

sanat
ve insan

dergisi

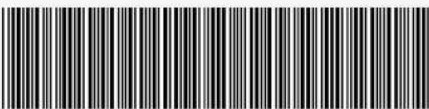
Uluslararası Hakemli Dergi

Journal of Art and Human

International Refereed Journal
E-ISSN:1309-7156

2021 Cilt 5 Sayı 1

Volume 5 Issue 1





E-ISSN: 1309-7156

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

Cilt / Volume 5
Sayı / Issue 1
Haziran / June 2021

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

İnönü Mahallesi İnönü Caddesi No:197 Yeşilyurt / Malatya / TÜRKİYE

EDİTORYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

İmtiyaz Sahibi ve Genel Yayın Yönetmeni: Levent İSKENDEROĞLU

Alan Editörleri

Editör– Prof. Dr. İsmail Aytaç (Sanat Tarihi)
Editör– Prof. Dr. Fatih Özdemir (Grafik Tasarım)
Editör– Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan (Plastik Sanatlar)
Editör– Doç. Dr. Ali Ayhan (Müzik)
Editör– Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu (Sanat Eleştirisi)
Editör– M.A. Egemen Umut ŞEN (Fotoğraf)
Editör– Süleyman Topaloğlu (Sosyoloji)
İngilizce Dil Editörü– Doç. Dr. Bilal Genç
Türkçe Dil Editörü– Prof. Dr. İlhan Erdem

Yayın Kurulu

Doç. Dr. Ali Korkut Uludağ – Müzik/Erzurum/Türkiye
Doç. Dr. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Dr. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Dr. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kübra Dilek Tankız – Klasik Batı Müziği/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik Malzemeler/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye
Araştırma Görevlisi Esranur Kılınç- Resim/Malatya/Türkiye

Danışma Kurulu

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

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Abdulkadir Baharçipek – Uluslararası İlişkiler/Malatya/Türkiye
Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye
Prof. Dr. Ahmet Çaycı – Sanat Tarihi/Konya/Türkiye
Prof. Dr. Alaybey Karoğlu – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Besim Özcan – Yakınçağ Tarihi/Erzurum/Türkiye
Prof. Dr. Bülent Yılmaz – Peyzaj Mimarlığı/Malatya/Türkiye
Prof. Dr. Camil Mihaescu – Güzel Sanatlar/Timisoara/Romanya
Prof. Dr. Cemal Yurga – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Dr. Ersan Çiftçi – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Dr. Esen Çoruh – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye
Prof. Dr. Fatih Özkafa – İslam Sanatları/İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Fatma Koç – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Havva Alkan – Mimarlık/Konya/Türkiye

Prof. Dr. İbrahim Halil Türker – Plastik Sanatlar/Samsun/Türkiye
Prof. Dr. İlhan Erdem – Türkçe Eğitimi/Malatya/Türkiye
Prof. Dr. İrfan Yıldız – Türk İslam Sanatı/Dicle/Türkiye
Prof. Dr. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Elazığ/Türkiye
Prof. Dr. Khaled Tadmori – Mimarlık Tarihi/Trablusşam/Lübnan
Prof. Dr. Kutgun Eyüpgiller – Mimarlık/İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Marcella Frangipane – Arkeoloji/Roma/İtalya
Prof. Dr. Mehmet Karagöz – Yeniçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Dr. Mehmet Ocakçı – Şehir Planlaması/İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Melda Özdemir – El Sanatları/Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Metin Sözen – Sanat Tarihi/İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Neslihan Durak – Genel Türk Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Dr. Omar Tadmori – Tarih/Tarblusşam/Lübnan
Prof. Dr. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Şerife Tali – Sanat Tarihi/Ordu/Türkiye
Prof. Dr. Yüksel Göğebakan – Plastik Sanatlar/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Ali Ayhan – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Ali Korkut Uludağ – Müzik Eğitimi/Erzurum/Türkiye
Doç. Dr. Bekir Kocadaş – Sosyoloji/Adıyaman/Türkiye
Doç. Dr. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Dr. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Dr. Emine Tok – Bizans Sanatları/İzmir/Türkiye
Doç. Dr. Engin Gürpınar – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Erol Yıldır – Resim/İstanbul/Türkiye
Doç. Dr. Fahrettin Geçen – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Hikmet Serdar Mutlu – Seramik/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Mesut Yaşar – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye
Doç. Dr. Onur Zahal – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Ozan Eroy – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Recep Özman – Eskiçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Doç. Yeliz Selvi – Disiplinler Arası Sanat/Şanlıurfa/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Alahattin Kanlıoğlu – Fotoğraf/İzmir/Türkiye
Dr. Andrei Budescu – Sanat ve Tasarım/Romanya
Dr. Öğr. Üyesi Armağan Gökçearslan – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ayda Gök – Ürün ve Marka Yönetimi/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Aysun Tuna – Bölge Planlama/Bolu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Aytan Özmutlu – Grafik Tasarım/Ordu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Azize Reva Boynukalın – Resim/Sinop/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Bahtiyar Bahşi – Çağdaş Türk Lehçeleri/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetginer – Radyo, Tv, Sinema/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Esra Yıldırım – Güzel Sanatlar Eğitimi/Bartın/Türkiye
Dr. Öğt. Üyesi Evren Selçuk – Heykel/Düzce/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ferdi Karaönçel – Müzik/Hakkari/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Fuat Şancı – Sanat Tarihi/Adıyaman/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Gülşen Şefika Berber – Tekstil ve Moda Tasarımı/Manisa/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Halil Fazıl Ercan – Sanat Eserleri Restorasyonu/Malatya/Türkiye

- Dr. Öğr. Üyesi Kübra Dilek Tankız – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Levent Değirmencioğlu – Müzik/Kayseri/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Güneş Açıkgöz – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehriban Ganberova – Müzik/Azerbaycan
Dr. Öğr. Üyesi Murat Sezik – Siyaset Bilimi/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sadık Çalışkan – İletişim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Savaş Kurtuluş Çevik – Resim/Nevşehir/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Seniha Ünay Selçuk – Resim/Düzce/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Şener Şentürk – Eğitim Programları/Samsun/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Teymur Erol – Türkçe/Kahramanmaraş/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye

sanat
ve insan



İÇİNDEKİLER / CONTENT

Giyim Tasarımında Gelecekçilik ve Devinim Etkileri Futurism and Motion Effects in Clothing Design Manolya Usta & Irmak Bayburtlu	7-21
II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Dergilerindeki Batı Tarzı Giysi Üretimine Yönelik Bir İçerik Analizi Acontenty Analysis of Western Style Garment Production During The II. Meşrutiyet Period in Women's Magazines Emine Koca & Gülşah Polat	22-33
Hazır Giyim Sektöründe Hatalı Parça Boyama Atıklarının Sürdürülebilir Kullanımına Yönelik Tasarım Uygulamaları Different Design Applications For The Sustainable Use Of Defective Painting Wastes In The Ready To Wear Industry Esra Obut & Fatma Koç	34-54
MIDI Tabanlı Müzik Yazılımlarının Müzik Öğretiminde Kullanılabilirliği ve İhtiyaçları Karşılabilme Yeterliliği Usability Of Midi-Based Music Software In Music Teaching And The Efficiency To Meet The Needs Ayşe Karaönçel & Serdar Çelik	55-66
Malatya Türkülerinin İlçelere Göre Ritmik Analizi Rhythmic Analysis Of Malatya Folk Songs By District Ersan Çiftci, Ferdi Karaönçel & Ayşe Karaönçel	67-75
Müzik Eğitiminde Uzaktan Eğitim Sürecinde Kullanılabilen Mobil Destekli Uygulamalara Genel Bir Bakış An Overview Of Mobile Supported Applications That Can Be Used in The Distance Education Process In Music Education Metehan Göktaş & Hayri Akbudak	76-85
Arguvan Yöresi Halk Müziği Eserlerinde Usul Metrik Yapı ve Düzüm Sistemleri Procedure, Metric Structure And Plain Systems In Folk Music Works Of Arguvan Region Mustafa Dağdeviren	86-100
Dede Efendi'nin Sözlü Eserlerinde Buselik Makamına Olan Nazari Yaklaşımın Arel Nazariyatındaki Buselik Makamına Uygunluğu The Suitability Of Dede Efendi's Theoretical Approach To The Buselik Maqam In The Oral Pieces To Buselik Maqam In Arel's Theory Emre Akgün	101-113
Sanatta Çoklu Bakış ve Tersten Perspektif Yöntemi İle Çoğulculuk Teması Üzerine Bir Değerlendirme An Evaluation On The Theme Of Multiplicity In Art With The Multiple Look And Interpretative Perspective Method Ali Koç & Fahrettin Geçen	114-131
Kahramanmaraş Pazarcık Alevilerinin Müzik Pratikleri Music Practices Of Kahramanmaraş Pazarcık Alevis Hasan Oğuz Canlı & Ozan Eroş	132-142
Platon ve Aristoteles'in (Antik Yunan) Güzellik Anlayışı İle Giacometti Heykellerine Bakmak Giacometti'S Sculpture With Plato And Aristotle'S (Ancient Greek) Perception Of Beauty Ezgi Tokdil	143-160
Sanatta İdeal Beden İmgesi Öteki ve İğrençlik Bağlamında Bir Araştırma A Research In The Context Of The Ideal Body Image, The Other And Abject In Art Burhan Yılmaz	161-168
Çağdaş Sanat Üretimlerinde Bağlamlar Dahilinde Sanat Eleştirisi Art Criticism With Contexts In Contemporary Art Works Gülsevrim Can Gürbüz	169-183
Mekansal İlişki Ögesi Olarak Sandalye Chair As A Spatial Relationship Element Gözde Mulla	184-191
Kemane Eğitimi Perde Adlandırmalarına İlişkin Yeni Bir Yaklaşım Kemane Education: A New Approach To Naming Frets Ercan Durmaz & Levent Değirmencioğlu	192-208
Dijital Sanatın Çağdaş Sanat İlişkisi The Engagement Of Digital Art With Contemporary Ar Bruce Wands (Çeviren: Özgür Ballı)	209-216
Harput İç Kale Kazılarında Bulunan Bizans ve Haçlı Sikkeleri Crusader And Byzantine Coins That Was Found In Harput Inner Castle Excavations Mehmet Bayram & İsmail Aytaç	217-238
Studium ve Punctum Kavramları Üzerinden Ophelia İncelemesi Ophelia Examination On Studium And Punctum Concepts Yağmur Kevser Barutçu	239-246

Sanat ve Doğa İlişkinde Ekolojik Yaklaşımlar Ecological Approaches In The Relationship Of Art And Nature Kıymet Güven Ak	247-260
Psikanalitik Çözümlerinin Sembolik Düzeyde Gerçeküstüçülük Üzerinden Analizi Analysis Of Psychoanalytic Analyses At The Symbolic Level Through Surrealism Rana Hümevra Müjde	261-271
Sanatta Yaratıcılığın Yitimi Hiperrealizm Loss Of Creativity In Art Hyperrealism Bayram Dede & Ali Mutlu	272-278
Serpentine Pavilyonlarının Strüktür Tasarımını Etkileyen Dinamiklerin İrdelenmesi Investigation Of The Dynamics Affecting The Structure Design Of Serpentine Pavilions Cengiz Tavşan & Sevede Dinçer & Serkan Sipahi & Filiz Tavşan	279-293
Çağdaş Türk Resminde Ergin İnan ve Resimlerindeki Figüratif Anlayış Ergin Inan And The Figurative Understanding In His Paintings In Contemporary Turkish Painting Mustafa Diğler	294-306
Dijital Sanatta Şimdi: Maddi 'Olmayanın' Tarihi DIGITAL ART NOW: HISTORIES OF (IM) MATERIALITIES Çev. Özgür Ballı	307-316

Manolya USTA

İstanbul Ticaret Üniversitesi, ustamanolya@gmail.com, İstanbul-Türkiye

ORCID: 0000-0001-6601-5684

Irmak BAYBURTLU

Dr., İstanbul Ticaret Üniversitesi, irmak8@gmail.com, İstanbul-Türkiye

ORCID: 0000-0002-2493-2967

GİYİM TASARIMINDA GELECEKÇİLİK VE DEVİNİM ETKİLERİ

Özet

İlk çağlarda örtünme ihtiyacı olarak ortaya çıkan giyim zamanla gelişen teknoloji, değişen koşullarla gereksinim olmaktan çıkarak gerek toplumların gerekse bireylerin kültürel kimliklerinin en önemli göstergelerinden biri haline gelmiştir. Bu değişimin sonucu olarak giyim, sosyal, kültürel, toplumsal, ekonomik, siyasi ve sanatsal olarak birçok alandan etkilenmiştir.

Giyimin doğrudan etkilendiği alanlardan biri olarak Çağdaş Sanat akımlarının oldukça belirgin yansımaları görülmektedir. Giyim tasarımında öne çıkan yansımalara sahip akımlardan biri de Gelecekçiliktir. Geçmiş kesin bir dille reddeden akım geleceğe yönelik öngörülerin yer aldığı kompozisyonlarla ilerici bir yaklaşım sergiler. 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan akımın hareket ve hız temel felsefesini oluşturmaktadır.

Çalışmada Gelecekçilik akımında yer alan kompozisyonlardaki devinim irdelenerek bunun giyim tasarımlarındaki yansımaları incelenmiştir. Ayrıca geleceği giyim tasarımcılarının yapmış oldukları çalışmalar üzerinden hareket ve hız kavramlarının yarattığı algısal boyutlar yorumlanmıştır. Araştırma akımın giysi tasarımlarındaki devinimle ilişkili yansımalarını inceleyerek buna yönelik yeni algısal bakış açıları sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler : Giyim, Giyim Tasarımı, Gelecekçilik, Devinim, Hareket.

FUTURISM AND MOTION EFFECTS IN CLOTHING DESIGN

Abstract

The clothing which appears in the stone ages as a need of covering the body has lost its feature of being need due to progress in technology and changing circumstances throughout time and has become the most important indicator of cultural identity of both the nation and each individual. The clothing, as a result of those changes, has been impressed by many field such as social, cultural, public, financial, politics and art.

It is quite obviously seen the reflection of Modern Art movements on the clothing which is directly being effected by it. Futurism is the one of the featured movement which has a reflection on cloth designing. The movement firmly rejects the past and represents futuristic approaches by compositions which has prescience for future. Motion and speed constitute the fundamental philosophy of the movement which appeared in early 20th century.

In this study, the precession in the composition of the futuristic movement with its fundamental philosophy of motion and speed have been scrutinized and it has been investigated its effect on cloth designing. And also, the

perceptive dimensions created by motion and speed have been interpreted through the studies of futuristic cloth designers. This study aims to provide a new perceptive approaches by scrutinizing the reflection of futurism on the cloth designing related to its precession.

Keywords: Clothing, Clothing Design , Futurism, Motion, Movement.

1.Giriş

Gelecekçilik ilk olarak 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmış temel felsefesiyle birçok sanat ve tasarım alanını etkilemiş ve günümüze kadar varlığını sürdürmüş bir akımdır.

Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944) öncülüğünde şekillenen Gelecekçilik akımı, manifestosunun yayımlandığı 1909 yılından itibaren çeşitli evrelerden geçerek öncüsünün yaşamının sonuna kadar etkisini sürdürmüştür. Ulusal birliğini geç yakalayan Avrupa ülkelerinden İtalya'nın geç kalmış endüstrileşme sürecini hızlı yaşamak zorunda olması ve bu doğrultuda özellikle aydınlar arasında teknolojiye karşı oluşan sıra dışı tutkunun bir yansıması olarak yorumlanmaktadır (Erden, 2016: 191).

Hareket adından da anlaşılacağı üzere geçmişin standartlarına ve ideallerine bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Filippo Tommaso Marinetti ilk Gelecekçi Manifesto'da; yeni sanayi çağını, hızın güzelliğini, tehlike tutkusunu, fabrikaların dizginlenmez hızını, tersaneleri, lokomotifleri ve uçakları övmüştür. Grubun ressamı Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini ve Giacomo Balla' ya sonraları mimar Antonio Sant' Elia'nın da katılmıştır (Hollingsworth, 2009: 451).

Marinetti, geleneksel değerlerin reddedilmesi ve yeni teknolojinin yüceltilmesine yönelik bir çağrıda bulunmuştur. Çok geçmeden hız ve mekanikleşmeye duyduğu tutku, mimarlar, besteciler, yazarlar, tasarımcılar, film yapımcıları ve sanatçılar tarafından paylaşılmaya başlanmış, Mart 1910 itibariyle İtalyan ressamı Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Gino Severini ve Luigi Russolo kendilerini akımla özdeşleştirerek Gelecekçi Ressamlar Manifestosu'nu yayımlamışlardır. Manifestoda sanat eleştirmenlerini "tuzu kurular" olarak tanımlayan Gelecekçiler İtalya'nın nostaljik bir şekilde geçmişe bakmayı kesmesini, modern yaşamı kutlamasını, yaşanan sanayileşmeyi yansıtacak, uygun bir kültür geliştirip değişimi kabullenmesini istemişlerdir (Farthing, 2012: 396).

İtalya'yı geçmişin ezici ve bunaltıcı ağırlığından kurtararak yeniden güçlü bir ülke haline getirmeyi amaçlayan Gelecekçi sanatçılar, 20. yüzyılın modern iletişim ve ulaşım olanaklarının sunduğu hız ve dinamizmi ideolojilerinin ve sanatsal yaklaşımlarının merkezine yerleştirmişlerdir. Bu doğrultuda durağan olarak değerlendirdikleri ve büyük bir öfkeyle yaklaştıkları geleneksel sanatların karşısında, çağdaş ve dinamik olanı, makineleri ve teknolojiyi büyük bir tutkuyla kucaklamışlardır (Gökten, 2015: 19).

Gelecekçiler "dinamik duyarlılık" (hareket) dedikleri şeyi yakalamaktan, nesneyi ve onu çevreleyen atmosferi betimlemekten ve 'izleyiciyi resmin merkezine yerleştirmekten' söz edildiği ve bunları başarmak için önce kübistlerin biçimi çözümlenme işleminin ötesine geçerek, çağdaş yaşamın dinamiğindeki duygusal karmaşayı vurguladıkları bildirilmektedir. Ayrıca hareketin çoğunlukla, nesnenin dış çizgilerini ritmik bir biçimde yinelenerek verilmeye çalıştıkları belirtilmektedir. Bu dış çizgilere ait ritmik tekrarlara bir tür birim tekrarı olarak da tasarım nesnelerinde rastlanmaktadır (Koçak, 1995: 18).

Gelecekçilik ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar sinema, müzik, mimari ve giyim gibi birçok farklı alanı etkilemiştir. Akımın ana teması olan devinim birçok alanda olduğu gibi giyim tasarımında da belirgin bir biçimde etkili olmuştur. Tasarımcılar koleksiyonlarını oluştururken durağan kurgularla hareket etkisi yaratmışlardır. Giyim tasarımlarındaki Gelecekçi yaklaşımları ele almadan önce akımda öncü olmuş sanatçıların eserleri üzerinden devinim kavramını irdelemek konunun daha anlaşılabilir olması adına doğru olacaktır.

1.1.Gelecekçilik Akımında Devinim

Devinim fiziksel bir eylem olduğu kadar aynı zamanda algısal bir yöne de sahiptir. Hareket, koşma, yüzme, yürüme gibi aktiviteler fizikseldir. Ancak algısal olarak herhangi bir nesne durağan olduğu halde kullanılan bazı yöntemlerle canlı, dinamik ve devimsel bir etki yaratabilir.

Bu bağlamda Gelecekçi sanatçılar çalışmalarında renklerle, özdeşleyimsel yaklaşımlarla, ardışık tekrarlarla ve parçalanma yoluyla durağan olan kurgu içinde hareket, hız, akış gibi algıları yaratmaya çalışmışlardır.

1.1.1. Renklerle Devinim Algısı Yaratma

Gelecekçiler benimsedikleri dünya görüşlerini sanata aktarıırken kullanmış oldukları yöntemi tekdüzelikten kurtarmak amacıyla çalışmalarında çarpıcı, dinamik, uyumlu veya zıt renklerin kullanılmasına önem vermişlerdir. Sanatçılara ait çalışmalar incelendiğinde hayranı oldukları hız ve devinim kavramlarını ifade etmek için renkleri kullandıkları görülür.

Cesur renkler, kavisli yada kesik fırça darbeleri, parçalı, kıvrımlı yada vev çizgiler, gelecekçilerin iki veya üç boyutlu hareket ve ışık efektleri yaratmalarına yardımcı olmuştur. Resimlerin canlı görünmesi için tamamlayıcı renkler yan yana kullanılmıştır (Hodge, 2016: 110).

Carrà'nın "Anarşist Galli'nin Cenazesi" adlı çalışmasında isyan, karmaşa ve savaş gibi olumsuz durumlar sarı kırmızı turuncu gibi canlı renklerin bir arada kullanılmasıyla resmedilmiştir. (Görsel 1) Resimde kalabalık insan topluluklarının, anarşinin simgesi olan siyah bayrakların ve sıcak renklerin kullanılması resim üzerinde devimsel bir etki yaratmıştır. Hava içinde titreşimi kuvvetli olan sıcak renkler psikolojik bir telkin ile sıcaklık vererek tahrik edicidirler. Bu yüzden pozitif renk olarak anılan sıcak renkler canlılık, hareket ve dinamik bir tesir bırakırlar (Çağlarca, 1993: 37).



Görsel 1. Carlo Carrà

Anarşist Galla'nın Cenaze Töreni 1911



Görsel 2. Umberto Boccioni

Şehir Yükseliyor 1910

Aynı zamanda farklı renklerden oluşan çizgi şeklinde keskin boyama efektlerinin dikkati o noktaya çekerek, kompozisyonda verilmek istenen hareket ve akış etkisinin algılanmasını kolaylaştırdığı düşünülmektedir.

Yok oluş ve karmaşanın dinamik, canlı renklerle görselleştirildiği Umberto Boccioni'nin "Şehir Yükseliyor" adlı çalışmasında dikkati çeken ilk detay Gelecekçiler'in önemle bahsettikleri hız ve devinim kavramlarıdır. (Görsel 2) Doğal afet olan hortum esnasında ortaya çıkan insanların panik hali, karmaşa ve bu durumun sebep olduğu kriz durumu kırmızı, turuncu ve mavi, yeşil gibi zıt renklerle kullanılarak devimsel bir kompozisyon içinde resmedilmiştir.

Kamlık'a (1950: 17) göre turuncu ve kırmızı güneş ve ateşin rengi olup hareket ve sıcaklık etkisi, mavi ile yeşil hava ile suyun rengi olup serinlik etkisi uyandırır (Çağlayan, 2018: 26). Balcı vd. (2005: 72) göre zıtlık, tasarımda çeşitliliği sağlarken; çeşitlilik ilgi uyandırmakta ve görsel bütünlüğe canlılık kazandırmaktadır. Görsel algıda devingen bir etkiye ulaşmak ve rahatlık sağlamak için, zıt öğelerin uyum ve denge içerisinde düzenlenmesi gerekir (Şen, 2018:

778). Aynı zamanda resim üzerinde kullanılan farklı renklerde nokta şeklindeki keskin fırça darbeleri vurgulanmak istenen hız ve devinim durumlarının etkili bir biçimde yansıtılmasını mümkün kılmıştır.

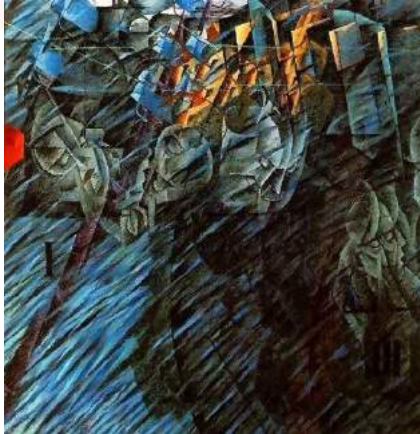
Neo-empresyonist Paul Signac'ın (1863-1935) renkleri tek tek nokta ve parçalara ayırdığı divizyonist üslubundan etkilenen Gelecekçi ressamlar, pigmentleri fiziksel olarak birbirine karıştırmaktansa izleyicinin optik olarak birleştirebileceği küçük renk dokunuşlarıyla hız yanılsaması yaratmaya çalışmışlardır. Boccioni, yaptığı “ Şehir Yükseliyor” adlı resimde bu teknikleri kullanarak aerodinamik bir girdap etkisi yaratmak için köşegenler ekleyerek resme bir dinamizm getirmiştir (Farthing, 2012: 397).

1.1.2. Özdeşleyimsel Yaklaşımlarla Devinim Algısı Yaratma

Manifestolarında hız ve devinimin büyüleyici güzelliğinden ısrarla ve şevkle bahseden Gelecekçiler devinim ve hızı tasvir ederken sevinç, isyan, karmaşa, heyecan gibi soyut kavramları özdeşleyimsel olarak betimlemişlerdir.

Tunalı (1996: 40-41)'ya göre insan kendini çevreleyen nesnelere ilgi içindedir. Bu ilgi kimi zaman özel türden bir duygu ilgisi niteliği elde eder. Böylece nesnelere ile aramızda duygusalıya dayalı, nesnelere bir özdeş olma süreci doğar. Bu süreç nesnelere kişi arasında bir duygu birliği yaratarak kişinin nesnelere duygusalıya yüklemesiyle oluşur. Bunun sonucunda nesnelere tıpkı insanlar gibi duygusal bir canlılık kazanır (Sağlam, 2018: 959). Worringer “özdeşleyimi” her duyumsanabilir obje, kişinin içinde var olduğu sürece, daima iki ögenin, duyumsanan veri ile kişinin kavrayıcı etkinliğinin bileşkesi olarak nitelendirmektedir (Worringer, 2017: 17).

Umberto Boccioni'nin “Zihin Durumları: Gidenler” adlı çalışmasında veda sonucu ortaya çıkan üzüntü ve keder gibi zihin durumları bulanık, karmaşık zemin üzerine farklı insan figürleri kullanılarak özdeşleyimsel olarak resmedilmiştir. (Görsel 3) Resim üzerinde koyu renklerin kullanılması verilmek istenen kederli atmosferi yaratmakta önemli bir unsur olmuştur. Keder, hüznün ve karamsarlık gibi istenmeyen duygu durumları tuval üzerinde özdeşleyimsel olarak ifade edilerek somutlaştırılmıştır. Gidenler, giden yolcuların ‘yalnızlığını, sıkıntısını ve şaşkınlığını’ ifade eder. Güçlü siyah, lavanta mavisi ve yeşil çaprazlar ön plan ile arka plan ayırımı bulanıklaştırır ve yolcuları sevdiklerinden uzaklaştıran hızın şiddetini gösterir (Palffy ve Atkinson, 2017: 299).



Görsel 3. Umberto Boccioni

Zihin Durumları:Gidenler 1911



Görsel 4. Gino Severini,

Hareket Halindeki Silahlı Tren 1915

Diğer yandan sanatçılar hız ve hareket gibi soyut kavramları özdeşleyimsel biçimde ifade etmek için “savaş” gibi dinamik temaları da kullanmışlardır. Gino Severini'nin “Hareket Halindeki Silahlı Tren” isimli çalışmasında tren içinde bulunan askerlerin çatışma anı yarı soyut yarı özdeşleyimsel bir kurguyla resmedilmiştir. (Görsel 4) Resimde silahlardan çıkan mermilerin ortaya çıkardığı gürültü, şiddet ve hareket olgularına yer verilmiştir. Ayrıca sıralı bir şekilde resmedilen askerler ve patlama sonrası ortaya çıkan duman, sis gibi durumlar da yine renk ve geometrik formlarla betimlenerek hareket algısını güçlendirmiştir. Bu yapıt Gelecekçiler' in modern teknoloji, saldırı ve hareket

gibi bütün düşüncelerini tek bir tuvalde sergilemektedir. Tren, tuvalin tepesine doğru yükseldikçe ateş açan silahlı askerlerle doldurulmuş bir oka indirgenmiş, trenin önünden çıkan buhar bile Severini'nin kullandığı 'güç çizgileri' nedeniyle neredeyse bir zırlı gibi, tehdit edici görünmektedir (Little, 2006: 109).

1.1.3.Ardışık Tekrarlarla Devinin Algısı Yaratma

Ardışık kelimesi sözlükte birbiri ardına gelen olarak tanımlanmaktadır.(<https://sozluk.gov.tr/>) Birbiri ardına gelmek; devamlılık, süreklilik kavramlarını, bir durum yada nesnenin tekrarlandığını ifade eder. Herhangi bir nesnenin tekrarı hareket ve devinin algısı yaratır.

Gelecekçi ressamların eserlerinde devinin ve hız kavramlarını ifade etmek için kullandıkları tekniklerden birisi de "kronofotoğraf" denilen ardışık fotoğraf tekniğidir.

Uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşan ressam Balla ardışık fotoğraf (kronofotoğraf) denilen teknikle devininin farklı evrelerini aynı karede elde etmeye çalışmıştır. Bu teknikte makinenin hız perdesi 'B' konumuna getirildiğinde, içerdeki film üzerine istenilen süre kadar ışık veya görüntü düşer. Makine 'B' ayarında ve sabit bir şekilde tutulursa, karşısındaki devinimli nesnelerin görüntüleri birden fazla ama karmaşık, sabit nesnelere bir tane ve net olarak, tek bir film karesinde belirir (Yılmaz, 2006: 83).

Balla'nın, sahibi ile birlikte zincirli bir şekilde koşan bir köpeğin resmedildiği "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" adlı çalışmasında koşma eylemini gerçekleştiren kişi ve köpeğin bu eylemindeki bir anlık görüntü değil birkaç saniye içinde olabilecek koşma eylemine ait süreç ardışık tekrarlarla gösterilmiştir. (Görsel 5) Koşan köpeğin ayakları, kuyruğu, başı, gövdesi, tasmasının bağlı olduğu zinciri ve köpeğin tasmasını tutan kişinin ayakları ile beden hareketlerinin aynı kare içinde art arda tekrarlarla betimlenmesi resimde hareket algısı yaratmıştır.



Görsel 5. Giacomo Balla

Tasmalı Köpeğin Dinamizmi 1912



Görsel 6. Carlo Carrà

The Red Rider 1913

Carrà'nın "Red Horseman" isimli çalışmasında üzerinde binicisi olan dörtnala giden bir at figürü yine ardışık tekrarlarla aynı kare içinde resmedilmiştir. (Görsel 6) Koşan atın ayakları koşma eylemini gerçekleştirirken oluşan hareket durumları art arda tekrar eder bir şekilde kurgulanmıştır. Gelecekçiler "Teknik Manifestolarında" her şeyin hareket edip hızla değiştiğini bir görüntünün göz önünde hareketsiz olmadığını, sürekli görünüp gözden kaybolduğunu ve görüntünün retina üzerindeki ısrarı açısından, hareket eden nesnelerin sürekli kendilerini çoğalttığından bahsediler. Bu nedenle onlara göre koşan bir atın dört bacağı yoktur, yirmi ayağı vardır ve hareketleri de üç köşelidir (Harrison ve Wood, 2011: 176).

Konuyla ilgili incelenen çalışmalarda; yürüme, koşma gibi farklı zamanlarda gerçekleşen hareket ve duruşların, resim üzerinde eş zamanlı ve ardışık tekrarlarla betimlendiği görülmektedir. Dünyayı algılama açısından

oldukça sıra dışı bir yaklaşım olmasının yanı sıra bu yöntem vurgulanmak istenen hız ve sürat kavramlarının çarpıcı bir biçimde yansıtılmasını sağlamıştır.

1.1.4.Parçalanmış Alanlarla Devinin Algısı Yaratma

Gelecekçi sanatçılar yeniliğe duydukları özlem sebebiyle eserlerini oluştururken farklı bakış açıları geliştirmeye çalışmışlardır. Bütünü parçalara ayırıp ayırıştırarak, divizyonizm yoluyla nesnelere ya da figürleri olağan durumların dışında kullanarak hız ve devinin kavramlarını vurgulamaya önem vermişlerdir.

Gelecekçiler Marinetti'nin manifestosunda söz ettiği 'hız estetiğine, dinamizme ve harekete görsel bir ifade kazandırabilmek için renklerin ve biçimlerin bazen keskin çizgisel hatlarla, bazen daha yumuşak noktacı bir teknikle ayırıştırılmasına dayanan bir tür yeni-izlenimci "divizyonizm"e başvurmuşlardır (Antmen, 2016: 66).

Severini'nin "Mavi Dansçı" adlı çalışmasında dans eden bir kadın figürü bu yöntem kullanılarak resmedilmiştir. (Görsel 7) Üzerinde mavi bir elbise olan kadın figürü karmaşık bir düzen içerisinde parçalara ayrılmış bir şekilde betimlenmiştir. Eserde dans etme eylemini gerçekleştiren figürün her bir harekete ait ritmik durumları parçalanmış alanlarla ifade edilmiştir. Severini, yapıtlarında, öncelikle resim mekanını birbiriyle çelişen ve etkileşen ritimlere bölerek, canlı renklerden oluşan, yarı-geometrik alanlarla bir hareket duygusu yaratmayı amaçlamıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1649).



Görsel 7. Gino Severini

Mavi Dansçı 1912



Görsel 8. Luigi Russolo

Bir Arabanın Dinamizmi 1913

Gelecekçi sanatçıların hız ve devinin kavramlarını aktarmak için kullandıkları teknolojik unsurlardan biri araba tutkuları olmuştur. Luigi Russolo "Bir Arabanın Dinamizmi" adlı çalışmasında bu yaklaşım doğrultusunda araba tutkusunu ve arabaların hızını ana tema olarak işlemiştir. (Görsel 8) Esasında duran bir arabanın üçgen şeklinde birbirine paralel olarak üst üste konulmuş parçalarla kurgulandığı kompozisyonda, hızla giden bir araba etkisi yaratıldığı görülmektedir. Resimde kırmızı mavi ve lacivert renklerin birlikteliğinden oluşturulmuş şiddet ve hız dikkat çeker. Gizli bir nesne ile bir mekanda açılmış olan dalga dalga bir alan resmedilmiştir. Kırk beş derecelik bir açıyla oluşturulan 6 tane 'V' şekilli nesnenin merkezini zorlayan merkezi alanda var olduğu sanılan otomobil, keskin ucuyla kendine yara yara yol açmaktadır (Kaplanoğlu, 2008: 81). Görülen kırmızı oklar nesnelere bölerek hareket yanılması ve parçalanmış hareket görüntüsü yaratmaktadır (Matei, 2018: 32).

2.Gelecekçi Giyim Tasarımlarında Devinin Algısı

Giyim tasarımı, tasarımcının duygu, düşünce ve imgelem gücünü belirli bir tema çerçevesinde giysiler üzerinden ifade etme şeklidir. Sanat akımları içerisinde giyim tasarımına belirgin bir biçimde yön veren akımlardan biri Gelecekçilik olmuştur. Akım, giyim tasarımlarına devinin ve hız algısı yaratan bir bakış açısı kazandırmıştır.

Tasarımcılar bu bakış açısıyla yer yer eklektik koleksiyonlar oluşturmuşlar, çalışmalarıyla yeni özgün ve tabuları yıkan anlayışlar getirmişlerdir.

1961’de uzaya ilk defa insan gönderilmesi dikkatleri uzayla ilgili temalara yöneltmiş, o yıllar metalik ve parlak renkler başta olmak üzere uzayı anımsatacak unsurlar giyim tasarımlarında ilgi odağı olmuştur.

Uzay çağı döneminin ürün tasarımının yeni bir Gelecekçi görünüm ortaya çıkardığından bahseden Fogg Rusya’dan Yuri Gagarin 1961’de uzaya giden ilk insan olduğundan bahsederek aynı yıl Fransız modacı André Courrèges mini eteğini piyasaya sürdüğünü bildirmektedir. Paris’ te, içlerinde Pierre Cardin, Courrèges ve Paco Rabanne’ın da bulunduğu bir grup tasarımcı, uzay çağı modelleriyle duraklama dönemindeki Fransız modasını yeniden canlandırmak amacıyla, ileri teknolojiyle üretilmiş sentetik spor kumaşlarından faydalanmıştır (Fogg, 2017: 376).

Ayrıca tasarımcılar uzayı anımsatacak parlak, metalik renkte giysilerin yanında akımın özünü oluşturan hız ve hareket kavramlarını da çeşitli kurgular içinde somutlaştırarak yansıtmaya çalışmışlardır. Thierry Mugler tasarımlarında kumaş dışında gelecekçi kavramlara vurgu yapmak amacıyla teknolojik unsurları kullanmıştır. Motosiklet görünümlü giysiler, yarı robotumsu insan silüetleri, araba tekerleğinden esinlenerek yapılan tasarımlar Gelecekçiler’in bahsettikleri araba, hız, hareket ve gelecek kavramlarına gönderme yapmıştır.

Emilio Pucci, 1960’ lı yıllarda sade, geometrik şekillerden oluşan kıyafetler yaparak Gelecekçilik akımına saygı duruşunda bulunmuş; bir başka tasarımcı Paco Rabanne plastik, alüminyum ve metal gibi malzemelerle bedeni saran kıyafetler üretmiştir (Özüdoğru, 2013: 231). Gelecekçi yaklaşımlarda tasarımcılar, giysiyi gerçek işlevinin ötesine geçirecek dinamik ifadeleri kodlayan bir iletişim aracı olarak kullanmışlardır. Rabanne’nın uyduların hareket ve hızını akla getiren “Satellite” isimli tasarımı, akımın felsefesiyle tasarımcının hayal gücünün somutlaşarak dışavurumu olarak yorumlanabilir.

Devinim algısını çalışmalarına ileri teknoloji kullanarak yansıtan bir başka tasarımcı ise Hüseyin Çağlayan’dır. Farklı alanlarda kullanılan teknolojik yenilikleri çalışmalarında kullanan Çağlayan “Led Dress” (Led Elbise) ve su kabarcığı görüntüsünden oluşan “Bubble Dress” (Baloncuklu Elbise) isimli tasarımlarıyla gelecekçilikten ilham alırken teknolojiyi referans almıştır.

Günümüz giyim tasarımcılarından Iris Van Herpen, Gareth Pugh, Manish Arora gibi tasarımcıların da Gelecekçilik akımından etkilendikleri görülmektedir. Herpen’in, geometrik şekillerden oluşan çok katmanlı ve hareket etkili giysileri, Pugh’un sıra dışı geometrik yapılar ve ardışık tekrarlarla kurguladığı tasarımları, Arora’nın parçalanmış araba temalı tasarımı konuyla ilgili verilecek örnekler arasındadır.

Gelecekçilik 20. Yüzyıl başlarında ortaya çıkan bir sanat akımı olmasına rağmen günümüzde birçok giyim tasarımcısını etkilemektedir. Gelecekçi tasarımcılar akıma ait eserlerde olduğu gibi giysilerde de renklerle, özdeşleyimsel yaklaşımlarla, ardışık tekrarlarla ve parçalanmış alanlarla hareket ve hız algıları oluşturmaya çalışmışlardır.

2.1. Giyim Tasarımlarında Renklerle Devinim Algısı

Balla yayınlamış olduğu “Erkek Giyimin Gelecekçi Manifestosu’nda” dönemin giysilerinin demode olduğunu, renksiz, dar, kasvetli ve sıkıcı kıyafetlerin yok edilmesi gerektiğini onların yerine parlak renkler ile dinamik, asimetrik hatların kullanılması gerektiğini savunmuştur (Danchev, 2017: 82, 83). Bazı tasarımcılar çalışmalarında manifestoda belirtildiği gibi canlı, parlak, dinamik renkleri aracı kullanarak devinim ve hız algıları yaratmışlardır.

Pierre Cardin’in 2019 yılında Brooklyn Müzesi’nde sergilenen “Future Fashion” isimli koleksiyonuna ait bu parça kolları yuvarlak forma sahip kısa bir elbisedir.(Görsel 9) Giysi üzerindeki desen sarı, kırmızı, yeşil, mor gibi renklerin dairesel hareketlerle birbiri içine geçmesiyle tamamlanmıştır. Yuvarlak forma sahip kollarda, renklerin girdap

etkisi yaratan görüntüsü, kompozisyon üzerinde gözün devamlı dolaşmasını sağlayarak bir tür akışkanlık algısı yaratmaktadır.

Issey Miyake'nin 1995 İlkbahar-Yaz Koleksiyonuna ait "Flying Saucer" isimli giysisi pembe, mor, sarı, yeşil, mavi renklerden oluşur.(Görsel 10) "Flying Saucer" Türkçe' de "tanımlanamayan uçan cisim" olarak karşılık bulmaktadır. Uçan daire olarak da bilinen bu cisimlere benzeyen geometrik şekillerin giysi üzerinde pembe, mor, sarı yeşil, mavi gibi canlı, renkler eşliğinde kullanılması görme algısı üzerinde devimsel etkiler yaratmaktadır.



Görsel 9. Pierre Cardin Future Fashion



Görsel 10. Issey Miyake 1995 İlkbahar-Yaz

Diğer yandan konuyla ilgili farklı bir yaklaşımın ele alındığı Hüseyin Çağlayan'ın 2007 Sonbahar-Kış koleksiyonuna ait üzerinde yanıp sönen led ışıkları olan askılı elbise örnek verilebilir. (Görsel 11) Devinim bu defa çeşitli renklerin kullanıldığı, durağan bir kompozisyon üzerinde yaratılan algıyla değil, gerçek fiziksel hareket etkisine sahip dijital bir sistemle yansıtılmıştır. Gelecekçi tasarımlarda yer alan bu yaklaşımın, Gelecekçi Sanatta dahi yer almamış yeni bir boyut olduğu düşünülebilir.

Maison Martin Margiela 2018 Yaz koleksiyonuna ait bu parça bol kesimli önden yırtmaçlı uzun bir elbisedir. (Görsel 12) Elbisenin deseni yeşil, mavi, turuncu sarı gibi canlı hologram renklerden oluşmaktadır. Hologram renkler ışığın kırılmasıyla, kumaş üzerinde hareketlere göre renk değiştirerek devinimli görüntüler oluşturmuştur. Ayrıca ince hologram şeritlerin kullanılması hareketin belirli sınırlar içerisinde vurgulayıcı bir biçimde algılanmasını sağlayıp, bakışı söz konusu sınırlar içerisinde dolaştırmaktadır. Vogue'un internet sayfasında hız, teknoloji ve modern bilincin hızla ilerleyen parçalanmış kaosunun koleksiyonun alt metinleri olduğundan söz edilmektedir. (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-couture/maison-martin-margiela> 02.01.2021)



Görsel 11. Hüseyin Çağlayan 2007 Sonbahar -Kış



Görsel 12. Maison Martin Margiela 2018 Yaz

2.2. Giyim Tasarımlarında Özdeşleyimsel Yaklaşımlarla Devinim Algısı

Gelecekçi tasarımcılar giysi üzerinde hız ve devinimi yansıtmak için özdeşleyimsel yaklaşımları kullanmışlardır. Özdeşleyimsel yaklaşım çevrede var olan nesnelerin ve olayların kendi gerçeklikleriyle soyutlama yapmadan betimlenmesidir.

Iris Van Herpen'in 2011 İlkbahar koleksiyonuna ait bu parça etek ucu verev kesimli, göğüs altları ve bel hizasında ince şeritlerden oluşan mini bir elbisedir. (Görsel 13) Elbisede hareket algısını yaratan “dondurulmuş bir su kitlesini” betimleyen formdur. Söz konusu form etrafa yayılım halindeki bir su kitlesinin, heykelsi bir dille anlatımına sahiptir ve izleyende dalgalanma, akış gibi suya ait devinim özelliklerini hissettirmektedir.



Görsel 13. Iris Van Herpen 2011 İlkbahar

Thierry Mugler'in 1992 Yaz Koleksiyonuna ait bu parça üst bedeni motosiklet görüntüsüne sahip büstiyer ve şorttan oluşmaktadır. (Görsel 14) Motosiklet gibi hız yapan bir aracın özdeşleyimsel bir yaklaşımla kurgulandığı giysi doğrudan “hız” kavramına vurgu yapmaktadır. Burada motosikletin kendinden öteye seyir halindeyken ortaya çıkan sürat olgusuna vurgu yapıldığı düşünülmektedir.



Görsel 14. Thierry Mugler 1992 Yaz

Paco Rabanne'nin 1999-2000 Sonbahar-Kış Koleksiyonuna ait “Satellite” (Uydu) isimli çalışmasında küçük uydu görünümünde onlarca minik metalik parça giysi üzerinde kurgulanmıştır. Çalışmada belirli bir yörüngede dönmesi gereken uyduların bu defa bedeninin etrafında dönme etkisi yarattığı görülmektedir. (Görsel 15)



Görsel 15. Paco Rabanne 1999-2000

2.3. Giyim Tasarımlarında Ardışık Tekrarlarla Devinim Algısı

Gelecekçi tasarımcılar, hareket algısı yaratmak için çeşitli birimleri art arda oluşturdukları kurgularla ortaya koymuşlardır. Bu kurgularda devam eden ardışık tekrarların gözün giysi üzerinde dolaşmasında etkili olduğu düşünülmektedir.

Iris Van Herpen'in 2018 Sonbahar koleksiyonunda yer alan giyside belin orta kısmından yayılan dinamik, çizgisel form tekrarlarından oluşmaktadır. (Görsel 16) Formların merkezden çevreye doğru genişleyerek yayılması ve formu oluşturan parçaların art arda belirli bir düzen içerisinde tekrarlarla sıralanması giysiye devimsel etki kazandırmıştır. Giysi dikkatle incelendiğinde devam eden bir hareket, dalgalanma hissi, ardışık tekrarların yarattığı ritmik bir ilerleyiş göze çarpmaktadır.

Gareth Pugh tasarımı kollarında ön bedende ve etek kısmında üst üste binen katlardan oluşmaktadır. (Görsel 17) Burada birbirini tekrar eden katlar giysinin kolları ve etek kısmında bel hizasından ön ortaya doğru vevv bir şekilde devam etmektedir. Bu birbirini takip eden akış, gözün durağan bir şekilde tek bir bölgeye odaklanmasını engelleyerek giysi formu üzerinde hareket etmesini sağlamaktadır. Böylece formun bir tür devimsel etkiye sahip olduğu görülmektedir.

