınan uzmanların %80'nin yapay zekâ ile grafik tasarım uygulamalarının etik sorunlara yol açtığı sonucuna ulaşılmıştır. Bunun ortaya çıkmasındaki en önemli unsurun, yapay zekanın insan ürünü olan eserlerden, üsluplardan yararlanması; yapay zekanın

bu eserleri 'yaratırken' herhangi bir sanatsal anlayış veya yaratıcı süreçten geçmemesi, sadece var olan verileri analiz edip yeniden üretmesinden kaynaklı olduğu söylenebilmektedir. Bu durum Atiker'e (2024) göre, "sanatın ve tasarımın temelinde yatan yaratıcı ifade ve bireysel dokunuş kavramlarını zayıflatmaktadır".

Uzmanlara yöneltilen ikinci soru "Yapay zekâ ile grafik tasarım ürünleri oluştururken etik sorunlardan kaçınmak için nelere dikkat edilmesi gerekir?" şeklinde olmuştur. Soruya uzmanların verdiği yanıtlar aşağıda yer almaktadır.

Buna göre:

B.A soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: "Yapay zekâ ile grafik tasarım ürünleri oluştururken etik sorunlardan kaçınmak, tasarım dünyasında yeni ve önemli bir sorumluluk alanı oluşturmaktadır. Bu süreçte dikkat edilmesi gereken temel noktalar, fikri mülkiyet haklarına saygı, şeffaflık ve insan merkezli bir yaklaşımı içerir. Yapay zekâ kullanılarak oluşturulan tasarımlar, mevcut eserlerin telif haklarına saygı göstermelidir. Yapay zekâ sistemlerinin eğitiminde kullanılan veri setlerinin, telif hakkı ihlallerine neden olmayacak şekilde seçilmesi ve kullanılması gerekmektedir. Ayrıca yapay zekâ sürecinin şeffaflığını sağlamak önemlidir. Yapay zekâ tarafından oluşturulan tasarımların, insan müdahalesi olmadan üretildiği durumlarda, bu durumun kullanıcılar ve müşteriler tarafından anlaşılabilmesi için açık bir şekilde ifade edilmesi gerekmektedir."

Ayrıca B.A'ya göre: "Tasarımların etik ve toplumsal duyarlılık açısından değerlendirilmesi önem taşımaktadır. Yapay zekâ, insanların kültürel ve ahlaki normlara duyarlılığını tam olarak taklit edemeyebilir. Bu nedenle, yapay zekâ ürünlerinin insan gözetimi altında, toplumsal değerlere ve kültürel hassasiyetlere uygun olup olmadığını kontrol etmek esastır. Ayrıca, yapay zekâ tasarımlarının insan iş gücünü destekleyici bir rol oynaması, onları tamamen ikame etmemesi gerekmektedir. Bu, hem tasarımın insan odaklı niteliğini koruyacak hem de sektördeki istihdamı olumsuz etkilemeyecek bir yaklaşımı ifade eder."

B.A bunların yanı sıra: "Yapay zekâ ile grafik tasarım ürünleri oluştururken etik ilkeleri gözetmek, bu teknolojinin potansiyelini en iyi şekilde kullanmak ve olası zararları en aza indirmek için elzemdir. Bu, sadece tasarımcıların ve teknoloji geliştiricilerin değil, aynı zamanda eğitimcilerin ve politika yapıcıların da üzerinde durması gereken bir konudur. Yapay zekanın tasarım sürecine entegrasyonu, etik, yasal ve toplumsal boyutlarıyla ele alınmalı ve bu alanda sürdürülebilir bir gelişim için çaba gösterilmelidir." demiştir.

N.A. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: "Uygulamalı çalışmalar çatısı altında teknoloji etiği (tekno-etik) diye tanımlanan yapay zekâ tabanlı üretim biçimlerinin yer aldığı etik sorunlar üzerine günümüzde birçok tartışma ve araştırma bulunmaktadır. Grafik tasarımcıların ilk olarak, yapay zekâ etik sorunlarına dair tespit edilen 39 kategoriyi (<https://qrcd.org/4gmu>) bilmesi gerekmektedir. Burada yer alan başlıkların ışığında yapay zekâ kullanımı ile grafik tasarım üretimi yaparken etik sorunlardan kaçınmanın şimdilik en güvenilir biçimidir. Çünkü, yapay zekâ konusunda çoğu ülke yasalar yaparken ülkemizde henüz bu alan için sınırların çizildiği, hakların ve hukukun korunduğu bir çalışma bulunmamaktadır. Diğer yandan, yapay zekâ araçları kullanılarak elde edilen görsellerin grafik tasarımcıya fikir vermesi bakımından önemli olduğu düşüncesindeyim. Tasarımcı, bu bilgiyi etik değerlere göre irdeleyip kendi yorumuyla yeniden üreterek özgün bir çalışma ortaya çıkartabilir."

M.D. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: "Yapay zekâ uygulamalarını insanın işini yani insanın yaratım, fiktisel becerilerini kendi yerine yapması olarak değil, insandan çıkan fikri zamandan kazanarak daha hızlı ve çok daha türevlerini yaratan bir program olarak görmeli ve sadece yardımcı bir araç olarak görmelidir. Dolayısıyla tasarımcı hangi metaforlarla makineyi nasıl ve hangi uygulamalarını ne derecede kullanması gerektiğini iyi bilmesi gerekir. Kimi yapay zekâ uygulamaları tasarımcının yarattığı çizimler sonucu bir formu, deseni oluşturmaktadır. Örneğin Leonardo AI uygulamasına bakıldığında bile çokça farklı kullanım ve yaratım metotları görmekteyiz. Makine tasarımcıyı yönlendirdiği gibi insanın da makineyi yönlendirmesi gerekmektedir. Tasarımcının makinenin yarattığı herhangi bir tasarımı değerlendirebilecek, müdahale edebilecek, tasarımdaki aksaklıkları veya tasarımın özgün yönünü görebilecek

bir estetik disipline sahip olması gerekir. Bu değerlere sahip olmayan tasarımcı işin kolayına kaçacağından bilgi eksikliğinden kaynaklı olarak ETİK yaklaşımdan uzak ve düşünsel becerisini de terk ederek yapay zekâ uygulamalarını kullanmış olacaktır.”

N.S. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: Daha önce kullanılmış bir görselin, yine başkası veya bir kurum tarafından kullanılması, benzeri görseller oluşturması öne çıkacak bu da marka, kurum veya ürünlerin alım, satım ve kullanımı konusunda sorunlar oluşturacaktır, ayrıca tasarımda kültürel bakış açısı kalmaması da söz konusu olabilir. Yani kullanılan görsellerin kültürel bir bağı vardır, bunlar kopabilir.

F.K. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: Yapay zekâ ile oluşturulan görsellerin oluşturan kişinin bunu kesinlikle belirtmesi gerekir. Oluşturulma sürecinde ise en önemlisi bu; yapay zekâ kullandığı görselleri ve bu görsellerin sahiplerinin bilgilerini, oluşturduğu görselin içine bir metadata olarak yerleştirmesinin kesinlikle gerekli olduğunu düşünüyorum.

Elde edilen verilere göre uzmanlardan % 60'ı yapay zekâ aracılığıyla görsel oluştururken “asıl” eserin telif haklarına dikkat edilmesi gerektiğini, oluşturulan “yeni” eserde kaynak eserin telif hakları konusunda şeffaf davranılması gerektiğini belirtmişlerdir. Ayrıca uzmanların % 40'ı yapay zekanın henüz kültürel ve ahlaki değerler konusunda gerekli yeterliliğe sahip olmaması nedeniyle tasarımcının konu ile ilgili kontrollü tasarımlar gerçekleştirilmesi gerekliliğine dikkat çekmişlerdir. Uzmanların ikisine göre tasarımcıların yapay zekâyı asistan araç olarak kullanmaları gerektiğini, bunu yaparken de etik değerler çerçevesinde tasarımın şekillenmesinde karar verici olmaları gerektiğini belirtmişlerdir. Yapay zekâyı belirtilen şekilde kullanımının yapay zekanın tasarımcının yerini alması olasılığını da ortadan kaldıracığına işaret etmişlerdir. Belirtilen hususların yanı sıra B.A. ve N.A. yapay zekâ kullanımında etik sorunların önüne geçilmesinde tasarımcıların alacakları önlemler dışında hukukçular ve ilgili kurumlar tarafından yasal düzenlemeler yapılması gerektiğini belirtmişlerdir.

Uzmanlara yöneltilen üçüncü soru “Grafik tasarım ürünü ortaya koyarken etik sorunlarının olmaması için yapay zekâ kullanımı hangi düzeyde olursa uygun olur?” şeklinde olmuştur. Soruya uzmanların verdiği yanıtlar aşağıda yer almaktadır.

Buna göre:

B.A soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Grafik tasarım ürünlerinin ortaya konulmasında yapay zekanın kullanımının etik sorunları minimize etmesi için belirli bir dengenin korunması şarttır. Yapay zekanın kullanım düzeyinin, yaratıcılık ve insan katılımını tamamen göz ardı etmeden, belirli bir yardımcı araç olarak kalması gerekmektedir. Mesela, tasarım sürecinin başlangıç aşamalarında, fikir üretme ve ilham almak için yapay zekanın kullanılması hem zaman kazandırabilir hem de geniş bir perspektif sunabilir. Ancak, nihai tasarımın oluşturulması ve inceliklerin eklenmesi aşamasında insan yaratıcılığının ve karar verme yeteneğinin ön plana çıkması önemlidir. Yapay zekanın, tasarım sürecinde sadece bir araç olarak kalması ve insan tasarımcının vizyonunu, yaratıcılığını ve etik değerlerini yansıtan kararları desteklemesi gerekmektedir.”

Ayrıca B.A.’ya göre: “Yapay zekanın kullanımı, fikri mülkiyet hakları ve telif konularında dikkatli olmayı gerektirmektedir. Yapay zekâ tarafından üretilen içeriklerin, mevcut eserleri taklit etmemesi veya ihlal etmemesi esastır. Bu, yapay zekanın eğitimi ve veri setlerinin seçimi aşamasında başlar. Yapay zekâ sistemlerinin, etik ve yasal sınırlar içinde kalmalarını sağlamak, tasarımcının sorumluluğundadır.”

Son olarak B.A: “Yapay zekâ kullanımı sırasında şeffaflık esastır. Yapay zekâ katkısıyla oluşturulan tasarımların bu şekilde üretildiğinin açıkça belirtilmesi hem müşteri güvenini hem de sektördeki etik standartların korunmasını sağlar. Bu, yapay zekanın rolünün, insan uzmanlığının ve yaratıcılığının bir tamamlayıcısı olarak anlaşılmasına yardımcı olur.” Demıştır.

N.A. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Yapay zekâ görsel tasarım üretim araçlarına yöneltilen sorgu ifadeleri, dijital ortamdan veya öğrenme yoluyla veri tabanına işlenen bilgi bankasından tarama, analiz ve birleştirme yoluyla işlenmekte ve görsel çıktı olarak elde edilmektedir. Yani, fikir vermesi amacıyla elde edilen görsel bilginin etik soruna neden olmaması için tasarımcının görsel çıktıyı yeniden yorumlaması ve özgün bir çalışmaya dönüştürmesi gereklidir. Ancak, yapay zekâ kullanımında etik sorunların bazı faktörler göz önünde alınarak minimize edebilmek mümkün olabilir; şeffaflık ve sorumluluk, veri gizliliği ve güvenlik, hukuki ve etik standart değerler ile kullanım düzeyi belirlenebilir. Gelişen teknolojiye dayalı olarak değişen toplum normları düşünüldüğünde, bu ilkeler sürekli bir çabayı gerektiren döngü biçiminde güncel olmayı gerektirir. Bu nedenle, sürekli yinelenmelidir ve kullanım seviyesi etik kurallar çerçevesinde belirlenmelidir.”

M.D. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Doğrudan bu soruya şu düzey şeklinde bir sınır koymanın pek de doğru olmayacağını, konulsa dahi tartışmalı cevap olacağını düşünüyorum.”

Ayrıca M.D. “Sanatta teknoloji uygulamaları her ne kadar geçmişi 1950'lere dayanmış olsa da grafik tasarım açısından bakıldığında henüz bir geçiş aşamasındayız. Dolayısıyla da şu an için çok kötü kullanıcılarıyla ve ahlaki sorunuyla karşılaşabiliriz. Ancak bunun aşılması mümkündür. Görsel tasarımcı artık tasarım programlarının güncel olanlarını takip etmek ve öğrenmek zorundadır. Eğitim sürecinde de belki temel yönde bir kod yazıcısı olmasını sağlayan, yeni teknolojiye uygun yaratma eylemlerini gerçekleştirebilecek ve düşünsel becerilerini ortaya koyacak yeni metotlarla yeni tasarım programlarını kullanabilmesini sağlayacak eğitiminin verilmesi gerekir. Mademki tasarım yaratma teknikleri tamamen değişti, o halde tasarımın eğitimi, estetiği ve yaratım süreci de yeniden yeni metotlarla tasarlanmalı ve güncellenmelidir.” Demıştır.

N.S. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Belki görsellerin tasarımını sanatçıya bırakıp, onların renk ve birleşimini yapay zekaya bırakmak denemeler anlamında zaman tasarrufuna neden olabilir.”

F.K. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Tasarımcının tasarlayabilme ve geliştirebilme becerisine bağlı olduğunu düşünüyorum. Bunun için bir oran vermek zor.”

Elde edilen verilere göre uzmanların %60'ı yapay zekâ tasarım uygulamalarının tasarımcı için yardımcı araç olarak kullanılması gerektiğini, bu durumun tasarımcıya fikir geliştirme ve zaman tasarrufu açısından fayda sağlayabileceğini belirtmişlerdir. Ayrıca yapay zekanın sadece yardımcı araç olarak kullanılmasının insan yaratıcılığının ön planda olduğu, özgün çalışmaların ortaya çıkması ile sosyal, kültürel ve ahlaki değerlere uygun üretim yapılmasına olanak sağlayacağına değinmişlerdir. Uzmanlardan ikisi yapay zekâ kullanımında etik sorunları en aza indirmenin bir yolu olarak da tasarımcının konu ile ilgili şeffaf davranmasının fayda sağlayabileceğine dikkat çekmişlerdir. Uzmanların %40'ı yapay zekâ kullanımıyla ilgili net bir sınır çizilmesinin mümkün olmadığını belirtmelerinin yanı sıra M.D. tasarım eğitimi sürecinin değişen teknolojiler ışığında güncellenmesi ve tasarımcının güncel olanı takip etmesi gerektiğini belirtmiştir.

Uzmanlara yöneltilen dördüncü soru “Yapay zekâ ile grafik tasarım üretme sürecindeki olması muhtemel hataların tasarım etiği açısından sorun oluşturabileceğini düşünüyor musunuz?” Şeklinde olmuştur. Soruya uzmanların verdiği yanıtlar aşağıda yer almaktadır.

Buna göre:

M.D. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Hem etik hem estetik hem işlevsellik hem de mantıksal yönünden elbette çok sorun teşkil edecektir.”

N.S. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Evet Çünkü! Bunu grafik kurallarını bilmeyen, herkes kullanmaya başlayınca verecekleri komutlar hatalı olacağından birçok hataya neden olabilir, ancak yapay zekanın bu kurallar

doğrultusunda doğru ve yanlış karşı tarafa aktararak hatalı diyebilmesi belki daha sonra gelişimine uygulayabilirlerse sorun olmayabilir.”

N.A. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Yapay zekâ tabanlı grafik tasarım üretim biçimleri genellikle eğitildikleri veri setlerindeki veya öğrenilen basmakalıp bilgiler ışığında bir tasarım anlayışı yansıtabilir. Örneğin, cinsiyet, ırk, etnik köken gibi faktörlere dayalı ayrımcılığa yönelik grafik tasarım üretimi yapılabilirler. Diğer yandan, dilin duygusal veya kültürel dokularını tam olarak anlayamayabilir ve bu durumda istenmeyen veya yanlış ifadeler içeren görsellerin oluşumuna neden olabilirler. Yapay zekâ tarafından üretilen tasarımların telif hakları bakımından sorunlar ortaya çıkabilir. İzinsiz veya karşılıksız tasarıma harmanlanan görseller kullanım sorunu oluşturabilir. Bu tür hataların önlenmesi, tasarım etiği ve toplumsal ilkeler açısından önemlidir. Bu nedenle, yapay zekâ ile grafik tasarım süreçlerinde etik ilkeler gözetilerek tasarım süreci yönetilmelidir.”

B.A soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Yapay zekâ ile grafik tasarım üretme sürecinde ortaya çıkabilecek hatalar, tasarım etiği açısından kesinlikle sorun oluşturmaktadır. Bu hatalar, çeşitli biçimlerde ortaya çıkarken her biri, tasarımın etik değerlerini etkileyebilmektedir. Öncelikle, yapay zekâ sistemlerinin eğitim sürecinde kullanılan veri setlerindeki yanlışlıklar veya eksiklikler, tasarımlarda beklenmedik ve istenmeyen sonuçlara yol açabilir. Örneğin, eğer bir yapay zekâ sistemi, yeterince çeşitli ve kapsayıcı bir veri seti ile eğitilmezse, bu, tasarımların bazı kültürel veya sosyal grupları dışlayıcı veya yanlış temsil edici olmasına neden olabilir. Bu, özellikle kültürel duyarlılık ve temsiliyet açısından ciddi etik sorunlara yol açmaktadır.”

Ayrıca B.A.’ya göre: “Bir diğer önemli husus, yapay zekanın telif hakkı ile korunan eserleri fark edememesi ve bu eserlerin unsurlarını yeni tasarımlarda kullanmasıdır. Bu durum, fikri mülkiyet haklarının ihlali anlamına gelir ve etik olmayan bir uygulama olarak kabul edilir. Ayrıca, yapay zekanın ürettiği tasarımların orijinal olup olmadığı konusundaki belirsizlikler de etik sorunları beraberinde getirir. Yapay zekanın, var olan tasarımlardan 'ilham alarak' yeni bir tasarım üretmesi, orijinallik ve yaratıcılık kavramlarını zorlamaktadır.”

B.A. son olarak: “Tasarım etiği açısından, yapay zekâ ile üretilen tasarımların doğruluğu, adaleti ve saygınlığı konularında da dikkatli olunması gerekmektedir. Yapay zekanın, tasarımlar üzerindeki etkisinin şeffaf ve denetlenebilir olması, etik standartların korunmasında önemli bir rol oynar. Yapay zekâ, tasarım sürecini destekleyici bir araç olarak kullanılmalı ve insan yaratıcılığının, etik değerlerinin ve mesleki sorumluluklarının ön planda tutulması gerekmektedir. Bu dengeli yaklaşım, tasarım etiği açısından olası sorunların önüne geçebilir ve yapay zekâ ile grafik tasarımın birleşiminin olumlu sonuçlar doğurmasını sağlar.” Demiştir.

Elde edilen verilere göre uzmanların %80’i yapay zekâ ile grafik tasarım üretme sürecinin muhtemel sorunlara yol açacağı görüşünü belirtmişlerdir. Uzmanlardan biri konu ile ilgili görüş belirtmemiştir. Uzmanlara göre yapay zekanın eğitildiği veri setlerinin yeterince kapsamlı olmaması durumunda kültürel, sosyal, dini vb. kutuplaşmaya neden olabilecek ayrıştırıcı, dezenformasyon ihtimali bulunan grafik tasarım ürünlerinin ortaya çıkması olasıdır. Ayrıca uzmanlar yapay zekanın üretim sürecinde kullandığı “asıl” eserin mülkiyet hakları konusunda yeterli hassasiyete sahip olmaması nedeniyle üretilecek “yeni” eserin telif hakları ile ilgili etik problemler barındıracağına değinmişlerdir. Bunun yanı sıra uzmanlara göre üretimin büyük kısmının yapay zekâ tarafından yapılması halinde estetik, özgünlük gibi sorunlara yol açması da muhtemeldir. Atiker’e (2024) göre üretim sürecinde yapay zekâ uygulamalarının yardımcı araç olarak kullanılmasıyla olası etik sorunların önüne geçilmesi mümkün olabileceği söylenebilir.

Uzmanlara yöneltilen beşinci soru “Yapay zekânın grafik tasarımcılara duyulan ihtiyacı azaltabileceği düşünülürse, mevcut çalışan grafik tasarımcılara ilişkin değer algılarına yönelik bir etik sorun oluşturabileceğini düşünüyor musunuz? Açıklayabilir misiniz?” Şeklinde olmuştur. Soruya uzmanların verdiği yanıtlar aşağıda yer almaktadır.

Buna göre:

N.S. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Evet. Grafik Tasarımcı belki de bir zaman sonra iş yapamaz duruma gelebilir, şu anda bile kimseyi küçümsemiyorum ama piyasada program öğrenerek grafik tasarım yapmaya çalışan alaylı grubu var, onlar bile bu işin eğitimini almış kişilerin işlerine engel oluyor.”

B.A soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Yapay zekanın grafik tasarımcılara olan ihtiyacı azaltabileceği düşüncesi, kesinlikle önemli etik sorunlar yaratmakta ve mevcut grafik tasarımcıların değer algılarına yönelik ciddi endişeler doğurmaktadır. Bu teknolojinin gelişimi, tasarımcıların yeteneklerini ve emeklerini gölgede bırakma potansiyeline sahiptir. Yapay zekanın yüksek hızı ve düşük maliyeti nedeniyle, bazı işverenler insan tasarımcıların yerine yapay zekâ kullanmayı tercih edebilir. Bu durum, insan tasarımcıların yaratıcılık ve sanatsal ifade becerilerinin değerini azaltabilir ve onların mesleki rolünü sorgulanır hale getirebilir.”

B.A.’ya göre: “Yapay zekâ, tasarımcıların yıllar süren eğitim ve tecrübe ile kazandıkları becerileri kısa sürede taklit edebilir, ancak bu süreçte insan yaratıcılığının ve duyarlılığının derinliklerine ulaşamaz. Tasarım, sadece görsel estetikten ibaret değil, aynı zamanda kullanıcıların ihtiyaçlarını anlama, kültürel bağlamları dikkate alma ve duygusal etkileşimler yaratma sürecidir. Yapay zekâ bu nitelikleri tam anlamıyla kopyalayamaz ve bu nedenle, insan tasarımcıların rolü vazgeçilmezdir.”

Son olarak B.A. “Yapay zekanın, insan tasarımcıların yaratıcılığını desteklemesi ve onların işlerini kolaylaştırması gerekmektedir, ancak asla onların yerine geçmemelidir. Grafik tasarımın insan odaklı yönlerini korumak ve tasarımcıların değerini anlamak, etik bir yaklaşım gerektirir. Bu, sektörde sürdürülebilir ve adil bir gelişme sağlamak için kritik öneme sahiptir.” demiştir.

N.A. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Evet, yapay zekanın grafik tasarımcılara duyulan ihtiyacı azaltabileceği düşünüldüğünde, tasarımcıların değer algıları üzerinde etik sorunlar yaratabilir. Yapay zekâ araçları hızlı ve etkili şekilde tasarım yapabilir ve bu mevcut çalışanlar ile yapay zekâ arasında bir rekabet ortamı doğurabilir. Tasarımcının yaratıcılığı bir kenara bırakıp, ahlaki olmayan bir biçimde, var olan üretim biçimlerini izinsiz kendi tasarım üretimine ekleyerek etik olmayan bir yaklaşımın oluşumuna neden olabilir. Bu nedenle, yapay zekâ teknolojisinin grafik tasarım endüstrisine entegrasyonu ile ilgili meseleler dikkatlice ele alınmalı ve çözülmeye çalışılmalıdır.”

F.K. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Grafik tasarımcıya duyulan ihtiyacın azalacağını asla düşünmüyorum (mevcut durumda) aksine iş yükünü azaltıp, tasarım becerisini çok daha ileriye taşıyacağından eminim.”

M.D. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: Yapay zekânın grafik tasarımcılara duyulan ihtiyacı azaltabileceğini kesinlikle düşünmüyorum. Yapay zekanın yalnızca tasarımcının görevlerini değiştireceğini düşünüyorum. Bu nedenle yukarıdaki soruda da tasarımcının eğitim sürecinin güncellenmesi gerektiğini savunuyorum. Eski yöntemlerle yetişmiş bir tasarımcının kendini yeni teknolojilere göre güncellemezse işsiz kalma olasılığı ya da kendisine daha az ihtiyaç duyulma olasılığı olacaktır. Tasarımcının çağa uygun yaratıcı fikirlerini ortaya koyması için ya kısmen mühendislik, yazılımcılarla ve makinelerle iş birliği yapmak zorunda kalacak ya da mühendisliğin, yazılımcıların, algoritmaların temel bilgisine bir süre sonra sahip olması gerekecek. Tasarımcının eğitimi ve rolü değişen çağla birlikte yenilenmek ve değişmek zorundadır / değişmek zorunda kalacaktır.

Elde edilen verilere göre uzmanlardan %60’ı yapay zekanın grafik tasarımcılara yönelik değer algılarında etik sorunlara yol açacağı görüşünü savunmuşlardır. Uzmanların %40’ı yapay zekanın grafik tasarımcılar için değer algılarına yönelik etik bir sorun oluşturmayacağını aksine yardımcı araç olarak tasarımcıya fayda sağlayacağını belirtmişlerdir. Ancak M.D.’ye (2024) göre bu durum grafik tasarımcının değişen teknolojiye ayak uydurarak güncel kalabilmesiyle mümkündür. Ayrıca uzmanlardan ikisine göre yapay zekâ insana özgü yaratıcılık özelliği ve estetik bakış açısına sahip değildir bunun yanı sıra sosyal ve kültürel değerler gibi hassasiyet gerektiren konularda doğru karar verebilme yetisi bulunmamaktadır buna bağlı olarak tam anlamıyla grafik tasarımcının yerini alması mümkün değildir.

Uzmanlara yöneltilen altıncı soru: ‘‘Yapay zekâ ile grafik tasarım üretimi kişisel verilerin korunmasına yönelik sorunlar oluşturabileceğini düşünüyor musunuz? Açıklayabilir misiniz?’’ Şeklinde olmuştur. Soruya uzmanların verdiği yanıtlar aşağıda yer almaktadır.

Buna göre:

F.K. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: ‘‘Tasarımda kişisel bir veri barındırmadığı sürece hayır.’’

N.A. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: ‘‘Kişisel verilerin korunmasına yönelik bazı sorunları beraberinde getirebilir. Yapay zekâ araçları, genellikle büyük miktarda veriye dayanarak verileri analiz eder ve özgünlüğü tartışılabilen tasarımlar sunabilirler. Bu süreçte kullanılan verilerin gizliliği ve güvenliği önemli bir endişe kaynağı olabilir. Özellikle, kullanıcıların kişisel verileri (örneğin, kullanıcı tercihleri, alışveriş geçmişi, demografik bilgiler vb.) yapay zekâ tarafından işlenerek yanıltıcı veya kötü niyetli biçimde kullanılabilir. Bu durumda, kullanıcıların gizliliği risk altında olabilir ve bu bilgilerin kötüye kullanıma veya yetkisiz erişim riski bulunmaktadır. Sonuç olarak, yapay zekâ ile grafik tasarım üretimi kullanıcı gizliliği ve veri güvenliği konularında potansiyel riskler içerebilir, ancak uygun önlemler alınarak bu sorunlar azaltılabilir veya ortadan kaldırılabilir.’’

N.S. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: ‘‘Evet, insanlar belki aynı şeyleri düşünerek yapay zekaya yaptırdıkları görselin başka yerde kullanılması, ürün, kurum görsellerinin benzerliklerinde yapay zekaya kim önce yaptırmışsa diğer kurum veya ürün benzerliklerinden dolayı hukuki hak arayacaklardır.’’

M.D. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: ‘‘Kişisel verilerin korunması konusunu zaten çok önceden kısmen oluşmuş durumdadır. Ancak istenirse nasıl olacağını bilemem fakat doğru tasarlanmış bir yazılımlarla bu sorunların önüne geçilebilir.’’

B.A soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: ‘‘Yapay zekâ ile grafik tasarım üretiminin, kişisel verilerin korunmasına yönelik sorunlar oluşturabileceği konusu, teknolojinin hızla geliştiği bu dönemde ciddi bir endişe kaynağıdır. Yapay zekâ sistemlerinin eğitimi ve işlevselliği için büyük miktarda veriye ihtiyaç duyulmaktadır ve bu verilerin kaynağı bazen bireylerin kişisel bilgilerini içerebilir. Özellikle, kullanıcıların çevrimiçi davranışları, sosyal medya etkileşimleri veya diğer dijital izleri, yapay zekanın öğrenme sürecinde kullanılacak verilerdir. Bu durum, kullanıcıların gizlilik haklarını ve kişisel verilerin korunmasını riske atabilmektedir.’’

Ayrıca B.A.’ ya göre: ‘‘Yapay zekâ tarafından oluşturulan tasarımlar, kullanıcı verilerine dayalı olarak kişiselleştirildiğinde, bu verilerin nasıl toplandığı, işlendiği ve saklandığı konusunda şeffaflık ve etik standartların gözetilmesi gerekmektedir. Eğer yapay zekâ, kişisel verileri etik olmayan bir şekilde kullanırsa veya bu verilerin güvenliğini sağlayamazsa, bu ciddi gizlilik ihlallerine ve kullanıcıların güvenini sarsmaya neden olabilir.’’

Son olarak B.A.: ‘‘Tasarımcılar ve teknoloji geliştiriciler, yapay zekâ uygulamalarını tasarlarken, kullanıcı gizliliğini ve veri korumasını önceliklendirmeli ve bu konularda yüksek standartları sürdürmelidir. Bu, sadece yasal bir zorunluluk değil, aynı zamanda etik bir sorumluluktur. Kullanıcıların kişisel verilerinin korunması, yapay zekanın güvenilir ve sorumlu bir şekilde kullanılmasının temel bir parçasıdır ve tasarım endüstrisi bu konuda proaktif bir rol oynamalıdır.’’ demiştir.

Elde edilen verilere göre uzmanların %60’ı yapay zekâ grafik tasarım ürünlerinin kişisel verilerin gizliliği konusunda sorunlara neden olabileceği görüşünü savunmuşlardır. Yapay zekanın eğitilmesinde kullanılan veri setleri büyük miktarda veri içermektedir. Gerekli önlemler alınmadığı takdirde bu verilerde bulunan kişisel bilgiler, demografik bilgiler, davranış biçimleri gibi korunması gerekli bilgilerin üçüncü tarafların eline geçebilmesi olasılığı bulunmaktadır. Bu da kişisel verilerin kötü amaçlar için kullanılabilmesi ihtimalini doğurmaktadır. Ancak uzmanlara göre yapılacak çalışmalar ile bu sorunların kısmen veya tamamen ortadan kaldırılması mümkün olabilir. Aynı zamanda tasarımcılarında kişisel verilerin korunması konusunda etik sorumluluk üstlenmesi gerektiği ve çalışmalarını bu doğrultuda

gerçekleştirmeleri gerektiği sonucuna ulaşıldığı söylenebilir. Uzmanlardan %40'ı ise yapay zekâ kullanımının kişisel veriler ile ilgili ciddi sorunlara yol açmayacağını, halihazırda kişisel verilerin korunmasına yönelik yapılan çalışmaların bulunduğunu ve bu çalışmaların kısmen yeterli olduğunu belirtmişlerdir. Geliştirilecek yeni yöntemler ile kişisel verilerin korunmasına yönelik daha sağlıklı sonuçlar alınacağı söylenebilir.

Uzmanlara yöneltilen yedinci soru: “Yapay zekânın gerçekçi görseller üretebilme özelliğinden dolayı dezenformasyona veya provokasyona yönelik olması muhtemel bilgi kirliliği ve güvenlik sorunlarına yönelik sosyal problemlere yol açabileceğini düşünüyor musunuz? Açıklayabilir misiniz?” Şeklinde olmuştur. Soruya uzmanların verdiği yanıtlar aşağıda yer almaktadır.

Buna göre:

B.A soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Yapay zekânın gerçekçi görseller üretebilme özelliği, dezenformasyon ve provokasyona yönelik bilgi kirliliği ve güvenlik sorunlarına yol açabilecek sosyal problemler doğurabilir, bu konuda şüphe yok. Yapay zekâ teknolojisinin gelişmiş yetenekleri, özellikle "deepfake" gibi tekniklerle, gerçek olmayan ancak gerçek gibi görünen görseller yaratma potansiyeline sahiptir. Bu tür görseller, kamuoyunu yanıltmak, yanlış bilgi yaymak ve manipülasyon yapmak için kullanılabilir. Örneğin, yapay zekâ kullanılarak oluşturulan sahte bir video veya resim, politik figürlerin yanlış beyanlarda bulunduğunu veya skandal yaratan davranışlarda bulunduğunu gösterebilir. Bu tür içerikler, hızla yayılarak toplumsal kargaşa, siyasi gerilimler ve halkın güvenini zedeleyebilme etkisine sahiptir.”

Ayrıca B.A.'ya göre: “Bu tür görsellerin kullanımı, aynı zamanda bireysel haklara da zarar verebilir. Kişilerin izinleri olmadan onların görüntülerini kullanarak oluşturulan sahte içerikler, kişisel itibara, mahremiyete ve güvenliğe zarar verebilir. Bu durum, yalnızca bireylerin haklarına bir saldırı değil, aynı zamanda sosyal düzeyde güveni zedeleyen bir eylemdir.”

Son olarak B.A.'ya göre: “Yapay zekânın gerçekçi görseller üretebilme kapasitesinin farkındalığı, bu teknolojinin kullanımı üzerinde dikkatli bir düzenleme ve kontrol gerektirir. Böyle bir teknolojiyi kullanırken, tasarımcıların ve teknoloji geliştiricilerin etik ilkeleri gözetmeleri, kullanılan içeriğin doğruluğunu ve kaynağını sorgulamaları ve yanıltıcı veya zararlı içerik üretiminden kaçınmaları esastır. Ayrıca, bu tür tehlikelerin farkında olmak ve genel halkı bilinçlendirmek, dezenformasyon ve manipülasyonun önlenmesinde kritik öneme sahiptir. Yapay zekânın bu tür potansiyel zararlı kullanımlarına karşı toplumu korumak ve bu teknolojiyi sorumlu bir şekilde kullanmak, hepimizin üzerine düşen bir sorumluluktur.”

M.D. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Evet. Birisinin gerçekte hiç olmadığı mekanlarda varmış gibi gösterilmesi, gerçekte hiç yaşamamış bir haber spikeri ya da mankenlerin varlığı, hiç söylenmemiş aktarılmamış birtakım ifadelerin birinin ağzından aktarılmış gibi gösterilerek çok gerçekçi sunulması buna örnek olarak verilebilir. Burada bilgi ya da görsel aktarıcılar kadar, izleyicinin, tüketicinin alıcının ve algılayıcının da teknolojilerden haberdar olması, ayıklama yapması, analiz edebilmesi, düşünebilmesi, mantık kurabilmesi gerekir. Yapay akıllı sistemleri etik ile makine arasında bir köprü görevi görür ve denetlene bilirse bu problemler en aza indirgenmiş olur. Bir yandan Jeroen van den Hoven ve Grert-Jan Lokhort'un yapay zekâ sistemleri için önerdikleri “İzin ve yükümlülük beyanlarına ilişkin deontolojik mantık, inanç ve bilgi beyanlarına ilişkin epistemolojik mantık ve eylemlerle ilgili ifadeler için eylemsel mantık” göz önünde tutularak yapay zekâ uygulamalarının tasarlanması gerekir. Diğer bir yandan da etik çerçeveye grafik tasarımcı hareket ederse neyi elemesi gerektiğini doğabilecek problemi ayıklaması gerekir. İnsan kendisine sunulana artık farklı bakmayı öğrenmeli, farklı görmeli ve süzgeçten geçirmelidir. Teknolojik dünya algısıyla birlikte, herkes için düşünsel ve eleştirel yaklaşım da değişmek zorundadır.”

N.S. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Evet düşünüyorum, grafik tasarım kurallarını bilmeyen ama yapay zekâ ile yapmaya kalktıkları işlerde grafik kurallarını çok deforme edeceklerini, grafik kurallarında en önemli olan yalınlığın

kalkıp resimsel logoların olacağını gözleyeceğiz, tabii ki yapay zekâ bu grafik tasarım kurallarını dikkate alırsa, belki ileriki aşamalarda sorunları giderirler mi? Bilemem.”

N.A. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Gerçekçi görseller üretebilme yeteneğinin, dezenformasyon ve provokasyon gibi sorunları tetikleyebilir. Özellikle, sosyal medya platformlarında veya diğer dijital ortamlarda sahte görüntülerin kullanılması endişelere neden olabilir. Manipüle edilmiş görsellerin şüpheli gerçekliği, güvenilirlik krizlerine yol açabilir. Ayrıca, bu tür yapay zekâ teknolojilerinin kötüye kullanılmasıyla, kişisel gizlilik ihlalleri ve güvenlik açıkları gibi sorunlar da ortaya çıkabilir. Bu nedenle, yapay zekâ destekli görsel üretim teknolojilerinin kullanımıyla ilgili dikkatli bir yaklaşımla uygun yasalar çıkartılmalıdır.”

F.K. soruya yanıt olarak şunları söylemiştir: “Kesinlikle düşünüyorum bu konuda görsel ayrımı yapamayacak birçok kişi rahatlıkla yanıltılabilir. Bu yanıltmalar toplumsal bir ayrılmaya da neden olabilir. En çok üzerinde durulması gereken konulardan birisinin bu olduğunu düşünüyorum. Hızla gelişen ve değişen teknolojiler eskilerin üzerine yenilerini doğuruyor. Medya okuryazarlığı sosyal medya okuryazarlığına dönüşürken, sosyal medya okuryazarlığının yanına yapay zekâ okur yazarlığı eklenmesi gerektiğini düşünüyorum. Yapay zekâ ile ilgili insanların doğru analizler yapabilmesi ve kullanabilmesi için okur yazar olmalarını gerektiriyor”

Elde edilen verilere göre uzmanların tamamının yapay zekâ tarafından üretilen gerçekçi görüntülerin dezenformasyon, provokasyon, manipülasyon gibi yöntemlerle bilgi kirliliği ve sosyal problemlere yol açabileceği konusunda aynı fikirde oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Yapay zekâ tarafından üretilen son derece gerçekçi görüntüler ile hiç yaşanmamış bir olay gerçekmiş gibi gösterilip farklı gruplar karşı karşıya getirilebilir, insanları panik hale getirerek yanlış kararlar vermeleri sağlanabilir veya bir kişi veya oluşumun toplumdaki saygınlığına zarar verilebilir. Bu olumsuz durumun şu an için kısmen önüne geçilmesinin mümkün olabileceği söylenebilir. Bunun için tasarımcıların veya içerik üreticilerinin dezenformasyona neden olmamak adına bir bilgi veya haberi dolaşıma sokmadan önce hassasiyetle kaynak araştırması yapması ve konunun doğruluğunu teyit etmesinin fayda sağlayacağı söylenebilir. Tüketicilerin de konu ile ilgili hassas davranmaları, doğruluğu kanıtlanmamış bilgilere güvenmemeleri gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca söz konusu dezenformasyona, manipülasyona vb. neden olabilecek görsellerde yer alan bireylerin kişisel gizlilik haklarının da ihlal edildiği bir gerçektir. B.A.’ya (2024) göre bu durum kişilerin toplumdaki itibarının zedelenmesine yol açabilir.

Uzmanlardan N.A. Grafik Tasarımda Yapay Zekâ Kullanımı ve Etik konusu ile ilgili diğer görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir: “Yapay zekâ kullanımı işleri kolaylaştırmada, konuya ilişkin tasarım fikir sahibi olmada önemli bir eleman olduğu söylenebilir. Ancak, insansı dokunuş olmadan yaratıcı ve orijinal bir fikre ulaşmak mümkün mü? diye de sormak gerekiyor! Buradan hareketle, yapay zekâ araçlarının kullanımıyla birbirine benzer grafik tasarım ürünleri görmek mümkün olabilir. Dolayısıyla, yapay zekâ tasarımlarının değerliliği bu anlamda tartışılabilir konumdadır. Son söz; yapay zekanın, insanın yaratıcılık becerilerini geriye iteceği düşünülse de gerekli yasal düzenlemeler ile tasarımcılar için günümüze uyarlanmış potansiyel yeni bir grafik tasarım üretim biçimi olarak kullanımı muhtemel görülmektedir.”

B.A.’nın konu ilgili diğer görüşleri ise şu şekildedir: “Tasarım profesyonelleri olarak, yapay zekanın yükselişi ve tasarım pratiğinin evrimi karşısında, bilinçli ve stratejik yaklaşımlar benimsememiz kaçınılmaz bir gerekliliktir. Bu bağlamda, ilk adımımız, yapay zekanın işleyiş mekanizmalarını derinlemesine kavrayarak, bu alandaki teknolojik ilerlemelerin tasarım süreçlerimize nasıl entegre edilebileceğini anlamak olmalıdır. Bu entegrasyon, sadece teknik bir uyumdan öte, yaratıcılığımızı ve profesyonel yetkinliklerimizi bu yeni teknolojik paradigmaya uyarlamayı gerektirir.”

“Yapay zekâ teknolojilerinin tasarım sürecimize katkıda bulunacağı alanlar, sadece otomasyon ve verimlilik artışı ile sınırlı kalmamalı, aynı zamanda yaratıcı süreçlerimizi zenginleştirecek, yeni perspektifler sunacak şekilde düşünülmelidir. Bu, insan merkezli yaratıcılığın ve sanatsal ifadenin, algoritmik süreçlerle harmonik bir birliktelik

içerisinde olduğu bir yapıyı ima eder. Yapay zekanın, tasarımın insan odaklı doğasını destekleyici ve tamamlayıcı bir role sahip olması, bu teknolojinin potansiyelini en etik ve verimli şekilde kullanmamıza olanak tanır.”

“Bununla birlikte, yapay zekâ uygulamalarının etik ve sosyal boyutlarına özel bir dikkat göstermek zorundayız. Fikri mülkiyet, veri gizliliği ve yanıltıcı içerikler gibi konular, yapay zekâ entegrasyonunun getirdiği etik meydan okumalar arasında yer alır. Biz tasarımcılar, bu teknolojiyi kullanırken, bu tür sorunlara karşı uyanık olmalı, şeffaflık ve sorumluluk ilkelerini ön planda tutmalıyız. Bu, sektördeki etik standartların korunmasına ve tasarımın bütünlüğünün sürdürülmesine katkıda bulunur.”

“Sonuçta, yapay zekanın ortaya çıkardığı bu yeni dönemde, tasarımcı olarak rolümüzün ve beceri setlerimizin evrimleşmesini kabullenmeli ve bu değişime uyum sağlamak için gerekli adımları atmamız gerekmektedir. Sürekli öğrenme ve adaptasyon, bu yeni çağda mesleki gelişimimizin temel taşları olmalıdır. Yapay zekanın getirdiği bu değişimlere uyum sağlayarak, tasarım mesleğinin geleceğini şekillendirmede aktif bir rol oynamalıyız. Yapay zekanın hem zorluklarına hem de sunduğu fırsatlara karşı uyanık ve hazırlıklı olmak, tasarım alanında sürdürülebilir bir başarı ve yenilik için elzemdir. Tasarım eğitimcisi olarak, bu süreçte tasarımcıların yalnızca teknolojiyi kullanmayı değil, aynı zamanda bu teknoloji ile etkileşimde bulunan toplumsal ve etik dinamikleri anlamalarının da kritik öneme sahip olduğuna inanıyorum.”

3. Sonuç ve Öneriler

Grafik tasarımın tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar farklı yol ve yöntemlerle insan hayatında var olduğu, insanların düşünce ve tercihlerine etki etme potansiyelinin bulunduğu söylenebilir. Grafik tasarımın bulunduğu yeri korumasının en etkili yolu değişim ve gelişime ayak uydurarak güncel kalmasıdır. Grafik tasarım alanında son dönemde yaşanan önemli değişimlerden biri de yapay zekânın grafik tasarım alanında kullanılmaya başlamasıdır.

Yapay zekânın grafik tasarım alanında kullanılması bazı avantaj ve dezavantajları beraberinde getirmektedir. Tasarımcının yapay zekâyı asistan araç olarak kullanımıyla iş yükünün azalmasına, zamandan tasarruf etmesine, hayal gücünün ötesinde yeni fikirler edinebilmesine, farklı sanatsal üslupları kolaylıkla deneyimlemesine olanak sağlayacağı söylenebilir. Bununla birlikte yapay zekâ kullanımının bazı dezavantajları da bulunmaktadır. Tasarımcının, tasarım işinin tamamını yapay zekâyı bırakması, tasarıma kendi bakış açısı ve tecrübesiyle müdahil olmaması halinde ortaya çıkan tasarımlar özgünlükten uzak kalabilir, tasarımcının yaratıcı özelliği tembelleşebilir, insani değerlerden yoksun duygusuz çalışmalar ortaya çıkabilir. Bunun yanı sıra yapay zekâ ile düşük maliyetli grafik tasarım üretimi istihdamda azalmaya veya grafik tasarımcının değer kaybına neden olabilir.

Araştırmada uzman tasarımcı ve akademisyenlerin görüşlerine başvurulmuş, yapılan analiz sonucunda aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir.

- Grafik tasarım alanında yapay zekâ kullanımının etik sorunlara yol açabileceği; ancak yapay zekâ insan kontrolünde, bilinçli bir şekilde, asistan araç olarak kullanılırsa bu etik sorunların önüne geçilebileceği ya da en aza indirgenebileceği anlaşılmıştır.
- Yapay zekâ ile grafik tasarım ürünleri oluştururken etik sorunlardan kaçınmak için; telif hakları konusuna dikkat edilmesi ve konu ile ilgili olgularda şeffaf davranılması, sosyokültürel değerler açısından tasarımın nihai haline tasarımcı tarafından karar verilmesi; ayrıca bu konuda sorumluluğun tamamının tasarımcılara bırakılmaması yapay zekâ grafik tasarım uygulama geliştiriciler ve hukukçuların da konu ile ilgili çalışmalar yapması gerektiği belirlenmiştir.
- Grafik tasarım ürünleri oluştururken yapay zekâ kullanımının yardımcı asistan aracı düzeyinde olmasının olası etik sorunların önüne geçilmesini sağlayabileceği saptanmıştır.

- Yapay zekâ ile grafik tasarım üretimi bazı muhtemel sorunlara yol açabileceği; yapay zekânın eğitildikleri veri setleri kültürel, dini, sosyal değerler açısından yetersiz kalabileceği, bu durumda hatalı tasarımların ortaya çıkmasına neden olabileceği ve ayrıca yapay zekanın eğitildiği veri setlerinin taraflı olması halinde yapılan tasarımların kutuplaşmaya, dezenformasyona neden olabileceği; telif hakkı ihlali ve intihale neden olabilecek tasarımların ortaya çıkması muhtemel sorunlara yol açabileceği; olası sorunların önüne geçilmesinin yine tasarımcının yapay zekâyı kontrollü şekilde kullanmasıyla mümkün olabileceği sonucuna ulaşılmıştır.
- Grafik tasarım alanında yapay zekanın kullanılmasıyla birlikte grafik tasarımcılara olan ihtiyacın azalmasına bağlı olarak tasarımcılara yönelik değer algıları ile ilgili etik sorunların ortaya çıkması muhtemeldir. Ancak bu olumsuz durumun tasarımcının kendilerini yenilemesi ve güncel taleplere cevap vermesi ile en aza indirgenebileceği anlaşılmıştır.
- Grafik tasarım alanındaki yapay zekâ kullanımı gerekli önlemler alınmadığı takdirde kişisel verilerin gizliliği ile ilgili sorunlar oluşturabileceği, halihazırda bazı çalışmaların yapıldığı, ancak bunula birlikte kullanılan yapay zekâ uygulamalarına her geçen gün yenilerinin eklenmesinin ve kullanıcı sayısının giderek artmasının kişisel verilerin gizliliğinin korunmasına yönelik yeni çalışmalar yapılması gerektiği belirlenmiştir.
- Yapay zekâ ile grafik tasarım uygulamalarında gerçekçi görseller üretilebilmesinden kaynaklı dezenformasyona, provokasyona, dini ve sosyal kutuplaşmaya neden olabilecek içeriklerin üretilmesine olanak sağlayabileceği; bu sorunların önüne geçilmesi içerik üreticilerinin ve tüketicilerinin bilinçli olmasıyla mümkün olabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Tüm bu bilgiler ışığında değişimin hızla gerçekleştiği teknoloji çağında tasarımcıların değişimi yakalayıp gelişimde aktif rol oynamaları gerektiği söylenebilir. Yapay zekanın grafik tasarım alanında kullanımıyla ortaya çıkması muhtemel etik sorunlarının önüne geçilmesi grafik tasarımcının sürekli öğrenme ile değişime uyum sağlaması ve güncel kalmasıyla mümkün olabilir. Ayrıca grafik tasarım eğitimlerinin değişen teknolojiler ışığında güncel kalması çağına uygun nitelikli grafik tasarımcıların yetişmesini de sağlayabilir. Tasarımcıların ve tasarımcı adaylarının yeni çağ ile birlikte değişen toplumsal ve mesleki etik normlarını anlayıp uygulamaya koymaları grafik tasarım alanı ve toplumsal açıdan önem taşımaktadır.

Kaynakça

Arf A. (1959). Makine Düşünebilir mi ve Nasıl Düşünebilir? Atatürk Üniversitesi Üniversite Çalışmalarını Mühite Yayıma ve Halk Eğitimi Yayınları Konferanslar Serisi. No:1, s, 103

Kınık, M. (2015). Grafik Tasarımda İntihal ve Etik, International Journal of Humanities and Education, Cilt:1 Sayı:2, s, 304-322

Nilsson, Nils J. (2010). Yapay Zekâ Geçmişi ve Geleceği (M. Doğan, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. s, 19-65

Özdal M. A. (2023). Yapay Zekâ Destekli Grafik Tasarımın Yasal Boyutu, Uluslararası İşletme Bilimi ve Uygulamaları Dergisi, Cilt:3 Sayı:2, s, 60

Özer, C. S. (2020). İletişim Perspektifinden “Nesnelerin İnterneti”. Nasyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi, Gürsoy Akça Özel Sayısı, 5, s, 89-101.

Tunalı İ. (1989). Estetik, Remzi Kitap Evi, 5. Basım, s, 15

Görsel Kaynakça

Görsel 1: <https://mekatronik.net/akilli-ev-sistemleri-nedir/> Erişim Tarihi: 19.12.2023

Görsel 2: <https://www.sektorumdergisi.com/akilli-sehir-de-neyin-nesi/> Erişim Tarihi: 19.12.2023

Görsel 3: <https://www.linkedin.com/pulse/end%C3%BCstriyel-nesnelerin-interneti-eni-iiot-tar%C4%B1m-ve-gelece%C4%9Fi-tural/> Erişim Tarihi: 19.12.2023

Görsel 4-12: <https://www.youtube.com/watch?v=barsu1NWE4s&list=PLD8AMy73ZVxUraiTN9QYqZ9v4cRJNzPTS>
Erişim Tarihi 21.12.2023

Görsel 13: <https://www.aa.com.tr/tr/teyithatti/aktuel/pentagonda-patlama-meydana-geldigi-iddiasi-/1815985> Erişim Tarihi 14.01.2024

Görsel 14: Eliot Higgins <https://www.bbc.com/turkce/articles/c901kknlx3po> Erişim Tarihi: 17.01.2024

Web Kaynakça

Url 1: Ersen E.T., 2023, <https://www.aa.com.tr/tr/teyithatti/aktuel/pentagonda-patlama-meydana-geldigi-iddiasi-/1815985> Erişim Tarihi 14.01.2024

Url 2: Devlin K., Cheetham J., 2023, <https://www.bbc.com/turkce/articles/c901kknlx3po> Erişim Tarihi: 17.01.2024.

Ferdi KARAÖNÇEL

Doç. Dr., Malatya Turgut Özal Üniversitesi, ferdikaraoncel@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0001-9519-1003

Ayşe KARAÖNÇEL

Öğr. Gör. Malatya Turgut Özal Üniversitesi, aysekaraoncel@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0001-9519-5397

Erzincan Yöresi Kırık Havalarında Makamsal Yapı ve Konular

Özet

Türküler, buldukları yörelerin kültürel birikimlerini yansıtan önemli öğelerdir. THM Repertuarındaki türkü sayısı ile üst sıralarda yer alan yörelerden biri de Erzincan yöresidir. Erzincan yöresinin tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapması sebebi ile zengin bir kültürel yapıya sahip olduğundan bahsetmek mümkündür. Bu kültürel yapı yörenin musikisini doğrudan etkilemiş ve yöre türkülerde kendini göstermiştir.

Çalışmada; Türk Halk Müziği Repertuarında (TRT) yer alan Erzincan yöresine adına kayıtlı sözlü türküler (kırık havalar) makamsal dizileri ve konuları bakımından ele alınmıştır. Çalışma ile ilgili verilere belgesel kaynak ve literatür tarama yöntemleri kullanılarak ulaşılmıştır. THM repertuarında Erzincan yöresi adına kayıtlı olan kırık havaların notaları ile ilgili analizlerde içerik analizi yöntemi kullanılmış (makamsal yapılar ve konular) elde edilen veriler tablolaştırılarak yorumlanmıştır. Bu bağlamda Erzincan yöresi adına kayıtlı toplam 205 kırık havaya ulaşılmıştır. Ulaşılan kırık havaların makam dizilerinde Hüseyini ve Uşşak makam dizilerinin yoğun olarak tercih edildiği görülmektedir; Hicaz, Gülizar, Çargâh, Segâh, Karciğâr, Saba, Rast, Mahur, Buselik, Muhayyer Kürdi, Nikriz, Pençgâh, Basit Suzinak, Bayati Şiraz, Nevruz makam dizilerine de kullanımına rastlanılmıştır. Kırık havalar konu bakımından incelendiğinde; Aşk/Sevda ve Deyiş konularının yoğun olarak işlendiği görülmektedir; Gurbet, Semah, Ağıt, Tabiat, Hayvanlar, Asker, Güzelleme, İş ve Sitem konularının da kullanıldığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Erzincan, Erzincan Türküleri, Kırık Havalar, Türkülerde Konular.

Maqam Structure and Subjects in Kırık Havalar of Erzincan Region

Abstract

Folk songs are important elements that reflect the cultural accumulation of the regions in which they are found. Erzincan is one of the regions that ranks high with the number of folk songs in the THM Repertoire. It is possible to mention that Erzincan region has a rich cultural structure due to the fact that it has hosted many civilizations throughout history. This cultural structure directly affected the music of the region and manifested itself in local folk songs.

In the study; The oral folk songs (kırık hava "metered song") registered in the name of Erzincan region in the Turkish Folk Music Repertoire (TRT) were analyzed in terms of their maqam scales and subjects. The data related to the study were obtained by using documentary source and literature review methods. Content analysis method was used in the analysis of the notes of the broken airs registered in the THM repertoire on behalf of Erzincan region (makamsal structures and subjects) and the data obtained were tabulated and interpreted. In this context, a total of 205 "kırık hava" (metered songs) registered in Erzincan region were reached. While it is seen that Hüseyini and Uşşak makam scales are

intensely preferred in the makam scales of the "kırık hava" (metered songs) reached; Hicaz, Gülizar, Çargâh, Segâh, Karciğâr, Saba, Rast, Mahur, Buselik, Muhayyer Kürdi, Nikriz, Pençgâh, Simple Suzinak, Bayati Şiraz, Nevruz makam scales were also encountered. When the "kırık hava" (metered songs) are analyzed in terms of subject matter, it is seen that the subjects of Love / Infatuation and Deyiş are intensively covered, while the subjects of Expatriation, Semah, Lament, Nature, Animals, Soldiers, Beautification, Work and Reproach are also used.

Keywords: Erzincan, Erzincan Folk Songs, Kırık Havalâr (metered songs), Subjects in Folk Songs.