Vogue internet sayfasında Pugh'un sürüngen pulları gibi vinil yapraklardan oluşan bir elbiseyle tarihi gelecekçi bir fantezi alanına ittiğinden bahsedilmektedir. (<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/gareth-pugh> 02.01.2021)



Görsel 16. Iris Van Herpen 2018 Sonbahar



Görsel 17. Gareth Pugh 2009 İlkbahar

Jean Paul Gaultier' in 2011 Yaz koleksiyonuna ait bu parçada eteğin iç kısmında havada dönen bir bacağı, hareket etme sürecindeki her bir konum art arda birbirini takip eden tekrarlarla betimlenmiştir. (Görsel 18) Desendeki ardışık tekrarlar, dönen bir bacak algısı yaratmaktadır. Bu yaklaşım akla Giacomo Balla'nın "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" adlı eserini getirmektedir. (Bknz. Ardışık Tekrarlarla Devinim Algısı Yaratma)

Hüseyin Çağlayan'ın 2007 Yaz sezonuna ait tasarımında kurgu, uzun beyaz şeritler üzerine dizilmiş farklı boyut ve farklı aralıklardaki su kabarcıklarının art arda tekrar edilmesiyle oluşturulmuştur. (Görsel 19) Esasında dinamik formlar olan su kabarcıklarının her an patlayacak gibi bir duygu durumu yaratması tasarım üzerinde devinim algısını diri tutmayı sağlamıştır.



Görsel 18. Jean Paul Gaultier 2011 Yaz



Görsel 19. Hüseyin Çağlayan Bubble Dress

2.4.Giyim Tasarımlarında Parçalanmış Alanlarla Devinim Algısı

Tıpkı sanat eserlerinde olduğu gibi Gelecekçi giyim tasarımlarında da bazı tasarımcılar nesnelere ve çeşitli kompozisyonları parçalayarak soyut kurgular oluşturma yoluna gitmişlerdir.

Alexander McQueen 2009 İlkbahar koleksiyonuna ait kısa kollu mini bir elbisede geometrik parçalanmalarla parıldayan bir kristalin ışık kırılmalarını çağrıştıran bir kompozisyona yer vermiştir. (Görsel 20) Keskin çizgilere sahip geometrik kurgudaki parçalar giysinin ön bel ortasına gözü odaklayarak bir tür ışımaya algısı yaratmaktadır.

Arora'nın 2011 yaz koleksiyonuna ait tasarım üzerinde parçalara ayrılmış araba imgesinin olduğu kısa kollu bluz ve mini şorttan oluşmaktadır. (Görsel 21) Ayrıca yine araba şeklinde şapkayla tamamlanan kombine grafiksel bir şekilde ifade edilmiş araba parçalarından oluşan kurgu Gelecekçilerin araba hız ilişkisine gönderme yapmaktadır. Kurgu üzerinde yer alan araba tekerlekleri hareket ve devinim kavramlarını akla getirmektedir.



Görsel 20. Alexander McQueen 2009 İlkbahar



Görsel 21. Manish Arora 2011 Yaz

Falguni and Shane-Peacock markasının 2013 “Space Age” isimli koleksiyonunda yer alan giysiler üzerinde parçalanmış alanlardan oluşan desen bulunmaktadır. (Görsel 22) Koleksiyona ait ilham kaynağı, “uzay çağı gündüz rüyaları” olarak nitelendirilmiştir. Ayrıca mavinin tonları, beyaz ve birçok metalik etkiyle birlikte çok ince süslemelerle Bilim Kurgu etkisi yaratıldığından bahsedilmektedir. Burada uzay çağının sembollerinden olan uzay araçlarının parçalanmış formlarla kurgulanması hıza gönderme yaparken bir yandan da kompozisyon içinde devimsel bir alan oluşturmaktadır. (<https://www.vogue.in/content/falguni-and-shane-peacock-do-space-age-cyber-couture-nyfw-ss-2013> 02.01.2021)

Emilio Pucci'nin 2016 Sonbahar Koleksiyonuna ait bu parça uzun kollu bol kesim etek-cekete takımdan oluşmaktadır.(Görsel 23) Giysi üzerinde farklı boyut ve şekillerde parçalanmış renkli alanların oluşturduğu bu desen bir tür ışıltı etkisi yaratmıştır.



Görsel 22. Falguni and Shane-Peacock 2013



Görsel 23. Emilio Pucci 2016 Sonbahar

3.Sonuç

Geleceçilik akımında hareket, hız ve akış gibi devimsel kavramlar belirgin bir şekilde eserlerde işlenen kavramlar olmuştur. Devinin fiziksel bir eylem sürecini ifade etmesine rağmen, Geleceği Sanatta bu fiziksel süreç durağanlıkta hareket algısı yaratılarak ortaya koyulmuştur. Bu anlamda sanatçılar eserlerinde devinin algısı yaratan yanılsamaları çeşitli yöntemlerle ortaya koymuşlardır.

Aynı şekilde tasarımcılar da bu Geleceği yaklaşımlarla giyim tasarımlarına hareket algısı içeren anlayışlar getirmişlerdir. Esasında durağan olan bir görüntü, form veya kompozisyon kullanılan bu yöntemler sayesinde hareketli olarak algılanabilmektedir. Yaratılan bu algısal etkiler, tıpkı sanat eserlerinde olduğu gibi renklerle, özdeşleyimsel temalarla, ardışık tekarlarla ve parçalanmış birimlerle oluşturulan kurgu ve kompozisyonlarla gerek üç boyutlu form olarak gerekse desen olarak giyim tasarımlarına yansımıştır.

Hareket ve devinin algısı yaratan yöntemlerden biri renklerin birbirleriyle olan ilişkilerinin kullanılmasıyla olmuştur. Sıcak-soğuk gibi zıt renk ve tonlarının bir arada kullanılması görsel algı üzerinde hareket etkileri yaratmıştır. Sanatçılar gibi tasarımcılar da sarı, kırmızı ve turuncu gibi sıcak renklerle mavi, mor, lacivert gibi soğuk renklerin bir araya getirildiği desenleriyle, zıtlığın yarattığı canlılığı kullanmışlardır. Ayrıca ışığın belirli özelliklere sahip bir yüzey üzerinde kırılmasıyla oluşturulan hologram renkleri ve çeşitli dijital sistemlerle oluşturulan gerçek fiziksel harekete sahip yanıp sönen ışıklı renkler de giyim tasarımında devinin etkilerini ileri bir boyuta taşımaktadır.

Tıpkı akımda olduğu gibi giyim tasarımlarında da kullanılan bir diğer yaklaşım ise özdeşleyimsel temalarla hareket algısı yaratmak olmuştur. Giysiler üzerinde araba, motosiklet, uydu gibi hareket, hız gibi eylemleri

gerçekleştiren teknolojik somut nesnelere gerçekçi betimlemeleri kullanılmıştır. Bu yaklaşımda devinim; araba, motosiklet ve uydu gibi hareket ve hız işlevine sahip olan araçlarla zihinde uyandırılmaya çalışılmıştır.

Geleceği tasarımcıların devimsel etkiler yaratmak için kullandığı bir başka yaklaşım ise tekrar eden ardışık kurgular olmuştur. Tekrar eden ardışık birimler üzerinde, göz tek bir bölgeye odaklanmadan birimler üzerinde dolaşarak bir tür hareket yanılması yaşamaktadır. Bu yaklaşımla çok sayıda çalışma ortaya koyulmuştur.

Tasarımlarda devinim algısı yaratan bir diğer yaklaşım ise parçalanmış alanlarla oluşturulan kompozisyonlarla olmuştur. Kompozisyon veya üç boyutlu bir kurguya ait bütünü parçalara ayrılması sonucu yine ardışık tekrarlarla olduğu gibi gözün tek bir noktaya odaklanmadan, giysi üzerinde dolaşması bir tür hareket algısı meydana getirmiştir.

Konu kapsamında incelenen kaynaklar ve görsel örneklerden anlaşılan tasarım alanı içerisinde “giyim” Gelecekçilik akımından belirgin bir biçimde etkilenmiştir. Modern sanatın yönlendirdiği algıya ait bakış açısı günümüze kadar gelen tüm Gelecekçi giyim tasarımlarında kendini bu akımla koşut bir biçimde göstermiştir. Akımın temel söylemi olan hareket, hız, teknoloji gibi devinime ait kavramlar, sanat eserlerinden giysi tasarımlarına etki eden bir yön çizmiştir.

Kaynakça

Antmen, A. (2016). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Çağlarca, S. (1993). *Renk ve Armoni Kuralları*. İstanbul: İnkilap Kitabevi.

Çağlayan, E. (2018). Temel Sanat Eğitiminde Renk Olgusu, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 7 (1), 22-34.

Danchev, A. (2017). *100 Sanatçı Manifestosu* (Çev. M.E. Uslu). İstanbul: Espas Yayınları.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). *Sanat Ansiklopedisi*. (3.Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.

Erden, E., O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev. G. Aldoğan, F. C. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayıncılık.

Fogg, M. (2017). *Modanın Tüm Öyküsü*. (Çev. E. Gözgülü). İstanbul: Hayalperest Yayıncılık.

Gökten, M., Ç. (2015). Fütürist Sanat Akımının Oluşumunda Fotoğrafın Önemi, Ulak Bilge Dergisi, 3 (5), 15-30.

Harrison, C., Wood, P. (2011) *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev. G. Sabri). İstanbul: Küre Yayınları.

Hodge, S. (2016). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri* (Çev. E. Gözgülü). İstanbul: Domingo Yayıncılık.

Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi* (Çev. R. Küçükdoğan, B. Ergüder). İstanbul: İnkilap Kitabevi.

Kaplanoğlu, L. (2008). Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Koçak, R. (1995). *Sanatta Hız Kavramı, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul*.

Little, S. (2010). *....İzmler Sanatı Anlamak* (Çev. D. N. Özer). İstanbul: Yem Yayınları.

Matei, D. (2018). Luigi Russolo The Work and Influence of a Visionary The Birth of Noise-Music, Senior Project, In The Division of Languages and Literature of Bard College, New York.

Özüdoğru, Ő. (2013). Modern Sanat Akımları ve Moda , İdil Dergisi, 2 (6), 211-238.

Palfy, G., Atkinson, S. (2017). *Sanat Kitabı*. (Çev. A. Fethi). İstanbul: Alfa Basım.

Sağlam, M., H. (2018), Necip Fazıl Kısakürek'in Őiirlerinde Özdeşleyim İlişkisi Kurduğu Tabiaat Unsurları, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 7 (2), 956-989.

Şen, E. (2018). Tasarım İlke ve Öğelerinin Minyatürde Kullanımı, İdil Dergisi, 7 (46), 775-781.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınları.

Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

<https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 02.01.2021)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-couture/maison-martin-margiela> (Erişim: 02.02.2021)

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/gareth-pugh> (Erişim: 02.01.2021)

<https://www.vogue.in/content/falguni-and-shane-peacock-do-space-age-cyber-couture-nyfw-ss-2013> (Erişim: 02.01.2021)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Eroğlu, Ö. (2007). *Sanat Tarihi*, İstanbul: Kolaj Kitaplığı.

Görsel 2. Honour, H., Fleming, J. (2016). Dünya Sanat Tarihi. (Çev. H. Abacı). İstanbul: Alfa Basım Yayın.

Görsel 3. Palfy, G., Atkinson, S. (2017). *Sanat Kitabı*. (Çev. A. Fethi). İstanbul: Alfa Basım.

Görsel 4. Little, S. (2010).İzmler Sanatı Anlamak (Çev. D. N. Özer). İstanbul: Yem Yayınları.

Görsel 5. Cumming. R. (2008). *Görsel Rehberler Sanat*. (Çev. A. I. Önel, A. Çetinkaya). İstanbul: İnkilap Kitabevi.

Görsel 6. Dempsey, A. (2017). *Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler*. İstanbul: Akbank Sanat.

Görsel 7. Bozan, Y. (2019). Fütürizm Akımı Kapsamında Ünlü Sanatçılar ve Figüratif Eserleri, Yüksek Lisans Tezi Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Kütahya.

Görsel 8. Kaplanoğlu, L. (2008). Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Görsel 9. <https://www.pinterest.co.kr/pin/425801339774800778/> adresinden 11.12.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 10. <https://www.vogue.in/fashion/content/14-designers-whose-fashion-is-out-of-this-world-literally> adresinden 27.01.2021 tarihinde alınmıştır.

Görsel 11. <https://tr.pinterest.com/pin/317011261247340152/> adresinden 13.02.2021 tarihinde alınmıştır.

Görsel 12. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-couture/maison-martin-margiela/slideshow/collection#20> adresinden 21.01.2021 tarihinde alınmıştır.

Görsel 13. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/iris-van-herpen/slideshow/collection#11> adresinden 15.07.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 14. <https://wsimag.com/fashion/46162-thierry-mugler> adresinden 23.09.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 15. <https://stock.adobe.com/ca/editorial/a-model-for-spanish-born-fashion-designer-paco-rabanne-presents-this-metallic-satellite-dress-as-par/146343731> adresinden 1.11.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 16. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2018-couture/iris-van-herpen/slideshow/collection#17> adresinden 29.06.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 17. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/gareth-pugh/slideshow/collection#20> adresinden 02.09.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 18. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-couture/jean-paul-gaultier/slideshow/collection#47> adresinden 02.09.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 19. <https://www.milliyet.com.tr/galeri/huseyin-caglayandan-pariste-modanin-111-yili-33478/1> adresinden 08.11.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 20. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/alexander-mcqueen/slideshow/collection#25> adresinden 02.09.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 21. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/manish-arora/slideshow/collection#40> adresinden 15.10.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 22. <https://www.futureclaw.com/fashion/falguni-and-shane-peacock-spring-2013.html#look5> adresinden 21.01.2021 tarihinde alınmıştır.

Görsel23. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-ready-to-wear/emilio-pucci/slideshow/collection#31> adresinden 12.12.2020 tarihinde alınmıştır.

Not: Bu makale, İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı'nda Dr. Öğretim Üyesi Irmak BAYBURTLU danışmanlığında, Manolya USTA tarafından yürütülen "Giyim Tasarımında Geleceçilik ve Devinin Etkileri" başlıklı yüksek lisans tezinin ön çalışmalarından yararlanılarak hazırlanmıştır.

Emine KOCA

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

ORCID: 0000-0001-6607-5652

Gülşah POLAT

Öğr. Gör. Dr., Giresun Üniversitesi Şebinkarahisar UBYO, gulsah.polat@giresun.edu.tr

Giresun-Türkiye

ORCID: 0000-0001-8448-9947

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ KADIN DERGİLERİNDEKİ BATI TARZI GİYSİ ÜRETİMİNE YÖNELİK BİR İÇERİK ANALİZİ

Özet

Bu çalışmada; Osmanlı toplumunda kadınların giyim tarzlarını yönlendirmede etkili olan II. Meşrutiyet dönemi Mehasin ve Kadınlık dergilerinin sayılarında yer alan giysi üretimine yönelik bilgi ve yöntemlerin belirlenmesi ve Osmanlıca metinlerin tercümesiyle edinilen bilgiler doğrultusunda bu dergilerin giyim tarzlarının değişimindeki rolünün ortaya konması amaçlanmıştır. Araştırma kapsamındaki dergilerin sayfalarında yer alan kalıp ve dikim ile ilgili görseller içerik analizi yöntemiyle incelenerek, elde edilen bulgular sayfalardaki yazılı bilgilerle birlikte yorumlanmıştır. Böylece uzun yıllar değişmeden kuşaklara aktarılan bir giyim kuşam biçiminin değişime uğramasında diğer faktörlerin yanı sıra kadın dergilerinin rolü ortaya konmuş olacaktır. Çalışma birincil kaynaklardan ulaşılan bilgilerin niteliği ve Türk giyim tarihine kaynaklık sağlaması açısından önemli görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: II. Meşrutiyet, Kadın Giyimi, Giysi Üretimi, Batı Tarzı, Dergi.

A CONTENT ANALYSIS OF WESTERN STYLE GARMENT PRODUCTION DURING THE II. MEŞRUTİYET PERIOD IN WOMEN'S MAGAZINES

Abstract

In this study; It was effective in directing the dressing style of women in Ottoman society. It was aimed to determine the information and methods for the production of clothes in the issues of the II. Meşrutiyet period Mehasin and Kadınlık magazines and to reveal the role of these magazines in the change of dressing styles in line with the information obtained from the translation of Ottoman texts. The visuals related to the pattern and sewing on the pages of the journals within the scope of the research will be examined with the method of content analysis, and the findings will be interpreted together with the written information on the pages. Thus, the role of women's magazines will be revealed in addition to other factors in the change of a dressing style that has been passed on to generations for many years. The study is considered important in terms of the quality of the information obtained from primary sources and providing a source for the history of Turkish clothing.

Keywords: II. Meşrutiyet, Women's Clothes, Garment Production, Western Style, Magazine.

1.Giriş

Hakim olduğu geniş coğrafya ve çok kültürlü yapısıyla zengin bir giyinme kültürüne sahip olan Osmanlı devleti, geleneksel temellere dayanan kültürel değerlerini nesilden nesile aktararak yaşatmıştır. Bu değerlerin arasında önemli bir yeri olan giyim kuşam biçimlerinin uzun yıllar değişim göstermeden kullanılır olması, biçimlendirilmelerinde etkin olan değerleriyle birlikte giysilerin geleneksellik kazanmasına neden olmuştur. Uzun yıllar geleneksel yapısını korumayı başararak değişime kapalı olan giyim kuşam biçimleri XVIII. yüzyılda başlayan yenilik hareketlerinin etkisinden zaman içinde nasibini almış ve giysilerdeki değişim kaçınılmaz olmuştur.

Koca ve Koç (2014:373), çalışmalarında Osmanlı toplumunun giyim kuşamının köklü bir geleneğe sahip olduğuna işaret ederek batılılaşmanın hız kazandığı 18. yüzyılın sonlarına kadar değişmezlik gösterdiğini belirtmektedirler. Koç'un (2012: 683) Osmanlı da yüzyıllarca, birbiri ile benzer özellikler gösteren erkek ve kadın giyim kuşamı arasında önemli farklılıkların oluşmasının da yenileşme döneminde görüldüğünü belirtmesi, Türk giyim kuşamının uzun yıllar süren değişmezlik özelliğini vurgulamaktadır. Ancak Batılılaşma yönündeki köklü yenilikler ile her alanda yaşanan gelenekten kopuşun yansımalarının giyim kuşamda görünürlüğü de artmıştır. Turan'ın (2013:107), Osmanlı kadının gündelik yaşamına, özellikle kentli kadının hayatına modernleşmenin maddi kültür anlamında çok renkli yansıdığını, kadının geleneği zorlarken Batılı obje ve kavramların onun değişim sürecine eşlik ettiğini belirtmesi de bu durumu açıkça özetlemektedir. Çakır (1994: 22), geleneksel temeller üzerine kurulu Osmanlı Devleti'nin batılılaşma yolundaki değişimlerinin Tanzimat dönemi ile başladığını ve II. Meşrutiyet döneminde hızlandığını ifade etmektedir.

II. Meşrutiyetin yenileşme hareketleri ilk başlarda siyasi, eğitim, hukuk gibi alanlarda uygulanırken, değişim ve dönüşümün dinamikleri kadınlara da yansımış, daha önceleri hiç görülmemiş bir kadın hareketinin biçimlenmesini de sağlamıştır (Koca ve Polat, 2020: 432). Bu dönemde basın faaliyetlerindeki gelişmelerin, özellikle batı yanlısı yayınların artmasıyla kadınların özgürlük alanlarının da genişlediği görülmektedir. Akşit, (2008: 84-91) II. Meşrutiyet'in ilanından sonra başlayan kadın hareketinin ve kadının toplum hayatına katılmasının gerekliliği meselesinin, çeşitli gazete ve dergilerde üzerinde durulan önemli bir konu haline geldiğine dikkat çekmektedir. Ayrıca kadınlara yönelik dergilerin yayın hayatına girmesi ve bu dergilerin çeşitliliğinin artması, kadınların sosyal yaşamındaki değişimin yanı sıra giyim kuşamlarındaki batıya yönelik değişimi de teşvik ederek Türk kadının giyim kuşamındaki değişimine zemin hazırlamıştır. Dergilerde batılı hem cinslerinin nasıl giyindiklerine, saç bakımlarına, güzellik sırlarına ve en moda giysilerin dikim-kalıp tekniklerine yönelik bilgiler görselleriyle birlikte Türk kadınına sunulmuştur. Koca (2012:678), II. Meşrutiyet ve sonrasında yaşanan değişimlerin sonucunda her alanda gittikçe yaygınlaşan alafranga anlayışın, giyim konusunda da dönemin gazete ve dergilerinden yakından takip edilmeye başladığını belirtmektedir. Onur'un (2004: 69), batılılaşma hamlesi içinde halkın artık batının ürettiği kumaşlara ve oradan gelen giysilere yani Avrupalı tarz bir giyim ve yaşam biçimine doğru yönelmeye başladığına dikkat çekmesi, bu dönemde giyim tarzlarındaki değişimin boyutunu göstermektedir. Ancak, Özdemir'in de belirttiği gibi (2007: 37-38) giyim, kuşam ve davranışlarda batı taklitçiliği gündelik hayatta kullanılır hale gelmiş ve kadın giyimine batıdan alındığı belli olan biçimler girmiş ancak bunlar topyekûn bir değişikliği ifade etmemiş ve uzun süre geniş halk kitlelerine yayılmamıştır. Koca (2009:79) ise bu durumu, Osmanlı'da giyim kuşamındaki batılılaşmanın saraydan halka doğru yönlendiği için modanın yukarıdan aşağıya doğru yayılımının tipik örneği olarak görmektedir. Ayrıca, Tanzimat ile başlayıp Meşrutiyet dönemlerinde hız kazanmış olan bu Avrupa modalarına uyma ve bir toplumun kendine ait bir giyinme kültürünü bırakarak başka bir topluma benzeme çabalarının tartışılmasına neden olduğunu da belirtmektedir. Bu değişim döneminde yaşanan tartışmalara rağmen kadınlara yönelik basın, geleneksellik ile modernlik arasında kalan Türk kadınına Avrupalı giysileri giymeye hatta onları kendileri üretebilecekleri yönünde teşvik edici bilgiler vermeye devam etmiştir. Özellikle II. Meşrutiyet döneminde yayınlanan önemli kadın dergileri arasında yer alan Mehasin ve Kadınlık dergilerinin, içeriğinde batı modası giysilerin tanıtımının yanı sıra giysi üretimine yönelik kalıp hazırlama, kesim ve dikim işlemlerini içeren bilgilere yer vererek kadınları kendi giysilerini üretmeye teşvik ettiklerini söylemek mümkündür.

Kültürel anlamı açısından düşünüldüğünde giyinme, gelenekli toplumlarda bir önceki kuşağın bedeni üzerinde başlayıp, değişikliklerle bir sonraki kuşağın bedenlerine aktarılan ve gelecek kuşaklarla devam ettirilen bir yolculuk gibidir (Koç ve Koca, 2019:168). Bu yolculuğun yönünü ve sürekliliğini değiştirmede kadın dergilerinin etkin rolünün olduğu düşüncesinden hareketle bu çalışmada; II. Meşrutiyet dönemi Mehasin (1906-1907) ve Kadınlık (1912) dergilerinin sayılarında yer alan giysi üretimine yönelik bilgi ve yöntemlerin belirlenmesi ve Osmanlıca metinlerin tercümesiyle edinilen bilgiler doğrultusunda bu dergilerin giyim tarzlarının değişimindeki rolünün ortaya konması amaçlanmıştır. Dergilerde yayınlanan Avrupa modası kadın giyimine yönelik dikim ve kalıp tekniklerinin hem metinler hem de görsellerden üzerinden araştırılarak Türk kadın giyim kültürüne etkisi analiz edilmeye çalışılmıştır.

2. Yöntem

Osmanlı toplumunda kadınların giyim tarzlarının değişiminde önemli etkileri olan Mehasin ve Kadınlık dergilerinin sayılarında yer alan giysi üretimine yönelik bilgi ve yöntemlerin belirlenmesinin amaçlandığı bu betimsel çalışmada; dergi sayfalarında yer alan kalıp ve dikim ile ilgili görseller ve bilgiler nitel yöntemlerden biri olan içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir.

İçerik analizi metin içeriği toplama ve analiz etme tekniğidir. İçerik iletilen sözcükler, anlamlar, resimler, semboller, düşünceler, temalar veya herhangi bir iletiye gönderme yapar. İçerik analizinin güvenilirliği, kodlama işine bağlıdır. Bu ise kodlayıcılar ve kodlama kategorilerinin güvenilirliğiyle ilgilidir (Neuman, 2013: 466-470). İçerik analizinde, dokümanlardan elde edilen verilerin analizinden yorumlanmasına kadar izlenecek aşamalar; verilerin kodlanması, temaların bulunması, kodların ve temaların düzenlenmesi, bulguların tanımlanması ve yorumlanması şeklinde dört başlıkta toplanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 228). Araştırma sürecinde bu dört aşama takip edilmiştir. Bu doğrultuda alan sistematğine uygun olarak, dergilerin incelenen moda sayfalarındaki giysi üretimine yönelik bilgiler ile kalıp ve dikim tekniklerine ilişkin kavramları ayrıntılı bir şekilde tespit etmek için kodlama sistemi geliştirilmiş ve kodlara göre temalar oluşturulmuştur. Son olarak kodlar ve temalar arası ilişki kurularak, tercüme edilen bilgiler doğrultusunda Avrupa kadın modasının Türk kadın giyim kültürünü nasıl etkilediği yorumlanmaya çalışılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen dergiler amaçlı örnekleme yoluyla araştırmanın amacına hizmet edecek şekilde seçilmiştir. İki derginin sayıları taranmış ve giysi üretimine yönelik sayfalar belirlenmiştir. Buna göre; 1906-1907 yılları arasında yayınlanan Mehasin dergisinin dördüncü, beşinci ve altıncı sayıları ile Kadınlık dergisinin 1912 yılındaki yedinci, on birinci ve on ikinci sayılarında yer alan giysi üretimine yönelik sayfalar seçilerek analiz kapsamına alınmıştır.

Dergi	Yayımlanan Sayı	Seçilen Sayı Aralığı
Mehasin (1906-1907)	12	4-5-6
Kadınlık (1912)	12	7-11-12

Tablo 1. Amaçlı Örnekleme İle Seçilen Dergi Sayıları

Araştırmanın amacına ulaşmak için aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

- Mehasin (1906-1907) dergisindeki moda ile ilgili sayfalarda kalıp ve dikim tekniklerine ilişkin kodlar ve temalar nelerdir?
- Kadınlık (1912) dergisindeki moda ile ilgili sayfalarda kalıp ve dikim tekniklerine ilişkin kodlar ve temalar nelerdir?

3. Bulgular ve Yorum

Türk kadınının giyim tarzının değişiminde önemli etkisi olduğu bilinen kadın dergileri, sadece görsellerle desteklenmiş bilgilerle batı tarzı giyimi tanıtmakla kalmamış, kadınların bu giysileri kendileri dıkebileceklerine yönelik

detaylı bilgilerle teşvik edici rol de üstlenmişlerdir. Bu bağlamda, araştırma kapsamındaki Mehasin ve Kadınlık dergilerinin içeriklerinde yer alan giysi üretimine dair kadınları yönlendirici sayfaların hangi bilgilere yer verdiği önem kazanmaktadır. Tematik kodlama tablolarında (Tablo 2,3) dergilerin Avrupai kadın giysilerinin üretimine yönelik sayfalardaki kodlar ve oluşturdukları temalar alan sistematığı çerçevesinde belirlenerek, dergilerin giyim tarzlarının değişimindeki etkisi yorumlanmıştır.

	Dergi adı: Mehasin	Yıl: 1906-1907	Sayı: 4-5-6	
S A Y F A L A R	 Sayı 4, Resim 1.	 Sayı 5, Resim 2.	 Sayı 5, Resim 3.	 Sayı 6, Resim 4.
K O D L A R	Beden ölçüleri Bedenden ölçü alma Modele özgü ölçüler Kalıp çizimi	Model tanımı Dikim ve dikiş teknikleri Süsleme teknikleri Eski giysileri değerlendirme	Kumaş seçme Kalıbı kumaşa yerleştirme Kumaşı kesme	Giysi kalıp, dikim, süsleme, aksesuar ve batı modasına yönelik bilgiler
T E M A L A R	Giysi kalıbı hazırlama	Giysi dikimi	Kumaş seçme ve kesim	Açıklayıcı bilgiler

Tablo 2. Mehasin Dergisi 1906 -1907 Yılı 4-5-6 Sayılarındaki Kalıp ve Dikim Teknikleri Tematik Kodlama Tablosu

Tablo 2’de, Mehasin dergisinin moda için sayfaları incelendiğinde, kalıp ve dikim tekniklerine ilişkin belirlenen kodların oluşturduğu temaların, giysi üretim sürecinde izlenen alan sistematığına uygun aşamalar olduğu görülmektedir. Görsellerin yanı sıra Osmanlıcadan tercüme edilen bilgiler kodların belirlenmesinde temel oluşturmuştur. Kodlar ve oluşturduğu temalar açıklayıcı bilgiler doğrultusunda yorumlandığında, dergilerin giysileri üretmeye yönlendirici etkisi daha açık şekilde ortaya çıkmaktadır.

Tablo 2’de belirtilen kod listesi doğrultusunda Mehasin dergisinin dördüncü sayısındaki farklı açılardan Avrupai tarzda giysi görsellerinin tanıtımının yanı sıra giysi için ölçü alınacak yerler ve modele özgü ölçü alınmasına yönelik bilgiler diğer sayfada devam edecek kadar detaylı verilmiştir (Resim 1). Kol boyu, etek boyu, beden genişlik ölçüleri tek tek belirtilerek kalıbın nasıl hazırlanacağı konusunda bilgiler sunulmuştur. Ayrıca, ölçülere göre nasıl elbise patronu (kalıp) hazırlanabileceğine dair ip uçları verildiği ve Avrupa’da en moda olan giysileri kendilerinin dükkanları yönünde kadınların teşvik edildiği görülmektedir. Osmanlı toplumunda Ermeni ve Rum terzilerin, saray ve konaklara giderek Avrupa modasına uygun elbiseler diktikleri ve özellikle gelir düzeyi yüksek mevki sahibi kişilerin eşlerinin genellikle bu dergilerdeki görselleri terzilere götürerek özel giysi siparişleri verdikleri kaynaklarda yer almaktadır.

Osmanlı'da 19. Yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında belirli bir zümre için moda tüketiminin olduğu, özellikle moda tüketiminin ileri bir seviyede yaşandığı İstanbul'da az da olsa ısmarlama dikime başvurulduğu bilinmektedir (Vassiliev, 2004: 45). Tezcan (1988: 49), Topkapı Sarayı arşivindeki terzi defterlerinde, terzi atölyelerinin genellikle Beyoğlu'nda bulunduğunu, saray kadınlarının terzilere hitaben yazdıkları talimatlarla, kumaş örneklerinin ve modele ilişkin notların model sayfasına iliştilmiş olduğunu, model sayfalarının ise dergilerin sayfalarından oluştuğunu ve terzilerin bu dergi sayfalarındaki ayrıntılar doğrultusunda giysileri diktiklerini belirtmektedir. Ayrıca, bu defterlerden dönemin sanat ve moda merkezi olan Paris modasının izlendiğinin anlaşıldığını vurgulamaktadır. Koca ve Polat (2020:437) ise Avrupa modasını takip etmek isteyen şehirli kadınların bu dergilerin kalıp ve dikim ile ilgili bölümlerinden faydalandıklarına dikkat çekmektedirler.

Resim 2'deki giysi görselleri incelendiğinde, A silüet formunda belden kesikli, üst kısmı oldukça büzgülü bileğe doğru daralan kolları ile geleneksel formdan uzak, Avrupai tarzda elbiseler oldukları açıkça görülebilmektedir. Osmanlıca tercümesi yapılan bilgilerden genç kız giysisi olduğu anlaşılan giysiler için oldukça detaylı açıklamalar yapılmıştır. "7 büyüklükte 75 santimden, 110 santime kadar göğüs ölçüsüyle, 5 büyüklükte ve 75 santimden, 105 santime kadar göğüs ölçüsüyle, genç kızlara mahsus prenses usulünde elbise; 14 yaşından 19 yaşına kadardır" (Mehasin, 1906:267) açıklaması prenses modeline özgü ölçülerin verildiğini göstermektedir.

"Dikiş ve Tabahat Bıçkı Tatbikati" başlıklı metinde "maksadımız, demode bir etekten esvap nasıl çıkar? Dikişte iktisat, bilhassa taşradaki kadınlarımızdan aldığımız mektuplarda dikiş ve yemek hakkında malumat vermemiz tavsiye olunuyor. Biz şimdiye kadar gerek dikiş gerek el işleri ve tabahat (yemek pişirme) hakkında malumatı müfide vermek istiyorduk. Bu nüshamızda bıçkıyı hiç bilmeyen hanımlar düz bir esvaptan süslerle en müşkül modelleri bile kolayca biçebilecekler (Mehasin, 1906:267), açıklaması ile hiç dikiş bilmeyen kadınların en basitinden en süslüsüne kadar her tür elbiseyi dikebilecekleri yönünde cesaretlendirildikleri görülmektedir. Ayrıca, kadınların kendilerine dikecekleri elbiselerle ekonomik açıdan kazanç sağlayacaklarına vurgu yapılarak, kadınları giysilerini dikmeye teşvik edildiğini söylemek mümkündür. Dergiyi, İstanbullu yüksek mevkili kişilerin dışında Anadolu kadınının da takip ettiği, hatta yazdıkları mektuplarla Avrupa modası giysilerle ilgili kalıp ve dikim bilgileri gibi modaya dair isteklerini belirttikleri de sayfadaki bilgilerden anlaşılmaktadır. Bu durum, Avrupa modasının saraydan halka ve İstanbul'dan Anadolu'ya doğru yayılmasında kadın dergilerinin etkisi olduğunun göstergesi olarak düşünülmektedir.

Derginin beşinci sayısında kadınlara sadece hazır kalıplarla kesim yaparak elbise dikmenin bir marifet olmadığı belirtilmesi dikkat çekicidir. Mehasin dergisindeki (1906:267) "Dikiş tatbiki" başlıklı metinde (Resim 3) kadınların ekonomik olmayı bilmelerinin ve modası geçmiş giysilerinden yeni giysiler dikebilmelerinin önemi vurgulanmıştır. Özellikle bir kadının mutlaka dikiş dikmeyi bilmesi vurgulanarak, kadınları giysileri dikmeye teşvik etmenin yanında bu becerinin kadını tamamlayan ve değer katan bir meziyet olarak açıkça ifade edilmesi dikkat çekicidir. "Bir erkekten maclumat beklemek ne kadar tabii bir talep ise bir kadından dikiş maclumatı beklemek o kadar tabidir. Kadının dikiş ve el işi bilmeyeni tabi olmayandır. Her kadın dikiş, bilmeli bıçkı bilmeli ve aynı zamanda bir de bunun iktisadını anlamalıdır. Bazı kadınlar vardır ki bir top kumaşın üstünde makaslarını yürütebilirler de modası geçmiş bir esvabın yine modaya tevfiği yahut eski bir esvabdan yeni bir esvab çıkarmanın yolunu bilmezler. Bu o kadının dikiş hakkında fikdanı maclumatına delalet eder. Bir etekten güzel esvap nasıl çıkar?' Gördüğünüz şekil (Resim 3.) itibariyle her şeyden ziyade nazarlarınızın tayin edeceği düz kloş bir etek resmidir. İçinde Elif harfiyle işaret edilen bir çocuk ceketini önü, B ceketin arkası, Ha kol, Vav kol kapağı, yaka Ç,de tacrif edeceğimiz esvabı ikmal edecek etektir". Açıklamadan da anlaşıldığı gibi harflerle kodlanmış kalıp parçalarının çiziminin nasıl yapılacağı, hangi kumaşın seçileceği, kalıbın kumaşa yerleştirilmesi ve kesimi detaylı olarak anlatılmıştır. Ancak, giysilerin dikiminde özellikle israf konusunun vurgulandığı görülmekle birlikte, Türk kadınının hiç de yabancı olmadığı bu tutumun geleneksel giysilerinin biçimlendirilmesinde temel ilke olduğunu söylemek mümkündür. Koç ve Koca (2019:229), Türk hak giyim kuşamında kullanılan pek çok giysi parçasının kumaş israfını en aza indirgeyecek şekilde oluşturulduğunu,

hatta bazı giysi modellerinin kumaş kesiminde “0” atık uygulaması söz konusu olduğunu belirtmeleri bu söylemi desteklemektedir.

Mehasin dergisinin 1906 yılında yayınlanan altıncı sayısında moda ile ilgili işleme ve süsleme örnekleri yer almış, mendil kenarlarına yapılan bir süslemeden bahsedilerek, bu süsleme için “kenar lalesi dikişi” olarak bahsedilmiştir. Keten, ipek ve kareli kumaş üzerine yapılan çiçekli süslemelerin iğneyle nasıl işlendiği anlatılmıştır. Dergide yayınlanan “Şaseler” başlıklı metinde; “şaseler, 26 santim boyunda 15 santim enindedir. Keten üzerine kordon, düz sarma ve düğüm iğnesi ile işlenmiştir. Büyük çiçekler üç renkte, çilek pembesi ipekle düğüm iğnesi işi, diğer çiçekler sarı yaprak ve saplarda yine iki renk vardır. Etrafı ise açık koyulu kahverengi iplikle işlenmiştir. 4 numaradaki şase yine aynı keten üzerindedir kenarları antikadır. 5 numaralı şase Karem hareli kumaşlardan olup 37 santim boyunda 30 santim eninde ya da 30 santim eninde ve 70 santim boyunda kumaş biçilir, çiçeklerin ortası kayısı ve kenarları biraz daha açık olmak üzere kırımızı kurdelelerden döküm iğnesi ile işlenmiştir. Yapraklar yeşil kurdele ile işlenmiştir” (Mehasin, 1906). Süslemelerin nasıl yapılacağına tüm detayla anlatılması, kadınlara sadece giysilerle ilgili değil, süsleme ve tamamlayıcılarıyla da ilgili bilgiler verildiğini ortaya koymaktadır. Altıncı sayıda yer alan iki Avrupalı kadın görsellerinin hemen altındaki; “Patron 5 kuruştur” başlığında “Ancak hanımlarımızın bir kısmı masa örtüsü, şase, kravat, mendil bir kısmı da bu kostümlere mütalıdır. Kostüm yaptırılmamış üzüntüsü yaşayan hanımlarımız bu patronumuzla beğendikleri kostümleri fazla para sarf etmeden giyebileceklerdir. Memleketimiz bugün her nekeye nazarla geri pek geri ve fakirdir. Ayağını yorganına göre uzatmalıdır (Mehasin, 1906). Bu metinde ülkenin bulunduğu zor şartlar ve halkın ekonomik durumu dikkate alınarak, kadınların ev ekonomilerine yük olmadan moda ile uygun giysileri kendileri üretebilecekleri belirtilmiş ve kadınların Avrupa modasını takip etmeye teşvik edildikleri açıkça görülmektedir. Bu dönemde Avrupalı kadınların giyim tarzlarının şapkadan sonra en önemli tamamlayıcısı olan şemsiyelere de dergide ayrı bir yer verilerek kumaş, kalıp ve süsleme özellikleri anlatılmıştır. “Patronumuzun bir numarasındaki şemsiye” başlığında (Resim 4.); “beyaz keten üzerine 25 numara parlak pamukla beyaz sarma işlenecektir. Şemsiye patrandaki parça gibidir” (Mehasin, 1907:496-497) açıklaması da giysi tamamlayıcılarının nasıl yapılabileceğine yönelik açıklayıcı bilgilerdendir.

Mehasin Dergisinin incelenen sayılarında, Avrupa modası giysilerin model, kalıp ve dikim özelliklerinin tüm ayrıntılarıyla verilerek, Osmanlı kadınının beğenisine sunulduğu ve bu giysileri dizecek terzilere rehber olduğu görülmekle birlikte, kadınların en son moda giysileri en ekonomik şekilde kendilerinin dizebileceklerine cesaretlendirilmelerinin esas vurgulanan konu olduğu görülmektedir.

Araştırma kapsamındaki ikinci dergi olan Kadınlık Dergisinin amacı, “Kadınlığın varlığını ve memlekette bir mevki bulunduğunu müdafâ eder. Perşembe günleri neşrolunur. Musavver gazetedir. Sahaifimiz (sayfa) bilumum Osmanlı hanımları asrına...” olarak belirtilmiştir (Kadınlık, 1912: 7). Derginin amacından da anlaşılacağı gibi kadının toplum içindeki yerini ve önemini vurgulayarak, çağın gerisinde kalmamaları için onları geliştirmeyi amaçladığı görülmektedir. Mehasin dergisinde olduğu gibi Kadınlık Dergisinin içeriğinde de kadınların sosyal yaşam, kişisel bakım ve giyim tarzlarına yönelik bilgilerin yanı sıra giysilerin üretimine yönelik kalıp ve dikim işlemleriyle ilgili bilgiler de yer almaktadır. Dergi sayfalarının analizi sonucunda belirlenen kodlar ve kodların oluşturduğu temalar Tablo 3’te sunulmuştur.

	Dergi Adı: Kadınlık	Yıl: 1912	Sayı: 7-11-12	
S A Y F A L A R	 Sayı 7, Resim 5	 Sayı 7, Resim 6	 Sayı 11, Resim 7	 Sayı 12, Resim 8
K O D L A R	Dikim ve dikiş teknikleri Kumaşı kalıba yerleştirme	Beden ölçüleri Bedenden ölçü alma Modele özgü ölçüler Kalıp çizimi Kumaş seçme Kumaşı kesme	Model tanımı Dikim ve dikiş teknikleri Süsleme teknikleri Kalıp çizimi	Giysi kalıp, dikim, süsleme, aksesuar ve batı modasına yönelik bilgiler
T E M A L A R	Kumaş seçme ve kesim Giysi dikimi	Giysi kalıbı hazırlama Kumaş seçme ve kesim	Giysi kalıbı hazırlama Giysi dikimi	Açıklayıcı bilgiler

Tablo 3. Kadınlık Dergisi 1912 Yılı 7-11-12 Sayılarındaki Kalıp ve Dikim Teknikleri Tematik Kodlama Tablosu

Tablo 3.'deki kod listesi bağlamında Kadınlık dergisinin yedinci sayısında daha çok kadınları giysi dikmeye teşvik edecek bilgilere yer verildiği görülmektedir. “Terzilik” konulu sayfalarda kesim için kumaşın hazırlanması, kumaşın ekonomik kullanılması, kalıbı kumaşa yerleştirme ve kesim işlemi hakkında detaylı bilgiler sunulmuştur. “Terzilikten muhabbet (Tülbent üzerine örnek tersini usulü), kumaş israfına mahul kalmamak için herhangi bir kumaş biçilmezden akadem-i evvel bol tülbent üzerine tahbire icrası lazımdır. Yapılan resim ve örneğin matlube-i muvaffak bulunduğu tahkik ettikten sonra hiçbir suretle inhiraf etmemek ve adeta yapışmış gibi kumaş ve tülbentin iplikleri atkı ve çözgü (düz boy ipliğine göre) birbiri üzerine gelmek suretiyle örnek kumaş üzerine yerleştirilmelidir. Bu gibi muhaziyerin önünü almak içinde yegâne çare örneği kumaşa birkaç iğne ile rapt etmektir. Hiç tülbente ihtiyaç-ı mes etmeksizin doğrudan doğruya saman kâğıdı üzerindeki resimden kumaş biçilebilirse de mübtedi olanlar için müşkülât-ı daidir. Çünkü kâğıt ne kadar olsa tülbent gibi yumuşak ve sabit değildir. Bianen aleyh saman kâğıdı üzerine herhangi bir tülbent konulup kurşun kalemle üstünden örnek tülbent üzerine çizildikten sonra kumaş üzerine tatbik edilirse daha emniyetle iş görülmüş olur” (Kadınlık, 1912: 11). Dergide yer alan bu açıklama, hazırlanmış olan kalıbın kumaşa uygulanmadan önce tülbentten kesilerek birleştirilmesi ve modelin ve kalıbın kişi üzerinde uygunluğunun kontrol edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Düz iplik istikametinden ekonomik olmaya kadar pek çok işlemin neden ve nasıl yapılması gerektiği de açıkça belirtilmiştir. 1912 yılında toplumun yapısı ve kadının sosyal konumu dikkate alındığında, dergide anlatılan bu işlemlerin günümüz giysi üretim sürecinde uygulanan aşamalar olduğu ve o dönem için kadınlara beceri kazandırmaya yönelik çok önemli bir uygulama olarak görülmektedir. Bu dönemde birçok biçki-dikiş eğitimi veren okul ve kursların açıldığı düşünüldüğünde, dergilerin bu eğitime katkısı ve kadınların beceri kazanmalarına etkisi açıkça ortaya çıkmaktadır.

Karakışla (2014:75-76) Osmanlı Hanımları ve Kadın Terzileri kitabında; 1913 yılında Osmanlı Müdafaa-ı Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'nin yayın organı ve Osmanlı İmparatorluğu'nda yayınlanmış en radikal kadın dergisi olan "Kadınlar Dünyası'nın" organize ettiği bir Terzi Evi girişimi olduğunu, cemiyet azalarından terzilik sanatının inceliklerine vakıf olan hanımlar tarafından idare edilecek olan bu terzihanede ayrıca genç kızlara terzilik dersleri de verildiğini belirtmektedir. Gürsoy (2009:171) ise dönemin terzilik zanaatının ne denli önemli olduğunu; "Fatma Aliye'nin romanlarına genellikle Avrupa tarzı dikilmiş giysiler ön plandadır. Çünkü Avrupalı olmanın önemli ölçütlerinden biri de onlar gibi giyinmektir. Bu hanımlar hem bu dönemin okullarında öğretmenlik yaparken, hem de genç kızlara ve kadınlara dikiş, nakış öğreten kişiler olarak tarihte yer almaktadır" şeklinde ifade etmektedir.

Derginin yedinci sayısında "Dikişin Eşkal ve Tenvi'i" başlığında Osmanlı hanımlarına dikiş çeşitleri ile ilgili bilgiler verilmiş, hangi dikişin nerede kullanılacağı, sağlamlık düzeyi ve nasıl yapılacağı şekillerle gösterilmiştir: "Şekil 2'de gösterildiği üzere hanımlarımız dikiş ve iğneye müteallik tekml hususta vakıf olduklarını zannederiz. Bu mütrevci aksamdan yüz veya ön dikişler ziyade müstekamildir. Dokuma dikişi önden ve arkadan birçok dikişe mütevakıftır. Yan yana kenar dikişi munahi ve fakat gayet dayanıklı olur. Kenar bastırılması o dahi aynı kenar dikişi gibidir. Arka dikişi gayet dayanıklıdır. İğne ardı, çok dikkat lazımdır. Teyeli sağdan ve soldan yapmak lazımdır. Terlik dikişi munahırf iki nevsi dikişe muhtaçtır. Her kenara vasıl olduğu vakitte dahi iplik koparılmak icab eder. Bu usul-ü faniyle ve pike gibi dikişlerde demüste'amildir" (Kadınlık, 1912: 10). Açıklamalarda, teyel çeşitleri hakkında bilgiler verilirken bu teyellerin sağdan sola doğru yapılması gerektiğini belirtecek kadar detaylı bilgiler verilmiş olması, kadınların bu işlemleri yaparken zorluk çekmemeleri için oldukça özen gösterildiği anlamına gelmektedir.

Yedinci sayıda çizimleriyle birlikte yer alan (Resim 5) teyel çeşitlerinin isimleri ise sırasıyla; iğne teyeli (İğne ardı dikişi olarak bilinen dikiş tekniği), enine ardı, bastırma, yatırma, ilik açma, Türk dikişi (işi), örme, Selanik ve el oyasıdır. Giysi dikimi ile ilgili her işlemin detaylı olarak anlatıldığı bu sayıda ilik açmadan çeşitli tutturucuların dikimine kadar gerekli olan adımlar ve dikkat edilmesi gereken noktalar açıkça belirtilmiştir. "İlik açma usulü" başlığında "ilik; kumaşın iplik yollarından ikmal-i dikkatle açılmak lazımdır. İlik açmak için kumaş kesildiğinde, bozulmamak ve kumaş hal-i tabiyesini muhafaza maksadıyla kesilen muhillin kenarları dikilmek icab eder. Bu da iplikler birbirine ilmek yapılarak meydana getirilir. İpliğin nasıl bırakılması lazım olacağıyla beraber iğne ve kumaşın tutulması lazım olacağı şekil 3 ve şekil 4'de izah edilmiştir. Bu şera'it dahilinde açılan ve dikilen ilik hiç vakit bozulmaz ve dokumayı muhafaza etmiş olur. İlik açıldığında veya düğme dikildiğinde ipliğin dokumaları daima düğme ve kumaş arasında kalmalıdır. Bunun için dikişe evvela kumaşın yüzünden başlamak lazımdır. Düğme dikildiği zaman kumaşa temas etmemesi için düğmenin serbest bulunması lazımdır. Bunun da çaresi dikildikten sonra düğmenin etrafına biraz iplik sardıktan sonra ilmeklemek lazımdır. Kopçalar dahi şekil 5'de gösterildiği üzere dikilmek icab eder" (Kadınlık, 1912:11). Dergide dikiş dikerken dikkat edilmesi gereken noktalardan, kişinin dikiş dikme pozisyonuna kadar pek çok konuda bilgilere neden sonuç ilişkileri açıklanarak yer verilmiştir. "Terzilikte başlıca birinci şart dikilen şeyin üzerine asla el koyulmamalıdır. Terzilikle meşgul bulunanlar daima bir vaziyette bulunmaları icab eder. Bazı hanımlarımda görüldüğü vechle diz çökerek dikiş dikmek dahi zordur. Bu hafıza-i lashaya fevklalade sev-i tesiri vardır. İskelede oturmak en muvaffak bir usuldür" (Kadınlık, 1912:12).

Derginin yedinci sayısında (Resim 6) kesim ve dikiş bilgilerinin yanı sıra giysi modelleri ve kalıplarına yönelik bilgi ve görseller de yer almaktadır. Bu sayıda "Terzilikten Muhabbet" başlığı altında bir bebek mama önlüğünün modeli ve ölçüleri verilerek kalıbının nasıl hazırlanacağı çizilerek anlatılmıştır. "Çocuk ve kundak bezleri silsilesinden çocuk mama önlüğü yapmak için tertib edilmesi lazım olunan model gayet sade ve basittir. Şekilde görüldüğü vecihle "A,B" gibi şekli bir hat temdit ediniz. İş bu hattın uzunluğu 25 santimetre olmalıdır" (Kadınlık, 1912:12). Metinlerde günsellik olarak bahsedilen mama önlüğünün sadece kalıbıyla yetinilmemiş, kumaş seçiminden süslemesine kadar en ince detaylarıyla açıklanmıştır. Kumaş özelliğine göre fantezi önlük yapıldığında; altına ikinci bir kat olarak aynı boyutta yapılmış patiska veya başka kumaştan önlük yerleştirilmesi önerilerek, önlüğün işlevselliğine yönelik bilgiler de verilmiştir. "Bir'ade A'dan bidaile modelin 3 santimetre ve "T,D" mahalli 4:3 santimetre ve "D,E" mahalli 5:4

santimetre dolunda olmak üzere noktalarla işaret edilir. “E,B” mahaleride günsellik kırma mahallini ara eder. Yukarıda zikredilen kısım çocuğun boyutuna isabet edecek.” “Patiskadan günsellik arzu edildiği takdirde şu halde patiska veya saireden aynı cisamete diğer bir güneşlik daha yapılarak fantezi günselliğin altına konulur. Kenarları nakışlı günsellik imal etmek arzu edenler günselliğin etrafına iki sıra nakış işledikten sonra köşelere zarif çiçekler tersim etmelidirler” (Kadınlık, 1912:13). Ayrıca, mama yiyebilecek kadar büyümüş olan bir çocuk için artık kundak bezi kullanılmayacağını belirtmesi ve kundak bezlerinden mama önlüğü yapılmasının önerilmesi ise dergide sıklıkla vurgulanan israf konusuna kadınların dikkatinin çekildiği anlamını taşımaktadır. .

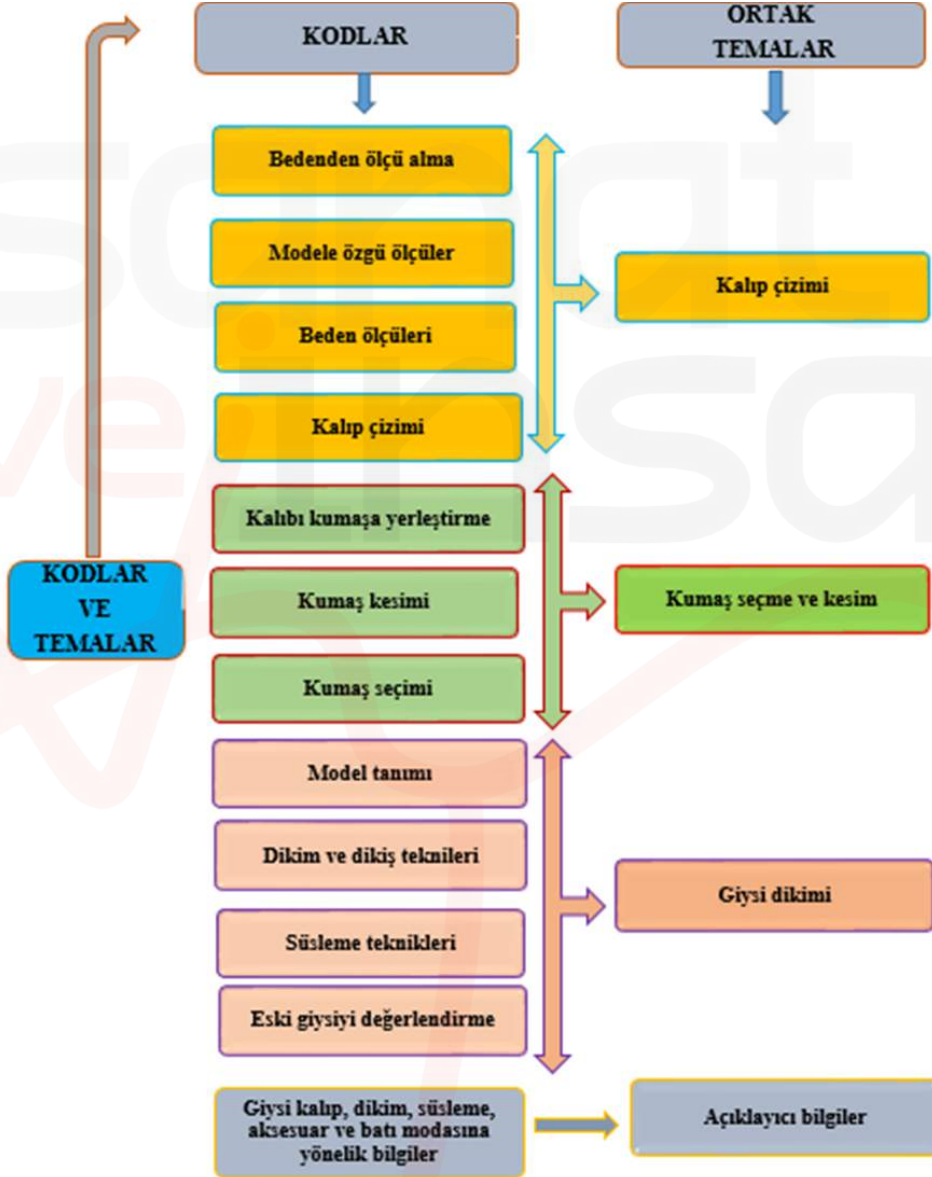
Derginin on birinci ve on ikinci sayılarında genellikle iç giyime yer verilmiş, iç gömlek modelleri ile birlikte kalıplarının nasıl hazırlanacağı anlatılmıştır. On birinci sayıda (Resim 7) “Terzilikten Muhabbet” başlığı altında iç gömleği kalıp çizimi en kolay anlaşılabilir şekilde harflerle tanımlanarak açıklanmıştır. “İç gömleğinin manzara hariciyesi makus bir “A” harfinin teşkiliyle “J” harfine kadar bir santimetre kısaltmalıdır ve “P” harfi arkanın alacağı manzarayı gösterir. Çevreyi çizmek üzere biçkinin kumaş için model açılacak ve “M” harfinden başlamak ile hilal şeklinde kesilecektir” (1912:13), genel tanımlaması yapıldıktan sonra işlem sırası ve dikkat edilmesi gereken noktalar belirtilmiştir. Resim 8’deki sayfada ise gömleğin kesimine yönelik işlemler sırasıyla açıklanmıştır. “Doğrudan doğruya gömlek biçmek usulü için model açılacak ve ondaki “M” harfinden başlamak ile hilal şeklinde kesilecektir. İç gömleğinin manzara-i hariciyesi (dış görünüşü) suret-i kat’ide hat-ı izamı itibariyle iki santimetre derinliği geçmeyecektir. Doğrudan doğruya iç gömleği kesmek usulü iç gömleği evvelak imübahiste zikredilen modeller mesul-ü Kemal-itina ile kesilir. Fakat müstetil “A,B” üzerinden bir santimetre eksiltme edilecektir ve bir santimetrede bunun gibi “B,S” noktalarından tenkis-i icab der. Şekilde izah edilmiş olan ”B,N, N,A” noktalarının yarım santimetre kadar dekolte olarak kesilecektir” (Kadınlık, 1912:14). Bu sayıda ayrıca beden ve kol kalıp çiziminin yanı sıra, bu işlemlerin çocuklar için gömlek kalıbı hazırlamada da geçerli olduğuna, ancak kumaş ve süsleme tekniklerinin seçimi ve uygulanmasında farklılıklara dikkat çekilmiştir.

Çocuklar için iç gömleği çeşitleri, kullanımı, vücudunu tahriş etmeyecek kumaş türleri ve dikiş teknikleri hakkında bilgilerin açıkça verildiği sayfada dikim işlemi de aşamalarıyla anlatılmıştır. “İç gömleki’ mali küçük çocuklara bir,biri üzerine üç gömlek giydirirler. 1. İç gömleği ince bir veya patiskadan yapılır. 2. Fanila gömlek yahut salaçpurdan ki bunun yerine çokluk oluyor, 3. Üst gömleği ki pazen veya pamuktan mamul bir nevi pikeden yapılır. İç gömleğin suret-i imali için kullanılacak dokuma mallar herhalde bir veya gayet ince patiskadan olması lazımdır. Bu gibi gömleklerin gayet ince ve hafif dikilmeye gayret edilmelidir. Çünkü çocuğun vücudunu tahriş eder. Gömleğin tekmiil çevrelerini bastırarak kenar yapılmalıdır. Bir de işbu kenar üzerine ince dantel dikilirse güzel olur. Üst gömleğinde gelince bu gibi gömlekler için kullanılan mensucat ekseriyetle ince pikedir ve fakat intihab da mümkün olduğu kadar yumuşak olması müstelzim ise bu nevi kumaşların kalın olacağı cihetle kenarlarını bastırmaya lüzum yoktur. Ancak iyice dikilmiş olmalıdır. Bir de arka tarafından da gömlek ayrılarak ilikler açılacaktır. Gömlek kenarları her ne kadar basılmayacak ise de uç uca gelmek şartıyla dikilmiş olacaktır. Bir de göğüs cihhatı oya ve dantellerle yahut makine vasıtasıyla nakış işlemek suretiyle tezyin edilecektir. Etrafı dahi ince boncuk veya buna benzer şeylerle çevrilecek olursa pek şık olur. İnce pazen veya pamuktan mamul pikeden yapılan gömleklerin kenarlarını bastırmak icab eder” (Kadınlık, 1912:14). Açıklamalardan da anlaşılacağı üzere derginin, kadınları sadece kendilerine değil çocuklarına da giysi dikmeleri konusunda yönlendirici bilgiler sunduğu görülmektedir.

Kadınlık dergisi sayfalarının analizi sonucunda belirlenen kodların oluşturduğu temaların kalıp hazırlama, kumaş seçme, kesim yapma, dikim ve süsleme teknikleri olduğu Tablo 3’te görülmektedir. Temaların Mehasin dergisindeki temalarla aynı olduğu ancak giysi çeşidi açısından bilgilerin farklılık gösterdiği gözlenmektedir. Bu durum her iki dergi sayfalarındaki yazılı ve görsel verilerden belirlenen kodlar ve kodların oluşturduğu temaların, alan sistematığına uygun giysi üretim süreci aşamaları ile örtüştüğü sonucunu ortaya koymaktadır.

4. Sonuç

II.Meşrutiyet dönemi Mehasin ve Kadınlık dergilerinin sayılarında yer alan giysi üretimine yönelik bilgi ve yöntemlerin içerik analizi yöntemiyle belirlenmesinin amaçlandığı bu araştırmada; her iki dergi sayfalarındaki yazılı ve görsel verilerden belirlenen kodlar ve kodların oluşturduğu temaların, alan sistematığına uygun giysi üretim süreci aşamalarını içeren ve kadınları kendi giysilerini dikmeye teşvik edici nitelikte olduğu görülmüştür. Bu bağlamda dergi sayfalarının, çizimler, bilgiler, basitleştirilmiş işlem basamakları ve görsellerle desteklenerek giysi üretimine yönelik hazırlandıkları görülmüştür. Dergilerin ilgili sayfalarının içerik analizinde belirlenen kodlar ve kodların oluşturduğu temalar Şekil 1’de sunulmuştur



Şekil 1. Mehasin ve Kadınlık dergisi Moda Sayfalarında Yer Alan Giysi Üretimine Yönelik Kodlara Göre Ortak Temalar

Genel içeriğiyle kadınlara, kişisel bakım, güzellik, yemek pişirme, ev ekonomisi, görgü kuralları ve sosyal yaşama dair birçok konuda bilgiler sunan kadın dergilerinin moda sayfalarında, batı modası giysilerin tanıtımının yanı sıra bu modern giysilerin kadınlara daha güzel ve çekici görünüm kazandırdığı görsellerle anlatılmıştır. Ancak, dergilerin dönemin sosyo ekonomik yapısı ve kadının toplum içindeki konumunu dikkate alarak daha çok kadının bu giyim tarzlarını benimsemesini ve uygulayabilmesini sağlayabilmeye yönelik içerikler hazırladıkları görülmüştür. Özellikle kadınların kendi giysilerini dikişebileceklerine yönelik güven duyguları geliştirilmiş ve giysi dikiminin detaylı açıklamalarıyla kadınlar bu güzel giysileri dikmeye teşvik edilmiştir. Ayrıca kadınların giysilerini tamamlayabilecekleri

aksesuarları da kendi imkanları ile evde yapabileceklerine ilişkin yönlendirici bilgilerin ve görsellerin yanında, eski giysilerden yeni giysiler üretme, süslemelerle yeni giysi tarzları oluşturma ve iktisatlı olma konularına sıklıkla vurgu yapıldığı gözlenmiştir. Ayrıca, kadınların kişisel gelişimlerine ve becerileri kazanmalarına katkı sağlayacak, kısaca kendilerini geliştirebilecekleri bilgilere sıklıkla yer verilmesi de dikkat çekici bir sonuç olarak tespit edilmiştir.

II. Meşrutiyet döneminin yarattığı kadının sosyal yaşamında özgürleşme hareketlerinin de etkisiyle, Türk kadınının geleneksellikten modern giyim tarzına geçişinde dergilerin bu teşviklerinin etkili olduğu, giyim tarzlarındaki değişimin yavaş yavaş halk tarafından benimsenip yaygın hale gelmesiyle sonuçlanmıştır. Bu nedenle Türk kadınının giyinme kültürünün değişime uğrayarak Avrupa modası özellikleri taşıyan yeni giyim tarzına doğru evrilmesinde kadın dergilerinin önemli rolü olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla, kadın dergilerinin farklı açılardan analiz edilmesi ile kültürel birikime katkı sağlanabileceğinden hareketle dönemin diğer dergilerinin de incelenmesi önerilmektedir. Bu nedenle çalışmanın yeni araştırmalara örnek oluşturacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Akşit, E. (2008). Osmanlı Feminizmi”, Uluslararası Feminizm ve Doğu Kadınları, *Doğudan*, (7), 84-91.
- Çakır, S. (1994). *Türk Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürsoy, Ü. (2009). II. Meşrutiyet Dönemi Dergileri Üzerine Bir Değerlendirme, *Doğu-Batı*, 46, 207-221.
- Karakışla, Y. S. (2014). *Osmanlı Hanımları ve Kadın Terzileri (1869-1923)*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Koca, E. (2009). 18. ve 19. Yüzyıl Osmanlı Erkek Modası, *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*,(7), 63-81.
- Koca, E. (2012). Osmanlıda Yapılan Kılık Kıyafete İlişkin Reformların Erkek Giysilerinin Biçimsel Özelliklerine Etkileri, *CIEPO -20 Comité International des Études Pré-Ottomanes et Ottomanes*, 27 June -1 July 2012, 664-681.
- Koca, E. ve Koç, F. (2014). Kıyafetnameler ve Ralamb’ın Kıyafet, Albümün’deki 17. Yüzyıl Osmanlı Toplum Giysi Özelliklerinin İncelenmesi, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkishor Turcic*, 9 (11), 371-394.
- Koca, E. ve Polat G.(2020). Türk Kadınının Giyinme Kültüründeki Değişimde Kadın Dergilerinin Etkisi: II. Meşrutiyet Dönemi Mehasin Dergisi Örneği, *Turkish Studies Journal*, 15 (1), 2020, 429-445.
- Koç, F., Koca, E. (2019). Türk Halk Giysilerinin Biçimlendirilmesinde Tasarrufa Yönelik Terzilik Uygulamaları, *Ankara Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi 4-6 Ekim Ankara*, 223-235
- Koç, F., Koca, E. (2019) Gelenekli Halk Giyim Kuşamında Yozlaşmaya Yönelik Bazı Tespitler, *24 Kasım Başöğretmen Uluslararası Eğitim ve Yenilikçi Bilimler Sempozyumu 23-24 Kasım Ankara*, 165-175.
- Koç, F. (2012). Osmanlıda Yapılan Kılık Kıyafete İlişkin Reformların Kadın Giysilerinin Biçimsel Özelliklerine Etkileri, *CIEPO -20 Comité International des Études Pré-Ottomanes et Ottomanes*, 27 june-1 july, 682-699.
- Neuman, W. L. (2013). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar (5. Basım)*. İstanbul: Yayın Odası.
- Onur, N. (2004). *Moda Bulaşıcıdır*, İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Özdemir, K. (2007). *Cumhuriyet Döneminde Şapka Devrimi ve Tepkiler*, (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Tezcan, H. (1988). Osmanlı İmparatorluğunun Son Yüzyılında Kadın Kıyafetlerinde Batılılaşma, *Sanat Dünyamız Dergisi*, 37, 45- 51.

Vassiliev, A., (2004). *Üç Yüz Yıllık Avrupa Modası, Alexandre Vassiliev Koleksiyonundan Avrupa Modasının Üç Yüzyılı*, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Görsel kaynaklar

Görsel 1: Ankara Milli Kütüphane, Mehasin Dergisi, 1906, Sayı:4 (Erişim Tarihi: 20.02.2018).

Görsel 2: Ankara Milli Kütüphane, Mehasin Dergisi, 1906, Sayı:5 (Erişim Tarihi: 20.02.2018).

Görsel 3: Ankara Milli Kütüphane, Mehasin Dergisi, 1906, Sayı:5 (Erişim Tarihi: 20.02.2018).

Görsel 4: Ankara Milli Kütüphane, Mehasin Dergisi, 1907, Sayı:6 (Erişim Tarihi: 20.02.2018).

Görsel 5: Ankara Milli Kütüphane, Kadınlık Dergisi, 19012, Sayı:7 (Erişim Tarihi: 20.02.2018).

Görsel 6: Ankara Milli Kütüphane, Kadınlık Dergisi, 19012, Sayı:7 (Erişim Tarihi: 20.02.2018).

Görsel 7: Ankara Milli Kütüphane, Kadınlık Dergisi, 1912, Sayı:11 (Erişim Tarihi: 20.02.2018).

Görsel 8: Ankara Milli Kütüphane, Kadınlık Dergisi 1912, Sayı:12 (Erişim Tarihi: 20.02.2018).

Not: Çalışma, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Moda Tasarımı Anabilim Dalında hazırlanmış olan “II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Dergilerindeki Kadın Modasının Tasarım Özellikleri Üzerine Nitel Bir Analiz” konulu doktora tezinin küçük bir bölümünden alıntılanmıştır.

Esra OBUT

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

ORCID No: 0000-0002-0671-742X

Fatma KOÇ

Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, f.koc@hbv.edu.tr, Ankara-Türkiye

ORCID No: 0000-0002-3267-5366

HAZIR GİYİM SEKTÖRÜNDE HATALI PARÇA BOYAMA ATIKLARININ SÜRDÜRÜLEBİLİR KULLANIMINA YÖNELİK TASARIM UYGULAMALARI

Özet

Hazır giyim ve moda sektöründe kullanılan parça boyama tekniği hızlı moda hızla cevap veren tekniklerdendir. Bu araştırma; hazır giyim ve moda sektöründe son yıllarda üretim uygulamaları arasında yoğunlukla kullanılan parça boyama sürecinde ortaya çıkan hatalı giysiler (atıklar) ile sürdürülebilir moda bağlamında güncel moda trendlerine uygun yeni, farklı ve kullanılabilir tasarımlar oluşturmak amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Parça boyama işlem sürecinde ortaya çıkan hatalı ürünlerin (atıkların) yeniden tasarımının gerçekleştirilebilmesi için hatalı ürünler öncelikle hata çeşitleri açısından sınıflandırılmıştır. Hatalı parça boyama ürünlerinin (atıklarının) yeniden kullanımı ile yeni giysi tasarımları oluşturulabilir mi? sorusunu yanıtlamak için; sürdürülebilir moda yaklaşımı ile yeni giysi tasarımlarının oluşturulmasına örnek uygulamalar yapılmıştır. Giysi tasarımı ve üretim sürecinde teknolojik sistemler, ürün formunun değiştirilmesi, dikiş ve süsleme teknikleri, boya ve baskı teknikleri olmak üzere 5 farklı yöntem üzerinde durulmuştur. Tasarım süreci sonucunda 11 adet yeni, farklı ve kullanılabilir giysi tasarımları geliştirilmiştir. Araştırma kapsamında oluşturulan giysilerin tasarım sürecinin, genel moda tasarım süreçlerinden farklı olduğu görülmüş ve iki tasarım sürecinin karşılaştırılması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hazır Giyim, Moda Tasarımı, Hızlı Moda, Sürdürülebilirlik, Parça Boyama, Atık.

DIFFERENT DESIGN APPLICATIONS FOR THE SUSTAINABLE USE OF DEFECTIVE PAINTING WASTES IN THE READY-TO-WEAR INDUSTRY

Abstract

The piece dyeing technique used in the ready-to-wear and fashion industry is one of the techniques that quickly respond to fast fashion. This research; It has been planned and carried out in order to create new, different and usable designs in accordance with the current fashion trends in the context of the sustainable fashion approach of the faulty garments (wastes) emerging during the piece dyeing process, which has been used extensively in the ready-to-wear and fashion sector in recent years. In order to realize the redesign of defective products (wastes) that arise during the piece painting process, defective products are first classified in terms of error types. Can new garment designs be created with the reuse of faulty part dyeing products (waste)? To answer the question; The answer was sought by exemplary practices to create new clothing designs with a sustainable fashion approach. Five different methods have been emphasized in the garment design and production process: technological systems, changing the product form, sewing and decoration techniques, dyeing and printing techniques. As a result of the design process, 11 new, different and

usable clothing designs were developed. It was seen that the design process of the clothes created within the scope of the research was different from the general fashion design processes and the two design processes were compared.

Keywords: Ready-to-Wear, Fashion Design, Fast Fashion, Sustainability, Piece Dyeing, Waste.

1. Giriş

Hazır giyim ve moda sektörü sanayileşme süreci ile ülkelerin ekonomik olarak büyüme ve kalkınmalarında etkili olan önemli sanayi dallarından birisi olmuştur. Sanayi devriminin getirmiş olduğu makineleşme sayesinde ucuz-hızlı kumaş ve giysi üretimi gerçekleşmeye başlamış; üretim kapasitesinin artması ile birlikte toplumda giyim tüketimi, zevk ve beğeniye dayalı olarak hızlı yayılmaya başlamış ve toplumun tüketim şekilleri değişmiştir. İnsanların değişim ve çeşitlilik arayışı, kendini ve toplumsal kimliğini ifade etme güdüsü hızlı moda aracılığı ile hızlı üretim-tüketim döngüsünü oluşturmuştur. Gerçekleşen bu hızlı üretim ve tüketim karşısında doğa, hızla tükenmekte ve kendi kendini yenileyemeyen bir duruma doğru sürüklenmektedir. Küresel iklim değişiklikleri, kaynakların tükenmeye başlaması ve atık oluşumu ile çevre kirliliğinin artması gelecekte oluşabilecek sorunlara karşı önlem almayı gerektirmektedir. Çevrenin korunmasına yönelik bilincin artması çevre ve insan sağlığına zarar vermeyen ekolojik ürün, sürdürülebilirlik, geri dönüşüm, yeniden kullanım gibi kavramlar moda tasarımcılarının koleksiyonlarına yansyarak, moda endüstrisini etkilemektedir.

Moda, dünya endüstrisinin en hızlı büyüyen sektörüdür. Hazır giyim sektörü ile iş birliği yaparak giyim satın alma yoluyla küresel ve ulusal ekonomilere katkı sağlar. Modanın dünya ticaretindeki konfeksiyon üretimi ile ekonomik öneme sahip olması, giyim sektöründe desteklenmesini sağlamaktadır (McKelvey, 2015: 763; Chowdhury vd., 2014: 125). Günümüzde tüketicilerin ürün tercihleri hızla değişmekte; ihtiyaçtan ziyade, zevk ve beğenilerine göre istediklerini satın alma eğilimindedirler. Buna karşılık hazır giyim ve moda sektörü, tüketici ihtiyaçlarını karşılayabilmek, küresel rekabet gücünü koruyabilmek ve pazar payını artırmak için ürün çeşidini artırmak zorundadır. Ürün çeşitliliğinin fazla olması ve ürün yaşam döngüsünün çok kısa bir süreyi kapsamaması üreticileri bir takım zorluklarla baş başa bırakmaktadır (Mehrhoj ve Pasek, 2014: 296). Modanın sürekli olarak kendini yenileme çabası tasarımcıların her sezon yeniden, yeni, farklı ve eşsiz olanı tasarlama eylemini dinamik tutmaktadır (Koç ve Mendi, 2020: 448). Ürün çeşitliliğinin çok kısa bir sürede yenilenmek zorunda olması, işletmeleri arayışa yönlendirmiştir. Üreticilerin tüketici beğeni ve istekleri doğrultusunda hızlı, modaya uygun ve çeşitli ürün grubu ile hızlı üretim ve temrin yöntemlerini geliştirmeleri gerekmektedir. Hazır giyim ve moda sektörünün günümüz dinamik pazar yapısı neticesinde de daha kısa sürede, müşteriye çok çeşitli seçenekler sunmayı hedefleyen “hızlı moda” kavramı ortaya çıkmıştır.

Hızlı moda değişen moda endüstrisi ve müşteri talepleri doğrultusunda, en son moda ürünlerin mümkün olan en kısa sürede ve uygun fiyatlarla pazara sunulabilmesi için, bilgi ve teknoloji ağlarındaki gelişmelerin de adapte edildiği, ürünün koleksiyon tasarımı sürecinden başlanarak mağazalarda sergilenmesine kadar olan tedarik ve perakende döngüsünün yönetim stratejisi olarak tanımlanabilir (Hacıola, 2012: 37). Popüler uluslararası hızlı moda perakendecileri arasında UNIQLO1, H&M ve Zara bulunmaktadır (Liu vd., 2020: 1). Bu hızlı moda markaları moda trendlerine uygun olarak yılda ortalama 50 küçük koleksiyonla yeni stiller piyasaya sunmakta, bu stiller hızla popüler olup ve daha sonra kısa sürede yok olmaktadır (Brenot vd., 2019: 97).

Hızlı moda ticaretinin başarısı sürekli değişen moda trendlerine, tüketici talebine verilen hızlı yanıt ve düşük maliyetlerden kaynaklanmaktadır. Tüketicilere ucuz, bol çeşitli ve sürekli değişen ürün avantajı sağlar. Sürekli yenilenen ürünler sayesinde eski ürünler tüketiciler için anlamını çabuk yitirir ve aynı hızla yeni ürünler tüketiciyle buluşmaya hazır hale gelir. Moda olduğu için sürekli değişen, yenilenen ürünler tüketicilere empoze edilerek, modayı takip ederek tüketen bir topluluk oluşturulmuştur. Zaman içerisinde modaya karşı beklentilerini artıran tüketiciler, üreticileri doğru ürünün doğru zaman ve yerde bulunabilirliğini sağlamak için zorlamaktadırlar. Sektör içerisinde üretici tüketici

etkileşimi sayesinde ortaya çıkan hızlı moda kavramıyla sektör, dinamik yapısıyla tüketime hız kazandırmaktadır. Karaca (2018: 254)' ya göre son yıllarda meydana gelen küresel nüfus artışı, artan yaşam standartları, modanın etkisinde kalma, ürünlere daha kolay ulaşım ve reklamların yoğunluğu gibi birçok sebep dolayısıyla giysi üretimi, tüketimi ve atıklar artmıştır. Bu durum kaynakların tükenmesine, çevresel konular hakkında endişelere, aşırı ve gereksiz tüketim gibi birçok probleme yol açmıştır. Türemen ve arkadaşları (2019: 805) sınırlı olan doğal kaynakların dikkatli bir şekilde kullanılmasını öngören, çevre değerlerini tahrip etmeyen ve çevreye verilen zararların telafisi için çözüm arayan bir kalkınma anlayışının bugün uluslararası kuruluşlar ve kanunlar bünyesinde incelenen ortak bir politika haline geldiğini belirtmektedirler.

Günümüzde tekstil sektöründe kullanılan kimyasal boyalar, çevre ve insan sağlığına zarar vermektedir. Gelişen teknoloji ve sanayi beraberinde çevre kirliliğini de getirmiştir. Tekstil sektöründe kullanılan kumaşın ve ipliklerin albenisini arttırmak, görünüm, tutum, özellik ve değer kazandırmak için çeşitli terbiye işlemleri uygulanmaktadır. Terbiye işlemi ve sonrasında oluşan kirli sular, çevreye kanalizasyon vasıtası ile karışarak çevre için tehlike oluşturmaktadır (Öztürk ve Ege, 2019: 394). Tekstil ıslak işlemler temelde kimyasal banyolarla gerçekleşen boyama, yıkama, durulama ve kurutma aşamalarından oluşmaktadır. Bu ıslak işlemler sonucunda yüksek miktarlarda boyar maddeler, optik beyazlatıcılar, parlaticılar, ağartıcılar gibi birçok zararlı kimyasal içeren atık sular oluşmaktadır (Jadhav ve Phugare, 2012: 7-8). Hızlı tüketim olgusu üretim süreçlerindeki döngüleri tetikleyerek hammadde kullanımını ile birlikte bu süreçlerde açığa çıkan atıkları da artırmaktadır (Macit vd., 2019: 91). Bu nedenle moda endüstrisi de çevreye zarar veren en büyük endüstrilerden biri olarak kabul edilmektedir (Grazzini vd., 2021: 1).

Özellikle gelişmekte olan ülkelerde hızla değişen moda trendleri, artan dünya nüfusu ve yükselen satın alma gücüyle küresel kişi başına düşen tekstil tüketim oranlarının, gelecekte artması beklenmektedir (Terinte vd., 2014: 127-128). Artan nüfus, insani ihtiyaçlar ve iklim değişikliği nedeniyle yeryüzündeki mevcut su sürekli olarak azalmaktadır. Bu problemin devamı durumunda ise, küresel ölçekte su krizlerinin olabileceği öngörülmektedir. Bu nedenle sürdürülebilir tasarım ve geliştirme konuları önem kazanmaktadır (Raja vd., 2019: 156-157). Son yıllarda, teknolojinin gelişmesi ve çevrenin korunmasına ilişkin artan toplum bilinciyle hazır giyim ve moda sektöründeki tedarik zincirinde bulunan tedarikçilerin, tedarik zincirlerindeki ürün geliştirme ve üretim süreçlerinin çevresel olarak sürdürülebilir olması gerekmektedir (Fung vd., 2021: 1). Firmaların doğrusal yap-kullan-elden çıkar ekonomik modelden daha sürdürülebilir bir döngüsel ekonomiye geçiş yapmaları için döngüsel tedarik zinciri yönetimi gereklidir. Üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinde kullanılan malzemeleri azaltma, buna ek olarak yeniden kullanım, geri dönüşüm ve geri kazanım ile "kullanım ömrü sonu" kavramını değiştiren bir ekonomik sistem geliştirilmelidir (Wang vd., 2020: 1).

Sürdürülebilirlik çevre, ekonomi, insan sağlığı ve sosyal konular ile ilgili olarak çok boyutlu bir kavramdır. Brundtland Komisyonu'nun 1987 yılındaki Ortak Geleceğimiz raporunda, sürdürülebilirlik "Gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılama yeteneklerinden ödün vermeden bugünün ihtiyaçlarını karşılayan gelişme" şeklinde tanımlanmıştır (Raja vd., 2019: 156). Çevre hareketlerinin hız kazandığı 1990'ların başından bu yana sürdürülebilirlik kavramı; moda, tasarım ve kültür alanlarında yapılan araştırmalara konu olmuştur (Lee ve Sung, 2016: 73). Tekstilde geri dönüşüm ve sürdürülebilirlik ile hızlı moda ve beraberinde getirdiği hızlı tüketimin yarattığı çevresel zararların azaltılması istenmektedir. Değişim ve yenilikle beslenen modada sürdürülebilirliğin olması için, bu iki zıt kavramın iş birliği içine girmesi gerekmektedir.

Sürdürülebilir moda, döngüsel sistemleri destekleyen, olumsuzlukları en aza indiren, toplum ve çevre üzerindeki olumlu etkileri en üst düzeye çıkarmayı hedefleyerek modanın karlı tasarımı, üretimi, dağıtımını ve kullanım ömrü sonunda giysilerin geri dönüşümü ile yeniden kullanımı olarak tanımlanmaktadır (Kozlowsky vd., 2018: 195). Sürdürülebilir tasarım en az toplumsal, çevresel ve ekonomik maliyetle üretilen ürünlerden oluşmaktadır. Dolayısıyla tekstil üretim artıklarının katma değeri yüksek, düşük maliyetli yeni ürüne dönüştürülmesiyle, sürdürülebilirliğin

amaçlarına hizmet edecek tasarımlar oluşturulabileceğini söylemek doğru bir yaklaşım olacaktır. Geri dönüşümle üretilen katma değeri yüksek, düşük maliyetli, tasarımlarla atıkların çevreye verdiği zarar da azaltılabilecektir (Koca, 2019: 665).

Geri dönüşüm, çeşitli kaynaklardan meydana gelen atıkların, tekrar değerlendirilebilmesi için farklı işlem basamaklarından geçerek üretime dahil edilmesi olarak tanımlanabilir. Atıkların depolanması için gerekli alanların azalması ve lojistik maliyetlerinin artması gibi sebeplerden dolayı atık bertarafı üreticiler ve tüketiciler açısından zorunlu hale gelmiştir (Macit vd., 2019: 91). Tekstil materyallerinin %95'ten daha fazlasının geri dönüştürülebilme, değerlendirilebilme olanağı nedeniyle tekstil sektöründe geri dönüşüm daha da önem kazanmıştır. Tekstil atıkları üretim sırasında veya tüketim sonrası atıklar olmak üzere iki şekilde ortaya çıkmaktadır. Üretim sırasında atık kontrolü sağlanmalı, optimum düzeyde materyal kullanımı olmalıdır (Türemen vd., 2019: 805). Bununla birlikte giysi ve tekstil atıklarının geri dönüşümü sadece çevreye fayda sağlamakla kalmaz, aynı zamanda katı atık yığınlarını da azaltır (Nayak vd., 2020: 2).

2. Yöntem

Hazır giyim ve moda sektöründe kullanılan parça boyamada pek çok hata ile karşılaşmaktadır. Bu hatalar sonucunda özellikle büyük deformasyonların olduğu ürünlerin parça boyama firması açısından geri dönüşümü yapılamayarak atık durumuna gelmektedir. Parça boyama tekniğinin hızlı moda hızla cevap veren birincil tekniklerden olduğu dikkate alındığında, çeşitli kimyasallar içeren parça boyama atıklarının geri kazanılmasının, hem ekonomik hem de ekolojik açıdan önemi ortaya çıkmaktadır. Bu araştırma; hazır giyim ve moda sektöründe son yıllarda üretim uygulamaları arasında yoğunlukla kullanılan parça boyama sürecinde ortaya çıkan hatalı giysiler (atıklar) ile sürdürülebilir moda yaklaşımı bağlamında güncel moda trendlerine uygun yeni, farklı ve kullanılabilir tasarımlar oluşturmak amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Bu çalışmada Nance'nin (2008: 93), "An Analysis of Fashion and Costume Design Processes" adlı çalışmada kullandığı "moda tasarımı koleksiyon hazırlama süreci modeli" temel alınmıştır. Araştırmanın evrenini İstanbul'da faaliyet gösteren hazır giyim sektöründeki hatalı parça boyama ürünleri, örneklemini ise, seçilen bir işletmede belirli bir süre içerisinde oluşan hatalı parça boyama ürünleri oluşturmaktadır.

Bu amacı gerçekleştirmek için aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Hatalı parça boyama ürünlerinin (atıklarının) yeniden kullanımı ile yeni giysi tasarımları oluşturulabilir mi?
2. Hatalı parça boyama ürünleri (atıkları) ile oluşturulan giysilerin tasarım süreci farklı mıdır?
3. Hatalı parça boyama ürünlerinin (atıklarının) geri dönüşümünün sürdürülebilirliğe katkısı var mıdır?

Hazır giyim ve moda sektöründeki hatalı parça boyama ürünlerinin (atıklarının) güncel moda trendleri doğrultusunda yeniden kullanılarak geri dönüştürülmesi, sürdürülebilir moda yaklaşımı çerçevesinde üretime yeniden kazandırılmasının amaçlandığı bu araştırma; tarama modeline dayalı betimsel bir araştırma ve "örnek uygulamaları yönüyle, üretilmiş ya da üretilmekte olan bilginin denemeli uygulaması" (Karasar, 2009: 27) olan uygulamalı araştırmadır. İstanbul'da faaliyet gösteren bir parça boyama işletmesinden elde edilen hatalı parça boyama ürünleri kullanılarak kapsül bir koleksiyon hazırlanmıştır. Bu bağlamda atıkların en verimli biçimde kullanımı ile tasarım değeri yüksek, özgün bir koleksiyon denemeli olarak uygulanarak oluşturulmuş ve sektörde oluşan atıkların geri dönüştürülmesi ile giysi tasarımlarında kullanılacak bir tasarım süreci modeli geliştirilmiştir. Araştırma kapsamında geliştirilen süreç modeli ile genel moda tasarım süreci karşılaştırılarak benzerlik ve farklılıkları belirlenmiştir.

Koç ve Mendi (2020: 448-450)'ye göre "Moda tasarımı ve hazır giyim sektöründe üretilen ürün yelpazesinin çeşitliliği düşünüldüğünde giysi türlerinin kullanım ve üretim amacı doğrultusunda farklı koleksiyon hazırlama tasarım süreçlerinin geliştirilmesi gerekliliği gündeme gelir. Moda tasarımcılarının başarıya ulaşabilmeleri için yeni bir koleksiyona başlarken birçok aşamadan oluşan ve birbirini takip eden tasarım sürecini iyi bir şekilde analiz etmesi son

derece önemlidir.” Bu nedenle araştırma, yeni geliştirilen koleksiyon tasarım süreci modeli ile ve örnek oluşturacak tasarımlarıyla, tasarımcılara yol gösterici olması açısından önem taşıdığı gibi, bu hatalı parça boyama ürünlerinin yeni tasarımlarda değerlendirilmesinin çeşitli kuruluşlarda yeni istihdam olanağı sağlaması açısından da önem taşımaktadır. Ayrıca çeşitli kimyasallar içeren parça boyama atıklarının geri dönüştürülmesi üretici ve tüketici olarak firmaların çevre bilinci ve duyarlılığının gelişmesine katkı sağlayacaktır.

3. Bulgular ve Tartışma

Tasarım bilginin bir boyutu olup; süreç, teknoloji ve obje odaklı olmak üzere bu üç odaktan oluşan bilişsel ve duyuşsal bir kavramdır. Yaşamın her alanında tasarım kavramının var olması, çağın gerekliliklerine uygun, bir amaca hizmet eden ve tüketicilerin beklentilerini karşılayan, tasarımların gerekliliğini ortaya çıkarmıştır (Koca ve Polat, 2018: 314). Tasarım bilgisi amaçlanan sonuç için alanın gerektirdiği tüm işlemleri kapsayan, kullanılan malzemeden yöntem, teknik ve teknolojiye kadar tüm süreci içerir. Tasarıma ilişkin bilgi ise bir disiplin olarak tasarımı anlamak, çerçevelerin herhangi birinin içinde işlev görebileceği genel bir tasarım teorisi geliştirmek anlamına gelir (Koca, 2017: 23). Tasarım bir ürünün yaratım sürecinin en önemli aşamasıdır. Çünkü ürünün temel ve teknik özellikleri, üretim sürecinin temelini oluşturan tasarım bölümünde belirlenmektedir. Günümüzde moda kavramının öneminin gittikçe artması ile birlikte giyim ürünlerinde de tasarım boyutu önemli ve aranan bir özellik haline gelmiştir (Koca ve Koç, 2009: 34-37). Tasarım temel bir insan eylemi olarak insanlığın en temel ihtiyaçlarından biri olan moda ve giyim alanında etkin olması kaçınılmazdır.

Birçok çevresel fayda, daha az zararlı malzeme veya süreçler belirleyerek veya geri dönüşüm yoluyla kaynakların verimli kullanımına yapılan vurgudan türetilir. Yeniden kullanım ve geri dönüşümü artırmak için katma değerli yeni ürün gibi geri dönüşüm metotlarını keşfetmeye ve yeni stratejiler geliştirmeye ihtiyaç vardır. Bu stratejilerin bir parçası olarak tasarımcılar, giyim ve tekstil atıkları için sürdürülebilir çözümler öneren 'giyim yol haritası' geliştirmelidir. Bir giysi parçası veya tekstil üretim artıklarının yolculuğu her zaman çöpte sonlanmayabilir. En küçük tekstil atığı bile bir değere dönüştürülebilir. Onlar kimyasal veya mekanik işlem yapılmaksızın maliyetsiz, özgün ve çevre dostu yeni tasarımlar üretmek için kullanılabilir. Bunun için kullanılmış giysilerin boyut, malzeme, renk veya desen gibi özellikleri önemli değildir. Uygun tasarım yöntemleri ve tasarımcının yaratıcılığı ile her giysi parçasının yeni ve özgün tasarımlara dönüştürülebilmesi mümkündür (Koca ve Koç, 2020: 892)

Hazır giyim ve moda sektöründe geleneksel üretim yöntemlerinden farklı olarak, ürünün dikim sonrası renklendirilmesi esasına dayanan parça boyama tekniği kullanılmaktadır. Hazır dikilmiş giysiler müşteri talepleri ve trend renkler doğrultusunda çok kısa bir sürede boyanmaktadır. Ayrıca parça boyama tekniğinde yapılan farklı efektler ile ürüne tasarım değeri katan işlemler uygulanabilmektedir. Parça boyamada hem farklı efektlerin uygulanması ile çeşitliliğinin olması hem de ürünün teslim süresini kısaltarak müşteri isteklerine kısa sürede cevap verilebilmesi nedeniyle hızlı moda hızla cevap veren birincil tekniklerden olduğu söylenebilir.