1. Giriş

Doğu Anadolu Bölgesinde yer alan Erzincan, tarih boyunca birçok medeniyete kapılarını açan ve bu medeniyetlere ev sahipliği yapan kadim bir şehirdir. Erzincan yöresi tarih boyunca “Eriza, Aziris, Arzancan, Ezirgân, Erzingân” gibi birçok farklı isimle anılmış olup (Şahin, 1985.Akt: Kara, Yılmaz, 2011) bugün ise Erzincan olarak adlandırılan şehir, Anadolu'nun gözde illerinden biridir (Kara, Yılmaz, 2011).

Geçmişten günümüze Erzincan ilinin tarihsel yapısına bakıldığında birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olması sebebi ile kültürel çeşitliliğindeki zenginliği de belirgin bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bir topluma ait olan maddi ve manevi birikimlerin tamamının insan yaşamını etkileyerek biçimlendirmesi ve bu birikimlerin gelecek kuşaklara aktarımındaki en önemli öge şüphesiz Kültür'dür. Kültür, “tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi-manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğin ölçüsünü gösteren araçların bütünü” olarak tanımlanmaktadır (URL-1). Tarihten gelen kültürel birikimin Erzincan yöresinin müzikal kimliğini etkilediği ve bu etkinin yörenin müzik kültürüne yansıdığı görülmektedir. İnsanların yaşadıkları süre zarfında elde ettiği maddi-manevi birikimlerini şekillendirmesi ve bu şekillendirilen birikimleri buldukları toplumun musikisine aktarmaları "müzik kültürü" olarak adlandırılmaktadır. (Nacakçı vd., 2015).

Müzik kültüründeki etkileşim yöre türkülerinde kendini göstererek türkülerini oluşturan öğelerin (makamsal yapı, usül, konu) üzerindeki çeşitliliği de etkilemiştir. Folklor kaynaklarının başında yer alan, buldukları yörelerin kültürünü, tarihini, coğrafi yapısını ve insanların duygu dünyalarını yansıtan en önemli öğelerden biri türkülerdir. (Çiftci, 2016). Müzik kültüründeki yapı taşlarının başında türküler gelmektedir. Türkülerini yörelere ait yaşam tarzının müzikal bir forma dönüşmüş olan hali olarak tanımlamak mümkündür (İmik, 2014). Türkülerde çoğunlukla hece vezni kullanılsa da aruz vezni ile oluşturulan türkülerde de rastlanılmaktadır (Akdoğan, 2003). Erzincan yöresi türkülerinde; 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 5/8, 6/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, 14/8, 15/8, 18/8, 20/8, 7/4, 8/4, 12/4, 9/16'lık usüllerin kullanıldığı görülürken, 4/4, 2/4 ve 10/8'lik usüllerinin yoğun kullanımı görülmüştür (Çiftci, 2016).

Yörede kullanılan çalgılara bakıldığında; bağlama, mey, zurna, kaval, asma davul, bendir, koltuk davulu gibi çalgılar görülürken özellikle Kemaliye (Eğir) ilçesi türkülerinde ince sazlar olarak adlandırılan; klarnet, cümbüş, keman, zilli tef ve darbuka gibi çalgıların da kullanıldığı görülmektedir. Türküler yöre insanın yaşamışlıklarını, örflerini, adetlerini, gelenek ve göreneklerini içine alan müzikal yapıtların başında gelmektedir. Yeryüzündeki sosyal ve doğal yaşamdaki tüm olguların halk türkülerini içerisinde işlendiği, insanların doğumlarından ölümlerine kadar geçirdikleri zaman diliminde tatmış oldukları her türlü duyguyu (acı, sevinç vb.) ve vatan sevgisini türkülerde görmek mümkündür (Hoşsu, 1997). İnsanların yaşamış olduğu; savaşların acıları, çektikleri sıkıntılar ve zafer sevinçleri türküler ile anlatılır (Öztelli, 1983).

Bu çalışmada, Türk Halk Müziği Repertuarında (TRT) yer alan Erzincan yöresine ait kırık havalar bilimsel açıdan ele alınarak makamsal dizilerinin ve konularının kullanım yoğunluklarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Erzincan yöresi ile ilgili bilgilerin tespiti için literatür ve belgesel kaynak tarama yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada ilk olarak yörenin; coğrafi konumu, tarihi, kültürel yapısı ve müzik kültürü incelenmiştir. Daha sonra ise Erzincan Merkez ilçeden başlayarak kırık havalar ilçelere göre ayrıştırılmıştır. İlçelere göre ayrıştırılan kırık havaların notaları; makamsal dizi ve

konuları açısından içerik analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiş, tablo ve grafikler ile görselleştirilerek yorumlanmıştır.

2. Erzincan Yöresi Türküleri

Erzincan yöresine ait TRT Türk Halk Müziği Repertuarında bulunan uzun hava, kırık hava, ve oyun havalarının ilçe ilçe sayısal olarak dağılımı aşağıdaki gibidir (Bkz.Tablo 1).

Tablo 1. Erzincan Yöresine Ait Kırık Hava, Uzun Hava ve Oyun Havalарının Sayısal Olarak Dağılımı

S.N.	İlçeler	Kırık Hava	Uzun Hava	Oyun Havaları	Toplam
1	Erzincan Merkez	95	15	16	126
2	Tercan	62	2	-	64
3	Kemaliye	43	9	3	55
4	Refahiye	4	-	5	9
5	Kemah	1	-	-	1
TOPLAM		205	26	24	255

Erzincan Merkez ilçe, Tercan, Kemaliye, Refahiye ve Kemah İlçeleri adına kayıtlı türkülerin olduğu görülmektedir. İlçelere göre ayrıştırılan türkülerin sayılarına bakıldığında ise; 205 kırık hava, 26 uzun hava ve 24 oyun havası olmak üzere toplam 255 türkünün TRT Türk Halk Müziği Repertuarına kayıtlı olduğu görülmektedir (Bkz. Tablo 1).

Tablo 2. İlçelere Göre Kırık Havalарın Dağılımı

S.N.	İlçeler	f	%
1	Erzincan Merkez	95	46,34
2	Tercan	62	30,24
3	Kemaliye	43	20,98
4	Refahiye	4	1,95
5	Kemah	1	0,49
TOPLAM		205	100

Kırık havalарın dağılımları ilçelere göre ele alındığında; Erzincan Merkez ilçenin %46,34 oranla ilk sırada, Tercan ilçesinin %30,24 oranla ikinci sırada ve Kemaliye ilçesinin ise %20,98 oranla üçüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Refahiye ve Kemah ilçelerinin düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülürken Erzincan iline bağlı diğer ilçeler adına TRT Türk Halk Müziği Repertuarına kayıtlı herhangi bir kırık havaya rastlanılmamıştır (Bkz. Tablo 2).

Tablo 3. İlçelere Göre Uzun Havalарın Dağılımı

S.N.	İLÇELER	f	%
1	Erzincan Merkez	15	57,69
2	Kemaliye	9	34,62
3	Tercan	2	7,69
TOPLAM		26	100

İlçelere göre uzun havalарın dağılımları incelendiğinde; Erzincan Merkez ilçenin %57,69 oranla ilk sırada, Kemaliye ilçesinin %34,62 oranla ikinci sırada ve Tercan ilçesinin ise %7,69 oranla üçüncü sırada yer aldığı tespit edilirken

Erzincan iline bağlı diğer ilçeler adına TRT Türk Halk Müziği Repertuarına kayıtlı herhangi bir uzun havaya rastlanılmamıştır (Bkz. Tablo 3).

Tablo 4. İlçelere Göre Oyun Havalarının Dağılımları

S.N.	İLÇELER	f	%
1	Erzincan Merkez	16	66,67
2	Refahiye	5	20,83
3	Kemaliye	3	12,50
TOPLAM		24	100

İlçelere göre oyun havalarının dağılımları incelendiğinde; Erzincan Merkez ilçenin %66,67 oranla ilk sırada, Refahiye ilçesinin %20,83 ikinci ve Kemaliye ilçesinin ise %12,50 oranla üçüncü sırada yer aldığı görülmüşürken Erzincan iline bağlı diğer ilçeler adına TRT Türk Halk Müziği Repertuarına kayıtlı herhangi bir oyun havasına rastlanılmamıştır (Bkz. Tablo 4).

2.1. Erzincan Merkez İlçeye Ait Kırık Havalarda Kullanılan Makamsal Diziler ve Konular

Türk Halk Müziği Repertuarında (TRT) üzerinde yapılan incelemelerde, Erzincan Merkez adına kayıtlı 95 kırık havanın olduğu görülmüşür. Tespiti yapılan kırık havaların makamsal dizi analizlerine bakıldığında 3 kırık havada 1 geçkili makam dizisi (Hicaz-Uşşak) kullanımı görülmüşür. Makam dizilerinin kullanım yoğunluklarına bakıldığında; Hüseyini Makamı dizisinin %45,92 oranla ilk sırada, Uşşak Makamı dizisinin %33,67 oranla ikinci, Hicaz, Gülizar ve Çargâh Makamları dizileri ise %3,06 oranlar ile üçüncü sırada yer aldıkları görülmektedir. Tespiti yapılan diğer makam dizilerinin ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı söylenebilir (Bkz. Tablo 5).

Tablo 5. Erzincan Merkez Kırık Havalarında Kullanılan Makam Dizilerinin Dağılımları

S.N.	Makam Dizisi	f	%
1	Hüseyini	45	45,92
2	Uşşak	33	33,67
3	Hicaz	3	3,06
4	Gülizar	3	3,06
5	Çargâh	3	3,06
6	Segâh	2	2,04
7	Karciğar	2	2,04
8	Saba	1	1,02
9	Rast	1	1,02
10	Mahur	1	1,02
11	Buselik	1	1,02
12	Muhayyer Kürdi	1	1,02
13	Nikriz	1	1,02
14	Pençgâh	1	1,02
TOPLAM		98	100

Türk Halk Müziği Repertuarında (TRT) yapılan incelemelerde, Erzincan Merkez adına kayıtlı olan 95 kırık hava konularına göre ayrıştırıldığında; Aşk/Sevda konusunun %55,79 oranla ilk sırada, Deyiş konusunun %30,53 oranla ikinci sırada ve Gurbet konusunun ise %4,21 oranla üçüncü sırada yer aldığı görülmüştür. Tespit edilen diğer konuların ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı söylenebilir (Bkz. Tablo 6).

Tablo 6. Erzincan Merkez Kırık Havalarında Kullanılan Konuların Dağılımları

S.N.	Konular	f	%
1	Aşk/Sevda	53	55,79
2	Deyiş	29	30,53
3	Gurbet	4	4,21
4	Ağıt	3	3,16
5	Hayvanlar	2	2,11
6	Asker	1	1,05
7	Düğün	1	1,05
8	Sitem	1	1,05
9	Tabiat	1	1,05
TOPLAM		95	100

2.2. Tercan İlçesine Ait Kırık Havalarda Kullanılan Makamsal Diziler ve Konular

Türk Halk Müziği Repertuarında (TRT) yapılan taramalarda, Tercan İlçesi adına kayıtlı 62 kırık hava tespit edilmiştir. Tespit edilen kırık havalardaki makamsal dizilerin kullanım yoğunluklarına bakıldığında; Hüseyini Makamı dizisinin %33,87 oranla ilk sırada, Uşşak Makamı dizisinin %32,26 oranla ikinci sırada ve Karcığar Makamı dizisinin ise %9,68 oranla üçüncü sırada yer aldığı görülmektedir. Tespit edilen diğer makam dizileri ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı söylenebilir (Bkz. Tablo 7).

Tablo 7. Tercan İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Makam Dizilerinin Dağılımları

S.N.	Makam Dizisi	f	%
1	Hüseyini	21	33,87
2	Uşşak	20	32,26
3	Karcığar	6	9,68
4	Gülizar	3	4,84
5	Segâh	3	4,84
6	Buselik	3	4,84
7	Çargâh	2	3,23
8	Saba	1	1,61
9	Mahur	1	1,61
10	Nikriz	1	1,61
11	Basit Suzinak	1	1,61
TOPLAM		62	100

Türk Halk Müziği Repertuarında (TRT) yapılan taramalarda, Tercan İlçesi adına kayıtlı olan 62 kırık hava konularına göre ayrıştırıldığında; Aşk/Sevda konusunun %53,23 oranla ilk sırada, Deyiş konusunun %29,03 oranla ikinci sırada ve Semah konusunun ise %9,68 oranla üçüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tespit edilen diğer konuların ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 8).

Tablo 8. Tercan İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Konuların Dağılımları

S.N.	Konular	f	%
1	Aşk/Sevda	33	53,23
2	Deyiş	18	29,03
3	Semah	6	9,68
4	Tabiat	2	3,23
5	Gurbet	1	1,61
6	Ağıt	1	1,61
7	Düğün	1	1,61
TOPLAM		62	100

2.3. Kemaliye İlçesine Ait Kırık Havalarda Kullanılan Makamsal Diziler ve Konular

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında yapılan taramalarda, Kemaliye İlçesi adına kayıtlı 43 kırık hava tespit edilmiştir. Tespit edilen kırık havalardaki makamsal dizilerin kullanım yoğunluklarına bakıldığında; Uşşak Makamı dizisinin %41,86 oranla ilk sırada, Hüseyini Makamı dizisinin %25,58 oranla ikinci sırada ve Gülizar Makamı dizisinin ise %6,98 oranla üçüncü sırada yer aldığı görülmektedir. Tespit edilen diğer makam dizileri ise düşük oranlar ile dağılımda yer almaktadır (Bkz. Tablo 9).

Tablo 9. Kemaliye İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Makam Dizilerinin Dağılımları

S.N.	Makam Dizisi	f	%
1	Uşşak	18	41,86
2	Hüseyini	11	25,58
3	Gülizar	3	6,98
4	Hicaz	2	4,65
5	Buselik	2	4,65
6	Çargâh	2	4,65
7	Segâh	1	2,33
8	Pençgâh	1	2,33
9	Bayati Şiraz	1	2,33
10	Nevruz	1	2,33
11	Basit Suzinak	1	2,33
TOPLAM		43	100

Türk Halk Müziği Repertuarında (TRT) yapılan incelemelerde, Kemaliye İlçesi adına kayıtlı olan 43 kırık hava konularına göre ayrıştırıldığında; Aşk/Sevda konusunun %74,42 oranla ilk sırada, Düğün konusunun %13,95 oranla

ikinci sırada ve Gurbet konusunun ise %4,65 oranla üçüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tespit edilen diğer konuların ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 10).

Tablo 10. Kemaliye İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Konuların Dağılımları

S.N.	Konular	f	%
1	Aşk/Sevda	32	74,42
2	Düğün	6	13,95
3	Gurbet	2	4,65
4	İş	1	2,33
5	Güzelleme	1	2,33
6	Ağıt	1	2,33
TOPLAM		43	100

2.4. Refahiye İlçesine Ait Kırık Havalarda Kullanılan Makamsal Diziler ve Konular

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında yapılan taramalarda, Refahiye İlçesi adına kayıtlı 4 kırık hava tespit edilmiştir. Tespit edilen kırık havalardaki makamsal dizilerin kullanım yoğunluklarına bakıldığında; Hüseyini Makamı dizisinin %50 oranla ilk sırada, Uşşak ve Çargâh Makamları dizilerinin ise %25 oranla ikinci sırada yer aldığı görülmektedir (Bkz. Tablo 11).

Tablo 11. Refahiye İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Makam Dizilerinin Dağılımları

S.N.	Makam Dizisi	f	%
1	Hüseyini	2	50,00
2	Uşşak	1	25,00
3	Çargâh	1	25,00
TOPLAM		4	100

Türk Halk Müziği Repertuarında (TRT) yapılan incelemelerde, Refahiye İlçesi adına kayıtlı olan 4 kırık hava konularına göre ayrıştırıldığında; Aşk/Sevda konusunun %75 oranla ilk sırada ve Düğün konusunun %25 oranla ikinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir (Bkz. Tablo 12).

Tablo 12. Refahiye İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Konuların Dağılımları

S.N.	Konular	f	%
1	Aşk/Sevda	3	75,00
2	Düğün	1	25,00
TOPLAM		4	100

2.5. Kemah İlçesine Ait Kırık Havalarda Kullanılan Makamsal Diziler ve Konular

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında yapılan taramalarda, Kemah İlçesi adına kayıtlı 1 kırık hava tespit edilmiştir. Tespit edilen kırık havada Segâh Makamı dizisi kullanıldığı, oranının ise %100 olduğu tespit edilmiştir (Bkz. Tablo 13).

Tablo 13. Kemah İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Makam Dizilerinin Dağılımları

S.N.	Makam Dizisi	f	%
1	Segâh	1	100
TOPLAM		1	100

Türk Halk Müziği Repertuarında (TRT) yapılan incelemelerde, Kemah İlçesi adına kayıtlı olan 1 kırık hava konusuna göre incelendiğinde; Aşk/Sevda konusunun ele alındığı, oranının ise %100 olduğu tespit edilmiştir (Bkz. Tablo 14).

Tablo 14. Kemah İlçesi Kırık Havalarında Kullanılan Konuların Dağılımları

S.N.	Konular	f	%
1	Aşk/Sevda	1	100
TOPLAM		1	100

3. Erzincan Yöresi Kırık Havalarının Makam Dizisi ve Konuları Açısından Genel Olarak Dağılımları

3.1. Erzincan Yöresi Kırık Havalarının Makam Dizisi Açısından Genel Olarak Dağılımı

Türk Halk Müziği Repertuarında (TRT) yapılan incelemelerde Erzincan yöresine ait tespit edilen 205 Kırık Hava makamsal dizileri açısından incelendiğinde Erzincan Merkez ve 4 ilçe kırık havalarında 17 farklı makam dizisinin toplam 208 kez kullanımına rastlanılmıştır. Tespit edilen kırık havaların 3'ünde 1 geçkili makam dizisi (Hicaz-Uşşak) kullanımı görülmüştür.

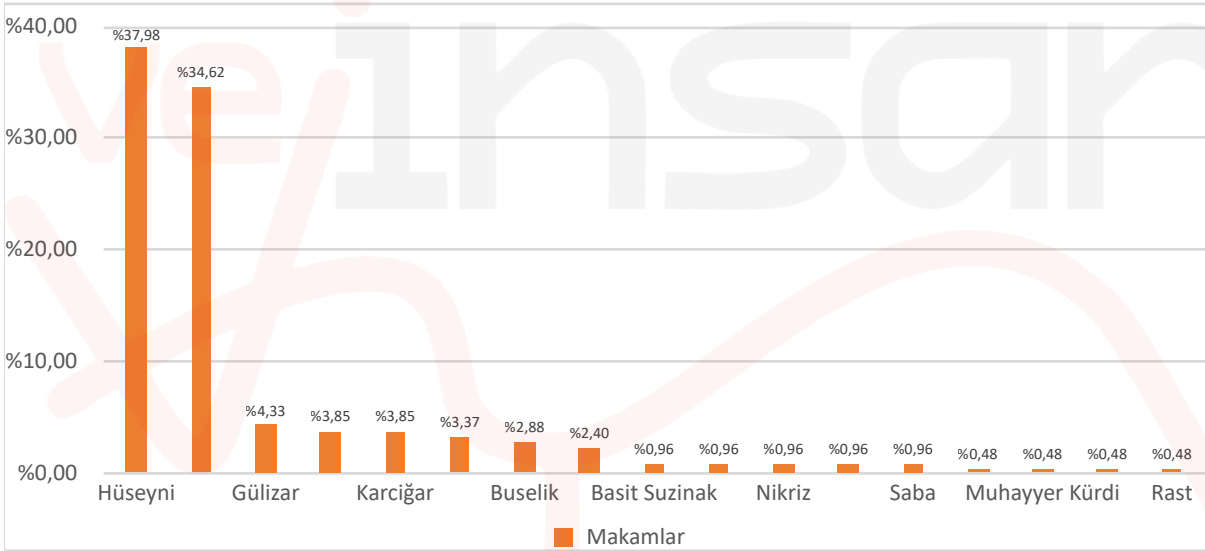
Kırık Havalardaki makam dizileri yoğunlukları açısından ele alındığında, en çok kullanılan makam dizisinin Hüseyni makamı dizisi ve 79 kez kullanılarak ilk sırada yer aldığı görülmektedir. İkinci sırada ise Uşşak Makamı dizisi (72 kez), üçüncü sırada ise Gülizar Makamı dizisinin (9 kez) yer aldığı görülmektedir. Kırık Havalarda kullanılan diğer makam dizileri ise, daha az tercih edildiğinden dolayı düşük oranlar ile dağılımda yer almaktadır (Bkz. Tablo 15).

Tablo 15. İlçelere Göre Kırık Havaların Makam Açısından Genel Olarak Dağılımı

		İLÇELER					TOPLAM
		Merkez	Tercan	Kemaliye	Refahiye	Kemah	
M	Hüseyni	45	21	11	2	-	79
	Uşşak	33	20	18	1	-	72
	Gülizar	3	3	3	-	-	9
	Çargâh	3	2	2	1	-	8
	Karciğar	2	6	-	-	-	8
	Segâh	2	3	1	-	1	7
	Buselik	1	3	2	-	-	6
AK	Hicaz	3	-	2	-	-	5
A	Mahur	1	1	-	-	-	2
M							

ERZİNCAN	Nikriz	1	1	-	-	-	2
	Pençgâh	1	-	1	-	-	2
	Saba	1	1	-	-	-	2
	Basit Suzinak	-	1	1	-	-	2
	Bayati Şiraz	-	-	1	-	-	1
	Muhayyer Kürdi	1	-	-	-	-	1
	Nevruz	-	-	1	-	-	1
	Rast	1	-	-	-	-	1
	TOPLAM	98	62	43	4	1	208

Erzincan yöresine ait tespit edilen kırık havaların makam dizilerinin yüzdelik oranlarına ait dağılımları aşağıdaki grafikteki gibidir (Bkz. Grafik 1).



Grafik 1. İlçelere Göre Makam Dizilerinin Genel Olarak Dağılım Grafiği

3.2. Erzincan Yöresi Kırık Havalarının Konuları Açısından Genel Olarak Dağılımı

Erzincan yöresine ait tespit edilen 205 Kırık Hava konuları açısından incelendiğinde 12 farklı konunun toplamda 205 kez kullanıldığı görülmüştür.

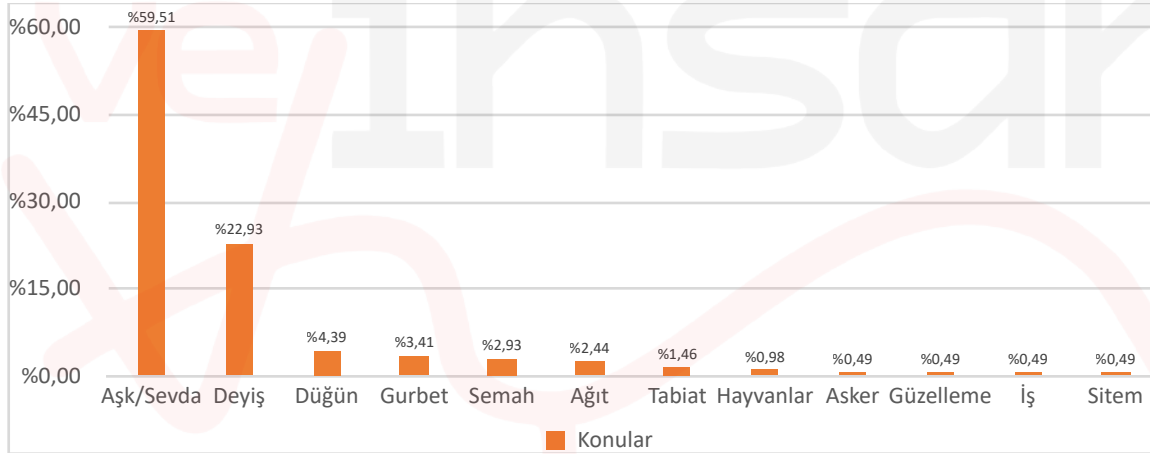
Kırık Havalarda tercih edilen konular yoğunlukları açısından incelendiğinde, yoğun olarak Aşk/Sevda konusunun 122 kez kullanılarak ilk sırada yer aldığı görülmektedir. İkinci sırada Deyiş konusu (47 kez), üçüncü sırada ise Düğün konusunun (9 kez) yer aldığı görülmektedir. Kırık havalar üzerinde tespit edilen diğer konular ise, kullanım sayısının az olmasından dolayı daha düşük oranlar ile dağılımda yer almaktadır (Bkz. Tablo 16).

Tablo 16. İlçelere Göre Kırık Havaların Konuları Açısından Genel Olarak Dağılımı

	İLÇELER					TOPLAM
	Merkez	Tercan	Kemaliye	Refahiye	Kemah	
Aşk/Sevda	53	33	32	3	1	122
Deyiş	29	18	-	-	-	47

K ON UL AR	Düğün	1	1	6	1	-	9
	Gurbet	4	1	2	-	-	7
	Semah	-	6	-	-	-	6
	Ağıt	3	1	1	-	-	5
	Tabiat	1	2	-	-	-	3
	Hayvanlar	2	-	-	-	-	2
	Asker	1	-	-	-	-	1
	Güzelleme	-	-	1	-	-	1
	İş	-	-	1	-	-	1
	Sitem	1	-	-	-	-	1
TOPLAM		95	62	43	4	1	205

Erzincan yöresine ait kırık havaların konularının yüzdelerine ait dağılımları aşağıdaki grafikteki gibidir (Bkz. Grafik 2).



Grafik 2. İlçelere Göre Konuların Genel Olarak Dağılım Grafiği

4. Sonuç

Erzincan yöresi kırık havalarının makamsal yapıları ve konuları üzerine yapılan analizler sonucunda Erzincan Merkez, Tercan, Kemaliye, Refahiye ve Kemah ilçelerine ait toplam 205 kırık havaya rastlanılmıştır.

Türk Halk Müziği Repertuarı (TRT) üzerinde yer alan kırık havaların notaları ilçelere göre makam dizileri ve konuları açısından tablolaştırılarak frekans ve yüzdeleri hesaplanmış, içerik analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

Yöre türkülerinin makamsal dizileri ele alınarak yapılan analizlerde; Hüseyini, Uşşak, Gülizar, Çargâh, Karcığar, Segâh, Buselik, Hicaz, Basit Suzinak, Mahur, Nikriz, Pençgâh, Saba, Bayati Şiraz, Muhayyer Kürdi, Nevruz ve Rast Makamı dizisi olmak üzere toplam 17 makam dizisine rastlanılmıştır. Bu makam dizilerinin kullanım yoğunluklarına bakıldığında ise Hüseyini makamı dizisinin en yüksek oranla ilk sırada, ikinci sırada Uşşak makamı dizisi, üçüncü sırada ise Gülizar makamı dizilerinin yer aldığı görülmüştür. Ayrıca merkez ilçedeki üç kırık havada ise 1 geçkili makam dizisi (Hicaz-Uşşak) kullanımına rastlanılmıştır. Erzincan yöresindeki kültürel zenginliğin yöre musikisine yansması kırık havalardaki makamsal çeşitlilik ile karşımıza çıkmaktadır.

Yöre türkülerinde kullanılan konuları ele alınarak yapılan analizlerde; Aşk/Sevda, Deyiş, Düğün, Gurbet, Semah, Ağıt, Tabiat, Hayvanlar, Asker, Güzelleme, İş ve Sitem konuları olmak üzere toplam 12 konu görülmüştür. Tespit edilen

konuların kullanım yoğunlukları incelendiğinde Aşk/Sevda konusunun ilk sırada, Deyiş konusunun ikinci sırada, üçüncü sırada ise Düğün konusunun yer aldığı görülmüştür.

Erzincan yöresi adına kayıtlı olan TRT Türk halk müziği repertuarındaki kırık havalar üzerinde yapılmış olan bu çalışmanın, farklı yöreler ele alınarak yapılması uluslararası platformlarda müzik kültürümüzün tanınması açısından oldukça büyük bir öneme sahiptir. Farklı yörelerin musiki yapılarının tanınması ve bu musiki yapıları içerisinde yer alan makam dizilerinin, usüllerin, konuların incelenerek analizlerinin yapılması ilgili yörelerin müzik kimliğinin tanınmasını artıracaktır. Musikimiz ile ilgili gün yüzüne çıkmamış ve büyük öneme sahip olan benzeri çalışmaların yapılması etnomüzikolojik açıdan alana katkı sağlayarak araştırmacılara kolaylıklar sağlayacaktır.

Kaynakça

Akdoğu, O. (2003). Türk Müziğinde Türler ve Biçimler. İzmir: Meta Basımevi.

Çiftci, E. (2016). Uluslararası Erzincan Sempozyumu (28 Eylül-1 Ekim). Erzincan Musikisine Genel Bakış (s.143-154)

Hoşsu, M. (1997). Türk Halk Musikisi Nazariyatı, İzmir: Peker Ambalaj Kağıt San. Tic. LTD.

İmik, Ü. (2014). “Türkülerimizdeki Hoşgörü Temasına Toplumsal Bakış”, Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi, 69:181-200.

Kara, R., & Yılmaz, O. (2011). Erzincan Türkülerinde Gurbet Teması. Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4(2), 389-400.

Nacakcı, Z. Vd. (2015). Müzik Kültürü. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Öztelli, C. (1983) Halk Türküleri. İstanbul: Doğu Matbaası.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuarı Nota Arşivi.

İnternet Kaynakları

URL-1: Türk Dil Kurumu E-Sözlük, <http://www.sozluk.gov.tr/tarihçe> (Erişim Tarihi:27.12.2022).

Emine KOCA

Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, emine.koca@hbv.edu.tr, Ankara-Türkiye

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6607-5652>

Ayten EROĞLU

ayten.eroglu@hbv.edu.tr Ankara-Türkiye

Gençlerin Cinsiyetsiz Modaya Yönelik Görüş ve Tercihlerinin Değerlendirilmesi

Özet

Son yıllarda artan cinsiyetsiz giyim modası, kadın ve erkek arasındaki geleneksel cinsiyet kodlarını değiştiren genç nesil tarafından geliştirilmekte olan yeni bir eğilim olarak tanımlanmaktadır. Gençlerin cinsiyetsiz moda yönelik görüş ve tercihlerinin değerlendirilmesi amaçlanan bu çalışma; tarama modeline dayalı betimsel bir araştırmadır. Tesadüfi örnekleme yöntemi kullanılarak seçilen 310 kadın ve 301 erkekte oluşan toplam 611 üniversite öğrencisi, bu araştırmanın örneklemini oluşturmuştur. Araştırma verileri iki bölümden oluşan anket ile toplanmıştır. Anket formunun ilk bölümü gençlerin demografik özelliklerine ilişkin sorulardan, ikinci bölümü gençlerin cinsiyetsiz moda ürünlerine yönelik görüşleri ve giysi tercihlerinde toplumsal cinsiyet normlarının etkisine yönelik üçlü likert tipi sorulardan oluşmaktadır. Elde edilen veriler SPSS 25.0 istatistik programında analiz edilerek frekans tabloları oluşturulmuştur. Demografik özelliklerle görüşler arasındaki ilişki ki-kare analizi ile belirlenmiştir.

Araştırma sonuçlarına göre, gençlerin cinsiyetsiz moda hakkındaki düşünceleri ve cinsiyetsiz moda ürünlerine yönelik görüşlerinin kararsızlık ve ikilem içerdiği dikkat çeken önemli bir nokta olarak görülmüştür. Cinsiyetsiz moda temsil ettiği özgürlük ve ifade konularında gelişme potansiyeli olduğu düşünülürken, bazı gençlerin konu hakkında daha fazla bilgi edinme isteğinde olduğu belirlenmiştir. Ayrıca, gençlerin giysi tercihlerinde cinsiyetsiz moda etkisinin olmadığı, toplumsal cinsiyet normlarının ve demografik özelliklerin de giysi tercihleri üzerinde belirleyici olduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: giyim tarzı, cinsiyetsiz moda, giysi tercihi, cinsiyet normları

Evaluation of Youth's Views and Preferences Towards Genderless Fashion

Abstract

The increasing genderless clothing fashion in recent years is defined as a new trend being developed by the young generation that changes the traditional gender codes between men and women. This study aims to evaluate young people's opinions and preferences towards genderless fashion; It is a descriptive research based on scanning model. A total of 611 university students, consisting of 310 women and 301 men, selected using the random sampling method, constituted the sample of this research. Research data was collected with a survey consisting of two parts. The first part of the survey form consists of questions about the demographic characteristics of young people, and the second part consists of triple Likert type questions about young people's opinions on genderless fashion products and the effect of gender norms on clothing preferences. The obtained data were analyzed in the SPSS 25.0 statistical program and frequency tables were created. The relationship between demographic characteristics and opinions was determined by chi-square analysis.

According to the results of the research, it is seen as an important point that young people's thoughts about genderless fashion and their views on genderless fashion products contain indecision and dilemma. While it is thought that there is potential for development in the freedom and expression that genderless fashion represents, it has been determined that some young people want to learn more about the subject. In addition, it has been observed that gender norms have an impact on young people's clothing preferences and that the effect of genderless fashion is limited. In addition, it has been determined that genderless fashion has no effect on young people's clothing preferences, and that gender norms and demographic characteristics are also determining factors on clothing preferences.

Keywords: clothing style, genderless fashion, clothing preference, gender norms

1. Giriş

Moda, toplumun değişen ihtiyaçları ve ilgi alanları ile sıkı bir ilişki içerisinde. Zamanla, toplumsal normlar ve beklentiler de değişebilir ve moda bu değişimlere uyum sağlayabilir. Moda, sürekli evrim geçirmesi, geleneksel yapıların ve normların sorgulanmasına ve hatta değiştirilmesine olanak tanıyan yönüyle dinamik bir yapı sergiler. Modanın bu dinamik özelliği, bireylere kendilerini özgürce ifade etme ve bireysel kimliklerini oluşturma fırsatı sunmaktadır. 21.yüzyılın modası, kadın ve erkek giyim arasındaki ayrımın bulanıklaşmasıyla birlikte giyimde gelenekleşmiş cinsiyet normlarına meydan okumaktadır. Bu durum, hem modayı üreten endüstride hem de modayı satın alan tüketicilerde giysi tercihleri, cinsiyet kimliği ve kişisel ifadeler gibi konularda artan bir farkındalık oluşturmaktadır. Özellikle genç jenerasyonun büyüklüğü ve giysi tüketim alışkanlıkları göz önüne alındığında, cinsiyetsiz moda trendlerinin popülaritesindeki artışın gençlerin yaşam tarzlarını ve kimliklerini şekillendirmede önemli bir rol oynadığı görülmektedir.

Günümüzde moda, gençlerin sosyal ve politik kültürü tarafından yönlendirilme eğiliminde olup, genç tüketicilerin ikili cinsiyet kavramlarını genişletmeleri nedeniyle bu tutumları moda trendlerine yansıdığı görülmektedir (Kavilanz, 2021). Özellikle Batı ülkelerinde gençler kendilerini moda yoluyla ifade ettikleri ve cinsiyetsiz modanın ifade özgürlüklerinde yardımcı olduğunu düşünmektedirler (Krischer, 2019). J. Walter Thompson grup'un yayınladığı rapora göre, Z kuşağı katılımcılarının yüzde 43'ü ve Y kuşağının yüzde 23'ü cinsiyetin bir kişiyi artık eskisi kadar tanımlamadığına dikkat çekilmektedir. Rapora göre, Z ve Y kuşağı kendilerinden önceki kuşaklara göre alışveriş yaparken cinsiyet ikiliğini önemsiz bulduklarını, Y kuşağının yalnızca yüzde 44'ü sadece kendi cinsiyetleri için tasarlanmış giysiler satın aldıklarını belirtmişlerdir (Laughlin, 2016). Bu bağlamda, moda giyinmenin ötesinde pek çok olguyu tartışan, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan ve çeşitliliği teşvik eden bir platform haline gelmiştir. Bu nedenle, gençlerin cinsiyetsiz moda hakkındaki görüşlerini ve tercihlerini anlamak, moda endüstrisinin geleceğini şekillendirmede önemli görülmektedir.

Moda kavramı entelektüel ve sosyal yaşamın birçok muhtelif alanlarında (Kawamura, 2016:21-22) var olmakla birlikte gündelik dilde, giyim ve görünüş tarzlarıyla, sürekli var olan yenilik anlamında kullanılmaktadır. Tarih süresince sanat, felsefe, bilim, politika ve ekonomideki değişimlerle gelişen moda değişimleri ve gelişmeleri modern anlamda en çok giyim yoluyla kendini göstermektedir. Toplumsal cinsiyet ve moda, her zaman giyinme pratiklerine ilişkin anlayışları karmaşıklaştıran, sorgulayan ve yeniden yorumlayan iki çalışma alanı olmuştur. Toplumsal cinsiyet normları ile giysi arasındaki bağlantılar, birçok kültürde ve toplumda önemli bir rol oynamıştır. Toplumsal cinsiyet, bir kişinin toplum içinde belirlenen roller, davranışlar, beklentiler ve kimliklerle ilişkilendirilen sosyal ve kültürel bir yapıdır. Giysi ise, bireylerin cinsiyet kimliklerini ifade etmek, toplumdaki rollerini vurgulamak ve aidiyet duygusunu yansıtmak için kullandıkları önemli bir araçtır (Flaccavento, 2022).

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet terimleri klasikleşmiş bir şekilde birbirlerinin yerine kullanılmakla birlikte, gerçekte birbirinden çok farklı iki kavramdır. Giddens'a (2012:506) göre, cinsiyet terimi genellikle bedenin erkek ya da dişi olarak tanımlanmasına neden olan anatomik ve fizyolojik farklılıkları dile getirmek için kullanılmaktadır. Toplumsal

cinsiyet ise, toplum tarafından oluşturulmuş erilik ve dişilik kavramlarıyla bağlantılı olup bireyin biyolojik cinsiyetinin doğrudan bir sonucu olmak zorunda değildir. Toplumsal cinsiyet normları kavramı, bir terim olarak 1970'lerde feministler tarafından erkek ve kadın rollerinin, davranışlarının ve tercihlerinin biyolojinin bir işlevinden ziyade sosyal olarak oluşturulan taraflarını ayırt etmek, erkek ve dişi farklılıklarının doğal ve değişmez olduğuna dair popüler genellemelere karşı yeni bir algı oluşturmak için kullanılmıştır (Cislaghi ve Heise, 2020). Toplumsal yaşamın düzenlenmesinde zaman içerisinde oluşan toplumsal cinsiyet, farklı cinsiyetlerden beklenen norm ve değer yargılarıyla oluşan sosyal rol ve davranışların yanında fiziksel görünüşle bütünleşen bir kavram olup (Tunç, 2014), toplum içerisinde ve gündelik yaşamlarında erkeklere ve kadınlara atfedilen roller, görevler ve işlevler kavramında verilmektedir (Oetojo, 2016). Birey yaşamında çok küçük yaşta cinsiyeti fiziksel özelliklerden çok giysilerle, etrafında gördüğü rol modellerle ya da başka görelî etmenlerle belirlemektedir (Freedman ve Sears, 1989). Bu nedenle, birçok değeri görsel olarak ifade eden giysiler cinsiyet normlarının bireye aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Toplumsal cinsiyet, hem bir kavram hem de yaşanan bir gerçeklik olarak, yirminci yüzyılın ortalarından bu yana hızla değişmektedir. Meydana gelen sanayileşme ve modernleşme hareketleri kadınlarda toplumsal, siyasal, sosyal ve ekonomik hayatta cinsiyet ayrımının önüne geçmek için feminist algının oluşmasını sağlamıştır (Akbaş, 2020). Bu durum cinsiyet rollerindeki değişimlerle birlikte erkek giyimi ve kadın giyimindeki farklılıkların değiştirilebilir ve birbirinin yerine kullanılabilir fikrinin alt yapısını oluşturduğu görülmektedir (Andersson, 2020). Geleneksel cinsiyet rolleri değiştiğçe erkeklik ve kadınlığın üretilmesinde önemli bir etken olan giyim kuşam da büyük bir değişim geçirmiştir. Bu dönemden itibaren toplumsal normlardan ve kalıplardan özgürleşme hareketleriyle beraber, ikonlardan, giysi tasarımcılarına, sanatçılardan fotoğrafçılara kadar toplumun pek çok farklı kesiminden bireyin kemikleşmiş toplumsal cinsiyet ikiliğine moda vasıtasıyla baş kaldırdığı görülebilmektedir (Marcangeli, 2015). Cinsiyetsiz moda, özgürce ve her bireyin kimliğini giyim yoluyla ifade edebilecek şekilde giyinme ihtiyacının bir yansıması olarak tarih boyunca toplumsal dönüşümlere paralel olarak inşa edildiği görülmektedir (Do Bem vd., 2019).

Moda sektöründe cinsiyetsizlik kavramı giysi ve giyim eşyalarında, cinsiyet ve yaş kalıplarının yok edilmesiyle karakterize edilen bir eğilim olarak tanımlanmaktadır (Shin ve Koh, 2020). Cinsiyetsiz moda, tasarımın tarafsızlığı nedeniyle normatif yargıların hedefi olmadan herkesin istediğini giyebilme özgürlüğüdür (Gonçalves, 2018). Cinsiyetsiz giysilerin gelişimi, dönemin toplumunda insanların estetik yönelimlerini ve sosyal değerlerini göstermektedir. Cinsiyet normlarını değiştirmekle kalmayıp, bireylerin günümüz çağında ruhsal bağımsızlığını ve sosyal hoşgörüsünü de göstermektedir (Lin vd., 2022). Özellikle 2015 yılından itibaren, popüler kültür ile beraber bazı ülkelerde cinsiyet ile ilgili haklar konusundaki değişimler, hem popüler kültür hem de akademi çevresinde 'androjen', 'unisex' ve 'cinsiyetsiz' gibi kavramlara olan ilgiyi arttırmıştır (Willson ve McCartney, 2017). Birçok tasarımcı, cinsiyet farklılıklarının azaldığı bu dönemde tasarımlarında cinsiyet yerine kendini ifade etmeyi seçmektedir (Harilala, 2014).

Cinsiyetsiz giyimi tanımlayan birçok kavramın varlığı, günümüzde çeşitli anlayışların mevcut olduğunu göstermektedir. 'Unisex', 'androjen', 'genderless (cinsiyetsiz)', bunlardan sadece birkaçıdır (Bardey vd., 2020). Cinsiyetsiz giyimin net bir tanımının olmaması, içerik olarak farklı teorik yorumlara yer açmaktadır. Farklı araştırmalarda cinsiyetsiz moda kavramı için farklı işaretler bulunabilmektedir. Bu durum, bir kültürde kadınsı bir detay olarak kabul edilen bir detayın, başka bir kültürde erkekler için kabul edilebilir bir giyim biçimi olabileceğini veya tam tersinin geçerli olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, giysilerin cinsiyetsiz olması, bir giyim eşyasına cinsiyet atfeden ve sürekli farklı anlamlarla etiketleyerek algılanma biçimini şekillendiren öğelerin, kültür ve normlar olduğu anlayışı önem kazanmaktadır. 20. yüzyıldan bu yana çeşitli cinsiyetsiz giyim ürünleri geliştirilmekte ve bu yönde trendler oluşturulmaktadır. Cinsiyetsiz trendler için birçok kavram kullanılmış olup, kavramlar çoğu zaman birbirinin yerine kullanılırken her birinin ortaya çıktıkları dönemin özelliklerine göre kendine has tanımları ve özellikleri olmuştur. Bu trendler genellikle 'unisex moda', 'androjen moda' ve 'genderless (cinsiyetsiz moda)' isimleri altında toplanmaktadır.

1960’larda, medeni haklar, öğrenci hakları, kadın özgürlüğü ve cinsiyetler arası eşitlik üzerine başlayan hareketlerle, yeni bir yaşam biçimi arayışına giren ve yeni bir ayırt edici kimlik ifade eden gençler tarafından başlatılan karşı kültür devrimi, unisex modayı tarih sahnesine çıkarmıştır (Hill, 2018:1-2). Unisex giysiler geçmişte genellikle çocuk giysilerini tanımlamak için kullanılmıştır. Terim, tüketiciye giysinin her iki cinsiyet içinde üretildiğini söylemek için kullanılmaktadır (Osmanoğlu, 2019). Kadın ve erkek giysilerinin geleneksel tanımı, unisex giysilerin ortaya çıkmasıyla değişmeye başlamıştır. Unisex moda ile geleneksel cinsiyet normlarına meydan okuyarak erkeklerin ve kadınların benzer veya aynı giysileri giymesiyle giysilerdeki bazı cinsiyet sınırları bulanıklaştırılmış, böylece kadın ve erkek giyiminde cinsiyet ayırımına yönelik algı oluşturan bazı detaysal farklılıkların değişebileceği vurgulanmıştır.

1960’lardan sonra unisex giyim, kadın modasını değiştirmekle kalmamış erkekler de kadınlara atfedilmiş giyim tarzlarını benimsemeye başlamış, böylece erkeklik söylemi üzerine kurulmuş toplumsal beklentilerden kendilerini özgürleştirmişlerdir. İsmi tasarımcısı Michael Fish’ ten alan moda mağazası Mr. Fish, 60’ların muhafazakar erkek modasına tezat oluşturarak, erkek giyiminde zengin renk paleti ve daha gösterişli bir tarz oluşturarak Tavus kuşu devriminin başlamasına yardımcı olmuştur (Elan, 2016). Kadifeler, zengin brokarlar, nakışlar, kolları fırfırlı ve yakası fiyonklu gösterişli gömlekler ve geniş renk paleti klasikleşmiş erkek modasında yeni bir görünüm oluşturmuştur (Fury, 2016).



Resim 1. Şarkıcı ve Aktris Sonny ve Cher Londra, 1965 ve Lord Lichfield Mr. Fish Kıyafetleri İçerisinde, 1971.

Önde gelen avangart tasarımcılardan Rudi Gernreich, cesur, zıt renkler, çarpıcı grafik desenleri ve vücudu gizlemeyen kıyafetlere olan ilgisi ile 1960’ların unisex akımının öncülerinden olup cinsiyet odaklı modanın sınırlarını zorlamıştır (Rozzo, 2019). 1964 yılında tasarladığı üstsüz bir mayo olan ‘Monokin’, göğüsleri açıkta bırakan tasarımıyla piyasaya sürülmesinin ardından oldukça ses getirmiş birçok gelenekçinin de olumsuz tepkileriyle karşılaşmıştır. Tek parça bikiininin, Gernreich’in 1960’larda kadınların cinsel özgürlüğü için verdiği mücadeleye verdiği desteğin ve kadınların yalnızca kimlikten yoksun seks objeleri olduğu fikrine karşı mücadele etme arzusunun bir temsili olduğu ifade edilmektedir (Fogg, 2014:379). Japonya’nın Osaka kentinde düzenlenen dünya fuarı Expo ’70’te sergilediği unisex koleksiyonunda tasarımcı, Vücut kıllarının tamamen tıraş edildiği ve aynı giysiler giydirilen bir erkek ve kadın model kullanmıştır. Toplumsal normlar tarafından aktarılan bireyin ‘cinsiyetinin’ aynı zamanda giyim tarafından da kapsanmasının gerekmediğini savunan tasarımcı, unisex fikrinin düzgün bir şekilde temsil edilebilmesi için modellerin ‘cinsiyet’ belirteçlerinden arındırılmasının en iyi sonucu vereceğine inanmaktadır (Frederick, 2022).



Resim 2. Rudi Gernreich Monokini Tasarımı Avusturya, 1964 ve Rudi Gernreich Unisex Koleksiyonu, 1970.

Toplumsal cinsiyet normlarından ve içinde bulunulan dönem görsel uygulamalarda kendini gösteren alışılmış erkeklik ve kadınlık ikileminden kaçınmayı amaçlayan “androjen” kavramı, bireylerin cinsiyet özgürlüğünün bir ölçüsü olarak tanımlanmaktadır (Tormakhova, 2019). Moda bağlamında androjenlik, giyim ürünlerinde ve görünümde cinsiyetle özdeşleşmiş öğelerin, kişinin cinsiyeti hakkında biyolojik bir tanımlamayı sağlayan özelliklerin tamamen ortadan kaldırılacak şekilde birbirine karışmasını ya da silinmesini içermektedir (Davis, 1997:47). Androjen moda, Birinci dünya savaşından itibaren sürekli olarak yeniden ortaya çıkma eğilimi göstermiş 1960’ların ortalarından 1970’lerin sonlarına, 1980’lerin punk hareketi ve 1990’ların reklam kampanyalarında androjen modellerin gündeme oturmasına kadar uzanan süreçte zaman zaman unisex stil ile beraber zirveye ulaşmıştır (Glogorovska, 2011). Üniseks’ten farklı olarak androjenlik, bedene yoğunlaşarak kıvrımlardan yoksun, dönemin sıfır beden süper modelleri ile ergenlik çağındaki bir oğlan çocuğu arasında melez bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkek giyiminde kadınsı formların ve tasarım detaylarının çok fazla kullanıldığı görülmektedir. David Bowie, Prince ve Madonna gibi popüler kültür ve pop müzik ikonları, androjen ve efeminen görünüşleriyle moda ve toplumsal cinsiyet normlarının sorgulanmasında etkili olmuştur (Simon, 2016).



Resim 3. Dawid Bowie, Alaaddin Sane Turnesinde, 1973 ve Prince, Fabulous Forum’da sahne Alırken, 1985.

Yohji Yamamoto “androjenlik, bireyin kendini tanımlamasının tarafsız bir yoludur ve moda bunu başarmak için mükemmel bir araçtır” diyerek, bu yeni moda türünü tanımlamak için androjen terimini seçmesi ve toplumsal cinsiyet etrafındaki sosyal yapıya meydan okuması, onu androjen modanın öncülerinden biri yapmıştır (Kawamura, 2004). Tasarımlarını, hem erkek hem de kadın giysilerini aynı koyu nötr renkler, daha bol formlar ve ayrıntıların daha az dikkat çektiği, ayrımların daha az olduğu bir şekilde tasarlamıştır (English, 2011:7-8).



Resim 4. Yohji Yamamoto Kadın Sonbahar/Kış, 2023 ve Yohji Yamamoto Erkek Sonbahar/Kış, 2023.

Genderless (cinsiyetsiz) kavramı, “androjen” veya “üniseks” moda stillerinin günümüzde oluşan bir evrimi olarak görülebilir. Cinsiyetsiz stil ifadesi;giysiler için cinsiyetler arasındaki sınırları tamamen ortadan kaldıran, yani hem erkekler hem de kadınların giyebileceğini vurgulayan nötr bir kavram olmaktadır. Bundan dolayı günümüzde cinsiyetsiz giysiler, kadın giysileri giyen erkekler veya erkek giysileri giyen kadınlar anlamını taşımamaktadır (Yan ve Kim, 2022). Kavramın günümüzdeki anlamı doğrultusundaki eğilim, cinsiyetleri görmezden gelen yeni bir trend yaratmıştır. Bu trendin amacı, etek giyen erkeklerden veya pantolon giyen kadınlardan ziyade, bireyin istediğini giyme ve giydiği giysinin cinsiyet etiketinden sıyrıldığı bir akım olarak geliştiğini gözlemlemektedir. Moda endüstrisindeki hareketlerin çoğu başladığında, genellikle yüksek profilli lüks markaların etkisi altında geliştiği bilinmektedir. Konuya (Genderless) yönelik ünlü markaların uygulamaları her geçen gün artmaktadır. Louis Vuitton 2023 Archlight 2.0 spor ayakkabı reklam tanıtımında, markanın reklamında yer alan Jaden Smith, yanındaki kadın mankenle benzer olan ve genellikle kadın giysilerinde kullanılan boyundan bağlamalı kolsuz bluz içerisinde, bir erkek olarak geleneksel cinsiyet odaklı giyimini değiştirebileceği mesajını vermiştir(Gregory, 2023). Versace 2020 sonbahar/kış koleksiyonunda hem erkek hem de kadınlar için çizgili, ekose, parlak çiçek desenli ve hayvan desenli her iki cinsiyet içinde birbirine benzer formlardan oluşan tasarımlar sergilemiştir. Defilede hem kadın hem de erkek mankenler çanta ve aksesuarlar takarak erkeklerin çanta taşıma ve aksesuar kullanması fikrine karşı olan geleneksel görüşlere yeni bir bakış getirmiştir (Chua, 2020).



Resim 5. Versace Sonbahar/Kış Koleksiyonu, 2020. Jaden Smith Vuitton ‘Archlight’ 2.0 Reklamı, 2023

Zincir mağazalar, yüksek moda markalarının ardından, cinsiyete özgü giysi kalıplarının dışında tasarımlarla koleksiyonlar piyasaya sürmüşlerdir. Gençlerin çoğunlukla zincir mağazalardan alışveriş ettiği ve hazır giyim ürünlerini tercih ettikleri göz önüne alındığında (Dengin ve Koç, 2016) cinsiyetsiz modanın yayılımında zincir mağazalarının önemli rolü ortaya çıkmaktadır. Küresel zincir mağaza markalarından biri olan H&M, hiçbiri belirli bir cinsiyet kimliği için tasarlanmayan veya buna yönelik pazarlanmayan uzun pamuklu gömlek elbiselerden şortlara ve kapüşonlu bluzlara kadar birçok şeyi içeren 'Denim United' adlı on dokuz parçalık bir koleksiyon yayınlamıştır (Tlfteam, 2018).



Resim 6. H&M 'Denim United Koleksiyonu', 2018 ve New Balance 'Unisentials' Kapsül Koleksiyonu Beden Tablosu, 2017.

Birey giysi satın alırken kendi fizik yapısı sadece bir yöndür, kişinin kendini ifade etme biçimi zaman zaman farklı bölümlerden (karşı cins gibi) satın alma ihtiyacını oluşturabilmektedir (Maddock, 2018). Cinsiyetsiz giysilerin ana zorluklarından biri de vücut şeklidir. Hem erkek hem de kadın fiziksel yapısına uyması gerektiği belirtilmektedir. Moda alanında daha kapsayıcı kıyafetler oluşturmak üzere markaların tüm vücut tiplerine uyabilecek erkek veya kadın ayrımı gözetmeyen beden tabloları oluşturdukları koleksiyonlar sektörde yer almaya başlamıştır. Spor giysi markası olan New Balance "Unisentials" kapsül koleksiyonuyla cinsiyet ayrımı gözetmeyen tasarımlar oluşturarak kadın ve erkek bedenlerini birleştiren yeni beden tablosunu piyasaya sunmuştur. Erkeklere veya kadınlara özel parçalar tasarlamak yerine, farklı vücut tiplerine uyacak şekilde tasarımlar piyasada daha fazla yer almaya başlamakta, cinsiyetsiz akımla birlikte her alanda kapsayıcı olma eğilimi desteklendiği gözlemlenmektedir (Chapek, 2017). Bu tarz gelişmelerin cinsiyetsiz moda aracılığıyla bireylerin ihtiyaçlarını ve farklı taleplerini karşılayacak moda trendlerinin oluşumuna katkı sağlayabileceği belirtilmektedir (Yeniçeri, 2022).

2. Yöntem

Gençlerin cinsiyetsiz moda yönelik görüş ve tercihlerinin değerlendirilmesinin amaçlandığı bu çalışma tarama modeline dayalı Betimsel bir araştırmadır. Araştırmanın evreni, Türkiye'de üniversite öğrencisi olan tüm gençler olarak belirlenmiştir. Evrenin örneklemini tesadüfi örnekleme yöntemiyle seçilen, 424'ü devlet üniversitesinde 187'si vakıf üniversitelerinde eğitim gören 310 kadın ve 301 erkek olmak üzere toplam 611 öğrenci oluşturmaktadır. Böylece, "Tesadüfi örneklem aracılığıyla evrendeki bütün elemanlar tek tek eşit seçilme şansına sahip olmuşlardır" (Ergin, 1994).