Hazır giyim üretiminin yoğun olduğu bir bölgeden seçilen büyük ölçekli bir X parça boyama işletmesinde yapılan gözlem ve görüşmelerden elde edilen bilgilere göre parça boyamada pek çok hata ile karşılaşmakta ve bu hataların bazıları için parça boyama firması veya üretici firma açısından geri dönüşümü yapılamamaktadır. Geri dönüşümü yapılamayan ve büyük deformasyonların olduğu hatalı parça boyama ürünleri, atık durumuna gelmekte ve çeşitli kimyasallar içeren bu atıklar doğaya bırakılmaktadır.

Alt Problem 1. Hatalı parça boyama ürünlerinin (atıklarının) yeniden kullanımı ile yeni giysi tasarımları oluşturulabilir mi?

Araştırmanın bu bölümünde; verilerin toplandığı parça boyama işletmesinden elde edilen hatalı parça boyama ürünleri (atıkları) sürdürülebilir moda yaklaşımı ile değerlendirilerek, yeni giysi tasarımlarının oluşturulmasına örnek uygulamalar yapılmıştır. Hatalı olan parça boyama atıklarının yeniden kullanılarak, geri dönüşümü uygulamaları güncel

moda trendlerine uygun olarak ve araştırmacı tarafından belirlenen farklı yöntem-tekniklerle değerlendirilerek yapılmış; yeni, özgün, yaratıcı modeller oluşturulmuştur. Yöntem-teknikler uzman gürüşleri alınarak ve araştırmacının mesleki deneyimleri dahilinde belirlenmiştir. Hazır giyim ve moda sektörünün koleksiyon hazırlama sürecinde kullanılan yöntem ve tekniklerden olmasına dikkat edilmiştir. Hatalı parça boyama ürünlerinin sezon trendlerine en iyi uygun hale nasıl getirilebileceği ve atıkların geri dönüşümünün en iyi nasıl yapılabileceği gibi konular yöntem ve tekniklerin belirlenmesinde etkin unsur olmuştur. Parça boyama işlemi hazır, dikilmiş ürünlere uygulandığı için, hatalı parça boyama ürünlerinin farklı yöntem-tekniklerle, farklı görünüm ve işlevlere kavuşturulması ayrı bir önem taşımaktadır. Bu nedenle araştırmanın yeniden kullanım ile geri dönüşüm uygulamalarında farklı 5 adet yöntem ve teknik kullanılmıştır:

1. Sezon trendlerine uygun malzemeler ile (Kumaş / Aksesuar)
2. Dikiş ve süsleme teknikleri ile (Dikiş / Süsleme)
3. Boya ve baskı teknikleri ile (El ile boyama-baskı / Dijital baskı)
4. Teknolojik sistemler ile (Lazer kesim, pilise, nakış, taş yapıştırma vs...)
5. Ürünün formunun değiştirilmesi ile (Parçalayarak / Kalıp uygulayarak / Farklı ürünleri birleştirerek / Aksesuar yaparak)

Araştırma kapsamında oluşturulacak tasarımlarda izlenen süreç aşamaları aşağıda sunulmuştur:

3.1. Parça Boyama Firmalarından Hatalı Ürün Toplama

Araştırma verilerinin toplandığı parça boyama işletmesinden elde edilen hatalı parça boyama atıkları farklı yöntem ve tekniklerle yeniden kullanılarak, yeni giysi tasarımları oluşturulmuştur. Araştırma amacına uygun olarak tasarım sürecinin ilk aşamasında yeniden kullanılıp, geri dönüşümü yapılacak ürünler (atıklar) toplanmıştır. Bu ürünler toplanırken farklı parça boyama çeşitleri, farklı hata türleri, renk çeşitliliği, ürün grubu çeşitliliğine sahip olması gibi kriterler dikkate alınmıştır.

3.2. Konsept Geliştirme

Tasarım sürecinin ikinci aşaması 'konsept geliştirme' aşamasıdır. Bu aşamada vurgulanmak istenen çizgi ve stiller için geri dönüşüm, ekolojik denge gibi unsurlar düşünülerek "Doğa, Değiştir, Dönüştür" tema olarak belirlenmiştir.

3.3. Araştırma ve İlham

Tasarım sürecinin araştırma ve ilham aşamasında renk, baskı, yardımcı materyaller ve yeni trendlere ulaşmak için araştırmalar yapılmıştır. İlk eskizlere başlamadan önce ilham kaynakları ve güncel moda trendlerini görebilmek için dergiler, kataloglar, çevresel etkiler, perakende mağazaları veya haute couture koleksiyonları incelenmiştir.

3.4. Kullanılacak Hatalı Ürünlere Karar Verme

Tasarım sürecinin dördüncü aşamasında parça boyama işletmesinden toplanan hatalı ürünler (atıklar), yeniden kullanım ile geri dönüştürölmek üzere, eskiz çizimlerine başlamadan önce tema ve araştırma ile elde edilen trend bilgileri doğrultusunda ayrılmıştır. Ürünler renk, doku, yeterlilik, uygulanacak yöntem ve tekniğe uygunluğu, farklı ürün grubu olması, parça boyama çeşitliliğinin olması ve farklı hata türüne sahip ürünler olması kriterleri düşünülerek seçilmiştir. Özellikle moda trendleri göz önünde bulundurularak renk, atıklara göre belirlenip; giysilerde renk bütünlüğü sağlamak amacıyla, toplanan atıklardan belirlenen renklerdeki ürünler kullanılmıştır.



Resim 3.1. Model 1 için Seçilen Hatalı Parça Boyama Ürünü

Resim 3.2. Model 2 için Seçilen Hatalı Parça Boyama Ürünü

Resim 3.1.'de model 1 için seçilen beli lastikli pantolona reaktif boyama işlemi yapılmıştır. Ürünün kurutma işleminde fazla kalması nedeniyle lastik, pantolona göre fazla çekmiş ve büzgülü görüntü oluşmuştur. Ürün, parça boyama firma hatası ile deformasyon oluşması nedeniyle atık durumuna gelmiştir. Parça boyama hatalı pantolon, sezon trendlerine uygun kumaş ile kombin edilerek kullanılabilir. Resim 3.2.'de denim yelek ürüne önce damlatma yöntemi ile kimyasal uygulanarak açma işlemi yapılmıştır. Homojen dağılmayan bu açma işlemine daha iyi görünüm kazandırmak için, sprey tabanca ile pembe renk pigment boyar madde uygulanmıştır. Ancak dağılımların düzgün olmaması nedeniyle müşteri tarafından kabul edilmeyen bu ürün, hatalı ürün olarak ayrılmıştır.



Resim 3.3. Model 3 için Seçilen Hatalı Parça Boyama Ürünü -1-

Resim 3.4. Model 3 için Seçilen Hatalı Parça Ürünü -2-

Antik boyama çeşidinin yapıldığı bu üründe (Resim 3.3.) üretimde kesilen parçaların aynı kumaş topundan alınmaması nedeniyle sağ sol bedende ton farklılıkları oluşmuştur. Üretici firma hatası ile lot farkının olduğu bu ürün hatalı parça boyama ürünüdür. Resim 3.4.'te görülen reaktif boyama çeşidinin uygulandığı bu üründe, dikiş ayarının düzgün olmaması nedeniyle bel kemer dikişi patlayarak üründe büyük deformasyon oluşmuştur. Dikiş hatasının olduğu bu ürün hatalı parça boyama ürünüdür.



Resim 3.5. Model 4 için Seçilen Hatalı Parça Boyama Ürünü

Resim 3.6. Model 5 için Seçilen Hatalı Parça Ürünü

Resim 3.5.'te floresan boyama çeşidinin uygulandığı pantolon kumaşının dokumasının, hatalı olmasından kaynaklı üründe defolar görülmüştür. Bu gibi hatalar ürün boyanmadan anlaşılmaz. Malzeme hatası ile ürün atık durumuna gelmiştir. Resim 3.6.'da görülen reaktif boyama çeşidinin uygulandığı pantolonda, boyama işlemi sırasında, silikon malzemesinin iyi çözündürülmeden verilmesinden kaynaklı yağ damlası şeklinde lekelenmeler oluşmuştur. Parça boyama firma hatası ile ürün atık durumuna gelmiştir.



Resim 3.7. Model 6 için Seçilen Hatalı Parça Boyama Ürünü

Resim 3.8. Model 7 için Seçilen Hatalı Parça Ürünü

Resim 3.7.'de görülen el işçiliği ile yapılan degrade boyama çeşidinin kullanıldığı örme kumaşlı bluz, dengesiz boya dağılımı nedeniyle hatalı ürün durumuna gelmiştir. Hata çeşidi, parça boyama firma hatasıdır. Üretici firmanın ürünü defolu göndermesi ile defo, parça boyama işlemi sırasında daha da açılarak üründe deformasyon oluşturmuştur (Resim 3.8.). Reaktif boyama çeşidinin uygulandığı ceket üretici firma hatası ile atık durumuna gelmiştir.



Resim 3.9. Model 8 için Seçilen Hatalı Parça Boyama Ürünü

Resim 3.10. Model 9 için Seçilen Hatalı Parça Ürünü

Resim 3.9.'da bulunan üründe kirli yağlı boyama çeşidinin yapıldığı partide, kurutma makinesine fazla ürün doldurulmasından kaynaklı olarak boya kırığı oluşmuştur. Parça boyama firma hatası ile ürün atık durumuna gelmiştir. Resim 3.10.'da uzun prosesli boyama çeşidi olan floresan boyamanın yapıldığı trikonun, V yaka ucu patlamıştır. Ayrıca floresan boyamada ön işlemden mordan malzemesinin düzgün verilmemesinden kaynaklı olarak arka sırt bölgesinde abraj oluşmuştur. Ürün, hem dikiş hatası hem de parça boyama firma hatası ile atık durumuna gelmiştir.



Resim 3.10. Model 10 için Seçilen Hatalı Parça Boyama Ürünü -1-

Resim 3.11. Model 10 için Seçilen Hatalı Parça Ürünü -2-

Resim 3.12. Model 10 için Seçilen Hatalı Parça Ürünü -3-

Antik boyamanın yapıldığı leopar baskılı etek (Resim 3.10.), işlemler arası sevk sırasında lekelenmiştir. Parça boyama firma hatası ile ürün atık durumuna gelmiştir. Pigment boyamanın yapıldığı pantolonda (Resim 3.11.), ön işlemden mordan kimyasalının düzgün verilmemesinden kaynaklı olarak abraj oluşmuştur. Parça boyama firma hatası ile ürün atık durumuna gelmiştir. Antik boyamanın yapıldığı pantolonda (Resim 3.12) renk tonunun tutmamasıyla üründe önce söküm sonra tekrar boyanma işlemi yapılmıştır. Antik boyamanın uzun prosesli olması ve ürünün üç kere kimyasal işleme maruz kalması neticesinde arka cep ponteriz kenarlarında deformasyonlar oluşmuştur. Parça boyama firma hatası ile ürün atık durumuna gelmiştir. Ayrıca parça boyamada renk tonunu ayarlamak amacıyla yapılan numune çalışmaları da parça boyama hatalı ürünler arasındadır. Renk tonunu tutturmak amacıyla yapılan her çalışma, eğer renk tonu tutmazsa atık durumuna gelmektedir. Model 11 için yapılan bu numune çalışmalarından oluşan atık parçalar kullanılarak model oluşturulmuştur.

3.5. Belirlenen Yöntem ve Tekniklere Uygun İlk Eskiz Çizimleri

Belirlenen tema, çizgi, stil veya araştırma ile elde edilen ilham kaynakları, güncel moda trend bilgileri doğrultusunda parça boyama işletmesinden elde edilen hatalı parça boyama ürünleri yeniden tasarlanarak; az maliyetli, yeni özgün tasarımlar oluşturulabilir. Bu nedenle eskiz çizimleri hatalı parça boyama ürünlerinin iyi şekilde değerlendirilmesi düşüncesi veya kullanılacak hatalı parça boyama ürünün modelin uygulanması açısından yeterliliği (kalıp yerleştirme planı) kriterleri göz önünde bulundurularak yapılmalıdır. Araştırmanın bu aşamasında ürün grubu çeşitliliği düşünülerek, güncel sezon trendlerine uygun olarak ve 5 adet teknik-yöntemler doğrultusunda çokça eskiz çizimleri yapılmıştır. Ancak her grup için 5'er adet ilk eskiz çizimleri sunulmuştur. Eskiz çizimleri standart tasarım süreçlerinde çoğunlukla sezon trendleri ile oluşturulur. Araştırma kapsamında oluşturulan giysilerin eskiz çizimlerinde ise trendlerde göz önünde bulundurularak, parça boyama atıkları ve belirlenen yöntem teknikler etkin olmuştur.

3.6. Uygun Modellerin Seçimi

Araştırma kapsamında oluşturulan giysilerin tasarım sürecinin altıncı aşamasında 'uygun modellerin seçimi' aşaması vardır. Yapılan ilk eskiz çizimlerinden geliştirilecek modellere karar verilir. Karar verirken modelin görsel açıdan zengin olması, diğer modeller ile bütünlük oluşturması, ürün grubu çeşitliliği olması, kullanılacak hatalı parça boyama ürünün modelin uygulanması açısından yeterliliği (kalıp yerleştirme planı) gibi kriterler göz önünde bulundurulmuştur.

3.7. Son Eskizler

Araştırmanın tasarım sürecinin yedinci aşaması 'son eskizler' aşamasıdır. İlk eskizler ve belirli kriterlere göre uygun modeller seçildikten sonra, seçilen çizimlerde kullanılan atık giysi türü düşünülerek, 3'er adet son eskiz çizimleri yapılmıştır. 'Son eskizler' aşamasında çizimler güncel sezon trendlerine uygun olarak, hatalı parça boyama ürünün en iyi şekilde değerlendirilebileceği; hatalı parça boyama ürünün modelin uygulanması açısından yeterliliği; model, renk, aksesuar farklılığı düşünülerek yapılmıştır.

3.8. Model ve Hatalı Ürüne Uygun Yardımcı Kumaş ve Aksesuar Seçme

Tasarım sürecinin sekizinci aşamasında bazı modeller kullanılan parça boyama atığına kombin olabilecek başka bir parça boyama atığıyla, bazı modeller aksesuarla, bazı modeller ise kumaşla desteklenmiştir. Kullanılacak yardımcı malzemelerin seçiminde ise, aksesuarların da atık olması ve hatalı parça boyama ürününe doku, renk, hacim, tasarım gibi özellikler bakımından uygunluğu göz önünde bulundurulmuştur.

3.9. Model ve Hatalı Ürüne Göre Kalıp Hazırlama

Araştırmanın tasarım sürecinin dokuzuncu aşamasında 'model ve hatalı ürün özelliğine göre kalıp hazırlama' yapılır. Hatalı parça boyama ürünlerinin değerlendirildiği giysi tasarımlarında, üzerinde değişiklik, ekleme veya eksiltme yapılan modeller için kalıp çalışması yapılmamıştır. Kalıp uygulanarak yeniden dikilen modeller için müller sistemine uygun olarak oluşturulmuş 38 beden temel beden kalıbı kullanılmıştır. Hazırlanan 38 beden temel beden kalıbı üzerine model uygulanarak, kalıp ölçü kontrolleri ve gerekli düzeltmeler ile üretim kalıbı hazırlanmıştır.

3.10. Model ve Hatalı Ürüne Göre Prototip Hazırlama

Tasarım sürecinin bu aşamasında parça boyama atığının geri dönüşümü ile yeniden üretimi yapılmaktadır. Hatalı parça boyama ürünlerinin geri dönüşümü ile oluşturulan giysi tasarımlarında, prototipi çalışılmış atığın tek olması ve bazı ürünlerin üzerinde değişiklik yapılarak geri dönüşümünün sağlanması nedeniyle ürünün provası yapılmamaktadır.

3.11. Giyside Son Düzeltmeler

Bu aşamada prototipi hazırlanan model üzerinde eklenmesi veya çıkarılması gereken aksesuar, nakış, dijital baskı, dikiş ve süsleme işlemleri yapılabilir.

3.12. Sunum

Bu aşamada giysilerde oluşturulmak istenen çizgi, stil, tema ve amaçlara ulaşıp ulaşılmadığı görülebilir. Araştırma kapsamında oluşturulan modellerin, sürdürülebilir moda yaklaşımı ile yeniden kullanılıp, geri dönüşümüne ait tasarım bilgileri resim 3.13., 3.14., 3.15., 3.16., 3.17., 3.18., 3.19., 3.20., 3.21., 3.22., ve 3.23.'de sunulmuştur.



Resim 3.13. Model 1 Sezon Trendlerine Uygun Malzemeler ile (Kumaş) Elbise Tasarımı

Sezon trendlerine uygun olarak beyaz renk mat saten üzerine koleksiyon temasını barındıran pano dijital baskı yapılmıştır. Baskı etek ucu çiçekli, mavi renk akarsu ve yeşil tepelerle tertemiz bir doğayı çağrıştırmaktadır. Elbisenin ön beden, arka beden, kolları ve iç astarları dijital baskılı kumaştandır yapılmıştır. Baskıyı tek yerde vurgulamak amacıyla kol ve arka beden üzerine siyah renk mat organze kaplanmıştır. Kol ucu volanlı olarak iki kat organze kumaş ile çalışılmıştır. Elbisenin yanlarında kol altından etek ucunda kadar aksesuar ile tutturulan bir dekolte vardır. Elbise, dekolteyi kapatmak amacıyla şort ile kombin edilmiş ikili takım oluşturulmuştur. Şort kurutma işleminde fazla kalan ve belindeki lastik aksesuarda deformasyon oluşan parça boyama hatalı pantolonun, hatalı olan bel kemerinin değiştirilmesi ve pantolon boyunun kısaltılmasıyla yapılmıştır (Resim 3.13.).



Resim 3.14. Model 2 Sezon Trendlerine Uygun Malzemeler ile (Aksesuar) Yelek Tasarımı

Hatalı olarak damlatma açma yapılan ürünün hatalı yerleri aksesuarlar ile süslenerek kapatılmaya çalışılmıştır. Ürünün sol ön robasına metal düğme, metal aksesuar ve çakma aksesuarlar ile süsleme yapılmıştır. Sol ön robadan

başlayıp, arka roba ve sağ ön robaya kadar, siyah kordone ve metal fermuarlar ince bir işçilik ile kavis verilerek tutturulmuştur. Desenli bir kumaş sol beden etek ucu ve arka bedende içerden applike yapılmıştır. Oval olarak kesilip denim kumaşın kenarları saçaklandırılan bu applike, şerit aksesuar, siyah kordone aksesuar, metal fermuar ve çeşitli metal aksesuarlarla vurgulanmıştır. Ürüne daha fazla model özelliği kazandırmak, görselini güzelleştirmek ve hatalı kısımları kapatmak için sağ bedene kat kat hayal tül ve siyah mat organze ile volanlar yapılmıştır. Denim yeleğe kombin olabilecek özelliklerde üretilen şortun etek ucuna da, siyah mat organze ile volan yapılmıştır (Resim 3.14).



Resim 3.15. Model 3 Dikiş Teknikleri ile Bluz Tasarımı

Lot farkı oluşumuyla atık durumuna gelen parça boyama hatalı pembe renk pantolon, bluzun üst bedeninde kullanılmıştır. Bluzun ön ortasına konsept düşünülerek, oval hatlarla akordeon özellikli model uygulama yapılmıştır. Akordeonun ilk katı, kemer ve beli kesikli olan bluzun etek ucundaki parça için, dikiş hatası ile deforme olan kırmızı pantolon kullanılmıştır. Daha fazla model özelliği kazandırmak ve model bütünlüğünü sağlamak için etek ucundaki parça, ön ortasında, dışa doğru dönerek biçimlendirilmiştir. Koleksiyon temasına uygun olarak seçilen çiçek nakışlı dantel kumaş, bu parçanın iç kısmında ve üst beden dekolte bölgesinde kullanılmıştır. Bluza kombin olarak, düzgün ayarlı olmayan dikişin boyama sırasında patlamasıyla deforme olan kırmızı pantolon kullanılmıştır. Pantolonun parçalanmış bel kemeri çıkarılarak yeni kemer dikilmiş, şort haline getirilmiştir (Resim 3.15.).



Resim 3.16. Model 4 Süsleme Teknikleri ile Etek Tasarımı

Kumaşı hatalı dokunduğu için hatalı parça boyama ürünü durumuna gelen pantolonun boyu kısaltılarak eteğe dönüştürülmüştür. Etek ucuna konsept düşünülerek, oval hatlarla kesilmiş farklı renklerdeki parça boyama ürünleri yerleştirilmiştir. Her bir parçanın birleşim yerine, cep kenarlarına, ürünün farklı yerlerine ve hatalı bölgelerine süslemeler yapılmıştır. Elde makine dikişi, hrısto teyeli, zincir dikiş, tohum iğnesi, oyulgama dikişi gibi basit nakış iğne teknikleri kullanılmıştır. Teknikler birbirleri ile harmanlanarak farklı renklerdeki iplikler ile uygulanmıştır. Çoğunlukla çiçek desenleri oluşturulmuş, çiçekleri daha da vurgulamak amacıyla farklı renklerdeki küçük boncuklarla da süsleme yapılmıştır. Eteğe kombin olabilecek özelliklerde bluz üretilmiştir. Bluzun yakası, eteğin etek ucundaki gibi oval hatlarla oluşturulmuştur. Kol ucu volanlı ve rengi süslemede kullanılan renklendir (Resim 3.16.).



Resim 3.17. Model 5 Boya Baskı Teknikleri ile (El ile Boyama) Pantolon Tasarımı

Silikon kimyasalı, parça boyama hatalı ürün üzerinde farklı yerlerde lekelenmelere neden olmuştur. Üründeki lekeleri kapatmak amacıyla el ile boyama tekniği kullanılmıştır. Koleksiyon temasına uygun olarak, çeşitli kır çiçeklerinden ve yeşilliklerden oluşan desenler, özgün bir konsept ile bir araya getirilerek resmedilmiştir. Boyamada kumaş boyası kullanılmış, renkler koleksiyon renklerine uygun olarak seçilmiştir. Pantolona kombin olarak, desen renklerine uygun tonlarda parça boyama hatalı bir ürün kullanılmıştır. Uzun prosesli pigment boyamanın yapıldığı trikonun V yaka ucunda deformasyon oluşmasıyla, ürün atık durumuna gelmiştir. Deforme olan bölge onararak pantolona kombin yapılmış ve koleksiyona dahil edilmiştir (Resim 3.17.)



Resim 3.18. Model 6 Boya Baskı Teknikleri ile (Dijital Baskı) Bluz Tasarımı

Dengesiz boya dağılımının olduğu parça boyama ürününün hatalı kısmını kapatmak için, o bölgeye dijital baskı tekniği uygulanmıştır. Dijital baskı teknolojisini uygulayan bir firmada sezonun kullanılan desenleri arasından koleksiyon temasına uygun olarak bir desen seçilmiştir. Desen özel bir makine yardımı ile hatalı ürüne preslenerek uygulanmıştır. Örne bluz kombin olarak ta, hatalı bir parça boyama ürünü seçilmiştir (Resim 3.18.).



Resim 3.19. Model 7 Teknolojik Sistemler ile Ceket Tasarımı

Üretici firma tarafından defolu gelen ürün parça boyama işlemi sırasında daha da deforme olarak hatalı parça boyama ürünü durumuna gelmiştir. Parça boyama hatalı cekete tekstil ve hazır giyim sektöründe kullanılan teknolojik sistemler uygulanmıştır. Bunun için ilk olarak ceketin kolları sökülmüş ve nakış teknolojisini uygulayan bir firmada koleksiyon temasına uygun olarak çalışılmış çiçek ve yapraklardan oluşan desenler, kolda ve robada nakışlandırılmıştır. Taş dizayn-yapıştırma teknolojisini uygulayan bir firmada nakış üzerine, farklı renk ve boyutlarda taşlar yapıştırılmıştır. Lazer kesim teknolojisini uygulayan bir firmada şifon kumaşa lazer kesim yaptırılmış; çiçek şekilleri oluşturularak nakış üzerine yerleştirilmiştir. Ayrıca nakış renklerinden oluşan taşlar renk karması yapılarak göğüs cebi üzerine yapıştırılmıştır. Cekete kombin olarak da nakış renklerine uygun tonlarda mini bir etek dikilmiştir (Resim 3.19.).



Resim 3.20. Model 8 Ürün Formunun Değiştirilmesi ile (Parçalayarak) Gepiyer Tasarımı

Boya kırığı oluşan parça boyama hatalı pantolon parçalanarak yeni bir ürün oluşturulmuştur. Ürün, parça boyama hatalı pantolonun cep torbaları da dahil neredeyse tamamı kullanılarak dikilmiştir. Önde çapraz olarak model

uygulamalı ürünün dekoltesi ve modern formdaki tasarımı dikkati çeken unsurlardandır. Kullanılan aksesuarların hatalı ürüne renk, doku ve tasarım açısından uygunluğuna dikkat edilmiştir. Gepiyere kombin olarak farklı bir parça boyama hatalı pantolon kullanılmıştır. Kombinde görselliği ve uyumu artırmak amacıyla gepiyerin renklerini barındıran boyar maddeler ile pantolona dökme batik yapılmıştır. Pantolon boyu kısaltılarak şort haline getirilmiştir. Gepiyerde kullanılan garni parçalar da dökme batik yapılan pantolondan alınmıştır (Resim 3.20.).



Resim 3.21. Model 9 Ürün Formunun Değiştirilmesi ile (Kalıp Uygulayarak) Bluz Tasarımı

Parça boyama hatalı trikoya az parçalı kalıp uygulanarak yeni bir ürün oluşturulmuştur. Fırça ve damlatma batik boyama yapılan trikonun patlak olan V yaka ucu ve abraj oluşan sırt bölgesi çıkarılarak tül kumaş kullanılmıştır. Bluzun ön-arka robası ve kolları puantiye tül; beden, yaka ve kol manşeti trikodur. Model özelliği oluşturmak amacıyla ürünün ön ortası fermuarlı olarak, alttan açılabilir. Ayrıca üründe kullanılan yardımcı materyaller koleksiyon bütünlüğü ve hatalı ürüne renk, doku ve tasarım açısından uygunluğu düşünülerek seçilmiştir. Bluza kombin olarak seçilen denim pantolon üzerine, trikoya yapılan batik boyamanın renklerinde damlatma ve dökme batik boyama yapılmıştır (Resim 3.21.).



Resim 3. 22. Model 10 Ürün Formunun Değiştirilmesi ile (Farklı Ürünleri Birleştirerek) Elbise Tasarımı

Abraj oluşan, deforme olan ve lekelenen üç adet parça boyama hatalı ürün birleştirilerek yeni bir ürün oluşturulmuştur. Tasarımda kullanılan parça boyama hatalı ürünler, yardımcı kumaş ve aksesuarlar birbirlerine doku,

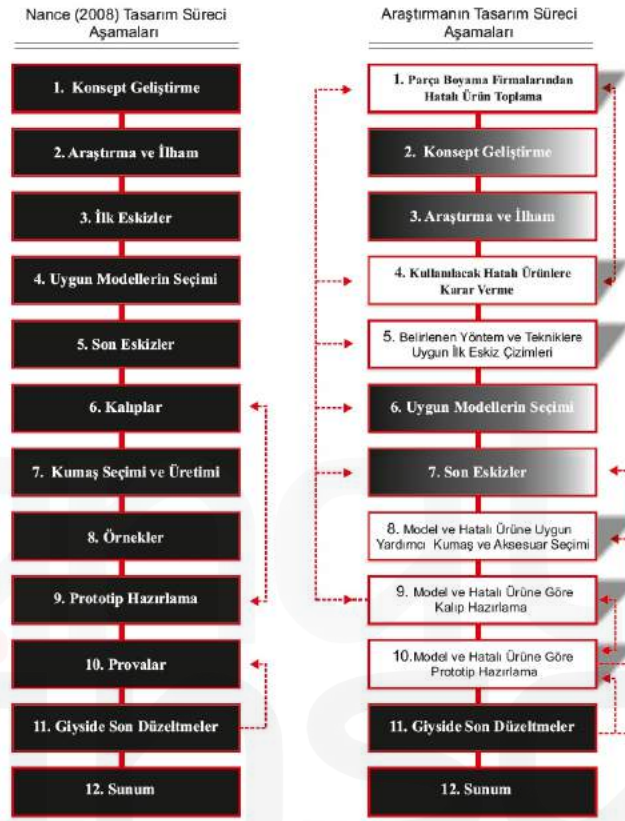
desen ve renk açısından uyumluluğu düşünülerek seçilmiştir. Seçilmiş üç adet parça boyama hatalı ürün, farklı verev kesimli formlarda bir araya getirilmiştir. Parça boyamada en çok efekt alan çift dikiş yapılan dikiş yerleri, kumaş kenarı tiftiklenerek bel hattı ve ön ortasına yerleştirilmiştir. Hatalı ürünlere uygun dantel kumaş, otriş tüy, şerit aksesuar ve yapıştırma taş kullanılarak ürünün model ve tasarım özelliği arttırılmıştır (Resim 3.22.).



Resim 3. 23. Model 11 Ürün Formunun Değiştirilmesi ile (Aksesuar Yaparak) Aksesuar Tasarımı

Parça boyamadaki numune çalışmalarında renk tonunu ayarlamak amacıyla pek çok boyama yapılmaktadır. Koleksiyonun bu tasarımında konsept düşünülerek, parça boyamadaki numune çalışmalarından oluşan atıklar kullanılarak aksesuar yapılmıştır. Öncelikle aksesuarın tutturulacağı bir alt zemin oluşturulmuştur. Bu zemin oval formda kesimli, çift kat olup; parça boyama hatalı ürün üzerine organze kaplanmıştır. Aksesuar parçasını oluşturmak için parça boyamada en çok efekt alan çift dikişli yerlerin kumaş kenarı tiftiklenmiş, dikiş içlerine balen geçirilerek oval formlarda parçalar oluşturulmuştur. Farklı boyutlardaki bu oval parçalar bir düzen içinde bir araya getirilerek üç boyutlu bir aksesuar yapılmış ve alt zeminin sol omzuna yerleştirilmiştir. Bu aksesuarın ortasına da lazer kesim teknolojisi uygulanan parçalar ile çiçek şekli oluşturularak tutturulmuştur (Resim 3.23.).

Alt Problem 2: Hatalı Parça Boyama Ürünleri (Atıkları) İle Oluşturulan Giysilerin Tasarım Süreci Farklı mıdır?



Şekil 3.1. Nance'nin (2008: 93) tasarım süreci ve araştırmanın tasarım süreci karşılaştırması

Araştırma kapsamında hatalı parça boyama ürünlerinin yeniden kullanımı ile oluşturulan giysilerin tasarım sürecinin, sık uygulanan tasarım süreçlerinden farklılıklar gösterdiği izlenmiştir. Bu çalışmada Nance'nin (2008: 93), "An Analysis of Fashion and Costume Design Processes" adlı çalışmada kullandığı "moda tasarımı koleksiyon hazırlama süreci modeli" temel alınmıştır. Temel alınan bu süreç ile hatalı parça boyama ürünleri ile oluşturulan koleksiyonun tasarım süreci şematik karşılaştırılması şekil 3.1.'de sunulmuştur. Her iki tasarım süreci de 12 aşamadan oluşmakta, bazı aşamalar her iki tasarım sürecinde aynı iken, çoğu aşama sıra veya yapılan işlem bakımından birbirinden farklılaşmaktadır.

Hatalı parça boyama ürünleri ile oluşturulan giysilerin tasarım sürecinde, moda tasarım sürecinden farklı olarak ilk aşamada giysi tasarımlarında kullanılacak ana materyaller için, parça boyama işletmesinden hatalı parça boyama ürünleri toplanmıştır. Daha sonra Nance'nin (2008: 93) ilk aşamasında bulunan 'konsept geliştirme' aşaması ve üçüncü olarak 'araştırma ve ilham' aşamaları gelmektedir. Eskiz çizimlerine başlamadan önce belirlenen tema ve araştırma ile elde edilen trendler doğrultusunda, 'kullanılacak hatalı ürünlere karar verme' aşaması vardır. Ancak sık uygulanan moda tasarım süreçlerinde 'kullanılacak hatalı ürünlere karar verme' aşaması yoktur. Nance'nin tasarım sürecinde üçüncü olarak 'ilk eskizler' aşaması vardır. Araştırma kapsamında oluşturulan giysilerin tasarım sürecinde ise bu aşama 'belirlenen yöntem ve tekniklere uygun ilk eskiz çizimleri' adıyla beşinci sırada yer alır. Her iki tasarım sürecinin devamında gelen aşamalarda 'uygun modellerin seçimi' ve 'son eskizler' aşamaları bulunmaktadır. Araştırmanın tasarım sürecinin sekizinci aşamasında 'model ve hatalı ürüne uygun yardımcı kumaş ve aksesuar seçimi' yer alır. Daha sonra 'model ve hatalı ürün özelliğine göre kalıp hazırlama' aşaması dokuzuncu sıradadır. Ancak bu aşama Nance'nin tasarım sürecinde 'kalıplar' adıyla altıncı sırada bulunmaktadır.

Nance'nin (2008: 93) tasarım sürecinin yedinci aşamasında 'kumaş seçimi ve üretimi', sekizinci aşamasında 'örnekler' aşaması bulunmakla birlikte; bu iki aşamada araştırmanın tasarım sürecinde yoktur. Nance'nin tasarım sürecinin dokuzuncu aşamasında ise 'prototip hazırlama' aşaması bulunmaktadır. Araştırmada oluşturulan giysilerin

prototipleri ‘model ve hatalı ürüne göre prototip hazırlama’ adıyla onuncu aşamada oluşturulmaktadır. Nance’nin tasarım sürecinin onuncu aşamasında ‘provalar’ aşaması vardır ve bu aşama prototipi çalışılan atığın tek olması ve bazı ürünlerin üzerinde değişiklik yapılarak geri dönüşümünün sağlanması nedeniyle araştırmancının tasarım sürecinde bulunmamaktadır. Her iki tasarım sürecinin devamında gelen aşamaların da ‘giyside son düzeltmeler’ ve ‘sunum’ aşamaları bulunmaktadır ve bu aşamalar iki süreçte de aynı sıralarda yer alır.

Şekil 3.1.’de kesik çizgi ile belirtilen oklar geri dönüş veya karşılıklı gidiş geliş olasılığını göstermektedir. Nance’nin (2008: 93) tasarım sürecinde ‘kalıplar’ ve ‘prototip hazırlama’ aşamaları arasında karşılıklı gidiş geliş olasılığı; ‘giyside son düzeltmeler’ aşamasından ‘provalar’ aşamasına geri dönüş olasılığı vardır. Araştırma kapsamında oluşturulan giysilerin tasarım sürecinde ise atık ürünlerin kullanılması nedeniyle geri dönüş veya karşılıklı gidiş geliş olasılığı Nance’nin tasarım sürecindeki göre daha fazladır. Süreçte ‘kullanılacak hatalı ürünlere karar verme’ aşamasında hatalı ürünlerin belirlenen tema ve ilham kaynaklarına göre yetersiz olması durumunda ‘parça boyama firmalarından hatalı ürün toplama’ aşamasına geri dönüş olabilir. ‘Model ve hatalı ürüne göre kalıp hazırlama’ aşamasında hatalı ürünün kalıp yerleştirmede yetersiz kalması durumunda ‘parça boyama firmalarından hatalı ürün toplama’, ‘kullanılacak hatalı ürünlere karar verme’, ‘belirlenen yöntem ve tekniklere uygun ilk eskiz çizimleri’, ‘uygun modellerin seçimi’ veya ‘son eskizler’ aşamalarına geri dönüş olabilir. Ayrıca hatalı ürünün kalıp uygulama açısından yeterliliğini görebilmek amacıyla bütün bu aşamalarda iken; ‘model ve hatalı ürüne göre kalıp hazırlama’ aşamasına gidilebilir.

‘Model ve hatalı ürüne göre prototip hazırlama’ aşamasında olabilecek değişiklikler nedeniyle ‘model ve hatalı ürüne uygun yardımcı kumaş ve aksesuar seçme’, ‘model ve hatalı ürüne göre kalıp hazırlama’, ‘son eskizler’ aşamalarına geri dönüş olabilir. Ayrıca ‘model ve hatalı ürüne göre kalıp hazırlama’ ve ‘model ve hatalı ürüne göre prototip hazırlama’ aşamaları arasında karşılıklı gidiş geliş olasılığı vardır. ‘Giyside son düzeltmeler’ aşamasında da olabilecek değişiklikler nedeniyle ‘model ve hatalı ürüne göre prototip hazırlama’, ‘model ve hatalı ürüne uygun yardımcı kumaş ve aksesuar seçme’, ‘son eskizler’ aşamalarına geri dönüşler sağlanarak tasarım süreci tamamlanabilir.

Alt Problem 3: Hatalı Parça Boyama Ürünlerinin (Atıklarının) Geri Dönüşümünün Sürdürülebilirliğe Katkısı Var mıdır?

X parça boyama işletmesinde yapılan 1 aylık gözlem sonucunda 193,7 kg kadar fireli ürün oluşmuştur. Elde edilen bu veri ile, bütün parça boyama firmalarının bir senede oluşturabileceği toplam atık miktarı düşünüldüğünde, parça boyama firması atıklarının çevre sorunları üzerindeki etkisi görülmektedir. Bu nedenle parça boyama atıklarının geri dönüşümünün yapılarak kullanılabilir hale getirilmesi önemlidir. Eser ve arkadaşları (2016: 50)’na göre “Geri dönüşüm daha az su ve enerji tüketimi gerektirdiğinden yeniden üretmeye kıyasla daha ekonomiktir ve sürdürülebilirliğin sağlanması açısından önemlidir. Geri dönüşüm ile su ve enerji tüketiminin azaltılması ekonomik avantajla birlikte doğal kaynakların korunmasına da katkıda bulunmaktadır. Daha az sera gazı açığa çıkmakta ve hava kirliliği de aza indirgenmektedir. Geri dönüşüm ile doğada daha az atık birikmekte ve böylece kirlilik azaltılmaktadır”. Bu bilgiler doğrultusunda, hatalı parça boyama ürünlerinin (atıklarının) geri dönüşümü ile yeniden tasarlanmasının sürdürülebilirliğe katkısı olacaktır.

Araştırmancının son aşamasında hatalı parça boyama ürünleri sürdürülebilir moda yaklaşımı ile yeniden tasarlanarak yeni ve özgün tasarımlar oluşturulmuştur. Yeni giysi tasarımlarında kullanılan malzemeler parça boyama firması atıklarından oluştuğu için düşük maliyetlerde üretim yapılmıştır. Malzemeleri atık ürünlerden oluşan, hatalı parça boyama ürünleri (atıkları) ile oluşturulan yeni giysi tasarımlarının sürdürülebilirliğe katkısı bulunmaktadır. Çünkü doğaya atık olarak dönecek olan hatalı parça boyama ürünlerinin kullanılması doğadaki atık miktarının; bu ürünlerin üretime sokulup, geri dönüşümünün yapılarak tekrar kullanılabilir hale gelmesi, tüketimin azalmasına olanak sağlamaktadır. Ayrıca parça boyama da yapılan geri dönüşüm işlemleri sürdürülebilirlik açısından zarar anlamına gelmektedir. Çünkü yapılan her geri dönüşüm işleminde kullanılan enerji ve kimyasal malzeme firmaya, ülke

ekonomisine ve en önemlisi çevreye ciddi zararlar vermektedir. Araştırma kapsamında oluşturulan giysi tasarımlarının geri dönüşüm işlemlerinde yüksek miktarlarda enerji, su ve kimyasal kullanımı yoktur. Bu nedenle ülke ekonomisi ve çevreye olumlu etkisi olarak, hatalı parça boyama ürünlerinin (atıklarının) yeniden tasarım uygulamaları ile geri dönüşümünün, sürdürülebilirliğe katkısı büyüktür.

4. Sonuç

Su ve elektrik kullanımı, gaz salınımı, kimyasal kullanımı ve bu kimyasallardan oluşan atık sular ekonomik kayıp ve çevre sorunlarının da artması anlamına gelmektedir. Elde edilen veriler ile bir parça boyama işletmesinin yıllık atık miktarı ve her parça boyama işletmesinden aynı miktarlarda atık üretimi olduğu düşünüldüğünde; parça boyama atıklarının çevre sorunları üzerinde önemli bir etken olduğu kesindir. Bu nedenle araştırmada X parça boyama işletmesinden elde edilen hatalı parça boyama ürünleri, sürdürülebilir moda yaklaşımı ile değerlendirilerek yeni giysi tasarımları oluşturulmuştur. Hatalı parça boyama ürünlerinin (atıklarının) yeniden kullanılarak geri dönüşüm uygulamaları güncel moda trendlerine ve farklı yöntem-tekniğe uygun olarak yapılmıştır. Sezon trendlerine uygun malzemeler ile, dikiş ve süsleme teknikleri ile, boya ve baskı teknikleri ile, teknolojik sistemler ile, ürün formunun değiştirilmesi ile olmak üzere 5 adet yöntem ve teknik kullanılmış ve 11 adet model oluşturulmuştur. 11 adet model ve bu modellere kombin olabilecek özelliklerde üretilen ürünler ile toplam 20 parçalık yeni giysi tasarımları hazırlanmıştır. Araştırmanın tasarım sürecinde ilk olarak parça boyama firmasından hatalı ürün toplanmış, sonrasında 'doğa, değiştir, dönüştür' tema olarak belirlenmiş, güncel moda trendleri için araştırma yapılmış, tema ve trend bilgileri doğrultusunda kullanılacak hatalı ürünlere karar verilmiştir. Belirlenen yöntem ve tekniklere uygun olarak ilk eskiz çizimleri yapılmış, uygun modellerin seçimi ve sonrasında son eskizler yapılmıştır. Model ve hatalı ürüne göre yardımcı kumaş ve aksesuarların belirlenmesi, kalıpların ve prototiplerin hazırlanması, son olarak ta sunum ile tasarım süreci tamamlanmıştır.

Araştırma kapsamında oluşturulan giysilerin tasarım sürecinin, sık uygulanan tasarım süreçlerinden farklı olduğu görülmüş ve iki sürecin karşılaştırılması yapılmıştır. Karşılaştırma için Nance'nin (2008) Moda ve kostüm tasarım süreçlerinin analizi adlı tez çalışmasında belirlemiş olduğu on iki aşamadan oluşan tasarım süreci örnek alınmış, karşılaştırmaları yapılmıştır. Genel tasarım süreçlerinde tasarım fikirleri her zaman sezon trendleri ile oluşturulurken; parça boyama atıkları ile yapılan giysilerin tasarım süreçlerinde yöntem-tekniğe ve atık parça etkin olmakla birlikte, sezon trendleri de göz önünde bulundurulmuştur. Ürün tasarımları oluşturulurken güncel sezon trendlerine özellikle model ve süsleme açısından uygunluğu sağlanmıştır. Temaya uygun olarak doğaya ait öğeler ve renkler kullanılmış, oval hatlı ürünler oluşturulmuştur.

Yeni giysi tasarımlarının oluşturulmasında, kullanılacak hatalı parça boyama ürününün modelin uygulanması açısından yeterliliği (kalıp yerleştirme planı), modelin görsel açıdan zengin olması, ürün grubu çeşitliliği olması, diğer giysi tasarımları ile bütünlük oluşturması, model, renk, aksesuar farklılığı gibi kriterler göz önünde bulundurulmuştur. Hazırlanan giysi tasarımları ile yok edilemeyen ve doğaya atılan parça boyama atıklarının yeniden tasarlanarak geri dönüşümünün, sürdürülebilirliğe katkısının olduğu görülmüştür. Çünkü doğaya atık olarak dönecek olan hiç kullanılmamış hatalı parça boyama ürünlerinin (atıklarının) üretime sokulup, geri dönüşümünün yapılarak, kullanılabilir hale gelmesi atık miktarının ve tüketimin azalmasına olanak sağlamaktadır. Ürünlerin geri dönüşüm işlemlerinde yüksek miktarlarda enerji, su ve kimyasal kullanımı olmamıştır ve yeni giysi tasarımlarının oluşturulmasında kullanılan malzemeler parça boyama firması atıklarından oluştuğu için düşük maliyetlerde üretim yapılmıştır. Bu nedenle hatalı parça boyama ürünlerinin sürdürülebilir moda yaklaşımı ile değerlendirilerek geri dönüşümünün, ülke ekonomisi ve çevreye sürdürülebilirlik açısından katkısı büyüktür.

Parça boyama atıklarının giysi tasarımlarında değerlendirilmesiyle, yeni bir istihdam alanının oluşturulmasına katkı sağlayacağı ve hatalı parça boyama ürünlerinin yeniden kullanımı ile oluşturulan tasarım sürecinin bundan sonraki tasarım süreci çalışmalarına örnek teşkil edeceği düşünülmektedir. Yapılan araştırma parça boyama tekniği ile ilgili

detaylı bir çalışma olması nedeniyle özgünlüğünü korumakta ve gelecekte yapılacak çalışmalara kaynak oluşturması bakımından önem taşımaktadır.

Kaynakça

Brenot, A., Chuffart, C., Coste-Maniere, I., Deroche, M., Godat, E., Lemoine, L., Ramchandani, M., Sette, E., ve Tornaire, C. (2019), Water Footprint in Fashion and Luxury Industry, *Water in Textiles and Fashion: Consumption, Footprint, and Lifecycle Assessment*, (95-112). Muthu, S. S., Kidlington.