Tablo 1. Katılımcıların Demografik Özellikleri

Demografik Özellikler	f	%
Cinsiyet		
Kadın	310	50,7
Erkek	301	49,3
Medeni Durum		
Bekar	470	76,9
Evli	141	23,1
Eğitim Durumu		
Ön Lisans	194	31,8
Lisans	303	49,6
Lisans Üstü	114	18,7
Yaşadığı Yer (En Uzun Süre)		
Büyükşehir	291	47,6
İl	164	26,8
İlçe	100	16,4
Köy	56	9,2
Totlam	611	100

Tablo 1'e göre, katılımcıların %50,7 kadın ve %49,3'ünün erkek; %76,9'unun bekar ve %23,1'inin evli olduğu görülmektedir. %49,6'sının lisans, %31,8'inin ön lisans, %18,7'sinin lisansüstünde eğitim görmekte olduğu görülmektedir. Gençlerin %47,6'sının büyükşehir, %26,8'inin il, %16,4'ünün ilçede ve %9,2'sinin köyde en uzun süre yaşadığı gözlenmektedir.

Araştırmanın genel amacına ulaşmak için aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1. Gençlerin cinsiyetsiz moda yönelik farkındalık ve görüşleri nelerdir?
2. Gençlerin toplumsal cinsiyet normlarına göre kadın ve erkek giyimine yönelik görüşleri nasıldır?
3. Gençlerin giysi tercihlerinde cinsiyetsiz modanın etkisi var mıdır?

Araştırma verilerinin toplanmasında; gençlerin cinsiyetsiz moda yönelik görüş ve tercihlerini belirlemeye yönelik 3'lü likert-tipi sorulardan oluşan ölçme aracı (anket) hazırlanmıştır. Ölçme aracı; gençlerin demografik özelliklerine ilişkin sorular ile cinsiyetsiz moda ürünlerine yönelik görüşleri, giysi tercihlerinde toplumsal cinsiyet normlarının ve cinsiyetsiz modanın etkisini ve görüşlerini belirlemeyi amaçlayan sorulardan oluşmaktadır. Katılımcılara online olarak uygulanan ölçme aracıyla toplanan veriler SPSS 25.0 istatistik programıyla analiz edilmiş, gençlerin demografik özellikleri, gençlerin cinsiyetsiz moda yönelik görüş ve tercihleri frekans tabloları halinde sunularak değerlendirilmiştir. Gençlerin demografik özelliklerine göre cinsiyetsiz moda yönelik görüşleri arasındaki istatistiksel ilişki Ki-Kare analizi ile test edilmiş ve ilgili literatürle de desteklenerek $p < ,05$ anlamlılık düzeyinde yorumlanmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Davranışların yoğun olarak kazanıldığı ergenlik dönemi fiziksel, ruhsal ve duygusal olarak bir değişim dönemidir. Bir bireyin bu dönem ve gençlik dönemindeki kimliği akran grupları arasında önemlidir. Bu gelişimsel süreçte giyinme önemli bir rol oynar (Koca ve Koç, 2010:39). Bu nedenle, akran grupları ile etkileşimin yoğun olduğu dönem olarak görülen yükseköğrenime başladıktan sonra gençlerin giyim tarzlarında bir değişime gidip gitmedikleri yanıt alınması gereken bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, gençlerin cinsiyetsiz moda yönelik farkındalıklarının ne düzeyde olduğunun belirlenmesi de araştırmanın amacına ulaşmaya katkı sağlayacaktır.

Tablo 2. Gençlerin Giyim Tarzları ve Cinsiyetsiz Modaya Yönelik Farkındalıkları

Görüşler	f	%
Yükseköğrenime başladıktan sonra giyim tarzınızda değişiklik oldu mu?		
Giyim tarzım tamamen değişti	134	21.9
Giyim tarzım değişmedi ancak bazı değişiklikler yaptım	245	40.1
Giyim tarzım değişmedi	232	38
Giyim tarzınızı hangi ürün içinde nitelendirirsiniz?		
Klasik Giyim	127	20.8
Maskülen (Erkeksi detaylar barındıran kadın giyim stili)	51	8.3
Spor Giyim	141	23.1
Feminen (Kadınca hatları vurgulayan giyim stili)	67	11
Belli bir tarzım olduğunu düşünmüyorum	225	36.8
Cinsiyetine uygun olmayan giyim tarzı olan bir kişi ilk karşılaşmada olumsuz etki yaratır mı?		
Evet	166	27.2
Belki	208	34
Hayır	237	38.8
Cinsiyetsiz moda, bireylerin kendilerini ifade etmesini kolaylaştırır mı?		
Evet	216	35.4
Belki	205	33.6
Hayır	190	31.1
Cinsiyetsiz moda, daha özgür tercih bulmaya yardımcı olur mu?		
Evet	260	42.6
Belki	192	31.4
Hayır	159	26
Cinsiyetsiz moda konusunda daha fazla bilgi edinmek ister misiniz?		
Evet	185	30.3
Belki	192	31.4
Hayır	234	38.3
Totlam	611	100

Tablo 2'ye göre gençlerin 36,8'inin belirli bir giyim tarzı olmadıklarını belirtirken, %23,1'inin spor, %20,8'inin ise klasik giyim tarzını benimsedikleri görülmektedir. yükseköğretime başladıktan sonra giyim tarzlarında köklü bir değişiklik yapmayıp bazı detaylarda değişiklik yaptığını belirten gençlerin oranı %40,1 iken, giyim tarzının değişmediğini belirten %38'lik bir genç grubu vardır.

Gençlerin %38,8'inin cinsiyetine uygun giyinmemeyi olumsuz değerlendirmeyen, %35,4'ünün cinsiyetsiz moda için kendini ifade etmede kolaylık sağladığını belirttikleri, ancak olumsuz ve kararsız olanların oranı dikkate alındığında olumlu ve olumsuz bakış açısının eşit dağılım gösterdiği söylenebilir. Benzer şekilde gençlerin %42,6'sının cinsiyetsiz moda için özgür giysi tercihi yapmaya yardımcı olduğunu düşünürken; %38,3'ünün ise cinsiyetsiz moda konusunda daha fazla bilgi edinmek istememesi %31,4'ünün bu konuda kararsız kaldığı ve %30,3'ünün daha fazla bilgi edinmek istemesi de konuya yönelik farkındalıklarında eşit bir dağılım olduğunu göstermektedir.

Bu durum, bireylerin moda trendlerini benimsemeleri veya reddetmelerinde kişisel tarzlarına ve estetik algılarına uygunluğun etkisi olduğu kadar, algıları ve bilinçleri ve toplumsal değerlerin de önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Kawamura'nın, (2016: 49-52), toplumsal normlar, değerler ve farklı toplum tipleri bireylerin moda akımlarını kabul etme veya reddetme kararlarını etkilemektedir. Liberal toplum üyeleri genellikle radikal değişiklikleri ve yenilikleri daha fazla olumlu karşılayabilirken, muhafazakâr toplum ise geleneksel değerlere ve uygulamalara daha fazla bağlılık gösterebilmektedir" açıklaması da bu sonucu destekler niteliktedir. Bu bağlamda, araştırma kapsamındaki gençlerin toplumsal cinsiyet normları doğrultusunda kadın ve erkek giyimine yönelik görüşlerinin nasıl olduğu önemlidir.

Tablo 3. Gençlerin Cinsiyet Normlarına Göre Kadın ve Erkek Giyimine Yönelik Görüşleri

Seçenekler	Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Toplam		Ki Kare		
	f	%	f	%	f	%	f	%	Cinsiyet	Medeni durum	Yaşanan yer
Giyisilerin cinsiyete göre belirlenmiş formlarının olması gerektiğini düşünürüm.	154	25,2	120	19,6	337	55,2	611	100	,026*	,013*	,466
Giyisilerde renk, desen, kapama yönü, aksesuar gibi cinsiyete atfedilmiş ayrımların olmasını	187	30,6	171	28	253	41,4	611	100	,004*	,004*	,663
Cinsiyet ayrımı olmaksızın kişiler istedikleri giysiyi giyebilmelidir.	188	30,8	147	24,1	276	45,2	611	100	,004*	,005*	,515
Cinsiyet ayrımı olmaksızın üretilmiş giysilerin kullanan kişilerde özgürlük hissi	175	28,6	149	24,4	287	47	611	100	,000*	,026*	,015*
Erkeklerin parlak renkleri (Pembe, sarı turuncu, mor vb.) giymesini tercih etmem.	272	44,5	133	21,8	206	33,7	611	100	,000*	,000*	,030*
Erkeklerin giysilerinde süslü aksesuarların (Broş, taşlı kemer, parlak zincirler vb.) olmasını	217	35,5	135	22,1	259	42,4	611	100	,003*	,000*	,097
Erkeklerin tayt gibi vücut hatlarını belli eden giysiler giymesini doğru bulmam.	109	17,8	104	17	398	65,1	611	100	,023*	,007*	,558
Erkeklerin iç gösteren transparan (Tül, file, dantel vb.) giysiler giymesini deşme bulmam.	130	21,3	103	16,9	378	61,9	611	100	,127	,000*	,131
Kadın giysilerinin toplumsal kabul görmüş feminen (kadımsı hatları vurgulayan giyim tarzı) özellikler	269	44	190	31,1	152	24,9	611	100	,001*	,049*	,605
Kadınların çok erkeksi formda giysiler giymesini doğru bulmam.	245	40,1	152	24,9	214	35	611	100	,067	,000*	,004*
Kadınların tayt gibi vücut hatlarını belli eden giysiler giymesini tercih etmem.	262	42,9	147	24,1	202	33,1	611	100	,001*	,000*	,107

*p<.05

Tablo 3'e göre gençlerin %55,2'sinin giysilerin cinsiyete göre belirlenmiş formlarının olması gerektiğini düşünürken, %47 gibi önemli bir oranda da cinsiyet ayrımı olmaksızın giyinen giysilerin özgürlük hissi yarattığını düşünceleri ilgi çekicidir. Karasız görüş bildirenler de dikkate alındığında oranların eşit dağılım gösterdiği ve gençlerin büyük çoğunluğunu oluşturduğu görülebilmektedir. Benzer şekilde, gençlerin %44,5'i erkeklerin parlak renkleri giymesini olumlu karşılarken, %42,4'ünün erkeklerin giysilerinde süslü aksesuarların olmasını istemedikleri sonucun da da çelişkili iki görüşün eşit dağılımı görülmektedir. Bu sonuçta, son yıllarda erkek modasında siyah, lacivert, gri, kahverengi gibi erkek giysilerinin gelenekselleşmiş renklerinin dışına çıkılarak renk paletinin parlak ve canlı tonlarla

genişletilmesinin, özellikle yaz trendlerinde renkli ve desenli giysilerin yer almasının etkili olduğu söylenebilir. Genel olarak süs ve aksesuarlar süslenme ve kadın ile ilişkilendirildiği için bu tarz giysilerin feminen bir imaj yarattığı ve gençlerin de bu algıyla görüş bildirdikleri düşünülmektedir. Al-Mutawa (2016) çalışmasında, kadın tüketicilerin erkeklerin sadece klasik aksesuarlar (ayakkabılar, cüzdanlar, saatler, güneş gözlükleri vb.) dışında aksesuar kullanmalarını ve moda olan aşırı ilgisini eşcinsellikle ilişkilendirerek erkeklik kimliklerini sorguladıklarını belirlemiş olması da bu düşünceyi destekler niteliktedir.

Gençlerin %44'lük bir oranla kadın giysilerinin toplumsal kabul görmüş özellikler taşıması gerektiğini düşünmemesi ve %40,1'lük oranla kadınların çok erkeksi formda giysi giymelerini yanlış bulmaları, gençlerin kadınların cinsiyetsiz giyim konusunda daha esnek görüşlere sahip olduklarını düşündürmekle birlikte, aksi yönde ve kararsız görüşlerin oranının daha fazla olduğu görülmektedir. Kadınların tayt gibi vücut hatlarını belli eden giysiler giymesini tercih etmeyenlerin oranı %33,1 iken, bu giysileri erkeklerin giymesini doğru bulmayanların oranının %65,1 olması, kadın ve erkeğe atfedilen sadece giysinin tasarım özellikleri ve formu olmadığı toplumsal değerlerin yüklediği diğer rollerin de etkili olduğu şeklinde yorumlanmaktadır.

Cinsiyete göre gençlerin cinsiyet normlarına göre kadın ve erkek giyimine yönelik görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir ilişki olup olmadığını belirlemek için yapılan Ki Kare testi sonuçlarında; "erkeklerin iç gösteren transparan (Tül, file, dantel vb.) giysiler giymesini doğru bulmam" görüşü dışında, tüm görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir ilişki bulunmuştur. Elde edilen verilere göre kadın (%55,8) ve erkek (%54,5) katılımcıların çoğunluğu giysilerin cinsiyete göre belirlenmiş formları olması gerektiği görüşüyle, özellikle kadınlar renk, desen (%53,5) ve aksesuar (%41,9) gibi cinsiyete atfedilmiş ayrımların olmasını doğru bulmamıştır. Erkeklerde renk, desen (%35,2) ve aksesuar (%28,9) kullanımını doğru bulanların oranı kadınlara göre oldukça düşüktür.

Medeni durumlarına göre gençlerin cinsiyet normlarına göre kadın ve erkek giyimine yönelik tüm görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir ilişki bulunmuştur. Gençlerin yaşamlarının çoğunu geçirdikleri yani yükseköğretime başlamadan önce aileleri ile birlikte ikamet ettikleri yere göre kadın ve erkek giyimine yönelik görüşleri arasındaki ilişkinin sadece üç görüş arasında olduğu tespit edilmiştir. Bunlar; "cinsiyet ayrımı olmaksızın üretilmiş giysilerin kullanan kişilerde özgürlük hissi uyandırdığını düşünüyorum", "erkeklerin parlak renkleri (Pembe, sarı turuncu, mor vb.) giymesini tercih etmem" ve "kadınların çok erkeksi formda giysiler giymesini doğru bulmam" görüşleridir.

Şehir ile kırsal alanlarda yaşayanların farklı ekonomik ve sosyo-kültürel yaşam biçimine sahip oldukları dikkate alındığında, şehir ve kırsal kesimde yaşayan gençlerin giysilere dair düşünceleri arasında çeşitli farklılıklar olabilmektedir. Geleneksel cinsiyet normları kırsal kesimlerde daha belirgin olabilir bundan dolayı cinsiyetsiz giysilere karşı daha muhafazakâr bir tutum sergileyebilirler. Elde edilen verilere göre ilçede ve köyde yaşayan gençlerin cinsiyetsiz moda ürünlerine yönelik görüşleri geleneksel giysi normlarından daha fazla etkilenmiştir.

Tablo 3'teki sonuçlara göre, gençlerin giysilerin renk ve desen gibi tasarım özelliklerindeki cinsiyetle özdeşleştirilmiş ayrımlardan daha çok giysi formlarındaki ayırt edici özellikleri benimsedikleri, cinsiyetsiz giysilerin özgür tercih avantajı olduğunu düşünmelerine rağmen, cinsiyete göre belirlenmiş formlarının olması gerektiğini belirtecek ikilem içinde oldukları görülmektedir. Ancak, genel olarak gençlerin erkek giysilerine ilişkin düşüncelerinin kadın giysilerine nazaran daha tutucu bir eğilim içinde olduğunu söylemek de mümkündür. Dolayısıyla, erkek giyiminin, kadın giyimine göre geleneksel cinsiyet ideolojisine dayalı daha katı ve kurallara bağlı kaldığı (Kim ve Yim, 2015) düşünülebilir. Bu düşünceyi toplumsal cinsiyet normlarına göre kabul görmüş renk, desen, formların dışında giyim tarzları olan kişilere yönelik görüşlerin yer aldığı Tablo 4'teki sonuçlar da doğrulamaktadır.

Tablo 4. Cinsiyetine Uygun Olmayan Renk, Desen, Form ve Aksesuarları Barındıran Giyim Tarzı Olan Kişilere Yönelik Görüşler

Görüşler	Seçenekler		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Toplam		Ki Kare	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	Cinsiyet	Medeni durum
											p	p
Farklı cinsel tercihleri olduğunu düşünürüm.	160	26,2	196	32,1	255	41,7	611	100	,017*	,001*		
Toplumsal cinsiyet normlarına karşı duruş	118	19,3	193	31,6	300	49,1	611	100	,190	,137		
Farklı bir tarz yaratmaya çalıştığımı düşünürüm.	81	13,3	129	21,1	401	65,6	611	100	,000*	,007*		
Toplumun ilgisini çekmeye çalıştığımı düşünürüm.	155	25,4	168	27,5	288	47,1	611	100	,089	,004*		
Giyimlerinden dolayı toplumsal baskı/tepki gören kişiler olduklarını	149	24,4	180	29,5	282	46,2	611	100	,502	,291		
Marjinal bir gruba dahil kişiler olduklarını	134	21,9	198	32,4	279	45,7	611	100	,143	,522		
Toplumdan dışlanmış kişiler olduklarını düşünürüm.	239	39,1	187	30,6	185	30,3	611	100	,000*	,009*		

Tablo 4'e göre gençlerin %41,7'si renk, desen, form ve aksesuarları ile genel kabul görmüş tarzların dışında giyinen kişilerin farklı cinsel tercihleri olduğunu düşünürken, %65,6'sının bu kişileri farklı bir tarz yaratmaya çalışan kişiler olarak görmeleri, cinsiyetsiz modanın gençler tarafından nasıl algılandığına yönelik ipuçlarını vermektedir. Bu durumda moda markalarının ürünleri ve vurgulayıcı etiketleri ile bu algıyı oluşturmalarıyla ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Loureiro (2022:102), cinsiyetsiz sözcüğünün, genel izleyici kitlesine veya dünyada hakkında en çok konuşulan markalardan bazılarında bahsedilmemiş kültürel ve sosyal bir yük taşıdığını vurgulamaktadır. Ayrıca, cinsiyet ayrımı gözetmeyen, üniseks, cinsiyetsiz markalarda bir artış olduğunu, ancak bu markaların çoğunun, kışkırtıcı veya heyecan verici, moda için uygun veya çağdaş olmanın bir yolu olarak bu "etiketi" taktıklarını belirterek konuya eleştiri getirmektedir.

Gençlerin %46,2'sinin bu kişilerin giyimlerinden dolayı toplumsal baskı gören bireyler olduklarını düşünmeleri, %45,7'sinin ise marjinal bir gruba dahil bireyler olarak görmeleri, cinsiyetsiz moda kavramının belirsizliği ve gençler arasında içeriğinin net olarak bilinmediği anlamına geldiği söylenebilir. Bunun tan tersi bir düşünceyle gençlerin %39,1'inin bu kişileri toplumdan dışlanmış kişiler olarak görmemesi de bu söylemi doğrulamaktadır. Bunun ardında, cinsiyetsiz modanın alışlagelmiş cinsiyet normlarını sorguluyor olabileceği gibi, cinsiyetsiz moda kavramının içerdiği toplumsal cinsiyet eşitliği ve herkesin istediği tarzda giyinebilmesi gibi fikirlerin yeterince bilinmemesi bundan ziyade sosyal medya içerisinde popüler olan cinsiyetsiz giysilerin belirli bireyler veya gruplarla ilişkilendirilmesi (Subaşı, 2020) olabileceği de düşünülmelidir. Çünkü giyim veya diğer görünüm ipuçları, gözlemlenen bir kişiyi anlamak için algılayıcı tarafından seçilebilecek uyarılar olarak görülmektedir (Kodzoman, 2019). Bireyler oluşturduğu tarz ile

toplumdan farklı olma güdüsü içerirken aynı zamanda kendisiyle benzer zevkleri, idealleri paylaşan insanlarla bir araya gelme arayışındadır (O'Reilly ve Benson, 2016).

Ki kare testi sonuçlarına göre, cinsiyete göre cinsiyetine uygun olmayan renk, desen, form ve aksesuarları barındıran giyim tarzı olan kişilere yönelik görüşlerin sadece üçü arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir ilişki bulunmuştur. Bunlar; “farklı cinsel tercihleri olduğunu düşünürüm”, “farklı bir tarz yaratmaya çalıştığımı düşünürüm” ve “toplumdan dışlanmış kişiler olduklarını düşünürüm” görüşleridir. Medeni duruma göre de aynı görüşler arasında anlamlı ilişkinin yanına “toplumun ilgisini çekmeye çalıştığımı düşünürüm” görüşü de eklenerek dört görüş arasında ilişki olduğu gözlenmektedir.

Moda, insanların kendilerini ifade edebildikleri bir olgu olmasına rağmen, her zaman kapsamında bir sınırlamanın var olduğu bilinmektedir. Ancak, genç nesillerin, giysilerin cinsiyetini temsil etmesi veya etmemesinden ziyade istediğini giyebileceğini vurgularcasına bu sınırlamaları sorguladıkları, kendilerini ifade etme ve bireyselliklerini yansıtmının bir yolu olarak, yaşamlarının birçok alanında olduğu gibi giyim tarzlarında da kapsayıcılık ve eşitliği aradıkları görülmektedir. Ashley (2021), "Z kuşağı tüketicilerinin %56'sı cinsiyet kimliği spektrumunda kendilerini "nötr" olarak tanımladıkları ve halihazırda kendi cinsiyetlerinin dışında alışveriş yaptıklarını belirtmektedir. Bu bağlamda, araştırma kapsamındaki gençlerin giysi tercihlerinde toplumsal cinsiyet normlarının etkili olup olmadığı sorusu gündeme gelmektedir.

Tablo 5. Gençlerin Giyim Tarzlarını Belirlemede Etkili Olan Etkenler

Görüşler	Seçenekler		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Toplam		Ki Kare
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	
Sosyal statüm giyim tarzımı ve giysi tercihlerimi etkiler.	109	17,8	139	22,7	363	59,4	611	100			P ,025*
Cinsiyetime uygun olan giyim formları ile giyim tarzımı	100	16,4	139	22,7	373	60,9	611	100			,006*
Giyim tarzımı oluşturmada giysilerin cinsiyetime uygun ve genel kabul görmüş özellikleri (renk, desen, doku, aksesuar vb.)	161	26,4	145	23,7	305	49,9	611	100			,000*
Giyim tarzım üzerinde başkalarının (sosyal çevre)	116	19	195	31,9	300	49,1	611	100			,000*
Giyim tarzım ve tercihlerim üzerinde yakın çevrem ve arkadaş gruplarımın	204	33,4	199	32,6	208	34	611	100			,016*

*p<.05

Tablo 5 incelendiğinde, gençlerin %60,9'unun cinsiyetlerine uygun giyim formları ile giyim tarzlarını oluşturdukları görülmekte olup, araştırma kapsamında belirlenmeye çalışılan tüm görüşlerde de bu yönde eğilim olduğu saptanmıştır. Gençlerin %49,9'unun giyim tarzını oluştururken giysilerin cinsiyetine uygun ve genel kabul görmüş özellikleri (renk, desen, doku, aksesuar vb.) yansıtmalarının etkili olduğunu belirtmesi de sonucun destekler niteliktedir.

Gençlerin %59,4'ü sosyal statülerinin giyim tarzlarını etkilediğini belirtirken, % 49,1 oranla gençlerin yaklaşık yarısının giyim tarzları üzerinde başkalarının (sosyal çevre) düşüncelerinin bir etkisi olmadığı görülmektedir. Kararsızların

oranları da dikkate alındığında, sosyal çevreye oranla statünün giyim tarzlarını oluşturmada daha fazla etkili olduğu söylenebilir.

Bu durum bir çok araştırma ile ortaya konmuştur. Koca ve arkadaşları (2009:743) araştırmalarında, kadınların sosyal yapıdaki aktiviteleri, kültürel birikimi, estetik anlayışı ve çalışma hayatı ile toplumda bir sosyal mevki edinme çabaları içinde, giyim tarzlarının büyük önem taşıdığını belirtmektedirler. Giyim önemli bir sosyalleşme etkisi yaratmakta, sosyal statü ve bir gruba ait olma gibi toplumsal ilişkileri etkileyen bir faktör olarak da görülmektedir. Koca ve Koç (2016:246) araştırmalarında; kadın ve erkeklerden oluşan örneklem grubunun giysi satın alma davranışlarını etkileyen ilk üç faktörün arasında statü olduğu ve bunu sırasıyla kültürel değerler, aile ve yakın arkadaş çevre gibi faktörlerin takip ettiği sonucuna ulaşmışlardır. Tablo 5’te görülen gençlerin %60,9’unun cinsiyetine uygun olan giyim formları ile giyim tarzını oluşturduğunu ve %49,9’unun ise giysilerinin cinsiyetine uygun genel kabul görmüş özellikleri (renk, desen doku, aksesuar) yansıtmasının tarzlarını belirlemede etkili olduğunu belirtmesi de kültürel değerler açısından bu sonuçla örtüşmektedir. Ancak, gençlerin giyim tarzlarını belirlemede dışsal bir etki olmadığını belirtmelerine karşın önemli bir çoğunluğun cinsiyete uygun giysi formlarını tercih ettiklerini belirtmeleri bu açıdan dikkat çekicidir.

Ki kare testi sonuçlarında; cinsiyete göre gençlerin giyim tarzlarını belirlemede etkili olan etkenlerin tümü arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir ilişki bulunmuştur. Medeni duruma göre ise sadece “giysi satın alırken kadın/erkek cinsiyetine uygun, genel kabul görmüş özellikleri (renk, desen, doku, aksesuar vb.) tercih ederim” arasında anlamlı (,000) ilişki saptanmıştır.

Tablo 6. Gençlerin Giysi Tercihlerinde Cinsiyetsiz Modanın Etkisi

Seçenekler	Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Toplam		Ki Kare
	f	%	f	%	f	%	f	%	Cinsiyet
İnternette sıklıkla karşıma çıktığı için cinsiyetsiz giysiler tercihlerimi etkiler.	279	45,7	163	26,7	169	27,7	611	100	p ,000*
Cinsiyetsiz moda akranlarım arasında trend olduğu için tercih ederim.	355	58,1	145	23,7	111	18,2	611	100	,000*
Beğendiğim ve takip ettiğim ünlüler cinsiyetsiz modayı tercih ettiklerinden dolayı ilgimi	344	56,3	138	22,6	129	21,1	611	100	,000*
İzlediğim film, dizi ve şovlarda tercih edilen cinsiyetsiz moda ürünleri giysi	323	52,9	148	24,2	140	22,9	611	100	,000*
Modaya uygun giyinmeye çalıştığım ve yeni bir trend olduğu için	287	47	176	28,8	148	24,2	611	100	,125
Cinsiyetsiz modanın, giysi tercihlerim üzerinde bir etkisi yoktur.	149	24,4	152	24,9	310	50,7	611	100	,035*
Alışlagelmiş giysilerden farklı olduğu ve beni farklı gösterdiği için	253	41,4	185	30,3	173	28,3	611	100	,052
Beğendiğim moda markalarının sunduğu bir tarz olduğu için	272	44,5	171	28	168	27,5	611	100	,000*

*p<.05

Tablo 6’da gençlerin %50,7’sinin cinsiyetsiz modanın, giysi tercihlerim üzerinde bir etkisi yoktur yanıtı ile bu tercih en yüksek oran olarak dikkat çekmektedir. Tercihler incelendiğinde, %58,1 oranıyla akranlarının arasında trend olsa bile cinsiyetsiz modanın gençlerin tercihlerini etkilemediği, %56,3 oranla beğendiği ve takip ettiği ünlüler cinsiyetsiz modaı tercih etse bile ilgisini çekmediği ve %52,9 oranla izlediği film, dizi ve şovlarda tercih edilen cinsiyetsiz moda ürünlerinin giysi seçimlerini etkilemediği görülmektedir. Bu sonuç Tablo 5’teki gençlerin cinsiyetlerine uygun giyim formları ile giyim tarzlarını oluşturdukları sonucu ile örtüşmekte ve tutarlılık göstermektedir. Gümüş (2020:394) Z kuşağının alışveriş tercihlerini belirlemeye yönelik çalışmasında; katılımcıların sosyal medya ünlülerinin tavsiye ettiği marka ya da ürünlere, arkadaşlarının ya da geleneksel ünlülerin tavsiye ettiği marka ve ürünlere daha fazla bağlı ve sadık hissettikleri sonucuna ulaşmalarını belirtmektedir. Tablo 6’daki sonuçlara göre bu etkinin yeterince görülmemesi, gençlerin cinsiyetsiz giysilere yönelik bilgilerinin yetersizliğinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Zaman ve teknoloji geliştikçe, ülkeler arasındaki alışverişler artmakta ve fikirlerin kabulünü de giderek daha kapsamlı hale getirmektedir (Lin vd., 2022). Ancak, araştırma sonuçları dikkate alındığında cinsiyetsiz moda, sosyal medya başta olmak üzere birçok platformda gündeme getirilmesine ve birçok marka tarafından farklılık olarak sunulmasına rağmen, gençler tarafından kabul görmediği söylenebilir. Cinsiyetsiz giyim güncel bir konudur, ancak bununla ilgili bilimsel ve yansıtıcı çalışmalar (Reis vd., 2018), bu fenomenle ilgili sosyal farkındalık ve net bilgilendirmenin ülkemizde yok denebilecek kadar az olduğu görülmektedir. Bu nedenle, bilgilendirilmiş tüketici grubunun yetersiz olması, cinsiyetsiz modanın belirsizlikler içeren ve bazı gruplarla özdeşleşmiş giysiler olarak algılanmasına yol açmaktadır. Dolayısıyla gençler arasında da yeterince tanınmadığı için cinsiyetsiz moda ürünlerine dair farkındalığın az olduğu düşünülmektedir.

Cinsiyete göre giysi tercihlerinde cinsiyetsiz modanın etkisi “ ki kare testi sonuçlarına göre, alışılmış giysilerden farklı olduğu ve beni farklı gösterdiği için tercihlerimi etkiler” ve “modaya uygun giyinmeye çalıştığım ve yeni bir trend olduğu için tercihlerimi etkilemektedir” seçenekleri dışında tüm etkenlerle cinsiyet arasında anlamlı bir ilişki bulunmuştur. .

4. Sonuç ve Öneriler

Gençlerin cinsiyetsiz modaı yönelik görüş ve tercihlerinin değerlendirilmesinin amaçlandığı bu çalışmada; önemli çoğunluğu lisans olmak üzere, ön lisans ve lisansüstü 310 kadın ve 301 erkek öğrenciden oluşan örneklem grubuna uygulanan ölçme aracı ile toplanan veriler analiz edilmiş ve genel olarak gençlerin cinsiyetsiz moda hakkındaki düşünceleri ve cinsiyetsiz moda ürünlerine yönelik görüşleri incelendiğinde kararsızlık ve ikilem içinde oldukları dikkat çeken önemli bir nokta olarak tespit edilmiştir. Araştırmada aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

- Gençlerin giysilerin renk ve desen gibi tasarım özelliklerindeki cinsiyetle özdeşleştirilmiş ayrımlardan daha çok giysi formlarındaki ayırt edici özellikleri benimsedikleri, cinsiyetsiz giysilerin özgür tercih avantajı olduğunu düşünmelerine rağmen, cinsiyete göre belirlenmiş formlarının olması gerektiğini belirttikleri,
- Gençlerin çoğunluğu, cinsiyet ayrımı olmadan kişilerin istedikleri giysileri giyebilmesi gerektiğini düşünmelerine rağmen, kadın giysilerinde çeşitli detay ve formların bulunmasını olumlu karşıladıkları, ancak, erkek giysilerinde süslü aksesuarların ve erkeklerin vücut hatlarını belirginleştiren ve iç gösteren giysiler giymelerini doğru bulmadıkları,
- Örneklemin yaklaşık yarısını oluşturan, kadın giysilerinin toplumsal kabul görmüş özellikler taşıması gerektiğini düşünenlerle, kadınların çok erkeksi formda giysi giymelerini yanlış bulmayanların oranlarının yaklaşık olduğu,

- Gençler, alışlagelmiş cinsiyete uygun giyim tarzlarından farklı tarzlar benimseyen bireylerin toplumdaki dışlanmış kişiler olduklarını düşünmemelerine rağmen, normal olandan farklı olduklarını düşündükleri,
- Sosyal çevreye oranla statünün giyim tarzlarını oluşturmada daha fazla etkili olduğu,
- Gençlerin önemli oranda cinsiyetsiz modanın, giysi tercihleri üzerinde bir etkisi olmadığı ve akranlarının arasında trend olsa bile cinsiyetsiz modanın gençlerin tercihlerini etkilemediği,
- Cinsiyet ayrımı olmayan giysilerin, gençler arasında henüz normal tarzlardan biri olarak yerleşmediği, bu moda hakkında daha fazla bilgi edinmek istemeyenlerin oranının kararsızlar ve bilgi edinmek isteyenlerle benzerlik gösterdiği ve cinsiyetsiz moda da farkındalıklarının yetersiz olduğu belirlenmiştir.

Ki kare testi sonuçlarına göre,

- Cinsiyete göre gençlerin cinsiyet normlarına göre kadın ve erkek giyimine yönelik görüşleri arasında “erkeklerin iç gösteren transparan (Tül, file, dantel vb.) giysiler giymesini doğru bulmam” görüşü dışında, tüm görüşlerle cinsiyet değişkeni arasında anlamlı bir ilişki olduğu,
- Cinsiyete göre cinsiyetine uygun olmayan renk, desen, form ve aksesuarları barındıran giyim tarzı olan kişilere yönelik görüşlerin sadece üçü arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir ilişki bulunmuştur. Bunlar; “farklı cinsel tercihleri olduğunu düşünürüm”, “farklı bir tarz yaratmaya çalıştığını düşünürüm” ve “toplumdan dışlanmış kişiler olduklarını düşünürüm” görüşleridir. Medeni duruma göre de aynı görüşler arasında anlamlı ilişkinin yanına “toplumun ilgisini çekmeye çalıştığını düşünürüm” görüşü de eklenerek dört görüş arasında ilişki olduğu,
- Cinsiyete göre giysi tercihlerinde cinsiyetsiz modanın etkisi “ki kare testi sonuçlarına göre, alışlagelmiş giysilerden farklı olduğu ve beni farklı gösterdiği için tercihlerimi etkiler” ve “modaya uygun giyinmeye çalıştığım ve yeni bir trend olduğu için tercihlerimi etkilemektedir” seçenekleri dışında tüm etkenlerle cinsiyet arasında anlamlı bir ilişki bulunmuştur.
- Medeni durumlarına göre gençlerin cinsiyet normlarına göre kadın ve erkek giyimine yönelik tüm görüşleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir ilişki bulunduğu,
- Gençlerin yaşamlarının çoğunu geçirdikleri yere göre kadın ve erkek giyimine yönelik görüşleri arasındaki ilişkinin; “cinsiyet ayrımı olmaksızın üretilmiş giysilerin kullanan kişilerde özgürlük hissi uyandırdığını düşünüyorum”, “erkeklerin parlak renkleri (Pembe, sarı turuncu, mor vb.) giymesini tercih etmem” ve “kadınların çok erkeksi formda giysiler giymesini doğru bulmam” görüşleri arasında olduğu belirlenmiştir.

Araştırma sonuçları, cinsiyetin moda üzerinde hala belirleyici bir etkiye sahip olduğunu ve cinsiyet dışı moda konseptlerinin gençler arasında henüz yeterince bilinirlik kazanmadığını ve moda endüstrisinin ve toplumun giysiler üzerinde oluşan cinsiyet kavramını daha kapsayıcı bir şekilde ele alması gerektiğini göstermektedir. Bu bağlamda, cinsiyetin moda üzerindeki sınırlayıcı etkilerini aşmak ve çeşitliliği teşvik etmek için daha fazla farkındalık ve eğitim gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Cinsiyetsiz modanın içeriğinin tam olarak anlaşılması için; bu giysilerin belirli bir gruba hitap eden değil, tasarım özellikleri ile cinsiyet ayrımlarının ortadan kaldırıldığı giysiler olduklarının açıkça tanımlanması ve tasarımlarla yansıtılması tasarımcıların sorumluluğu olarak görülmektedir. Cinsiyetsiz giyim geliştirilmesi, sosyal farkındalık açısından bireylerin bireyselliklerini daha iyi ifade edebilecekleri giyim tarzları üretebilir ve daha akışkan bir pazar nişinin ihtiyaçlarına cevap vererek daha fazla kitlelere ulaşmanın bir yolu olabilir.

Cinsiyetsiz moda ile ilgili yapılan araştırmalar, toplumsal normların giysiler üzerindeki etkisini anlamak ve bu normları sorgulamak için önemli bir fırsat sunar. Bu araştırmalar, geleneksel rollerinin giysi tercihlerine ve moda trendlerine olan etkisini inceleyerek toplumsal normları ve stereotipleri belirlemeye yardımcı olabilir. Bu yolla, cinsiyetsiz moda araştırmaları, daha kapsayıcı ve çeşitli bir moda endüstrisinin oluşmasına destek olabilir.

Kaynakça

- Al-Mutawa, F., S. (2016). Negotiating Muslim masculinity: androgynous spaces within feminized fashion. *Journal of Fashion Marketing and Management.*, 20 (1), 19-33. <https://doi.org/10.1108/JFMM-11-2014-0080>
- Akbaş, F. (2020). Feminizmin Tarihi Coğrafyası Özet. *Uluslararası Eğitim ve Tarih Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 77-110.
- Andersson, G. (2020). Too Anxious to Please: Moralising Gender in Fashion Magazines in the Early Nineteenth Century. *History of Retailing and Consumption*, 6(3), 216-244. doi:10.1080/2373518X.2021.1915593
- Ashley, B. (2021). Stella McCartney to Gucci: Lessons on the New Gender Neutral; *VogueBusiness*. <https://www.voguebusiness.com/fashion/stella-mccartney-to-gucci-lessons-on-the-new-gender-neutral>, Erişim: 17 Mayıs 2024
- Bardey, A., Achumba-Wöllenstein, J., Chiu, P. (2020). Exploring the Third Gender in Fashion: From Consumers' Behavior to Designers' Approach towards Unisex Clothing. *Fashion Practice*, 12(3), 421-439. doi:10.1080/17569370.2020.1816317
- Chapek, G. (2017). *Fashion Without Gender*. Gender & Sexuality Studies Student Work Collection. 7. https://digitalcommons.tacoma.uw.edu/gender_studies/7 Erişim: 17 Mayıs 2024
- Chua, I. (2020). His and Hers: Fashion is Genderless In 2020. *Esquire*, Erişim: 17 Mayıs 2024 <https://www.esquiremag.ph/style/fashion/gender-neutral-fashion-style-a2466-20200412-lfrm>
- Cislaghi, B., Heise, L. (2020). Gender Norms and Social Norms: Differences, Similarities and Why They Matter in Prevention Science. *Sociology of health & illness*, 42(2), 407-422. <https://doi.org/10.1111/1467-9566.13008>
- Davis, F. (1997). *Moda, kültür ve kimlik: İstanbul: Yapı Kredi Yayınları*
- Dengin, S., Koç, F. (2016). Kültür Endüstrisi Bağlamında Moda ve Gençlerin Modayı Kullanma Durumları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 20(1), 203-222. <https://doi.org/10.20296/tsad.67832>
- Do Bem, N. A., Calvi, G. C., Linke, P. P. (2019). Identity Aspects of the Relationship Between Androgyny and Genderless Fashion. *Revista Técnico-Científica Do Programa De Pos-Graduação Em Design*, 2(1).
- Elan, P. (2016). Peacock Revolution Back with Label that Dressed Mick Jagger and David Bowie. *The Guardian Journal*. <https://www.theguardian.com/fashion/2016/mar/13/peacock-revolution-david-bowie-mick-jagger-mr-fish>. Erişim: 18 Mayıs 2024
- English, B. (2011). *Japanese Fashion Designers: The Work And Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*. Newyork: Berg.
- Ergin, D., Y. (1994). Örnekleme Türleri. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 6(6), 91-102.
- Flaccavento, A. (2022). Unisex, Genderless: Let the Debate Ensur. *Zone Moda Journal*, 12(1), 23-28. <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0563/14902>
- Fogg, M. (2014). *Modanın tüm öyküsü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Freedman, J. J., Sears, D., O. (1989). Cinsiyet Roller. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 22(2), 687-724. https://doi.org/10.1501/Egifak_0000001414
- Frederick, N. (2022). 1970 – Rudi Gernreich, Caftan. *Fashion History Timeline*. Erişim: 18 Mayıs 2024 <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1970-rudi-gerneich-caftan/>

- Fury, A. (2016). The Peculiar '60s Designer Who Redefined Men's Fashion. The New York Times Style Magazine. <https://www.nytimes.com/2016/03/06/t-magazine/fashion/michael-fish-designer-london-legacy.html> Erişim: 18 Mayıs 2024
- Giddens, A. (2012). Sosyoloji (1. Baskı). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Glogorovska, K. (2011). Exploration of the Gender Myth Via Fashion Media: Androgyny and Dandyism in Contemporary Fashion Magazines. <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:190059809> Erişim: 18 Mayıs 2024
- Gonçalves, M. (2018). Moda Sem Género. E se um Dia Usarmos Todos a Mesma Roupas? Observador Jornalismo <https://observador.pt/especiais/moda-sem-genero-e-se-um-dia-usarmos-todos-a-mesma-roupa/> Erişim: 18 Mayıs 2024
- Gregory, A. (2023). Jaden Smith is the Face of Louis Vuitton's Archlight 2.0. The Urban Journal. <https://urbjournal.com/jaden-smith-is-the-face-of-louis-vuittons-archlight-2-0/> Erişim: 18 Mayıs 2024
- Gümüş, N. (2020). Z kuşağı tüketicilerin satın alma karar tarzlarının incelenmesi. Yaşar Üniversitesi E-Dergisi, 15(58), 381-396. <https://doi.org/10.19168/jyasar.572987>
- Harilala, D. (2014). Unisex fashion is all the rage, but will it be accepted into the mainstream. South China Morning Post. <https://www.scmp.com/lifestyle/fashion-watches/article/1556177/unisex-fashion-all-rage-will-it-be-accepted-mainstream>. Erişim: 18 Mayıs 2024
- Hill, D. D. (2018). Peacock revolution: American masculine identity and dress in the sixties and seventies: Bloomsbury Publishing.
- Kavilanz, P. (2021). Gender Neutral Clothes are The Next Big Thing in Fashion. CNN Business. <https://edition.cnn.com/2021/06/23/business/gender-neutral-fashion/index.html>. Erişim: 18 Mayıs 2024
- Kawamura, Y. (2004). The Japanese revolution in Paris fashion. Fashion Theory, 8(2), 195-223. doi. 10.2752/136270404778051771
- Kawamura, Y. (2016). Moda-loji: Moda Çalışmalarına Giriş: İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kim, H. J., & Yim, E. H. (2015). Gender identity expression in contemporary men's fashion-Focus on Judith Butler's gender identity theory. Journal of the Korean Society of Costume, 65(3), 47-61 DOI: 10.7233/jksc.2015.65.3.047
- Koca, E., Koç, F. (2016). A Study of Clothing Purchasing Behavior By Gender with Respect to Fashion and Brand Awareness. European Scientific Journal, March 2016 edition, 12(7), 234-248. <https://doi.org/10.19044/esj.2016.v12n7p234>
- Koca, E., Koç, F. (2010). Gençlerin Dinledikleri Müzik Türlerinin Giyim Tarzlarına Etkisi. NWSA e-Journal of New World Sciences Academy, 5 (2), 37- 49. Article Number:2C0019,.
- Koca, E., Koç, F., Şahinoğlu, M., Pamuk, B. (2009). Toplumsal Statü Açısından Kadının Giysi Tercihlerini Etkileyen Etmenler. Uluslararası Multidisiplinler Kadın Kongresi, 13-16 Ekim, İzmir, 742-751.
- Kodžoman, D. (2019). The Psychology Of Clothing: Meaning of Colors, Body Image and Gender Expression in Fashion. Textile & leather review, 2(2), 90-103. DOI: 10.31881/TLR.2019.22
- Krischer, H. (2019). Beyond Androgyny: Nonbinary Teenage Fashion. The New York Times <https://www.nytimes.com/2019/08/14/style/nonbinary.html> Erişim: 18 Mayıs 2024

- Laughlin, S. (2016). Gen Z goes beyond gender binaries in new Innovation Group Data. VML <https://www.wundermanthompson.com/insight/gen-z-goes-beyond-gender-binaries-in-new-innovation-group-data> Erişim: 18 Mayıs 2024
- Lin, L., Liu, J., Yang, M., & Zhang, Z. (2022). The Prospect of Non-sexist Clothing in the Future Clothing Market. *Journal of Education, Humanities and Social Sciences*, 5, 1-5. DOI: 10.54097/ehss.v5i.2875
- Loureiro, E. (2022). Has Genderless Become a Fashion Design Label? *Convergences-Journal of Research and Arts Education*, 15(30), 99-109. DOI: 10.53681/c1514225187514391s.30.146
- Maddock, R. (2018). Building with Gender: Reconstructing Dress Codes Using The Semiotics of Typical 20th Century Masculine and Feminine Formal Wear to Create A Contemporary Garment. *Masters by Research*. DOI: 10.13140/RG.2.2.19976.67849
- Marcangeli, S. (2015). Undressing the Power of Fashion: The Semiotic Evolution of Gender Identity by Coco Chanel and Alexander McQueen. Honors Theses. Bucknell University.
- Oetojo, J. (2016). Consumer Perception on Gender Equality and Designer Performance for Genderless Fashion Brands. *Pertanika Journal*, 24, 137-146.
- Osmanoğlu, R. (2019). Giysi tasarımı ve üniseks kavramı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarım Ana sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi
- Reis, B., Pereira, M., Azevedo, S., Jerónimo, N., & Miguel, R. (2018). Genderless clothing issues in fashion. In *Textiles, Identity and Innovation: Design the Future* (pp. 255-260): CRC Press.
- Rozzo, M. (2019). How Rudi Gernreich, Fashion's Utopian Prophet (And Inventor of the Thong), Saw the Future. *Vanity Fair*. <https://www.vanityfair.com/style/2019/05/rudi-germreich-thongs-and-fashion> Erişim: 19 Mayıs 2024
- Shin, E. J., & Koh, A.-R. (2020). Korean genderless fashion consumers' self-image and identification. *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles*, 44(3), 400-412. DOI: 10.5850/JKSCT.2020.44.3.400
- Simon, M. D. (2016). How Prince Redefined Masculinity Through His Music, Onstage. *NBC NEWS*. <https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/how-prince-redefined-masculinity-through-his-music-onstage-n560536> Erişim: 19 Mayıs 2024
- Subaşı, S. (2020). Cinsiyetsizlik Modası. *Lacivert Dergi* (69). Erişim: 19 Mayıs 2024 <https://www.lacivertdergi.com/dosya/2020/06/17/cinsiyetsizlik-modasi>
- Tlfbteam. (2018). How Gender Neutral Fashion Became the New Normal. *The Last Fashion Bible* <https://thelastfashionbible.com/2018/07/15/gender-neutral-fashion/> Erişim: 19 Mayıs 2024
- Tormakhova, A. (2019). Androgyny in the context of current visual fashion space: Philosophical and culturological aspect. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*(15), 82-91. DOI:10.15802/ampr.v0i15.168834
- Tunç, H. (2014). Toplumsal cinsiyet farklılaşması üzerine sosyolojik bir araştırma: Erkeklerin küpe takması örneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(33), 608-625. Issn: 1307-9581
- Willson, J., & McCartney, N. (2017). A look at 'fishy drag' and androgynous fashion: Exploring the border spaces beyond gender-normative deviance for the straight, cisgendered woman. *Critical Studies in Fashion & Beauty*, 8(1), 99-122 https://doi.org/10.1386/csfb.8.1.99_1

Yan, X., & Kim, H.-J. (2022). Genderless Trends in Modern Fashion. *Journal of Digital Convergence*, 20(4), 499-512. <https://doi.org/10.7233/jksc.2024.74.1.155>

Yeniçeri, Z. (2022). Giysilerin Cinsiyeti Yok. *Vogue Dergisi*. <https://vogue.com.tr/moda/giysilerin-cinsiyeti-yok>. Erişim: 19 Mayıs 2024

İnternet Kaynakları

Resim 1. <https://www.thenationalnews.com/lifestyle/fashion/41-photos-that-trace-cher-s-style-evolution-since-the-1960s-1.1123778> ve <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/his-her-ponchoes-became-thing-history-unisex-fashion-180955240/>

Resim 2. <https://www.forbes.com/sites/tomteicholz/2019/05/21/rudi-gerneich-fashion-made-for-these-times/?sh=68aa007718c1> ve <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1970-rudi-gerneich-caftan/>

Resim 3. <https://www.walmart.com/ip/David-Bowie-Glam-Rock-1973-Aladdin-Sane-Tour-Music-Poster-24x36-inch/944950028> ve <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/prince-performs-live-at-the-fabulous-forum-on-february-19-news-photo/73908909>

Resim 4. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2023-ready-to-wear/yohji-yamamoto> ve <https://wwd.com/fashion-news/shows-reviews/gallery/yohji-yamamoto-mens-fall-1235483549/yohji-yamamoto-mens-fall-2023-5/> ve <https://urbjournal.com/jaden-smith-is-the-face-of-louis-vuittons-archlight-2-0/>

Resim 5. <https://www.esquiremag.ph/style/fashion/gender-neutral-fashion-style-a2466-20200412-lfrm> ve <https://urbjournal.com/jaden-smith-is-the-face-of-louis-vuittons-archlight-2-0/>

Resim 6. <https://thelastfashionbible.com/2018/07/15/gender-neutral-fashion/> ve <https://www.newbalance.co.uk/unisentials/>

Şahabettin ÖZTÜRK

Doç. Dr. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, sahozturk@gmail.com, Van-Türkiye

ORCID: 0000.0001.6979.3342

Geleneksel Van Evlerinde Süsleme

Özet

Anadolu'nun hemen her bölgesinde değişik dönemlere ait anonim olarak çeşitli konutlar inşa edilmiştir. Ağır kış şartlarına maruz kalan Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki konutlar, iklim, malzeme, plan, işlev ve form olarak diğer bölgelerdeki yapılardan farklı mimari özelliklere sahiptir. Van evleri iç sofalı plan özelliğinde tek ve iki katlı ayrık nizamda düz toprak damlı bir yapıda inşa edilmiştir. Her ev, bahçe, hayat, tandır evi, ahır, samanlık gibi tamamlayıcı bölümlerden meydana gelir. Van evlerinin ana giriş cephesi sokak ya da caddeye tamamıyla açıktır. Günümüz Van şehrinde tespit edilen 45 geleneksel ev 2010 yılına kadar tamamen yıkılarak yok olmuştur. Böylece yüzyılların oluşturduğu geleneksel kültür ve kent hafızası tamamen yok olmuştur. Van evlerinde dış süsleme, giriş cephesinde metal, ahşap ve tuğla malzeme olarak hemen göze çarpar. Giriş kapısının her iki yanında ve cephenin köşelerinde pervazlarla çevrelenmiş taş blok ve tuğla süslemeler vardır. Bazı evlerin giriş cephelerindeki pencere alt ve üst bölümlerinde üçgen, dikdörtgen, yuvarlak basık kemer, sivri kemer formunda tuğla süslemelere yer verilmiştir. Geleneksel Van evlerinde kullanılan örnekler metal, ahşap, tuğla, alçı-cass, mozaik süsleme olarak beş ana başlık altında ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Yapılan çalışmanın amacı geleneksel Van evlerindeki farklı süslemelerin tespitini bilimsel yöntem ile belgelemektir. Tespiti yapılan süsleme örnekleri nitelik ve nicelik olarak Sanat ve Mimarlık Tarihi açısından oldukça önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Van Evleri, Metal Süsleme, Ahşap Süsleme, Alçı Süsleme, Tuğla Süsleme.

Architectural Decoration in Traditional Van Houses

Abstract

Various kinds of houses have been built in almost all region of Anatolia affiliated to different periods by local builders, anonymously. Houses in Eastern Anatolian Region that has been exposed to severe winter climate, have architectural features varying from buildings in other regions from aspects of climate, material, plan, function and form. Van houses have a feature of interior hall plan and built as flat soil roof structured and one or two storey detached statute. Each house consists of annexe sections such as garden, porch, furnice house, barn, hayloft. Entrance facades of Van houses are open to the street or the road entirely. 45 traditional houses that were identified in today's city of Van have been destructed and dissolved completely until the year 2010. Then, centuries-old traditional culture and urban memory disappeared entirely. Outer decorations on Van houses draw the attention immediately as metal, wood and brick material in entrance facade. There are decorations as stone block and brick surrounded by groins in the corners in each sides of the entrance portal. Triangular, rectangular or circular drop arches and lancet arches formed brick decorations were placed on upper and lower window parts of some houses' entrance facades. Samples that were used in traditional Van houses are evaluated under five main titles as metal, wood, brick, plaster, mosaic decorations separately. The aim of conducted work is to document identification of various decorations in traditional Van houses in scientific method. Identified decoration samples are substantially important as quality and quantity from the aspect of Art and Architectural History.

Keywords: Traditional Van Houses, Metal Decoration, Wood Decoration, Plaster Decoration, Brick Decoration.

1. Giriş

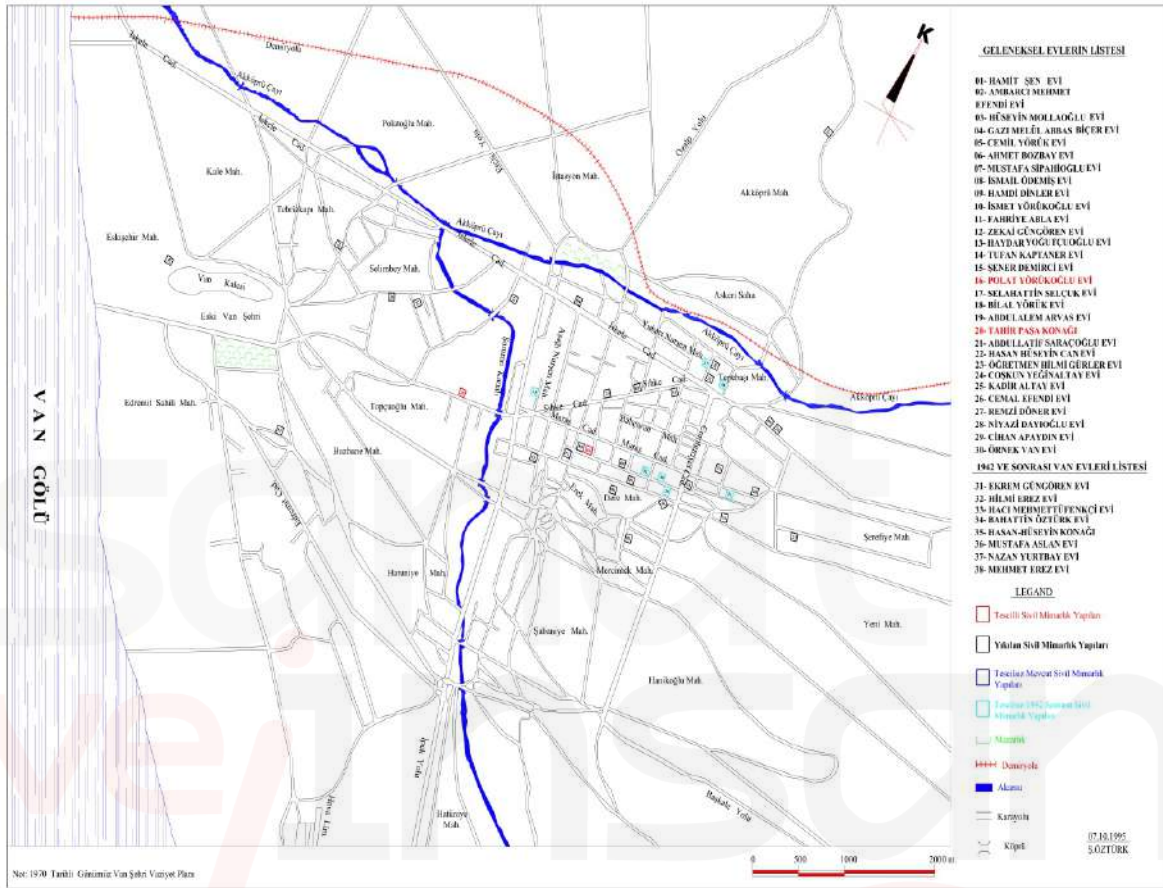
Anadolu sivil mimarlık eyleminde yerel gelenek, görenek, düşünce, sosyal, kültürel ekonomik yapı, coğrafik şartlar, dini inanış, yapı malzeme vb. gibi birçok unsurla birleşerek mimariye yansımıştır. Farklı coğrafik yapıya sahip olan Anadolu'nun her bölgesi kendi kültürüne ve yaşamına uygun konut yapıları inşa etmişlerdir. Geniş ve zengin bir coğrafyaya sahip olan Anadolu'nun hemen her bölgesi başta iklim koşulları olarak üzere malzeme mimari yapıların hem iç mekân hem de dış formlarında kendini gösterir. Anadolu dini, askeri mimarisinde mimarın etken olduğu, sivil mimari içerisinde oldukça geniş bir yer tutan konut mimarisinde mimar çoğunlukla etken değildir. Geleneksel konut mimarisi anonim veya mimarsız mimar diye tanımladığımız daha çok işçi, kalfa ve usta ilişkisi ile gelişen yerel konut mimarisini ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Devlet yönetimindeki herhangi bir kurum ve kuruluştan eğitim ya da unvan almadan yerel kültür ve anonim mimarisinin sürekliliğini asırlar boyunca yörede usta-çırak ilişkisi ile yetişen sanatkarlar tarafından devam edilmiştir. Anadolu'nun aynı bölgesindeki kent ve yerleşim alanlarının birbirine çok yakın olmasına rağmen, bölgenin yerel özelliklerinin yer aldığı daha çok içerisindeki yaşayanların, kültürel, ekonomik, dini vb. özelliklerinin ön planı çıktığı yapılarıdır. Geleneksel konutlar inşasında arsa yapı oranı, gabari, cephe doluluk boşluk ilişkisinin yansısı, komşuluk ilişkisi, avlu, bağ, bahçe vb. bağlantısı belirli bir ahenk içerisinde tasarlanmıştır. Çoğunlukla yapılan ve yaptırılan belli olmayan geleneksel mimari yapılar maddi ve manevi değerlerle donatılmış hiçbir kurumsal eğitime tabi olmadan tasarladıkları eserler günümüzde 2863 sayılı Kültür Varlıklarının Koruma Kanunu kapsamında tescilli birer eser olarak varlıklarının sürdürmektedirler.