Chowdhury, H. K., Ahmed, J. U., Uddin, M. J., and Ferdous, M. (2014). Sadakalo: Marketing of Traditional Fashion in the Modern Fashion Industry. *Management Case*, 18(2), 125-135.

Eser, B., Çelik, P., Çay, A., ve Akgümüş, D. (2016). Tekstil ve Konfeksiyon Sektöründe Sürdürülebilirlik ve Geri Dönüşüm Olanakları. *TMMOB Tekstil Mühendisleri Odası*, 23(101), 43-60.

Fung, Y. N., Chan, H. L., Choi, T. M., ve Liu, R. (2021). Sustainable Product Development Processes in Fashion: Supply Chains Structures and Classifications. *International Journal of Production Economics*, 231, 1-15. <https://doi.org/10.1016/j.ijpe.2020.107911>.

Grazzini, L., Acuti, D., ve Aiello, G. (2021). Solving The Puzzle of Sustainable Fashion Consumption: The Role of Consumers' Implicit Attitudes and Perceived Warmth. *Journal of Cleaner Production*, 287, 1-9. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2020.125579>.

Hacıola, Y. (2012). *Dünya'da ve Türkiye'de Hazır Giyim Üretimi ve Pazarlamasında Hızlı Moda ve Perakende Yönetimi*, (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Jadhav, J. P., ve Phugare, S. S. (2012). Textile Dyes: General Information and Environmental Aspects, *Non-Conventional Textile Waste Water Treatment*, (1-29). Nemr, E. A., New York: Nova Publishers.

Karaca, Ş. (2018). Duygusal ve Bilişsel Güdülerin Sürdürülebilir Giysi Tüketim Davranışı Üzerindeki Etkisini İncelemeye Yönelik Bir Çalışma. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 40, 254-268.

Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi* (19. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Koca, E. (2019). Artistic studies on design development with fabric scraps in the context of sustainable fashion. *The Research Journal of the Costume Culture*, RJCC 27,(6), 654-665, December 2019 <https://doi.org/10.29049/rjcc.2019.27.6.654s>.

Koca E. (2017). Tasarım: Ne - Neden – Nasıl, *I. Uluslararası Sanat Tasarım ve Moda kongresi/ Sanat Etkinlikleri*, 20-23 Mayıs 2017, 21-29, INFAD, Gaziantep.

Koca, E., ve Koç, F. (2009). Giysi Tasarımında Yaratıcılık. *Journal of New World Sciences Academy*, 4(1), 33-44.

Koca, E. ve Polat, G. (2018). Tasarımcıların Kullanıcı Merkezli Tasarım Yaklaşımlarının Değerlendirilmesi (Ankara İli Örneği). *ASOS- Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(79), 313-325.

Koca, E., ve Koç, F. (2020). Example of İterative Process in Upcycled Clothing Design: Unused Neckties and Upholstery Scraps. *The Research Journal of the Costume Culture*, 28 (6) , 890-911. <https://doi.org/10.29049/rjcc.2020.28.6.890> - pISSN 1226-0401 - eISSN 2383-6334

Koç, F., ve Mendi, M. (2020). Otel İşletmeciliği Sektöründe Kullanılan Üniform Giysiler İçin Tasarım Süreci Modelinin Geliştirilmesi. *(ASOS) Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 8, Sayı: 109, Ekim, 444-472 ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.46067>

Kozlowsky, A., Searcy, C., ve Bardecky, M. (2018). The Redesign Canvas: Fashion Design as a Tool for Sustainability. *Journal of Cleaner Production*, 183, 194-207. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2018.02.014>.

Liu, S. F., Lee, H. C., ve Lien, N. H. (2020). Do fast fashion consumers prefer foreign brands? The moderating roles of sensory perception and consumer personality on purchase intentions. *Asia Pacific Management Review*, <https://doi.org/10.1016/j.apmr.2020.09.001>.

Lee, M. Y., Sung, J. (2016). Sustainability and Management in Fashion, Design and Culture. *Journal of Global Fashion Marketing*, 7(2), 73-75.

Macit, H., Tayyar, A. E., Macit, A. Ş., ve Alan, G. (2019). Tekstil Sektöründe Geri Dönüşüm Olanakları ve Uşak İli'nde Güncel Durum. *Uşak Üniversitesi Fen ve Doğa Bilimleri Dergisi*, 91-102.

McKelvey, K. (2015). The Marketing of Fashion, *Textiles and Fashion: Materials, Design and Technology* (763-797). Sinclair, R. Woodhead Publishing Series in Textiles,

Mehrjoo, M., Pasek, Z. J. (2014, 28-30 April). *Impact of Product Variety on Supply Chain in Fast Fashion Apparel Industry*. Proceedings of the 47th CIRP Conference on Manufacturing Systems, Canada.

Nance, D. R. (2008). *An Analysis of Fashion and Costume Design Processes*, Master's Thesis, North Carolina State University, Raleigh.

Nayak, R., Houshyar, S., Patnaik, A., Nguyen, L., Shanks, R. A., Padhye, R., ve Fegusson, M. (2020). Sustainable Reuse of Fashion Waste as Flame-retardant Mattress Filing with Ecofriendly Chemicals. *Journal of Cleaner Production*, 251, 1-9. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2019.119620>.

Obut, E. (2018). *Hazır Giyim İşletmelerinde Parça Boyama Hataları ve Hatalı Ürünlerin Yeniden Kullanımında Farklı Tasarım Uygulamaları*, (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Öztürk, F., ve Ege, J. Y. (2019). Sürdürülebilir Moda'nın Ekolojik Baskı Tekniği ile Değerlendirilmesi ve Bir Örnek Uygulama. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(5), 394-406. ISSN:2148-9963

Raja, A. S. M., Arputharaj, A., Saxena S., ve Patil, P. G. (2019). Water requirement and sustainability of textile processing industries, *Water in Textiles and Fashion: Consumption, Footprint, and Lifecycle Assessment*, (155-173). Muthu, S. S., Kidlington.

Terinte, N., Manda, K., Taylor, J., Schuster, K. C., Patel, M. K. (2014), Environmental Assessment of Coloured Fabrics and Opportunities for Value Creation: Spin-Dyeing Versus Conventional Dyeing of Modal Fabrics, *Journal of Cleaner Production*, 72, 127-138.

Türemen, M., Demir, A., ve Özdoğan, E. (2019). Tekstil Endüstrisi İçin Geri Dönüşüm ve Önemi. *Pamukkale Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 25 (7), 805-809. doi: 10.5505/pajes.2018.97253.

Wang, B., Luo, W., Zhang, A., Tian, Z., ve Li, Z. (2020). Blockchain-enabled Circular Supply Chain Management: A System Architecture for Fast Fashion. *Computers in Industry*, 123, 1-13. <https://doi.org/10.1016/j.compind.2020.103324>.

Not: Bu çalışma; Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Moda Tasarımı Anabilim Dalında Esra Obut (2018) tarafından hazırlanan "Hazır Giyim İşletmelerinde Parça Boyama Hataları ve Hatalı Ürünlerin Yeniden Kullanımında Farklı Tasarım Uygulamaları" başlıklı yüksek lisans tezinin verilerinden yararlanılarak yapılandırılmıştır.

Ayşe KARAÖNÇEL

Müzik Öğretmeni, aysekaraoncel@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0001-9519-5397

Serdar ÇELİK

Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, scelik@cumhuriyet.edu.tr, Sivas-Türkiye

ORCID: 0000-0001-6632-0996

MIDI TABANLI MÜZİK YAZILIMLARININ MÜZİK ÖĞRETİMİNDE KULLANILABİLİRLİLİĞİ VE İHTİYAÇLARI KARŞILAYABİLME YETERLİLİĞİ

Özet

Günümüzde teknolojinin gelişimi eğitim alanını büyük ölçüde etkisi altına almıştır. Akıllı tahtaların okullarda yaygın olarak kullanılmaya başlanması sonrasında her branşın kendine özgü ders anlatım modeli oluşmuştur. Derslerde kullanılan materyaller çağa ayak uydurarak dijital dönüşüme uğramış ve akıllı tahtalar üzerinde kullanılabilir hale gelmiştir.

Bu çalışmada, ortaöğretim kurumlarındaki müzik derslerinin, MIDI tabanlı müzik yazılımları kullanılarak işlenilmesinin öğrenci üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Tarama araştırması modeli ve anket tekniği kullanılan çalışmada, aynı kademede öğrenim gören iki grup öğrenciye farklı öğretim yöntemleri ile müzik eğitimi verilmiştir. İlk gruptaki öğrencilere geleneksel ders anlatım yöntemi ile müzik eğitimi, ikinci gruptaki öğrencilere ise MIDI tabanlı müzik yazılımları içerisinde seçilmiş olan Finale, Ear Master ve Cubase yazılımları ile oluşturulan ders materyalleri ile müzik eğitimi verilmiş ve anket tekniği kullanılarak öğrencilerden dönüt alınmıştır.

Araştırma sonuçlarında, notaların porte üzerindeki yerleri, nota-sus değerleri, ritim kalıpları, tartımlar, parçaların bona-solfejlerinin Finale yazılımı ile öğretilbildiği, 7. sınıf müzik ders kitabından seçilen parçalarda geçen aralıkların Ear Master yazılımı ile öğretilbildiği, 7. sınıf müzik ders kitabından seçilen parçaların öğretimi ve tekrarının Cubase yazılımı ile yapılabileceği, öğrencilerin yanlarında öğretmen olmadan çalışabilmeleri, öğrencilerin aralık çalışmalarında verilen seslerin doğru veya yanlış olduğunun tespitinin müzik yazılımları aracılığı ile yapılabildiği, derslerdeki çalışmaların akıllı tahta üzerinde kaydedilmesi ve bu dosyaların gerektiği zamanlarda öğrenciler tarafından tekrar kullanılabilir olmasının öğrenmeye yardımcı olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Müzik Eğitimi, Müzik Teknolojisi, Müzik Yazılımları, MIDI.

USABILITY OF MIDI-BASED MUSIC SOFTWARE IN MUSIC TEACHING AND THE EFFICIENCY TO MEET THE NEEDS

Abstract

Today, the development of technology has greatly influenced the field of education. Following the widespread use of smart boards in schools, a lecture model unique to each branch has been formed. The materials used in the lessons have been transformed digitally by keeping up with the times and have become available on smart boards.

In this study, the effects of teaching music lessons in secondary education institutions, using MIDI based music software on students were investigated. In the study, in which survey research model and questionnaire technique were

used, music education was given to two groups of students studying at the same level with different teaching methods. The students in the first group were given music education with the traditional lecture method, and the students in the second group were given music education with the course materials created with the Finale, Ear Master and Cubase software selected among MIDI-based music software, and feedback was received from the students using the questionnaire technique.

In the research results, it has been detected that the places of notes on the staff, note-rest values, rhythm patterns, weighings, bona-solfege of the pieces can be taught with Finale software, the intervals in the pieces selected from the 7th grade music textbook can be taught with Ear Master software, the teaching of the pieces selected from the 7th grade music textbook and repetition can be done with Cubase software, and it has been determined that students can work without a teacher with them, it is possible to determine whether the sounds given by students in interval studies are true or false by some music software, and the recording of the works in the lessons on the smart board and the re-use of these files by the students when necessary helps the learning.

Keywords: Music Education, Music Tecnology, Music Softwares, MIDI.

1. Giriş

Teknolojinin büyük bir hızla gelişmesi, eğitimi büyük ölçüde etkisi altına almıştır. Bu gelişmelerin en başında yer alan bilgisayarlar insan hayatında büyük bir yer kaplamakta ve insanlar bu teknolojik gelişimi takip etme gereksinimi duymaktadırlar.

Eğitimin birçok alanında kullanılmakta olan teknoloji müzik alanını oldukça etkilemiştir. Bunun nedeni, teknoloji sayesinde müzik alandaki gelişmelerin diğer alanlardan daha hızlı bir şekilde ilerlemesinden kaynaklanmaktadır. Son zamanlarda besteleme, nota yazımı, düzenleme, müzik yazılımları ile çeşitli türde ses kayıtları alma vb. işleri yapabilmek teknoloji ile kolay bir hâle gelmiştir. Ayrıca sanal çalgıların gelişimi ve bu çalgıların kendi aralarında haberleşmesini sağlayan MIDI (Musical Instrument Dijital Interface) teknolojisinin kullanılması müzik alanına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. İnsanlar evlerinde veya gerekli donanımı bulunan stüdyolarda bilgisayarlar aracılığı ile ister küçük bir çalgı eşliği isterlerse orkestra varmış gibi her türlü müziği yapma imkana sahiptirler. Müzik eğitimi için özel olarak tasarlanmış yazılımların (software) artmasıyla müzik eğitiminde önemli gelişmeler başlamıştır. Tasarlanan bu yazılımlar ile müzik öğretmenleri kendilerini geliştirmekte ve verdikleri eğitime yeni bakış açıları kazandırmaktadırlar.

2. Yöntem

Çalışmada nicel araştırma yöntemlerinden tarama araştırması modeli kullanılmıştır. “Bir grubun belirli özelliklerini belirleyebilmek için verilerin toplanmasını amaçlayan çalışmalara tarama (survey) araştırması denir” (Büyüköztürk, vd. 2018:15). 2015-2016 Eğitim Öğretim Yılı Sivas Doğa Okulları Ortaokul kademesinde eğitim gören 7/A ve 7/B sınıfı öğrencilerinin almakta olduğu müzik dersleri iki farklı şekilde işlenilmiştir. 7/A sınıfı öğrencilerine geleneksel müzik eğitimi yöntemi ile, 7/B sınıfı öğrencilerine ise MIDI tabanlı müzik yazılımları kullanılarak oluşturulmuş olan ders içerikleri ile eğitim verilmiştir. Öğrenci gruplarına verilen eğitim sonrasında anket tekniği kullanılarak derslerde kullanılan öğretim yöntemleri hakkında öğrencilerden dönütler alınarak analiz edilmiş elde edilen veriler ışığında sonuçlar oluşturulmuştur.

2. 1. İşlem Basamakları

2. 1. 1. Geleneksel Müzik Eğitimi Uygulaması

Geleneksel müzik eğitimi uygulanan 7/A sınıfı öğrencilerine ilk derste, notaların porte üzerindeki yerleri, sonrasında ise eserlerde bulunan nota ve sus değerleri, aralıkları ve tartımları yazı tahtasına yazılarak vuruşları ile birlikte öğretilmiştir. İkinci derste eserin bonası metronomdaki hızı ayarlanarak öğretmen tarafından örneklenmiş ve

öğrencilerin kitaplarından takibi sağlanmıştır. Örneklemenin ardından öğrencilerle birlikte bonası yapılmaya çalışılarak bir sonraki ders için ödev verilmiştir. Üçüncü derste bir önceki derste verilen ödevlerin kontrolü sağlanmıştır. Daha sonra ise bonası yapılan eser öğretmen tarafından piyanoda örneklenmiş ve solfej aşamasına geçilmiştir. Öğretmen solfeje başlamadan önce eserdeki aralıkların pekiştirilmesi açısından öğrencilere eserde bulunan aralıklar ile çalışmalar yaptırmıştır. Aralık çalışması ardından solfej çalışması başlamış ve eserin vuruşlarına dikkat edilerek sınıfça solfeji okunmuştur. Dördüncü derste solfeji tamamlanan eserin sözleri ile birlikte okunması öğretmen tarafından örneklenmiş ve öğrenciler tarafından tekrarı sağlanmıştır. Eserin içerisinde öğrenilmesi gereken öğeler tamamlandıktan sonra ritim aletleri eşliğinde çalınarak sınıfça seslendirilmiştir. Geleneksel müzik eğitimi verilen 7/A sınıfı öğrencilerine, MEB 7. sınıf müzik ders kitabından seçilen tüm eserler için uygulama aynı şekilde yapılmıştır.

2. 1. 2. MIDI Tabanlı Müzik Yazılımları ile Müzik Eğitimi Uygulaması

MIDI tabanlı müzik yazılımları aracılığı ile müzik eğitimi uygulanan 7/B sınıfı öğrencilerine notaların porte üzerindeki yerleri, eserlerde bulunan nota-sus değerleri, ritim kalıpları ve tartımları akıllı tahtada bulunan Finale yazılımı aracılığı ile öğretilmiştir. İkinci derste ise eserin bonası finale yazılımındaki metronom aracılığı ile öğretmen tarafından örneklenmiş ve öğrencilerin akıllı tahtada bulunan Finale yazılımından takibi sağlanmıştır. Finale yazılımı sayesinde öğrenciler eserin bonasını hızlı bir şekilde kavrayarak tekrar etmişlerdir. Finale yazılımında eserin notası bona ile okunurken notaların sürelerine göre ilerleyen time line çizgisi öğrencilerin notaları daha rahat okumasını sağladığı için bir sonraki haftaya öğrencilere ödev verilmesine gerek kalmamıştır. Üçüncü derste eserin solfejini öğretmeden önce aralık çalışması yapılmıştır. Aralık çalışması için akıllı tahtada bulunan Ear Master yazılımı kullanılmıştır. Eserin içerisinde geçen aralıklar Ear Master yazılımına kaydedilmiş ve bir mikrofon aracılığı ile öğrenciler çalıştırılmıştır. Yazılımın kullanımı kısaca öğrencilere gösterilerek çalışmalarını sırasıyla kendilerinin yapması istenmiştir. Ear Master yazılımında kullanılan mikrofon sayesinde yazılımın verdiği örnek aralığı mikrofon aracılığı ile öğrenciler tekrarlamıştır. Öğrencinin mikrofon aracılığı ile verdiği ses sinyali doğru olduğunda yazılım alkış sesi ile dönüt vererek gelen sinyalin doğru olduğunu belirtmektedir. Eğer mikrofondan gelen sinyal yanlış ise yazılım hata sesi ile dönüt vererek gelen sinyalin yanlış olduğunu öğrenciye göstermektedir. Bu sayede öğrenciler yanlarında öğretmen olmadan çalışmaları eğlenceli bir şekilde sürdürebilmişlerdir. Dördüncü derste eserin solfeji öğrencilere okutulmuştur. Öğrencilerin bona ve aralık çalışmaları Finale ve Ear master yazılımı sayesinde tamamlanmıştır. Ancak solfej çalışması için Finale yazılımına geri dönmüştür. Finale yazılımının ayarları değiştirilerek bulunan eser örneğinin piyano sesi ile çalınması sağlanmıştır. Finale de eser çalınırken notaların süresine göre ilerleyen time line akışına alışan öğrenciler solfej aşamasını da hızlı bir şekilde geçmişlerdir. Eserin Finale yazılımında bulunan notası MIDI formatında export edilerek Cubase yazılımı içerisine aktarılmıştır. Cubase yazılımında MIDI formatında sanal çalgılar aracılığı ile seslendirilen eserin notalarına akorlar eşlikleri eklenerek öğrencilerin üzerine okuyabileceği bir altyapı oluşturulmuştur. Bir mikrofon vasıtası ile Cubase yazılımında alt yapısı oluşturulan eserin üzerine, öğrenciler şarkı sözlerini okumuş ve öğretmen tarafından kaydı alınmıştır. İşlem tamamlandıktan sonra kayıt Cubase yazılımı aracılığı ile dinlenerek öğrencilerin yanlış okuduğu yerler belirlenmiş ve eksiklikleri giderilmiştir. MIDI tabanlı müzik yazılımları aracılığı ile müzik eğitimi verilen 7/B sınıfı öğrencilerine MEB 7. sınıf müzik ders kitabından seçilen tüm eserler için uygulama aynı şekilde yapılmıştır.

3. MIDI

MIDI (Musical Instrument Dijital Interface) çalgılar arasındaki iletişimi sağlayan, dijital veriyi bir elektronik enstrümandan diğerine aktarmaya yarayan protokole verilen addır. Protokol elektronik müzik aletlerinin birbirleriyle uyumlu ve eş zamanlı olarak çalışmasını sağlar. Bu sayede besteleme sürecini hızlandırarak müzik üretimini kolaylaştırır. Bu arabirim, bir mikroişlemci kontrolü ile çalışır ve çalgı üzerindeki çalışmamız, tuşlara dokunuşumuz ve tını değişimi gibi bilgileri sayısal kodlara çevirerek sistemdeki diğer donanım ve çalgılara iletir (Durmaz, 2000). İletilen kodlar tüm çalgıların anlayabileceği ortak bir dildir ve marka, model gözetmeksizin her ürün tarafından tanınır (Eden,

2006). MIDI protokolü sayesinde elektronik müzik aletleri aynı dili konuşurlar. 80'li yılların başından beri kullanılan bu MIDI protokolü sayesinde artık her sentezleyiciyi birbirine ve bilgisayara bağlamak mümkün hâle gelmiştir. Artık tek bir klavye yardımıyla pek çok sentezleyiciyi çalabilme, pek çok sesi aynı anda farklı enstrümanlardan alabilme imkanı bulunmaktadır.

MIDI sistemleri kişisel bilgisayarlar gibi donanım ve yazılım olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler MIDI destekli çalgılar üzerine entegre edilmiş şekildedir. Sisteme başka bilgisayar vb. donanımlar eklenmek istendiğinde ise MIDI arabirimi ile bilgisayarın işletim sistemi üzerinde çalışabilecek bir yazılım kullanmak gerekir (Eden, 2006).

MIDI üniteleri sadece elektronik çalgılarla değil, müzik üretiminde kullanılabilen farklı ekipmanlar üzerinde de bulunabilmektedir. Örnek olarak etki işlemciler (effect processor), sıralayıcılar (sequencer) ve denetleyiciler (controller) gösterilebilir. MIDI her ne kadar elektronik çalgılar için geliştirilmişse de günümüzde akustik çalgıların da bu desteğe sahip olmasını mümkündür (Durmaz, 2000).

Bir çalgının MIDI desteğine sahip olup olmadığı arka panelindeki bağlantı MIDI giriş (in), çıkış (out) ve geçit (thru) bağlantı noktalarından anlaşılabilir (Eden, 2006).



Resim 1. MIDI Bağlantı Noktaları (Eden, 2006: 14)

3. 1. Sequencer

Sequencer; bir parçadaki zaman ayarları, hız, hız değişiklikleri, parçanın başı-sonu gibi MIDI verilerini kayıt altında tutan ve gerektiğinde bu verilerin düzenlenmesini sağlayan bir yazılımdır. Bir sequencer üzerinde tüm bu verilerin kayıt ve edit edilmesi işlemine sequencing adı verilir. Sequencer'lar işleyiş ve yapıları olarak kanal kayıt cihazlarına benzerler. Farklı enstrümanlar farklı kanallara kaydedilebilir. Ayrıca tüm analog ve dijital kayıt cihazlarında olduğu gibi sequencer üzerinde de play, stop, ileri sarma, geri sarma gibi transport kontrolleri bulunur (Önen, 2007).

3. 2. General MIDI (GM)

General MIDI (GM), MMA (MIDI Manufacturers Association – MIDI üreticileri topluluğu) ve JMSC (Japanese MIDI Standarts Comitee – Japon MIDI standartları komitesi) tarafından belirlenmiş bir standarttır. Bu standart GM uyumlu elektronik çalgılar için ortak bir program (ses) listesi ve en küçük sistem gereksinimlerini belirler (Eden, 2006:38). General MIDI standardı ile iki farklı elektronik çalgı arasındaki enstrüman sesleri sıralamasındaki uyumsuzluk sorunu ortadan kalkmıştır. General MIDI standardı belirlenmeden önce bir çalgının belirli bir programı (sesi) için yazılmış bir parça, başka bir çalgı tarafından seslendirildiğinde sesler arasında uyumsuzluk meydana gelirken (örn. A çalgısında Flüt benzeri bir sesle yazılmış bir müzik, B çalgısında piyano sesi ile seslendirilirken), standartın belirlenmesi ile birlikte bu sorun ortadan kalkmıştır (Eden, 2006:39).

General MIDI, 1 den 128 e kadar standart bir çalgı listesi (program change) sunar. Böylelikle her çalgı üzerinde aynı program numarası aynı sese karşılık gelmektedir. Örneğin 1 numaralı program GM destekli her çalgı üzerinde "Grand Piano" sesine karşılık gelmektedir (Bkz. Tablo 1). Bununla birlikte 16 adet MIDI kanalı GM üzerinde de desteklenmektedir. Böylelikle her bir kanal için farklı bir program numarası belirlenebilir ve gerçek çokseslilik (multi-timbral) sağlanmış olur (Eden, 2006).

Prog.No.	Çalgı Grubu	Prog. No.	Çalgı Grubu
1-8	Piyano	65-72	Reed
9-16	Kromatik Perküsyon	73-80	Pipe
17-24	Org	81-88	Synth Lead
25-32	Gitar	89-96	Synth Pad
33-40	Bas	97-104	Synth Effects
41-48	Yaylı Çalgılar	105-112	Etnik
49-56	Enseble	113-120	Vurmalı
57-64	Bakır Nefesliler	121-128	Ses Efektleri

Tablo 1. GM Üzerindeki Çalgı Grupları (Eden, 2006: 40)

4. Müzik Yazılımları

Bilgisayarların insan hayatına girmesi birçok alanda olduğu gibi müzikte de son derece önemli gelişmelere neden olmuştur. Bilgisayarların müzik alanındaki kullanım alanı her geçen gün daha da büyümekte ve sürekli olarak yenilikleri de beraberinde getirmektedir. Bilgisayar teknolojisinin hızlı gelişmesi üzerine bilgisayar aracılığı ile kullanılabilen bir çok müzik yazılımı geliştirilmiştir. Kişiyi ve kullanım alanına özel olarak geliştirilen yazılımların başında işitme eğitimi için oluşturulan yazılımlar, bestelenen eserleri çok sesli hâle getirebilen yazılımlar, nota yazımı için geliştirilen yazılımlar ve ses kaydı alabilen yazılımlar gelmektedir.

Bu yazılımların bir çoğunun, müzik piyasasında albüm hazırlanırken kullanılabilmesi müzik alanı için oldukça önemlidir. Çünkü müzik yazılımlarının bir çoğu ile kaydedilen sesler üzerinde her türlü edit işlemi yapılabilir. Bu yazılımların stüdyo ortamında kullanımının yaygın olması müzik üretimi ve bestecilik açısından önemlidir. Müzik yazılımlarına ek olarak kullanılan, Türkçe karşılığı "yama veya yardımcı yazılım" olarak adlandırılan "Plug-in" adlı yazılımlar da mevcuttur.

Günümüzde farklı firma ve kuruluşların ürettiği birçok müzik yazılımı mevcuttur. En çok tercih edilen yazılımlar, nota yazım yazılımı olarak "Finale" ve "Sibelius", İşitme eğitimi olarak "Ear Master", sequencer (Kanal kayıt) ve ses düzenleme yazılımları olarak "Cubase" vb. birçok yazılım mevcuttur. Müzik yazılımlarının hepsi hakkında detaylı bilgi vermek mümkün olmadığından, en çok tanınan ve bilinen ya da tercih edildiği düşünülen bazı yazılımlar hakkında temel bilgilerin verilmesi düşünülmüştür.

4. 1. Nota Yazım Yazılımı Finale

"Coda Music Technologies" şirketi tarafında üretilen "Finale" isimli yazılım, temelde nota yazımı için tasarlanmıştır. Bunun yanında birçok farklı işlevi de bulunmaktadır. Arapgirlioğlu, nota yazım yazılımlarının genel işlevlerini şu şekilde sıralamıştır;

- Profesyonel ve özgün nota yazımı,
- MIDI formatında kaydedilmiş müzikleri nota olarak algılama ve düzeltme ya da ekleme, çoğaltma,
- Kâğıt üzerinde basılmış notaları tarama yoluyla algılama ve kesme, yapıştırma, düzeltme, ekleme ve çoğaltma, yazılmış notayı seslendirme (Arapgirlioğlu, 2003).

Müzik yapımı veya eğitimiyle uğraşan bir birey, herhangi bir eserin notasyonunu her yönüyle yazabilmekte ve dahası kendi çalışmalarını ve düzenlemelerini bu yazılımı kullanarak notaya dökülebilmektedir. En küçük motiflerden en büyük müzik biçimi olan senfoniye kadar her türlü eserin amatör veya profesyonel notasyonu Finale yazılımını

kullanılarak mümkün olmaktadır.

Finale yazılımı MIDI teknolojisiyle de uyum göstermektedir. Bu formatta yazılmış eserleri notaya çevirme veya nota olarak yazılmış bir eseri de MIDI formatına dönüştürebilmektedir.

Finale yazılımı ile müzik öğretmenlerinin, derslerinde kullanacakları materyalleri önceden hazırlayabilmeleri ve derslerinde kullanabilmeleri gelmektedir. Örneğin müziksel işitme, okuma ve yazma dersine giren öğretmenler yapacağı çalışmaları özgün bir şekilde hazırlayabilir ve kendi derslerinde rahatlıkla kullanabilir. Diğer yünden, çalgı derslerine giren öğretmenler önceden hazırlanmış metotlara bağlı kalmaksızın kendi öğrencilerinin gelişim durumlarını dikkate alarak söz konusu öğrencilere yönelik etütler hazırlayabilirler. Notası yazılan bir eser veya çalışmayı dinleyebilme imkanı sunması, Finale yazılımının en önemli özelliklerinden biri sayılabilir. Örneğin bir okul şarkısı düzenlenirken defalarca dinlenebilir, hatalı görülen yerler değiştirilebilir ve en uygun tınılar elde edilinceye kadar birçok farklı düzenlemeler yapılabilen ve yazılmış notaların yazıcıdan çıktısını almakta mümkün olmaktadır. Finale yazılımının bu özelliklerin tamamını bize sunması ve yaygın olarak kullanılmasından dolayı en çok tercih edilen yazılımlar arasında olduğu söylenebilir.

4. 2. Müziksel İşitme Eğitimi Yazılımı Ear Master

“E-Magic” Şirketi tarafından üretilen Ear Master, Müziksel işitme, okuma ve yazma eğitimine yönelik bir yazılımdır. Ear Master” School ve Pro olmak üzere iki farklı sürümden oluşmaktadır. School serisinde daha temel ve basit, Pro serisinde ise daha ileri düzey ve karmaşık alıştırmalar bulunmaktadır.

Ear Master yazılımı; aralık karşılaştırma, aralık tanıma, aralık söyleme, akor karşılaştırma, akor çevirme, akor çözme, dizi karşılaştırma, ritim okuma, ritim tekrarlama, ritmik dikte, ritim doğrulama, melodik dikte gibi farklı egzersiz türleri içermektedir. Her egzersiz türü, 13 ile 60 arasında değişen kurlardan oluşmaktadır. Yazılımın özellikleri (cevaplama süreleri, kurlar, vb.) bireysel farklılıklara ve gelişim durumlarına göre değiştirilebilmektedir. Örneğin, bir öğretmen algılama becerileri farklı öğrencilere değişik çalışma paketleri hazırlayabilmektedir ve bu da her öğrenciye kendine özgü bir çalışma şekli sağlamaktadır. Yapılan egzersizleri kaydetme olanağı sunması ve gelişim aşamalarının istatistiklerini tutması, öğrencinin işitme gelişiminin hangi durumda olduğunu bilmesini sağlaması bu yazılımın araştırmamızda yer almasını sağlamıştır. Ear Master yazılımı, bireysel tercihlere yönelik işitme çalışmaları yapmaya da olanak tanımaktadır. Ear Master yazılımının MIDI teknolojisine uygun olmasının da birçok faydası vardır. MIDI aracılığı ile istenilen notaları manuel olarak çalmak mümkün olmaktadır.

4. 3. Sequencer ve DAW Yazılımı Cubase

“Cubase” Steinberg firması tarafından tasarlanmış ve müzik alanında önemli bir konuma sahip olan ses kayıt yazılımlardan biridir. Yazılımın kullanım alanı, Music Creation & Production System (Müzik Yaratma ve Pazarlama sistemi) olarak geçmektedir. Yazılımın bu gün kullanılan en son sürümü “Cubase 11” dir. İlk üretildiği günlerden bu zamana kadar sürekli yenilenen ve güncellenen bu yazılımın, amatör veya profesyonel olarak müzikle uğraşan bireylerin hemen hemen her ihtiyacına cevap verebilecek nitelikte olması, MIDI ve audio teknolojisini en üst düzeylerde kullanabilmesi ayrıca MIDI ve audio temelli kanal kayıt, yapılan kaydı düzenleme, VST Plug-in, VST Instruments vb. yardımcı yazılım ve sanal enstrümanları da kullanabilmesinden dolayı oldukça tercih edilmektedir. Müzik öğretmenlerinin öğrencilerine öğrettiği şarkıları veya egzersizleri ritim, akor, enstrüman, ses vb. birçok öğeyi kullanarak kaydetmesi ve yapılan kayıtlar ile öğrencilerin öğrendiği şarkı veya egzersizlerin doğruluğunun kontrol edilebilmesi oldukça önemlidir. Cubase yazılımının belirtilen özellikleri sayesinde müzik üretim hızı oldukça artmıştır. Günümüzden yirmi yıl geriye gidildiğinde yapılan ses kayıtları düşünülürse bugünkü ses kalitesi, sağladığı kolaylıklar açık ve net bir şekilde görülebilir.

5. Müzik Eğitimi

Müzik insanoğlu için temel yaşam kaynaklarından biridir. Müzik kaynağından doğru ve yeterince beslenebilen insanın, tüm yaşamında daha sağlıklı bir duygu - düşünce yapısına sahip olacağı muhtemeldir. Bu açıdan müzik bilinci yüksek bireyler ve onların bir araya gelerek oluşturduğu toplumların hayatın diğer alanlarında da eksik ve geri kalmaları düşünülemez.

Eğitimin farklı kişiler tarafından değişik tanımları yapılmıştır. Eğitimin en yaygın tanımlarından biri şu şekildedir; “Eğitim; bireyin davranışında, kendi yaşantısı yoluyla kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecidir” (Ertürk, 1972:12).

Yaygın müzik eğitimi tanımlarından biri şöyledir: “Müzik eğitimi; temelde, bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış geliştirme sürecidir” (Uçan, 2018:11).

Herkes profesyonel müzisyen olmak zorunda değildir. Ancak müziği en temel anlamda doğru algılamış ve onunla bağ kurmuş bireylerin çoğalması doğal olarak bu duygularını ileriki aşamalara taşımak isteyenlerin artmasına da sebep olacak profesyonel müzik de gelişim gösterecektir (Beşer, 2010).

Yapılan araştırmalar, genel müzik bilgilerinin bireylere doğru bir şekilde öğretilmesi ve bireyinde öğrendiği bilgileri geliştirmesinin sonucunda müziği bilen ve müzikle yaşayan insan sayısının artacağını göstermektedir.

5. 1. Geleneksel Müzik Eğitimi

Genel müzik eğitimi, “İş-meslek, okul, bölüm, kol-dal ve program türü ne olursa olsun ayırım gözetmeksizin, her düzeyde, her aşamada, her yaşta herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir “insanca yaşam” için gerekli asgari-ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlar” (Uçan, 2018:34) şeklinde tanımlanmaktadır. Geleneksel müzik öğretim yönteminde müzik öğretmenleri öğrencilere, notaların porte üzerindeki yerleri, nota-sus değerleri, tartımlar, aralıklar, akorlar, ritim çalışmaları, bona çalışmaları, solfej çalışmaları vb. öğeleri öğretirken yazı tahtası kullanarak ve canlı enstrümanlar aracılığı ile eğitim vermektedir. Öğretmen ve öğrenci oldukça aktiftir. Öğretmen öğrencilere sürekli dönütler verebilir ve öğrencilere yöneltilen soruların cevaplarının doğru veya yanlış olduğunu öğretmen kontrol eder. Öğretmenin ders süresinin yetmemesi durumunda anlatılan konunun yarım kalması, bir sonraki hafta derse kalındığı yerden devam edilebilmesi için önceki haftanın tekrarı sırasında yazı tahtasına hatırlatmaların yazılması, yapılan hatırlatmaların enstrümanla örneklenmesi gibi zaman kaybına uğraticı durumlar yaşanabilir. Bu durum ise müfredatın yetişmemesi, öğrencinin müzik dersine olan istek ve motivasyonunun azalması ve zamanın faydalı kullanılamaması gibi sonuçlar doğurabilir.

5. 2. MIDI Tabanlı Müzik Yazılımlarıyla Müzik Eğitimi

MIDI tabanlı müzik yazılımlarıyla müzik eğitimi yönteminde müzik öğretmenleri öğrencilerine, notaların porte üzerindeki yerleri, nota-sus değerleri, tartımlar, aralıklar, akorlar, ritim çalışmaları, öğretilecek eselerin bona-solfej çalışmaları vb. öğeleri öğretirken yazı tahtası yerine akıllı tahtalar veya bilgisayarlarında yüklü olan müzik yazılımlarını kullanarak müzik eğitimi verir. MIDI tabanlı müzik yazılımlarıyla müzik eğitimi geleneksel müzik eğitiminden birçok yönde ayrılır. Örneğin öğretmenin sınıfta ders anlatırken ders süresinin yetmemesi durumunda akıllı tahtası veya bilgisayarında yazmış olduğu notları kaydedebilmesi bir sonraki hafta ders süresinin boşa gitmesini önleyecektir. Geleneksel müzik öğretiminde öğrencilere yöneltilen soruların doğruluğunu sadece öğretmen kontrol edebilirken dijital müzik öğretiminde öğretmenin yanı sıra kullanılan bazı yazılımların özellikleri sayesinde öğrencilerde kendi verdikleri cevapların doğru veya yanlış olduğunu kontrol edebilirler. Bu durum ise öğrencinin dersi sevmesi ve derse katılımını olumlu yönde etkileyebilir. Öğrencilerin okul dışında yanlarında öğretmenleri olmadan çalışabilmeleri, anlatılan konularla dijital ortamlarda hem görsel hem de işitsel olarak karşılaşmaları müzik eğitimi açısından oldukça yararlıdır.

6. İlgili Çalışmalar

Yapılan araştırmalar teknolojinin öğretme ve öğrenme amaçlı kullanıldığı okul geliştirme programlarının öğretmen ve öğrenciler üzerinde olumlu sonuçlar doğurduğunu ortaya koymaktadır (Canan, 2003).

Yamaha Şirketi Araştırma Grubu da bazı sonuçlar elde etmiştir. Öğrencilerin müzik dersine olan ilgilerinin artışı, öğrenci başarılarında fark edilir bir artış, müzikal yapıların kolay kavranması, öğretmenler için yeni bir çalışma alanı, öğrenci konsantrasyonunda önemli bir artış, öğrenci aktivitelerinde kolay geri bildirim alabilme, aktif öğrenci katılımına fırsat vermiştir (Arapgirlioğlu, 2003).

Sürekli eğitim modelinin uzaktan eğitim ve teknoloji ile mümkün olabileceği, geleneksel eğitimin yerini hiçbir şeyin almayacağını fakat teknolojinin getirmiş olduğu yenilikler ve kolaylıklarında yeni yaklaşımlar oluşturmaktadır (Tecimer, 2006).

Müzik yazılımı kullanılarak işlenen derslerin öğrenmeye yardımcı olduğu, müzik dersine karşı olan ilgiyi artırdığı ve müzik yazılımlarının kullanım dillerinin İngilizce olmasından dolayı öğrenci öğretmenlerin yabancı dil gelişimini etkilemektedir (Yan, Zhou, 2017).

Gelişen teknolojiyi farklı bakış açıları ile genişletebilmenin eğitim alanına yeni boyutlar kazandıracağı, öğrenmenin hızlanması, derslerin verimli geçmesi ve zamanın etkili kullanılmasına yardımcı olması, müzik eğitiminde gelişen teknolojiden yararlanmanın eğitim kalitesini artırması, öğrenilen konuların kalıcı olmasını sağlaması ve öğrencilerin derslere aktif olarak katılmasına etki edecektir (Karaönçel, 2019).

7. Bulgular ve Yorum

7. 1. Geleneksel Müzik Eğitimi Anket Bulguları ve Yorumları

Geleneksel müzik eğitimi önermelerinden oluşan ankete 7/A sınıfından 24 öğrenci katılmıştır. Anket sonuçları ve yüzdelik dilimleri aşağıdaki gibidir.

Madde No	Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum
1	3	9	1	9	2
2	0	0	2	9	13
3	1	1	0	16	6
4	1	1	1	9	12
5	0	0	6	10	8
6	0	0	2	10	12
7	1	0	0	5	18
8	0	1	5	10	8

Tablo 2. Geleneksel Müzik Eğitimi Anket Bulguları

Madde No	Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum
1	0	4	0	10	10
2	1	3	3	7	10
3	0	1	4	10	9
4	0	0	6	11	7
5	2	2	2	8	10
6	1	3	3	9	8
7	0	0	2	11	11
8	1	0	5	7	11

Tablo 3. Geleneksel Müzik Eğitimi Anket Yüzdeleri

Yapılan geleneksel müzik eğitimi anketinde;

Birinci madde incelendiğinde “Katılıyorum” ve “Katılmıyorum” seçeneklerinin % 37,5 ile eşit olduğunu görmekteyiz. Bu eşitlik anket yapılan grubun çoğunluğunu kapsadığından dolayı “Müzik derslerinin yazı tahtasında anlatılması konuların akılda kalıcılığını artırmaktadır” önermesinin çelişkili olduğunu göstermektedir.

İkinci madde incelendiğinde “Katılıyorum” seçeneğinin % 54,16 oranını göstermesi “Müzik derslerini müzik aletleri eşliğinde işlememiz konuları daha kolay öğrenmemiz açısından faydalıdır” önermesinin doğru bir önerme olduğu olasılığının arttığını göstermektedir.

Üçüncü madde incelendiğinde “Katılıyorum” seçeneğinin % 66,66 oranını göstermesi “Müzik derslerinde nota eğitimi için dizekli yazı tahtası kullanmak notaları daha kolay öğrenmemiz açısından faydalıdır” önermesinin geleneksel müzik eğitimi açısından faydalı olduğunu göstermektedir.

Dördüncü madde incelendiğinde “Kesinlikle Katılıyorum” seçeneğinin % 50 oranını göstermesi “Müzik derslerinde tartımları öğrenmek için vurmali çalgıları kullanmak tartımları daha kolay öğrenmemiz açısından faydalı olmuştur” önermesinin geleneksel müzik eğitimi açısından oldukça büyük katkısının olduğunu bizlere göstermektedir.

Beşinci madde incelendiğinde “Katılıyorum” seçeneğinin % 41,66 oranını göstermesi bona ve solfej kitaplarının geleneksel müzik eğitimindeki yerini bizlere hatırlatmıştır.

Altıncı madde incelendiğinde “Kesinlikle Katılıyorum” seçeneğinin % 50 oranını göstermesi geleneksel müzik eğitiminde piyanonun önemli bir yer kapladığını bizlere göstermektedir.

Yedinci madde incelendiğinde “Kesinlikle Katılıyorum” seçeneğinin gösterdiği % 75’lik oran yapılan anket sonuçları içerisindeki en büyük orandır. Bundan dolayı geleneksel müzik eğitimi anketinin 7. maddesinde geçen “Öğrendiğimiz şarkıların müzik sınıfında müzik aletleri ile tekrarını yapmak eğlencelidir” önermesi enstrümanlar ile tekrar yapmanın geleneksel müzik eğitimindeki yeri ve önemini vurgulamıştır.

Sekizinci madde incelendiğinde “Katılıyorum” seçeneğinin % 41,66 oranını göstermesi aslında işlediğimiz konuların tekrarını yapan öğrencileri bize gösteren bir orandır. Bu oranın % 50’den az olması sınıf genelinde konu tekrarını yapan öğrencilerin az olduğunu bundan dolayı geleneksel müzik eğitiminde öğrencileri ders tekrarlarını yapmaya yönlendirecek aktivitelerin sayısının artırılması gerektiğini göstermektedir.

7. 2. MIDI Tabanlı Müzik Yazılımları Aracılığı ile Müzik Eğitimi Anket Bulguları ve Yorumları

MIDI tabanlı müzik yazılımları aracılığı ile müzik eğitimi önermelerinden oluşan ankete deney grubundaki 24

öğrenci katılmıştır. Anket sonuçları ve yüzdeler aşağıdaki gibidir.

Madde No	Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum
1	3	9	1	9	2
2	0	0	2	9	13
3	1	1	0	16	6
4	1	1	1	9	12
5	0	0	6	10	8
6	0	0	2	10	12
7	1	0	0	5	18
8	0	1	5	10	8

Tablo 4. MIDI Tabanlı Müzik Yazılımları Aracılığı ile Müzik Eğitimi Anket Bulguları

Madde No	Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum
1	0	16,66	0	41,66	41,66
2	4,16	12,5	12,5	29,16	41,66
3	0	4,16	16,66	41,66	37,5
4	0	0	25	45,83	29,16
5	8,33	8,33	8,33	33,33	41,66
6	4,16	12,5	12,5	37,5	33,33
7	0	0	8,33	45,83	45,83
8	4,16	0	20,83	29,16	45,83

Tablo 5. MIDI Tabanlı Müzik Yazılımları Aracılığı ile Müzik Eğitimi Anket Yüzdeleri

Yapılan MIDI tabanlı müzik yazılımları aracılığı ile müzik eğitimi anketinde;

Birinci madde incelendiğinde “Katılıyorum” ve “Kesinlikle Katılıyorum” seçeneklerinin % 41,66 oranla eşit olduğunu görmekteyiz. Bu eşitlik anket yapılan grubun çoğunluğunu kapsadığından dolayı “Müzik derslerinde akıllı tahta üzerinde MIDI tabanlı müzik yazılımları ile ders işlemek müzik dersine olan ilgiyi artırır” önermesinin geçerli ve güvenilir olduğunu bize göstermektedir.

İkinci madde incelendiğinde “Kesinlikle Katılıyorum” seçeneğinin % 41,66 oranını göstermesi “Akıllı tahtalar aracılığı ile kullandığımız müzik yazılımları (Finale, Ear Master ve Cubase) ders içerisinde konuları daha hızlı öğrenmemize yardımcı olur” önermesi müzik yazılımlarının önemini vurgulamıştır.