Geleneksel mimari verilerle donatılı bu özgün yapılar, günümüz akademik eğitimi alan materyalist ve ruhsuz kültür anlayışı ile yetişmiş, tarihi kültür geçmişine yabancı mimarlar tarafından onarılması bile tam olarak yapılmamaktadır. Doğanın zorlu kış şartlarının altında kalan Doğu Anadolu geleneksel konutları, diğer bölgelerindeki yerel konutların mimari özelliklerinden farklılık arz etmektedir (Arseven, 1960, s. 535-585). Günümüzde özellikle 1950 yılından sonra hızlı bir değişme ve gelişme gösteren yapı sektörü ile ortaya çıkan beton ve betonarme yapıların karşısında, dirençleri azalarak maddi ve kültürel yozlaşmada kaybeden geleneksel yapı teknikleri ile inşa edilen yöresel evlerin hızla yok olmaktadır. Yerel mimari konutların yıkılarak yok olmasının nedenlerin başında kentlerin mimari oluşumda rol oynayan imar plan çalışmalarının sırasında geleneksel ve diğer kültür varlıklarının korunmasına yönelik, Koruma Amaçlı İmar Planı'nın yapılmaması ya da sonradan yapılmasının neden olmasıdır.

Geleneksel anonim mimari yapı örneklerinin mevcut durumların belgelemek ve gelecek kuşaklara kültürel yerel mimari örnekleri aktarmak kültürel bilincin yok olmaması yönelik çalışmalar yapılmıştır. Yerel özgün mimari örneklerine saygı ile yaklaşım özveri ile çalışan birçok bilim adamları kadim Anadolu'nun her bölgesindeki geleneksel yapılar üzerinde birçok araştırma ve inceleme yapmışlardır (Arseven, 1983, s. 570-575; Berk, 1951, s. 46-121; Pektaş, 2014, s. 127-131; Gökhan Paydaş, 2002, s. 51; Hacıbaloğlu, 1991, s.119; Esmer, 1992, s.58-61; Akkoyunlu, 1989, s. 123-158; Tuncer, 1999, s. 110-128; Karpuz, 1984, s. 38-40; Sayan-Öztürk, 2001, s. 27,28; Öztürk-Coşkun, 2014, s. 241-244).

Geleneksel Anadolu konut mimarisi üzerine derin incelemelerde bulunan Sedat Hakkı Eldem, "Türk Evi Osmanlı Dönemi I, II, III" kitabında geleneksel konut özelliklerini; Sofasız, Dış Sofalı, İç Sofalı ve Orta Sofalı olmak üzere dört ayrı ana grup başlıkta ayrı ayrı incelenmiştir (Eldem, 1984, s. 16-41). Sedat Hakkı Eldem'in bu eşsiz eseri, Anadolu geleneksel konut mimarisinin genelini kapsayarak, plan ve cephe tipolojisinde bundan sonra yapılan tüm araştırmacılar için rehber olmuştur.



Çizim 1. Günümüz Van Şehri'ndeki Geleneksel Konut Dağılım Haritası (Kaynak: Ş. Öztürk-1996)

2. Van Evleri

Anadolu coğrafyasının en doğusunda sınır bölgesinde kalan kadim Van kentindeki geleneksel konut mimarisinin tamamen yok olduğu, kentin kültürel hafızasının erozyona uğradığı şansız kentlerinden biridir. Bu kapsamda, 1995-2010 yılları arasında araştırılan Mimar-Sanat Tarihçisi Şahabettin Öztürk tarafından mevcut geleneksel Van konutlarının 45 yapının tıpkı çizim ve görsel verilerinde oluşan envanter çalışması yapılmıştır. Geleneksel Van evlerinin röleve ve restitüsyon proje belgelendirilmeleri yapılarak iki ciltlik yayınına dönüştürülerek 2018 yılında Van Büyükşehir Belediyesi tarafından yayımlanmıştır (Çizim 1), (Öztürk, 2018, s. 491).



Görsel 1-2. Van Kalesi Örnek Van Evi ve Kalecik Van Evleri Genel Görünüşü (Kaynak: Ş. Öztürk-2018)

Envanteri çıkartılan geleneksel Van evleri iç sofalı plan olarak dört ayrı başlık altında değerlendirilmiştir. Evler, tek ve iki katlı olarak genellikle bitişik yapı nizamında düz toprak damlı ve yerel kerpiç malzeme ile inşa edilmiştir (Öztürk, 2018, s. 40-54; Öztürk, 2006, 201-214). XX. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren günümüz Van şehrinde inşa edilen geleneksel evler, konumları ve ihtiyaca binaen, Eski Van Şehri'ndeki evlerden farklı bir yapıda, ayrık nizamda sokak, ev, hayat (avlu), ahır, tandır evi, bostan ve bahçe ilişkisi içerisinde düzenlenerek sıralı bir şekilde bina edilmiştir. Geleneksel Van evlerinin giriş cephesi sokak ya da caddeye yönelik açık diğer bölümleri avlu, bostan ve bahçeyi içerisine alacak bir konumda çevre ihata duvarı ile çevrelenmiştir (Öztürk, 2004, s. 52-54). Günümüz Van şehrinin Koruma Amaçlı İmar Planı'nın zamanında hazırlanmayışı, geleneksel Van evlerinin periyodik bakım onarımlarının yapılmamasından ayrıca yapı sektöründeki rantın yüksek olması vb. nedenlerden dolayı tamamı yıkılmıştır. Böylece yüzyıllar boyunca oluşan Van yerel kültür tamamen silinmiştir.

Van evlerini günümüz ve gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla Van Kalesi'nin kuzeybatısında 19987 yılında Van Valiliği desteği, tasarım ve inşası mimar Şahabettin Öztürk tarafından bina edilen, Örnek Van Evi, müstemilatı (Tandır Evi, Dükkânlar, İki Taş Köprüsü) ve çevre düzenlenmesi yapılmıştır (Öztürk, 2018, s. 373-384). 2015-17 yılları arasında Tuşba Belediyesi'nin Kalecik mevkiinde dört adet geleneksel Van evi yeniden inşa edilmiştir. Geleneksel olarak yeniden inşa edilen evlerin tasarım uygulama projesi ve yapımı mimar Şahabettin Öztürk tarafından yapılarak Van kentinin turizm ve kültür hafızasına önemli katkılar sağlamıştır (Öztürk, 2023, s. 89-112; Öztürk, 2018, s. 215-228), (Görsel 1,2).

3. Geleneksel Van Evlerinde Süsleme

Geleneksel Van evleri oldukça yalın bir şekilde bina edilmiştir. Temel Subasman kodundan geleneksel itibaren yerel kerpiç malzeme ile inşa edilmiş, birkaç örneğinin dışında süsleme kullanılmamıştır. Van evlerinin özellikle giriş cephelerinde metal, ahşap ve tuğla malzeme kullanılarak süsleme örnekleri bulunur.

Giriş cephe kapı üzerinde, zemin kat, üst kat pencereleri ve köşkte bulunan yerel kuşkanat mazgal pencere ferforjelerinde stilize halde bitkisel metal süslemeler yer alır. Ahşap giriş kapısı üzerindeki dekoratif süsleme örnekleri, ahşap saçak süslemeleri, giriş cephe köşelerdeki pahlı ahşap oymalı kurtağzı süslemeler yerleştirilmiştir. Tarihi Van evlerinin iç mekân ve dış cephelerinde kullanılan süsleme örnekleri beş ayrı gruba ayrılır (Öztürk, 2018, s. 653-656).



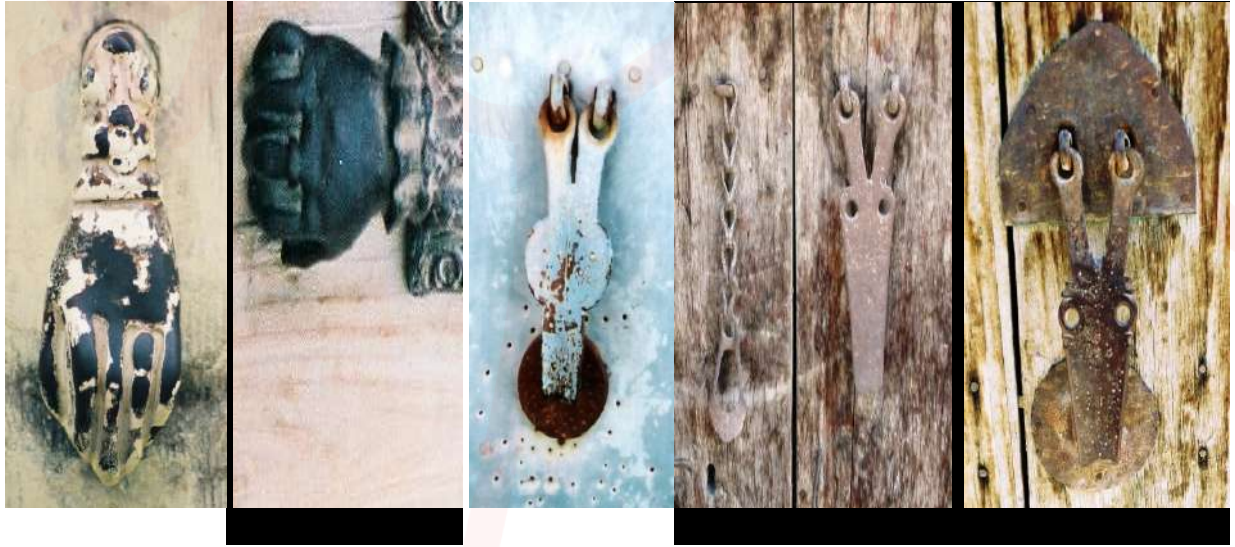
Görsel 3-5. Giriş Kapısı Üzeri Metal Ferfoje ve Demir İşlemciliği Usta-İşçi Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1996)

3.1. Metal Süsleme; Metal malzemesi yöredeki usta çırak ilişkisi ile yetişen anonim yerel demir ustaları tarafından iş yerlerinde işlenen malzemenin kapı, merdiven ferforje, aksesuarlarda görülmektedir. Ana giriş kapısındaki çeşitli formlarda imal edilmiş dekoratif metal tokmaklar ise dökme olarak imal edilmiştir (Öztürk, 2023, s. 178-185), (Görsel, 3-5).



Görsel 6-9. Geleneksel Van Evleri Ana Giriş Kapısı Metal Ferfoje Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1998)

Geleneksel Van evlerinde kullanılan metal süsleme motiflerinden oluşan çiçek, gül, lale vb. motifler düzenli bir şekilde kullanılması ile meydana gelmiştir. İmal edilen metal ferforjeler bitkisel motifler stilize edilerek tatbik edilmiştir. Korkuluklarda egemen olan süsleme “S” formunun farklı bir şekilde yan yana ya da üst üste tekrarlanarak oluşturulmuştur (Görsel 3-5). Geleneksel Van evlerinde mimari elemanlarından giriş kapısı, pencere ve merdiven ferforjelerinde metal süsleme kullanılmıştır (Öztürk, 2023, s. 178-185).



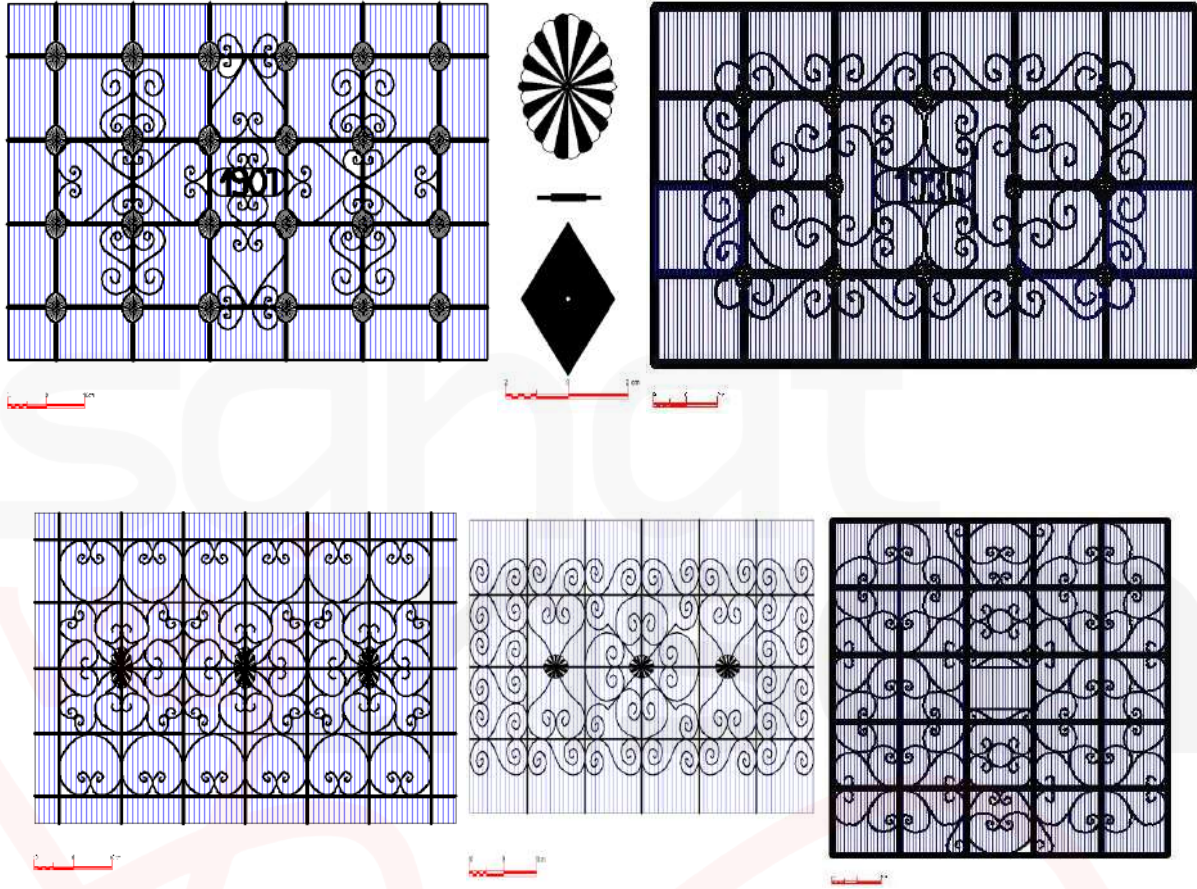
Görsel 10-14. Geleneksel Van Evleri Giriş Kapısı Üzeri Metal Süsleme Ferfoje Görünüşleri

(Kaynak: Ş. Öztürk -1996)

Geleneksel Van evlerinin cadde ya da sokaktan evin zemin katına (sofaya) daima ahşap kasa ve kanatlı ana bir kapı ile giriş sağlanır (Öztürk, 2018, s. 542-548; Öztürk, 20018: 549-553; Öztürk, 2023, s. 178-185), (Görsel 6-9).

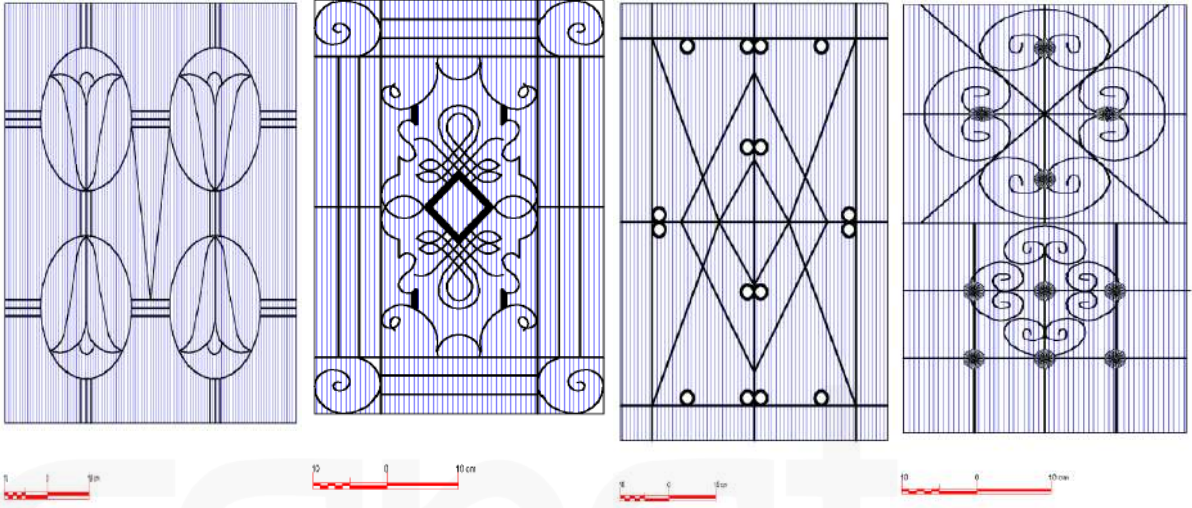
Her biri farklı kalıp ve ustadan çıkan tokmaklar demirden dökme veya dövme olarak yapılmıştır. Çift katlı varlıklı evlerin kapı tokmağı gösterişli, ağır ve süslü bir yapıda olup vurulduğu zaman gür ve kendinden emin insan sesi gibi

(Tak-Tak) diye ses çıkarır. Tek katlı fakir evlerin kapı şakşakları ise oldukça sade ve gösterişsiz olup vurulduğu zaman ürkek ve cılız insan sesi gibi (Tık-Tık) şeklinde ses çıkarır (Görsel 10-14).

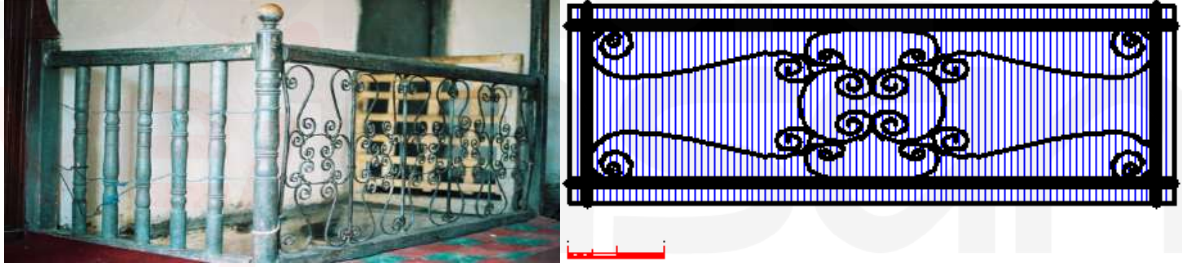


Çizim 2-7. Giriş Kapısı Üzeri Metal Süsleme Metal Ferfoje Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-2005)

Metallerin birleşiminde kaynak kullanılmaz dıştan tırtırlı oval ya da düz baklava motif formunda bakır düğmeler özel olarak her iki ucu ince ortası daha kalın pimler yerleştirilerek daha sonra ince pim uçları çekiçle dövülerek oluşturulan bağlantılarla sağlanır. Oluşturulan metal çerçevenin ortasındaki dikdörtgen alan, bazı evlerde 1907 ve 1936 şeklinde evin inşa tarihinin yine metal olarak yazıldığı görülmektedir (Çizim2-7). Ustalar tarafından özel olarak hazırlanan kapı üstü ferforje elamanları genellikle siya yağlı boya ile boyandıktan sonra giriş kapısının doğrama kasasına özel olarak yerleştirilir (Öztürk, 2023, s. 178-185). Giriş kapısının üstünde yer alan bu bölüm önde sabit arkasındaki ahşap doğrama kasadaki cam çerçeve yardımıyla sofanın aydınlığı sağlanır. Geleneksel Van evlerinin kullanılan pencereleri genellikle içten mazgal (kuşkanat) biçiminde, iç ve dışta ahşap doğrama söve ve pervazlarla çevrelenmektedir (Çizim 8-13).



Çizim 14-20. Geleneksel Van Evleri Pencere Metal Süsleme Ferfoje Çeşitleri (Kaynak: Ş. Öztürk-2005)



Görsel 15; Çizim 21. Tufan Kaptaner Evi Merdiven Metal Ferfoje Görünüşleri (Ş. Öztürk: Ş. Öztürk-1998)

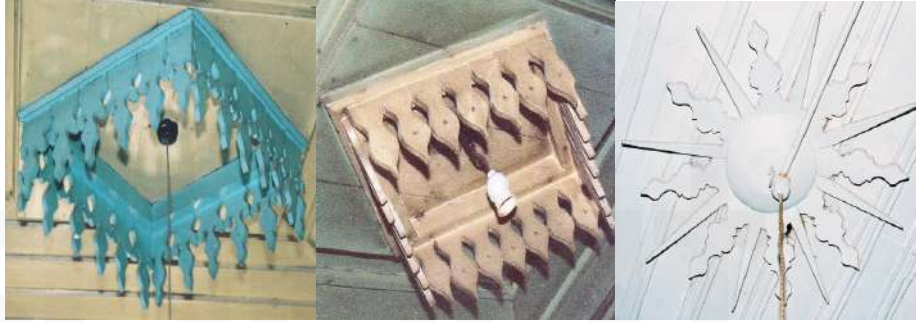
3.2. Ahşap Süsleme

Geleneksel Van evlerinin kapı, pencere, dolap, tavan kaplaması, merdiven ve taban döşemelerinin yapımında, yöresel kavak ağacı kullanılmıştır. Kavak ağacının dışında özellikle sandık, makat, sehpa, özel kapı yapımında ceviz ağacı, köşkerin alt kirişlerinde daha dayanıklı olan dağ kavağı (karaağaç) kullanılmıştır (Görsel 16-22).



Görsel 16-22. Geleneksel Van Evleri İç Mekan Mekan Dolap, Kanepa, Aynalık Sehpa, Koltuk, Sandalye ve Sandık Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1997)

İki katlı evlerinin zemin katların tavanları kaplamasız üst katlardaki sofa ve misafir odalarının tavanları ahşap malzeme ile kaplamalıdır. Ahşap kaplamalar arası nervürlü çitalarla örtülüdür. İsmet Yörükoğlu Evi'nde olduğu gibi bazı evlerin oda tavanlarının ortasında, "kofik" veya Cemal Efendi Evi'nde olduğu gibi süslemeli orta göbek bölümü vardır (Öztürk, 2018, s. 574-580), (Görsel 23-25; Çizim 22).



Görsel 23-25. Geleneksel Van Evleri İç Mekan Tavan Ahşap Kaplama Göbek Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1997)



Görsel 26-30; Çizim 22. Geleneksel Van Evleri Ahşap Tavan Kaplama Plan ve Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1996)

Merdiven korkuluk ve küpeşte çoğu evlerde yalın olmakla birlikte dekoratif oymalı olanları da vardır. Üst katlardaki merdiven boşluğu 0.90 m. yüksekliğindeki ahşap ya da metal korkuluklarla çevrelenmiştir. Merdiven boşluğunun üzeri geceleri ahşap bir kapak ile örtülerek, zemin kat ile üst kat arasındaki bağlantı kesilmiş olur (Görsel 31-33).



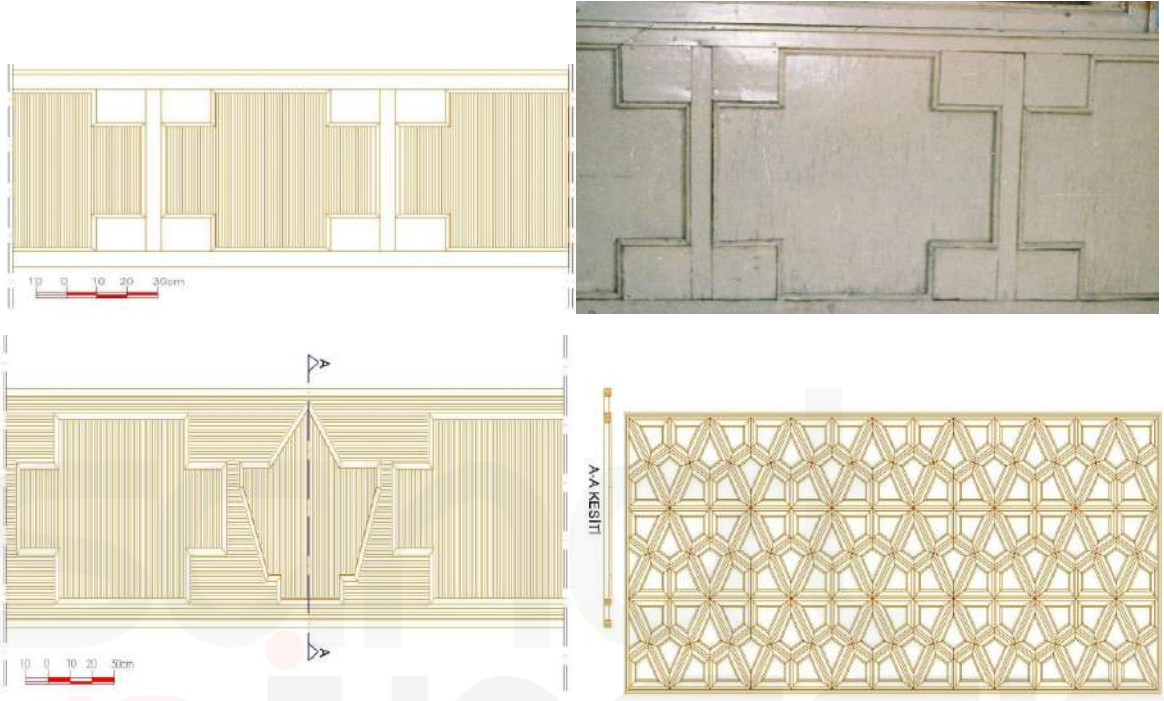
Görsel 31-33. Geleneksel Van Evleri Ahşap Merdiven Korkuluk Süsleme Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1999)

Caddeye yönelik inşa edilen köşkler yardımıyla sofalar genişletilmiş, köşkün her iki yanlarda yer alan iki pencere ile iç mekân ve dış cepheye hareketlilik sağlanmıştır. Geleneksel Van evlerinden Cemal Efendi Evi'nin köşk bölümünün ortasında ahşaptan imal edilmiş "Güneş Kursu" motifi rastlanan tek süsleme örnektir (Görsel 34,35; Çizim 23).



Çizim 23-Görsel 34,35. Cemal Efendi Evi Köşkü Güneş Kursu Motifi Plan, Kesit, Cephe Detayları ve Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1996)

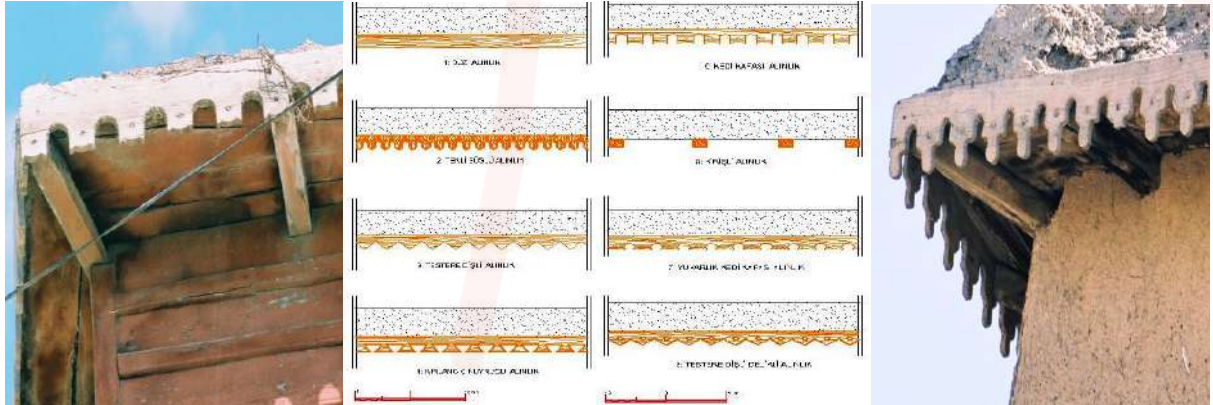
Geleneksel Van evlerinde ahşap süslemesinin bir örneğinde evleri üst kat oturma odalarında kullanılan lambrin yörede "izhare" olarak tanımlanan duvar ahşap süsleme kaplamasıdır. Zemin kaplamasından yaklaşık 0.75 m. yüksekliğinde 0.03 m. kalınlığında üzerinde bazı motiflerin işlenerek yapılmaktadır. Esas amacı duvar sırtındaki kireç badananın oturanların üzerine ya da yastık gibi oturma birimlerine yapışmasının önlemektir. Van evlerinden İsmet Yörükoğlu Evi ve Ahmet Bozbey Evi'ni üst kat odalarında izhareler çeşitli şekillerde kullanılmıştır (Görsel 36; Çizi 24-26).



Çizim 24-26; Görsel 36. Geleneksel Van Evlerinde Kullanılan İzhare Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1999)

Geleneksel Van evlerinin bazı cepheleri saçak yok, bazılarında ise yaklaşık dışarıya doğru 0.40 m. taşınılı olarak inşa edilmiştir. Düz toprak dam üzerine yağın yağmur ve kar sularını tahliye etmek için saçak altında veya saçak hizasında ahşaptan yapılmış süslemeli çörtener bulunur. Saçaklar konutun mimari ve cephe özelliğine bağlı olarak sekiz farklı şekilde kullanılmıştır (Öztürk, 2018, s. 538-541), (Çizim 27,28), (Görsel 37-41).

- 1. Düz Alınlık:** Tek katlı evlerin saçaklarında ve genellikle iki katlı evlerin yan ve arka saçaklarında kullanılan bir alınlık tipidir (Çizim 25).
- 2. Tekli Süslü Alınlık:** Tek tek yapılan süslemelerin yan yana çakılmasıyla elde edilen bir alınlık şeklidir. Genellikle iki katlı iç sofalı köşklü evlerde kullanılmıştır (Çizim 25).



Çizim 27,28; Görsel 37,38. Geleneksel Van Evleri Tavan Ahşap Kaplama Plan ve Görünüşleri

(Kaynak: Ş. Öztürk-1999)

- 3. Testere Dişli Alınlık:** Tek katlı ve iki katlı evlerin saçaklarında kullanılan bir alınlık tipidir (Çizim 26).
- 4. Kırılmaç Kuyruğu Alınlık:** Tek katlı evlerin saçaklarında ve genellikle bağımsız olarak inşa edilen tandır evinin saçaklarında kullanılan bir alınlık tipidir.

5. Kedi Kafası Alınlığı: Tek ve iki katlı evlerin saçaklarında sıkça kullanılan bir alınlık şeklidir (Çizim 26).



Görsel 39-41. Geleneksel Van Evlerinde Kullanılan Saçak Süsleme Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1996)

6. Kirişli Alınlık: Genellikle, tandır evi, ahır ve helâ mekânlarının saçaklarında kullanılan bir alınlık şeklidir (Öztürk, 2018, s. 538-541), (Çizim 25,26).

7. Yuvarlak Kedi Kafası Alınlığı: Genellikle iki katlı evlerde kullanılan bir alınlık şeklidir (Çizim 25,26).

8. Testere Dişli Delikli Alınlık: Genellikle tek ve iki katlı evlerde ve tandır evi saçaklarında kullanılan bir alınlık tipidir (Çizim 25, 26).

İsmet Yörükoğlu Evi, Ahmet Bozbay Evi vb. evlerin saçak altları ahşap kaplamalı çeşitli süsleme unsurları kullanılmıştır (Çizim 25,26).



Görsel 42-44. Geleneksel Van Evleri Köşe Pahı ve Kurtağzı Süsleme Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1995)



Görsel 45,46. Geleneksel Van Evleri Köşe Pahı ve Saçak Kurtağzı Süsleme Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1995)

Geleneksel Van evlerinin giriş cephesinin iç ve dış her iki köşesi zeminden itibaren yaklaşık 2.50 m. yüksekliğinde 0.80 m. genişliğinde pahlanarak doksan derecelik sert köşeler yumuşatılarak pahlandırılmıştır. Pahlı olan bölüm 0.15x0.15 m. kalınlığında ahşap elemanlar ile çerçeveslendirilmiştir (Görsel 42-46).

Pahlı olan bölümün üst kısmı ise her iki zıt yönden gelen ahşap hatıllar oyma tekniği ile dekoratif olarak işlenerek birleşme yerleri yörede “Kurtağzı” adı verilen süsleme ile tamamlanmaktadır. Bu kısımdan sonra duvar tekrar doksan derece olarak devam etmektedir. Kurtağzı motifi, Abdulalem Arvas Evi'nin giriş kapısının üzerinde saçak seviyesinde öne doğru yaklaşık 0.90 m. çıkarak sıralı 10 adet şeklinde kullanılmıştır (Görsel 46).



Görsel 47-49. Geleneksel Van Evleri Köşe Pahı ve Kurtağzı Motif Görünümleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1995)

Kurtağzı motifi, sokak başlarındaki karşılıklı tek katlı yapıların köşelerine uygulanarak hem görsel bir estetik hem de özellikle hayvanların köşe dönüşlerinde kendisine ve yapıya zarar vermesini engellemektedir. Bu durum geleneksel Van evlerinin cephe mimari özellikleri arasında yer alır (Görsel 47-51).



Görsel 50,51. Fahriye Abla Evi Kurtağzı Ahşap Motif Görünümleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1995)

3.3. Tuğla Süsleme

Geleneksel Van evlerinde tuğla süsleme unsuru olarak Tahir Paşa Konağı, Öğretmen Hilmi Gürler Evi ve Örnek Van Evi'nin giriş cephe süslemesinde kullanılmıştır. Örnek Van Evi'nin giriş ön cephesinin ortasında yer alan giriş kapısının her iki yanı ve ana giriş cephenin her iki dış köşesinde 0.40x0.60 m. lik tuğla süslemeli olarak yapılmış ve ahşap pervazlarla çevrelenmiştir (Görsel 52-55).



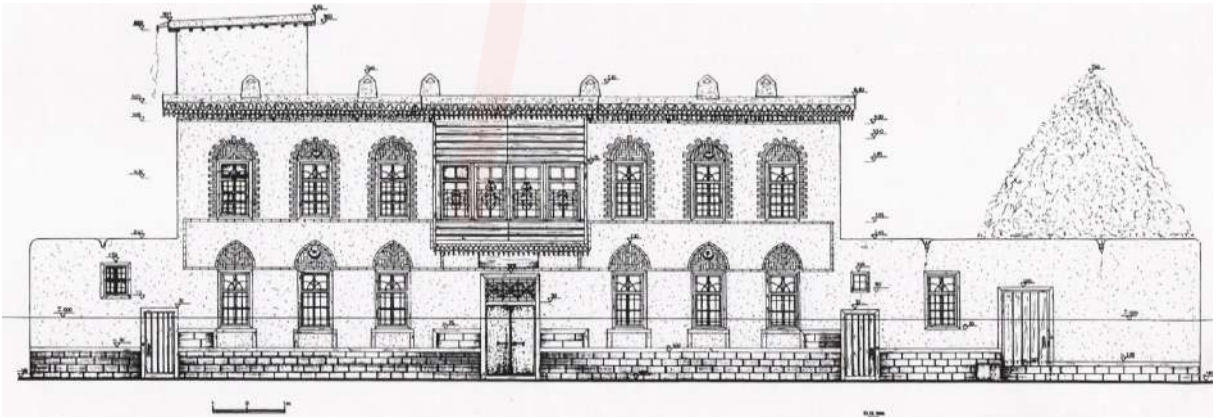
Görsel 52-55. Örnek Van Evi Doğu Cephe, Giriş Kapısı ve Pencere Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-2013)

Örnek Van Evi'nin zemin katındaki dikdörtgen formlu simetrik dört adet pencerenin üzeri tuğla örgülü sivri kemerli olarak inşa edilmiştir. Üst kattaki pencereler zemin kattaki pencereleri düşey aksı üzerinde yine simetrik bir yapıda oluşmuştur. Dikdörtgen formül pencerelerin her iki yanları dişli örgülü tuğla örgülü üzeri ise sivri kemerli olarak planlanmış sivri kemeri içerisine ay yıldız motifi yerleştirilmiştir. Zemin kat ve üst kat pencereleri dikdörtgen formunda bir sıra tuğla ile çerçeve içerisine alınmıştır (Görsel 52,54).

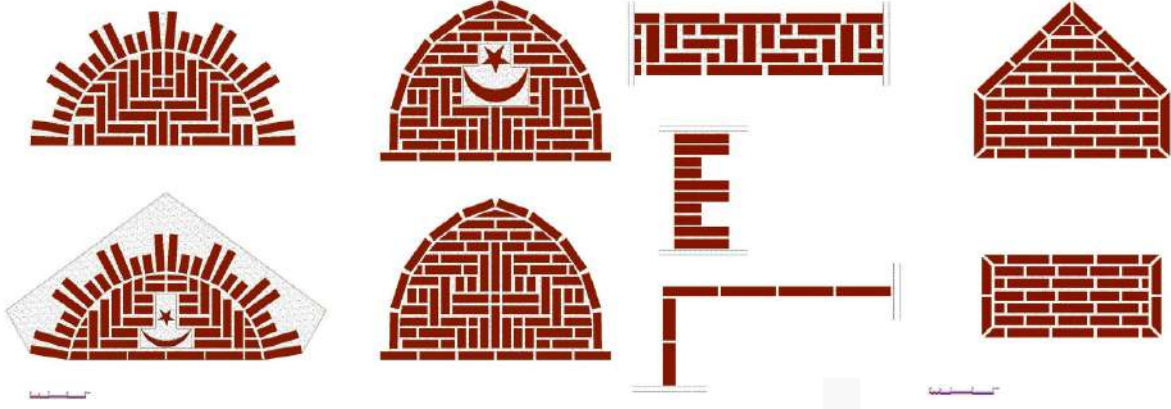


Görsel 56,57. Tahir Paşa Konağı Giriş Cephe Pencere Görünüşleri (Kaynak: Alman Arkeoloji Enst.)

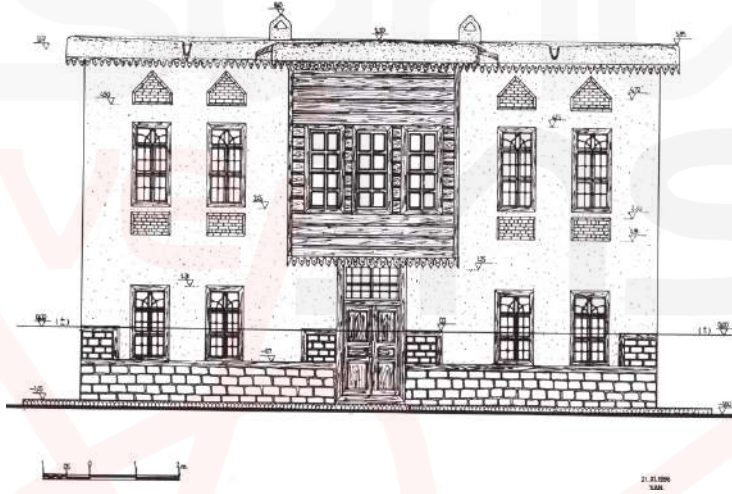
Van evlerinde pencereler genellikle dikdörtgen formlu ve tamamı düz atkılıdır. Tahir Paşa Konağı ve Örnek Van Evi'nin ön giriş cephesindeki pencerelerinin çevresinde tuğla ile örülmüş sivri ve yuvarlak basık kemerler içerisnde ay yıldız motif süslemeler yer alır. Öğretmen Hilmi Gürler Evi'nin dikdörtgen, üçgen, düz şekilde sıralanan tuğla süslemeleri cepheleri hareketlendirmiştir (Öztürk, 2018, s. 321-341), (Görsel 56-58; Çizim 29-33).



Çizim 29. Tahir Paşa Konağı Güney Cephe Restitüsyonu (Kaynak: Ş. Öztürk-1999)



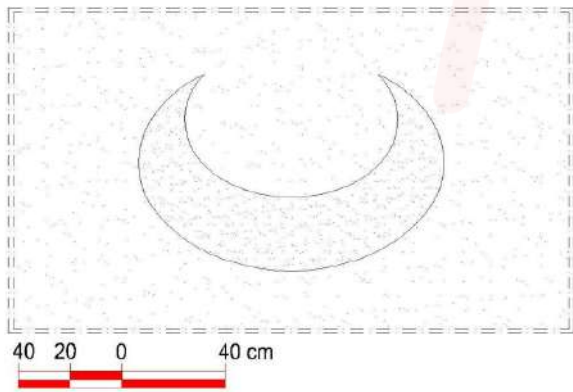
Çizim 30-32. Tahir Paşa Konağı ve Öğretmen Hilmi Gürkan Evi Cephe ve Pencere Tuğla Süsleme Görünüşleri
(Kaynak: Ş. Öztürk-2010)



Çizim 33; Görsel 58. Öğretmen Hilmi Gürler Evi Giriş Cephe Restitüsyonu ve Pencere Görünüşü
(Kaynak: Ş. Öztürk-1997)

3.4. Alçı ve Cass Süsleme

Geleneksel Van evlerinde alçı ve cass süsleme oldukça nadir kullanılmıştır. Kalker taşının öğütülerek içerisine alçı, mermer tozu ve keçi kılı takviye edilerek su ile karılması ile elde edilen alçı ve cass harcı evlerin giriş ön cephe sıvasında ya da iç mekân sıva yapımında kullanılmıştır. Özel olarak imal edilen bu bağlayıcı harca yörede tatlı kireç harcı veya cass harcı olarak tanımlanmaktadır (Çizim 34; Görsel 59).



Çizim 34; Görsel 59. Geleneksel Van Evleri Cass Süsleme Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1998)

Cemal Efendi Evi'nin sofasında bir hilal süsleme motifi ile Öğretmen Hilmi Gürler Evi'nin üst kat sofa ve odalarının tavan eteği süslemesi duvar ile tavan arasında bir bant halinde alçı ve cas harcı süsleme motifi kullanılmıştır. Bu iki örnek nişinde alçı ve cas harcı ile imal edilmiş bir süslemeye rastlanmamıştır (Görse 69,70), (Öztürk, 2011, s. 215-228; Öztürk, 2018, s. 409-421; Öztürk, 2018, s. 373-384).



Görsel 60,61. Öğretmen Hilmi Gürler Evi Tavan Eteği Alçı Süsleme Görünüşleri (Kaynak: Ş. Öztürk-1995)

3.5. Mozaik Süsleme

Geleneksel Van evlerinde nadir olarak daha çok 1950 yılında sonra inşa edilen evlerin giriş, balkon, koridor ve mutfak bölümlerinin mozaik zemin kaplaması yer almaktadır. Baklava dilimi, gül, çarkıfelek vb. motiflerini kullanıldığı görülmüştür. İsmet Yörükoğlu Evi'nin zemin kat merdiven sahanlığında gül motifi kullanılmıştır (Öztürk, 2018, s. 175-185), (Görsel 62).



Görsel 62. İsmet Yörükoğlu Evi Zemin Kaplama Mozaik Süsleme Görünüşü (Kaynak: Ş. Öztürk-1998)

4. Sonuç

Ülkemizin en doğusunda yer alan Van ili sivil mimari örnekleri kendine has özgün özelliklere sahiptir. Van Evleri kültürel zengin mimari özelliklere sahip bölge kuzeyde Erzurum, batıda Ahlat ve Bitlis geleneksel mimari özelliklerden iç mekan, dış yapı formu, yapısal malzeme ve kurumsal yapı olarak farklılık arz etmektedir. Bu farklılığın temel unsurları kültürel yapı ve malzeme yapısıdır. Geleneksel Van evleri dış mimari özellikler ve yapısal malzeme mimari özellikleri bakımında Anadolu geleneksel mimari örnekler le kıyaslandığında daha çok İç Anadolu Konya ve Karaman yerel sivil mimari yapı örnekleri ile benzerlik arz etmektedir.

Van evlerinde harem ve selamlık planlanması olmamakla birlikte kurumsal olarak mekân içerisinde görülmektedir. Evlerin ana giriş kapısı ile sokak ya da cadde arasında avlu, hayat ya da başka bir yapı bölümü mevcut değildir. Evlerin

ana giriş kapısı direk sokak ya da caddeye açılır. Bu mimari farklılaşma bölgede asırlarca barış içerisinde birlikte yaşayan Hristiyan-Ermeni konut mimarisinin etkilenmesinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Yerel özgün Van evlerinin iç mekân ve dış formu yalın, süsleme unsuru sade bir şekilde bina edilmiştir. Süsleme unsuru Van evlerinde metal, ahşap, tuğla, alçı-cas ve mozaik şeklinde uygulanmıştır. Van evlerinde dış süsleme giriş cephesinde metal, ahşap ve tuğla malzeme olarak kullanılmıştır. Giriş kapısı, alt, üst cephe pencereleri ve ortada bulunan köşk bölümündeki pencere ferforjelerinde stilize edilmiş bitkisel motif metal süslemeler ile donatılmıştır. Çift kanatlı giriş kapısı üzerindeki dekoratif ahşap, saçak ahşap alınlık süslemeleri evin giriş ve her iki köşesindeki pahlı ahşap oymalı kurttağzı süslemeleri yer almaktadır. Subasman seviyesine kadar üç sıra örülen yonu taş ile giriş kapısının her iki yanında ve köşelerde pervazlarla çevrelenmiş taş blok ve tuğla süslemeler vardır. Bazı evlerin giriş cephelerinin pencere alt ve üst bölümlerinde üçgen, dikdörtgen, yuvarlak basık kemer, sivri kemer formunda görülen tuğla süslemelere yer verilmiştir.

Van evlerinin üst kat odalarının tavan ahşap kaplamalarındaki orta püskül süslemesi, ahşap kaplamalı tavan göbek süslemesi, üst kat odalarındaki alçı ve cas haçlı tavan eteği süslemesi gibi süsleme örneklerine rastlanmaktadır. Geleneksel Van evlerinde süsleme örnekleri olarak metal, ahşap, tuğla yanı sıra sınırlı sayıda kullanılan alçı-cas ve mozaik süsleme olarak beş ana başlık altında incelenerek kayıt altına alınmıştır. Tespit edilen görsel veriler ve röleve-restitüsyon proje projeleri verileri önemli bir boşluğu dolduracaktır.

Kaynakça

- Akkoyunlu Z. (1989). *Geleneksel Urfa Evlerinin Mimari Özellikleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Arseven, C. E. (1983). *Sanat Ansiklopedisi (Evler)*, I, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arseven, C. E. (1960). *Türk Sanat Tarihi (Meskenler)*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Berk, C. (1951). *Konya Evleri*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Ekinci, O. (1985). *Yaşayan Muğla*, İstanbul: Numune Mücellithanesi.
- Eldem, S. H. (1984). *Türk Evi Osmanlı Dönemi C. I, C. II*, İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş.
- Esmer, M. A. (1992) *Avanos'un Eski Türk Evleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Günel, F. M. (1993). *Eski Van Kent Dokusu Üzerine Bir Deneme* (Tez No: 10582652). [Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Gökhan Paydaş, Ö. (2002). *Tillo'daki Mimari Eserler*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Hacıbaloglu, M. (1989). *Geleneksel Türk Evi ve Çağımıza Ulaşmaması Nedenleri*, Ankara: Gazi Üni. Müh. Mim. Fak. Yayınları.
- Karpuz, H. (1984). *Erzurum Evleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, Ş. & Çoşkun, M. (2014). *Geleneksel Harput-Elazığ Evleri*, Elazığ: Grafik Tasarım.
- Öztürk, Ş. (2004). Mimarlık ve Kent, Turkuaz: Denizin Coğrafyasında Van: Eski Van Şehri, *TMMOB Mimarlık Dergisi*, Sayı 317, s. 52-54.
- Öztürk, Ş. (2023). Van-Tuşba-Kalecik Geleneksel Van Evleri Mahallesi Tasarım Uygulama ve Kullanım Üzerine Bir Değerlendirme, *Cumhuriyetimizin 100. Yıl Armağanı*, s. 89-112.
- Öztürk, Ş. (2018). *Geleneksel Van Evleri, C. I,II*, Kayseri: Ormat Matbaacılık.
- Öztürk, Ş. (2020). Günümüze Ulaşamamış Geleneksel Van Evlerinden Selahattin Selçuk Evi. *Amisos, Dergisi*, Cilt 5, Sayı 9, 304-323. doi: [http:// 10.48122/amisos.804223](http://10.48122/amisos.804223)

Öztürk, Ş. (2018). “Traditional Adobe Houses Project in Van-Kalecik”, Kerpic’18 Back to Earthen Architecture: Industrialized, Injected, Rammed, Stabilized 6th International Conference, Hasan Kalyoncu University, Turkey 1-2 June 2018 Gaziantep, London, 215-228.

Öztürk, Ş. (2011). “Geleneksel Van Evlerinden Öğretmen Hilmi Gürler Evi”, VI. Uluslararası Van Gölü Havzası Sempozyumu 09-11 Haziran 2010-Erciş, İstanbul, 215-228.

Öztürk, Ş. (2006). “Van Evlerinin Plan Oluşum ve Gelişimi”, I. Van Gölü Havzası Sempozyumu 08-10 Eylül 2004- Van Kültür Sarayı, İstanbul, 201-214.

Öztürk, Ş. (2023). Geleneksel Van Evlerinde Metal Mimari Süsleme, *Art Vision Dergisi*, Cilt 29, Sayı 51, 178-185. doi: 10.5152/ArtVis.2023.23203.

Pektaş, C. (2014). *Türk Evi*, İstanbul: Yapı-Endüstri Yayınları.

Sayan, Y., & Öztürk, Ş. (2001). *Bitlis Evleri*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Tuncer, O.C. (1999). *Diyarbakır Evleri*, Ankara: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları.

Betül KURT

Arş. Gör., Dicle Üniversitesi, kkurtbetul@gmail.com, Diyarbakır-Türkiye

ORCID: 0000-0002-7706-418X

Gonca Hülya YAYAN

Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, yayangonca@gmail.com, Ankara-Türkiye

ORCID: 0000-0002-2915-3137

Ai Weiwei'nin Çalışmalarında Sürdürülebilir Materyallerin Kullanımı

Özet

Bu araştırmanın amacı Ai Weiwei'nin sanatsal pratikleri içinde sürdürülebilir malzemelerin kullanımıyla ortaya çıkardığı eserlerini incelemektir. Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden döküman incelemesi yöntemine başvurulmuş, kapsamlı bir literatür taraması yapılmış, lisansüstü tezlerden, makalelerden, kitaplardan, yazılı ve görsel kaynaklardan faydalanılmış, sanatçının raporları incelenerek sunulmuştur. Çağdaş bir sanatçı olarak çevre duyarlılığına olan hassasiyetiyle tanınan Weiwei, eserlerinde bilinçli bir şekilde bambu, geri dönüştürülmüş porselen, geri kazanılmış ahşap gibi çevre dostu unsurları dahil etmektedir. Bu makale, Weiwei'nin malzeme seçimleriyle çevre ve sanat açısından getirdiği sonuçları inceleyerek, eserlerinin sanat ile sürdürülebilirlik bağlamında kesişimlerini değerlendirmektedir. Günümüzde sürdürülebilir sanat pratiği, sanatçılar ve sanat kuruluşları için giderek önem kazanan bir konu haline gelmiştir. Bu bağlamda sanatçının malzeme seçimleri, çevre bilinci, çevresel olumsuzlukların azaltılmasındaki katkıları ve daha sürdürülebilir bir yaklaşımın benimsemesi açısından kritik bir öneme sahiptir. Weiwei, eserlerinde sürdürülebilir malzemeleri kullanmasıyla görsel ve kavramsal derinliğini artırmakla kalmayıp, aynı zamanda sanat dünyasında sürdürülebilir olan nesne kullanımını da teşvik etme konusunda öncü bir rolü de üstlenmektedir. Ai Weiwei'nin sürdürülebilir malzemeleri kullanma pratiği, sanatının derinliğini ve etkisini artırmakta, sanat dünyasında çevresel sorumluluğun ve sürdürülebilirliğin önemini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Geri Dönüşüm ve Çevre, Sürdürülebilir Sanat, Tasarım, Ai Weiwei.

Use of Sustainable Materials in Ai Weiwei's Work

Abstract

This research aims to analyze Ai Weiwei's artworks created with the use of sustainable materials in his artistic practices. The research was conducted using the document analysis method, one of the qualitative research methods, a comprehensive literature review was conducted, postgraduate theses, articles, books, written and visual sources were utilized, and the artist's interviews were examined and presented. As a contemporary artist, Weiwei is known for his sensitivity to environmental awareness, consciously incorporating eco-friendly elements such as bamboo, recycled porcelain and reclaimed wood into his work. This article examines Weiwei's material choices and their implications for the environment and art and evaluates the intersection of art and sustainability in his work. Today, sustainable art practice has become an increasingly important issue for artists and arts organizations. In this context, the artist's choice of materials is of critical importance in terms of environmental awareness, contributions to reducing environmental negativity and adopting a more sustainable approach. Weiwei's use of sustainable materials not only increases the visual and conceptual depth of his work, but also plays a pioneering role in promoting the use of sustainable objects in the art

world. Ai Weiwei's practice of using sustainable materials increases the depth and impact of his art, emphasizing the importance of environmental responsibility and sustainability in the art world.

Keywords: Recycling and Environment, Sustainable Art, Design, Ai Weiwei.

1. Giriş

Sürdürülebilirlik, mevcut neslin ihtiyaçlarını karşılayıp, gelecek nesillerin ihtiyaçlarını da göz önünde bulundurarak, doğal kaynakların verimli bir şekilde kullanılmasını ilke edinen bir kavramdır. Sürdürülebilirlik kavramı, yaşadığımız modern dünyada belirgin bir şekilde ortaya çıkmış olsa da sürdürülebilirlikle ilgili düşünce ve uygulamalar tarihsel olarak uzun bir geçmişe sahiptir. İnsanların, doğal kaynakları kullanma şekilleri ve çevreye olan etkileriyle ilgili farkındalıkları yanında, endişeleri de binlerce yıl öncesine dayanmaktadır. Antik uygarlıkların birçoğu, doğanın dengesi ve kaynakların korunması konusunda bilgelikleriyle öne çıkmıştır. Örnek olarak, Eski Yunan'da Aristoteles ve Platon gibi düşünürler, doğanın kendi içinde bir dengeye ihtiyacı olduğunu vurgulamışlardır (Gül, 2013, sy. 18). Sanayi Devrimi ile endüstriyel üretimdeki artış ve doğal kaynakların yoğun kullanımı, çevresel etkilerin artmasına da yol açmıştır. Bu dönemde kaynakların hızla tüketilmesi sonucu çevresel kirlilik konuları daha belirgin bir hal almıştır. 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde çevresel etkiler ve doğal kaynakların tükenmesine karşı farkındalıklar da artmaya başlamıştır. Rachel Carson, "Sessiz Bahar" adlı kitabıyla kimyasalların kullanımının çevreye olan olumsuz etkilerine dikkat çekerek büyük bir farkındalık yaratmıştır (Boynukara ve Tütak, 2018, sy. 53). Bugün ise sürdürülebilirlik kavramı, geniş bir perspektifle ele alınırken, sadece çevresel konularla sınırlı kalmayıp ekonomik, sosyal, kültürel ve çevresel boyutları da içeren bütüncül bir yaklaşımla karşımıza çıkmaktadır (Hill, 2007, sy. 1'den akt; Yavuz, 2010, sy. 69).

Sürdürülebilirlik, günümüzde çeşitli sektörlerde ve gelişmiş toplumlarda yaşam tarzları içinde benimsenerek, küresel düzeyde bir dönüşümü teşvik etmektedir. Çevresel sürdürülebilirlik kavramı, ilk defa 1969 yılında Ulusal Çevre Politikası Kanunu (National Environment Policy Act, NEPA) olarak kabul görmüştür (Öç, 2013, sy. 5). Sürdürülebilir sanatta tasarım kavramına ise, ürün ve sistemlerin hayat döngüleri planlanırken doğal kaynakları mümkün olduğunca verimli kullanmayı, atık miktarlarını azaltmayı ve raf ömürleri sona erdikten sonra bu malzemelerin tekrar kullanılabilir hale getirilmesini içeren yaklaşımları ile, geleneksel üretim modeline karşıt bir düşünce olduğu söylenebilir. Sürdürülebilir sanatın da bu bağlamda günümüz tasarım dünyasında önemli bir odak noktası haline geldiği gözlemlenmektedir. Kullanım dışı kalan geri dönüştürülebilir atık malzemelerin çeşitli geri dönüşüm yöntemleri ile ham madde olarak tekrar imalat süreçlerine kazandırılması aşamasında sanatsal tasarımlar ön plana çıkmaktadır (Atalay Onur, 2020, sy. 28). Bu tasarım yaklaşımları ile, geleneksel modellerde yer alan "kullan-at" yerine, bu ürünlerin kullanım ömürleri sona erdikten sonra da geri dönüşümü veya tekrar kullanımı içinde imkân sağlanmaktadır. Bu yaklaşımlar aslında doğal kaynakların tüketimi ve çevresel atıkların çevreye verdiği zararların en aza indirgenmesi amaçlamaktadır. Sürdürülebilirlik, günümüzde atıkların yeniden değerlendirilerek kullanıma hazır bir hale getirilmesi sonucunda geri dönüşüm malzemeleriyle sanatsal üretimler yapmak, çevresel duyarlılık ve yaratıcılık konularını bir araya getiren heyecan verici bir sanat pratiğini oluşturmaktadır. Bu tür sanatsal çalışmalar, atıkların sanat eserine dönüşümüyle, izleyicileri çevresel sorunlar hakkında düşünmeye ve sorgulamaya da teşvik etmektedir (Taşar ve Bulat, 2021, sy. 490).

. Sürdürülebilir tasarıma uygun olarak yapılan çalışmalarda seçilen uygun malzemeler, kolaylıkla geri dönüştürülebilir veya işlenebilir olmalıdır. Plastik, cam, kâğıt, metal gibi malzemeler genellikle geri dönüşüme uygun olan malzemelerdir (Gülen, 2022, sy. 37). Malzemelerin dayanıklılığı, tekrar işleme veya geri dönüşüm süreçlerinde de önemli bir faktördür. Malzemenin tekrar işleme veya geri dönüşüm süreçlerinden sonra kalitesini koruyabilmesi gereklidir. Örnek olarak, sürdürülebilir tasarımda bir ürünün parçaları başka ürünlerde veya aynı üründe farklı amaçlarla kullanılabilinmelidir (Ayanoğlu ve Ağa, 2017, sy. 255).

2. Ai Weiwei'nin Hayatı ve Sanatsal Yaklaşımı

“Geçmişle yüzleşemeyen bir milletin, geleceği de olamaz” diyen Ai Weiwei, 28 Ağustos 1957'de Çin'in başkenti Pekin'de dünyaya gelmiştir. Sanatçı, ünlü bir şair olan babası Ai Qing'le sanat ve kültür ile içiçe bir şekilde büyümüştür. Ancak, ailesi politik nedenlerden dolayı zorlu bir sürgün yaşamışlardır ve o yıllarda Ai Weiwei'nin gençliği Moğolistan'da geçmiştir. 1978'de, Çin'deki kültürel devrimin sona ermesinin ardından, Ai Weiwei Amerika'ya göç etmiş ve San Francisco'da San Francisco Sanat Enstitüsü'nde eğitim görmüştür. Daha sonra, New York'a yerleşerek sanat kariyerine devam etmiştir 1990'larda Çin'e döndüğünde Pekin Sanat Enstitüsü'nün başkanlığını üstlenmiş, ancak Çin Hükümeti'ne yönelik eleştirileri ve insan hakları savunuculuğu nedeniyle sansür ve tutuklamalarla karşılaşmıştır (Sikes, 2013, sy. 51).

Ai Weiwei, günümüzde Çinli bir sanatçı, aktivist ve eleştirmen olarak tanınmaktadır. Ai Weiwei'nin sanat eserlerinde, geleneksel Çin sanatının izleri ile çağdaş sanatın modern bakışı birleştirilmiş ve genellikle de politik duruşunu, insan hakları ihlallerine dikkat çekerek, toplumsal meselelere eleştirel ifadeler katarak göstermiştir. Sanatçı, sadece sanat dünyasında kalmayıp, aynı zamanda aktivizmiyle de bilinirken, sıklıkla dünya genelinde ses getiren projelere öncülük etmiştir. Ai Weiwei, çağdaş sanatın sınırlarını zorlayan ve toplumsal değişimi teşvik eden bir figüran olarak küresel sanat sahnesinde önemli bir role sahip olmuştur (Nelson, 2015, sy.2).

Eserlerinde sanatçı, genellikle politika, insan hakları ve toplumsal konulara odaklanmıştır. Ai Weiwei'nin eserlerinde kullanılan malzemeler ise geniş bir yelpazeye yayılırken sıklıkla sıra dışı veya beklenmedik malzemeleri kullanarak izleticisinin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Ai Weiwei, çağdaş sanat dünyasında önemli bir figüran, Doğu ve Batı kültürleri arasında köprü kuran çok yönlü bir sanatçı olarak tanınmaktadır. Ai Weiwei'nin babası Ai Qing, Çin'deki politik nedenlerle sağcı olarak suçlanmış ve ailesiyle birlikte sürgüne gönderilmiştir. Ai Weiwei'nin çocuklukta yaşadığı bu üzücü olaylar onu derinden etkilemiş ve ilerleyen yıllarda sanatında bu yüzden siyasi temalarla ve eleştirilere odaklanmıştır. Babasından Viladimir Mayakovski, Nazım Hikmet, Pablo Neruda gibi dönemin ünlü şairlerinden şiirlerini dinlemiştir. Sürgün dönemlerini babasından şiirler dinleyerek geçiren Ai, sanatçı kimliğinin oluşmasında bu dinlemelerin etkili olduğunu öne sürmektedir (Rosenthal, 2017). Kültür Devrimi'nin sona ermesinin ardından Ai Weiwei ve ailesine Pekin'e dönme izni verilmiştir. 1978 yılında Pekin Film Akademisi'ne başlamış ancak Çin'deki siyasi kısıtlamalar sonrasında oradan kaçarak 1981'de Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiş ve Parsons Tasarım Okulu'na katılmıştır (Arnett, 2016, sy. 17). Amerika'da geçirdiği bu dönem, sanatçının sanat anlayışı içinde çağdaş sanatla ilgili farklı perspektifler edinmesine yardımcı olmuştur. Ai Weiwei'nin başlangıçta resme odaklanmış, fakat zaman içinde Marcel Duchamp ve Joseph Beuys gibi avangard sanatçılardan etkilenecek çalışmalarında heykeli tercih etmiştir. Duchamp'ın "hazır-yapım" sanat anlayışı ve Beuys'un geniş kapsamlı sanat yaklaşımı, Ai Weiwei'nin eserlerinde görülen çeşitliliği arttırmıştır. Ai Weiwei, eserlerinde genellikle politika, insan hakları ve toplumsal konuları işlemiştir. Ayrıca geleneksel Çin sanatı ile çağdaş sanat arasında bir denge kurarak benzersiz bir tarz da geliştirmiştir. Ayrıca Ai Weiwei'nin seramik enstalasyonları, geleneksel malzemeleri çağdaş sanat anlayışıyla birleştirerek ortaya çıkardığı eserleri sanat dünyasında önemli izler bırakmıştır (Avcı ve Uslu, 2019, sy. 27).

2.1. Ai Weiwei'nin Çalışmaları ve Sürdürülebilirlik

Günümüzde sürdürülebilirlik çevresel, sosyal, ekonomik ve etik boyutları kapsayan birbiriyle bağlantılı birçok nedenden dolayı hayati öneme sahiptir. Çinli sanatçı ve aktivist Ai Weiwei, çağdaş sanat dünyasında sadece estetik bir anlatı değil, aynı zamanda sürdürülebilirlik ve çevresel konulara dair güçlü mesajları ile de tanınan öncü bir sanatçıdır. Ai Weiwei eserlerinde sürdürülebilir malzemelerin kullanımını ve sanatsal ifadesinde çevresel bilincini, politik duruşu ile bir araya getirerek izleyiciler üzerinde derin anlamlı etkiler bırakmaktadır. Sanatçının eserlerindeki özgün yaklaşımlar, izleyicilere sadece estetik bir deneyim sunmanın ötesine geçerek, dünya genelindeki sürdürülebilirlik tartışmalarına da katkı sağlamaktadır. Ai Weiwei, çalışmalarında genellikle geri dönüştürülmüş malzemeleri kullanırken çevre dostu yaklaşımları benimsemiş, doğal kaynakların korunması ve tüketim alışkanlıklarının sorgulanması gibi

konular hakkında izleyicileri de düşünmeye çağırıştır. Ai Weiwei'nin sanatsal çalışmaları, çevredeki sürdürülebilirlikle ilgili bilinci artırmada güçlü bir araç olarak görülebilir. Çünkü sanatçının eserleri izleyicilere küresel çevre sorunlarına duyarlılık kazandırmak yanında sanatın toplumsal değişimi tetikleme potansiyeline de vurgu yapmaktadır. Sanatçının çevre meseleleri ve toplumsal sorunlar üzerine odaklandığı eserleri, izleyicilerde sadece sanatın güzellikleri ile değil, aynı zamanda insanlarda sorumluluk hissiyle de dolu deneyimler bırakmaktadır. Bu bağlamda, Ai Weiwei'nin sanatı, sadece estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda toplumsal değişimi teşvik eden ve sürdürülebilir bir gelecek için farkındalık yaratma potansiyeli taşıyan önemli bir araç olarak da ön plana çıkmaktadır.



Görsel 1. Ai Weiwei, 2016, Enstalasyon, Konzerthaus Binası, Berlin. Fotoğraf: Mehmet Kaman / Anadolu Ajansı / Getty Images.

Ai Weiwei'nin günümüzde de hala yaşanmakta olan göç hareketleri bağlamında göçmen krizine dikkat çekmek için 2016 yılında yapmış olduğu bu enstalasyon Ege Denizi'nden topladığı mülteci can yelekleriyle yapılmıştır (Zaker, 2016, sy. 339). Ai Weiwei, mimarinin gücünün ve yaşamlarımız üzerindeki etkisinin son derece farkında olan çağdaş bir sanatçı olarak bu çalışmasında, sığınmacı krizi ve göç sorunlarına dikkat çekerken aynı zamanda sürdürülebilir malzemelerin sanatsal kullanımına güzel bir örnek teşkil etmiştir (Avcı ve Uslu, 2019, sy. 27). Sanatçı mültecilerden geriye kalan 14000 can yeleğini toplayarak Berlin'de Konzerthaus (konser salonu) sütunlarına sarmış ve ilginç bir enstalasyon oluşturmuştur (Güzelaydın, 2016, sy. 115).

Ai Weiwei'nin mültecilerle ilgili yaptığı bu çalışma, sanatçının sadece sanatsal üretimiyle değil, aynı zamanda insan haklarına ve sosyal sorumluluğa duyduğu duyarlılıkla da bilinen bir sanatçı olduğunu göstermektedir. Sanatçı, ünlü markaların kıyafetlerini giyen davetlilere yönelik bir eleştiri olarak, bu çalışmasında mültecilere yardım etmek amacıyla altın rengi battaniyeler dağıtarak dikkat çekici bir etki yaratmıştır. Bu eylem, moda dünyası ve lüks markalarla ilişkilendirilen ünlülerin, sosyal sorumluluk ve insani yardım konularına daha fazla duyarlılık göstermelerini teşvik etme amacını taşımaktadır (Özer, 2017, sy. 5). Ai Weiwei'nin bu çalışması, sanatın sadece estetik bir ifade aracı olmanın ötesinde, toplumsal meselelere ve insan haklarına dikkat çekme potansiyelini vurgulamaktadır. Bu tür etkileşimler, sanatın gücünü kullanarak bilinci artırma ve toplumsal değişime katkıda bulunma konusundaki sanatçının kararlılığını da yansıtmaktadır (Görsel 1).



Görsel 2. Ai Weiwei, 2009, Hatırlamak (Remembering) “...7 yıl boyunca bu dünyada mutlu bir şekilde yaşadım...” (bir annenin kaybettiği kızı hakkında söylediği cümle), 9000 öğrenci çantası ile yapıldı. Haus Der Kunst, Münih. Fotoğraf: Ai Weiwei. Boyut: 925x10605x10 cm.



Görsel 3. Ai Weiwei, 2009, Hatırlamak (Remembering) çalışmasından detaylı görüntü.

Ai Weiwei'nin "Remembering" (Hatırlamak) adlı çalışması, 2008 Sichuan depreminin ardından hayatını kaybeden öğrencileri anmak amacıyla yapılmıştır. Bu eser, 9000'in üzerinde eski öğrenci çantasını içermektedir. 2008'de Sichuan depremi, birçok okulun çökmesine ve birçok öğrencinin hayatını kaybetmesine neden olmuştur. Ai Weiwei, depremin etkilediği bu bölgeden topladığı eski öğrenci çantalarını kullanarak bu trajediyi anlatan güçlü bir enstalasyon oluşturmuştur. Her çanta, bir öğrencinin hayatını simgelemektedir. Bu eser, kaybedilen genç yaşamları ve depremin yarattığı acıyı temsil etmektedir. Ai Weiwei, bu çalışmasıyla insanların unutmaması, kaybedilenleri hatırlaması ve bu tür trajik olayların üzerine düşünülmesi gerektiğini vurgulamak istemiştir. Aynı zamanda, sanatın sosyal sorunlara dikkat çekme ve toplumsal değişimi teşvik etme potansiyelini de başarılı bir şekilde sergilemiştir (Görsel 2).

Günümüzde sürdürülebilir sanat eserlerinde ahşap kullanımı, sanatçıların çevresel sorumluluk bilinciyle ve doğal kaynakları etkili bir şekilde değerlendirmek amacıyla tercih ettiği önemli bir malzemedir. Ahşap, geri dönüştürülebilir, biyobozunur ve yenilenebilir bir kaynak olması nedeniyle sürdürülebilir sanat pratiğinin öncelikli malzemelerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Sanat objelerinde malzemesinin doğallığı ve şekil verilebilme kolaylığı nedeniyle genellikle ahşap malzeme kullanıldığı gözlemlenmiştir (Akarca ve Kaya, 2023, sy. 25). Ahşap sanat objelerinin son yıllarda özellikle atık ağaç ürünlerinin yeniden kullanımı ile üretildiği, bu durumun sanatın ahşapla buluşmasında sürdürülebilirlik kavramına özel bir vurgu getirdiği belirlenmiştir. Sanat objelerinin, özellikle atık ağaç ürünlerinin değerlendirilmesiyle elde edilmiş olması, sürdürülebilir malzeme kullanımının sanat dünyasındaki önemini vurgulamaktadır. Bu sanat eserleri, görsel anlatım yoluyla toplumsal mesajları etkili bir şekilde iletebilme potansiyeli taşımakta ve bu mesajlar sözlerden çok daha etkileyici bir biçimde toplumlar üzerinde etki bırakabilmektedir (Sarıkaya, 2017, sy. 786).



Görsel 4. Ai Weiwei, 1997, İki Ayağı Duvarda Olan Masa, (Table with Two Legs Wooden). Qing hanedanlığına (1644-1911) ait masa. Boyut: 60.5 x 165 x 94 cm.

Ai Weiwei'nin "İki Ayağı Duvarda Olan Masa" (Two Legs on Wall) adlı çalışması ahşaptan yapılmış olup, sanatçının politik ve eleştirel yaklaşımının bir örneği olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışma, Çin'deki siyasi sistemle ve otoriter yönetimle ilgili eleştiriler içermektedir. 1997 yılında yapılan bu çalışma, Ai Weiwei'nin Pekin'deki evinin yıkılması sonrasında ortaya çıkan bir olayla da yakından bağlantılıdır. Bölgedeki evlerin yıkılmasının ardından, burada hükümetin kent düzenleme projeleri ile kentleşme politikaları gibi faktörleri yer almıştır. Ai Weiwei'nin evi de bu projelerin etkilerinin bir parçası olarak yıkılmıştır. Sanatçı, bu durumu eleştirmek ve hükümetin otoriter uygulamalarına karşı bir duruş sergilemek amacıyla "İki Ayağı Duvarda Olan Masa" adlı eserini ortaya koymuştur.

Çalışma, adından da anlaşılacağı gibi, iki bacağının bir duvara monte edilmiş bir masa üzerinde durduğu bir kompozisyon içermektedir. Bu görsel, günlük yaşam nesnelерinin beklenmeyen bir biçimde sunulmasıyla da dikkat çekmektedir. Ai Weiwei'nin çalışmasında masanın bacaklarının duvara sabitlenmiş olması, sanatçının bu olaylara bireysel bir tepki olarak kendi konumunu ve yaşadığı toplumu sanatsal bir şekilde sorgulamak istemesi ile ilişkilidir. Aynı zamanda eser, geleneksel normlara karşı çıkma ve beklenmeyeni ifade etme arzusunu da yansıtmaktadır. Bu çalışma, sadece bir bireyin kişisel deneyiminden ziyade geniş bir politik bağlamın yansıması olarak da okunabilir. Ai Weiwei'nin eserlerinde genellikle politika, bireysel özgürlükler ve otoriteye karşı duruş gibi konulara odaklanmış olduğu bilinmektedir. "İki Ayağı Duvarda Olan Masa" da bu temaları içerirken sanatçının toplumsal meselelere eleştirel bakışını yansıtmayı amaçlamaktadır (Görsel 4).



Görsel 5. Ai Weiwei, 2007, Kalıp (Template). Yıkılan Ming ve Qing Hanedanlığı Evlerinden ahşap kapılar ve pencereler. Enstalasyon, Kassel. Photo: Monika Nikolic.

Ai Weiwei'nin "Kalıp" (Template) adlı çalışması, sanatçının sıklıkla kullandığı politik ve tarihî temaları içeren bir eserdir. Bu eser, Ming ve Qing Hanedanlıkları dönemine ait geleneksel Çin evlerinin ahşap kapıları ve pencerelerinden oluşan bir enstalasyondur. Eser, sanatçının Çin tarihindeki dönemsel değişimlere ve kültürel kayıplara dair yorumlar içermektedir. Ahşap kapılar ve pencereler, geleneksel Çin mimarisinin özgün öğeleridir. Ai Weiwei'nin eserinde bu unsurlar çeşitli kalıplar kullanılarak bir araya getirilmiştir. Bu geçmişin izlerini taklit etme ve gelecekteki nesillere aktarma amacını taşıyan sanatsal bir ifadeyi yansıtmayı amaçlarken, aynı zamanda Çin'in tarihî mirasının zaman içinde kaybolması, değişmesi ve dönüşmesine dikkat çekmektedir (Görsel 5).



Görsel 6. Ai Weiwei, 2005, Parçalar (Fragments). Yıkılan Qing Hanedanlığı Tapınaklarından masa, sandalyeler, direk parçaları ve sütunlar.

Ai Weiwei'nin 2005 tarihli eseri "Parçalar (Fragments)", Çin'in Qing Hanedanlığı'na ait yıkılmış tapınaklardan elde edilen malzemelerin kullanıldığı dikkat çekici bir çalışmadır. Eser, tarihi kalınlardan elde edilen masa, sandalye, direk parçaları ve sütunları bir araya getirerek, geçmişin izlerini günümüzle buluşturmayı amaçlamıştır. Qing Hanedanlığı'na ait tapınaklardan gelen bu malzemelerle sanatçı, tarihsel mirasın yeniden şekillendirilmesi ve modern sanatın özgün bir ifadesi arasında bir köprü kurmaya odaklanmıştır. "Parçalar", sadece malzemelerin fiziksel özelliklerini kullanmakla kalmayıp, aynı zamanda bu materyallerin taşıdığı kültürel ve tarihsel anlamlarına da odaklanarak bir anlam katmanı oluşturmaktadır. Eser, sanatçının sürdürülebilir malzemeleri tercih etme ve geçmişin kalıntılarını günümüz sanatına entegre etme konusundaki yönelimini vurgulamaktadır. Bu çalışma, Ai Weiwei'nin sanatında sürdürülebilir malzeme kullanımının öne çıktığı örneklerden biridir. Yıkılmış yapıların malzemelerini tekrar kullanarak, sanatçı hem çevresel sürdürülebilirlik prensiplerine uygun hareket etmiş hem de eserini bir tür kültürel tarih araştırması ve yorumu olarak şekillendirmiştir (Görsel 6).



Görsel 7. Ai Weiwei, 1997, Tabure.

Görsel 8. Ai Weiwei, 2010, Üzümler (Grapes), Qing Handedanlığı'na ait ahşap tabureler.

Görsel 9. Ai Weiwei, 2010-2013, Bang, 886 adet antik tabure, Venedik Bienali 2013.

Bu etkileyici heykel, 32 adet Qing Hanedanı taburesinin bir araya getirilerek yuvarlak bir çanak oluşturduğu bir kompozisyon olarak sergilenmektedir. Ai Weiwei, bu üç ayaklı taburelerin kırsal Çin estetiğinin temel bir ifadesi olduğunu öne sürmektedir. Bu tabureler, kırsal evlerde yaygın olarak yer almış ve genellikle nesiller boyunca kullanılarak günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Tabureleri tamamen benzersiz bir formla ortaya koyan ve farklı açılarından göstermeye çalışan Ai Weiwei, bu çalışmasıyla da Çin'in karşı karşıya olduğu sosyal, ekonomik, politik ve sanatsal değişimlerin gücünü ve hızını ifade etmektedir (Pereira, 2015, sy. 6). Qing Hanedanı taburesi ile gerçekleştirilen bu sanat eseri, akrobatik bir kompozisyonu benimseyerek yerçekimine meydan okurken, yerle de sadece minimal bir temas kurmaktadır. Sonuç olarak, Ai Weiwei'nin ifadesiyle, bu tabureler "yararsız bir nesne" halini almıştır (Marlow, 2010, sy. 113) (Görsel 8).

Ai Weiwei'nin 2010-2013 yılları arasındaki döneminde, sanatçı Venedik Bienali'nde çarpıcı bir eser ortaya koymuş ve sanat dünyasında büyük yankı uyandırmıştır. Ai Weiwei'nin bu dönemde sergilediği eserlerden biri, "Bang" adlı enstalasyondur. Bu enstalasyon, tam 886 antik taburenin kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Sanatçının "Bang" isimli eseri çağdaş, politik ve sosyal meselelere dikkat çekme amacı taşımaktadır. Venedik Bienali, dünya çapında birçok sanatçıyı bir araya getiren prestijli bir etkinlik olduğundan, Ai Weiwei'nin eseri uluslararası platformda geniş bir izleyici kitlesi tarafından keşfedilmiş ve eleştirilmiştir (Görsel 9).



Görsel 10. Ai Weiwei, Düz (Straight), 2008-2012, Çelik inşaat demirleri.

“İnşaat demirindeki işler duygusal ve fiziksel olarak şimdiye kadar yaptığım en zor iş. Aslında benim tarafından yapılmadı; tarih, bireysel hikayeler, kan, gözyaşı ve emek tarafından yapıldı. Onu şu anki durumuna yönlendirdim. Topladığımız inşaat demirinin çoğu, 1000'den fazla öğrencinin öldürüldüğü Wenchuan Ortaokulu'ndan geliyor. Onu toplamak uzun zaman aldı ama deprem felaket bölgelerini gezdikten ve her yerde harabeleri gördükten sonra onlarla bir şeyler yapmam, bu tarifsiz durumdan bir şeyler yaratmam gerektiğini biliyordum. İlk kararım tüm inşaat demirini yeniden düzleştirmek, fabrikadan yeni çıkmış ve hiçbir şey olmamış gibi görünmesini sağlamaktı. Ancak tabii ki bu çubuklara bir şeyler oldu ve her bir çubuğun tekrar mükemmel şekilde düz hale getirilmesi için 200'den fazla düzeltme yapılması gerekti.” (Holzwarth, 2020, sy. 474, Ai Weiwei'den alıntı).

Ai Weiwei'nin "Düz (Straight)" eseri, 2008 yılında Sichuan depreminin ardından toplanan demir çubuklardan oluşturulmuş büyük ölçekli bir enstalasyondur. Bu eser, depremin etkilediği binalardan elde edilen malzemelerin

sanatsal bir şekilde kullanılmasıyla ortaya çıkmıştır. Ai Weiwei, depremin ardından yıkılan binalardan topladığı demir çubukları bir araya getirmeye karar vermiştir. Bu çubuklar, depremin yıkıcı etkilerini ve bu olayın yol açtığı insan trajedisini simgelemektedir. Toplanan demir çubuklar, sanatçının atölyesine getirilmiştir. Ai Weiwei, bu demir çubukları düzenli bir şekilde sıralayarak ve bir araya getirerek büyük bir enstalasyon oluşturmak üzere tasarımlar yapmaya başlamıştır. Çubukların, her biri bir bina veya insan hayatını temsil eden sembolik unsurlar olarak düşünülmüştür. Sanatçı, demir çubukları sadece fiziksel bir düzen içinde bir araya getirmekle kalmayıp, aynı zamanda estetik bir denge ve anlam yüklemek istemiştir. Eser, sadece doğal bir felaketin sonuçlarını değil, aynı zamanda depremin ardından yapılan binaların kalitesiz malzemelerle inşa edilmesine dair hükümet politikalarına yönelik bir eleştiriyi de içermektedir. Ai Weiwei, eseriyle insan haklarına, politikada şeffaflığa ve devletin sorumluluğuna dikkat çekmek istemiştir. "Düz (Straight)" eseri, bir sergi veya müzede geniş bir alanda sergilenmiştir. İzleyiciler, bu büyük ölçekli enstalasyonun içinde dolaşırken hem estetik bir deneyim yaşamış hem de eserin taşıdığı anlam ve mesajları düşünmeye davet edilmişlerdir. Ai Weiwei'nin "Düz (Straight)" eseri, sanatın sadece estetik bir ifade olmanın ötesinde, toplumsal ve politik sorumluluklar taşıma gücünü ortaya koyan bir örnektir. Bu eser, doğal felaketin yaralarını sarmakla kalmayıp, aynı zamanda insan haklarına olan hassasiyetiyle de dikkat çekmektedir. Ai Weiwei'nin sanatı, izleyicisine duyarlı olmaya, düşünmeye ve eyleme geçmek konusunda da ilham vermektedir (Görsel 10).



Görsel 11. Ai Weiwei, Daima (Forever), 2003.

Görsel 12. Ai Weiwei, Daima Bisikletler (Forever Bicycles), Enstalasyon, 2013.

Bu eser, Ai Weiwei'nin Çin'deki en popüler bisiklet markası olan Yong Jiu'yu kullanarak yarattığı büyük ölçekli bir enstalasyondur. Ai Weiwei, bu gündelik objeyi sanat aracılığıyla yüksek sanat değeri taşıyan bir sembol haline getirmiştir. Bisiklet, Çin kültüründe ve tarihinde önemli bir rol oynamaktadır. Ai Weiwei de eserinde genellikle bu gündelik objeleri kullanarak çağdaş konulara ve toplumsal meselelere dikkat çekmek istemiştir. Daima Bisikletler (Forever Bicycles) isimli enstalasyon, iç içe geçmiş binlerce bisikletin oluşturduğu üç boyutlu bir yapıya sahiptir (Görsel 12). Bu yoğun ve karmaşık düzenleme, görsel olarak etkileyici bir labirent etkisi yaratmaktadır. Farklı açılardan bakıldığında, enstalasyonun dinamik yapısı izleyiciye sürekli değişen bir perspektifte sunmaktadır. Sanki izleyicilerin etrafında dolaşmalarını ve eserin içinde kaybolmalarını teşvik etmektedir. Değişen ışık ve perspektiflerle izleyicilere deneyimsel bir yolculuk sunmaktadır. Bugün Çin'de bisiklet kültürü, ekonomik büyüme ve modernleşme süreçleriyle birlikte önemli ölçüde evrilmiştir. Ai Weiwei'nin eseri, bu değişimin yanı sıra sürdürülebilirlik, tüketim alışkanlıkları ve kentsel dönüşüm gibi çağdaş konulara da gönderme niteliğindedir. Daima Bisikletler (Forever Bicycles), Ai Weiwei'nin sanatındaki politik duruşunu, estetik anlayışını ve gündelik objeleri yüksek sanatla birleştirme becerisini yansıtan etkileyici bir eserdir.



Görsel 13. Işık Çeşmesi (Fountain of Light), 2007. Ahşap kaide üzerinde çelik ve cam kristaller. Enstalasyon, Ai Weiwei Stüdyosu, Beijing.

Işık Çeşmesi isimli çalışma, Tate Liverpool'da gösterilmiştir ve boyutu yaklaşık 23 metredir. Ai Weiwei'nin bu çalışmasında, Rus sanatçı Vladimir Tatlin'in Üçüncü Enternasyonal Anıtı'ndan ilham aldığı belirtilmektedir. Tatlin'in bu anıtı, komünizmin planlandığı Rusya'da inşa edilmesi öngörülen iddialı bir yapıttır. Ai Weiwei bu çalışmasıyla, Tatlin'in anıtının temsil ettiği yeni bir Ütopya çağını somutlaştırmayı amaçlamıştır. Bu eski anıt, paslanmaz çelik ve camdan yapılmış olup, kırılabilir bir yapıyla vurgulanmıştır. İronik bir yaklaşımla, Ai Weiwei bu eseri üzerinde oynayarak, anıtı zıt bir işlevle birleştirmiş ve onu avize şeklinde tasarlamıştır. Bu şekilde, sanatçı eseriyle mimarlığın zihinsel boyutunu vurgulamış ve izleyiciye görsel bir deneyim sunmuştur (Uslu, 2019, sy. 100) (Görsel 13).



Görsel 14. Ai Weiwei, Ağaç (Tree), 2009-2010

Jingdezhen kasabasının özgün yerel geleneğini temsil eden ağaçlar, Ai Weiwei'nin Londra'daki Tate Modern 2010 Unilever Komisyonu için çalışırken ziyaret ettiği bu kasabanın pazarlarında bulunan çeşitli ağaç gövdeleri, dallar ve şekillendirilmiş köklerle ilişkilidir. Sanatçı, Jingdezhen'deki bu geleneğin özel bir anlam taşıdığını fark etmiştir. Bu ağaçlar, özellikle Budizm ve Taoizm ile ilgili düşünce ve geri çekilme alanlarıyla bağlantılı olarak, geleneksel Çin Zen bahçelerini çağrıştırmaktadır (Görsel 14). Bu bahçeler, dünyanın doğuş, olgunluk, çürüme, ölüm ve yeniden doğuş döngülerini temsil ederek derin anlamlar içermektedir. Ai Weiwei'nin Kui Hua Zi (Ayçiçeği Tohumları) eseri üzerinde çalışırken bu kasabayı ziyaret ettiği sırada, ağaçların doğal ve estetik değerini gözlemlemiş ve bu unsurların Taocu uyum idealine referans olabileceğini anlatmak istemiştir. Ağaçlar, insanın doğayla, gökyüzüyle ve evrenle bağlantısını

simgelerken Taoizm'in temel prensipleriyle uyum içindedir. Bu bağlamda, ağaçlar sadece görsel bir güzellik sunmanın ötesinde, doğanın döngülerini anlamak ve insanın evrenle olan ilişkisini düşünmek için birer araç işlevi de görmektedirler (Fritsch, 2015, sy. 2).

Sanatçı “Ağaçlar, Jiangxi'deki dağ sıralarından ölü odunlardır. Bu dallara yıldırım çarpmıştı ya da sadece çok yaşlıydı ve onlarca yıldan beri terkedilmiştiler. Bu yüzden bu ağaçların bir araya getirilmesinin güzel olacağını düşündüm. 100 farklı yerden farklı ağaç türlerini bir araya getirdik. Onları normal bir ağacın tüm ayrıntılarına sahip olacak şekilde bir araya getirdik (Sigg, 2016, sy. 448).” demektedir.

3. Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden döküman incelemesi kullanılmıştır. “Döküman incelemesi araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar” (Yıldırım ve Şimşek, 2008). Araştırma kapsamında kapsamlı bir literatür taraması yapılmış, lisansüstü tezlerden, makalelerden, kitaplardan, yazılı ve görsel kaynaklardan faydalanılmış, sanatçının raporları incelenerek sunulmuştur.

4. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Sonuç olarak, Ai Weiwei'nin sürdürülebilir malzemeleri sanatsal pratiğine dahil etmesi, onun özellikle çevre ve tüketimle ilgili olmak üzere acil küresel sorunları ele alma konusundaki kararlılığının bir kanıtıdır. Weiwei, bambu, geri dönüştürülmüş porselen ve geri dönüştürülmüş ahşap ve kumaş gibi malzemeleri kullanarak yalnızca sanatsal yeteneğini sergilemekle kalmamaktadır. Aynı zamanda sanat camiası için sürdürülebilirlik ve sorumlu kaynak kullanımı konusunda da daha geniş bir tartışmaya katkıda bulunmaktadır. Weiwei'nin sürdürülebilir malzeme kullanımının önemli sonuçlarından birisi de çağdaş sanat alanında çevre dostu uygulamaların güçlendirilmesine yardımcı olmasıdır. Küresel erişime sahip tanınmış bir sanatçı olarak seçimleri hem diğer sanatçılar hem de izleyiciler için ilham kaynağı olabilmektedir. Bu etki, sanat dünyasında daha bilinçli malzeme seçimi yanında geniş bir değişimi tetikleme, çevre dostu alternatifleri teşvik etme ve sanatsal yaratımın ekolojik etkisinin yeniden değerlendirilmesini teşvik etme potansiyeline de sahiptir. Üstelik Weiwei'nin çalışmaları sanat ve aktivizm arasındaki geleneksel ikilemi de sorgulamaktadır. Sürdürülebilir malzemeler kullanarak estetik ve etik arasındaki boşluğu dolduran sanatçı çalışmalarındaki sanatsal ifadenin sosyal ve çevresel yorumlar için ne kadar güçlü bir araç olabileceğini de eserleriyle göstermektedir. Sanatçı sanat ve sürdürülebilirliğin birleşimiyle yalnızca eserlerinin görsel etkisini arttırmakla kalmayıp, aynı zamanda izleyicilere de kendi tüketim kalıpları ve ekolojik ayak izleri üzerinde düşünmeleri için bir eylem çağrısı görevini de üstlenmektedir.

Öneriler içerisinde sanat kurumları, sürdürülebilir malzemelerin sanatsal uygulamalara entegrasyonunu destekleyerek teşvik edebilir. Bu, çevre dostu malzeme ve yöntemlere öncelik veren sanatçıları özel olarak tanıyan ve destekleyen ödüllerin, bağışların ve misafir programlarının oluşturulması yoluyla başarılabilir. Ek olarak sanat okullarındaki eğitim programları, sürdürülebilir sanat uygulamalarına ilişkin modüller içeren ve çevresel etkilerinin bilincinde olan yeni nesil sanatçıları teşvik edebilir. Sanat koleksiyonerleri de sanat dünyasında sürdürülebilirliğin teşvik edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Sürdürülebilir malzemelere öncelik veren sanatçılar desteklenerek, sorumlu tüketim ve üretime yönelik daha geniş harekete katkılar sağlanabilir. Kurumlar ve galeriler, çağdaş sanatta sürdürülebilir malzemelerin kullanımını vurgulayan ve bu tür seçimlerin hem sanatsal ifade hem de gezegen üzerinde yaratabileceği olumlu etkiye dikkat çeken sergiler düzenleyebilirler.

Özünde, Ai Weiwei'nin sürdürülebilir malzemelere olan bağlılığı sadece çalışmalarının görsel ve kavramsal derinliğini arttırmakla kalmayıp, aynı zamanda onu sanat dünyasında daha sürdürülebilir bir geleceğin savunulması konusunda öncü olarak konumlandırmaktadır. Sanat camiası çevresel sorumluluğun zorluklarıyla boğuşmaya devam ederken Weiwei'nin örneği, sanat ve ekolojinin daha bilinçli ve sürdürülebilir bir kesişimine doğru bir yol gösterici görevi görmektedir.

Kaynakça

- A. Gülen, L. (2022). Biyolojik Temelli Eko-Kumaş Tasarımı Ve Uygulama Örnekleri:Kenevir Lifinin Tekstil Alanında Kullanımı Üzerine Bir Çalışma. Sanatta Yeterlik Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. İstanbul.
- Akarca H., & A. Kaya (2023). Botanik Bahçeleri ve Arboretumlarda Ahşap Kullanımı. Düzce Üniversitesi Süs ve Tıbbi Bitkiler Botanik Bahçesi Dergisi, 2(2), 13-30.
- Arnett, K. N. (2016). Dislocating Disaster:. Washington: Whitman College.
- Atalay Onur, D. (2020). Moda Tasarımında Döngüsel Ekonomi Kavramı Ve Farklı Tasarım Seviyelerinde Benimsenen Stratejiler. Sanat Ve Tasarım Dergisi, 10(1), 24-40. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.828900>
- Avcı, S. & Uslu, M. (2019). Ai Weiwei'nin Muhalif Sanatı. Akdeniz Sanat Dergisi. Cilt:19- Sayı:23.
- Ayanoğlu, S. G., & Ağaç, S. (2017). Sürdürülebilir moda kavramına yönelik tasarım fikirleri. *Art-e Sanat Dergisi*, 10(19), 252-273.
- Boynukara, H., & Tütak, B. (2018). Ian Mcewan'ın Solar ve Rachel Carson'ın Sessiz Bahar Romanlarının Ekoeleştirel Bir Bakış Açısıyla İncelenmesi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (39), 51-76.
- Fritsch, L. (2015). Ai Weiwei Tree 2010. Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ai-tree-t14630> (Erişim Tarihi: 25.12.2023).
- Gül, F. (2013). İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (14), 17-21.
- Güzelaydın, E. Ş., (2016). Günümüz Sanatında Yeni-Modernist Söylemler Bağlamında Dönüşen Sanatçı Tipolojisi ve Sanat Eseri (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
- Holzwarth, H. W. (2020). Ai Weiwei, Köln: Taschen, s. 474
- Marlow, T. (2010). Ai Weiwei. Royal Academy of Arts.
- Nelson, K. (2015). Provocative, honest, fierce: a review of Ai Weiwei's London exhibition. *LSE Human Rights Blog*.
- Öç, B. (2013). Sürdürülebilir Tasarım: Ürün Tasarımı ve Üretimi Temelinde Malzemelerin Geri Dönüştürülmesi Bilinci. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul.
- Özer, I. (2017). Türkiye'de Çinli Bir Aktivist: Ai Weiwei, 3 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır. <https://irmakozer.com/2017/12/05/turkiyede-cinli-bir-aktivist-ai-weiwei/>.
- Pereira, L. 10 Most Expensive Ai Weiwei Art Sculptures, Kaynak: <https://www.widewalls.ch/ai-weiwei-art-sculptures/grapes/> (Erişim Tarihi: 09.01.2024).
- Rosenthal, A. W. (2017). Sanatçı Konuşması. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.
- Sarıkaya, B. (2017). Türkçe öğretiminde görsel okuma. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(3), 779-796.
- Sigg, U. (2016). Ai Weiwei. Slovakya: TASCHEN.
- Sikes, E. (2013). A Matter of Perspective: Anti-Authoritarian Gestures in the Political Art of Ai Weiwei. Cincinnati: University of Cincinnati.

Taşar, E., & Bulat, M. (2021). Tüketim Nesnesinin Sanat Eserine Evrilmesi. *The Journal of Academic Social Science*, 123(123), 488-500.

Uslu, M. (2019). Ai Weiwei'nin Hayatı ve Sanatı. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Yavuz, V. A. (2010). Sürdürülebilirlik kavramı ve işletmeler açısından sürdürülebilir üretim stratejileri. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(14), 63-86.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Seçkin Yayıncılık, 7. Baskı, Ankara.

Zaker, F. (2016). A Room Without Boundaries: Ai Weiwei at the Royal Academy of Arts. *Home Cultures*, 13(3), 339-341.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Ai Weiwei, 2016, Enstalasyon, Konzerthaus Binası, Berlin. Fotoğraf: Mehmet Kaman / Anadolu Ajansı / Getty Images. Kaynak: <https://artcontemporainchinoisblog.wordpress.com/2016/04/02/performance-dai-weiwei/> (Erişim Tarihi: 26.12.2023)

Görsel 2: Ai Weiwei, 2009, Hatırlamak (Remembering) "...7 yıl boyunca bu dünyada mutlu bir şekilde yaşadım..." (bir annenin kaybettiği kızı hakkında söylediği cümle), 9000 öğrenci çantası ile yapıldı. Haus Der Kunst, Münih. Fotoğraf: Ai Weiwei. Kaynak: (<https://www.maxhetzler.com/artists/ai-weiwei/selected-works>) (Erişim Tarihi: 26.12.2023).

Görsel 3: Ai Weiwei, 2009, Hatırlamak (Remembering) çalışmasından detay görüntü. Kaynak: <https://publicdelivery.org/ai-weiwei-remembering-haus-der-kunst-muenchen-2009/> (Erişim Tarihi: 28.01.2024).

Görsel 4: Ai Weiwei, 1997, İki Ayağı Duvarda Olan Masa, (Table with Two Legs Wooden). Qing hanedanlığına (1644-1911) ait masa. Boyut:60.5 x 165 x 94 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/77803> . (Erişim Tarihi: 07.01.2024).

Görsel 5: Ai Weiwei, 2007, Kalıp (Template). Yıkılan Ming ve Qing Hanedanlığı Evlerinden ahşap kapılar ve pencereler. Enstalasyon, Kassel. Photo: Monika Nikolic. Kaynak: <https://www.maxhetzler.com/artists/ai-weiwei/selected-works> (Erişim Tarihi: 02.01.2024)

Görsel 6: Ai Weiwei, 2005, Parçalar (Fragments). Yıkılan Qing Hanedanlığı Tapınaklarından masa, san-dalyeler, direk parçaları ve sütunlar. Kaynak: <https://www.maxhetzler.com/artists/ai-weiwei/selected-works> ((Erişim Tarihi: 02.01.2024)

Görsel 7: Ai Weiwei, 1997, Tabure. Kaynak: https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/D896FEB_1B10BB5F4. Erişim Tarihi: 07.01.2024).

Görsel 8: Ai Weiwei, 2010, Üzümler (Grapes), Qing Handedanlığı'na ait ahşap tabureler. Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/ai-weiwei-grapes-5> (Erişim Tarihi: 07.01.2024).

Görsel 9: Ai Weiwei, 2010-2013, Bang, 886 adet antik tabure, Venedik Bienali 2013 Kaynak: <https://www.designboom.com/art/ai-weiwei-bang-installation-at-venice-art-biennale-2013/> (Erişim Tarihi: 02.01.2024).

Görsel 10: Ai Weiwei, Düz (Straight), 2008-2012, Çelik inşaat demirleri. Kaynak: <https://www.elisabettacipriani.com/migration-in-gold-ai-weiweis-exploration-of-migration-and-human-dignity/> (Erişim Tarihi: 03.01.2024).

Görsel 11. Ai Weiwei, Forever, Enstalasyon, 2003. Kaynak: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/august/25/ai-weiwei-s-bicycles-come-to-london/> Erişim Tarihi: 03.01.2024).

Görsel 12. Ai Weiwei, Daima Bisikletler (Forever Bicycles), Enstalasyon, 2013. Kaynak: <http://aykiriakademi.com/sanat/aykiri-akademi-sanat-gorsel-sanatlar/ai-weiwei-nin-onemli-sanat-calismalari> (Erişim Tarihi: 03.01.2024).

Görsel 13. Işık Çeşmesi (Fountain of Light), 2007. Ahşap kaide üzerinde çelik ve cam kristaller. En-stalasyon, Ai Weiwei Stüdyosu, Beijing. Kaynak: <https://artmastered.tumblr.com/post/108475898394/ai-weiwei-fountain-of-light-2007-steel-wood> (Erişim Tarihi: 07.01.2024).

Görsel 14. Ai Weiwei, Ağaç (Tree), 2009-2010 Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ai-tree-t14630> (Erişim Tarihi: 25.12.2023).



Mehmet Aydın AVCI

Dr. Öğr. Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, aydn1979@hotmail.com, Nevşehir-Türkiye

ORCID: 0000-0002-6483-0885

Yerelden Evrensele Bir Resim Okuması: Menekşe'nin "İnsana Semah"

Özet

Toplumların kültürel mirasını ve kolektif bilincini yansıtan güçlü bir araç olan sanat, bir toplumun geçmişten bugüne dek taşıdığı değerlerin, geleneklerin ve yaşam biçimlerinin somut bir ifadesidir. Ressam Saliha (Menekşe) Sümer'in "İnsana Semah" adlı eseri, Anadolu'nun zengin kültürel mirasını ve kolektif bilincini yansıtan köklü inançları benzersiz bir şekilde harmanlayan çarpıcı bir sanatsal örnektir. Bu makalede, Sümer'in sanat anlayışı, "İnsana Semah" adlı çalışması üzerinden yerel motiflerden hareketle çalışmanın evrensel değerlere uzanan geniş yelpazedeki sembolik anlamları incelenmektedir. Hacıbektaş'ın kırsal kesiminde yaşayan sanatçı Sümer'in bu eseri, Alevi-Bektaşî geleneği, Ana Tanrıça kültü ve Bacıyan-ı Rum gibi Anadolu'nun tarihsel ve kültürel unsurlarını modern bir sanatsal ifadeyle buluşturmaktadır. "İnsana Semah", çalışması sadece bir tablo olmanın ötesinde, Anadolu kadınının tarih boyunca süregelen gücünü ve önemini vurgulayan, derin köklere sahip bir kültürel manifesto özelliği taşımaktadır. Genel anlamda bu makale Saliha Sümer'in sanat anlayışını, "İnsana Semah" tablosunun biçim ve içerik açısından analizini, tablonun Anadolu'nun kadim kültürel geçmişinin inanç sistemleri ile ilişkisini, Alevi-Bektaşî geleneğinde semah ve kadının rolü konuları bağlamında ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Alaylı Sanatçı, Kadın, Saliha Sümer, Bacıyan-ı Rum, Semah, Kültürel Kimlik, Yerellik ve Evrensellik

A Reading of Painting from Local to Universal: Menekşe's "Semah to Human"

Abstract

Art, a powerful tool reflecting the cultural heritage and collective consciousness of societies, is a concrete expression of the values, traditions and lifestyles that a society has carried from the past to the present. Painter Saliha (Menekşe) Sümer's work titled "Semah to Human" is a striking artistic example that uniquely blends deep-rooted beliefs reflecting the rich cultural heritage and collective consciousness of Anatolia. In this article, Sümer's understanding of art and the wide range of symbolic meanings of the work extending from local motifs to universal values are examined through her work titled "Semah to Human". This work by artist Sümer, who lives in the rural area of Hacıbektaş, brings together historical and cultural elements of Anatolia such as the Alevi-Bektaşî tradition, the Mother Goddess cult and Bacıyan-ı Rum with a modern artistic expression. "Semah to Human", is more than just a painting, it is a deeply rooted cultural manifesto that emphasizes the power and importance of Anatolian women throughout history. In general, this article examines Saliha Sümer's understanding of art, the analysis of the painting "Semah to Human" in terms of form and content, the painting's relationship with the belief systems of Anatolia's ancient cultural past, and the role of semah and women in the Alevi-Bektashi tradition.

Keywords: Self-taught Artist, Woman, Saliha Sümer, Bacıyan-ı Rum, Semah, Cultural Identity, Locality and Universality

1. Giriş

Sanat, bir toplumun kültürel devamlılığını sağlayan, kültürel değişime ve sürekliliğe öncülük eden alanlardan biridir. Bir toplumun kültürel sürekliliği, geçmişten gelen değerlerin ve geleneklerin korunması ve gelecek nesillere aktarılması sürecini ifade eder. Sanat, toplumların kültürel evriminde kritik bir role sahiptir. Sanat bir iletişim aracı olarak işlev görürken sanatçılar ise, eserlerini kullanarak toplumsal meseleleri ele alır, eleştirir veya yeni fikirler önerir. Bu süreç, izleyicileri düşünmeye ve tartışmaya teşvik ederek kültürel diyalogu besler. Kolektif kimliğin oluşumunda ve sürdürülmesinde önemli bir rol oynayan sanat, ulusal semboller, geleneksel motifler ve ortak anlatıları yansıtarak bunu sonraki nesillere aktarır. Bu bağlamda sanat bir toplumda kültürel süreklilik sağlarken aynı zamanda kültürel değişimine de öncülük eder. İnsanların duygularını ve düşüncelerinin en güçlü ifade etme biçimlerinden biri olarak sanat, evrensel bir iletişim aracı işlev görür. Sanat ürünleri, soyut ve somut kavramları harmanlayarak duygu yoluyla izleyicilere derin ve kişisel deneyimler sunar. Bu süreçte, izleyicilerin sanat çalışmalarını üzerinden farklı dil ve kültürel arka planlardan gelen insanların düşünce dünyalarına ve deneyimlerine dokunmalarına olanak tanır. Sanatın evrensel iletişim gücü, dilin sınırlarını aşabilme yeteneğinden gelir. Dil, belirli bir kültürün veya topluluğun iletişim aracı olmakla birlikte, bazen duyguları ve soyut kavramları ifade etmede yetersiz kalabilmektedir. Sanat ise duygu ve düşüncelerin ifade edilmesinde farklı ve daha zengin bir yol sunar.

Ören'e (2015) göre, sanat eserleri farklı kültürel ve dilsel bağlamlarda üretildiğinde, bu eserler evrensel temalar ve duygular üzerinden ortak bir insan deneyimine hitap edebilme özelliği taşır. Sanatın dil ve kültür bariyerlerini aşabilen evrensel bir iletişim aracı olmasının temelinde, insan duygularını ve düşüncelerini ifade etme biçimindeki zenginliği yatar. Bu nedenle, sanat eserleri insanlığın ortak deneyimlerini ve duygusal derinliklerini keşfetmek için güçlü bir araç olarak kabul edilir ve değerlendirilir. Uygur (2009) ise, sanatın insan ve insan ilişkilerini, dünyayı ve gerçekliği ortaya koyduğunu; anlamlandırmaya çalıştığı ifade eder. Uygur'a göre, sanat yapıtları aracılığıyla çoğu zaman kendimiz ve dünya hakkında, başka insanlar ve insan ilişkileri konusunda bilgi ediniriz.

Sanat, sadece estetik bir ifade aracı olmanın ötesinde, bir toplumun kimliğini, tarihini, değerlerini ve vizyonunu yansıtan güçlü bir ayna ve şekillendirici bir güç olarak önemli bir role sahiptir. Sanat eserleri, içerdikleri semboller, temalar ve teknikler aracılığıyla geçmiş ve şimdiki zaman arasında köprü kurarak, bir toplumun derinlikli ve çeşitli katmanlarını keşfetmemizi sağlar. Bir toplumun sanatını incelemek, o toplumun kültürel ve tarihsel arka planını anlamak için kritik bir adımdır. Ayrıca, sanat eserleri toplumların kolektif bilincini oluşturmada önemli bir rol oynar. Belirli bir zaman dilimindeki sanat eserleri, o toplumun o dönemde nasıl düşündüğünü, neye inandığını ve hangi meselelere odaklandığını gösterir. Sanatın toplumları anlamak için zengin ve derinlikli bir bakış açısı sunmasının nedenlerinden biri de sanatın evrensel bir dille konuşabilmesidir. Sanat eserleri, dil bariyerlerini aşarak farklı kültürler arasında iletişim kurabilmekte ve ortak insan deneyimlerini ifade edebilmektedir (Ören, 2015).

Toplumun ortak düşüncelerini, duygularını, hayallerini ve özlemlerini ifade eden sanat, ulusal veya kültürel kimliğin oluşturulmasında ve güçlendirilmesinde önemli bir rol oynayan bir araçtır. Sanat ülkemizin modernleşme sürecinde ulusal kimlik oluşturma ve ulus inşasında özgün bir tavır sergilemiştir (Çıkmın & Öztürk, 2023). Yaşadığı toplumun bir bireyi olan sanatçısı tarafından, üretildiği toplumun köklerinden beslenerek ortaya çıkan ve toplumun tüm yapı katmanlarıyla ilişkili olan sanat kavramı, filizlendiği toplumun ve kültürün adeta bir aynası gibidir. Sanat, toplumun ve kültürün bilimsel metinlerde rastlanmayacak kadar gerçek, salt ve aynı zamanda tarihsel bir yönü de olan bir görünümünü sunar. Sanatçı, toplumun bir bireyi, bir parçası olarak üretimlerinin tüm aşamalarında bilinçli ya da bilinçdışı olarak toplumsal bir katkı ile hareket eder (Azılıoğlu & Yılmaz, 2021).