Üçüncü madde incelendiğinde “Katılıyorum” seçeneğinin % 41,66 oranını göstermesi “Akıllı tahta aracılığı ile nota eğitimi için kullandığımız Finale isimi yazılım notaları daha kolay öğrenmemiz açısından faydalı olmuştur” önermesinin nota eğitiminde Finale yazılımı kullanılarak ilerleme sağlanabileceğini bizlere göstermektedir.

Dördüncü madde incelendiğinde “Katılıyorum” seçeneğinin % 45,83 oranını göstermesi “Akıllı tahta aracılığı ile tartım eğitimi için kullandığımız Finale isimi yazılım tartımları daha kolay öğrenmemiz açısından faydalı olmuştur” önermesinin geçerli bir önerme olduğunu bizlere göstermiştir.

Beşinci madde incelendiğinde “Kesinlikle Katılıyorum” seçeneğinin % 41,66 oranını göstermesi “Akıllı tahta aracılığı ile bona-solfej eğitimi için kullandığımız Finale isimi yazılımla öğretilen parçanın bona ve solfejini çabuk kavramamız açısından faydalı olmuştur” önermesinin büyük ölçüde doğruya yakın bir sonuç olduğunu bizlere gösterir.

Altıncı madde incelendiğinde “Katılıyorum” seçeneğinin % 37,5 oranını göstermesi “Akıllı tahta aracılığı ile işitme eğitimi için kullandığımız Ear Master isimli yazılım, parça içerisinde geçen aralıkları öğrenmemizi kolaylaştırmıştır” önermesi öğrencilerin daha fazla aralık çalışması gerektiği sonucunu bize vermiştir.

Yedinci madde incelendiğinde “Katılıyorum” ve “Kesinlikle Katılıyorum” seçeneklerinin % 45,83 oranını göstermesi “Öğrendiğimiz şarkıların altyapısını oluşturduğumuz Cubase isimli yazılım sayesinde şarkıların tekrarını yapmak eğlencelidir” önermesinin öğrencilerin büyük çoğunluğunda tekrar yapma isteği olduğunu bize göstermektedir.

Sekizinci madde incelendiğinde “Kesinlikle Katılıyorum” seçeneğinin % 45,83 oranını vermesi “Akıllı tahtalar aracılığı ile kullandığımız müzik yazılımları (Finale, Ear Master ve Cubase) sayesinde derste öğrendiğimiz konuları kaydederek daha sonra gerektiğinde kaydettiğimiz dosyalara bakarak tekrar yapmamız faydalı olmuştur” önermesinin öğrencilerin tekrarlarını evde yapmalarının önemini belirtmiştir.

8. Sonuç

Araştırma sonuçları incelendiğinde; notaların porte üzerindeki yerleri, nota-sus değerleri, ritim kalıpları, tartımlar, parçaların bona-solfejleri Finale yazılımı öğretilebileceği, MEB müzik dersi 7. sınıf müzik ders kitabından seçilen parçalarda geçen aralıkların öğretiminin Ear Master yazılımı ile yapılabileceği, MEB müzik dersi 7. sınıf müzik ders kitabından seçilen parçaların tekrarlarının Cubase yazılımı ile yapabileceği tespit edilmiştir.

Geleneksel müzik eğitimi üzerine yapılan anket sonucunda müzik derslerini müzik aletleri eşliğinde işlemenin derslerdeki verimi artırdığı, müzik derslerinde nota eğitimi için dizekli yazı tahtası kullanmanın notaları daha kolay öğrenilmesi açısından faydalı olduğu, müzik derslerinde tartımları öğrenmek için vurmali çalgıları kullanmanın tartımları daha kolay öğrenmeye yardımcı ettiği, öğretilen şarkıların müzik sınıfında müzik aletleri ile tekrarını yapmanın öğrencileri motive ederek öğrenmeyi kolaylaştırdığı, geleneksel müzik eğitiminde piyanonun önemli bir yer kaplaması gibi olumlu sonuçlara ulaşıırken, öğrencilerin öğrendiği konuların tekrarını az yaptıkları tespit edilmiştir.

MIDI tabanlı müzik yazılımları aracılığı ile müzik eğitimi üzerine öğrencilere uygulanan anket sonuçlarına bakıldığında, müzik derslerinde akıllı tahta üzerinde MIDI tabanlı müzik yazılımları ile ders işlemenin müzik dersine olan ilgiyi artırdığı, akıllı tahtalar aracılığı ile kullanılan müzik yazılımlarının (Finale, Ear Master ve Cubase) ders içerisinde konuları daha hızlı öğrenmeye yardımcı olduğu tespit edilmiştir. Akıllı tahta aracılığı ile nota eğitimi için kullanılan Finale isimi yazılımının notaları daha kolay öğrenme açısından faydalı olduğu, akıllı tahta aracılığı ile bona-solfej eğitimi için kullanılan Finale isimi yazılımla öğretilen parçanın bona ve solfejini çabuk kavraması açısından faydalı olduğu, öğrenilen şarkıların altyapısını oluşturmada kullanılan Cubase isimli yazılım sayesinde şarkıların tekrarını yapmanın eğlenceli olduğu, akıllı tahtalar aracılığı ile kullanılan müzik yazılımları (Finale, Ear Master ve Cubase) kullanılarak derste öğretilen konulara ait dosyaların kaydedilerek daha sonra gerektiğinde bu dosyaları kullanarak tekrar yapabilmeyen öğrenmeye büyük ölçüde katkı sağlaması ve en önemlisi öğrencilerin yanlarında öğretmen olmadan yaptıkları çalışmalarda, yapılan çalışmanın doğru veya yanlış olduğunun tespitini bazı müzik yazılımları aracılığı ile yapabilmeleri sonuçlarına ulaşılmıştır.

Müzik eğitiminde normal yazı tahtası yerine akıllı tahta kullanımının öğrencilerin derse olan ilgisini artırarak müzik derslerinin daha verimli işlenmesini sağlayacağı, müzik atölyesi olmayan okullarda akıllı tahta üzerinde kullanılabilen müzik yazılımlarının (Finale, Ear Master, Cubase vb.) faydalı olacağı, müzik derslerinde uygulanacak farklı yöntem ve davranışların öğrencilerin ders başarısını artırarak öğrencileri müzikal açıdan ileri seviyelere ulaştırabileceğinden dolayı müzik öğretmenlerinin gelişen teknoloji ile birlikte yenilikçi öğretim yaklaşımlarını kullanmaları önerilmektedir. Eğitim-Öğretim yöntemlerine eklenen her türlü teknolojik çalışma ve etkinliğin

öğrencilerin gelişim ve algılama ihtiyaçlarına büyük ölçüde etki edeceği ve bu tür çalışmaların zenginleştirilerek başka araştırmacılar tarafından yapılmasının müzik eğitimi alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Arapgirlioğlu, H. (2003). Müzik Teknolojisi ve Yeni Yüzyılda Müzik Eğitimi. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, İnönü Üniversitesi, Malatya (Bildiriler, s.160-164).
- Büyüköztük, V., D. (2018). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, 25. Baskı, Pegem Akademi Yayınları, Ankara.
- Beşer, U. (2010). Müzik Eğitiminde Teknoloji Kullanımının Müzik Eğitimcileri Açısından Değerlendirilmesi. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Durmaz, S. (2000). *MIDI*. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir.
- Eden, A. (2006). Müzik Üretiminde Bilgisayar Teknolojisinin Kullanılmasının Araştırılması. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Ertürk, S. (1972). *Eğitimde Program Geliştirme*, Yelken Tepe Yayınları, Ankara.
- Karaönçel, F. (2019). Müzik Eğitiminde Müzik Yazılımı Destekli Uygulamalar Üzerine Bir İnceleme. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 56. Sayı.
- Önen, U. (2007). *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*. Çitlembik Yayınları, İstanbul.
- Rumsey, F. (1994). *MIDI Systems & Control*. Oxford: Focal Press.
- Tecimer, B. (2006). İnternet ve Yaşam Boyu Müzik Eğitimi. *MÜZED*, 15, 1.
- Uçan, A. (2018). *Müzik Eğitimi*, Genişletilmiş IV. Basım, Evrensel Müzikevi Yayınları, Ankara.
- Yan, B., Zhau, Q. (2017). Music Learning Based on Computer Software. *International Journal of Emerging Technologies in Learning*.
- Not:** Bu çalışma Ayşe KARAÖNÇEL'in 2016 yılında hazırladığı "MIDI Tabanlı Müzik Yazılımlarının Müzik Öğretiminde Kullanılabilirliği ve İhtiyaçları Karşılabilme Yeterliliği" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

Ersan ÇİFTÇİ

Prof. Dr., İnönü Üniversitesi, ersan.ciftci@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0001-9889-3078

Ferdi KARAÖNÇEL

Arş. Gör. Dr., İnönü Üniversitesi, ferdikaraoncel@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: :0000-0001-9519-1003

Ayşe KARAÖNÇEL

Müzik Öğretmeni, aysekaraoncel@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0001-9519-5397

MALATYA TÜRKÜLERİNİN İLÇELERE GÖRE RİTMİK ANALİZİ

Özet

Doğu Anadolu Bölgesi'nin Yukarı Fırat Havzası'nda yer alan Malatya, geçmişten günümüze birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Malatya; coğrafi özellikleri, tarihsel yapısı, İpek ve Kral yolları üzerinde yer alması gibi özellikleri sebebi ile Neolitik Çağ'dan beri farklı kültürleri içerisinde barındırmıştır. İçerisinde barındırdığı farklı medeniyetler Malatya'nın kültürel çeşitliliğinin artmasını sağlayarak tarihsel dokusunun da genişlemesine etki etmiştir. Malatya'nın tarihi geçmişi ve kültürel zenginliğine ait yansımalar Malatya türkülerinde de görülmektedir.

Bu çalışmada; Malatya Türküleri, müziğin en önemli yapı taşlarından olan ritim boyutu açısından ele alınmıştır. Malatya yöresine ait türküler usul ve metronomları açısından incelenmiş ve ritmik olarak analiz edilmiştir. Literatür ve belgesel kaynak tarama yönteminden yararlanılarak araştırma verileri elde edilmiştir.

Yapılan taramalar sonucunda TRT Türk Halk Müziği Repertuarında yer alan 77 sözlü kırık hava (türkü), 1 oyun havası ve 117 uzun hava olmak üzere toplam 195 türkü tespit edilmiştir. Kırık hava, uzun hava ve oyun havaları dağılımları incelendiğinde, bu türlerden kırık havaların Malatya Merkez ilçesinde, uzun havaların ise Arguvan ilçesinde yoğunlaştığı görülmüştür. Kırık havalar ve oyun havaları ritmik açıdan analiz edilmiş 4/4, 2/4 ve 10/8'lik usullerin en yoğun kullanılan usuller olduğu tespit edilmiştir. Halk ozanları ve mahalli sanatçıların kaynaklık ettiği halk kültürüne dayalı Malatya yöresi türkülerinde, ağırlıklı olarak uzun havaların öne çıktığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Malatya, Malatya Türküleri, Türkülerde Ritmik Yapı.

RHYTHMIC ANALYSIS OF MALATYA FOLK SONGS BY DISTRICT

Abstract

Malatya, in the Eastern Anatolia Region's Upper Euphrates Basin, has hosted many civilizations throughout history. Due to its geographical features, historical structure, and location on the Silk and King roads, Malatya has hosted different cultures since the Neolithic Age. Due to the different civilizations, the cultural diversity of Malatya and influenced the expansion of its historical texture have increased. The historical past and cultural richness of Malatya are also reflected in the folk songs of Malatya.

Malatya Folk Songs are investigated in the present study in terms of rhythm dimension, which is one of the

most important building blocks of music. The folk songs of the Malatya region were examined in terms of their style and metronomes and analyzed rhythmically. The research data was obtained through the literature and document source scanning method.

As a result of the scans, a total of 195 folk songs, including 77 verbal "kırık hava" (folk songs), one traditional dance music, and 117 unmetred folk songs, were identified in the TRT Turkish Folk Music Repertoire. When the distributions of "Kırık hava," unmetred folk song, and traditional dance music are considered, it is seen that "kırık hava" songs are common in Malatya Merkez district, and the unmetred folk songs are common in Arguvan county. "Kırık hava" and traditional dance music have been analyzed rhythmically, and it has been concluded that the 4/4, 2/4, and 10/8 methods are the most used methods. It is observed that among the folk songs of the Malatya region based on the folk culture originated by folk poets and local artists, unmetred folk songs stand out the most.

Keywords: Malatya, Malatya Folk Songs, Rhythmic Structure in Folk Songs.

1. Giriş

Doğu Anadolu bölgesinin Yukarı Fırat Havzasında yer alan Malatya, doğuda Elazığ ve Diyarbakır, kuzeyde Sivas ve Erzincan, güneyde ise Adıyaman ili ile komşudur. İlin güneyinde yer alan Güneydoğu Torosların batı kısmının oluşturan sıradağlar, geniş bir alanı kaplamaktadır. Tarihi Hititlere dayanan Malatya'nın merkez ilçesi yakınlarda yer alan Aslanteppe Höyüğü'nde M.Ö. 8. asra ait Hitit Sarayı bulunmuştur (Çiftci, Karaönçel, 2019). Hititlerden sonra bölge farklı birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır.

Osmanlı Dönemi'nde Malatya, merkezi Maraş olan Dulkadir Beylerbeyliğinin (eyaletinin) beş sancağından biri olmuş, 18. yy. ortalarında iç ayaklanmalar sebebiyle Maraş'tan ayrılarak Diyarbakır Eyaleti'ne bağlanmıştır. Tanzimat'a kadar sönük bir devre geçiren Malatya Tanzimat'tan sonra Mâmûretü'l-Aziz Eyaleti'nin üç sancağından birinin merkezi olmuştur. Birinci Dünya Savaşı başında İç Anadolu'nun merkez şehirlerinin büyüklerinden biri hâline gelmiş ve Cumhuriyet Dönemi'nde il olmuştur. 1931'de demiryolunun Malatya'ya varması ve 1937'de şehrin demiryolu ile Sivas'a bağlanması kalkınmasının yolunu açmıştır. (<http://www.malatya.gov.tr/malatya-tarihi1>).

Malatya ili günümüzde Doğu Anadolu bölgesinin ekonomik ve nüfus açısından önde gelen önemli illerinden biridir. Bir yörenin musikisinden bahsedebilmek için o yörenin müzik kültürünü tanımak gerekir. "Müzik Kültürü; toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun, genel kültürün yanında kazandığı müzik sanatına ilişkin bilgi, beceri, tutum ve davranışlar ile müzik ortamlarında geçerli ahlak kuralları, gelenekler ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür" (Günay, 2006: 99).

Müzik kültürü içerisinde müzikal açıdan farklı boyutları barındırmaktadır. Bu boyutlar içerisinde yer alan en önemli yapı taşlarından biride şüphesiz türkülerdir. Akdoğu (2003: 161) türküyü; "daha çok hece vezni, azda olsa aruz vezni ile yazılmış Geleneksel Türk Halk Edebiyatına ait sözlerin, genel olarak, basit, kolayca anlaşılabilir ve küçük soluklu ezgilendirilmesi sonucu oluştuğunu" şeklinde belirtmektedir. Türküler, doğdukları coğrafyanın özelliklerini, tarihini, kültürünü, geleneklerini ve hatta içinde yaşayan insanların duygu durumlarını dahi anlatan, eşi bulunmaz folklor kaynaklarıdır (Çiftci, 2016). Türküler ait oldukları yörelerin kültürünü ve tarihini en iyi şekilde anlatan yöre halkının yaşam şekillerinin müziksel biçimidir. "Türkülerin konuları, ait olduğu toplumun gelenek ve görenekleri, eğlence şekilleri, hikayeleri, inanış biçimleri, toplumsal yapısı gibi en hassas yönlerini ortaya çıkarmaktadır. Bu konular ait olduğu toplumun geçmişten bugüne daha yakından tanınmasını sağlar" (Çiftci, Karaönçel, 2019: 79).

2. Malatya Türkülerinde Konular, Makamlar ve Usüller

Malatya türkeleri genel olarak incelendiğinde, komşu olduğu illerin musikisinden etkilendiği ve bu etkilenden dolayı farklı yöresel özellikleri içerisinde barındırdığı görülmüştür. "Yörelere, seslendirme ortamlarına, söz ve ezgi yapılarına göre çeşitli özellikler gösteren Türk Halk Müziği örneklerinin bir kısmı yalnız çalgısal, bir kısmı sözlü, bir

kısmı ise hem çalgısal hem sözlüdür” (Emnalar, 1998: 27).

Malatya yöresine ait türkülerin konuları incelendiğinde “aşk, ayrılık ve gurbet” temalarının ağırlıklı olarak işlendiği görülmektedir. “Ağıtlar, kına türküleri, aşk ve sevdâ türküleri, iş türküleri, tabiatı konu eden türküler ve gurbet türküleri, nasihat verici türküler, nefesler, deyişler konu itibarıyla Malatya halk ezgilerinin temelini teşkil eder” (Karkın, Karaburun, 2012: 109). TRT Türk halk müziği repertuarı incelendiğinde, Malatya yöresine ait toplam 195 türkü olduğu ve bu türküler türlerine göre ayrıştırıldığında; 77 sözlü kırık hava (türkü), 1 oyun havası ve 117 uzun havadan oluştuğu görülmektedir.

Malatya türkülerini makam ve usül olarak ele alındığında Hüseyini, Uşşak, Hicaz, Muhayyer, Müstear makamları görülmekle beraber yoğun olarak Hüseyini ve Uşşak makamlarının kullanıldığı, 2/2, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, 17/8, 18/8’lik usüllerin kullanıldığı, 2/4, 4/4, 5/8, 7/8, 9/8, 10/8 ve 12/8’lik usüllerin daha yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca bazı türkülerde değişmeli usüllerin de kullanıldığı tespit edilmiştir.

3. Malatya Türkülerinin İlçelere Göre Dağılımı ve Ritmik Analizleri

Bu çalışmada, incelenen Malatya yöresine ait türküler müziğin en önemli unsuru olan ritim bakımından ele alınmıştır. Araştırmanın verileri literatür ve belgesel kaynak tarama yolu ile elde edilmiştir. Malatya yöresine ait türkülerin tespiti için, TRT Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Repertuarı incelenmiş ve yapılan inceleme sonucunda TRT Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Repertuarında kayıtlı bulunan 77 sözlü kırık hava (türkü) ve 1 oyun havası olmak üzere, uzun havalar hariç tutularak toplam 78 türkü tespit edilmiştir. Tespit edilen Malatya yöresine ait türküler usül ve tempoları açısından analiz edilmiş ve ilçelere göre usül çeşitliliği açısından ayrıştırılmıştır. Usül çeşitliliği açısından ilçelere göre oluşturulan tablolarda, türkülerde kullanılan usüllerin frekans ve yüzdeleri ile birlikte notalarında tempo belirtilen türkülerin tempolarında gösterilmiştir. İlgili tablolara ait sayısal veriler ile ilgili bilgilerin yorumu metin içerisinde verilmiştir.

İLÇE	KIRIK HAVA	UZUN HAVA	OYUN HAVALARI	TOPLAM
Malatya Merkez	34	29*	1	64
Akçadağ	5	2	-	7
Arapgir	8	-	-	8
Arguvan	12	77	-	89
Battalgazi	-	-	-	-
Darende	12	1	-	13
Doğanşehir	3	5	-	8
Doğanyol	-	-	-	-
Hekimhan	3	1	-	4
Kale	-	-	-	-
Kuluncak	-	-	-	-
Pütürge	-	-	-	-
Yazıhan	-	-	-	-
Yeşilyurt	-	2	-	2
TOPLAM	77	117	1	195

Tablo 1. Malatya Merkez ve İlçelerine Ait Kırık Hava, Uzun Hava ve Oyun Havaalarının Sayısal Dağılımı

*“Ben Gidiyom Rüştü Bey’im (Mehralı Bey)” isimli uzun hava TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Malatya-Sivas olarak geçmektedir.

Malatya Merkez ve 13 ilçe dikkate alındığında TRT Türk Halk Müziği Repertuarında 77 sözlü kırık hava (türkü), 117 uzun hava, 1 oyun havası olmak üzere toplam 195 notaya alınmış türkü tespit edilmiştir.

İLÇE	f	%
Malatya	34	44.15
Arguvan	12	15.58
Darende	12	15.58
Arapgir	8	10.38
Akçadağ	5	6.49
Doğanşehir	3	3.89
Hekimhan	3	3.89
TOPLAM	77	100

Tablo 2. İlçelere Göre Kırık Havaların Dağılımı

İlçelere göre kırık havaların dağılımı incelendiğinde; 34 türkü ve %44.15 oranı ile Malatya merkez ilçe türkülerinin ilk sırada yer aldığı, Arguvan ve Darende'nin 12'şer türkü ve %15.58 oran ile ikinci sırada, Arapgir'in 8 türkü ve %10.38 oranla üçüncü sırada yer aldığı, Akçadağ'ın 5 türkü ve %6.49 oranla dördüncü sırada yer aldığı, Doğanşehir ve Hekimhan'ın 3'er türkü ve %3.89 oranla beşinci sırada yer aldığı görülmektedir.

İLÇE	f	%
Arguvan	77	65.81
Malatya	29	24.78
Doğanşehir	5	4.27
Akçadağ	2	1.70
Yeşilyurt	2	1.70
Darende	1	0.85
Hekimhan	1	0.85
TOPLAM	117	100

Tablo 3. İlçelere Göre Uzun Havaların Dağılımı

İlçelere göre uzun havaların dağılımı incelendiğinde; Arguvan ilçesi uzun havalarının 77 uzun hava ve %65.81 oranı ile ilk sırada yer aldığı, 29 uzun hava ve %24.78 oranı ile Malatya merkez ilçesi uzun havalarının ikinci sırada, 5 uzun hava ve %4.27 oranı ile Doğanşehir ilçesi uzun havalarının üçüncü sırada, 2'şer uzun hava ve %1.70 oranı ile Akçadağ ve Yeşilyurt ilçelerinin dördüncü, 1'er uzun hava ve %0.85 oranı ile Darende ve Hekimhan ilçelerinin beşinci sırada yer aldığı görülmektedir.

İLÇE	f	%
Malatya	1	100
TOPLAM	1	100

Tablo 4. İlçelere Göre Oyun Havalarının Dağılımı

İlçelere göre oyun havaların dağılımı incelendiğinde; sadece Malatya merkez ilçesinde oyun havası tespit edilmiştir. Frekans ve yüzde hesaplamaları boyutları açısından yapılan analizlerde Malatya merkez ilçesinde 1 oyun havası ve %100 oranı ile ilk sırada yer aldığı görülmektedir. TRT Türk Halk Müziği Repertuarında diğer ilçeler adına

kayıtlı olan oyun havasına rastlanılmamıştır.

Usül	f	%	Tempo Çeşitliliği
2/2	1	2.70	65
2/4	5	13.51	-
4/4	13	35.13	56-60-80-84-100-112
5/8	4	10.81	44-48-152
7/4	1	2.70	-
7/8	1	2.70	40
9/8	3	8.10	152
10/8	5	13.51	44-56-69-144
11/8	1	2.70	-
12/8	3	8.10	92-126

Tablo 5. Malatya Merkez İlçe Usül ve Tempo Çeşitliliği

Malatya merkez ilçesine ait TRT repertuarında yer alan toplam 34 eserde, 10 farklı usül kullanıldığı tespit edilmiştir. Ritmik açıdan analiz edilen bu türkülerde, en fazla kullanılan usülün 4/4'lük ve %35.13 oranında olduğu görülmektedir. 4/4'lük usülde kullanılan tempo çeşitliliğine bakıldığında ise 6 farklı temponun kullanıldığı tespit edilmiştir. İkinci sırada %13.51 oranla 2/4 ve 10/8'lik usül gelmektedir. 10/8'lik usülün 4 farklı tempoda kullanıldığı görülmektedir. 5/8'lik usülün %10.81 oranı ile 3 farklı tempo kullanılarak üçüncü sırada yer aldığı görülmektedir. 2/2, 7/8 ve 9/8'lik usüllere bakıldığında 1 tempo çeşiti belirtildiği görülmektedir. Malatya merkez ilçesine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarında yapılan analizler sonucunda 3 türküde değişmeli usülün kullanıldığı tespit edilmiştir.

Usül	f	%	Tempo Çeşitliliği
3/4	1	16.66	63-88
4/4	4	66.66	-
10/8	1	16.66	-

Tablo 6. Akçadağ İlçesi Usül ve Tempo Çeşitliliği

Akçadağ ilçesine ait TRT repertuarında toplam 5 eser 3 farklı usülde ritmik açıdan analiz edildiğinde, en fazla kullanılan usülün 4/4'lük ve %66.66 orana sahip olduğu tespit edilmiştir. Tempo çeşitliliği incelendiğinde ise sadece 3/4'lük usül kullanılan 1 türküde 2 temponun kullanıldığı görülmektedir. Diğer usüllerin ise %16.66 oran ile bir kez kullanıldığı tespit edilmiştir. İncelenen 5 türkünün 1'inde değişmeli usül kullanıldığı tespit edilmiştir.

Usül	f	%	Tempo Çeşitliliği
2/4	2	22.22	76
4/4	2	22.22	-
5/4	1	11.11	-
7/4	1	11.11	-
10/8	1	11.11	-
12/8	1	11.11	92
15/8	1	11.11	168

Tablo 7. Arapgir İlçesi Usül ve Tempo Çeşitliliği

Arapgir ilçesine ait TRT repertuarında toplam 8 eser 7 farklı usulde ritmik açıdan analiz edildiğinde en fazla kullanılan usüllerin 2/4 ve 4/4'lük usüller olduğu ve oranlarının %22.22 olduğu tespit edilmiştir. Diğer usüllerin ise %11.11 oran ile bir kez kullanıldığı tespit edilmiştir. Tempo çeşitliliği incelendiğinde ise 3 türküde tempo belirtildiği tespit edilmiştir. 2/4, 12/8 ve 15/8'lik usüllerde ise bir tempo çeşiti ve incelenen 8 türkünün 1'inde değişmeli usül kullanımı görülmektedir.

Usül	f	%	Tempo Çeşitliliği
2/4	2	15.38	-
4/4	2	15.38	-
5/8	1	7.69	-
7/8	4	30.76	126
8/8	1	7.69	-
10/8	1	7.69	-
11/8	1	7.69	-
15/8	1	7.69	104

Tablo 8. Arapgir İlçesi Usül ve Tempo Çeşitliliği

Arapgir ilçesine ait TRT repertuarında toplam 12 eser 8 farklı usulde ritmik açıdan analiz edildiğinde en fazla kullanılan usülün 7/8'lik ve %30.76 orana sahip olduğu, ikinci sırada %15.38 oranı ile 2/4'lük ve 4/4'lük usüllerin kullanıldığı, üçüncü sırada ise 5/8, 8/8, 10/8, 11/8 ve 15/8'lik usüllerin %7.69 oranla kullanıldığı, incelenen 12 türkünün 3'ünde ise değişmeli usül kullanıldığı tespit edilmiştir. Tempo çeşitliliği incelendiğinde ise 2 türküde tempo belirtildiği tespit edilmiştir.

Usül	f	%	Tempo Çeşitliliği
2/4	1	6.66	-
4/4	6	40	76
5/8	1	6.66	-
7/8	1	6.66	-
9/8	1	6.66	-
10/8	1	6.66	44
12/8	1	6.66	-
13/8	1	6.66	-
17/8	1	6.66	84
18/8	1	6.66	-

Tablo 9. Darende İlçesi Usül ve Tempo Çeşitliliği

Darende ilçesine ait TRT repertuarında toplam 12 eser 10 farklı usulde ritmik açıdan analiz edildiğinde, en fazla kullanılan usülün 4/4'lük ve %40 orana sahip olduğu, diğer usüllerin ise %6.66 oran ile bir kez kullanıldığı tespit edilmiştir. Tempo çeşitliliği incelendiğinde ise 3 türküde tempo belirtildiği, incelenen 12 türkünün 1'inde değişmeli usül kullanıldığı tespit edilmiştir.

Usül	f	%	Tempo Çeşitliliği
2/4	1	33.33	-

4/4	1	33.33	66
Serbest	1	33.33	76

Tablo 10. Doğanşehir İlçesi Usül ve Tempo Çeşitliliği

Doğanşehir ilçesine ait TRT repertuarında toplam 3 eser 3 farklı usülde ritmik açıdan analiz edilmiştir. Tespit edilen usüller 1 kez kullanılmış olup %33.33'lük bir orana sahiptir. 4/4'lük ve serbest usüldeki türkü notaları incelendiğinde, tempo belirtildiği görülmektedir.

Usül	f	%	Tempo Çeşitliliği
4/4	2	40	-
5/4	1	20	-
5/8	1	20	-
14/8	1	20	-

Tablo 11. Hekimhan İlçesi Usül ve Tempo Çeşitliliği

Hekimhan ilçesine ait TRT repertuarında toplam 3 eser 4 farklı usülde ritmik açıdan analiz edildiğinde, en fazla kullanılan usülün 4/4'lük ve %40 orana sahip olduğu tespit edilmiştir. İncelenen 3 türküde herhangi bir tempo çeşitine rastlanılmazken, 1 türküde değişmeli usül kullanıldığı görülmüştür.

3.1. İlçelere Göre Türkülerin Usül Açısından Genel Olarak Değerlendirilmesi

İLÇELER	USÜLLER																		
	2/2	2/4	3/4	4/4	5/4	5/8	7/4	7/8	8/8	9/8	10/8	11/8	12/8	13/8	14/8	15/8	17/8	18/8	Serbest
Malatya Merkez	1	5	-	13	-	4	1	1	-	3	5	1	3	-	-	-	-	-	-
Akçadağ	-	-	1	4	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
Arapgir	-	2	-	2	1	-	1	-	-	-	1	-	1	-	-	1	-	-	-
Arguvan	-	2	-	2	-	1	-	4	1	-	1	1	-	-	-	1	-	-	-
Battalgazi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Darende	-	1	-	6	-	1	-	1	-	1	1	-	1	1	-	-	1	1	-
Doğanşehir	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Dağanyol	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Hekimhan	-	-	-	2	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
Kale	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Kuluncak	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Pütürge	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Yazihan	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Yeşilyurt	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
TOPLAM	1	11	1	30	2	7	2	6	1	4	9	2	5	1	1	2	1	1	1

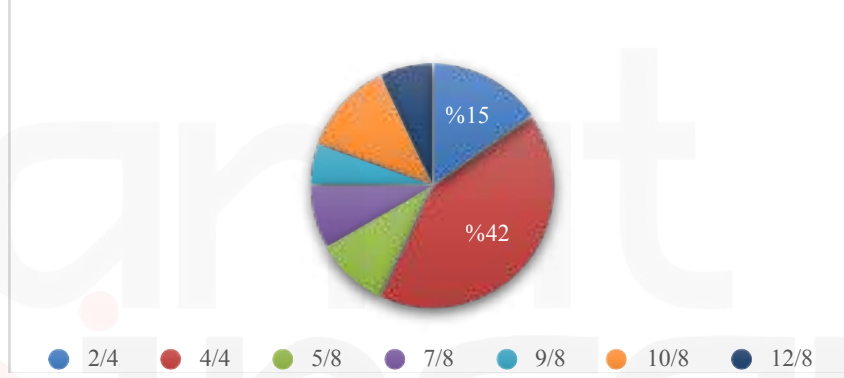
Tablo 12. İlçelere Göre Türkülerin Usül Açısından Genel Olarak Dağılımı

TRT Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Repertuarı üzerinde yapılan incelemelerde, Malatya Merkez ve 13 ilçeye ait "Kırık Hava" ve "Oyun Havası" olmak üzere toplam 78 türkü tespit edilmiştir. Tespit edilen türkülerin bazılarında 3 değişmeli (1 türkü) bazılarında ise 2 değişmeli (11 türkü) usülün kullanıldığı görülmektedir.

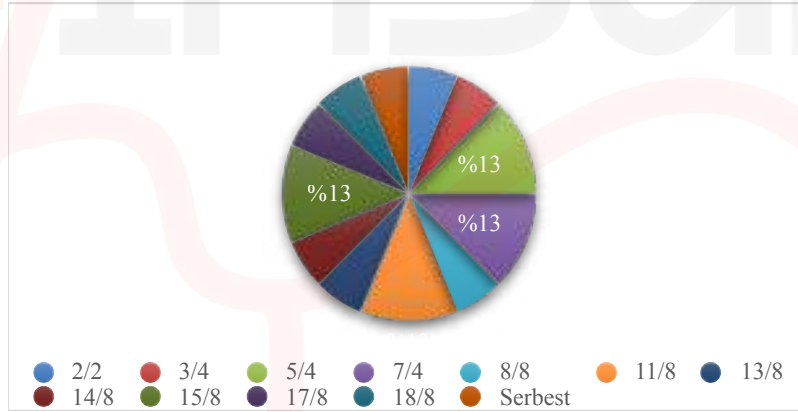
Türkülerde kullanılan usüller yoğunluk açısından incelendiğinde, en fazla kullanılan usülün 4/4'lük usül olduğu

ve 30 kez kullanılarak ilk sırada yer aldığı tespit edilmiştir. İkinci sırada 11 kez kullanılarak 2/4, üçüncü sırada 9 kez kullanılarak 10/8, dördüncü sırada 7 kez kullanılarak 5/8, altıncı sırada 6 kez kullanılarak 7/8, yedinci sırada 5 kez kullanılarak 12/8, sekizinci sırada ise 4 kez kullanılarak 9/8'lik usülün geldiği görülmektedir.

Türkülerde kullanılan diğer usüller ise, kullanım sayısının az olmasından dolayı daha düşük oranlar ile dağılımda yer almaktadır. Türkülerde kullanılan usüllerin yüzdelik dağılımları “Yoğun Olarak Kullanılan Usüller” ve “Daha Az Kullanılan Usüller” şeklinde kendi aralarındaki dağılımları göz önüne alınarak iki farklı şekilde grafikler ile gösterilmiştir.



Grafik 1. Yoğun Olarak Kullanılan Usüller



Grafik 2. Daha Az Kullanılan Usüller

4. Sonuç

Malatya türküleri; genel yapısı itibarıyla yalın ve sade bir dilde yazılmış, yöre halkının gelenek ve göreneklerine dayalı cümlelerle oluşmuştur. Genel olarak aşk, ayrılık ve gurbet temaları ile ilgili cümlelerin kurulduğu, gurbet ve nasihat verici cümlelerin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Türkü sözlerindeki yalın anlatım, geniş ses aralıklarının kullanılmadığı ezgilerle şekillenmiştir.

Malatya ve ilçelerine ait türküler ritmik açıdan incelendiğinde, usül çeşitliliği ve tempo değerleri açısından tekdüze olmayan ritmik yapıya sahip oldukları görülmektedir. Malatya yöresine ait türkülerde makamsal olarak; Hüseyini, Uşşak, Hicaz, Muhayyer, Müstear makamları görülmekle beraber yoğun olarak Hüseyini ve Uşşak makamlarının kullanıldığı; ritmik yapı itibarı ile yoğun olarak; 2/4, 4/4, 5/8, 7/8, 9/8, 10/8 ve 12/8'lik usüllerin kullanıldığı, 2/2, 3/4, 5/4, 7/4, 8/8, 11/8, 13/8, 14/8, 15/8, 17/8 ve 18/8'lik usüllerin ise daha az kullanıldığı görülmektedir. Yoğun olarak kullanılan usüller içerisinde en fazla kullanılan usülün 4/4'lük usül olduğu, ardından ise 2/4 ve 10/8'lik usüllerin geldiği tespit edilmiştir.

Kırık hava, uzun hava ve oyun havaları dağılımları incelendiğinde, bu türlerden kırık havaların Malatya Merkez

ilçesinde, uzun havaların ise Arguvan ilçesinde yoğunlaştığı görülmektedir. Yöre türküleri tempo çeşitliliği açısından incelendiğinde ise 4/4'lük ve 10/8'lik usüllere ait tempolarda çeşitlilik görülmektedir.

Malatya yöresi türkülerinin ritmik analizlerine yönelik olarak yapılan bu çalışmanın farklı iller ele alınarak yapılması, Türk Halk Müziği açısından yörelere özgü türkülerin müzikal kimliklerini gün yüzüne çıkaracağı, Türk Halk Müziği alanı ile ilgili bilimsel verilere daha hızlı ulaşım sağlayarak alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, 3. Baskı İzmir.

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

Çiftci, E. ve Karaönçel F. (2019). Malatya Musikisine Genel Bakış. *1. Uluslararası Beydağı Sosyal ve Beşeri Bilimler Kongresi Tam Metin Bildiri Kitabı*, 78-83, Malatya.

Emnalar, A. (1998). *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Karkın, M. ve Karaburun, D. (2012). Malatya Yöresi Müziklerinin Kültürel Kimliği. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Malatya.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Türk Halk Müziği Basılı Nota Arşivleri.

<http://www.malatya.gov.tr/malatya-tarihi1> (Erişim: 09.02.2021).

Metehan GÖKTAŞ

Doktora Öğrencisi, İnönü Üniversitesi, metehangoktas44@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0001-8530-5636

Hayri AKBUDAK

Öğretim Görevlisi, İnönü Üniversitesi, hayri.akbudak@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0003-4613-9561

MÜZİK EĞİTİMİNDE UZAKTAN EĞİTİM SÜRECİNDE KULLANILABİLEN MOBİL DESTEKLİ UYGULAMALARA GENEL BİR BAKIŞ

Özet

Teknolojik gelişmelerin büyük bir parçası olan bilgisayarların sürekli değişen ihtiyaçlardan dolayı hızlı bir değişim içerisine girdiği ve giderek boyut değiştirdiği görülmektedir. Mobil cihazların ortaya çıkmasından sonra bilgisayarlara olan ilgi giderek yerini mobil cihazlara yani bugünkü adıyla akıllı telefonlara bırakmaktadır. Akıllı telefonların büyük bölümü Google Play Store platformunu kullanmaktadır. Bu çalışmada müzik eğitiminde uzaktan eğitim sürecinde kullanılabilen mobil destekli uygulamaların ne düzeyde olduğuna dair incelemeler yapılmıştır. Yöntem olarak nicel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmanın kuramsal kısmında kaynak taraması yapılarak konu ile ilgili araştırmanın kuramsal temeli zenginleştirilmiştir. Çalışmada amaç olarak genellikle ortaokul ve lise düzeyinde öğrenim gören öğrencilerin müzik eğitimine katkı sağlaması düşünülen uygulamalar seçilmiştir. Google Play Store platformunda "Rhythm Trainer, Temel Müzik Bilgileri, Klasik Müzik: Bilgi Yarışması, Walk Band- Müzik Stüdyosu" uygulamaları çalışma için seçilen mobil destekli uygulamalardır. Çalışmaya konu olan uygulamalar hakkında bilgiler verilmiştir. Mobil destekli uygulamaların genel olarak müzik öğretmenleri ve öğrencileri açısından uygun olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Uzaktan Eğitim, Müzik, Müzik Eğitimi, Mobil Uygulamalar.

AN OVERVIEW OF MOBILE SUPPORTED APPLICATIONS THAT CAN BE USED IN THE DISTANCE EDUCATION PROCESS IN MUSIC EDUCATION

Abstract

Computers, which are a big part of technological developments, are facing with rapid change and gradually changing in size. Mobile devices revealed interest in computers has been increasingly being replaced by mobile devices, as they are now called mobile phones. Most smartphones use the Google Play Store platform. In this study the level of mobile-supported applications that can be used in the distance education process in music education has been examined. As a method, a holistic scanning model from quantitative research methods was used. The theoretical basis of the research on the subject was enriched by scanning the source in the theoretical part of the study. In the study, the aim of the study was to select applications that are generally intended to contribute to the music education of students studying at middle and high school level. On Google Play Store platform "Rhythm Trainer, Basic Music Information, Classical Music: Quiz, Walk Band- Music Studio" are the mobile supported applications selected for the study. Information about the applications subject to the study was given. Mobile supported applications have generally been found to be suitable for music teachers and students.

Keywords: Distance Education, Music, Music Education, Mobile Applications.

1. Giriş

Teknolojik gelişmeler tarihsel bir süreçte ele alınacak olursa her geçen gün daha güçlü, pratik ve işlevsel olarak gelişmelerin hayatımıza adım attığını görmekteyiz. Süreç içerisinde teknolojik gelişmeler tüm hızıyla devam ederken temel amaç olan bilgiye daha hızlı ulaşma ve daha verimli bir yol izleme düşüncesi sürekli devam ettiği göze çarpmaktadır. Bu gelişmelerin başında Bilgisayar teknolojileri gelmektedir. Eniac adıyla tanıtılan ilk bilgisayarın amacı hayatımızı kolaylaştırmak ve pratik hale getirmek için yapıldığı görülmektedir. Teknolojik gelişmelerin büyük bir parçası olan bilgisayarlar sürekli değişen ihtiyaçlardan dolayı hızlı bir değişim içerisine girdiği ve giderek boyut değiştirdiğini görmekteyiz.

Mobil cihazların ortaya çıkmasından sonra bilgisayarlara olan ilgi giderek yerini mobil cihazlara yani bugünkü adıyla akıllı telefonlara bırakmaktadır. “Artık hayatın vazgeçilmezlerinden olan akıllı telefonları, günün her saatinde arama ve mesaj kontrolü yapılan, kitap ve gazete okunan, sosyal medya, e- mail takibi yapılan ve her an internete girilen; hatta alışveriş yapılabilen bir araç haline gelmiştir. Bugün mobil telefonları iki kategoriye ayırmak daha doğru olacaktır. Birinci kategori basit cep telefonları; sadece SMS ve telefon konuşması yapılabilen cihazlar, ikinci kategori ise; bilgisayar gibi işlev sağlayan işletim sistemlerinin bulunduğu akıllı cihazlardır” (Minaz, Çetinkaya Bozkurt, 2017: 269). Hızlı bir şekilde hayatımıza giren bu akıllı telefonlar ülkemizde de giderek yaygınlaşmaya başlamaktadır.

Türkiye İstatistik Kurumunun 2016 da yaptığı araştırmaya göre; Hanelerin 2016 Nisan ayında %96,9’unda cep telefonu veya akıllı telefon bulunduğu görülmektedir. Hayatımızın önemli bir parçası olan Akıllı telefonlar satın alındığı markaya göre farklılık gösteren uygulama mağazalarına sahiptir. Bu mağazalar insanların gereksinim duyduğu ihtiyaçlar dahilinde kullanıcılarına kategorik seçenekler sunmaktadır. Kolay ve hızlı bir şekilde ulaşılabilen uygulama marketleri kullanıcılarına, ücretli ya da ücretsiz bir şekilde uygulama indirme hakkı tanımaktadır. Uygulama marketleri içerisinde eğitim üzerine kurulu sayısız uygulamalar mevcuttur. Uzaktan eğitim sürecinde müzik eğitimi alanı içinde bu uygulamaları kullanmak eğitici olabilmektedir. Bu çalışmada mobil destekli uygulamaların müzik eğitiminde kullanılabilirliği üzerine çalışılmıştır. Çalışmada 2021 yılında aktif olan eğitici müzik uygulamaları üzerine araştırmalar yapılmıştır.

2. Uzaktan Eğitim

“Genel olarak İnternet tabanlı uzaktan eğitim, gelişmiş teknolojik gereçlerle birbirinden uzak öğrenciler ve eğitim kadrosunun etkileşimli olarak veri alışverişinde bulunması şeklinde tanımlanabilir” (Odabaş, 2003: 24). Öğrenciler, uzaktan eğitim sayesinde yüz yüze eğitimin verdiği sınırlılıkları kolayca aşabilmektedir. Maddi imkanı olmayan ya da bulunduğu yerden eğitim için ayrılmayan öğrenciler bu uygulama ile eğitimlerini alabilmektedir.

“Türkiye’de 1956’larda Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi, Banka ve Ticaret Hukuku Enstitüsünde başlayan uygulama, 1961-1966 arasında Milli Eğitim Bakanlığının Mektupla Öğretim Merkezi ve Müdürlüğünün kurulması ile yaygınlaşmaya başlamıştır. 1978’de alınan Açık Üniversite kurulması kararı, 1981 yılında Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesinin kurulmasını sağlayarak, uzaktan eğitime yükseköğretimde başlanmıştır.” (Kapıdere, Çetinkaya. 2017: 2). Ülkemizde uzak eğitim öncelikle üniversite düzeyinde verilmeye başlanmış ve teknolojik gelişmeler ve artan eğitim ihtiyacından dolayı giderek geniş kitlelere ulaşmıştır. Pandemi, doğal afet gibi nedenlerden dolayı yüz yüze eğitimin yapılamadığı dönemlerde uzaktan eğitimin etkinliği ve önemini giderek artmaktadır. Uzaktan eğitim ülkemizde herkesin bildiği bir uygulama haline gelmiştir.

Uzaktan eğitim sürecinde ülkemizdeki birçok üniversite eğitim modeli açısından çeşitli sistemler kullanmaktadır. Diğer sistemlere göre daha yaygın kullanılan sistem “LMS” sistemidir. “LMS sistemleri öncelikli olarak uzaktan eğitim

uygulamalarının gerçekleştirilmesi amacı ile geliştirilmiş olsalar da diğer tüm teknolojiler gibi bu sistemler de harmanlanmış eğitim modeli içerisinde sınıf dışı öğretim aktivitelerinin gerçekleştirildiği bir platform olarak kullanım alanı bulmaktadırlar. LMS'ler farklı kullanıcı grupları için özelleştirilmiş fonksiyonlara sahiptirler. Öğretmen, öğrenci ve yöneticiler ihtiyaç duydukları görevleri yerine getirmek için farklı işlemlere sahip değişik modüllerden yararlanmaktadırlar”(Berkman, Yengin, Şimşek, 2007:1). Bu sistem sayesinde ayrıca, öğretim elemanlarının öğrencilere çeşitli eğitim videoları gönderebilmeleri ve öğrencilerin derslerde istenen ödevleri lms sistemi üzerinden gönderebilmeleri mümkündür.

Milli Eğitim Bakanlığının oluşturduğu Eğitim Bilişim Ağı (EBA) sayesinde sadece üniversitelerde değil Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı eğitim kurumlarında da işlevsel hale gelmiştir. Uzaktan eğitim, temel branşlarda olduğu kadar müzik eğitiminde de gerekli olduğu söylenebilir. Uzaktan müzik uygulamaları, teori ve uygulamalı müzik dersleri yaparak öğrenci psikoloji açısından da etkili olacağı düşünülmektedir.

2.1. Müzik Eğitiminde Mobil Uygulamalar

Müzik kelimesi evrensel bir dile sahiptir. Toplumların kültürel kimliğini olduğu gibi yansıtan evrensel bir müziği dinlerken aynı duygu ve düşünceleri hissedebilmemiz müziğin evrensel bir dil olduğunu göstermektedir. Toplumlar bu evrensel sanatı öğrenebilmesi için ayrı ayrı yöntemler geliştirmiştir. Bu yöntemlerin genel adına müzik eğitimi denmektedir. “Müzik eğitimi kritik düşünme, problem çözümü ve bu amaçlara yönelik nasıl iş birliği çalışılması gerektiğini öğrenme gibi akademik ve kişisel becerilerin gelişmesini destekler” (Şendurur, Akgül Barış, 2002: 167).

Teknolojik gelişmeler sayesinde birey sadece okul ortamında değil hayatın her alanında yanında olan mobil cihazlar ile müzik eğitimini sürekli hale getirebilmektedir. Mobil destekli müzik uygulamalarının sayısı her geçen gün artmaktadır.

“İnsanların internete kolay bir şekilde erişebilmesini sağlayan mobil cihazlar internete erişimde ilk seçenek haline gelmektedir. Sürekli açık ve sürekli insanın yanında olması bu platformun internete erişirken tercih sırasında başlarda gelmesini sağlıyor. Operatör şirketlerinin mobil internet altyapısındaki gelişmeler mobilden internet kullanımını hızlandırdığı için mobil internet kullanan kişi sayısı da artmaktadır. Teknolojik gelişmeler doğrultusunda mobil sistemlerin kabiliyet ve yetenekleri geliştikçe daha fazla medya ortamı görüntüleyebilmekte, oynatabilmekte ve kod yığınları çalıştırılabilmektedir”(Kapıdere, Çetinkaya, 2017: 3). Günümüze gelindiğinde artık uygulama sayısında ciddi artış görülmektedir. Mobil uygulamalar hayatımızın birer parçası haline gelmiştir.

Mobil uygulamalar sundukları hizmetin kalitesine ve uygulamanın sahibinin isteğine bağlı olarak ücretli veya ücretsiz olabilmektedir. Google Play Store'da sayısız uygulama mevcuttur. (İnternet kaynak no:1) Bu uygulamaları etkin bir şekilde kullanabilmek ve eğitici yönlerini alabilmek için detaylı bir şekilde uygulama araması gerekmektedir.

“Mobil öğrenme ortamlarının etkili bir şekilde kullanılabilmesinin, geliştirilen mobil uygulamaların özellikleriyle doğru orantılı olduğu söylenilebilir. Bu doğrultuda gereksinime cevap verecek ve teknolojik altyapıya uygun platformlar tercih edilmelidir”(Özdamar Keskin, Kılınç, 2015: 72). Teknolojik gelişmeler sayesinde uygulama sayıları her geçen gün artmaktadır. Son yıllarda eğlence uygulamaların yanı sıra eğitici uygulamaların sayısındaki artış göze çarpmaktadır.

“Eğitimde tablet bilgisayar kullanımına ilişkin yapılan araştırmalar Android tabanlı cihazları kapsamaktadır. Bilindiği gibi tablet bilgisayarlarda kullanılan işletim sistemine bağlı olarak yüklenebilen uygulamalar farklılık (kullanışlılık, çeşitlilik v.b açılardan) göstermektedir”(Önder, Yıldız, 2015: 147). Fatih projelerinde dağıtılan tabletler android tabanlı tabletlerdir. Mobil öğrenme sürecinde bu tabletlerden yararlanıldığı düşünüldüğünde Google play store'un bu konuda etkin rolü olduğu görülmektedir.

3. Yöntem

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması modeli kullanılmıştır. Araştırma süresince bilimsel verilerin toplanması ve sonuçlandırılması amacıyla kaynak tarama, gözlem ve genel tarama modelleri uygulanmıştır. Çalışmanın kuramsal kısmında kaynak taraması yapılarak konu ile ilgili araştırmanın kuramsal temeli zenginleştirilmiştir.

Çalışmada müzik eğitiminde uzaktan eğitim sürecinde kullanılabilen mobil destekli uygulamaların ne düzeyde olduğuna dair elde edilen bilgilerden dolayı genel tarama modeli uygulanmıştır. Bu anlamda, elde edilecek verilerin çalışmanın amaçlarına ışık tutacak nitelikte olması amaçlanmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, Müzik eğitiminde kullanılabilen mobil destekli uygulamalar örneklem grubunu ise Google Play Store'da yer alan "Rhythm Trainer, Temel Müzik Bilgileri, Klasik Müzik: Bilgi Yarışması, Walk Band-Müzik Stüdyosu" uygulamaları temsil etmektedir.

3.3 Verilerin Toplanması

Verilerin toplanması için kaynak taraması yapılmıştır. Müzik eğitimine yardımcı olabilecek mobil destekli uygulamalar Google play store platformunda belirlenen uygulamaların kullanılabilirliği hakkında genel bilgiler verilmiştir.

4. Bulgular

4.1. Rhythm Trainer (Ritim Eğitmeni) Uygulama Tanıtımı



Görsel 1. Rhythm Trainer Uygulama Resmi

Google Play Store'da eğitim kategorisi içerisinde yer alan "Rhythm Trainer" uygulaması ritim öğrenme ve etüt çalışması üzerine kurulu bir ücretsiz yazılımdır (İnternet kaynak no:2). Geliştirici tercihi olarak günde 15 dakika ritim çalışması önerilmektedir. Google play store platformu içerisinde 500 binin üzerinde indirme sayısına sahiptir. 7.631 yorum içerisinde 5 üzerinden 4,6 beğenme yüzdesi mevcuttur. Uygulamanın arayüzü sade bir şekilde tasarlanmıştır. Özellikle ritim konusunda egzersiz yapmak ve ritim öğrenmek için uygun olacağı düşünülmektedir.



Görsel 2. Rhythm Trainer Uygulaması Ana Menüsü

Uygulama açıldığında devam et bölümüne tıkladıktan sonra uygulamanın ana menüsü karşımıza çıkacaktır (Görsel no:2). Ana menüde uygulama ile ilgili çalışmaların kolaydan zora doğru sıralaması verilmiştir. Bölümler arası sıralama vardır. Kolaydan direkt zor bölüme geçmek mümkün değildir. Bölümleri bitirdikten sonra bir sonraki alıştırma geçilecektir. Kolay bölümlerde dörtlük notalar daha sonraki bölümlerde sekizlik ve onaltılık notalar görülmektedir.

Uygulama ile ilgili alıştırmanın temposu ayarlanabilmektedir. Günlük alıştırma sayısı ve yapılan alıştırma sayısı uygulamada mevcuttur. Tempo bölümü tıklandığında tempo ayar bölümü açılacaktır. Bu bölümde alıştırma ile ilgili tempoyu 60 ile 105 tempo arasında seçmek mümkündür.

Uygulama sırasında alıştırma hızını anlayabilmek için tempo hızında dörde kadar sayılır “dinlemeye ve tekrar etmeye hazırlan” şekilden komut verilir. “Repeat” yazan alana eş zamanlı bir şekilde dokunarak ritim çalışmasının çalınması istenmektedir. Uygulamada sağ üst köşede yer alan bölüme tıklandığında çalışmaya ara vermek ve daha sonra çalışmaya kalınan yerden devam etmek mümkündür.

4.2. Temel Müzik Bilgileri Uygulama Tanıtımı



Görsel 3. Temel Müzik Bilgileri Uygulama Görseli

Google Play Store’da yer alan “Temel Müzik Bilgileri” uygulamasını ücretsiz olarak indirebilmek mümkündür (İnternet kaynak no:3). 97 kullanıcı tarafından 5 üzerinde 4,5 beğeni ortalamasına sahip uygulama, 5.000 binin üzerinde indirme oranına sahiptir. Uygulama içerisinde müzik ile ilgili temel teori konuları, bestecilerin hayatı ve enstrüman tanıtımı gibi kitabi bilgiler mevcuttur. Uygulama, müziğe yeni başlayanlar tarafından kullanılması uygun olabilir.



Görsel 4. Temel Müzik Bilgileri Uygulaması Ana Menüsü

Uygulamanın ana menüsünde, müzik ile ilgili arama yapmak istediğiniz alanlar başlıklar halinde sunulmuştur(Görsel no:4). Bu başlıklardan müzik ve tanımlar menüsünde müzik, ses, ritim, solfej, bona, vuruş, diyatonik tam ses, kromatik ses gibi terimlerin tanımlarına yer verilmektedir.

“Temel Müzik Bilgileri” uygulamasının ana menüsünde yer alan nota değerleri ve sus işaretleri bölümüne tıkladıktan sonra karşımıza çıkan yeni menüde birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik, onaltılık notalar görülmektedir. Mevcut notaların üzerine dokunarak nasıl çalındığı duyulmaktadır. Uygulamada a capella, alto, bariton gibi alfabetik sıraya göre düzenlenmiş müzik terimlerine ulaşmak mümkündür.

Uygulama ana menüsünün sol üst köşesinde üç çizgiye tıkladıktan sonra karşımıza çıkan menüde besteciler alanını seçtikten sonra batı müziği ve Türk müziği olmak üzere iki tür gelmektedir. Bu türlerden batı müziği ve Türk müziği alanında ünlü bestecilerin hayatını ve bilindik eserlerini görmek mümkündür.

Uygulamanın ana menüsünde sol üst köşede yer alan üç çizgiye tıkladıktan sonra bu alanda nefesliler, yaylılar, piyano ve gitar olmak üzere çeşitli kategorilerde sıralanmış enstrüman tanımlarına ulaşmak mümkündür. Nefesliler bölümünde, klarnet ailesi, yan flüt ailesi, saksafon ailesi obua ve fagot enstrümanların kitabi bilgileri ayrıntılı bir şekilde verilmektedir. Yaylılar bölümünde, keman, viyola, çello ve kontrbas enstrümanların bilgileri mevcuttur. Piyano ve Gitar bölümünde, akustik piyano, duvar piyano, dijital piyano, akustik gitar, bas gitar, elektro gitar, klasik gitar ve ukulele gibi enstrümanların çıkış noktaları ve yapısal özellikleri bir bütün halinde verilmektedir.

4.3. Klasik Müzik: Bilgi Yarışması Uygulama Tanıtımı



Görsel 5. Klasik Müzik: Bilgi Yarışması Uygulama Görseli

“Klasik Müzik: Bilgi Yarışması” uygulamasını Google Play Store’da ücretsiz olarak indirmek mümkündür

(İnternet kaynak no:4). Binin üzerinde indirme oranına sahiptir. Uygulama müziğin önemli türlerinden olan klasik müzikteki eserleri pekiştirme anlamında katkı sağlamaktadır. Uygulama içerisinde ünlü batı müziği eserlerinden seçilmiş 150 adet soru bulunmaktadır. Sorular sesli bir şekilde verilir çoktan seçmeli şıklarla belirli bir süre içerisinde cevap verilmesi istenmektedir. Uygulama sesli olduğu için hem eserin ismi hem de dinlenen melodi akılda daha kalıcı hale gelmektedir.



Görsel 6. Klasik Müzik: Bilgi Yarışması Uygulaması Ana Menü

Uygulamanın ana menüsünde ayarların yapılabileceği seçenekler mevcuttur (Görsel no:6). Dil seçeneği, ses ve bildirim ayarları yapılabilmektedir. Bilgi yarışmasında verilen doğru ve yanlış cevapların yüzdeleri gösterilmektedir.

Yarışma ekranında soru ile birlikte seslendirilen eser duyulacaktır. Çoktan seçmeli 4 cevap içerisinde bir tanesini seçmek gerekmektedir. Yarışma boyunca 10 ipucu hakkı verilmektedir. Bu ipuçları cevapları yarı yarıya düşürmektedir. Geç bölümünde soru cevaplanmadan direkt bir sonraki soruya geçmektedir.

Uygulamada 150 soruya verilen cevaba göre bitirme sertifikaları verilmektedir. Bu sertifikaları sosyal medya aracılığıyla paylaşabilmek mümkündür. Bitirme sertifikalarının öğrenciler için uygulama sürekliliği açısından teşvik edici olabilir.

4.4. Walk Band – Müzik Stüdyosu Uygulama Tanıtımı



Görsel 7. Walk Band – Müzik Stüdyosu Uygulama Görseli

Walk Band uygulaması müzik kayıt işlemleri için yapılmış bir uygulamadır (İnternet kaynak no:5). Google Play Store'da 50 milyonun üzerinde indirme oranına sahip uygulamayı ücretsiz sürümünü indirmek mümkündür. Uygulama içerisinde çeşitli enstrümanlarla kayıt özelliği mevcuttur. Sadece bir enstrümanla kayıt yapılabildiği gibi birden fazla enstrümanla kayıt yapılabilmektedir. Kayıtlar pratik bir arayüzde eşitlenerek dışa aktarım yapılabilmektedir. Müzik öğretmenleri için okul şarkıları ya da kısa bir parçayı midi enstrümanlar eşliğinde kaydını alıp hızlı bir şekilde dışa

aktarım yapılabilir. Müzik ile ilgilenen öğrencilerde kısa kayıtlar olarak hem çalgı eğitimlerini hem de çalgı yeteneklerini bu uygulama sayesinde aktif tutabilirler.



Görsel 8. Walk Band – Müzik Stüdyosu Uygulamasının Ana Menüsü

Uygulama ana menüsünde çoklu parça sentezi, klavye, bateri kiti, gitar, bas gitar, bateri makinesi gibi kayıt seçenekleri mevcuttur (Görsel no:8). Ana menüde sol üst köşede üç çizgiye tıkladıktan sonra yeni bir menü karşımıza çıkacaktır. Bu menüde müzik tonu, kayıt yöneticisi, ses eklentileri, midi klavye ve ayarlar yer almaktadır. Uygulamada hazır olan çalgı türlerinin yanı sıra ses eklentileri bölümünden istediğiniz eklentiyi seçmek mümkündür.

Uygulamanın ana menüsünde yer alan çoklu parça sentezi bölümüne tıkladıktan sonra gelen menüde yeni şarkı için kayıt dosyası açılabilir. Önceden farklı çalgılarla kayıt edilmiş bölümleri “kayıtlardan yarat” bölümüne tıklayarak kayıt oluşturulabilir. Yeni şarkı oluşturmak için birtakım ayarlar mevcuttur. Bu bölümde şarkının adı değiştirebilir. 3/4, 4/4 ve 6/8’lik seçenekler oluşturabilir. Ölçü sayısı 10 ile 50 arasında ayarlanabilir. Tempo hızı 60 ile 160 arasında değiştirebilmek mümkündür.

Walk Band – Müzik Stüdyosu uygulamasının kayıt ekranında sol köşede artıya tıkladıktan sonra karşımıza enstrüman seçenekleri çıkmaktadır. Klavye, bateri, bas gitar ve ses gibi kayıt için enstrümanlar mevcuttur. Her enstrüman için kaydı yaptıktan sonra tekrar artı bölümüne tıklayarak başka enstrüman eklemek mümkündür. Klavye menüsünde tuşlar üç ya da dört sese kadar akor sesi çıkarabilmektedir. Menüde üst köşesinde piyanonun hangi alanında gösterim yapıldığı daha parlak bir şekilde gösterilmektedir. Sağa ya da sola kaydırarak klavye ses alanında değişiklik yapmak mümkündür. Sol üst köşede kırmızı noktaya basıldıktan sonra kayıt başlamaktadır. Çalınan kayıtları durdurmak ya da yeniden dinlemek mümkündür.

Uygulamada kayıt alındıktan sonra enstrümanların kayıt grafiklerini görmek mümkündür. Bu alanda her enstrüman için ayrı ayrı başlangıç ve bitiş süreleri ayarlanabilmektedir. Sol üst köşede medya tuşları ile ayarlanan bölümü tekrar dinlemek mümkündür. Sağ üst köşede şarkının temposu ve ölçüleri ayarlanabilmektedir. Her ölçü sayısı cetvel şeklinde kayıt ekranının üst bölümünde yer almaktadır. Örneğin çalınan bas gitar partisinde değişiklik yapabilmek için bas gitar resminin üzerinde tıklayarak parçanın ses seviyesi değiştirebilmek, parça içerisinde nüans anlamında etkili olabilmektedir.. Aynı zamanda bas gitar partisini yeniden düzenleyebilmek ya da hatalı çalınan kaydı silebilmek mümkündür. Kaydı alınan parçanın dışa aktarım menüsü bulunmaktadır. Bu menüde çalınan eserin adı ve tempo hızı gibi bilgiler verilmektedir. Bu alanda mp3 bölümüne tıkladıktan sonra parçanın kaydını mp3 formatında dışa aktarımı sağlanmış olacaktır.

5. Sonuç ve Öneriler

Araştırmanın verilerine göre genel olarak şu sonuçlar ortaya çıkmıştır.

Kaynak taraması sırasında mobil destekli uygulamalara yönelik yapılan çalışmaların sınırlı olduğu gözlenmiştir. Uygulamaların genellikle ücretsiz olması erişim imkanı açısından olanak sağlamaktadır. Rhythm Trainer uygulamasının hem öğretmen hem de öğrenciler için ritim çalışmaları konusunda pratik ve etkili olduğu görülmüştür. Ritim çalışmalarının öğrenci açısından yeni ritim kalıpları öğrenme ve ritim duygusunun gelişiminde etkili olacağı düşünülmektedir. Temel Müzik Bilgileri uygulamasının müziğe yeni başlayan öğrenciler için uzaktan eğitim sürecinde müzik teorisi konuları kapsamında yararlı olacağı görülmüştür. Öğrencilerin müzik ile ilgili ulaşmak istediği temel teori konularına bu uygulama sayesinde ulaşabilmesi mümkün olacaktır.

Klasik Müzik: Bilgi Yarışması uygulaması, klasik müzikte 150 ünlü eserin sesli bir şekilde yarışma formatında sunulduğu görülmüştür. Klasik müzikte eser kültürün eğlenceli bir şekilde pekiştirileceği düşünülmektedir. Walk Band-Müzik Stüdyosu uygulamasında sonuç olarak müzik öğretmenlerinin, öğrencilerle yapacağı etkinliğin alt yapı müziğini oluşturabilmesi mümkün olacaktır. Walk Band uygulamasının ortaokul ve lise düzeyinde öğrenim gören öğrencilerin çalgı seslerini tanımada ve uygulamada yararlı olacağı görülmektedir.

Uzaktan eğitim sürecinde “Rhythm Trainer, Temel Müzik Bilgileri, Klasik Müzik: Bilgi Yarışması, Walk Band-Müzik Stüdyosu” uygulamaların müzik eğitimi açısından hem müzik öğretmenlerine hem de öğrencilere katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Uzaktan eğitimin yapıldığı dönemlerde ya da ders dışı etkinlik kapsamında bu tür uygulamaların amaca hizmet edeceği, müzik eğitimi açısından etkili olacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın verilerine göre genel olarak şu öneriler ortaya çıkmıştır.

Müzik eğitimine yardımcı mobil destekli uygulamaların sayısının artması müzik öğretmenleri ve öğrencileri açısından yararlı olabilir. Müzik teorisi alanında daha fazla uygulama yayınlamak, müziğe yeni başlayan öğrenciler açısından faydalı olacaktır. Müziğe yeni başlayan öğrencilerin müzik eğitimini daha iyi seviyeye getirebilmek için bu tür uygulamaları müzik öğretmenleri tarafından tavsiye edilmesi önemli olabilir. Müzik öğretmenleri tarafından öğrencilere belirli bir program içerisinde mobil destekli uygulamaların takibini yapabilmesi yararlı olacaktır. Rhythm Trainer uygulaması ritim çalışmaları açısından önemli olduğundan dolayı ortaokul ve lise düzeyinde öğrenim gören öğrencilere bu tür uygulamaları tanıtmak yarar sağlayabilir.

Belirtilen uygulamalar gibi müzik eğitime katkı sağlayacak birçok mobil destekli uygulamaların EBA platformu gibi her öğrencinin ulaşabileceği alanlara dahil edilmesi önemli olabilir. Hizmet içi eğitimde, çeşitli kongre ve sempozyum gibi etkinliklerde mobil uygulamaların müzik eğitimindeki önemini kavratmak, müzik eğitimine katkı sağlayabilir.

Kaynakça

Berkman, İ. Yengin, İ. Şimşek, S. (2007). Öğrenim Yönetim Sistemlerinde (Lms) Kullanılabilirliğe ve Öğrenci Davranışlarına Dair Bir İnceleme Conference: 24th. National Informatics Congress and Education in The Light of the Information Technology Conference.

Kapıdere, M., Çetinkaya, H. N. (2017). Eğitim Bilişim Ağı (EBA) Mobil Uygulamasının Değerlendirilmesi. *International Journal of Active Learning (IJAL)*. 2(2), 1-14.

Minaz, A. Çetinkaya Bozkurt, Ö. (2017). Üniversite Öğrencilerinin Akıllı Telefon Bağımlılık Düzeylerinin ve Kullanım Amaçlarının Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 9, Sayı 21 (Özel Sayı), 268-286.

Odabaş, H. (2003). İnternet Tabanlı Uzaktan Eğitim ve Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümleri. *Türk Kütüphaneciliği*, 22-36.

Önder, O., Yıldız, G. (2015). Müzik Uygulamalarında Tablet Bilgisayar (İpad) Kullanımı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Mayıs-Haziran'15, Sayı:15.

Özdamar Keskin, N., Kılınç, H. (2015). Mobil Öğrenme Uygulamalarına Yönelik Geliştirme Platformlarının Karşılaştırılması ve Örnek Uygulamalar. *Açıköğretim Uygulamaları ve Araştırmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 3, 68-90.

Şendurur, Y., Akgül Barış, D. (2002). Müzik Eğitimi ve Çocuklarda Bilişsel Başarı. G.Ü. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 22, Sayı 1 165-174.

Türkiye İstatistik Kurumu (2016). *Hanehalkı Bilişim Teknolojileri Kullanım Araştırması*. Sayı: 21779

İnternet Kaynak

No:1 <https://play.google.com/store> (14.05.2021)

No:2 <https://play.google.com/store/apps/details?id=ru.demax.rhythmerr>(16.05.2021)

No:3 <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.ers.dinc>(16.05.2021)

No:4 <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.classicalmusicquiz.triviagames>(15.05.2021)

No:5 <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.gamestar.pianoperfect> (16.05.2021)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Rhythm Trainer Uygulama Resmi <https://play.google.com/store/apps/details?id=ru.demax.rhythmerr> (16.05.2021)

Görsel 2. Rhythm Trainer Uygulaması Ana Menüsü <https://play.google.com/store/apps/details?id=ru.demax.rhythmerr> (16.05.2021)

Görsel 3. Temel Müzik Bilgileri Uygulama Görseli <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.ers.dinc> (16.05.2021)

Görsel 4. Temel Müzik Bilgileri Uygulaması Ana Menüsü <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.ers.dinc> (16.05.2021)

Görsel 5. Klasik Müzik: Bilgi Yarışması Uygulama Görseli <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.classicalmusicquiz.triviagames> (15.05.2021)

Görsel 6. Klasik Müzik: Bilgi Yarışması Uygulaması Ana Menüsü <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.classicalmusicquiz.triviagames> (15.05.2021)

Görsel 7. Walk Band – Müzik Stüdyosu Uygulama Görseli <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.gamestar.pianoperfect> (16.05.2021)

Görsel 8. Walk Band – Müzik Stüdyosu Uygulamasının Ana Menüsü <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.gamestar.pianoperfect> (16.05.2021)

Mustafa DAĞDEVİREN

Dr. M. Sarısözen Güzel Sanatlar Lisesi, mustafadagdeviren@hotmail.com, Sivas-Türkiye

ORCID: 0000-0002-8855-5240

ARGUVAN YÖRESİ HALK MÜZİĞİ ESERLERİNDE USUL, METRİK YAPI VE DÜZÜM SİSTEMLERİ

Özet

Ülkemizin sahip olduğu kültürel çeşitlilikler ve zenginlikler müzik alanında da kendisini göstermektedir. Anadolu'nun her bir bölgesinde kendine özgü tavır ve üsluplarla karşımıza çıkan ve öz yapısal olarak kendisine bir kimlik oluşturan müzik mirasımızda önemli coğrafyalardan biriside Arguvan'dır. Arguvan Ağzı'nın belirleyici özellikleri yöre ağzı, katma sözler ve ezgisel yapılarıdır. Ezgiyi oluşturan önemli öğelerden birisi de ritim olgusudur. Bu çalışmada Arguvan yöre müziği içerisinde bulunan eserlerdeki usul yapısı, metrik yapı, düzum sistemleri incelenerek sonuçları ortaya konulmuştur. Ayrıca halk müziğinde kullanılan usul kavramları içerisinde yer alan değişmeli usuller için "Girift Usuller" kavramı önerilmiştir.

Genel Türk halk müziği usullerinin yanında Arguvan türkülerinde kullanılan 2 zamanlıdan 30 zamanlı usullere kadar geniş bir perspektife sahip, zengin bir usul ve düzum yapısı ile karşımıza çıkan yapılar etnomüzikolojik yaklaşımlarla analiz edilmiştir. Çeşitli kaynaklardan ve alan çalışmasından elde edilmiş yöreye ait 441 eserle çalışmanın sınırlılığı belirlenmiştir. Çalışmada yöreye ait kültürel bir farklılık olarak ortaya çıkan aksak ritimlerin asimetrik düzumleri örnek notalarla gösterilerek yörenin müzik kültürünün farklılıkları ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Arguvan Müzik Kültürü, Usul, Girift Usul.

PROCEDURE, METRIC STRUCTURE AND PLAIN SYSTEMS IN FOLK MUSIC WORKS OF ARGUVAN REGION

Abstract

The cultural diversity and richness of our country also shows itself in the field of music. Arguvan is one of the important geographies in our musical heritage, which confronts us with unique attitudes and styles in every region of Anatolia and creates an identity for itself structurally. The defining features of the Arguvan Ağzı are the local dialect, added words and melodic structures. One of the important elements that make up the melody is the phenomenon of rhythm. In this study, the usul structure, metric structure, and order systems in the works in Arguvan local music were examined and the results were revealed. In addition, the concept of Girift Usul has been proposed for the commutative methods, which are included in the concept of method used in folk music.

In addition to the general Turkish folk music methods, the structures that are used in Arguvan folk songs with a wide perspective from the two-beat to the thirty-stroke methods, with a rich usul and order structure, have been analyzed with ethnomusicological approaches. The limitation of the study was determined with 441 works belonging to the region obtained from various sources and field studies. In the study, the asymmetrical planes of the asymmetric rhythms that emerged as a cultural difference of the region were shown with sample notes, and the differences of the music culture of the region were revealed.

Keywords Arguvan Music culture, Usul, Girift Usul.

1. Giriş

Tarzi, formu, içeriği ne olursa olsun müziklerin oluşmasında icrasında en önemli faktörlerden birisi ritmdir. Ritmlerin içerisindeki metrik sistemler ve ezgilerin zaman içindeki uygunluğunu gösteren muhalif düzüm sistemleri usulleri oluşturur. “Vuruşların kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş gruplarına usul denilmektedir” (Özkan 1998, s. 561). Gerek sanat müziği gerek halk müziği olsun Türk müzik kültürü içerisinde oldukça zengin bir yapıda ve çeşitlilikte bulunan usuller geleneksel müziklerimizin yapı taşlarıdır. Çalışmamızda Türk Halk Müziği kültürü içerisinde kendisine bir üslup oluşturmuş Arguvan yöresinde halk müziği verileri usul, düzüm, metrik yapı bağlamlarında incelenmiştir.

Türk Halk Müziğinde yöresel tavır/üslup, bir yörenin sözel kültürünü, yerel makamlarını, ses aralıklarını, çalgı çeşitliliğini, çalım tekniklerini, akort sistemlerini, yerel ağzı ve buna benzer birçok özelliği kapsar. Ortaya çıkan yöre ürünleri, kültür içerisinde yaşayarak devamlılığını sürdürür. Bu bağlamda müzik kültürünü sürdüren önemli merkezlerden biriside Arguvan yöresidir. Arguvan müzik kültürü denildiğinde akla gelen ilk kavram makam kavramıdır. “Arguvan yöresinde adı geçen makam kavramı, Arguvan yöresi geleneksel müziklerinin işlevinin tespit edilmesinde (inanç dışında ve inanç içinde), yöresel üslubun belirlenmesinde, ritüel içi/dışı üsluplarda ve türkülerin sahibinin ezgisel, ritmik ve çalım tekniklerinin ifadelendirilmesinde başvurulan bir kavram olarak karşımıza çıkar (Dağdeviren 2021b, s. 143). Çalışma içerisinde geçen içeri makamı ve dışarı makamı kavramları hakkında kısaca bilgi vermek gerekirse Arguvan yöresinde dışarı makamı “Türkü”, “uzun hava”, “ağıt” gibi “din-dışı” formları inanç müziğindeki eserlerden ayırmak için kullanılan tabirdir (Dağdeviren 2021a, Eroğlu 2011, Haşhaş vd. 2015, Akkuş vd 2014). İçeri makamı kavramı ise Arguvan yöresinde cem ritüeli sırasında seslendirilen semah, deyiş, duvaz-ı imam, tevhit, methiye, mersiye, gibi formlardan oluşan inanç müziği dağarını ifade etmek için kullanılan kavramdır.

Arguvan yöresinde seslendirilen halk müziği ürünlerinde, şiirin ana yapısı dışında okuyucuları tarafından eklenen dizeler bulunmaktadır. Katma olarak nitelendirilen bu sözcükler bazen tek bir sözcükten oluştuğu gibi bazen 4, 5, 6 hatta 7 sözcükten oluşmaktadır. Bu katma sözlerin kullanımı ile ilgili olarak Özerol ve Şahin’in hazırladığı “Arguvan Türküleri, Halk Bilimsel Bir Araştırma Denemesi” kitabından faydalanılabilir.

Arguvan ağzı türküler, yöredeki söyleniş üslubuna, ezgisel ve ritmik yapılarındaki zenginliklerine, söz öğelerindeki renkliliklere göre bir özyapı ortaya koyarak literatüre girmiştir. Arguvan yöresi müzik kültürü ürünlerinin büyük kısmının uzun havalardan oluştuğu görülmektedir. Aşağıda Tablo1 de de görüldüğü üzere yörede tespit ettiğimiz 441 eser içerisinde 170 eserle uzun havalar başat konumdadır. Bununla birlikte uzun hava formunda olan eserlerin çoğunluğunun doğaçlama olarak ve serbest ritimle çalınıp okunmasından kaynaklı olarak notaya alınmadığından ve geçmişte teknolojik aletlerin kısıtlı olmasından dolayı kaydedilemediği için kaybolduğu bilinmektedir.

Arguvan yöresel müziğini söyleme ögesi tarafıyla diğer yörelerimizden ayıran en önemli özellik gerek dünyasal müziklerde gerek inançsal müziklerde, yöre üslubu olan “Arguvan Ağzı” söyleme geleneğinin türkü ve deyişlere yansımalarıdır. Yörede kullanılan bu ağız özelliği, vokal müzikte kendisini apaçık göstermektedir. Dolayısıyla yörede müzikal yapıda ki ritmik varyasyonların da oluşmasını sağlamaktadır.

Yöredeki usul yapılarındaki çeşitliliği ve zenginliği meydana getiren etmenlerden bir tanesi de yörede sazların çalım teknikleri ve özellikle el ile çalma (Pençe) tekniğidir. Arguvan yöresinde kullanılan pençe teknikleri yöreye ait karakteristik özellikler barındırmaktadır. Öyle ki bazen yöredeki bölgeler arasında bile farklı ritmik yapıda pençe teknikleri gelenek haline gelmiştir ve bölge/köy isimleriyle anılır hale gelmişlerdir. Bu tekniklerden en önemlisi olarak Emirler Pençesi ve Mineyik pençesi diye adlandırılan bölgesel çalma teknikleri gösterebilir.

Arguvan yöresinde eserlerin usul yapılarını etkileyen faktörlerden birisi de çalım teknikleri içerisinde yer alan, sözlere yapılan katkılar gibi çalınan ezgilere de yapılan katma ezgiler “hayalleme” olarak karşımıza çıkmaktadır. Yörede kültürel bir gelenek olan hayalleme “Arguvan yöresinde tezenesiz çalım tekniğinden biri olan “pençe tekniği” içerisinde, karar sesi etrafındaki melodi şekillenmeleriyle ortaya çıkan doğaçlama ezgisel ürünleridir. Hayallemeler, hayal telinin (sazın en üst teli) dominant olduğu ezgi çeşitlendirmeleriyle gerçekleştirilir” (Dağdeviren 2021a, s. 271). Bu yöresel çalım teknikleri de eserlerde oluşan ritmik yapının çeşitlenmesine olanak sağlamaktadır.

Ritmik yapının ve usul çeşitliliğinin ortaya çıkmasını etkileyen faktörlerle birlikte ortaya çıkan renklilik ve güzellik Arguvan halk ezgilerini özel kılmaktadır. Sarısözen Türküleri derlemeleri sonrası bu türküleri notaya alırken, kullanmaya mecbur kaldığı çeşitli ölçüler ve yeni ritm şekillerini işaret ederek, Türk Halk Müziğinin, usul (mezur-ritm) bakımından da fevkalade bir çeşitlilik, renklilik ve güzellik taşıdığını ifade etmiştir. (Sarısözen, 1962, s. 3) ifadeleri Arguvan’ın usul ve ritmik yapısına atfedilmiş gibi görünmektedir.

Arguvan müziklerini incelediğimiz bu çalışmada Sarısözen’in (Sarısözen, 1962) halk müziğindeki usulleri üç ana başlık altında ele aldığı 2-3-4 zamanlı usullerin basit usullerde yer aldığı sistem yerine, Özkan’ın (1998, s. 563) Türk Müziği Nazariyatı ve kudüm velveleri kitabında yer alan basit usullerin 2 ve 3 zamanlı, Emnalar’ın (1998, s. 177) ana (basit) usullerin 2 ve 3 zamanlı, birleşik usullerin 4 den 9 dahil zamanlı, karma usullerin 10 zamanlıdan 27 zamanlıya kadar yer aldığı sistem alınmıştır. Yine Emnalar’ın yeni bir sınıflandırma olarak sunduğu “Değişken karışık usuller” çalışmamızda kelime anlamı tam olarak karşılayan girift sıfatı ile tamlama yapılarak isimlendirilmiş ve ilk defa bu çalışmada “Girift Usuller” tabiri kullanılmıştır. Girift sıfatı TDK (2011, s. 946) göre: “Birbirinin içine girip karışmış, girişik, çapraşık anlamına gelmektedir”. Girift Usul kavramı eser içerisinde birbirine karışmış, çapraşık ve asimetrik olarak arka arkaya gelen usuller için kullanılmıştır.

2. Yöntem

Yapılan çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama ve etnografik araştırma modeli kullanılmış olup gerek kaynak taraması gerek alandan toplanan veriler işlenerek Arguvan müzik kültürünün bir parçası olan usul, metrik yapı ve düzümlerinin görünürlüğünün ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Geleneksel müziklerin tümünün tıpkı diğer kültürel öğeler gibi özellikle kolektif kimliğin bir temsili olması ve kolektif kimlik tarafından belirlenmesidir. Kimlik analizi ile kültür analizi birbirleri ile aynı anlama geçer. Özüne bakıldığında bütün etnomüzikoloji çalışmalarının aslında kültürü incelemesinden dolayı bir kimlik çalışması olduğu söylenebilir. (Mustan Dönmez, 2019: 106)

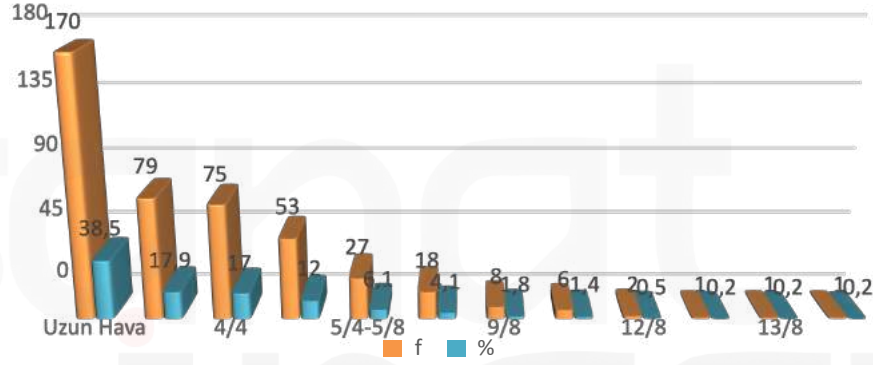
Çeşitli usul, makam ve formlarla oluşturulmuş Arguvan yöresi türkülerine ait tespit edilen toplam 441 eser çalışmanın sınırlılığını belirlemektedir. Bu eserlere Arguvan Ezgileri I (Temiz 1998), Arguvan Ezgileri II (Temiz 2008), Küll Anadolu Derlemeleri (Pekşen 2007), Arguvan Atma Yöresi Ezgileri (Çıplak 2010), Arguvan Türküleri, Halk Bilimsel Bir Araştırma Denemesi (Şahin ve Özerol 2004), Âşık Bektaş Kaymaz Hayatı, Eserleri (Akdemir, 2018), Arguvan Yöresi Halk Oyunları Oyun Analizleri ve Notaları (Aslan, 2007), Malatya Musiki Folkloru (Atılğan ve Turhan, 1999). TRT Nota Arşivi, Kültür Bakanlığı Arşivi, Cafer Doğan Arşivi, Erhan Yılmaz Arşivi, Kalan Müzik Arşivi, Akkiraz Müzik Arşivi ve Atakan Müzik Arşivinden ulaşılmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Arguvan yöresinde yukarıda belirttiğimiz kaynaklardan tespit edilen toplam 441 eser incelenerek, eserlere ait bulgular Tablo 1 ve Grafik 1 de sunulmuş ve örnek nota kesitleriyle yorumlanmıştır.

	Uzun Hava	Girift Usul	4/4	2/4	5/4-5/8	7/8	9/8	10/8	12/8	11/8	13/8	17/8	Toplam
<i>f</i>	170	79	75	53	27	18	8	6	2	1	1	1	441
%	38,5	17,9	17	12	6,1	4,1	1,8	1,4	0,5	0,2	0,2	0,2	100

Tablo 1. Arguvan yöresi müzik kültürü içerisinde yer alan eserlerin usul yapıları



Grafik 1. Arguvan yöresi müzik kültürü içerisinde yer alan eserlerin usul yapıları

Grafikte görüldüğü üzere Arguvan yöresi müzik kültürünün büyük çoğunluğunu uzun havalar oluşturmaktadır. Kendisine ait bir üslup olarak Türk halk müziği içerisinde yer alan uzun havaların yörede bazen kırık hava şeklinde de söylendiği tespit edilmiştir. Uzun hava formunda olan bir eseri kırık hava şeklinde ritimli bir şekilde söyleme geleneğine yörede “yürütme” denilmektedir. Bu şekilde söylenen örnekler çalışmaya dahil edilmemiştir.

BİRGÜN ŞU DÜNYADAN GÖÇÜP GİDERSEM

(ARGUVAN AĞZI)

Yöre: Arguvan
Kaynak Kişi: Hasan Durak

Derleyen: Cemal Kaya
Notaya Alan: Uğur Kaya

Nota 1. *Bir Gün Şu Dünyadan Göçüp Gidersem*, Arguvan Yöresi Uzun Hava Örneği (Atılğan ve Turhan 1999: 202)

Tabloda ikinci sırada yer alan usuller yukarıda tanımlanan Girift usullerinden oluşan eserleri temsil etmektedir. Eser içerisinde birbirine karışmış, çapraşık ve asimetrik olarak arka arkaya gelen bu girift usuller Arguvan yöresi türkülerinin öz yapısal özelliklerini ortaya koymaktadır. Aşağıda bu türküleri ait Örnek kesitler verilmiştir. Örnekleri verilen türküler incelendiğinde (Bkz. Nota 2, 3, 4 ve 5) birbirini izleyen ve arka arkaya gelen ölçülerin dahi neredeyse aynı usullerle devam etmediği görülmektedir. Anadolu'nun bazı bölgelerinde derlemeler yaptığı sırada bunun gibi

usullerle karşılaştığını belirten Sarısozen'in yukarıdaki ifadeleri adeta Arguvan'ı işaret etmektedir. Arguvan'daki müziğin ritmik yapısı ile ilgili olarak yöre sanatçısı Temiz'den alınan bilgiler, aşağıdaki gibidir

Çok karmaşık ve asimetrik olan bu ritim yapısı dinlendiği zaman anlaşılacakla birlikte notaya alırken fark edilmektedir. Eserler dinlenirken usul su gibi akmaktadır ve usul içerisinde yer alan 3'lü ve 2'li düzümler birbiriyle öyle girift olmaktadır ki hiç sezdirilmezler. Bu özelliğin oluşma sebebi şiiri melodiye uydurma becerisinden kaynaklanır, onun için Arguvan müziğinde "katma"lar çoktur. Bu tür halk müziği ürünlerinde, katmalar vurgulanmak zorundadır ve bunu anlatan en önemli özellik ritimdir. Bununla ilgili olarak üçlerin ikilerin birbirinin içerisindeki kardeşliği, iletişimi ve birbirleri ile konuşuyor gibi birbirlerini çağırıyor olmaları, birbirlerine yardımcı olmaları önemli bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. (Dağdeviren 2021a, s. 100).

Girift usullerden oluşan Arguvan yöresi müzik ürünlerinden nota kesitleri aşağıda örneklerde sunulmuştur.

T R T M Ü Z İ K D A İ R E S İ Y A Y I N L A R I
T H M R E P E R T U A R S I R A N o : 2 8 2 5
İ N C E L E M E T A R İ H İ : 1 9 . 2 . 1 9 8 6

Y Ö R E S İ
M A L A T Y A . E R G U V A N

K İ M D E N A L I N D I Ğ I
M U H A R R A M T E M İ Z

S Ü R E S İ :

DERLEYEN
Y Ü C E L P A Ş M A K Ç I

DERLEME TARİHİ
27.3.1985

NOTAYA ALAN
Y Ü C E L P A Ş M A K Ç I

P I N A R S E N İ N E Y D İ P N E Y D İ P N E T M E L İ

P I N A R S E N İ N E Y D İ P N E Y D İ P N E T M E L İ O _ Y O _ Y N E Y D E M
F I R A T K E N A R I N D A K A Y Ü K D E Ğ İ L E _ M
N E T M E L İ O T Y O L U P T A G Ö Z L E R İ N İ
D E Ğ İ L E _ M Y A R D A N A Y R I L A L I A Y I _ K

Nota 2. *Pınar Seni Neydip Neydip Netmeli*, Arguvan Türküsü (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 2825)

T R T M Ü Z İ K D A İ R E S İ Y A Y I N L A R I
T H M R E P E R T U A R S I R A N o : 2 8 8 6
İ N C E L E M E T A R İ H İ :

Y Ö R E S İ
A R Ğ U V A N

K İ M D E N A L I N D I Ğ I
K A D İ R A K B A Ş

S Ü R E S İ :

DERLEYEN
İ N Ş A N Ö Z T Ü R K

DERLEME TARİHİ
- 1986 -

NOTAYA ALAN
İ N Ş A N Ö Z T Ü R K

Y Ü C E D A Ğ D A N B İ R Y O L İ N E R

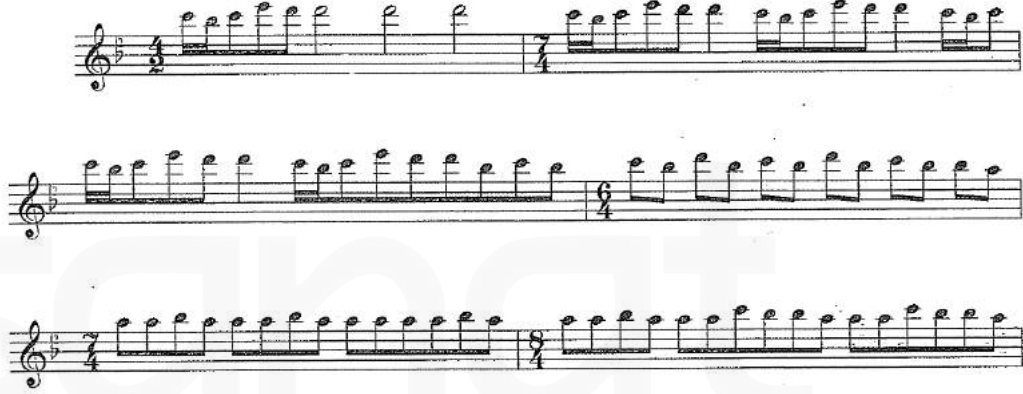
(S a z)

Nota 3. *Yüce Dağdan Bir Yol İner*, Arguvan Türküsü (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 2886)

Yöresi:
Arguvan - Arapgir - (Hasdek Köyü)
Kimden Alındığı:
Ali Özcan (Dede)
Vakıf Sıra No : 2/5

Derleyen:
Muharrem Temiz
Notaya Alan:
Erdal Erzincan

ASAF'IN MİKTARI



Nota 4. *Asaf'ın Miktarı*, Engin Hüseyini ve Muhayyer Makamı özellikleri gösteren Deyiş (AKEV Vakıf Sıra No: 2/5 Temiz 2008: 25)

Yöresi:
Arguvan - Minayik
Kimden Alındığı:
Seyit Meftuni
(İbrahim Mamo Temiz)
Vakıf Sıra No : 2/33

Derleyen:
Muharrem Temiz
Notaya Alan:
Muharrem Temiz

GÖZÜN GÖRMEZ KULAK DUYMAZ



Nota 5. *Gözün Görmez Kulak Duymaz*, içerisinde 30 zamanlı usulün bulunduğu örnek nota (AKEV Vakıf Sıra No: 2/33, Temiz, 2008: 75)

Girift usullerin dışında yörede kullanılan basit usuller ve birleşik usuller, ülke genelindeki usullerle benzerlik göstermektedir. Girift usullerden sonra %17'lik dilimle birleşik usuller kategorisinde yer alan 4/4'lük usuller gelmektedir.