Ressam Saliha (Menekşe) Sümer'in "İnsana Semah" adlı eseri, sanatın kültürel süreklilik ve değişim arasındaki kritik rolünü güzel bir şekilde örnekleemektedir. Bu eser, Anadolu'nun zengin kültürel mirasını ve kolektif bilincini yansıtırken,

aynı zamanda çağdaş bir sanatsal ifadeyle buluşturarak kültürel evrimin dinamik doğasını gözler önüne sermektedir. "İnsana Semah", Alevi-Bektaşî geleneği, Ana Tanrıça kültü ve Bacıyan-ı Rum gibi Anadolu'nun tarihsel ve kültürel unsurlarını modern bir yorumla sunarak, geçmiş ile günümüz arasında güçlü bir bağ kurmaktadır. Bu yaklaşım, sanatın kültürel sürekliliği sağlama ve aynı zamanda kültürel değişime öncülük etme rolünü ortaya koymaktadır. Sümer'in eseri, sanatın evrensel iletişim gücünü de gözler önüne sermektedir. "İnsana Semah", yerel motifler ve geleneksel semboller kullanarak evrensel temalar ve duygulara hitap etmekte, böylece dil ve kültür bariyerlerini aşabilen bir anlatım sunmaktadır. Bu özelliği, eserin sadece yerel bağlamda değil, daha geniş bir izleyici kitlesi tarafından da anlaşılabilir ve takdir edilebilir olmasını sağlamaktadır.

Bu eser, Anadolu kadınının tarih boyunca süregelen gücünü ve önemini vurgulayarak, toplumsal normları yansıtmaya, sorgulama ve dönüştürme konusunda sanatın oynadığı role de örnek teşkil etmektedir. "İnsana Semah", izleyicileri Anadolu'nun tarihi üzerine düşünmeye ve tartışmaya teşvik ederek, kültürel diyalogu beslemektedir. Menekşe Sümer'in alaylı bir sanatçı olarak ortaya koyduğu eseri, sanatın sadece akademik eğitimle sınırlı olmadığını, toplumun her kesiminden bireylerin kültürel üretimde bulunabileceğini göstermektedir. Bu durum, sanatın demokratik ve kapsayıcı doğasını vurgulamakta ve kültürel kimliğin oluşturulmasında toplumun farklı kesimlerinin katkısının önemini ortaya koymaktadır. "İnsana Semah" adlı eser, sanatın bir toplumun kimliğini, tarihini, değerlerini ve vizyonunu yansıtan güçlü bir ayna olma özelliğini somutlaştırmaktadır. Bu eser aracılığıyla, Anadolu'nun derin kültürel katmanlarını keşfetme, geçmiş ile şimdi arasında bağlantı kurma ve toplumun kolektif bilincini anlama fırsatı bulmaktayız.

2. Tarihi ve Sosyolojik Açından Yerellik ve Sanat

Yerellik kavramı, sanayileşme ve modernleşme süreçleriyle birlikte önem kazanmıştır. Sanayileşme, yerel toplulukların yapısını ve işleyişini derinden etkilemiştir. David Harvey, modernliğin koşullarını incelerken, yerelliğin tarihsel olarak nasıl evrildiğini ve küresel ekonomik sistemlerin yerel düzeydeki etkilerini ele alır. Harvey'e göre, sanayileşme ve kapitalist üretim ilişkileri, yerel toplulukları dönüştürmüş ve yerel kimliklerin yeniden tanımlanmasına yol açmıştır (1990, s. 223). Bilindiği üzere sanayileşme, 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında Batı Avrupa'da hız kazanmıştır. Bu süreç, kırsal toplulukların kentleşmesini ve endüstriyel üretim merkezlerinin ortaya çıkmasını tetikledi. Geleneksel yerel ekonomiler, sanayi ekonomilerine dönüştü ve bu dönüşüm, yerel yaşam biçimlerini ve toplumsal yapıları derinden etkiledi. Sanayileşmenin ilerlemesiyle birlikte, yerel topluluklar üzerindeki baskıların arttığı görülmüştür. Yeni ulaşım ve iletişim teknolojileri, insanların ve malların daha hızlı hareket etmesine olanak tanıyarak, yerel ekonomileri küresel pazarlarla entegre etti. Bu süreç, yerel kültürlerin küresel etkilerle nasıl etkileşime girdiğini ve dönüştüğünü ortaya koydu (Hobsbawm, 1987, s. 58). 20. yüzyılın sonlarında küreselleşme, yerellik kavramının daha karmaşık bir hale gelmesine yol açtı. Küresel ekonomik sistemler, yerel düzeyde önemli değişimlere neden oldu. David Harvey, bu dönemde yerelliğin nasıl yeniden tanımlandığını ve küresel ekonomik güçlerin yerel topluluklar üzerindeki etkilerini inceler. Harvey'e göre, kapitalist üretim ilişkileri, yerel kimliklerin ve toplulukların yapısını dönüştürdü. Bu dönüşüm, yerel kültürlerin küresel dinamiklerle sürekli bir etkileşim içinde olduğunu göstermektedir (Harvey, 1990, s. 223).

Yerellik, pek çok sosyolog tarafından bir toplumun kültürel, sosyal ve coğrafi bağlamında değerlendirilmiştir. Kültürel bağlam, bir toplumun gelenekleri, inançları ve sanat biçimleri gibi unsurları içermektedir. Sosyal bağlam, toplumun yapısını, kurumlarını ve sosyal ilişkilerini kapsar. Coğrafi bağlam ise, fiziksel çevre ve mekansal düzenlemelerle ilgilidir. Bu bağlam, Robertson'a göre (1995) insanların kimliklerini ve yaşam biçimlerini şekillendirmektedir. Yerellik, özellikle günümüzde küresel süreçlerin yerel düzeydeki etkilerini anlamak açısından kritik bir kavramdır. Yerel bağlamlar, küresel kültürel akımların nasıl benimsendiğini ve dönüştürüldüğünü belirler. Bu nedenle, yerellik hem bireysel hem de toplumsal kimliklerin oluşumunda merkezi bir rol oynar (s. 25). Bu çalışmada yerellik ve kültürel kimlik ilişkisi odağa alınmıştır.

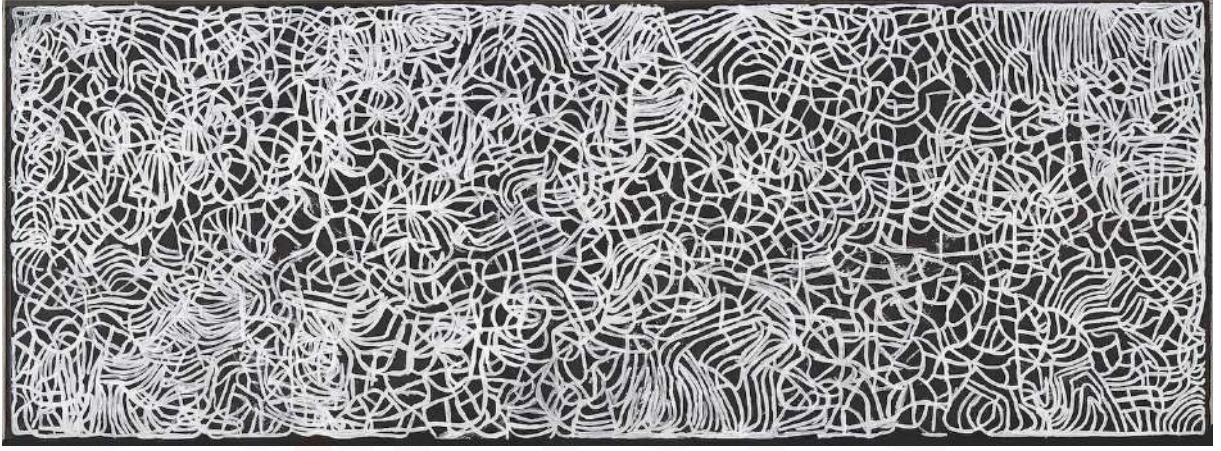
Yerellik, sosyolojik açıdan kilit kavramlardan birisi olan “kültürel kimlik” ile ilişkilidir ve kültürel kimliğin oluşumunda önemli bir rol oynar. Kültürel kimlik, bireylerin toplumsal bağlarını ve aidiyet duygularını güçlendirir. Sosyolog Stuart Hall'a göre (1996), kültürel kimlik dinamik bir süreçtir ve sürekli olarak değişen ve gelişen bir olgu olarak okunmalıdır. Kültürel kimlikler, bireylerin geçmişlerinden, deneyimlerinden ve yaşadıkları çevrelerden etkilenir. Yerel kültür, bireylerin kimlik oluşumunda bu anlamda temel bir referans noktasıdır. Yerellik, bireylerin ait oldukları topluluklarla güçlü bağlar kurmasına olanak tanır. Bu bağlar, bireylerin kendilerini topluluklarının bir parçası olarak görmelerine ve bu topluluğa katkıda bulunma isteği duymalarına yardımcı olur. Hall'a göre, kültürel kimlik, toplumsal aidiyetin bir ifadesidir ve bu aidiyet, yerel kültürel pratikler ve gelenekler aracılığıyla güçlenir. Ayrıca, yerellik, bireylerin toplumsal rollerini ve sorumluluklarını anlamalarına yardımcı olur. Yerel kimlik, bireylerin sosyal kimliklerinin bir parçası olarak, toplumsal normlar ve değerler aracılığıyla şekillenir. Bu, bireylerin toplumsal bağlarını güçlendirir ve onlara topluluk içinde bir yer ve anlam sağlar. Hall, kültürel kimliğin yerel bağlamda inşa edildiğini ve bu inşanın toplumsal bağlar ve aidiyet duygusuyla yakından ilişkili olduğunu vurgular (s. 33).

Smith, kültürel kimliğin oluşumunda yerel bağlamın kritik bir rol oynadığını savunanlardandır. Smith'e göre, kültürel kimlik, bir topluluğun ortak tarih, dil, din, gelenekler ve semboller etrafında şekillenir. Bu unsurlar, topluluk üyeleri arasında ortak bir aidiyet duygusu yaratır ve bu aidiyet duygusu, yerel bağlamla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Smith, kültürel kimliğin inşasında tarihsel mirasın önemine vurgu yapar. Bir topluluğun geçmişi, onun kültürel kimliğinin temelini oluşturur. Tarihsel olaylar, kahramanlar, mitler ve anılar, topluluğun kolektif hafızasında yer alır ve bu hafıza, yerel bağlamda korunur ve sürdürülür. Bu nedenle, yerel tarih ve miras, kültürel kimliğin inşasında merkezi bir rol oynar. Dil, kültürel kimliğin diğer önemli unsurlarından biridir. Dil aracılığıyla, topluluk üyeleri arasında güçlü bağlar kurulur ve kültürel kimlik nesiller boyunca devam eder. Smith, dini inançların ve sembollerin de kültürel kimliğin önemli bileşenleri olduğunu vurgular. Dini ritüeller, bayramlar ve kutsal mekanlar, topluluğun kültürel kimliğini güçlendirir ve yerel bağlamda derin bir anlam taşır. Bu dini unsurlar, topluluğun değerlerini ve normlarını pekiştirir ve topluluk üyeleri arasında birliği sağlar (1991).

Sanat, kültürel kimliğin ifadesinde ve korunmasında önemli bir role sahiptir. Sanat eserleri, bir toplumun tarihini, değerlerini ve deneyimlerini yansıtır. Bu nedenle, sanat, kültürel kimliğin görsel ve işitsel bir temsili olarak düşünülür. Sanatın tarihi süreçte bireylerin ve toplulukların kendilerini ifade etmelerine, kimliklerini tanımlamalarına ve sürdürmelerine yardımcı olduğu ortadadır. Sanat, bireylerin ve toplulukların kimliklerini inşa etmelerinde ve ifade etmelerinde önemli bir araçtır. Sanat eserleri, kültürel kimliğin görsel, işitsel ve performatif temsilleri olarak hizmet eder. Bu temsiller, topluluk üyeleri arasında ortak bir anlayış ve aidiyet duygusu yaratır. Örneğin, yerel halk dansları, müzik ve el sanatları, bir toplumun kültürel kimliğinin önemli bileşenleridir (Hall, 1997). Sanatın ayrıca kültürel hafızanın korunmasında da önemli bir rol oynadığı ifade edilmelidir. Sanat eserleri, bir toplumun tarihini ve kültürel mirasını gelecek nesillere aktarmanın bir yoludur. Bu nedenle, sanat, kültürel kimliğin sürekliliğini sağlar. Yerel sanat, toplulukların tarihsel ve kültürel hafızasını korur ve bu hafıza, kimlik oluşumunda kritik bir öneme sahiptir (Assmann, 2011).

Sanat ve yerellik arasındaki ilişkiye Emily Kame Kngwarreye özel bir örnek teşkil edecektir. Kngwarreye, Avustralya'nın en önemli Aborijin sanatçılarından biridir. Eserlerinde Aborijin kültürel kimliğini, doğa ile olan ilişkisini ve mitolojik hikayelerini yansıtır. Kngwarreye'nin çalışmaları, Avustralya'nın yerel kültürel mirasını ve kimliğini küresel sanat dünyasında tanıtmıştır. "Big Yam Dreaming" ve "Earth's Creation" gibi eserleri, Aborijin sanatının önemli örnekleridir. Emily Kame Kngwarreye, eserlerinde Aborijin kültürel kimliğini ve yerel mirası güçlü bir şekilde yansıtmış ve bu kimliği küresel sanat dünyasında tanıtmıştır. Onun sanatı, Aborijin kültürel değerlerinin korunması ve gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir rol oynamıştır. Kngwarreye'nin eserleri, Avustralya'nın yerel kültürel mirasını uluslararası düzeyde tanıtarak, Aborijin kimliğinin sanatsal bir ifadesi olarak büyük bir öneme sahiptir. Sanatçının Big Yam Dreaming (1995) adlı eseri, en ünlü eserlerinden biridir. Bu eser, yams bitkisiyle ilgili mitolojik bir hikâyeyi tasvir eder ve bitkinin köklerinin karmaşık desenlerini yansıtır. Kngwarreye'nin eserlerinde sıkça görülen bu

tür motifler, Aborijin topluluklarının kültürel kimliğinin ve yaşam tarzlarının görsel bir ifadesidir. Diğer bir eseri olan *Earth's Creation* (1994) 20 metreden uzun ve üç metreden geniştir. Bu devasa tuval, Aborijin mitolojisinin ve doğa ile olan derin bağların bir yansımasıdır. Eser, Kngwarreye'nin doğa ve yams bitkisi ile olan bağlantısını ve Aborijin halkının toprakla olan ilişkisini betimler. (Neale, 1998).



Resim 1. Emily Kame Kngwarreye, *Big Yam Dreaming* (1995)



Resim 2. Emily Kame Kngwarreye, *Earth's Creation* (1994 (1995))

Sanatta yerellik, sanatsal biçim ve içerik bağlamında önemli bir tartışma konusudur. Yerellik, bir eserin üretildiği yerin kültürel, sosyal ve politik dinamiklerini yansıtırma biçimidir. Bu kavram, küreselleşmenin etkisiyle sanatta homojenleşmeye karşı bir direnç olarak ortaya çıkar. Sanatsal biçim ve içerik, yerel unsurlarla zenginleştiğinde, evrensel bir dil oluştururken yerel kimliği koruma gücü taşır. Sanatsal biçim, bir sanat eserinin estetik yapısını belirler. Yerel motifler, geleneksel teknikler ve malzemeler, sanatçının kimliğini ve yaşadığı coğrafyanın özelliklerini yansıtır. Örneğin, Japon ukiyo-e baskı sanatı, yerel yaşam tarzını ve doğayı betimleyen geleneksel bir sanatsal biçimdir (Munsterberg, 1957, s. 78). Bu sanat formu, yerel konu ve çıkış noktaları üzerinden anlatımda minimalleşip sadeleştiğinde evrenselliğe ulaşarak Batı sanatında büyük bir etki yaratmış ve küresel sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Menekşe'nin *İnsana Semah* eserinde yakaladığı ivme bu örneğe benzer. Sanatsal içerik, bir eserin anlattığı hikâye veya ilettiği mesajdır. Yerel kültürler, mitolojiler, halk hikayeleri ve günlük yaşamdan alınan temalar, sanat eserlerine derinlik kazandırır. Frida Kahlo'nun eserleri, Meksika halk sanatından ve kişisel yaşamından esinlenerek oluşturduğu içeriğiyle evrensel bir yankı bulmuştur (Herrera, 1983, s. 123). Kahlo'nun eserleri de Menekşe'de olduğu gibi yerel kimliğin ve kişisel deneyimlerin sanatsal içerikte nasıl derin bir etki yaratabileceğinin örneğidir.

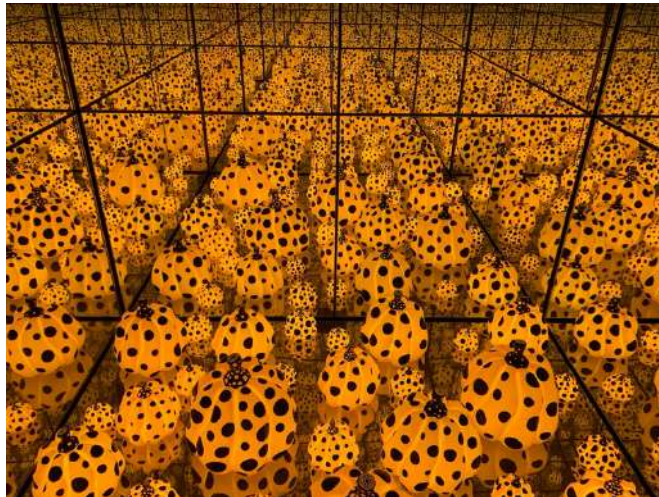


Resim 3. Katsushika Hokusai “36 Fuji Dağı Manzarası” Japon ukiyo-e Baskı Sanatı Örneği

3. Yerellik, Küreselleşme ve Evrensellik Bağlamında Sanat

Küreselleşme, kültürlerin ve ekonomilerin dünya çapında birbirine bağımlı hale gelmesini ifade etmektedir. Günümüz sosyal bilimleri açısından insanı toplumları sanatı vb pek çok meseleyi yeniden yorumlamak adına son derece önemli olan bu kavram özünde toplumların bir şekilde birbirleri ile iletişim kurduğu süreçleri ifade eder. Bu süreç, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren büyük ölçüde hız kazanmış ve iletişim teknolojilerinin gelişimiyle birlikte daha da yaygınlaşmıştır. Küreselleşmenin tarihsel kökenleri, Büyük Coğrafi Keşifler dönemine kadar uzanır. Ancak modern anlamda küreselleşme, İkinci Dünya Savaşı sonrasında uluslararası ticaretin ve yatırımların artması, iletişim ve ulaşım teknolojilerindeki ilerlemelerle hızlanmıştır (Held & McGrew, 2007, s. 34). Ekonomik küreselleşme, uluslararası ticaretin ve sermaye akışının artmasıyla karakterize edilirken, kültürel küreselleşme, farklı kültürel unsurların bir araya gelmesi ve etkileşimi ile tanımlanır. Küreselleşmenin bu iki boyutu, sanat dünyasında da belirgin etkiler yaratmıştır.

Yerellik, bir sanat eserinin üretildiği yerin kültürel, sosyal ve politik dinamiklerini yansıtmaya biçimidir. Küreselleşme süreci iki ucu keskin bıçak gibidir. Bu süreç yerel kimliklerin korunması ve yaşatılması açısından çeşitli tehlikeler yaratırken, aynı zamanda yerel sanat pratiklerinin küresel sahnede tanınması gibi olumlu görülebilecek özelliklere de sahiptir. Bu dinamik, yerel ve küresel unsurların birbirini nasıl tamamladığını ve zaman zaman çatıştığını gösterir. Küreselleşme, yerel kültürleri homojenleştirme tehlikesi taşır. Ancak, bu süreç aynı zamanda yerel sanatçılara küresel sahnede yer alma ve seslerini duyurma fırsatı sunar. Örneğin, Japon sanatçı Yayoi Kusama'nın eserleri hem doğduğu kültürün geleneksel motiflerini hem de Batı sanatının avangart akımlarını birleştirir (Munroe, 1998, s. 54). Sanatçının aşağıda Resim 4 de gösterilen *The Spirits of the Pumpkins Descended into the Heavens* isimli eseri geleneksel motifler ve batılı avangart biçimleri bir araya getirmektedir.



Resim 4. Yayoi Kusama, *The Spirits of the Pumpkins Descended into the Heavens* (2017)

Felsefi açıdan evrensellik, bir kavramın veya değerin zaman, mekân ve kültür fark etmeksizin tüm insanlar için geçerli ve anlaşılabilir olma özelliğini anlatmaktadır. Bu kavram, Antik Yunan filozoflarından başlayarak Aydınlanma düşünürleri ve modern felsefeciler tarafından ele alınmıştır. Evrensellik, belirli bir bağlama veya bireysel deneyimlere bağlı olmayan, genel ve tümel ilkeler veya hakikatler anlamına gelir. Antik Yunan'da Platon, evrensel formlar teorisini geliştirerek, fiziksel dünyanın ötesinde var olan ve değişmeyen, evrensel ideallerin bulunduğunu savunmuştur. Bu idealler, güzellik, adalet ve iyilik gibi evrensel kavramları içerir (Platon, M.Ö. 380, s. 72). Aristoteles ise evrenselliği daha deneysel bir yaklaşımla ele alarak, etik ve metafizik bağlamda belirli ilkelerin her zaman ve her yerde geçerli olabileceğini savunmuştur. Düşünür, erdemin evrensel bir özellik olduğunu ve her insanın bunu gerçekleştirme gerektiğini belirtir (Aristoteles, M.Ö. 350, s. 45). Aydınlanma dönemi düşünürlerinden Immanuel Kant, evrenselliği ahlaki ilkelerin temel bir niteliği olarak görmüştür. Kant'ın "Kategorik İmperatif"i, ahlaki eylemlerin evrensel olarak uygulanabilir olup olmadığını sorgulayan bir test sunar. Bu bağlamda, bir eylem, her durumda ve her birey için geçerli olabilecek bir ilke doğrultusunda gerçekleştirildiğinde ahlaki kabul edilir. Kant, "Eyleminizin kuralı, her zaman evrensel bir yasa olabilecek şekilde hareket edin" prensibini vurgular (Kant, 1785, s. 30). Modern dünyada ise Frankfurt okulunun önemli düşünürlerinden Jürgen Habermas'ın, evrensel iletişimsel eylem teorisi ile evrenselliği yeniden ele aldığı bilinmektedir. Habermas'a göre, iletişimsel eylem, rasyonel diyalog ve karşılıklı anlayış yoluyla evrensel doğruluk ve normların oluşturulabileceği bir süreçtir. Bu teori, evrensel normların, farklı kültürel bağlamlar arasında geçerli olabileceğini öne sürer (Habermas, 1984, s. 100). Felsefi ve sosyolojik bağlamda evrensellik, insanlık için ortak ve genel olan değerler ve ilkeler anlamına gelir. Felsefi olarak evrensellik, ahlaki ve epistemolojik düzeyde tüm insanlar için geçerli olan ilkelerle ilgilenirken, sosyolojik olarak evrensellik, toplumsal yapıların ve kültürel normların ötesinde, insan toplulukları arasında ortak olan değerleri ve pratikleri ifade eder. Küreselleşme, farklı kültürlerin bir araya gelmesini ve etkileşimini teşvik eder. Bu süreç, kültürel farklılıkların yanı sıra ortak evrensel değerlerin de ön plana çıkmasına yol açar. Küreselleşme sayesinde, insan hakları, demokrasi ve adalet gibi evrensel değerler dünya genelinde daha fazla kabul görür ve yayılır. Örneğin, küresel medya ve iletişim ağları, bu değerlerin farklı kültürel bağlamlarda tanınmasını ve benimsenmesini sağlamaktadır (Beck, 1992, s. 21).

Küreselleşme, kültürel sınırları bulanıklaştırarak sanatın evrensel bir dil haline gelmesine katkıda bulunmaktadır. Ancak bu süreç, yerel kimliklerin korunması ve yaşatılması açısından da bir meydan okuma yaratır. Yerel sanat pratikleri, küresel sanat sahnesinde kendine yer bulurken, özgünlüğünü ve kimliğini koruma mücadelesi verir. Bu bağlamda, yerellik, bir direniş ve özgünlük arayışının ifadesi olarak önem kazanır (Smith, 1998, s. 45). Sanatta yerellik meselesi, sanatsal biçim ve içerik bağlamında incelendiğinde, sanat eserlerinin hem yerel hem de evrensel değerlere sahip olabileceği görülür. Yerel unsurlar, sanatsal biçim ve içeriği zenginleştirirken, küresel etkileşimler bu unsurları daha geniş bir izleyici kitlesiyle buluşturur. Bu denge, sanatın hem bireysel hem de kolektif kimliği yansıtmaya gücünü gösterir.

4. Menekşe Sümer'in Sanatsal Yaklaşımı

Saliha (Menekşe) Sümer, Nevşehir iline bağlı Hacıbektaş ilçesi yakınında Sungurlu mevkiinde doğup büyümüş alaylı bir ressamdır. Menekşe mahlasını kullanan sanatçı, ilkokul mezunu bir sığır çobanı olmasına rağmen, sanatsal yetenekleriyle dikkat çekmektedir. Menekşe'nin sanatsal yolculuğu, çocukluğundan beri gazete köşelerinde takip ettiği çizerlerin etkisiyle başlamıştır. Akademik bir sanat eğitimi almamış olmasına rağmen, doğadaki ve toplumdaki ince karakteristik ayrıntıları gözlemleme, teşhis ve tahlil etme konusundaki merakı, onu sürekli çizimler, yağlıboya ve şiirler üretmeye yöneltmiştir. Çiftlik işlerinden arta kalan zamanlarında tutkuyla resim yapan Menekşe, kendi özgün dünya görüşünü kendine has teknik ve yaklaşımlarla görselleştirmektedir. Sanatçı, eserlerinde genellikle toplumsal yüzleşmeleri ele almakta ve düşüncelerini cesurca ifade etmektedir. Menekşe'nin sanatsal gelişimi, yaşadığı coğrafyanın kültürel zenginliğinden, Anadolu'nun kadim geleneklerinden ve Alevi-Bektaşî inancından derin izler taşımaktadır. Özellikle Ana Tanrıça kültü ve Hacı Bektaş Veli'nin öğretileri, eserlerinde sıkça görülen temalar arasındadır.

Sanatçı, akademik eğitime temkinli yaklaşmasına rağmen, sürekli öğrenme ve gelişme arzusuyla doludur. Son yıllarda internet ve sosyal medya platformlarını da kullanmaya başlayan Menekşe, bu sayede eserlerini daha geniş kitlelere ulaştırma fırsatı bulmuştur. Ancak o, hala çiftlik yaşamını ve doğayla iç içe olan sanat üretimini tercih etmektedir. Menekşe Sümer'in sanatı, yerel motiflerle evrensel temaları harmanlayan, içten, cesur ve özgün bir ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir. Onun eserleri, Anadolu'nun kültürel mirasını çağdaş bir dille yeniden yorumlayan, dikkat çekici örnekler olarak katıldığı ulusal ve uluslararası sergilerde sanat dünyasında ilgiyle karşılanmaktadır.

Menekşe Sümer'in sanatsal yaklaşımı, geleneksel ile çağdaş, yerel ile evrenseli ustaca harmanlayan özgün bir tarz ortaya koymaktadır. Formal bir sanat eğitimi almamış olmasına rağmen veya belki de tam bu nedenle, Menekşe'nin eserleri alışılmışın dışında bir ifade gücü ve bütünlük sergilemektedir. Sanatçının eserlerinde en dikkat çekici unsurlardan biri, Anadolu'nun kadim kültürüne ve inanışlarına yaptığı güçlü göndermelerdir. Özellikle Ana Tanrıça kültü ve Alevi-Bektaşî geleneği, resimlerinde sıkça karşımıza çıkan temalardır. Ancak Menekşe, bu geleneksel motifleri basitçe tekrarlamak yerine, onları kendi özgün yorumuyla yeniden şekillendirmektedir (Resim 5). Menekşe'nin resimlerinde kadın figürleri genellikle merkezi bir rol oynamaktadır. Bu figürler çoğu zaman güçlü, dominant ve sembolik anlamlarla yüklüdür. "İnsana Semah" adlı eserinde, ana tanrıça benzeri dev bir kadın figürü resmin merkezini oluşturmakta ve etrafındaki diğer kadın figürleriyle birlikte Anadolu'nun tarihine ve kadının toplumdaki önemine vurgu yapmaktadır.



Resim 5. Saliha (Menekşe) Sümer, *Çoban Kızı Türküsü*, (2017), Tuval Üzeri Yağlı Boya, 100 x 70 cm.

Sanatçının renk kullanımı da oldukça karakteristiktir. Canlı ve kontrast renkler kullanarak, eserlerine dinamik bir enerji katmaktadır. Bu renk seçimi, aynı zamanda Anadolu kilimlerinin ve geleneksel el sanatlarının renkli dünyasını da anımsatmaktadır (Resim 6). Menekşe'nin eserlerinde dikkat çeken bir diğer özellik, toplumsal meselelere ve yüzleşmelere cesurca yaklaşımıdır. Sanatçı, kendi dünya görüşünü ve toplumsal eleştirilerini eserlerine ustaca yansıtmakta, bu sayede izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik etmektedir. Kompozisyon açısından bakıldığında, Menekşe'nin resimlerinde genellikle merkezi bir figür veya tema etrafında örülen, çok katmanlı bir anlatım göze çarpmaktadır. Bu yaklaşım, izleyicinin resmi farklı açılardan okuyabilmesine ve her seferinde yeni anlamlar keşfedebilmesine olanak tanımaktadır. Menekşe Sümer'in sanatsal yaklaşımı, Anadolu'nun zengin kültürel mirasını çağdaş bir dille yeniden yorumlayan, yerel motiflerle evrensel temaları buluşturan ve toplumsal meselelere cesurca değinen özgün bir tarz olarak nitelendirilebilir. Bu yaklaşım, sanatçının eserlerini hem yerel hem de evrensel bağlamda değerli ve ilgi çekici kılmaktadır.



Resim 6. Saliha (Menekşe) Sümer, *Yansıma* 2007, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 50 x 70 cm.

Sanatsal yaklaşımının temelinde, Anadolu'nun zengin kültürel mirasına duyduğu derin saygı ve bağlılık yatar. Sanatçı, eserlerinde sıklıkla Alevi-Bektaşî geleneği, Ana Tanrıça kültü, Anadolu mitolojisi gibi kadim temaları işler. Ancak bu temaları ele alırken, geleneksel motifleri olduğu gibi tekrarlamak yerine, çağdaş bir yorumla yeniden yaratır. Sanatçının eserlerinde kadın figürleri önemli bir yer tutar. Bu figürler genellikle güçlü, mistik ve anaç bir nitelik taşır. Sümer, kadını sadece bir figür olarak değil, evrenin ve yaşamın merkezinde konumlandırılan kutsal bir varlık olarak resmeder. Sümer'in çalışmalarında kullandığı renkler sanatsal dilinin önemli bir parçasıdır. Sanatçı, canlı ve parlak renkleri tercih etmektedir. Özellikle kırmızı, mavi ve altın tonları eserlerinde sıkça görülür. Bu renk seçimi, hem geleneksel Türk sanatının renk paleti ile bağlantı kurar, hem de sanatçının eserlerine mistik ve ruhani bir atmosfer katar.



Resim 7. Saliha (Menekşe) Sümer, *Doğa kirliliği*, 2006, Tuval üzeri yağlı boya, 50 x 30 cm.

Sümer'in kompozisyonları genellikle dinamik ve hareketlidir. Figürler çoğu zaman dans eder, bu dinamizm, sanatçının eserlerine ritüelistik bir nitelik kazandırır ve izleyiciyi adeta bir törenin parçası olmaya davet eder. Sanatçının eserlerinde soyut ve figüratif öğeler iç içe geçer. Bu yaklaşım, maddi dünya ile ruhani alem arasındaki geçişkenliği vurgular. Sümer, gerçekçi figürlerle soyut formları bir arada kullanarak, görünen ve görünmeyen gerçeklikler arasında köprüler kurar. Menekşe Sümer'in sanatsal yaklaşımı, geleneksel ve çağdaş, yerel ve evrensel, maddi ve ruhani olanı bir araya getiren özgün bir sentezdir. Sanatçı, Anadolu'nun zengin kültürel mirasını çağdaş bir dille yeniden yorumlayarak, geçmiş ile bugün arasında güçlü bağlar kurar. Bu yaklaşım, Sümer'in eserlerini hem derin bir kültürel kökene sahip, hem de evrensel bir dile konuşan yapıtlar haline getirir.

5. "İnsana Semah" Tablosunun Analizi: Biçim ve İçerik

Menekşe Sümer'in "İnsana Semah" adlı tablosu, kompozisyon ve renk kullanımı açısından oldukça etkileyici ve anlamlı bir eserdir. 70x100 cm boyutlarındaki bu yağlıboya tablo, izleyiciyi adeta evrensel değerlerle bezenmiş bir dünyaya davet etmektedir. Kompozisyon açısından bakıldığında, tablonun merkezinde dev bir kadın figürü yer almaktadır. Bu figür, bir Ana Tanrıça temsilini andırmakta ve resmin odak noktasını oluşturmaktadır. Merkezi figürün etrafında, semah dönen daha küçük kadın figürleri bulunmaktadır. Bu düzenleme, izleyicinin gözünü önce merkezdeki ana figüre, sonra da dışa doğru genişleyen bir hareketle diğer figürlere yönlendirmektedir. Tablodaki figürlerin dizilimi dairesel bir form oluşturmakta, bu da semahın dönüş hareketini vurgulamaktadır. Bu dairesel kompozisyon, aynı zamanda evrenin döngüsellikini ve yaşamın devamlılığını simgelemektedir. Figürlerin boyut farklılıkları, resme derinlik katmakta ve bir hiyerarşi hissi uyandırmaktadır. Renk kullanımına baktığımızda Menekşe canlı ve kontrast renkleri tercih etmiştir. Arka planda flu tonlar kullanılırken, figürler daha parlak ve canlı renklerle resmedilmiştir. Bu kontrast, figürlerin ön plana çıkmasını sağlamakta ve resme dramatik bir etki katmaktadır.



Resim 8. Saliha (Menekşe) Sümer, *İnsana Semah*, 2017, Tuval üzeri yağlı boya, 70 x 100 cm.

Merkezdeki ana figür, genellikle toprak tonları ve kırmızının hakimiyetinde resmedilmiştir. Bu renk seçimi, Ana Tanrıçanın doğurganlığını, toprağın bereketini ve yaşamın enerjisini sembolize etmektedir. Semah dönen figürlerde ise mavi, yeşil ve mor tonları ağırlıktadır. Bu renkler, ruhaniyet ve maneviyatı çağrıştırmakta, aynı zamanda semahın mistik doğasını vurgulamaktadır. Tabloda kullanılan renkler arasındaki geçişler yumuşak ve akıcıdır. Bu, semahın akışkan hareketini ve figürlerin birbirleriyle olan uyumunu yansıtmaktadır. Ayrıca, renklerin bu şekilde kullanımı, resme bir ritim ve müzikalite katmaktadır.

Işık-gölge kullanımı da tabloda önemli bir rol oynamaktadır. Figürler üzerindeki ışık oyunları, onlara üç boyutlu bir görünüm kazandırmakta ve hareket hissini güçlendirmektedir. "İnsana Semah" tablosunun kompozisyonu ve renk kullanımı, Menekşe Sümer'in sanatsal vizyonunu ve Anadolu kültürüne olan bağlılığını güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Eser, geleneksel motifleri çağdaş bir yorumla sunarak, izleyiciyi hem estetik hem de düşünsel bir yolculuğa çıkarmaktadır. Rönesansın hediyesi dünyevi hava perspektifiyle, uhrevi gelenekteki anlam perspektifinin

(Osmanlı minyatürlerinde baskın figür olarak padişahın uzakta bile olsa büyük tasvir edildiği gibi) iç içe harmanlandığı bu eserde ana figürün etrafında semah dönen daha küçük kadın figürleri bulunmaktadır. Bu figürler, Alevi-Bektaşî geleneğindeki semah ritüelini temsil etmektedir. Semah, bir ibadet biçimi olmanın yanı sıra, evrenin dönüşünü ve yaşamın döngüselliğini simgelemektedir. Figürlerin dairesel dizilimi, bu döngüselliği vurgulamaktadır. Figürlerin kıyafetleri ve başlıkları da sembolik anlamlar taşımaktadır. Özellikle başlıklar, Alevi-Bektaşî geleneğinde önemli bir yere sahiptir ve genellikle manevi makamı veya olgunluğu temsil eder. Tablonun arka planında görülen soyut formlar ve şekiller, evrenin ve doğanın mistik yönünü temsil temektir. Bu formlar, aynı zamanda semahın yarattığı enerji akışını ve manevi atmosferi de yansıtmaktadır. Resimde kullanılan spiral ve daire motifleri, yaşamın döngüselliğini, evrenin sonsuzluğunu ve ruhsal yolculuğu sembolize etmektedir. Bu motifler aynı zamanda, Anadolu'nun antik sanatında sıkça karşılaşılan öğelerdir. Tablodaki renk sembolizmi de önemlidir. Kırmızı tonları ateşi, tutkuyu ve yaşam enerjisini; mavi tonları ruhaniyeti ve sonsuzluğu, yeşil tonları ise doğayı ve yenilenmeyi temsil etmektedir. "İnsana Semah" tablosundaki figürler ve semboller, Anadolu'nun zengin kültürel mirasını, Alevi-Bektaşî geleneğini ve evrensel temaları bir araya getirerek, izleyiciyi derin bir sembolik yolculuğa çıkarmaktadır. Bu semboller, tablonun anlamını zenginleştirmekte ve çok katmanlı bir okumaya olanak sağlamaktadır.

Literatürde maddenin özü ve kaynağının enerji olduğu iddiasının birçok bilimsel ve edebi çalışmanın ilgi alanına girdiği görülebilir. Pozitif bilimlerin araştırmaları ötesinde mitolojilerde de yaşamın başlangıcına dair farklı zaman ve coğrafyalardaki söylencelerdeki ortak noktalara göz atıldığında madde-enerji ilişkisi dikkat çeker. Maddenin varoluş sınırları – söz gelimi tılsımlı nesnelere vb. - bu hikâyelerde mümkün dünyevi olasılık ve şartların ötesinde sürpriz aşkın gerilimlere konu olur. Söylencelerde mitojenik kült nesnelere veya kahramanların tanrısallık atfedilen mucizevi kudretlerinin mevcut doğalarının üstünde ve ötesindeki bir yetkinlikte güç ve enerjiyle ilişkisi gözlerden kaçmamaktadır. Bu örneklerde sıklıkla karşılaşılan maddenin form değiştirme örnekleri enerji- irade ilişkisini vurgular gibidir. İradenin gücü imkansız dönüşüm ve metamorfozları kahraman veya odak kült nesne için mümkün kılar. Enerjinin madde içerisindeki işlevini bilir gibi işleyen bu örnek hikâye ve olayların mitolojilerdeki yoğunluğu dikkat çekici görünmektedir. Bu hikâyelerde bir yüzük, kılıç ya da tahta asaya ya da sıradan insanların irade gücüyle imkansızlıkları yendikleri kahramanlıkları enerjinin madde üzerindeki “a-normal” etkisiyle açıklanabilir.

Sadece fantastik ve edebi açılarından değil felsefi açıdan da dikkat çekici olan aynı anlatılarda kahramanlık çoğu zaman imkansızlığına rağmen bu enerjiyi dünya maddiyatında istedik yönde yönlendirebilmekten geçer. Yani maddi dünyaya manevi bir meydan okuyuşun zaferidir kahramanlıkla çoğu zaman anlatıla gelen. Günümüzde İzafeyet kuramı gibi hipotezlerde açıklanmaya çalışıldığı gibi enerjinin yönelim ilişkilerinin tutarlılıklarından ibaret düşünülebilir bu resimde de olduğu gibi evren tasarımı. Resimde söz konusu tutarlılık bağlamında belki de aynı anda hem içsel hem de toplumsal bir birlik, uyum ve düzen için semah dönenler (alevi inancındaki ibadette de olduğu gibi) ortadaki büyük ana karakterin eteğinde konuşlandıkları mekânda birlikte varoluş bulurlar. Üstelik on iki figürün ve ana figürün karakter yüz benzerliği de çoğul/tek ve bir olma diyalektiğini hatırlatır. Burada dikkat çekici olan merkez ve çevre ilişkisidir. Ana figürün verdiği dönme enerjisidir eteği merkezkaç kuvvetiyle gergin tutabilip bir tür zemine dönüştüren, diri tutan ve üzerindeki figürleri (insanlığı) yerçekimi misali yerinde ve ayakta tutan. Bu eserin en önemli göstergesi gibi görünmektedir. Dönüş hareketinin hızına rağmen yüksek enstantanede net görünen yerel motif ve desenleriyle kilim motifli etek gerilip havalanarak böyle bir sağlam zemin/yeryüzü metaforuna dönüşürken, tuvalin tam ortasında baskın ve merkezi bir yapı olarak doğrudan *toprak ana* olarak da anlamlandırılabilir. Belli bir ivmedeki hareketin (yaşama iradesi gibi) gerip ayakta tutabildiği maddi bir yüzey olarak etek/yeryüzü, “dünyanın bedeni” eserde ana temaya dönüşür. Üç boyut etkisinin doğaüstü bir yönelimle sembolik düzeye indirildiği sembolist eğilimle etekteki yoğun ışık, renk ve biçimlendirme sembolik ifadedeki bu fantastik duyguya destek verir.

Eserde biçim-içerik ilişkisi hedef anlatımla oldukça ekonomik sınırlandırılmıştır: 12 figür, iki ağaç ve tek merkezli ana kadın figür ile bilinçli sembolik göstergeler olarak yüzleşiriz. Bu arada savrulan eteğin kenarları sıra dışı bir oluşum gösterir. Eteğin uçlarından bükülerek oluşmuş gövdeleriyle iki ağaç, resim düzlemine dışarıdan eklenmiş öğeler

olmayıp bizzat eteğin kıvrımlarından oluşarak maddileşirler ve gösterge değeriyle süreçlerinde aynı şekilde enerjiden maddeye ulaşmayı (dünyanın oluşumunu) temsil etmiş kabul edilebilirler. Yeryüzü benzeri eteğin her iki yanından askıda tutulmuş dengeyi, ivmeden aldıkları güçle kendileri oluştururken yaşamın söz konusu ince dengelerde tartılıp idamesini hatırlatırlar. Belki de cüretkar bir aşırı-yorum ve benzetmeyle hücre içi bölünmedeki kutuplaşmayı yani “yaşamın başlangıcını” dahi hatırlatıyor gibilerdir.

Bu cesur benzetmelere konu olan ifadedeki tutarlılıklar bilinçaltı rastlantılar veya sezgisel kavrayışlar olarak zannımca dikkate alınmayı hak etmektedirler. Ressamın bu resmi de diğer onlarcasında karşılaştığı gibi topyekün bir yaşam/dünya tanımı manifestosu içermektedir. Yüzlerce buzağı doğurtup, isimlendirip, onları isimleriyle çağırması, büyütmesi ve defalarca resmetmiş ressamın mahlası “Menekşe”de kendi ifadeleriyle aslen küçüklüğünde evlerinin uğuru olmuş bir oğlağın adıdır. Evlenmemiş ve doğurmamış olmakla birlikte bu güçlü betimsel ifadelerindeki doğurgan bilinç ve önzehisi belki de çiftliğinde sürekli içerisinde bulunduğu yaşam döngüsüne hakim olmasıyla açıklanabilir. Bu yöndeki yüz yüze soruma net bir cevap vermediği halde bu söz/davranış tutarlılığını tuvallerinin plastik dengelerinde ısrarla yalınlaştırarak korumuş olması Menekşe'nin bu yönde bir biçim-içerik ilişkisi tutarlılığında olduğunu düşündürmektedir.

Dünya ya da Evren Ağacı simgeselliği, çeşitli dinsel fikir ve kavramları içerir. Bir yandan, sürekli yeniden doğuş halindeki Evreni, kozmik canlılığın tükenmez kaynağını ve kutsallığın en tipik ve yetkin temsilcisini ifade eder. Öte yandan, gökyüzünü ya da gezegenlerin göklerini (feleklerini) simgeler. Evren Ağacı, dünyanın kutsallığını, doğurganlığını ve sürekliliğini temsil eder. Yaratılış, verimlilik, sırta erme ve nihai olarak mutlak gerçeklik ve ölümsüzlük kavramlarıyla ilişkilidir. Böylece Evren Ağacı, Hayat ve Ölümsüzlük Ağacı olarak da bilinir. (Eliade, 2018). Hacı Bektaş Veli inanç geleneğinde Sümer'in (2024) altını çizdiği Türbe bahçesindeki onlarca asırlık kutsal dut ağacı ve ziyaret merkezlerinden Hırka Dağı'ndaki kutsal ardıç ağacı evrensel ağaç arketipinin canlı örnekleridir.

Tüm mitolojilerin ortak noktasında varoluşu kaynaklandıran “Hayat Ağacı” motifi bir kez daha bu resimde belirmiş ve devasa eteğin her iki kıyısında söz konusu bükümlemesiyle enerji- madde dönüşümü adeta doğrudan göstergeleşmiştir. Bu vurgu, sadece evreni değil, düşüncenin ve bilincin oluşumunu da söz konusu akışlarının kıvrımlarıyla açıklamayı deneyen filozof Giles Deleuze'ü akla getirir. Madde gibi düşüncenin de bu resimdeki ağaç kök ve gövdeleri oluşum sürecinde bükülerek kökten sapa, parçadan bütüne oluşur ve Deleuze'ün geliştirdiği Rizomatik mantıkla benzerlik ilgi çekebilir (Deleuze, 2007). Bu mantıkta parçalar bütüne değil bütün parçalara ve aralarındaki uyum ilişkisine tabidir. DNA yapısının bilinen şematik sarmal formu da bu resimdeki ağaç gövdeleriyle benzerlikleriyle manidardır. Son zamanlarda Tabula Rasa teorisinin devamında “deneyimlerin” genlere işleyerek karakter oluşturduğu geliştirdiği (yeni DNA dizilimleri şekillendirdiği) iddiaları da aynı ilişkisellikte aşırı bir yorum olsa da ilginç kabul edilebilir. Ve yine belki Doğu'nun kadim biçimlerinden Rumi motifinin doğadan/filiz kıvrımlarından seçilip soyutlanırken süzülüp kıvrılarak sanatsal ifadeye dönüşmesi gibi, tüm mitoloji, din ve inanç yapılarında tarih boyunca sanatsal imgelerdeki “sarmallıklarla” benzerlikler bu resimdeki denklemleriyle de değerlidir.

Metnin bu bölümünde metaforik benzetmelerle tanımlanmaya çalışılan biçim ve formlar bu resimde zorlayarak değil kendiliğinden enerjinin “kahramanca” biçimlenmesi anlamında değerlendirilebilir. Naif ressamlığın anlam oluşturmadaki çığ enerji ve gücüne bu noktadaki cesaretle “anlam hak etme” fırsatı verilebilir. Yaratılış; bu kez kişisel bir mitoloji olarak, İç Anadolu'da küçük bir çiftliğin içinde doğduğu ve hiç uzaklaşmadığı yalıtılmış habitatındaki çoban Menekşe (Saliha Sümer)'nin imgeleminde güçlü bir şekilde dile gelmiş olur.

6. Anadolu'nun Kadim Geleneğinden İzler: Ana Tanrıça ve Bacıyan-ı Rum

Menekşe Sümer'in "İnsana Semah" tablosu, Anadolu'nun kadim geçmişine ve kadın merkezli inanç sistemlerine derin bir saygı duruşu niteliğindedir. Eser, binlerce yıllık kültürel mirası çağdaş bir yorumla sunarak, geçmiş ile bugün arasında güçlü bir köprü kurmaktadır. Tablonun merkezinde yer alan dev kadın figürü, doğrudan Anadolu'nun Ana

Tanrıça kültüne bir gönderme yapmaktadır. Tablodaki Ana Tanrıça figürü, sadece antik bir inancı temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda Anadolu'nun kadın odaklı tarihine de ışık tutar. Hitit, Frigya, Lidya gibi antik Anadolu uygarlıklarında kadınların önemli roller üstlendiği bilinmektedir. Örneğin, Hitit kraliçeleri devlet yönetiminde aktif rol almış, hatta bazıları kral unvanıyla tahta çıkmıştır. Semah dönen kadın figürleri ise, Anadolu'nun daha yakın tarihine, özellikle Alevi-Bektaşî geleneğine işaret etmektedir. Bu gelenek, kadın-erkek eşitliğine verdiği önemle bilinmektedir. Semah ritüelinde kadın ve erkeklerin birlikte yer alması, bu eşitlik anlayışının bir yansımasıdır. Ayrıca, Hacı Bektaş Veli'nin "Kadınları okutunuz" sözü, bu geleneğin kadın eğitime verdiği önemi göstermektedir.

Ana Tanrıça inancı, Neolitik dönemden başlayarak Anadolu'da binlerce yıl boyunca hüküm sürmüştür. Çatalhöyük, Hacılar, ve Göbeklitepe gibi antik yerleşimlerde bulunan Ana Tanrıça heykelcikleri, bu inancın yaygınlığını ve önemini kanıtlamaktadır. Bu inanç sisteminde kadın, yaşamın, doğurganlığın ve bereketin kaynağı olarak görülmüş, toplumda merkezi bir rol oynamıştır (Ay, 2006). Ana tanrıça Kültü'nün temelinde, dışı bir ilahi varlığa inanarak O'na ait kutsal alanlar oluşturmak, O'nu çağrıştıran sembolleri kullanarak çeşitli nesnelere üretmek ve bunları sunmak bulunmaktadır. Devirden devire kültürden kültüre farklı adlar almış da olsa Ana Tanrıça, doğa üzerinde hakimiyet kuran dişil gücü temsil etmiştir. İnsanlığın tarıma dayalı yerleşik yaşam biçimine geçişi ile doğa olayları, doğum ve ölüm döngüsü içerisinde anlamlandırılmaya başlanmıştır. Bu anlam içerisinde insan, kadını doğuran, besleyen ve neslin devamını sağlayan varlık olarak kutsallaştırmıştır (Özmen, 2016). Anadolu toprakları, Ana Tanrıça kültüyle birlikte kadının üstünlüğünü ve değerini önceleyen bir coğrafya olduğundan bir zaman sonra da (13.yy.) Kadıncık Ana (Fatma Bacı, Kutlu Melek) Sulucakarahöyüğün eteğinde kadın varlığını ve inancını yeniden filizlendiren bir Bacıyan-ı Rum kadını olarak karşımıza çıkar (Sümer, 2024).

"Anadolu Kadınlar Birliği" adıyla anabileceğimiz Bacıyân-ı Rum, XIII. yüzyılda, Anadolu'da Ahilerin kadınlar kolu olarak, Türkmen kadınları tarafından kurulur. Bu teşkilat Anadolu Selçukluları devrinin en önemli ve ilgi çekici kültür ve medeniyet olaylarından birisi olarak gösterilir. Çok yönlü faaliyet alanlarına sahip olan Bacıyan-ı Rum, aynı zamanda dünyada kurulan ilk kadın örgütlenmesi olarak da anılır. Tarihçi Aşık Paşazade, Orta Asya'dan Anadolu'ya göç edip yerleşen Türkler tarafından kurulan dört önemli müessese (Gâziyân-ı Rûm, Âhiyân-ı Rûm, Abdalân-ı Rûm) arasında Bacıyân-ı Rûm'un olduğunu da belirtir. Teşkilatın liderliğini yapan Fatma Bacı'dan da Fatma Ana, Kadıncık, Kadıncık Ana ve Hatun Ana olarak bahsedilir. Anadolu Selçukluları zamanında hanımlar arası kurulan bu teşkilat "Fakiregân" (Hanım Dervişler) şeklinde anılırken, teşkilâta mensup genç kız ve kadınların birbirlerine "Bacı" şeklinde hitap etmeleri sebebiyle, zamanla teşkilatın yaygın olarak "Bacıyân" (Bacılar) adıyla anıldığı kaynaklarda ifade edilir (Sırım, 2015).

Hacı Bektaş Veli Vilâyet-nâmesi'nde; Fatma Bacı'dan erenlerin ve dervişlerin saygı gösterdiği, Hacı Bektaş Veli'nin uzun süre evinde kaldığı Saliha bir hanım olarak bahsedilir. Hacı Bektaş Veli'nin yerine bir kadını vekil bırakması, o dönem Anadolu'sunun sosyal ve siyasi ortamında bir hayli ilginç bir ve bir o kadar da yenilikçi bir durumdur (Çubukçu, 2015). Girişimci kadınların önünü açan bir misyon üstlenen Bacıyân-ı Rum, Moğol istilasının ardından Anadolu'nun pek çok yerine dağılır. Böylece gittikleri her bölge ve beldede sanatlarını devam ettiren Bacılar, hem üretim faaliyetleriyle ekonomik hayata katılımlarını devam ettirmişler hem de buldukları yerlerdeki kadınlara sanatları öğretmeleri onların iktisadi hayata katkı sağlar hale gelmelerini sağlamıştır. Bacıyan-ı Rum, halı ve kilim dokumacılığı başta olmak üzere Anadolu Selçuklu dönemine ait el sanatlarının günümüze kadar geliştirilerek ulaştırılmasına da önemli bir katkı sunmuştur (Bayram, 2008).

Tabloda yer alan figürlerin dairesel dizilimi, Anadolu'nun antik dönemlerinden beri var olan döngüsel zaman anlayışını yansıtmaktadır. Bu anlayış, doğanın döngülerini temel alır ve kadının doğurganlık döngüsüyle de ilişkilendirilir. Eserdeki renk kullanımı da Anadolu'nun eski inanışlarıyla bağlantılıdır. Kırmızı tonları, Ana Tanrıça'nın yaşam veren gücünü ve doğurganlığını sembolize ederken, mavi ve yeşil tonları doğanın ve gökyüzünün kutsallığını temsil etmektedir. Tablo ayrıca, Anadolu'da tarih boyunca var olmuş kadın dayanışması geleneğine de gönderme yapmaktadır.

Bacıyan-ı Rum (Anadolu Bacıları) teşkilatı, 13. yüzyılda Anadolu'da kurulmuş, kadınların ekonomik ve sosyal hayata katılımını desteklemiş bir örgütlenmedir. Tablodaki kadın figürlerinin birlikteliği, bu dayanışma ruhunu yansıtmaktadır. "İnsana Semah" tablosu, Anadolu'nun binlerce yıllık kadın odaklı tarihini ve eski inanışlarını çağdaş bir dille yorumlamaktadır. Eser, Ana Tanrıça kültüründen Alevi-Bektaşî geleneğine, antik uygarlıkların kadın anlayışından kadın dayanışmasına kadar uzanan geniş bir tarihsel ve kültürel yelpazeden izler taşımaktadır. Bu yönüyle tablo, Anadolu'nun zengin kültürel mirasını hatırlatmakta ve kadının toplumdaki önemini vurgulamaktadır.

7. Alevi-Bektaşî Geleneğinde Semah ve Kadının Rolü

Semah, Alevi-Bektaşî geleneğinin en önemli ritüellerinden biridir. Kelime anlamı olarak "gökyüzü" veya "sema" ile ilişkilendirilen semah, sadece bir dans değil, aynı zamanda bir ibadet biçimi ve manevi yolculuktur. Semah, evrenin hareketini, dünyanın dönüşünü ve insanın Hakk'a olan yolculuğunu temsil eder. Semah, Cem törenlerinde kadınların ve erkeklerin saz ve nefes eşliğinde birlikte döndükleri bir ibadet şeklidir. Semah, ibadet olduğu için de kadın-erkek birlikte dönerler. Çünkü ibadet sırasında kadın, erkek gibi bir ayırım olmadığından ibadet evinde bulunan herkes insandır, "Can" dır. Birlik ve beraberlik ruhu içinde yapılan semahla Tanrı'ya ulaşma amaçlanır (Aktaş & Demir, 2010).

Alevi-Bektaşî inancında semah, cem ritüelinin önemli bir parçasıdır. Cem, toplumun bir araya geldiği, birlik ve beraberliğin pekiştirildiği, aynı zamanda manevi bir arınma ve yükselişin gerçekleştiği kutsal bir törendir. Semah, bu törenin doruk noktasıdır ve genellikle kadın ve erkeklerin birlikte katılımıyla gerçekleştirilir. Semahın Alevi-Bektaşî geleneğindeki önemi, onun sadece bir dans olmaktan öte, derin bir felsefi ve manevi anlam taşımasından kaynaklanır. Semah dönenlerin hareketleri, kollarını açarak dönmeleri, evrendeki her şeyin birbiriyle olan ilişkisini, bütünlüğünü ve uyumunu sembolize eder. Bu hareket aynı zamanda, insanın kendini unutup Hakk'a yönelmesini, onunla bir olmaya çalışmasını temsil eder (Coşkun, 2022). "İnsana Semah" tablosunda, semah dönen kadın figürleri bu derin geleneği yansıtmaktadır. Tabloda kadın figürlerinin ön planda olması, Alevi-Bektaşî geleneğindeki kadın-erkek eşitliği anlayışını vurgulamaktadır. Bu gelenek, kadını erkekle eşit görür ve cem ritüellerinde kadınların aktif rol almasını teşvik eder. Tablodaki merkezi ana figür, semahı yöneten "ana" veya "bacı" rolünü üstlenmiş gibi görünmektedir. Alevi-Bektaşî geleneğinde, cem ritüellerini yöneten dede veya babanın yanında, eşi veya bir kadın (ana veya bacı) de önemli roller üstlenir. Bu, geleneğin kadına verdiği değerin bir göstergesidir.

Tabloda semah dönen kadın figürlerinin dairesel dizilimi, semahın temel prensiplerinden biri olan döngüsellik vurgulamaktadır. Bu döngüsellik, Nevşehir'de Hacıbektaş Veli Müzesinde görev yapan araştırmacı arkeolog Taylan Sümer'e göre yaşamın ve evrenin devamlılığını, aynı zamanda ruhun Hakk'a doğru olan sonsuz yolculuğunu sembolize eder (Sümer, 2024). Figürlerin elleri ve kolları açık pozisyonu, semahın karakteristik hareketlerini yansıtmaktadır. Bu hareket, arkeolog Sümer'e göre semah dönenlerin dünyevi bağlardan kurtulup manevi âleme yükselişini temsil eder. Aynı zamanda, bu açık kol hareketi, kâinatı kucaklama, tüm varlıklarla bir olma arzusunu da simgeler. Bir ana tanrıça gibi - doğanın kadın formunda üretken ve yönetici gücü - şeklinde temsil edilmiş olan dev kadın figürü sadece biçimsel olarak değil semantik olarak da çoğu resminde olduğu gibi bu resmin de merkezini oluşturur. Sadece ana figürün değil resimdeki semah dönen tüm figürlerin kadın olması, (Semah, Cem törenlerinde kadınların ve erkeklerin saz ve nefes eşliğinde birlikte döndükleri bir ibadet şeklidir) diyalektik bir göndermedir. Semah, ibadet olduğu için kadın-erkek birlikte dönerler. Çünkü ibadet sırasında kadın, erkek gibi bir ayırım olmadığından ibadet evinde bulunan herkes insandır, "can"dır. Birlik ve beraberlik ruhu içinde yapılan semahla Tanrı'ya ulaşma amaçlanır. Resimdeki yalınlaştırmadaki tek cins vurgusu bu dengeyi özellikle hatırlatır gibidir.

Tablodaki kadın figürlerinin yüz ifadeleri ve beden dilleri, semahın içsel, manevi yönünü vurgulamaktadır. Semah dönerken, kişinin iç dünyasına yönelmesi, kendini unutması ve ilahi aşkla bütünleşmesi esastır. Figürlerin bu içe dönük, adeta trans halindeki görünüşleri, semahın bu derin manevi boyutunu yansıtmaktadır. "İnsana Semah" tablosu, semahın Alevi-Bektaşî geleneğindeki merkezi rolünü, bu gelenekteki kadın-erkek eşitliği anlayışını ve semahın derin manevi anlamını güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Tablo, semahı sadece bir dans olarak değil, insanın kendini aşma, evrenle

bütünleşme ve Hakk'a ulaşma çabası olarak betimleyerek, bu kadim geleneğin özünü modernist açılımda tuvale sığdırılmış çağdaş pentürel yorumla revize ederek sunmaktadır.

8. Tablonun Teknik Özellikleri ve Kültürel Bağlamda İncelenmesi

Menekşe Sümer'in "İnsana Semah" tablosu, teknik özellikleriyle Anadolu kültürünün zengin dokusunu yansıtan çarpıcı bir eserdir. Tablonun boyutu, kompozisyonu, renk kullanımı ve fırça teknikleri, sanatçının kültürel mesajını güçlendiren unsurlardır. Tablodaki görsel öğelerin büyük/küçük boyut gerilimi, Anadolu'daki antik Ana Tanrıça heykellerini anımsatır. Bu boyut seçimi, eserin anıtsal bir nitelik kazanmasını sağlayarak, Anadolu'nun kadim inanışlarındaki tanrıça kültürünün görkemini vurgular. Aynı zamanda, büyük boyut, Alevi-Bektaşî cemlerindeki toplu ritüellerin kapsayıcı ve birleştirici doğasını yansıtır. Kompozisyon açısından bakıldığında, figürlerin dairesel yerleşimi dikkat çeker. Bu düzenleme, Anadolu kültüründeki döngüsel zaman anlayışını ve semahın dönüş hareketini temsil eder. Merkezdeki büyük kadın figürü, etrafındaki daha küçük figürlerle birlikte, Alevi-Bektaşî inancındaki cem ve semah oturum dizilimini hatırlatır. Bu kompozisyon aynı zamanda, Anadolu'daki pek çok antik yerleşimin dairesel planını da çağrıştırır.

Renk kullanımı, tablonun en çarpıcı teknik özelliklerinden biridir. Canlı ve parlak renkler, Anadolu kilimlerinin ve geleneksel el sanatlarının renk paletini anımsatır. Kırmızının yoğun kullanımı, Anadolu kültüründe yaşamı, bereketi ve kutsal kadın enerjisini sembolize eder. Mavi tonları ise gökyüzünü ve ruhani âlemi temsil eder ki bu da semahın gökyüzüne yükselme sembolizmiyle örtüşür. Fırça teknikleri ve boya uygulaması, esere dinamizm ve derinlik katar. Kalın boya katmanları ve belirgin fırça darbeleri, Anadolu'nun dokuma geleneğindeki kalın, dokulu iplikleri anımsatır. Bu teknik, esere adeta dokunsal bir nitelik kazandırarak, semahın fiziksel ve ruhani deneyimini vurgular.

Işık-gölge kullanımı, figürlere üç boyutlu bir nitelik kazandırırken, aynı zamanda mistik bir atmosfer yaratır. Bu, Alevi-Bektaşî cemlerindeki mum ışığının yarattığı atmosferi çağrıştırır. Figürlerin etrafındaki ışıklı haleler, Anadolu tasavvuf geleneğindeki "nur" kavramını akla getirir. Figürlerin stilizasyonu, geleneksel Türk minyatür sanatını anımsatır. Ancak Sümer, bu geleneksel formu modern bir yorumla sunar. Bu yaklaşım, Anadolu kültürünün geçmişten günümüze uzanan sürekliliğini vurgular. Tablo yüzeyindeki pentürel doku, Anadolu'nun kaya resimlerini ve duvar fresklerini hatırlatır. Bu doku, kıyafetteki motif zenginliğiyle bütünleşerek esere tarihsel bir derinlik katar ve izleyiciyi Anadolu'nun çok katmanlı kültürel geçmişine bağlar. "İnsana Semah" tablosunun teknik özellikleri, Anadolu kültürünün çeşitli unsurlarını ustalıkla bir araya getirir. Boyut, kompozisyon, renk, fırça teknikleri ve doku kullanımı, tablonun kültürel mesajını güçlendiren ve derinleştiren unsurlardır. Menekşe Sümer, bu teknik seçimlerle, Anadolu'nun zengin kültürel mirasını çağdaş bir dille yeniden yorumlamayı başarmıştır.

9. Sonuç

Bu çalışma, Saliha (Menekşe) Sümer'in "İnsana Semah" adlı eserini merkeze alarak, sanatın kültürel süreklilik ve değişim süreçlerindeki rolünü, yerel motiflerden evrensel değerlere uzanan geniş bir perspektifte incelemiştir. Araştırmada, sanatın toplumsal hafızayı şekillendirme ve kültürel kimliği yansıtma gücünü ortaya koyarken, aynı zamanda çağdaş sanatın geleneksel unsurları nasıl yeniden yorumlayabileceğini göstermiştir. "İnsana Semah" eseri, Anadolu'nun zengin kültürel mirasını çağdaş bir sanatsal ifadeyle buluşturarak, kültürel sürekliliğin nasıl sağlanabileceğine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. Alevi-Bektaşî geleneği, Ana Tanrıça kültü ve Bacıyan-ı Rum gibi Anadolu'nun kadim unsurlarının modern bir yorumla sunulması, geçmiş ile günümüz arasında köprü kurma potansiyelini gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, sanatın toplumsal değişim süreçlerindeki katalizör rolü de net bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

"İnsana Semah" eserinin yerel motifler ve semboller aracılığıyla evrensel temalara ulaşması, sanatın kültürler arası diyalogu nasıl kolaylaştırabileceğini göstermektedir. Bu durum, sanatın dil ve kültür bariyerlerini aşma potansiyelini bir kez daha kanıtlamaktadır. Anadolu kadınının tarihsel rolü ve gücünün vurgulanması, eserin toplumsal cinsiyet

normlarını sorgulama ve dönüştürme potansiyelini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, "İnsana Semah" sadece estetik bir ürün olmaktan çıkıp, toplumsal değişimin bir aracı haline gelmektedir. Eser, izleyiciyi Anadolu'nun tarihi üzerine düşünmeye ve tartışmaya teşvik ederek, kültürel diyaloga katkıda bulunmaktadır. Menekşe Sümer'in alaylı bir sanatçı olarak ortaya koyduğu bu eser, sanatın demokratik ve kapsayıcı doğasını da gözler önüne sermektedir. Bu durum, kültürel üretimin sadece akademik çevrelere has olmadığını, toplumun farklı kesimlerinden bireylerin de bu sürece değerli katkılar sunabileceğini göstermektedir.

"İnsana Semah" eseri üzerinden yapılan bu inceleme, sanatın bir toplumun kimliğini, tarihini, değerlerini ve vizyonunu yansıtan güçlü bir ayna olduğunu bir kez daha doğrulamaktadır. Bu eser aracılığıyla, Anadolu'nun derin kültürel katmanlarını keşfetme, geçmiş ile şimdi arasında bağlantı kurma ve toplumun kolektif bilincini anlama fırsatı bulmaktayız. Bu çalışma sanatın kültürel süreklilik ve değişim süreçlerindeki çok yönlü rolünü ortaya koyarken, aynı zamanda yerel ve evrensel değerlerin sanat yoluyla nasıl harmonize edilebileceğini göstermektedir. "İnsana Semah" eseri, Anadolu'nun zengin kültürel mirasının çağdaş sanatta nasıl yeniden yorumlanabileceğine dair özgün bir örnek sunmakta ve gelecekteki sanatsal üretimlere ilham kaynağı olma potansiyeli taşımaktadır. Sonuç olarak, Saliha (Menekşe) Sümer'in "İnsana Semah" eseri, sanatın kültürel kimlik, toplumsal hafıza ve değişim süreçlerindeki kritik rolünü gözler önüne seren çarpıcı bir örnektir. Bu çalışma, sanatın toplumsal ve kültürel dinamikleri anlama ve şekillendirmedeki gücünü bir kez daha vurgulamaktadır.

Kaynakça

- Aktaş, A. O., & Demir, T. (2010). Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi'nde yayımlanan Alevilik konulu makaleler ve Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Kütüphanesinde yer alan Alevilikle ilgili kitaplar bibliyografyası. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 56, 419-421.
- Ay, E. (2006). Ana tanrıça kültü dolayımında uygarlığın cinsiyetine dair bir projeksiyon. *Muhafazakar Düşünce Dergisi* 2 (8), 103-112.
- Azılıoğlu, K., & Yılmaz, M. (2021). Toplumsal ve kültürel değişimlerin sanat eğitime yansımaları. *Journal of Research in Education and Society*, 8(2), 443-461. <https://doi.org/10.51725/etad.1034600>
- Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bayram, M. (2008). *Fatma Bacı ve Bacıyân-ı Rûm (Anadolu Bacıları Teşkilatı)*. İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.
- Beck, U. (1992). *Risk Society: Towards a New Modernity*. Sage Publications.
- Çıkin, M., & Öztürk, R. (2023). Sanat ve edebiyatta Cumhuriyet ve ulus bilinci oluşturma faaliyetleri. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 64(Özel Sayı), 177-179. <https://doi.org/10.47998/ikad.1347148>
- Coşkun, G. (2022). Alevilikte cem ve semah'ın kaynağı olarak görülen miraç hadisesi ve kırklar cemi. *Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 103 (188), 187-203.
- Çubukçu, H. (2015). Bâciyân-ı Rûm ve Anadolu Tasavvufundaki Yeri. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (5), 217-231. <https://doi.org/10.16947/fsmiad.88751>
- Deleuze, G. (2007). *Leibniz* (U. Baker, Çev.), İstanbul: Kabalıcı yayınevi.
- Eliade, M.(2018). *Şamanizm*, Ankara: İmge yayınları.
- Hall, S. (1996). *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications.

- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications.
- Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge: Blackwell.
- Held, D., & McGrew, A. (2007). *Globalization/Anti-Globalization: Beyond the Great Divide*. Polity Press.
- Herrera, H. (1983). *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. Harper & Row.
- Hobsbawm, E. (1987). *The Age of Empire, 1875-1914*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Munroe, A. (1998). *Yayoi Kusama: Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama*. Tate Publishing.
- Munsterberg, H. (1957). *The Arts of Japan: An Illustrated History*. Tuttle Publishing.
- Ören, Ş. (2015). Sanatın doğuşunda iletişimle aralarındaki varoluşsal birliktelik ve sanat eyleminde psikolojik iletişimin önemi. *Atatürk İletişim Dergisi*, (8), 207-226.
- Özmen, S.S. (2016). Anadolu'da Ana Tanrıça Kybele Kültü. *Uluslar Arası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (7), 381-397. <http://doi.org/10.20304/husbd.62240>
- Smith, A. D. (1991). *National Identity*. Reno: University of Nevada Press.
- Smith, A. D. (1998). *Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*. Routledge.
- Smith, K. (2011). *Ai Weiwei: Sunflower Seeds*. Tate Publishing.
- Sümer, Taylan. (2024). Alevi Bektaşî İnanç Yapısı, Gelenekleri ve Bacıyan-ı Rum Kültürü Hakkında Sözlü K a y n a k , Uzman Arkeolog, Hacıbektaş Müzesi, Nevşehir, Türkiye
- Uygur, N. (2009). *İnsan Açısından Edebiyat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel Kaynaklar

- Resim 1.** Emily Kame Kngwarreye, *Big Yam Dreaming* (1995)
- Resim 2.** Emily Kame Kngwarreye, *Earth's Creation* (1994 (1995))
- Resim 3.** Katsushika Hokusai “36 Fuji Dağı Manzarası” Japon ukiyo-e Baskı Sanatı Örneği
- Resim 4.** Yayoi Kusama, *The Spirits of the Pumpkins Descended into the Heavens* (2017)
- Resim 5.** Saliha (Menekşe) Sümer, *Çoban Kızı Türküsi*, (2017), Tuval Üzeri Yağlı Boya, 100 x 70 cm
- Resim 6.** Saliha (Menekşe) Sümer, *Yansıma* 2007, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 50 x 70 cm
- Resim 7:** Saliha (Menekşe) Sümer, *Doğa kirliliği*, 2006, Tuval üzeri yağlı boya, 50 x 30 cm
- Resim 8:** Saliha (Menekşe) Sümer, *İnsana Semah*, 2017, Tuval üzeri yağlı boya, 70 x 100 cm

Evren SELÇUK

Doç, Düzce Üniversitesi, evrenselcuk82@gmail.com, Düzce-Türkiye

ORCID: 0000-0001-9205-2980

Yönetim Mekanizması Olarak Sanat

Özet

Bu makale, iktidarın yönetim mekanizmalarından biri olarak düşünülebilecek olan sanatı, çeşitli perspektiflerden yaklaştırmaya çalışarak yeniden görmeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda, sanatın bir manipülasyon aygıtı olarak kullanıldığı düşünülmüştür. Müzelerde yer alan resim veya heykeller, sinema, televizyon ya da çizgi filmler ve hatta sosyal medya gibi görsel yanı baskın olan çeşitli öğeler, bu aygıtın mekanizmaları olarak bu kapsamda değerlendirilmiş ve sanatın ulusal/küresel bir dil yaratma potansiyeli olduğunun altı çizilerek, kitlelerin bu dil aracılığıyla ve otoritenin ideolojisi doğrultusunda kontrol edilebildiği -literatür taraması yapılarak, çeşitli ikonik görsel örneklerden, basılı ve elektronik kaynaklardan yararlanarak- detaylandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İktidar, Sanat, Medya, Kültür, Manipülasyon

Art as a Management Mechanism

Abstract

This article aims to re-see art, which can be considered as one of the management mechanisms of power, by trying to approach it from various perspectives. In this context, it is considered that art is used as an instrument of manipulation. Various visual elements such as paintings or sculptures in museums, cinema, television or cartoons, and even social media have been evaluated as mechanisms of this apparatus, and by underlining that art has the potential to create a national/global language, the fact that the masses can be controlled through this language and in line with the ideology of the authority has been elaborated through a literature review, utilizing various iconic visual examples, printed and electronic sources.

Keywords: Power, Art, Media, Culture, Manipulation

1. Giriş

İnsanlığın geçmişten bugüne, bilgi üretmesi ve bilgiyi elinde tutmasının önemi büyüktür. Örneğin, yenilen bir yiyeceğin zehirli olup olmadığını ya da hasbelkader savaşa gireceği kabilenin hangi teknik imkânlarla sahip olduğu deneyimini; komşu kabileyle ya da kendinden sonra gelecek olan nesillerle paylaşmasının insanlık tarihi açısından çok önemli olduğu söylenebilir. Bu açıdan bilgi, nesillerin geleceğini şekillendiren bir olgu olarak görülebilir.

Savaş konusunda deneyimli ve bundan mütevelliit siyasi bir yetkisi de olan bir İnkı Savaşçısı'nın bilgisi, yağmur yağması için tanrılara ne şekilde tapınılacağını bilen ve ortaya çıkabilecek olası bir kaosun önüne geçerek, topluluğu bu doğrultuda yönlendirip ritüellerin yerine gelmesini sağlayan duacının bilgisi ya da küçük bir Kızılderili kabilesinde, yaraları iyileştirme becerileriyle donanmış şifacının bilgisi, sürdürülebilir bir yaşamın anahtarı niteliğindedir. Bu bilgilerle donatılmış olan "seçilmişler"; eşsiz, insanüstü ancak ölümlü kaynaklardı.

Vaktiyle, din, tıp, siyaset, sanat, teknoloji gibi alanlardaki mevcut bilgilerin, yaşayanlar arasında hüküm sürmekte olan ufak bir azınlığa mazhar olması, bilgilere erişimi yine bu azınlık erklerinin ömürleriyle ya da iki dudak arasına sıkışan keyfiyetleriyle sınırlamaktaydı. Aynı zamanda bilginin, yasal varislere aktarılamadan kaybolması riski de büyük bir problem olabilirdi. Eşsiz kıymetteki bilgilerin -bir şekilde- yok olmaya elverişli potansiyelini ve yaradılışı gereği unutmaya elverişli olan fizyolojik zaafını çok iyi bilen insan evladı, buharlaşarak kaybolmaya müsait olan bilgilerin depolanmasının, kalıcı bir hafıza ve sarsılmaz bir iktidar yaratmanın tek yolu olduğunu çok geçmeden fark etmişti. İnsan evladının -bilgileri buharlaşmayacak şekilde kalıcı hale getirmeyi garantileyerek ve *tek-elde* toplayarak- daimî bir iktidar yaratmasının ise büyük bir kudret sağlayacağını anlaması çok zamanını almamıştı şüphesiz.

2. Fayda Mekanizmaları

İçinde bulunduğumuz bu hız döneminde, bilgiyi elinde tutanların iktidarı; sanat, teknoloji, din, endüstri, iletişim araçları gibi birçok enstrümanı her anlamda araçsallaştırıp daha küresel ölçekte, kitlesel boyutlarda bir manipülasyon yaratmaktan geri durmamaktadır. Bu sistem, bilgi ile güçlenerek tahakküm kuran bir iktidara dönüşebilmektedir. Günümüzde ise bu sistem, zamanın ruhuyla bugüne uyarlanmış bir son sürüm, yepyeni bir versiyondur. “Akıl bütünüleştirme ve birleştirme yoluyla tahakküm kurmasını devam ettirmek için Batı rasyonalizminin gerçekleşmesini sosyalizmin değil faşizm temsil eder” diyen Adorno’nun (2009:13) bahsettiği “kanlı-canlı faşizm” şimdilerde geleneksel konumunun ötesinde, görünmeyen ve hissedilmeyen bir faşizme evrilmiştir. Örneğin,

“İlkokuldan üniversiteye varıncaya kadar eğitim sisteminin tamamının ideolojik bir amaçtan yoksun olduğu yalanına halk kitlelerinin inanması için büyük çabalar harcanmaktadır. Eğitim tezgahından geçenlerin büyük bir kısmının, topluma hâkim güçlerin inanmalarını istediklerine inanmaları, inanmamalarını istediklerine de inanmamaları, bu kimselerin, ne denli şiddetli bir şartlanmaya tabi tutulduklarının bir işareti olsa gerekir” diyen Herbert Schiller (2018, s.27) hiç de haksız değildir.

Foucault (2018, s.110) da çocukları yönetmek istendiği için çocuk psikolojisi hakkında bir şeyler öğrenmeye ihtiyacı duyulduğuna ve çocuk psikolojisine dair öğrenilen her şeyin onları yönetmek istemenin sebebi olduğuna işaret etmektedir.

İvedilikle yönetilmeye ve tüketime dâhil edilmesi gerektiği düşünülen, çok önemli bir hedef kitlesi olarak görülen çocuklar, dünyayı ya da kendilerini tanıma sürecinde bir şeyler öğrenmek için oracıkta beklemektelerken -sanatçılar elinden çıkma- renkli ve neşeli gibi görünen çizgi filmler aracılığıyla ve dolayısıyla tek taraflı “ileteler” yoluyla önemli bir işlev üstlenmeyi kendilerine görev edinmiş gibi görünmektedirler. Adorno (2009:70-71) Kültür Endüstrisi adlı kitabında; vaktiyle çizgi filmlerin, akılcılığın karşısında hayal gücünün temsilcileri olarak yer aldığını, çizgi filmlerin teknikleri sayesinde, elektrik verilerek sakat bırakılan hayvanlara ve nesnelere, hakkın yerini bulması için ikinci bir yaşam bağışlandığını (...) ancak belli bir süre sonra hayal gücünün bu temsilcilerinin işlevselleştiğini ve nihayetiyle çizgi filmlerin artık başka bir mekanizması olduğunu dile getirir. Bunun da sürekli törpülenmenin, bireysel direnişin durmadan kırılmasının bu toplumda yaşamının tek koşulu olduğuna ilişkin eski bir dersi herkesin beynine kazımak olduğundan bahseder: Çizgi filmdeki Donald Duck ve gerçek yaşamdaki bahtsızlar dayak yesin ki onları izleyenler kendi yedikleri dayağa alışsınlar.



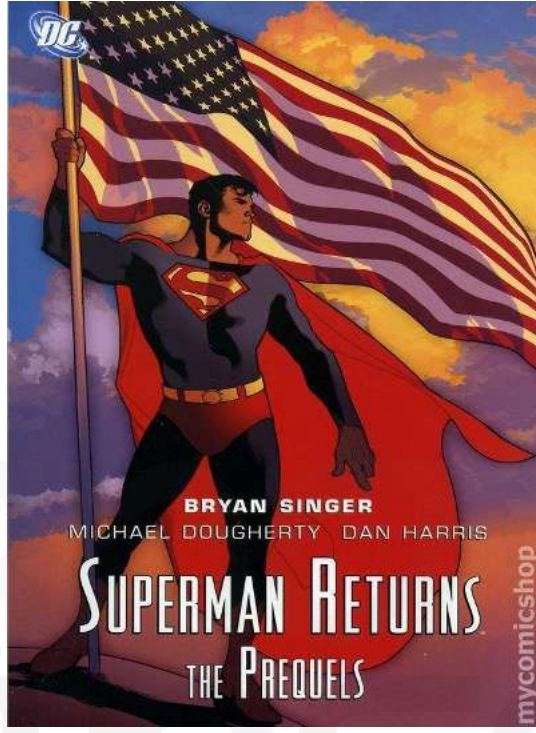
Görsel 1: Walt Disney'in Donald Duck Çizgi filminden görseller.

Çizgi film gibi çok sevimli örneklerden dahi anlaşılabilirliği üzere, medya günümüz iktidarlarının en güçlü donanımlarından biridir. İngiliz edebiyatı üzerinde doktora çalışması bulunanlar, üniversitelerde araştırmacı olarak değil de reklam ajanslarında metin yazarı olarak görev yapar ve iyi para kazanır diyen Herbert Schiller'in (2018, s.15) bu basit örneği bile mevcut mekanizmanın işleyişine somutluk kazandırmak için yeterlidir.

Manipülatif bilginin güçlü bir varyasyonu olan televizyon medyası irdelendiğinde, iletişimin tek taraflı ya da tek yönlü olduğunu görebilmek mümkündür. Nitekim yüz yüze iletişimde ortaya çıkan konuşma yönelimli değiş tokuşlar içinde iletişim akışı genellikle iki yönlü bir diyalog biçimindeyken, kitle iletişiminde çoğu biçimde iletişim akışı tek yönlüdür. Yani medya iletilerinin alımlayıcıları böylesi bir iletişimin ortağı değildirler. Bu sebeple tek taraflı olan bu akışta, iletişimden ziyade "iletim" ya da "yayma" durumu vardır. Böylesi bir akış içerisinde iletiler genellikle iktidar lehtarları bir özellik içerisindedirler (Thompson, 2008, s.48). "Kitle iletişim araçları" adıyla anılmanın hakkı her daim verilmektedir. Fethedilmedik tek bir alan ya da manipüle edilmedik tek bir birey bırakmamaya titizlikle özen gösterilmektedir. İncelikli mühendislik çalışmaları sonrasında, eleştirel özerklik alanlarına el konarak eleştirel yetiler körelmeye başlar. Sonuç olarak geriye sadece uyumluluk ve tevekkül kalır (Ray, 2012).

Çok güçlü bir manipülasyon aygıtı olarak kullanılan sinema, bu vahşiliğe uzun zaman önce kucak açmış ve büyük ölçüde sanatsal düsturunun ötesine geçmiş gibi görünmektedir. İktidar, sinemayı bir bilgi nesnesi olarak fark ettiğinden beri bu potansiyeli kendi lehine etkin bir biçimde kullanmaktadır. Örneğin;

"Ben kolektifi tarafından, kendi üzerinden yaratılan Superman'in gidip de öteki üzerinden yaratılan Frankeştain'ın ucubesini zincirlemesi ve yok etmesi, korku ve çıkar temelinde arzulanır hale geldikçe iktidar odağı için de hem kendi kolektifi hem de öteki üzerinde planlanmış tasarruflarını masumiyet şalına örtünerek uygulamak, olanaklı hale gelir. 'Üçüncü' fail şimdi bu şalın gölgesinde, sömürü, yağmalama ve iktidar alanını genişletmenin keyfini çıkartmaktadır" (Başat, 2006, s.98).



Görsel 2: Superman Returns The Prequels (2006) film afişi

Fakat farklı bir bakışla Bernstein, televizyon seyretmenin ya da son moda Hollywood filmleri izlemenin insanın düşünme yetisini kaybettiği anlamına gelmediğinden bahseder. Nitekim ifadesinde, insanın söz konusu manipülasyonun gerçek yüzünü görebildiğine ve bir yandan da kendisine sunulan şeye eleştirel bir mesafede durabileceğine işaret eder. Fakat Adorno, kültür endüstrisinin başarıya ulaşması için katıksız inancın ya da naifliğin gerekli olmadığını düşünür ve şöyle der: “Reklamın kültür endüstrisindeki zaferi budur işte: tüketicinin, sahte olduklarını gördüğü halde, bastırılması zor bir istekle kültür metalarını almaya ve kullanmaya devam etmesi” (Adorno, 2009, s. 23).

Manipülatif bilginin çok güçlü varyasyonlarından bir diğeri olan sosyal medya ise, tıpkı zikir çekme ya da bir çeşit ibadet etme ritüeli gibi belli periyotlarda ve istemsiz bir arzuyla -kişilere kendi bireyselliğini gerçekleştirme sanrısı da yaşatarak- yığınları enteresan bir ideolojinin müritlerine dönüştürür. Bireyler sanal bir atmosferde reel olarak paralize olmuşken, iktidar tüm âlemin hamurunu yoğurarak kendi heykelciğini keyfince şekillendirir. Bu zikir sonucunda kendinden geçen birey, huşu içinde dayatılmasına gerek bile kalmayan her ne varsa kabul etmiş olur. Böylelikle ve haliyle, gördüğüne inanan, inandığı için çalışan, çalıştığıyla inandığını satın alan, satın aldığı şeyi fetişleştiren ve sözde bir bireysellik sanrısıyla pırpışlanarak gazı alınan bir “mutluluk döngüsü” yaratılır. Adorno’ya göre bireyselliğe, ancak bireyin genel olanla kayıtsız şartsız özdeşleştiğine ilişkin bir kuşku kalmadığında göz yumulur. Cazdaki normlaştırılmış doğaçlamadan, özgün kişiliği gözüne giren o bir tutam saçtan anlaşılabilir film yıldızına kadar, her yerde bir sözde bireysellik hâkimdir. Bu durumda bireysellik, genel olanın rastlantısal olanın, rastlantısallığını ele verecek biçimde damgalama yeteneğine indirgenir (Adorno, 2009, s.91).

Manuel De Landa (2019, s. 294) dilin ve algının doğasına ilişkin bakış açılarının faziletleri ne olursa olsun, ulusal olan bir dile gerek duyulmasının nedeni olarak elit olan gürhün dilsel birlik yoluyla kitleleri barış veya savaş hususunda seferber edebilme hedefi olduğunun altını çizer. Sanat da (iktidarların erken tarihsel gelişim sürecinden başlayarak) -ister kilise atmosferini süsleyen kusursuz resim ya da heykellerle, ister televizyonda defaatle tekrarlanan çizgi filmler aracılığıyla, ister sinema ister yaratıcı tasarımlar aracılığıyla olsun- ulus ötesi bir dil yaratabilme potansiyeli bakımından -bilgiyi elinde tutanların iktidarı nazarında- eşsiz bir öneme sahiptir.

Bu bakımdan tüm dünya sanatını şekillendiren ve şekillendirmeye de devam eden batı sanatı, -sanat üretimi dışında da sürekli olarak yaptığı gibi-, bastığı zeminin temellerini durmadan güçlendirir. Aynı zamanda hâkim olduğu

kaynaklardaki bilgileri bir araya getirerek sonsuz varyasyonla yeni bilgiler de elde edebilmektedir. Fiziki üretimlerini geleneksel sanatlar üzerinde temellendirerek inşaya başlayan, geleneksel üretimlerdeki bilgi taşkınlığını farklı üretimler ile yeniden kurgulayarak yükselten ve sürekli olarak dönüşebilen esnek bir sanat anlayışıdır bu. Fiziki ve kuramsal bilgi ile sarmalanmış, başka üretimleri kendiyile harmanlamayı becerebilmiş, farklı olanın potansiyelinin farkında olan, değişimden korkmayan, daha doğrusu farklılığı ya da değişimi -bir şekilde- sahiplenen, kalıpların dışına çıkmayı bir kaybediş olarak görmeyen bir kavrayış ve üst bir anlayış...

Böylesi bir sanat iktidarına sahip vahşileşmiş mekanizmalar, ideolojileri gereği sanatı tamamıyla -araçsallaştırarak, sanat edimine dair iyi olan ne varsa çekip çıkarır ve işlevsel bir değerle- saflaştırır. Mesela başta kalabalıkların düzene sokulmasına çare olması beklenen müzeler, hemen ardından toplumların kendi kendilerini düzene sokacakları bir ortam olarak yönetimlerin ilgisini toplar (Artun, 2018, s.170). Sanat ve tabiat tarihi müzelerinde, arkeoloji, etnoloji, jeoloji, biyoloji müzelerinde insan kendi hakikatini inşa eder. Bu müzelerin öznesi de nesnesi de insandır. Bilen de bildiren de odur. Bu mekanlarda kaynağı da kendisi olan, kendi üzerindeki iktidarını örgütler. Demokratik bir hakikat politikasına (Foucault) gerçeklik kazandırır (Artun, 2018, s.145).

İktidar her tür birikimi kendi gücünü daha ileriye taşımak adına kullanırken, vakiyle önemsenen ve bir kazanım olarak kabul edilen çok seslilik, hırslı bir sevdıyla tekipleşme girdabına doğru sürüklemektedir. Üstelik sevdası karşılıksız da değildir. Eli güçlü olan iktidar, birçok görsel ve yazılı kaynağı tekelinde tutabildiği ve inandığı ideolojiyi birer enstrüman olarak gördüğü için; sanayi, teknoloji ve sanat gibi unsurlarla durmadan kendini güçlendirmeyi başarmaktadır. Bu sayede zorla dayatmaya mahal vermeden, tasarladığı sevdasına gönül rızasıyla kapısına dayanmış birçok müritle karşılık bulur. Zaten tam bir zorlama, iktidarların gözünde uyuyan ama uyanmaması gereken güzeli uykusundan uyandırabilir. Nitekim İsmail Mert Başat'ın (2006, s. 98) da dediği gibi: "(...) hiçbir iktidar, kesintisiz zorbalık yöntemleriyle kendi kolektifi üzerindeki saltanatını koruyamaz. İktidara olan itaatın güvencesi, itaatın içselleştirilmiş bulunmasıyla sağlanır".

Sonuç olarak, görsel, yazılı ya da sanal yollarla buharlaşmaya oldukça müsait bir kimyaya sahip olan bilgiyi arşivlemeyi ve tekelleştirmeyi becererek bir bellek yaratmış olmanın ve bunu bir kitle organize silahı gibi kullanmanın sağladığı güç, her alanda olduğu gibi sanat alanında da tek yönlü bir sanat kültürünün doğup büyümesine yol açmıştır. Bu kültür, doğduğu ve büyüdüğü merkezden periferiye tek yönlü bir akış hareketine neden olmuştur. Bu yüzden, bu akışın debisinin periferiyi aşındırarak çözmesi ve dönüştürmesi kaçınılmazdır. Çözünen periferi, çekirdeğini bir şekilde koruyabilmeyi becerbilirse, kimi zaman merkezden gelen akışla kendi özünü harmanlayarak yepyeni zenginlikleri açığa çıkaran bir sentez yaratabilir. Ancak bu durum, tablonun genel görüntüsünü ve örüntüsünü değiştirmeye yetmeyecek kadar ufak bir detay olarak belirir ve kaybolur.

Merkezin ötesinin yaşadığı bu tahribattan geriye genellikle kaos ve yapay bir benzeşim kalır. Bu benzeşim de bireyselliği ortadan kaldırır. Bu hususu somutlaştırarak aydınlatmaya çalışan Harari'nin dediği gibi bugün tüm insanlar, itiraf etmek istemeseler bile, giyim kuşamda, düşüncede ve zevkte Avrupalıdır. Söylemde çok katı Avrupa karşıtı olsalar da gezegendeki neredeyse herkes siyaset, tıp, savaş ve ekonomiyi Avrupa'nın gözlerinden görmekte ve Avrupa melodileriyle yazılmış ve Avrupa dillerinde söylenen müzikleri dinlemektedir (Harari, 2017, s.279).

3. Sonuç

Çok da uzun sayılmayacak bir süredir mekanik olarak seyreden dünyada, her daim olmasa da özerk bir alan yaratabilmeyi becermiş, muhalif ve rahatsızlık verici söylemler üretebilmiş, tıkr tıkr işleyen çarklarının ötesinde bir dünya yaratarak özerk bir nefes alma alanı olarak da ön planda olan plastik sanatlar, müzik ya da sinema bugün neredeyse sadece "çok daha büyük bir amaç için" üstelik de el birliğiyle hizmet etmekte ve tek bir ağızdan aynı şarkıyı söylemektedir.

Eskiden hiç olmazsa kiliseye ya da her neyse ona hizmet ettiğinin farkında olan bu mevcudiyetler bir yönetim mekanizması olarak hizmet ettikleri “büyük amaçtan” bihaber ve çok fazla işlevselleştirilerek organize edilmiş aygıtlar gibi görünmektedirler. Pascal Gielen’in (2016, s.25) de dediği gibi yaratıcılık, yenilik, özgünlük, hatta aşırı duyarlı olmak gibi özellikler iş dünyası ve hükümetler tarafından kucaklanmaktadır. “İlerlemeci” girişimci, sanatsal girişimciliğin sağlayacağı çıkarları kendi post-fordist iş dünyası dahilinde avucunun içine almıştır. Politikacılar da sanatı, küresel rekabette diğerleriyle farkını açıkça ortaya koyabilecek çekici bir şehrin manzarası olarak görmektedirler.

Son olarak bir önceki bölümde geçen Superman örneğine karşılık Zizek’in Superman III filmi üzerinde yaptığı bir betimleme ile bitirmenin yerinde olacağını ve farklı bakış açılarını açığa çıkaracağını düşünüyorum. Filmde dünyaya kızan Superman İtalya’daki Piza Kulesi’ne uçar ve eğik olan kuleyi düzeltir. Gerçekte Piza’yı ilgi çekici kılan bu eğikliği düzelterek onu sıradanlaşmaya zorlamak ona yapılabilecek en kötü şeydir. Nitekim onu farksızlığa iten bu ayırt edici özelliğinden mahrum bırakmak evrensel bir ders niteliğindedir ve bazı temel ontolojik sonuçlar barındırır: Bir şeyin var olması için dengeyi bozan, göze çarpan bir şeye dayanması gerekir. Kuantum kozmolojisinin bize öğrettiği gibi evren boşluktan, dengenin bozulmasından ex nihilo (hiçten) doğmuştur (Zizek, 2013, s.122).

Dolayısıyla kurulu bir mekanizmanın işleyişini yani dengesini bozabilecek olan şeyin ufak aksaklıklar olduğunu ve bu dengeyi bozabilecek anahtarın da farklılığa duyduğu ontolojik yapısı nedeniyle yine sanatın içerisinde olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

Schiller, H. (2018). *Zihin Yönetenler*. İstanbul: Pınar Yayınları.

Foucault, M. (2018). *Hermenötüğün Kökeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Adorno, T. W. (2009). *Kültür Endüstrisi*. İstanbul: İletişim.

Thompson, J. B. (2008). *Medya ve Modernite*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Ray, G. (2012, Kasım). Kültür Endüstrisi ve Terör Yönetimi. e-skop Sanat Tarihi ve eleştiri. Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-kultur-endustrisi-ve-teror-yonetimi/961>

Başar, İ. M. (2006). *İtaat ve Buyruk*. İstanbul: Everest.

Landa, M. (2019). *Çizgisel Olmayan Tarih*. İstanbul: Metis Yayınları

Artun, A. (2018). *Sanat Müzeleri*. (A. Artun, Dü.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Harari, Y. N. (2017). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens*. İstanbul: Kolektif.

Gielen, P. (2016). *Sanatsal Çokluğun Mirası*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık

Zizek, S. (2013). *Bedensiz Organlar*. İstanbul: MonoKL.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Walt Disney’in Donald Duck Çizgi filminden görseller.

Link: <https://www.cbr.com/white-ducks-burden-race-in-walt-disneys-donald-duck-lost-in-the-andes/>

Görsel 2: Superman Returns The Prequels (2006) film afişi

Link: <https://www.mycomicshop.com/search?TID=13640331>.

Murat ARAPOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, marapoglu@gelisim.edu.tr, İstanbul, Türkiye.

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1518-782X>

X. ve XII. Yüzyıllar Maverünnehir Ribatları

Özet

Ribatlar İslam medeniyetinin inşa ettiği ilk yapı türlerinden biridir. Hz. Peygamber ve Hulefa-i Raşidin döneminde murabıtların toplandığı yerleri tanımlamak için terim kullanılmıştır. İlk İslam fetihleri periyodunda ribatlar savunma gayesiyle inşa edilmiştir. İslam hâkimiyetinin tesis edildiği bölgelerde, dar-ül İslam beldelerinde ribatlar farklı işlevlerle kullanılmaya başlamıştır. X. ve XII. yüzyıllar arasında ilk Türk İslam devletlerinin hüküm sürdüğü Maverünnehir 'de İslam fetihleri VIII. yüzyılda başlamıştır. IX. ve X. yüzyılda Müslüman coğrafyacı ve seyyahlar Maverünnehir İslam dışı unsurlarla mücadelenin devam ettiği bölge olarak tanımlar. Bu dönemde savunma işlevine sahip olanlar dışında konaklama gayesiyle yapılmış ribatlardan bahsederler. X. ve XII. yüzyıllar arasında Maverünnehir coğrafyasında yer alan ribatlar üzerine yapılan araştırma yapılarında olan işlev değişikliğinin anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Çalışmanın kapsamı coğrafyada ribat terimiyle ilişkili, mimari özellikleri üzerine yorum yapılacak ribat yapılarıyla sınırlandırılmıştır. Literatürde Maverünnehir coğrafyasının söz konusu süreçte var olan siyasi ve sosyal dönem ortaya konulmuş, bölgedeki ribatlardan bahseden erken dönem yazılı kaynaklar incelenmiştir. Belirlenmiş çerçeve içerisinde kalan yapılar üzerine araştırmalar derlenmiş, yapıların mimari özelliklerine dair yorum yapılacak görsel materyal toplanmıştır. Yapıların güncel çalışmalar sonrasında ortaya çıkarılan plan tipleri ve mimari özellikleri karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Çalışmanın sonucunda yazılı kaynaklarda anlatılan ribatlardaki işlev değişikliğinin yapıların mimari özelliklerine etkisi irdelenmiştir. Analizler sonrası elde edilen bulgulardan erken dönemde inşa edilmiş ribatların kale plan şemasına uygun tesis edilmiş olabileceği hipotezini destekleyen sonuçlara ulaşılmıştır. Maverünnehir coğrafyasında kervansaray başlığı altında incelenen ribatların işlev değişikliği öncesi durumları genel olarak göz ardı edildiği, bu durumun yapıların mimari özelliklerini anlamakta tenakuzlar yarattığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Maverünnehir, ribat, kervansaray, kale.

The Ribats of Transoxiana During Xth and XIIth Century

Abstract

Ribats are one of the first building types built by Islamic civilization. The term was used to describe the places where the murabit gathered during the period of the Prophet and the Khulefa-i Rashidin. During the period of the first Islamic conquests, ribats were built for defense purposes. In the regions where Islamic sovereignty was established, ribats started to be used with different functions. Islamic conquests in Maverünnehir, where the first Turkish Islamic states ruled between the Xth and XIIth centuries, started in the VIIIth century. In the IXth and Xth centuries, Muslim geographers and travelers described Transoxiana as a region where the struggle against non-Islamic elements continued. In this period, apart from those with defense function, they mention ribats built for accommodation purposes. It is thought that the research on the ribats in the geography of Transoxiana between the Xth and XIIth centuries will contribute to the understanding of the change of function in the structures. The scope of the study is limited to the ribat structures related to the term ribat in geography, on the architectural features of which comments will be made. In the

literature, the political and social period of the Transoxiana geography in the period in question was revealed, and early written sources mentioning the ribats in the region were examined. Research on the structures within the determined framework has been compiled and visual material has been collected to comment on the architectural features of the buildings. The plan types and architectural features of the buildings revealed after the current studies were analyzed comparatively. As a result of the study, the effect of the change of function in the ribats described in written sources on the architectural features of the buildings was researched. The results of the analyses support the hypothesis that the ribats built in the early period may have been constructed in accordance with the castle plan scheme. It has been determined that the pre-functional conditions of the ribats examined under the title of caravanserais in the Transoxiana geography are generally ignored, and this situation creates discrepancies in understanding the architectural features of the buildings.

Keywords: Transoxiana, ribat, caravanserai, castle.

1. Giriş

Arap yarımadasında VII. Yüzyılın ilk yarısının başında inkişaf eden İslam dini iki asır gibi kısa bir sürede geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Hz. Peygamberin vefatının ardından Hulefa-i Raşidin döneminde ilk İslam fetihleri başlamış ve Müslümanların hâkimiyeti altındaki topraklar batıda Kuzey Afrika ve Endülüs yarımadasına kadar ulaşırken doğuda Orta Asya bölgesine kadar uzanmıştır. İslam medeniyeti farklı yaşam biçimlerinin, geleneklerin ve sanat üsluplarının bulunduğu söz konusu coğrafyadaki medeniyetler ile fetih hareketleriyle başlayan bir etkileşim sürecine girmiştir. Bu süreçte içerisinde yerel yapım teknikleri, plan şemaları gibi unsurları kullanarak İslam dininin kaidelerine uyumlu yapı tipleri üreten mimari bir üslup ortaya çıkmıştır. İslam sanatı ve mimarisi üzerine çalışmalar yapan araştırmacıların birçoğu bu dönemi İslam sanatı ve mimarisinin erken devir üslubu olarak tanımlar (Creswell, 1932; Grabar, 1988 s. 60-65; Hillenbrand, 2005, s.11-15).

XX. yüzyılın önemli sanat tarihçisi Grabar İslam fetihlerinin önemli yıkımlara yol açmadığını sosyal yaşantıya fazla etkisi olmadığını ifade eder, gündelik yaşantının var olduğu gibi devam ettiğini söyler. Araştırmacı bu dönemde İslam sanatı eserlerinin üretiminde yerel anlayışın etkin olmasının sözünü ettiği faktörlerle ilişkili olduğu görüşündedir (Grabar, 1988, s.68). İslam medeniyetinin kendine özgü yapı tiplerini üretmeye başladığı bu aşamada yerel aktörlerin içinde olduğu bu süreç bir nevi geçiş devresi olarak tanımlanabilir. İslam sanatı ve mimarisi ile ilgili uluslararası çalışmaları olan Hillenbrand “Islamic Architecture: Form, Function, and Meaning” isimli eserinde İslam mimarlık anlayışındaki değişimi ve gelişimi yapı türleri üzerinden değerlendirir. Eserinde terminolojideki sorunlara değinen yazar Müslüman coğrafyasındaki tüm toplumların kadim yerel geleneksel mimari anlayışları olduğunu İslam medeniyetinin hâkim olduğu dönemde üretilen eserlerde hakim yerel anlayışın etkin olduğunu söyler (Hillenbrand, 1994, s.8-9). Grabar İslam mimarisi terimini kafa karıştırıcı bulur, ona göre “erken”, “geç”, “klasik”, “İran, Arap, Türk” ve benzeri ekler ile beraber tanımlamak doğru olan tercihtir (Grabar, s.5). Kuban Türk Sanat tarihinin sorunları ile ilgili yayınlanan makalelerini bir araya getirdiği “Türk-İslam Sanatı Üzerine Denemeler” adlı eserinde İslam mimarisinin dünyada başka hiçbir mimari davranışta var olmayan çeşitliliğe sahip olduğu tespitini yapar. Yazara göre İslam mimarisi eşsiz bir biçimde komşu kültürlerle kaynaşmayı becermiştir. Kuban İslam mimari eserleri üzerine yapılan araştırmalarda bölgesel sınırlama yapılmadan kronolojik bir çalışma yapmanın anlamsızlığını ifade eder (Kuban, 1990, s.18-20). İslam fetihleri sonrasında her bölgede farklı zaman dilimlerinde benzer bir süreç yaşanmıştır. İslam hâkimiyetinin tamamen etkin olduğu döneme kadar üretilen mimari eserlerde yerel anlayış yapı üretiminde etkindir, İslam dini kaidelerine uygun üretilen bir üslup ortaya çıkarılmıştır.

VIII. Yüzyıl başlarında Orta Asya coğrafyasında İslam fetihleri başlamıştır. Bölgenin en verimli bölgesi olan Horasan ve Maverâünnehir çevresinde oluşmaya başlayan İslam hâkimiyetinin etkileri tarihi süreçte sosyal ve siyasi hayatın tüm alanında görülecektir. Fetihler sonrasında bölgede oluşmaya başlayan İslam sanatı ve mimarisindeki üslup ve gelenekler sonraki yüzyıllarda İslam coğrafyasının genelinde etkili olmuştur. Maverâünnehir coğrafyasında kurulan ilk Türk-İslam

devletleri sonraki süreçte İslam tarihine bir anlamda yaklaşık altı asır önder unsur haline gelecek Osmanlı İmparatorluğunun öncülleri olarak görülür. Bu öncül devletlerin mahiyetinde bulunan geleneksel öğretiler İslam tarihi bağlamında dini ve beşeri hayatın her alanında etkili olmuştur. Sözü geçen bölgelerin mahiyetindeki kültürel özellikler Türk-İslam devletlerinin hâkimiyeti altında yer alan geniş bir coğrafyaya yayılmıştır.

İslam mimarisinde ibadet yapılarından sonra inşa edilen ilk yapı türü olan ribatlar bu süreçte Maverâünnehir coğrafyasında tesis edilmiştir. IX. ve X. yüzyıllar arasında Müslüman coğrafyacı ve seyyahlar eserlerinde bu ribatlardan bahsetmişlerdir (Arapoğlu, 2020, s.18-40). Tarihi süreçte tüm İslam coğrafyasında inşa edilecek ribat yapılarının bu dönemdeki işlevleri ve mimari özelliklerinde uygulanan değişimler yapı türünün gelişim sürecini anlamaya fayda sağlayacaktır. Farklı coğrafyalarda ve bilhassa Anadolu'da ribat yapıları üzerine yapılan öznel çalışmalarda yapı türünün işlevlerinde ve mimari özelliklerinde değişimler olduğu araştırmalar sonucunda tespit edilmiştir. Söz konusu çalışmalarda yapıların genel ve fiziksel özellikleri gibi konulardan bahsedilir. Bu çalışmada İslam mimarisinin ilk yapı türlerinden biri olan ribatların erken örnekleri üzerine yapılan tespitlerin yapıların mimari özelliklerindeki değişimlerin anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

2. Maverâünnehir Bölgesi

IX. yüzyıldan itibaren Farsça kaynaklarda kullanıldığı ismiyle Maverâünnehir bölgesi Orta Asya 'da genel hatlarıyla Ceyhun (Âmuderya) ve Seyhan (Sîrderya) nehirleri arasında bulunan bölgeyi kapsar. İlk İslam fetihleri döneminde Müslümanlar Ceyhun nehrinin ötesindeki bölgeyi tanımlamak için Arapça bir kelime olan Mâverâü'n-nehr (Türkçe anlamı ile nehrin ötesi) ifadesini kullanmışlardır (Aydın, 2020, s. 8-10). IX. ve X. yüzyıl Müslüman coğrafyacı ve seyyahlar eserlerinde Mâverâü'l- Ceyhun, Bilâdü'l-Heyâtile, Haytâl gibi isimlerle bölgeyi tanımlanmıştır (Arapoğlu,2020, s. 20-45). Batılı kaynaklarda bölge Transoxiana kelimesiyle ifade edilir. Günümüzde söz konusu coğrafya Özbekistan, Türkmenistan, Kırgızistan, Tacikistan devletleri sınırları içerisinde yer alır. Maverâünnehir 'de tarih öncesi dönemde Pers devleti ve Baktriya krallıkları hüküm sürmüştür, bu dönemde bölgede siyasi belirsizlikler, savaşlar ve çeşitli kavimlerin göç hareketleri cereyan etmiştir (Özgüdenli, 2003, s.177-180). V. yüzyıla kadar Kuşan hâkimiyeti altındaki bölgeye VI. yüzyılın ortalarına kadar Akhunlar (Eftalitler) hükmetmiştir (Özbayraktar, 2014, s.8).VI. yüzyılın ikinci yarısından sonra Maverâünnehir Göktürkler tarafından idare edilmiştir. VII. yüzyılda Göktürk yönetiminin bölgede zayıfladığı siyasi ortamda yerel hanedan yönetimleri ortaya çıkmıştır. İslam fetihlerinin başlangıcının öncesinde coğrafyada bölgesel yerel hanedanlık devletlerinin hüküm sürdüğü bir devir yaşanmıştır (Gibb, 1930, s.19-25).

İslam orduları Halife Ömer devrinde Ceyhun nehrinin kıyısına kadar ulaşmış, Emeviler dönemindeyse VIII. yüzyılın başında Horasan valisi Kuteybe b. Müslim yönetimindeki askeri harekâtlarla bölgede İslam egemenliği sağlanmıştır (Akyürek, 2013, s.88-113). Kuteybe sonrasında coğrafyada İslam hâkimiyeti üstünlüğünü koruyamamış, yerel yönetimlerle çatışmalar yaşanmıştır. VIII. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Abbasiler dönemine kadar süren çatışma ortamında yerel hanedanlıklar gücünü ve siyasi birliğini kaybetmiştir. 751 senesinde Müslüman Arap ve Karluk Türk unsurlarının Çin ordularına karşı zafer kazandığı Talas savaşı sonrasında Arap ve Türk mücadelesi sonlanmış, meydana gelen barış ortamında İslam dini Türk topluluklar arasında hızla yayılmaya başlamıştır (Turan, 2009, s.164). Maverâünnehir 'de Türkler İslam yönetimi içerisinde vazifeler almış, soy birliği olan kimselerin İslam dinine geçmesi için mücadele etmişlerdir. X. yüzyılda bölgede hüküm süren Samaniler döneminde Maverâünnehir İslam medeniyetinin önemli ekonomik ve kültürel merkezlerinden biri haline gelmiştir. Samanilerin bölgede egemen olduğu dönem Türk toplulukların İslam dinini kabul sürecidir ve aynı zamanda Müslümanların Selçuklular ile münasebetlerin başladığı devirdir (Barthold, 1990, s.276).

Maverâünnehir ve çevresinde X. yüzyıl sonrasında Türk-İslam devletlerinin hâkimiyeti başlamış, Buhara, Semerkant, Tirmiz, Fergana ve Taşkent gibi önemli şehir merkezleri ekonomik açıdan gelişmiştir, bölgede yaşanan maddi zenginleşmenin İslam coğrafyasının bütünü üzerinde siyasi ekonomik etkileri olmuştur. Türk-İslam kültürüne yön

verecek Karahanlılar, Gazneliler ve Selçuklu devletlerinin hüküm sürdüğü coğrafyada sonraki asırlarda vuku bulacak fetih ve göç hareketleriyle Türk-İslam kültürü Anadolu coğrafyasına taşınacaktır.

1071 senesinde Malazgirt muhaberesi sonrasında Anadolu coğrafyasında Türk İslam unsurlarının kültürel etkinliği his edilmeye başlar (Köymen, 1992, s.19). XI. yüzyılın son çeyreğinde Anadolu 'da kurulan Türkiye Selçuklu devletinin hâkim olduğu şehirlerde sosyal ve kültür hayatın her tabakasında Orta Asya'dan taşınan geleneğin yansımaları görülür. XIII. yüzyıl başlarında Orta Asya 'da başlayan Moğol istilası sonrası yaşanan göç hareketleri sonucunda benzer kültür transferi hareketleri yaşanmıştır. Anadolu coğrafyasının demografik yapısını değiştiren eylemler sonrasında kültür hayatın her alanında ortaya çıkan değişimlerin etkileri mimari eserlerin üslubuna ve yapım tekniklerine yansır. Genel olarak araştırmacılar ortaya çıkan Türkiye Selçukluları mimari anlayışında var olan geleneksel etkilerin kökenin İran veya Orta Asya coğrafyası olduğu görüşünü savunurlar. Kuban Anadolu'da yapı ustalarının arasında dini bir ayırım yapılamayacağını söyler, gezici olarak nitelendirdiği yapı işi paydaşlarını kozmopolit sanat görüşünün taşıyıcıları olarak tanımlar (Kuban, 1965, s.99-102). Maveraünnehir 'de yer alan Türk-İslam eserleri üzerine çalışmalar yapan Aslanapa araştırmalarında bölgedeki mimari eserlerle Osmanlı döneminde inşa edilmiş yapılarda kullanılan plan şemaları, yapım teknikleri ve süsleme programları gibi mimari özelliklerindeki benzerlikleri tespit etmiştir (Aslanapa, 2000, s.39-40).

3. IX. ve X. Yüzyıllar Arası İslam Coğrafyacı ve Seyyahlarının Eserlerinde Maveraünnehir Ribatları

Fetih sonrası Müslümanlar yerleşkelerde ilk imar hareketi olarak cami tesis etmişler, bir anlamda bölgenin İslam hâkimiyetinde olduğunu göstermişlerdir. Bu faaliyet bölgenin dar-ül İslam hâkimiyetinde olduğunu göstermenin sembolik bir ifadesidir. İslam unsurları, askeri harekâtları öncesinde ve sonrasında hudut bölgeleri olan bu yerlerde askeri işlevi olan yapılarda inşa etmişlerdir. Döneme ait yazılı kaynaklar dar-ül harp bölgelerinde askeri üs mahiyetinde ribatlar tesis edildiğinden bahseder. Bir nevi askeri karargâh, üs veya garnizon olarak inşa edilmiş ribatların belli bir döneme kadar İslam unsurlarının toplanma merkezi olarak hizmet ettiği anlaşılır.

Türk edebiyat tarihi üzerine yaptığı öncü çalışmaları yanında vakıf müessesine dair kıymetli incelemeleri bulunan Köprülü ribatlar üzerine kaleme aldığı makalesinde Orta Çağ İslam tarihine ait bütün kaynaklarda ribat terimine tesadüf edileceğini söyler (Köprülü, 1942, s.267-278). İslam tarihi üzerine yapılan çalışmalarda ribat kelimesi farklı anlamlarda kullanılmıştır. Terimin anlamı var olduğu belgedeki zaman dilimine, coğrafyaya ve bağlama göre değişir (Arapoğlu, s.217-241).

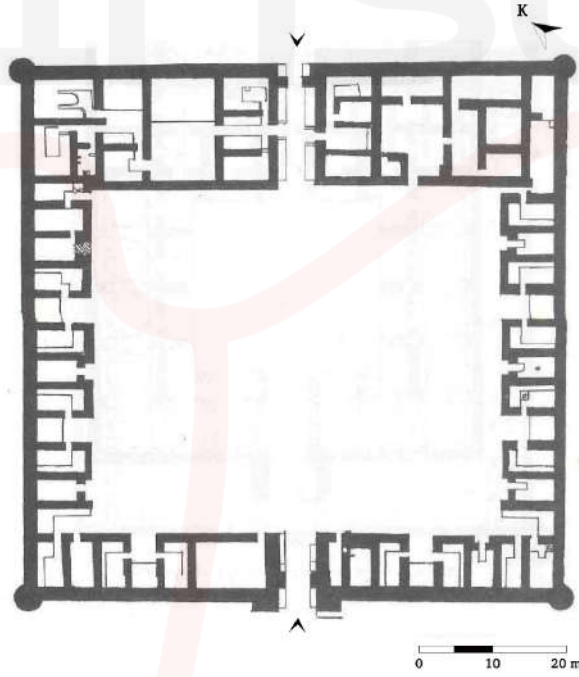
Günümüze kadar kelimenin etimolojisi üzerine yapılan çalışmalarda araştırmacılar terimin İslam tarihinin erken dönemlerinde savaş için hazırlanan atların bağladığı yer manasında kullanıldığı görüşünde birleşmişlerdir. Kelime Kuran-ı Kerim 'de Enfal suresi 60. Ayeti kerimede "ribatu'l hayl" "cihat için hazırlanan atlar" şeklinde geçer (Arapoğlu, s.16-18). X. ve XI. yüzyıl Arapça sözlüklerinde kelime düşman hudutlarında murabıtların nöbet tuttuğu yer veya yapı olarak tanımlanmıştır (Masarwa, 2006, s.102-104). Arap dili ve edebiyatı üzerine çeşitli araştırmaları bulunan Chabbi makalesinde kelimedeki anlam değişiminin coğrafyaya ve zamana göre değiştiğini ortaya koyar. Fransız araştırmacı başlangıçta savunma işlevi ile tesis edilmiş ribatların dar-ül İslam beldesine dönüşen bölgelerde farklı işlevlerle kullanıldığını tafsilatlı bir biçimde izah eder. (Chabbi, 1993, s.493-506).

İslam tarihinde Abbasiler dönemine isabet eden IX. ve X. Yüzyıllar arasında hâkimiyet altına alınan coğrafyayı anlatmak ve hac güzergâhlarını tarif etmek gibi gayelerle kaleme alındığı düşünülen yazılı eserler üretilmiştir. Eserlerde yazarlar İslam devletinin fethettiği şehirlerdeki sosyal, ekonomik ve kültürel yaşantıları anlatmıştır. İslam tarihinde ribat teriminin farklı anlamlarda kullanıldığı örneklere bu eserlerde tesadüf edilir.

Eserlerdeki anlatılarda ilk İslam fetihlerinde savunma gayesiyle tesis edilen ribat yapılarının tarihi süreçte farklı coğrafyalarda işlevlerinin değiştirilerek kullanıldığı veya farklı amaçla inşa edilmeye başlandığı anlatılır. İslam coğrafyasıyla ilgili çok farklı bilgiler aktaran müelliflerin anlatılarına göre stratejik öneme haiz bölgelerde ribatlar murabıtlar tarafından askeri gayeler için kullanılır. Eserlerin kimi bölümlerinde kervan yolcularının konaklaması için

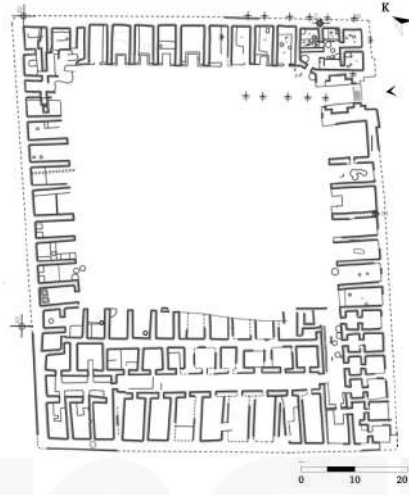
4. X. ve XII. Yüzyıl Maverâünnehir Ribat Yapıları

Tarihi kaynaklarda 1.000 taneden daha fazla ribat olduğu söylenen Buhara şehrinin güneyinde Beykend yerleşiminde “Ribat 1” ismi verilen ribat yapısı bulunur. Tarihi ipek yolundaki Semerkant-Amul güzergâhı üzerinde bulunan Beykend günümüzde Türkmenistan Navoiy şehri sınırları içerisinde yer almaktadır. Ribat ile ilgili yürütülen çalışmalar sonucunda yapının X. yüzyılda yapılmış olabileceği veya XII. yüzyılda mevcut yapının üzerine yeniden inşa edildiği gibi farklı görüşler bulunmaktadır (Mirzaakhmedov, 2016, s.109-111). Avlulu ve kapalı kısımlardan oluşan yapının merkezinde yaklaşık kare formunda olan avlunun dört tarafında çeşitli büyüklükte mekânlar sıralanır. Yaklaşık 75 metre kenar ölçülerine sahip iki girişi olan yapının dört köşesinde silindirik formunda kuleler bulunur. Ribatın doğu yönündeki giriş bölümünde yapıdan dışarı doğru taşınan bölüm vardır. Taç kapının yer aldığı bölümlerde var olan plan şeması buranın ana giriş olduğunu gösterir. Avlunun kuzey ve güneyinde aynı plan şemasına sahip mekânlar yer alır. Konaklama işleviyle kullanılan yapıdaki benzer plan tipindeki odaların kervan yolcuları tarafından kullanıldığı söylenebilir. Avluya bakan üç bölümlü bölümlerin, merkezde bulunan küçük bir mekân ve iki yanında yaklaşık aynı büyüklükte iki adet oda bulunur. Merkezi mekânda bulunan seki, iki yandaki mekânlardan daha büyük ölçüye sahiptir. Doğu yönünde ana girişin yanında bulunan mekânlarda kuzey ve güney bölümde kullanılan plan tekrar eder. Sadece girişin batısında yer alan diğerlerinden büyük olan oda yapının idarecisi tarafından kullanılan mekân olarak tanımlanabilir. Batı girişinde bulunan kazı çalışmalarında ocak kalıntılarına rastlanan kısımdaki odalar mutfak, fırın ve depo gibi servis mekânlarıdır(Görsel 2).



Görsel 2: Beykent Ribat 1 yapısı planı (Mirzaakhmedov, 2013)

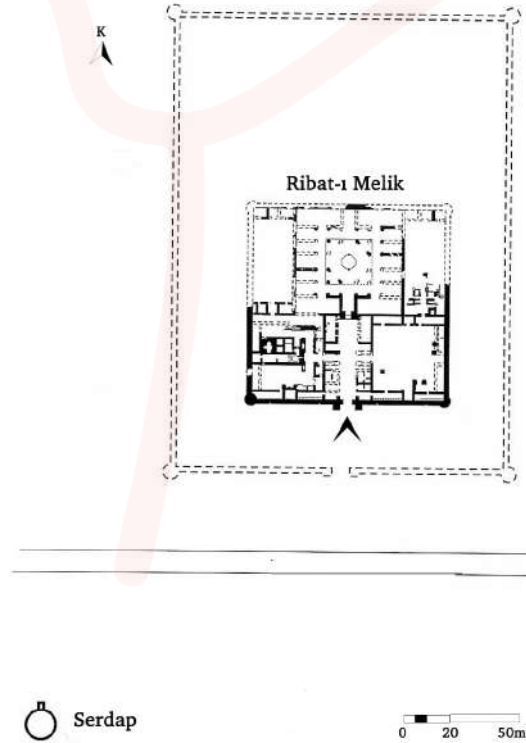
Bölgede yapılan son çalışmalarda Beykent ribatının yaklaşık 200 metre doğusunda benzer plan şemasına sahip “Ribat 4” ismi verilen bir yapı ortaya çıkarılmıştır. Avlulu ve kapalı kısımları olan yapının tek girişi vardır. Günümüze kadar yapılan çalışmalar yapının mimari özelliklerine dair tespitler için yeterli değildir (Görsel 3).



Görsel 3: Beykent Ribat 4 yapısı planı (Mirzaakhmedov, 2013)

Orta Asya 'da Seyhun nehri ötesinde kurulan ilk Müslüman Türk devleti Karahanlılar ribatlar tesis edilmiştir. Şems-ül mülk unvanı ile tanınan Karahanlı hükümdarı İbrahim bin Nasr tarafından yaptırılan ribatlardan Semerkant ve Hucend yol güzergâhı üzerinde bulunan yapıdan günümüze bir iz kalmamıştır (Cezar, 1977, s.192, Esin, 1986, s.413). Şems-ül mülk tarafından yaptırılan bir diğer yapı olan 1078-1079 yılları arasında inşa edilmiş Ribat-ı Melik yapısı günümüzde Özbekistan sınırları içerisinde tarihi İpek yolunun Buhara Semerkant güzergâhı üzerinde yer alır.

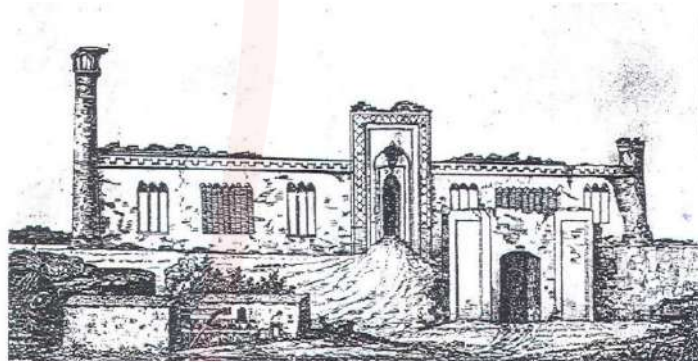
Yapının giriş cephesinin güneyinde yaklaşık 150 metre uzaklıktaki su sarnıcı olan serdap vardır, yapının merkezinde bulunan su havzası yaklaşık 13 metre çapında ve 20 metre derinliğindedir bu mekânın üstü kubbeye örtülüdür. Serdap ve Ribat-ı Melik yapılarının taç kapılarının formları benzerlik gösterir (Görsel, 4).



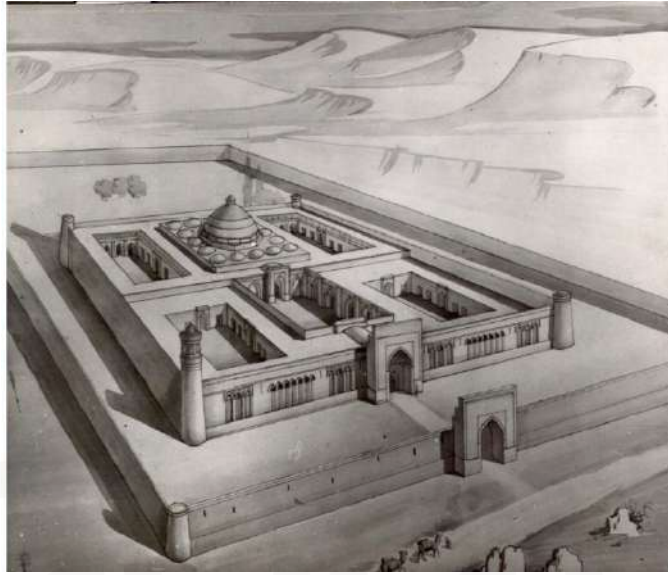
Görsel 4: Ribat-ı Melik vaziyet planı (Nemtseva, 2009)

Ribat-ı Melik yapısının dış çevresi yaklaşık 91x91 metre ölçülerinde ve kare formuna sahiptir. Dört köşesinde silindirik kuleler bulunan yapının duvar kalınlıkları yaklaşık 265 santimetredir. Ribat yapısının güney doğuda bulunan kulesi 5.50 metre çapında ve 23 metre yüksekliğindedir (Nemtseva, 2009, s.43). Diğerlerinden farklı özelliklere sahip kulenin

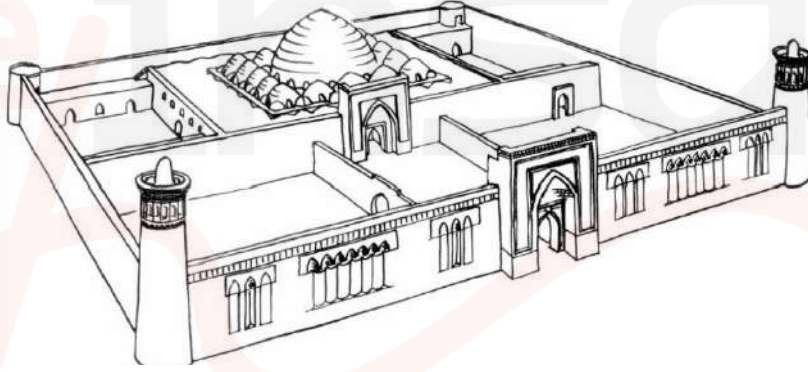
kullanım amacına dair araştırmacılar farklı görüşler ortaya koymuştur. 1841-42 seneleri arasında bölgeyi inceleyen Alman seyyah Lehmann yapının tamamını çevreleyen dış duvar olduğundan bahseder, yapıyı tasvir ettiği çizimde güney batı kulesini diğer kulelerden yüksek olarak gösterir. Lehmann'ın görüşlerini inceleyen Nilsen yapıyı çevreleyen dış duvar olduğunu, kulenin gözetleme gayesiyle kullanılmasının gereksiz olduğunu, bu yapının minare olduğunu savunur (Nilsen, 1956, s.52). Nemtseva yapının bulunduğu ıssız çevrede ezan okunmasının gereksiz olduğunu yükse kulenin gözetleme amacıyla kullanıldığı grşindedir (2009, s.11). Nilsen rekonstrüksiyon perspektif iziminde Lehmann'ın bahsettiği dış duvarı gösterir, güney batıdaki kuleyi diğerlerinden yüksek olarak betimler. Nemtseva eserinde yer alan Asanov'un rekonstrüksiyon perspektif çiziminde merkezdeki yapının dört tarafında yer alan dış duvarlar gösterilmemiş, giriş cephesindeki iki kuleyi eşit yükseklikte tasvir edilmiştir. Anadolu ncesi Türk mimarisi üzerine çalışmaları olan Cezar ribatın etrafında kompleksi içine alan bir hisar duvarı olduğunu söyler, ona göre kuleler gözetleme işlevi ile kullanılmış olmalıdır (1977, s.190). Ribat-ı Melik içindeki mescitte minber olarak tanımlanabilecek bulgulara rastlanmıştır, bu tespite göre yapıda cemaat namazları kılınmıştır. Karahanlı mimarisi üzerine yaptığı çalışmasında Rustamova literatürdeki tartışmaları sıraladıktan sonra gözetleme işleviyle kullanılan kulede ezanda okunmuş olabileceğini söyler (2019, s. 598). Savunma ve konaklama işlevlerine sahip ribat yapısında kuleler gözetleme gayesiyle beraber minare olarak da kullanılmış olabilir, fakat yakın çevresinde yerleşim olmadığı için minare işleviyle kullanıldığı dönemi belirlemek mümkün değildir. Rustamova çalışmasında literatürde yapının türüne dair tartışmalara yer verdiği bölümde; Orta Asya'daki benzersiz mimarisi sebebiyle ribat yapısının kervansaray veya Emevi l kasırlarına benzer köşk olarak kullanıldığına dair kesin yargıda bulunulamayacağını söyler (2019, s. 597). Yapı türü üzerine tarihi süreç incelendiğinde Maveraünnehir coğrafyasında inşa edilmiş ribatların savunma ve konaklama işlevine sahip çok işlevli yapı olarak kullanıldığları söylenbilir. Yapıda var olan geniş kapsamlı mekânsal organizasyon, zengin süsleme programı ve fiziksel ölçüleri gibi mimari özellikler yapıyı diğer örneklerinden farklı konumlandırmış olsa da yapı savunma ve konaklama işlevine sahip ribat olarak değerlendirilebilir. Günümüze kadar yürütülen çalışmalarda merkezde yer alan avlulu yapının etrafında dört köşesinde silindir kuleler olan sur duvarlarıyla çevrili bölüm ortaya çıkarılmıştır. Kuzey yöndeki kısım diğerlerinden yaklaşık üç katı büyük ölçüye sahiptir. Bu alan merkezde yer alan yapı dışında unsurların kullandığı bölüm olmalıdır. Yazılı kaynaklarda anlatılan savaş veya eşkiya saldırısında askeri ve diğer unsurların ribatlarda ikamet ettikleri yer olabileceği sonucuna varılabilir. Karargah olarak kullanılan yapılarda askerlerin toplandığı ve talim yaptıkları geniş alan merkezdeki yapının etrafında yer alan bölüm olmalıdır (Görsel 5,6 ve 7).



Görsel 5: XIX yüzyılın ilk yarısının sonlarında Ribat-ı Melik giriş cephesini gösteren izim (Lehmann, 1969)

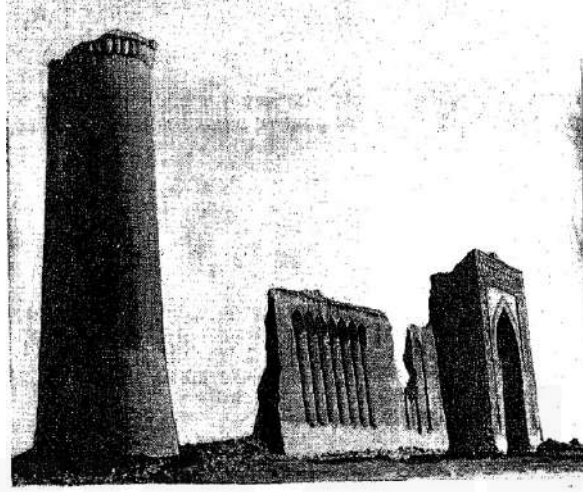


Görsel 6: Ribat-ı Melik Plesnevich & Nilsen 1956 rekonstrüksiyon perspektif çizimi (Nemtseva, 2009 s 126)

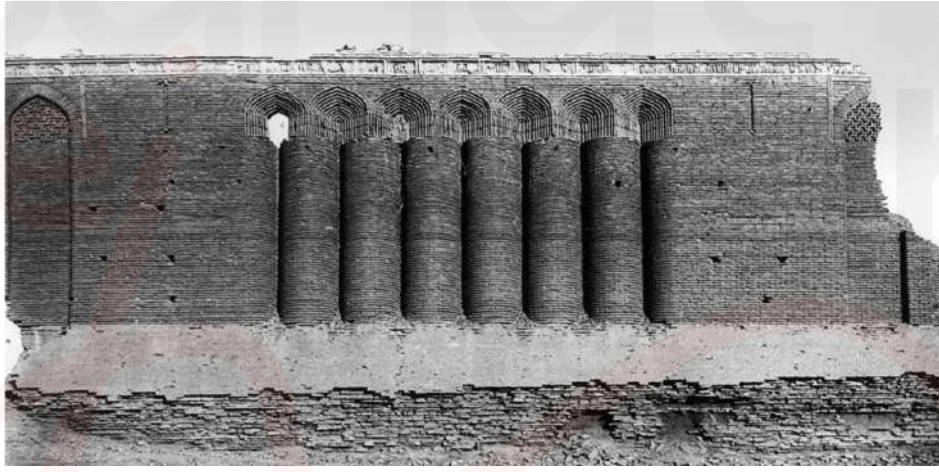


Görsel 7: Ribat-ı Melik Asanov 'un 1983 perspektif çizimi (Nemtseva, 2009 s 123)

Ribat-ı Melik yapısının giriş cephesinin duvarları silindir formunda yarım sütunlar ile kaplıdır. Cezar eserinde Zapskin'in yapıda yer alan cephedeki süsleme programının Harzem üslubuyla olan benzerliğe dikkat çektiğini söyler. Yazar bu görüşü kabul etmekle beraber yapının daha gelişmiş estetik ve işçilik anlayışıyla inşa edildiği görüşündedir. Cezar Ribat-ı Melik yapısının Türk-İslam mimarisinin dikkate değer en eski taç kapılarından birine sahip olduğu görüşündedir (1977, s.191). Aslanapa tamamı kerpiç ve üzeri tuğla örtülü yapının cephesinde bulunan iri yarım silindireler biçiminde yivlerin kırık sivri kemerlerle kademeli olarak birbirine üst kotda bağlanan cephe düzeninin Merv bölgesindeki kale yapılarında görüldüğünü söyler. Türk İslam sanat tarihinin bu değerli bilim insanına göre taç kapı üzerindeki süsleme programının benzeri ve gelişmiş biçimi Selçuklu, Osmanlı ve Timurlu mimari eserlerinde görülür. Aslanapa yapının Türk mimarisinin klasik portal düzenini XI. yüzyılda olgun bir halde gösteriyor olmasının dikkat çekici olduğunu söyler (2000, s. 38).



Görsel 8: 1935 senesine ait Ribat-ı Melik taç kapısını gösteren fotoğraf (Nilsen, 1956, s 45)



Görsel 9: 1935 senesine ait Ribat-ı Melik güney cephesini gösteren fotoğraf (Nilsen, 1956, s 47)

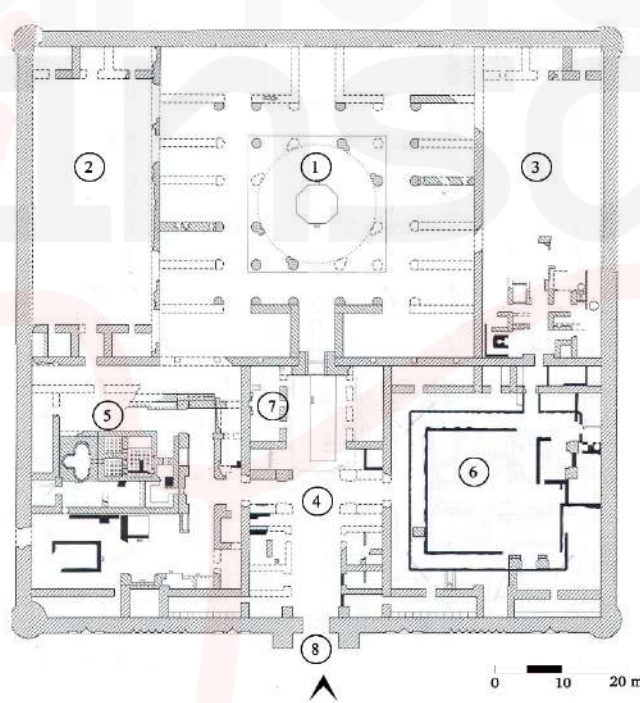


Görsel 10: Ribat-ı Melik taç kapısı (Arabalı, 2024)

Ribat-ı Melik yapısına sivri kemerli ve üzeri yarım kubbe ile örtülü giriş bölümünden girilir. Yapının plan şeması incelendiğinde yapının kuzey ve güney yönünde iki ayrı bölüme ayrıldığı tespit edilir. Yapının kervan yolcuları için tesis edildiği düşünülen güney bölümü üç ayrı kısımdan oluşmaktadır. Güney bölümünde dört eyvanlı plan şemasına sahip avlulu merkez bölümünde içerisinde mihrap nişi bulunan mescit vardır. Güney bölümünün batı yönündeki

kısımda hamam izlerine rastlanmıştır (Nemtseva, 2009, s.31). Bu bölümün doğu yönündeki kısmın servis mekânları, depolar ve binek hayvanları için kullanılan alanlar olmalıdır.

Ribat-ı Melik yapısının kuzey bölümünün sıradan kervan yolcuları için değil seçkin konuklar için düzenlenmiş olmalıdır. Nemtseva yapının bu bölümünün iki aşamada tesis edildiğini belirtir. Araştırmacıya göre ilk aşamada söz konusu bölüm ortada bir revaklı avlunun iki yanındaki avlulu mekânlardan oluşmaktadır. Nemtseva ikinci aşamada ortadaki revaklı avludan oluşan bölümün kapatılarak günümüzdeki şekli aldığını söyler (2009, s31). Mekânın merkezinde 21x21 metre ölçülerindeki odanın üzeri 18 metre çapına sahip tepesinde ışıklık olan kubbeyle örtülüdür. Kubbe Merv şehrindeki Sultan Sencer kubbesinden yaklaşık bir metre kadar yüksek, İsfahan Ulu Camii'nin kubbe çapından üç metre daha büyüktür. Kubbenin etrafındaki mekânın üzerinde ana kubbenin dört tarafını çevreleyen 16 adet daha ufak boyutlarda kubbeler vardır. Büyük kubbenin altında yaklaşık 6.50 metre çapında ve 1 metre yüksekliğindeki seki olarak kullanıldığı düşünülen platform yer alır. Platformlu mekânın doğu ve batı yönünde yaklaşık aynı ölçülerde beşer adet oda yer alır, benzer şekilde kuzey ve güney yönünde ise ikişer adet oda vardır. Yapının bu bölümü simetrik plana sahiptir. Kubbe ile örtülü mekânın doğu ve batısında yaklaşık aynı ölçülere sahip iki adet oda yer alır (Görsel, 11).

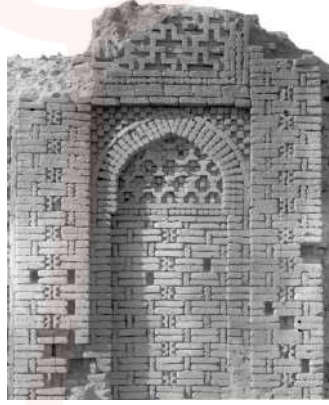


Görsel 11: Ribat-ı Melik planı 1-Kubbeli mekân 2-Avlu 3-Avlu 4-Giriş Avlusu 5-Hamam 6-Avlu 7-Mescit 8-Giriş (Nemtseva, 2009)

Yapı ile ilgili en detaylı çalışmalardan birini gerçekleştirmiş olan Nemtseva yapının Emevi çöl kasırlarına benzerliğine dikkat çeker, araştırmacıya göre yapı benzer bir köşk yapısıdır (2009, s.17). Zapskin'in Harzem'deki kale yapılarına benzerliğine belirttiği görüşlere yer veren Cezar'a göre yapı kervansaraydır (1977, s.190). Kubbeli mekanda yer alan plan şemasının Edirne Selimiye Cami planıyla olan benzerliklere dikkat çeken Aslanapa yapının kervansaray olarak kullanıldığı görüşündedir (2000, s.38-40). 1993 senesinde Özbekistan'daki kervansaray yapıları üzerine çalışmalar hazırlayan Kuyulu yapıyı kervansaray olarak tanımlar, fakat yapının bölgedeki diğer örneklerinden farklı zaviyede değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder (1996a, s.61-65). Ribat-ı Melik kervan yolcuları dışında sultanlar ve hanedan mensuplarının konaklaması için tesis edilmiş savunma gayesiyle de kullanılmıştır. Merkezdeki yapının etrafında yer alan çevresi kalın duvarlarla çevrili bölümle beraber ribat inşa edildiği devirde askeri unsurların karargah olarak kullandığı yapı olduğu söylenebilir.

Semer kand ve Merv yolu üzerinde Buhara'nın güneyinde günümüzde Türkmenistan'daki Lebap şehri yakınlarında XIX. yüzyıldan itibaren Daya Hatun ismiyle anılmaya başlayan yapı pek çok araştırmacıya göre erken İslam fetihleri esnasında Müslüman unsurlar tarafından tesis edilen Tahiriye ribatının olduğu yere inşa edilmiştir (Arapoğlu, s.149-150). Kuyulu bölgedeki kervansarayları incelediği çalışmasında yapının yapım yılına dair farklı görüşler bulunduğunu belirtir (1996b, s. 103). XX. Yüzyılda bölgede sanat tarihi alanında önemli çalışmaları olan Pugachenkova yapının XII. yılın ilk çeyreğinde son büyük Selçuklu Sultanı Sencer tarafından yapılmış olabileceğini söyler (1958, s. 230). Aslanapa Talhatan Baba Camisinin giriş cephesinde yer alan tuğla süsleme programıyla benzer özelliklere sahip olduğunu düşündüğü yapıyı XI. yüzyıl sonlarında yapılmış Karahanlı eseri olarak değerlendirir (2000, s. 35). Cezar yapıyı Selçuklu dönemi eserleri başlığı altında inceler (1977, s.196). XXI. yüzyılın başında yürütülen restorasyon faaliyetleri esnasında yapının dört bir tarafını çevreleyen kalın duvarlar ortaya çıkarılmıştır. Muradov ortaya çıkarılan bölümün İslam fetihlerinde yapılmış olan Tahiriye ribatı olduğunu söyler , ona göre kalın dış duvarlar ile çevirili alanın tamamı söz konusu ribat olarak tanımlanmalıdır (2016, s.6-7). Rustamova Karahanlı mimarisi üzerine yaptığı çalışmasında yapıya yer vermemiştir. Literatür çalışmalarında yapı kimi araştırmacılar tarafından Karahanlı veya Selçuklu yapısı olarak ele alınırken kimi bilim insanları ise yapıyı coğrafyada X. ve XII. yüzyıllar arasında inşa edilen eserler kategorisinde değerlendirmiştir.

Daya Hatun yapısı yaklaşık 53x53 metre ölçülerinde kare formundadır. Yapının dört köşesinde ve kuzeydoğu ile güneybatı duvarları üzerinde silindirik formunda kuleler vardır. Yapıya XV. yüzyılda onarımlar gördüğü düşünülen kuzey doğu yönündeki taç kapıdan girilir (Cezar, 1977, s.195). Taç kapının bulunduğu giriş bölümünün iki yanında çeyrek silindirik formunda kuleler bulunur. Yapının girişinin iki yanında nişler içerisinde tuğla malzeme ile geometrik şekillerden oluşan süslemeler vardır. Ribatın dışarı doğru taşma yapan taç kapısının iki yanındaki bölümdeki tuğla panolarda taç kapı üzerinde yer alan benzer figürler kullanılmıştır. Muradov kervansarayda yer alan tuğla işçiliğini Selçuklu döneminde üretilmiş bir başyapıt olarak tanımlar (2016, s.7). 2014 senesinde başlatılan Türkmenistan Kültür Bakanlığı ve Amerikan Büyükelçiliği nezdinde yürütülen restorasyon çalışmaları sonrasında yapının giriş bölümü ihya edilmiştir (Görsel 12, 13).

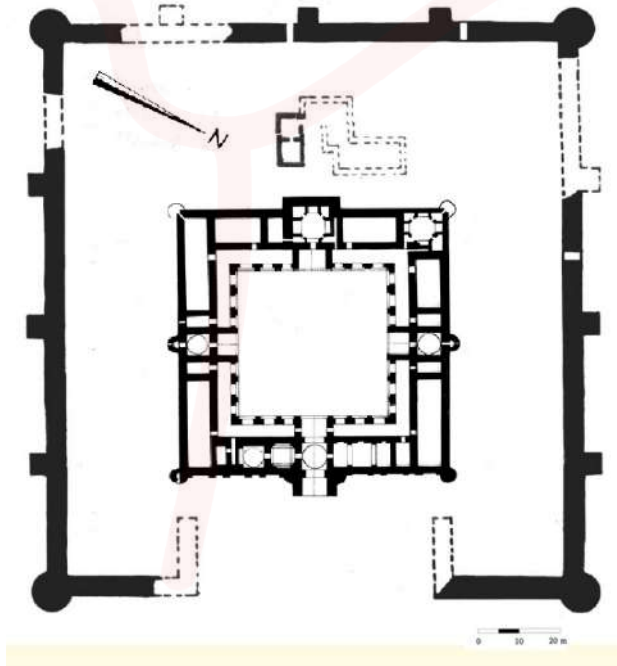


Görsel 12: 1929 senesi Daya Hatun tuğla süslemeleri gösteren fotoğraf (Muradov, 2016, s.5)

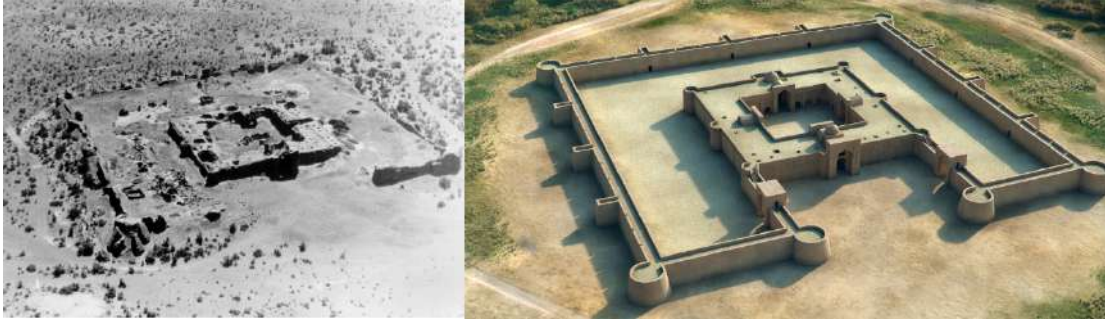


Görsel 13: 2018 senesi Daya Hatun giriş cephesini gösteren fotoğraf (Anonim, 2018)

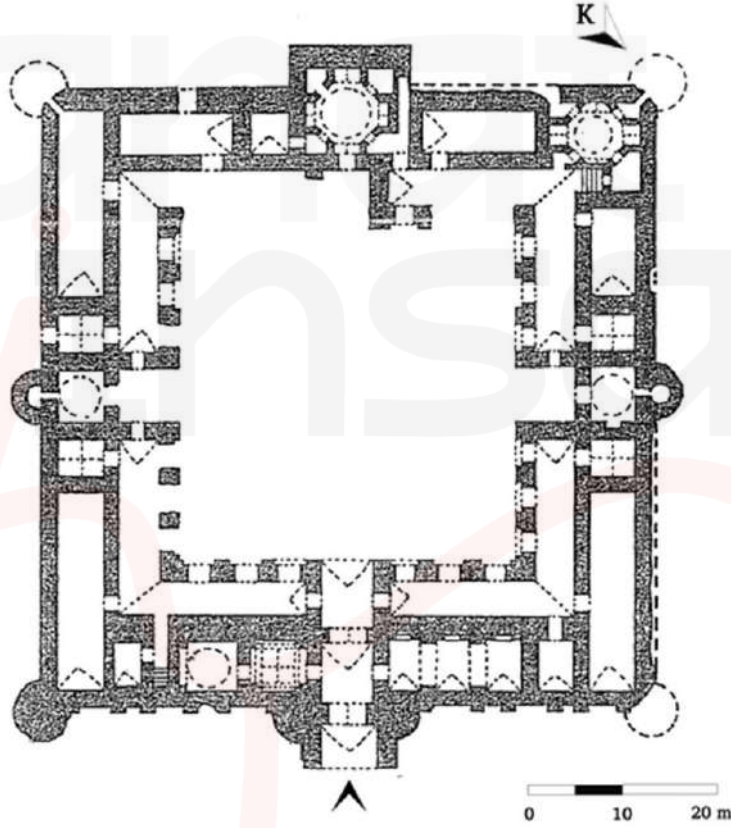
Daya Hatun kervansarayının merkezinde kare formunda revaklı avlu bulunur. Dört eyvanlı plan şemasına sahip yapının giriş bölümünün karşısında sekizgen plan şemasına sahip dış duvarlardan dışarı taşan üzeri kubbe örtülü mekânın seçkin konuklar için düzenlenmiş olmalıdır. Benzer plan şemasına sahip bir diğer mekân güney batı köşesinde yer alır. Kuyulu üzeri kubbeyle örtülü sekizgen plan şemasının Anadolu coğrafyasında anıtsal yapılarda kullanıldığını söyler (1996b, s.104). Muradov yapıda kullanılan revaklı avlulu plan şemasının daha sonra Timurlular döneminde inşa edilen kervansaray yapılarında tekrar edildiğine dikkat çeker (2016, s.4). XV. Yüzyıl Timurlular döneminde Herat ve çevresinde benzer plan şemasına sahip ribatlar inşa edilmiştir (Arapoğlu, 2020, s.157-164). Yapının giriş bölümünün doğu yönünde yer alan kare biçiminde üzeri kubbeyle örtülü mekân mescit olmalıdır. Yapı dört eyvanlı plan şemasına uygun inşa edilmiştir (Görsel 14, 15 ve 16).



Görsel 14: Daya Hatun ve kalın duvarlarla çevrili bölümü gösteren plan (Muradov, 2016)



Görsel 15: Restorasyon öncesi çekilen hava fotoğrafı, yapının restitüsyon perspektifi (Muradov, 2016)



Görsel 16: Pugachenkova tarafından 1958 senesinde hazırlanan Daya Hatun planı (Arapoğlu, 2024)

Pugachenkova Daya Hatun kervansaray olarak tanımladığı binanın mükemmel estetik detayları ve rasyonel planlamasıyla devrinin önünde mimari üsluba sahip olduğunu söyler (1958). Cezar çağının ötesinde yüksek sanat seviyesine sahip olarak nitelendirdiği yapıyı kervansaray olarak değerlendirmiştir (1977, s.195). Aslanapa batı yönündeki giriş aksı üzerinde bulunan mekân ve kuzeybatı köşesindeki odalarda kullanılan plan şemasının Selçuklu dönemi kervansaraylarında kullanıldığını dikkat çeker, yapıyı Karahanlı kervansarayı olarak tanımlar (2000, s.35). Kuyulu kervansaray başlığı altında değerlendirdiği yapının bölgede diğer kervansaraylarda olmayan silindirik kuleleri ve abidevi taç kapısının farklı zaviyelerden incelenmesi gerektiğini söyler (1996, s.56).

5. Sonuç

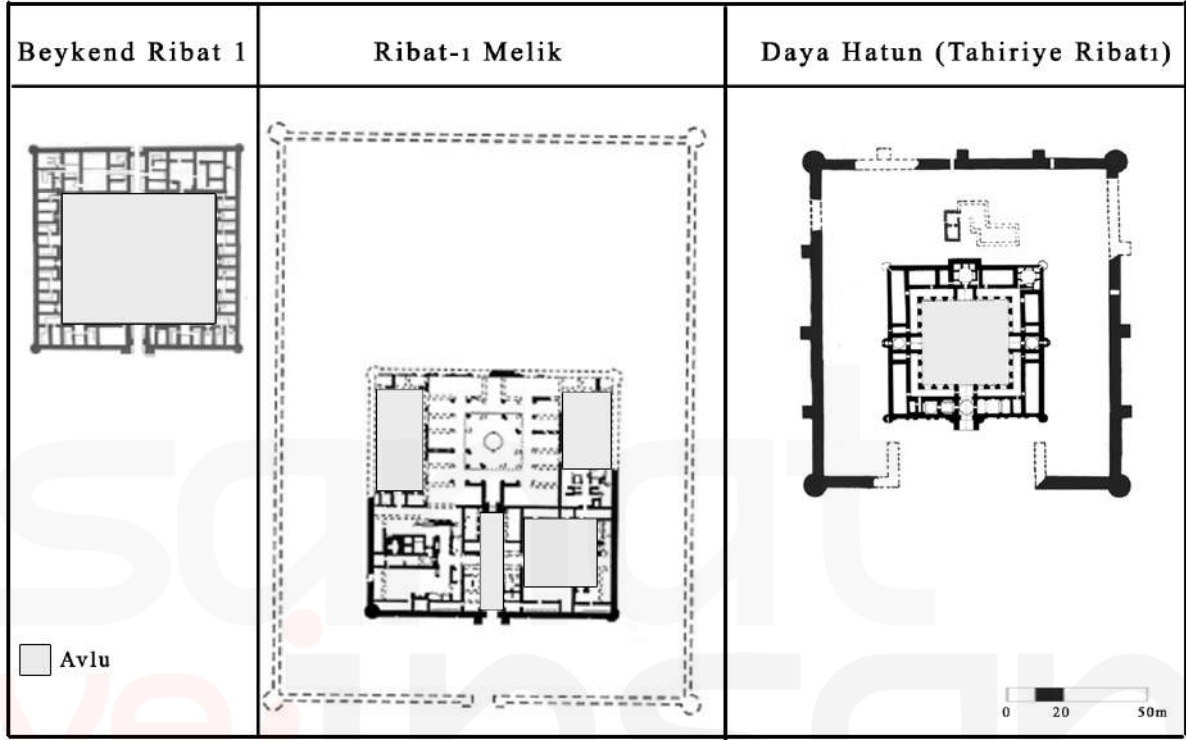
Günümüze kadar yapılan çalışmalarda X. ve XII. yüzyıllar arasında Maveraünnehir coğrafyasında inşa edilmiş, mimari özellikleri üzerine yorum yapılabilecek bulgulara sahip ribat yapıları üç adettir. Daya Hatun kervansarayı ismiyle literatürde yer alan yapı Tahiriye ribatının olduğu alana inşa edilmiştir, bu tespit sonrası sözü geçen üç ribat içerisinde bu yapıda değerlendirilmiştir (Arapoğlu, 2020, s.119-120, Görsel 17).



Görsel 17: X. ve XV. Yüzyıl Maveraünnehir bölgesi haritası (Gafurov, Hmelnitsiky ve Çeşmeli 2005 haritası üzerine ilaveler Arapoğlu, 2024)

Maveraünnehir coğrafyasında günümüze ulaşan en erken tarihlî ribat olan Buhara'nın güneyinde Beykend civarındaki Ribat 1 yapısının etrafında kalın duvarlarla çevrili bir bölüm yoktur. Buhara Semerkand güzergahı üzerinde yer alan Ribat-ı Melik ve Buhara Amul güzergahı üzerindeki Tahiriye ribatı üzerine inşa edilmiş Daya Hatun kervansaray yapılarının etrafında kalın duvarlarla çevrili alan vardır. Beykent Ribat 1 yapısı yaklaşık beş dönümlük alanı kaplar, yapının 200 metre güneyindeki Ribat 4 ismi verilen yapıda yaklaşık aynı büyüklüktedir. IX. ve X. yüzyıl Müslüman coğrafyacı ve seyyahlarının eserlerinde ribatlar diyarı olarak anılan bölgede benzer büyüklükte ve plan şemasına sahip yapılar olabilir.

Buhara'nın doğusunda yer alan Ribat-ı Melik yapısının merkezinde sekiz dönümlük alana yayılmış kapalı ve avlulu kısımlardan oluşan bina yer alır, arkeolojik çalışmalar sonrasında ortaya çıkarılan kalın duvarlarla çevrili kısım yapı yaklaşık otuz dönümlük bir alanı kaplar. Buhara'nın batısında Tahiriye ribatının olduğu alana inşa edilmiş Daya Hatun kervansaray yaklaşık üç dönümlük arazi üzerine inşa edilmiştir. Yapı merkezde yer alan bina ve kalın duvarlarla çevrili bölgeyle beraber on dönümlük alana yayılmıştır. Muradov geniş alana yayılmış bölgeyi Tahiriye ribatı olarak tanımlar, benzer şekilde bir görüş etrafında yer alan kalın duvarlarla çevrili geniş alanla beraber Ribat-ı Melik içinde söylenebilir. Günümüze kadar yapılan çalışmalarda Orta Asya coğrafyasında yer alan Ribat-ı Mahi, Ribat-ı Anuşirvan, Ribat Zafarani, Ribat-ı Şerif gibi ribatların etrafında kalın duvarlarla çevrili alan ortaya çıkarılmamıştır. X. ve XII. yüzyılda Maveraünnehir bölgesinde tesis edilmiş olan ribatların erken İslam fetihleri periyodunda birer kale gibi geniş alanda tesis edilmiş oldukları söylenebilir. Daha sonraki süreçte bu yapıların olduğu alanın tamamı veya bir kısmı kervansaray inşa etmek amacıyla kullanılmış olabileceği düşünülebilir. Fakat söz konusu iki örnekte geniş alana tesis edilen ribatların merkezinde yer alan yapıların plan şemaları incelendiğinde, binaların konaklama gayesiyle düzenlenmiş oldukları düşüncesi öne çıkmaktadır. Söz konusu yapılar erken dönemde askeri faaliyetler için inşa edilmiş ribatlar olabilir, daha sonraki süreçte ribatların olduğu alanın bir kısmı veya tamamı kervansaraya dönüştürülmüş olabilir (Görsel 18).



Görsel 18: X. ve XII. Yüzyıl Maverâünnehir ribat yapıları planları (Arapoğlu, 2024)

Araştırmacıların çoğu tarafından kervansaray kategorisinde değerlendirilen ribatlar avlulu ve kapalı kısımları olan, dış duvarları üzerinde silindirik formunda kuleler yer alan ve taç kapıları olan yapılardır. Günümüze kadar yapılan araştırmalarda genel olarak X. ve XII. yüzyıllar arasında inşa edilmiş ribatların kervansaraylara benzeyen özellikleri üzerine veriler değerlendirilmiştir. Çalışma Ribat-ı Melik ve Tahiriye Ribatının olduğu alanda inşa edilmiş Daya Hatun kervansarayı yapıları etrafında kalın duvarlarla çevrili bölüm yer alır, söz konusu ribatların alanın tümüyle beraber değerlendirilmesi gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. IX. ve X. yüzyıl Müslüman coğrafyacı ve seyyahlarının eserlerinde savunma işlevine sahip kale ve askeri işlevlere sahip ribatlar yer alır, bu yapılar eserlerde bahsedilen faaliyetler için geniş bir alana yayılmış olmalıdır. Ribatlar kale plan şemalarına benzer kalın duvarlarla çevrili bir alan ve merkezde iç kale hüviyetinde yapıyla düzenlenmiş olabileceği görüşünün elde edilecek yeni verilerle irdelenmesi çalışma konusunda yer alan sorunlara farklı çözümler getirebilir. Ribatlar üzerine gelecekte yürütülecek çalışmalarda elde edilecek bulgular söz konusu hipotezin sağlıklı bir ortamda tartışılmasına imkân sağlayacaktır.

Kaynakça

- Akyol, Y. (2023). Büyük Selçuklu Devleti Döneminde Ribatların Hizmet Alanları, *Disiplinler arası Sosyal Bilimler Dergisi*, (14), 151-170.
- Akyürek, Y. (2013). Emeviler Dönemi fetih politikası ve Maverâünnehir 'in fethi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 22(1)
- Arapoğlu, M. (2020). *İslam Mimarisinde Ribatlar*; (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Mimarlık Ana Bilim Dalı, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Bilim Dalı, İstanbul
- Aslanapa, O. (2000). *Türk Sanatı, Remzi Kitabevi*, İstanbul
- Aydınlı, O. (2020). Maverâünnehir fethi ve Emeviler Dönemi Maverâünnehir, *Uluslararası İlim Membaı Maverâünnehir Sempozyumu*, İstanbul, Türkiye, 6 - 12 Kasım 2020, 7-21
- Barthold, V. V. (1990). *Moğol istilasına kadar Türkistan*, hazırlayan Hakkı Yıldız, Kervan Yayınları, İstanbul

- Cezar, M. (1977). Anadolu Öncesi, Türklerde Şehir ve Mimarlık, Türkiye İş Bankası, İstanbul
- Chabbi, J. (1995). “Ribat”, EI, C.8, Leiden, Brill, s.493-506.
- Creswell, K. A. C. (1932). Early Muslim Architecture, Volume 2, Oxford
- Çeşmeli, İ. (2005) *Orta Asya camilerinde tipoloji (7-13. yüzyıllar)*, (Yayınlanmamış doktora tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Bilim Dalı
- Esin, E. (1986). Ribat-i Melik Hakani Sülalesinden İbrahim oğlu Çu Tigin İkinci Naşr Şemsü'l Mülk ve Harcang'de Yaptırdığı Külliye,. Erdem, 2(5), 405-426.
- Grabar, O. (1988). İslam Sanatının Oluşumu, çeviren Nuran Yavuz, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul
- Gibb, H. A. R. (1930). Orta Asya'da Arap fütuhata, çeviren M. Hakkı, Evkaf Matbaası, İstanbul
- Havkal, İ. (2014). 10.Asırda İslam Coğrafyası, çeviren Ramazan Şeşen, Yeditepe Yayınları, İstanbul
- Hillenbrand, R. (2005). İslam Sanatı ve Mimarlığı, çeviren Çiğdem Kafescioğlu, Homer Kitabevi, İstanbul
- Hillenbrand, R. (1994). Islamic Architecture: Form, Function, and Meaning, Columbia University Press
- Huncan, Ö. (2014). Ortaçağ Semerkant'ında İlk Modern Türk Üniversitesi: Tamgaç Han İbrahim Medresesi, Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, cilt.4, Sayı.08, Edirne
- İstahri. (2019). Ülkelerin Yolları, çeviren Murat Ağarı, Ayışığı Kitapları, İstanbul
- Köprülü, M. Fuat. (1942), Ribat, Vakıflar Dergisi s. 2
- Köymen, M. A. (1992). Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi, III, Alp Arslan ve Zamanı. TTK, Ankara
- Kuban, D. (1965). Anadolu-Türk Mimarisi kaynak ve sorunları. İstanbul:
- Kuban, D. (1990). Türk İslam Sanatı Üzerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul
- Kuyulu, İ. (1996). Anadolu Selçuklu Kervansarayları ile Orta Asya Kervansaraylarının Karşılaştırılmasına Yönelik Bir Deneme, Sanat Tarihi Dergisi, 8, s.51-79
- Kuyulu, İ. (1996). Özbekistan ve Türkmenistan'da Bulunan Ortaçağ Kervansarayları Üzerine Gözlemler, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, C.1, S.1, s.97-116.
- Makdisi, A. (2015). İslam Coğrafyası (Ahsen'üt-Takasim), çeviren D. Ahsen Batur, Selenge yay. İstanbul
- Masarwa, Y. (2006). *From a Word of God To Archaeological Monuments: A Historical Archaeological Study of The Ummayyad Ribats Of Palestine*, Doktora Tezi, Princeton University Art and Archaeology Faculty, New Jersey
- Mirzaakhmedov, S. D. (2016). The Ribat-Caravanserai from the Eastern Suburbs of Paykand, Archaeological and Historical Aspects, Journal of Inner Asian Art and Archaeology, 7, s.109-123
- Muradov, R. (2016). Dayahatyn, caravanserai of the Seljuqid period in Turkmenistan, National Department for Protection, Research and Restoration of Historical and Cultural Sites, Askabat, Turkmenistan,
- Nemtseva, N. (2009). Rabat-ı Malik XI –Nachalo XVIIIvek”, Arheolohicheskiye İssledovaniya, Taşkent
- Nilsen, V. (1956). Monumentalnaya Arhitektura Buharskogo Oazisa, Taşkent
- Özbayraktar, A. (2014). *Abbasilerin İlk Döneminde Maverünnehir*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), TC Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Özgüdenli, O.G. (2003). “Maverünnehir”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, c. 28, Ankara

Pugachenkova, G.A. (1958) Puti razvitiya Arkhitektury Yuzhnogo Turkemenistan por rabovladieniya i feodalizma [Ways of development of the architecture of Southern Turkmenistan in the time of slavery and feudalism], Academy of Sciences of the USSR, Moscow

Rustamova, M. (2019). *Karahanlı devri mimarisi ve bezemeleri*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul

Turan, O. (1969). Türk cihan hâkimiyeti mefkûresi tarihi, Ötüken Neşriyat, İstanbul

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://www.britannica.com/place/Caliphate>

(Erişim tarihi: 10.1.2024)

Görsel 2. Ve 3: Beykent Ribat 1 ve Ribat 4 yapısı planı (Mirzaakhmedov, 2013)

Görsel 4: Ribat-ı Melik vaziyet planı (Nemtseva, 2009)

Görsel 5: XIX yüzyılın ilk yarısının sonlarında Ribat-ı Melik giriş cephesini gösteren çizim (Lehmann, 1969)

Görsel 6: Ribat-ı Melik Plesnevich & Nilsen 1956 rekonstrüksiyon perspektif çizimi (Nemtseva, 2009 s 123,126)

Görsel 7: Ribat-ı Melik Asanov 'un 1983 perspektif çizimi (Nemtseva, 2009 s 123)

Görsel 8 ve 9: 1935 senesine ait Ribat-ı Melik taç kapısını ve güney cephesi fotoğrafları (Nilsen, 1956, s 45-47)

Görsel 10: Arabalı M. kişisel arşiv

Görsel 11: Ribat-ı Melik planı (Nemtseva, 2009)

Görsel 12: 1929 senesi Daya Hatun tuğla süslemeleri gösteren fotoğraf (Muradov, 2016, s.2-6)

Görsel 13: <https://tm.usembassy.gov/u-s-ambassador-closes-successful-cultural-preservation-project-at-dayahatyn-caravanserai/>

(Erişim tarihi: 10.5.2024)

Görsel 14: Daya Hatun ve çevresindeki bölümleri gösteren plan (Muradov, 2016)

Görsel 15: Restorasyon öncesi çekilen hava fotoğrafı, yapının restitüsyon perspektifi (Muradov, 2016)

Görsel 16: Pugachenkova tarafından 1958 senesinde hazırlanan Daya Hatun planı (Arapoğlu, 2020)

Görsel 17: X. ve XV. Yüzyıl Maverâünnehir bölgesi haritası (Gafurov, Hmel'nitskiy ve Çeşmeli 2005 haritası üzerine ilaveler Arapoğlu, 2024)

Görsel 18: X. ve XII. Yüzyıl Maverâünnehir ribat yapıları planları (Arapoğlu, 2024)

sanat veⁱin^san



sanat veⁱinisan



sanat veⁱin^san