Yöresi:
Arapgir - Arguvan
Kimden Alındığı:
Ali Özcan (Dede) - Cafer Doğan
Vakıf Sıra No : 2/63

TEVHİD
(Önüme bir çığır geldi)

Derleyen:
Sabahat Akkiraz
Muharrem Temiz
Notaya Alan:
Onur Mutlu

The image shows three staves of musical notation for the piece 'Tevhid (Önüme bir çığır geldi)'. The first staff starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are marked with a '3' above them, indicating a 3/4 time signature. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets and rests.

Nota 6. *Önüme Bir Çığır Geldi*, Pir Sultan Mahlaslı Tevhid (AKEV Vakıf Sıra No: 2/63, Temiz, 2008: 131)

Arguvan yöresi müzik kültüründe ana (basit) usuller incelendiğinde 2 zamanlı usullerin %12'lik dilimi işaret ettiği görülmektedir. Ana (basit) usuller içerisinde yer alan 3 zamanlı usullere ait örnekler yöre müzik kültürü içerisinde rastlanmamıştır.

TRT MÜZİK DÂİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 852
İNCELEME TARİHİ : 4/10/1974

YÖRESİ
ADİYAMAN

KİMDEN ALINDIĞI
HASAN HÜSEYİN ORHAN

KARŞIDA KARA ERİK

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
30/11/1964

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRESİ :

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Karşıda Kara Erik'. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The second staff is marked with a '3' above it, indicating a 3/4 time signature. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a double bar line.

Nota 7. *Karşıda Kara Erik*, Arguvan Türküsü (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 852)

Tabloda 5. Sırada olan ve birleşik usuller kategorisinde sınıflandırılan ve %6,1'lik dilimde yer alan, 5 zamanlı olan usullerin tamamı yörede (2+3) düzümünde karşımıza çıkmaktadır. Usulün diğer bir düzüm şekli olan (3+2) üçlemenin başta olduğu şekline rastlanmamıştır.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 3899
İNCELEME TARİHİ : 11. 8. 1993

DERLEYEN
GANİ PEKŞEN

YÖRE
MALATYA / Arguvan
KAYNAK KİŞİ
ALİ RIZA PEKŞEN

GİDEM DEDİM SUNA BOYLUM

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
GANİ PEKŞEN

SÜRE :



(SAZ



Nota 8. *Gidem Dedim Suna Boylum* Arguvan Türküsü (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No:3899)

YÖRESİ : ARGUVAN
K.KİŞİ : İ. Mamo TEMİZ
(Seyit MEFTUNİ)
VAKIF SIRA NO: 25

DERLEME
Ali TEMİZ
NOTA
Muharrem TEMİZ

GARİP GÖNLÜM GURBET ELDE



Nota 9. *Garip Gönlüm Gurbet Elde*, Arguvan Türküsü (AKEV Vakıf Sıra No: 25 Temiz, 1998: 44)

Birleşik usuller içerisinde yer alan 7 zamanlı usuller yöre müzik kültürü içerisinde %4,1'lik dilimi kapsamaktadır. Eserlerdeki kullanım yoğunluğunun (2+2+3) zamanlı düzümlerden oluştuğu görülmektedir. Bununla birlikte üçlünün başa geldiği (3+2+2) zamanlı usullerin de kullanıldığı görülmektedir. Ancak yörede (2+3+2) düzümlü nota örneklerine rastlanmamıştır. 7 zamanlı usullerin inanç müziği repertuarında daha sık kullandığı tespit edilmiştir.

Yöresi:
Arguvan-Minayik
Kimden Alındığı:
Hüseyin Sarıaltun
Vakıf Sıra No : 2/2

ARAYI ARAYI BENİM BULDUĞUM

Derleme :
Muharrem Temiz
Notaya Alan:
Sinan Cem Eroğlu

4

8

A ra yı a ra yı

Nota 10. *Arayı Arayı Benim Bulduğum*, Aşık Mahlaşlı Deyiş (AKEV Vakıf Sıra No: 2/2 Temiz 2008: 17)

YÖRESİ : ARGUVAN
K.KİŞİ : İ.Mamo TEMİZ
(Seyit Meftuni)
VAKIF SIRA NO : 16

DERLEME / NOTA
Muharrem TEMİZ

DEYİŞ "Hatai'den"

Mür - vet de - yi - pi - te - men SAZ na-ha ge - çe

lim gülm ge - çe - lim

Nota 11. *Hatayi Deyiş*, Hatayi Mahlaşlı Deyiş (AKEV Vakıf Sıra No: 16 Temiz 1998: 25)

Arguvan yöresi müzik kültürü içerisinde, birleşik usuller içerisinde bulunan 8 zamanlı usuller tespit edilememiştir. 8 zamanlı usullerin çeşitli usullerle birlikte girift bir şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Birleşik usuller içerisinde bulunan ve Tablo 1. de %1,8'lik dilimi yansıtan 9 zamanlı usullerde ise (2+2+2+3) düzum en çok kullanılan yapıdır. Bununla bir birlikte (2 3 2 2) düzumünde bir tane halk oyunu ezgisi ve bir tanede inanç müziği eserleri tespit edilmiştir.

KIRKLAR SEMAHI

Yöresi : Minayik Köyü / Arguvan
Kaynak Kişi : Hüseyn ORHAN
İsmail SARIALTUN
Mehmet SARIALTUN

Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Ağustos-2009
Notaya Alan : Seval EROĞLU

$\text{♩} = 350$ D = A



O şer..... bet den..... o şer.... bet den



O şe.... r bet den.. o şer.... bet den ... bi ri.... iç di....

Nota 12. *Kırklar Semahi*. (Eroğlu, 2011: 109)

Karma usullerden 10 zamanlı usullerin kullanıldığı eserler incelendiğinde ise çoğunlukla (2 3 2 3) düzümünde oldukları görülmektedir. Ayrıca iki eserde (3 2 3 2) ve bir eserde de (3 3 2 2) düzümünün kullanıldığı görülmektedir.

Yöresi:
Arguvan
Kimden Alındığı:
Anonim
Vakıf Sıra No : 2/38

HER SABAH HER SEHER (DUVAZ-I İMAM)

Derleyen:
İhsan Göğercin
Notaya Alan:
Sinan Cem Eroğlu



Nota 13. *Her Sabah Her Seher*, Kul Himmet Mahlaslı Duvazı İmam, (AKEV Vakıf Sıra No: 2/38, Temiz, 2008: 81)

Arguvan yöresinde 12 zamanlı olarak 2 eser tespit edilmiştir. Arguvan müzik kültürü içerisinde sadece iki eserde karşılaşılan 12 zamanlı usullerle yörede tespit edemediğimiz 6 zamanlı usuller, içeri makamı kategorisinde değerlendirilen semahların yeldirme bölümlerinde tespit edilmiştir. Bu durum Arguvan yöresi semahlarına Azerbaycan müzik kültürü ürünlerinin taşınmış olabileceğini gösterir. Özellikle Arguvan- Maraş-Elâzığ coğrafyalarında semahların yeldirme kısımları Azerbaycan ve Kerkük müzik kültürü ürünleriyle benzerlik göstermektedir.

ARPALAR DESTESİYEM

SÖRE: ♩ = 92

(EKİN BİÇME HAVASI)

AR - PA-LARDES - TE-Sİ YEM DE AR - PA-LARDES - TE - Sİ-TEM
GÜ - ZEL-LER HAS - TE - Sİ YEM DE GÜ - ZEL-LER-HAS - TE - Sİ-YEM

Nota 14. *Arpalar Destesiyem* (Ekin Biçme Havası), (AKEV Vakıf Sıra No: 3, Temiz, 1998: 44)

Aşağıdaki örneklerde içeri makamı diye addedilen repertuar içerisinde yer alan semahların yeldirme bölümlerinde kullanılan 6 ve 12 zamanlı usullere örnekler verilmiştir.

208 ♩ = 230
De re kena..... rın da..... yer le r, hur ma.... yı.....

Nota 15. *Kırat Semahı İkinci Bölüm* (Eroğlu, 2011: 45)

115 ♩ = 255
Ha y ha.....y ha y ha.....y

Nota 16. *Alınur Semahı* (Eroğlu, 2011: 133)

69 ♩ = 250
Ha y(i) ha ... y(i) ha y(i) ha ... y(i)

Nota 17. *Hızır Semahı* (Eroğlu 2011: 87)

55 ♩ = 190
Vokal: Bi ze de bir(i) se..... lâ.....mı..... ve r ba zı... ha... zı.....
Saz: 55

Nota 18. *Babullah Semahı* (Eroğlu, 2011: 179)

Karma usullerden 11, 13 ve 17 zamanlı olarak tespit edilen türkünün notalarından kesitler aşağıda verilmiştir. Yörede sadece birer örneği bulunan karma usullerle oluşturulmuş eserlerden 11 zamanlı olan Kilimciler adlı eserin

düzümü (2 3 3 3) şeklinde karşımıza çıkmaktadır. 13 zamanlı usulde oluşturulmuş olan Kaşlarını Eğdirirsin adlı eserin düzümü (2+2+2+3+2+2) ve son olarak da 17 zamanlı usulde oluşturulmuş Sabah Olur Oğlan Gider İşine adlı eserin düzümü ise (2+2+2 +3 +3+2+3) şeklindedir.

Arguvan Atma Yöresi Ezgileri 1
Berhevkirin (Derleme)
Abdurrahman Çıplak

Êrdim (Yöresi)
Argovan Atmî
(Arguvan Atma Bölgesi)

Kanîkes (Kaynak Kişi)
Abidin Şenel

KİLİMCİNO
(Kilimciler)

Nota
Muharrem Temiz
Seval Eroğlu

♩=200

Qe da qe da la wik qe da

Qe da qe da la wik qe da

Nota 19. Kilimciler (Çıplak 2010: 61)

YÖRESİ : ARGUVAN
K.KİŞİ : Kerem ALTINER
VAKIF SIRA NO : 43

DERLEME / NOTA
Muharrem TEMİZ

KAŞLARINI EĞDİRİRSİN

KAŞLARINI EĞDİRİRSİN

Nota 20. Kaşlarını Eğdirirsin (AKEV Vakıf Sıra No: 43, Temiz, 1998: 68 - 69)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TİM REPERTUAR SIRA No: 2074
İNCELEME TARİHİ: 13/12/1979
YÖRESİ
MALATYA-ARGUVAN
KİMDEN ALINDIĞI
SÖZÜK DOLAN
SÜRESİ - 84

DERLEYEN:
MEHMET ÖZBEK
DERLEME TARİHİ:
1978
NOTHA ALAN:
MEHMET ÖZBEK
3/1/1979

SABAH OLUR OĞLAN GİDER İŞİNE

SA BA HO LUR OĞ LAN Gİ DE Rİ Sİ NE OF NAR
MER MER TA SA SA BUN Gİ DE Rİ Sİ NE OF NAR
Ö NÜ ME KOY DU LAR İS Sİ HE Rİ Dİ Çİ GÜNGÜM
A RA
DY NAR TAŞ DOL DOL DU RUR PE Sİ NE KUR BA NO LAM
LE RE SU DOL DUR DU MI Lİ NE DE NİM YA RİM
MİZ BA VAR DİR KA RA HAN GE Dİ Çİ BA NA DER LER
SÜR ME GA RA GA Sİ NA WY LA DAN ZEL KÖ MÜR
ŞU Cİ HAN DA Bİ Rİ Dİ * * * * *
Kİ MİN Kİ Zİ GE Lİ Nİ * * * * *

Nota 21. Sabah Olur Oğlan Gider İşine Arguvan Türküsü (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 2074)

Arguvan yöresini özel kılan ve diğer yörelerden ayıran ve Arguvan müziği kimliğini oluşturan en önemli etken girift usullerin 2/4'lük, 4/4'lük usuldeki eserlerle yakın veya fazla seviyede olmasından kaynaklanmaktadır.

4. Sonuç

Arguvan yöresi uzun havaları, dünyevi olan dışarı makamı eserleri ve inanç müziği etnolojisinde bulunan içeri makamı (Dede Makamı) eserlerinde Arguvan Ağzı ya da Arguvan havası olarak yöresel tavrın belirleyici özellikleri yöre ağzı, katma sözler, ezgisel yapı ve çalgıların çalım teknikleri yöre müziği içerisinde bulunan eserlerin usul yapısını, metrik yapıyı ve usullerdeki düzum sistemlerini etkilemiş ve usul çeşitliliğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Yörede kullanılan ana (basit) usuller içerisinde bulunan 2 zamanlı yapılar ülke genelinde kullanılan usul yapılarıyla benzerlik göstermektedir. Ancak ana (basit) usuller içerisinde bulunan 3 zamanlı esere yöre müzik kültürü içerisinde rastlanmamıştır.

Birleşik usullerden 4 zamanlı olanlar yine ülke geneli usullerle benzer şekilde kullanılırken, 5 zamanlı usullerin hepsi 2+3 düzumünde karşımıza çıkmaktadır. 3+2 şeklindeki düzumlere rastlanmamıştır. 7 zamanlı usuller içerisinde yoğunlukla 2 2 3 zamanlı düzumlerin kullanıldığı, bununla birlikte üçlünün başa geldiği 3 2 2 zamanlı usullerinde kullanıldığı görülmektedir. Ancak yörede 2 3 2 düzumlü nota örneklerine rastlanmamıştır. Yörede tek başına kullanılan 8 zamanlı usullere rastlanmamış olup çeşitli usullerle girift bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Birleşik usullerin sonuncu türü olan 9 zamanlı usuller (2 2 2 3) ve (2 3 2 2) şeklindeki düzumüyle kullanılmaktadır.

Karma usullerden 10 zamanlı usullere biri dışarı ve biri içeri makamı olmak üzere sırasıyla (2 3 2 3) ve (3 3 2 2) düzumlerde, 13 zamanlı usulde (2 2 2 3 2 2) düzumünde ve 17 zamanlı usulde (2 2 2 3 3 2 3) düzumündeki eserler yörede kullanılan usullerdir.

Arguvan müzik kültürü içerisinde sadece iki eserde karşılaşılan 12 zamanlı usullerle yörede tespit edemediğimiz 6 zamanlı usuller, içeri makamı kategorisinde değerlendirilen semahların yeldirme bölümlerinde tespit edilmiştir. Bu durum Arguvan yöresi semahlarına Azerbaycan müzik kültürü ürünlerinin taşınmış olabileceğini gösterir.

Basit birleşik ve karma usullerin haricinde yörede gerek dışarı makamı olsun gerek içeri makamı olsun çoğunlukla kullanılan ve yöre karakteristiğini yansıtan birbiri ardına birleşik, çapraşık ve asimetrik olarak gelen usuller için Girift Usul tabiri kullanılmıştır. Bu tanım halk müziği içerisinde geçen Emnalar'ın (1998) işaret ettiği “Değişken karışık usuller” kavramını tam olarak karşılayabilir.

Kaynakça

- Akdemir, M. (2018). *Anadolu'nun Yoksul ve Kıraç Toprakları Arguvan'dan Aşık Bektaş Kaymaz Hayatı Ve Eserleri (1913-1978)*. (1. Baskı). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Aslan, V. (2007). *Arguvan Yöresi Halk Oyunları Oyun Analizleri ve Notaları*. İstanbul: Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı Kültür Dizisi III.
- Akkuş, Ü., Akkuş, G. ve Andaç, F. (2014). SOKÜM Bağlamında Arguvan Türküleri. *Uluslararası Kültürel Mirasın ve Kültürel Bellek Kurumlarının Yönetimi Kongresi*. İstanbul.
- Atılgan, H. ve Turhan, S. (1999). *Malatya Musiki Folkloru*. Malatya: Malatya Belediyesi Kültür Yayınları.
- Çıplak, A. (2010). *Arguvan Atma Yöresi Ezgileri I*, İstanbul: Çobandere Şotik Köyü Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği Yayınları.
- Dağdeviren, M. (2021a). İnanç Müziği Etnolojisi Perspektifinde Arguvan Yöresi “İçeri Makamı” Üzerine Yapısal Ve Kültürel Analiz, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Dağdeviren, M. (2021b). Arguvan Yöresinde Makam Kavramı ve Çoklu İşlevleri, *4. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu*, Muğla
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Eroğlu, S. (2011). Arguvan Yöresinde İcra Edilen Semahların Müzikal Analizi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi: İstanbul
- Haşhaş, S., İmik, Ü. ve Aydoğdu, C. (2015). “Malatya/Arguvan Halk Müziği Kültürü Üzerine Bir Araştırma” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi / 75*
- Pekşen, G. (2007). *Küll Anadolu Derlemelerim I*. Süleyman Şenel (Ed.). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Mustan, Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları, Kavramlar Terimler İsimler*, Müzik Bilimleri Dizisi 18, (1. Baskı), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Sarısözen, M. (1962). *Türk Halk Musikisi Usulleri*. Ankara: Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi.
- Şahin, H. ve Özerol, S. (2004). *Arguvan Türküleri, Halk Bilimsel Bir Araştırma Denemesi*, Kitap No: 2. İstanbul: Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı Yayınları,
- TDK, (2011). *Türkçe Sözlük*. Atatürk Türk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, (11. Baskı), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Temiz, M. (1998). *Arguvan Ağzı Ezgileri I*. İstanbul: Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı. Kültür Dizisi No:1.
- Temiz, M. (2008). *Arguvan Ezgileri II*, İstanbul: Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı.
- TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 2837
- TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 2074
- TRT Halk Müziği Nota Arşivi No:3899

TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 852

TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 2886

TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 2825

Not: Bu makale Ankara'da gerçekleştirilen International 5th European Conference on Science, Art&Culture (ECSAC'2019), Sempozyumunda özeti sunulan bildiriden genişletilerek türetilmiştir.



Emre AKGÜN

Dr. Öğretim Görevlisi, Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, emreakgun35@hotmail.com, Diyarbakır-Türkiye

ORCID: 0000-0002-7787-5548

DEDE EFENDİ'NİN SÖZLÜ ESERLERİNDE BÜSELİK MAKAMINA OLAN NAZARİ YAKLAŞIMININ AREL NAZARİYATINDAKİ BÜSELİK MAKAMINA UYGUNLUĞU

Özet

Çalışmanın amacı, döneminin en önemli bestekârlarından olan Dede Efendi'nin sözlü eserlerinde Buselik makamına olan kuramsal yaklaşımını görmek ve bu yaklaşımın günümüzde kullanılmakta olan Arel nazariyatındaki Bûselik makamı ile olan fark ve benzerlikleri ortaya koymaktır.

Araştırma, Bûselik makamının on sekizinci yüzyıldan günümüze kadar geçirdiği değişimin görülmesi ve Türk müziği eğitimi alan öğrencilerin makama daha geniş bir perspektiften bakabilmelerine katkı sağlaması açısından önemli bir çalışmadır.

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi yöntemi kullanılmış, konuya ilişkin veriler tarama (survey) yöntemi ile toplanmıştır.

Çalışmanın sonucunda Dede Efendi'nin makamsal olarak incelenen üç eserinde güçlü sesi olarak Arel nazariyatında belirtilen Hüseyinî perdesi yerine Çargâh perdesinin kullanıldığı, yine incelenen üç eserde de Arel nazariyatında belirtildiği üzere Hüseyinî perdesi üzerinde Hicâz dörtlü ve beşlilerinin kullanılmadığı bunun yerine Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak çeşnisinin duyurulduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bûselik Makamı, Dede Efendi, Makam Analizi, Sözlü Eser Besteciliği, Form.

THE SUITABILITY OF DEDE EFENDİ'S THEORETICAL APPROACH TO THE BÜSELİK MAQAM IN THE ORAL PIECES TO THE BÜSELİK MAQAM IN AREL'S THEORY

Abstract

The aim of the study is to see the theoretical approach of Dede Efendi, one of the most important composer of his period, to the Bûselik maqam in his oral pieces and to reveal the differences and similarities of this approach with the Bûselik maqam in the Arel theory which is used today.

The research is an important study in terms of observing the change that the Bûselik maqam has undergone since the eighteenth century and contributing to the students studying Turkish music to look at the maqam from a wider perspective.

Content analysis method one of the qualitative research methods was used in the study and data on the subject were collected by survey method.

As a result of study, it has been determined that the Çargâh note is used instead of the Hüseyinî note, which is stated in the Arel theory as the strong voice in Dede Efendi's three pieces examined as maqam has been done. In all

three pieces examined it has been determined that the Hicaz quartets and quintets are not used on the Hüseyinî note, as stated in the Arel theory, instead the Uşşak alteration is announced on the Hüseyinî note

Keywords: Bûselik Maqam, Dede Efendi, Maqam Analysis, Oral Composition, Form.

1. Giriş

On üçüncü yüzyıldan günümüze kadar Türk müziği kuramına ilişkin pek çok eser kaleme alınmıştır. Bu eserler yazıldıkları dönemin müzik kültürüne ve bu kültür içerisinde şekillenen mûsikî nazariyatına ilişkin önemli bilgiler içermektedir. Bu kuramsal bilgilerin uygulamaya dökülerek sergilendiği en önemli safha bestecilik safhasıdır. Gerek icracılar gerekse dinleyiciler bu sayede betekâr ve kuramcıların makam nazariyatına olan yaklaşımlarını anlayabilme fırsatını yakalamaktadırlar. Bir makamın geçmişten günümüze yaşamış olduğu değişimin belirlenmesinde eserlerin analiz edilmesi büyük öneme sahiptir. Bu bağlamda Dede Efendi'nin Bûselik makamında üç adet sözlü eserinin analiz edildiği bu çalışmayla benzerlik gösteren çalışmalara da ayrıca yer verilmiştir.

İrden (2006) yüksek lisans tezinde Türk müziği besteci ve nazariyatçılarının Bûselik makamına ilişkin görüşlerini karşılaştırmış, bu esnâda sözlü ve çalgısal olmak üzere atmış üç eseri analiz etmiş özellikle eserlerde kullanılan perdelerin kullanım sıklığına yoğunlaşmış ve çalışmasını spss ve excell gibi programlarla desteklemiştir.

Tokaç (2018) doktora tezi çalışmasında İtrî'nin Rast makamında ve dini formdaki eserlerini Meragalı Abdülkâdir, Ali Şirugâni, Hafız Post, Zekâi Dede ve III. Selim'in yine aynı makamda ve dini formdaki eserleriyle karşılaştırmış, bu sayede makamın dönemlere göre yaşadığı değişimi tespit etmiştir.

Kıvılcım Çiftçi (2014) doktora tezi çalışmasında Mehmed Zekâi Dede Efendi'nin beste formundaki eserlerini analiz etmiş ve bu eserlerin makam öğretiminde kullanılabilirliğini incelemiş ve çalışmasında Nitel araştırma yöntemlerinden durum saptamaya yönelik doküman analizi yöntemini kullanmıştır.

Levendoğlu (2002) doktora tezi çalışmasında besteci ve kuramcıların on üçüncü yüzyıldan günümüze kadar yirmi iki makam üzerinde yapmış oldukları tanımları ve dizileri incelemiş ve makamların kuramsal değişimlerini tespit etmiştir.

Güngördü (2000) sanatta yeterlilik tezi çalışmasında "Tedkîk u Tahkîk" adlı eserde Abdülbâkî Nasır Dede'nin makamlara olan kuramsal yaklaşımı ile aynı dönemin bestekârlarının eserlerindeki makamsal yaklaşımı kıyaslamıştır.

Gerçek (2014) makale çalışmasında Buhûrizâde Mustafa İtrî'nin Rast makamında ve nâ't formundaki eserini güfte ve makam açısından ele almıştır.

Türk makam müziği sözlü eser besteciliğinin on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda en önemli bestekârlarından olan Dede Efendi, her ne kadar Türk makam müziği tarihine ilişkin dönem sınıflandırması yapan kuramcı ve besteciler tarafından neoklâsik dönem bestecisi olarak zikredilse de bestekârın gerek Mevlevihane'den yetişmesi gerekse büyük formda bestelemiş olduğu eserleriyle klâsik bestecilik üslûbunun en önemli temsilcilerinden olmuştur. Dede Efendi'nin eserleri klâsik bestecilik ve makam anlayışına yönelik derin izler taşımakla birlikte eserlerinde kullanılan dörtlü beşliler ve seyir karakteristiği itibarıyla daima monotonluktan uzak ve melodik açıdan sürprizlerle doludur. Bu durum dönemin bestecilik anlayışına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Dede Efendi'nin bestelemiş olduğu sözlü eserlerin form yapıları incelendiğinde Ayin-i Şerif, Kâr, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî gibi uzun soluklu klâsik formların göze çarptığı, bunun yanı sıra şarkı formunda eserlerinin de bulunduğu, fakat şarkı formundaki eserlerinin Hacı Arif Bey'in belirli bir sistematığe oturtmuş olduğu, zemin + nakarat + meyân + nakarat anlayışından uzak olduğu, adeta beste ve ağır semâî formu gibi uzun soluklu formların özellikleriyle benzeştiği ve bu bağlamda klâsik bestecilik üslûbundan derin izler taşıdığı görülmektedir. Çalışmada bestekârın Bûselik makamında, Kâr, Beste ve Yürük Semâî formunda üç adet eseri makamsal açıdan analiz edilmiştir. Yapılan analizlere geçmeden önce konunun daha iyi anlaşılması açısından kuramcı ve bestecilerin Bûselik makamı dizisine ilişkin yaptıkları tanımlamalara değinilmiştir.

2. Kuramcılara Göre Bûselik Makamı Dizileri

Tarihi çok eskilere dayanan makam “Ebu-Selik” olarak bilinmekte ve Safüyiddin Urmevî’nin belirtmiş olduğu ana makamlar arasında yer almaktadır (Tanrıkörür, 2016: 145). 13. Yüzyıldan itibaren Safüyiddin Urmevî, Kudbeddin Şirâzî, Maragalı Abdülkâdir, Fetullah Şirvânî, Lâdikli Mehmed Çelebi, Kantemiroğlu, Abdülbâki Nasır Dede tarafından Bûselik makamının dizisine ilişkin tanımlamalar yapmıştır. Kutluğ (2000: 152), Safüyiddin’in, Kaba Çargâh perdesinde Kürdi dörtlüsüne, Acem Aşiran perdesinde Bûselik beşlisinin eklenmesiyle meydana gelen diziye Bûselik dediğini, bu dizinin günümüzde kullanılmakta olan Kürdi makamı dizisi ile aynı olduğunu Kutbeddin Şirâzî, Meragalı Abdülkadir, Fetullah Şirvânî, Ladikli Mehmed Çelebi gibi nazariyatçıların da Safüyiddinle aynı diziye verdiklerini fakat daha sonra Ladikli Mehmed Çelebi tarafından diziye Kürdi dendiğini ve bu dizinin de günümüze kadar ulaştığını ifade etmiştir.



Şekil 1. Bûselik olarak bilinen ve Ladikli Mehmed Çelebi tarafından Kürdi olarak değiştirilen dizi

Ladikli Mehmed Çelebi’nin Bûselik tanımı tiz bölgeden başlamakta ve günümüz nota sisteminde kullanılan TBTT aralıklarına karşılık gelmektedir (Levendoğlu, 2002: 64). TBTT aralıklarına karşılık gelen dizi İrden’in (2006: 12) de belirttiğine göre Nirizi veya Nevâ ismiyle bilinmekle birlikte Lâdikli Mehmed Çelebi bu dizinin ismini Bûselik olarak değiştirmiş Safüyiddin’in tanımlamış olduğu Bûselik dizisi ise Kürdi olarak isimlendirilmiştir.

Bûselik makamına ilişkin tanımlama yapan kuramcılardan bir tanesi de Kantemiroğlu’dur. Levendoğlu (2002: 65-66), Kantemiroğlu’nun makam dizisini Dügâh ve Tiz Hüseyinî perdeleri arasında kullandığını, diziye Dügâh, Bûselik ve Çargâh perdeleriyle başladığını, pest bölgede ise Yegâh perdesine kadar iniş yapıldığını belirtmiş ve bestesi Kantemiroğluna ait olan Der makâm-ı Bûselik adlı eseri örnek olarak vermiştir. Eserin ilk iki hanesinde özellikle Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak’lı kalıplar, Çargâh perdesi üzerindeki Çargâh’lı kalıplar çalışmada incelenmiş olan Dede Efendi’nin Bûselik Kâr, Beste ve Yürük Semâisi ile benzerlik göstermektedir.

Bûselik makamına ilişkin tanımlama yapan diğer bir kuramcı ise Abdülbâki Nasır Dede’dir. Levendoğlu (2002: 67-68) de Nâsır Dede’nin vermiş olduğu diziye günümüz notasına uyarlamıştır. Yapılan uyarlama sonucunda dizinin T B T T B T T aralıklarından meydana geldiğini ve diziye Zirgüle perdesinin eklendiğini, bu bakımdan günümüzde kullanılmakta olan Bûselik dizisine en yakın dizi olduğunu belirtmiştir.



Şekil 2. Abdülbâkî Nâsır Dede’nin belirtmiş olduğu Bûselik makamı dizisi

Çalışmanın başlığında da belirtildiği üzere günümüzde kullanılmakta olan Arel nazriyatına göre Bûselik makamı dizisi Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisine, Hüseyinî perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmektedir. Makamın güçlüsü Hüseyinî perdesidir. Makamın Dügâh perdesi civarında seyretmektedir (Akdoğan, 1991: 44-45).



Şekil 3. Arel nazariyatına göre Bûselik makamı dizi

Sadettin Arel'in Bûselik makamı dizisi ile ilgili yapmış olduğu tanımın aynısını yapan Öztuna (1990: 164) de makamın durak sesinin Dügâh, güçlü sesinin ise Hüseyinî perdesi olduğunu, dizisinin ise Dügâh perdesinde Bûselik beşlisine, Hüseyinî perdesinde Hicâz dörtlüsünün eklenmesi ile meydana geldiğini belirtmiştir.



Şekil 4. Yılmaz Öztuna'ya göre Bûselik makamı dizisi

Ahmet Selim Teymur (1979: 44) de Sadettin Arel'in Bûselik makamı tanımının aynısını yapmış ve makamın Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisine, Hüseyinî perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle oluştuğunu belirtmiştir.



Şekil 5. Ahmet Selim Teymur'a göre Bûselik makamı dizisi

İrden (2006: 3), Yüksek lisans tezi niteliğindeki çalışmasında Bûselik makamında ve çeşitli formlarda bestelenmiş birkaç eser icrâ edildiğinde Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisine, Hüseyinî perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelen bir Bûselik makamı dizisinin ortaya çıktığını belirtmiştir. İrden'in Bûselik makamına ilişkin yapmış olduğu bu yorum günümüzde icra edilen Bûselik makamı ile birebir örtüşmekle birlikte Dede Efendi'nin eserlerinde kullanmış olduğu Bûselik makamı dizisi ile farklılık göstermektedir. Aradaki bu fark Bûselik makamında yaşanan kuramsal değişimi kanıtlar niteliktedir.

3. Bulgular ve Yorum

Araştırmanın başlığında da belirtildiği üzere Dede Efendi'nin sözlü eserlerinde Bûselik makamı nazariyatına olan yaklaşımının Arel nazariyatında karşılık bulup bulmadığının belirlenmesi makamın değişim çizgisini somut olarak gösterecektir. Bu amaçla bestekârın Bûselik makamında Kâr, Beste ve Yürük Semâî formundaki eserleri incelenerek analiz edilmiştir. Eserlerin büyük formda ve uzun soluklu olması Dede Efendi'nin Bûselik makamına olan nazari yaklaşımının daha geniş perspektifte ele alınmasına olanak sağlamıştır.

3.1. Bûselik Kâr "Kârisuri Şahı" Adlı Eserin Makamsal Açıdan İncelenmesi

Eserin ilk ölçüsü incelendiğinde, esere Çargâh perdesinden giriş yapıldığı, Dügâh-Hüseyinî perdeleri arasında dolaşıldığı ve bu esnâda Çargâh perdesinin güçlü perdesi gibi sıkça vurgulandığı tespit edilmiştir.

Sûr-i Şâhî Eyledi Âlâmı Tay

Dede Efendi

Ten ni ten ni dir dir ten düm de rei lâ
dir dir ten det der re der re dil lim
le ne lâ dir ten ten

Şekil 6. Eserin birinci ölçüsü

İkinci ölçüde Gerdâniye perdesine bir yönelim olduğu ve bu perdeden Dügâh perdesine Bûselik makamı dizisinin Kürdî'li şekliyle iniş yapılarak Dügâh perdesinde Bûselik beşlisi ile kalış yapıldığı, ayrıca güçlü Hüseyinî perdesinde herhangi bir kalış yapılmadığı belirlenmiştir.

dir dir dir dir dir dir ten dil lil lil lil
lil lil lâ nâ Ah de re dil lim
lâ ne lâ dir ten ten

Şekil 7. Eserin ikinci ölçüsü

Eserin üçüncü ölçüsü incelendiğinde, makamın gizli güçlüsü olarak nitelendirilen Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü seslerinde dolaşıldığı ve Dede Efendi'nin Bûselik Beste ve Yürük Semâisinde de görüldüğü üzere Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile kalışlar yapıldığı görülmüştür.

a hı su ri şa hi ey le

22 di a lâ mı hey hey

25 sa hi men

Şekil 8. Eserin üçüncü ölçüsü

Dördüncü ölçü incelendiğinde, Bûselik perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü ile kalış yapıldığı, ardından Dügâh-Acem perdesi arasındaki seslerde dolaşarak, ölçü sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile kalış yapıldığı belirlenmiştir. Bûselik perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü ile yapılan asma kalış Arel nazariyatına anlatılan Bûselik makamının asma kalışları arasındadır.

27 ah nağ me saz ol du gö nül hey

31 ya ri hey hey sa hi men

Şekil 9. Eserin dördüncü ölçüsü

Eserin beşinci ölçüsü incelendiğinde, makamın gizli güçlüsü olarak nitelendirilen Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü seslerinde dolaşarak, Dede Efendi'nin Bûselik Beste ve Yürük Semâsinde olduğu gibi ölçü sonunda yer alan Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisinin vurgulandığı ve ölçü sonunda yer alan Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile kalış yapıldığı, altıncı ölçünün ise beşinci ölçüyle aynı olduğu dolayısıyla beşinci ölçünün tüm makamsal unsurların altıncı ölçüde de tekrar edildiği tespit edilmiştir.

35 he ah ha hey ah ha ah ha hey hey

39 ah ha ah ha mi rim mak bu li men

Şekil 10. Eserin beşinci ölçüsü

Eserin dördüncü ölçüsüyle aynı olan yedinci ölçüsü incelendiğinde, yine dördüncü ölçüde olduğu gibi Bûselik perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü ile kalış yapıldığı, ardından Dügâh-Acem perdesi arasındaki seslerde dolaşarak, ölçü sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisi kalış yapıldığı belirlenmiştir. Bûselik perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü ile yapılan asma kalış Arel nazariyatına anlatılan Bûselik makamının asma kalışları arasındadır.

Eserin sekizinci ölçüsü incelendiğinde, Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî beşlisi seslerinde dolaşarak ölçü içerisinde ve sonunda Gerdâniye perdesinde çeşniz kalışlar yapıldığı tespit edilmiştir.

59 ta dir ten dir di ri ten te ne ni ta nen ten

63 te ne ni ta dir dir ten ten na de re dil li ten

Şekil 11. Eserin sekizinci ölçüsü

Dokuzuncu ölçüde, Muhayyer perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk dört derecesi ile kalış yapıldığı, ardından aynı ölçünün sonunda yer alan Hüseyinî perdeleri üzerinde Hüseyini beşlisi ve Uşşak dörtlüsüyle kalış yapıldığı belirlenmiştir.

67 ta na dir na dir ta na dir di ri la

71 na de re dil lim te ne ta dir ney

Şekil 12. Eserin dokuzuncu ölçüsü

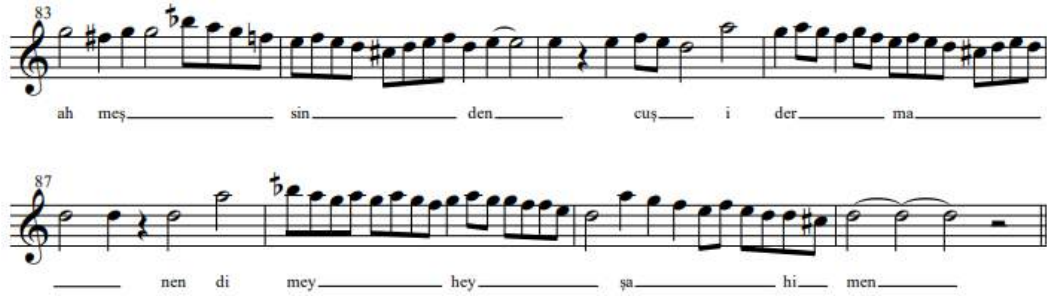
Eserin onuncu ölçüsü incelendiğinde, makamın tiz durak perdesi olan Muhayyer perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün ilk üç derecesi ile kalış yapıldığı, ardından Tiz Nevâ perdesinden Gerdâniye perdesine Nikriz beşlisi sesleri ile iniş yapıldığı ve tekrar Muhayyer perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ile kalış yapıldığı tespit edilmiş olup Muhayyer perdesi üzerinde Hicâzlı ve Gerdâniye üzerindeki Nikriz'li kalışlar eser içerisinde Nevâ perdesi üzerindeki Hicâz'lı ve Çargâh perdesindeki Nikriz'li kalışların adeta simetriği niteliğindedir.

75 ah bu do nan ma yi fe rah za

79 de ci ban hey şa şa hi men

Şekil 13. Eserin onuncu ölçüsü

Eserin on birinci ölçüsü incelendiğinde, Hüseyinî perdesi üzerinde çeşnisiz kalış yapıldığı ardından Nim Hicâz perdesi yeden sesi olarak kabul edilmek üzere Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile kalış yapıldığı tespit edilmiştir.



Şekil 14. Eserin on birinci ölçüsü

Eserin on ikinci ölçüsü incelendiğinde onuncu ölçüyle aynı olduğu bu bağlamda onuncu ölçüde olduğu gibi makamın tiz durak perdesi olan Muhayyer perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün ilk üç derecesi ile kalış yapıldığı, ardından Tiz Nevâ perdesinden Gerdâniye perdesine Nikriz beşlisi sesleri ile iniş yapıldığı ve tekrar Muhayyer perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ile kalış yapıldığı tespit edilmiş olup Muhayyer perdesi üzerinde Hicâzlı ve Gerdâniye üzerindeki Nikriz’li kalışlar eser içerisinde Nevâ perdesi üzerindeki Hicâz’lı ve Çargâh perdesindeki Nikriz’li kalışların adeta simetriğidir.

Eserin on üçüncü ölçüsü incelendiğinde on birinci ölçüyle aynı olduğu, bu bağlamda on birinci ölçüde olduğu gibi Hüseyinî perdesi üzerinde çeşnisiz kalış yapıldığı ardından Nim Hicâz perdesi yeden sesi olarak kabul edilmek üzere Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile kalış yapıldığı tespit edilmiştir.

Eserin on dördüncü ölçüsü incelendiğinde, üçüncü ölçü ile aynı olduğu, bu bağlamda makamın gizli güçlüsü olarak nitelendirilen Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü seslerinde dolaşıldığı, Dede Efendi’nin Bûselik Beste ve Yürük Semâsinde de görüldüğü üzere Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile kalışlar belirlenmiştir.

Eserin on beşinci ölçüsünün ise dördüncü ölçüsü ile aynı olduğu bu bağlamda, Dügâh-Hüseyinî perdeleri arasında Bûselik beşlisi seslerinde dolaşarak ölçü sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Bûselik Beşlisi ile kalış yapıldığı belirlenmiştir.

Eserin on altıncı ölçüsü incelendiğinde, beşinci ölçüyle aynı olduğu ve gizli güçlüsü olarak nitelendirilen Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü seslerinde dolaşarak, Dede Efendi’nin Bûselik Beste ve Yürük Semâsinde olduğu gibi Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisinin vurgulandığı üzere yine ölçü sonunda yer alan Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile kalış yapıldığı, tespit edilmiştir.

Eserin on yedinci ölçüsü incelendiğinde, dördüncü ölçüde olduğu gibi, Bûselik perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü ile kalış yapıldığı, ardından Dügâh-Acem perdesi arasındaki seslerde dolaşarak, ölçü sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile kalış yapılarak eserin sonlandırıldığı belirlenmiştir. Bûselik perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü ile yapılan asma kalış Arel nazariyatına anlatılan Bûselik makamının asma kalışları arasındadır.

3.2. Bûselik Beste “Olduk Yine Şevk ile Bu Mesrûr-ı Meserret” Adlı Eserin Makamsal Açından İncelenmesi

Eserin ilk ölçüsü incelendiğinde, esere Çargâh perdesi ile giriş yapıldığı, Dügâh-Hüseyinî perdesi arasında dolaşarak Çargâh perdesinin bolca vurgulandığı, 3/4’lük Hüseyinî perdesinde çeşnisiz bir kalış yapıldığı görülmüştür. Ardından Gerdâniye perdesine bir yönelim olmuş bu perdeden Çargâh perdesine Nikriz beşlisiyle iniş yapıldıktan sonra yine Hüseyinî perdesinde çeşnisiz bir kalış yapılmıştır. Eserin ilk ölçüsünde Dede Efendi’nin Bûselik Kır’ında da olduğu gibi Çargâh perdesinin çokça vurgulandığı bu durumunda daha önce açıkladığımız üzere Nevâ perdesindeki Hicâz’ın bir tam perde altına düşülmesinden kaynaklandığı açıktır.

Olduk Yine Bu Şevk ile Musrûr-ı Meserret

Dede Efendi

Ol duk yi ne bu şe vk i le
Leb ri zi sü rür e t di di
Her rü su sâ i dü şe bi
me s rü ru me ser
li su ru me ser
di r nû ru me ser
re t (SAZ)
re t
re t

Şekil 15. Eserin birinci ölçüsü

Eserin ikinci ölçüsü incelendiğinde, Dede Efendi'nin Bûselik Kârında 'da görüldüğü üzere yine Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî beşlisi seslerinde dolaşarak Dügâh perdesine Bûselik beşlisi ile iniş yapıldığı, ardından Acem perdesine çıkış yapılarak bu perdeden Rast perdesine Çargâh beşlisi ile inildiği ve ölçü sonunda yer alan Dügâh perdesinde Bûselik beşlisi ile kalış yapıldığı tespit edilmiştir.

Brn de i mem nu nu nam mes rü ru nam a
lrm da hi sü ru me se
r ret

Şekil 16. Eserin ikincisi ölçüsü

Eserin üçüncü ölçüsü incelendiğinde, Nevâ perdesine odaklanıldığı ve bu perde üzerinde Hicâz beşlisi ile kalış yapıldığı, ardından Gerdâniye perdesine bir yönelim olduğu ve bu perdeden de yine çokça karşılaştığımız Çargâh perdesine Nikriz beşlisi ile yapılan inişin ardından cümle sonunda yer alan Dügâh perdesinde Bûselik beşlisi ile kalış yapıldığı tespit edilmiştir.

A _____ lem _____ de _____ ke _____ der _____ kal _____ ma di

sâ _____ ye _____ n de e fen _____

di _____ m

Şekil 17. Eserin üçüncü ölçüsü

Eser içerisinde günümüzde güçlü perdesi olarak tanımlanan Hüseyinî perdesinde sadece iki defa çeşniz kalış yapılmış olup daha ziyade Çargâh ve Nevâ perdeleri vurgulanmıştır.

3.3. Bûselik Yürük Semâî “Dehr Olmada Bu Sûr İle Mâmûr u Meserret” Adlı Eserin Makamsal Açından İncelenmesi

Eserin İlk altı ölçüsü incelendiğinde, esere Çargâh perdesi ile giriş yapıldığı, üçüncü ölçüde Bûselik beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra dördüncü ölçüde tiz bölgede yer alan Muhayyer perdesine bir yönelim olmuştur. Ardından Nim Hisar perdesi de kullanılarak altıncı ölçüde bulunan Çargâh perdesinde bir Bûselik hissi uyandırılmış ve tekrar Gerdâniye perdesine bir yönelim olmuştur. Altıncı ölçüye kadar Bûselik makamının güçlü sesi olan Hüseyinî perdesinde herhangi bir kalış yapılmamıştır.

Dehr Olmada Bu Sûr İle Ma'mûr-ı Meserret

Dede Efendi

De _____ hr _____ ol _____ ma _____ da _____ bu _____ sûr _____ i _____ le _____ mâ _____
 â _____ da _____ sı _____ ni _____ ber _____ bād _____ ü _____ pe _____ ri

mû _____ mü _____ rû _____ me _____ ser _____ ret _____ (SAZ)
 şâ _____ şân _____ e _____ de _____ mev _____ lâ _____

o _____ l _____ sun _____ di _____ li _____ şâ _____ hâ _____ ne _____ de _____ pür _____
 dâ _____ im _____ e _____ de _____ hâk _____ zâ _____ tı _____ nı _____ mah

Şekil 18. Eserin ilk altı ölçüsü

Yedi ve on ikinci ölçüler arasında yer alan cümle makamsal yapısı incelendiğinde, yedi ve sekizinci ölçülerde Hüseyinî perdesi üzerinde bir Hüseyinî beşlisi duyurulmuştur ki bu durum sadece Dede Efendi'ye has bir özellik olmayıp

İtrî'nin Bûselik bestesinde ve Benli Hasan Ağa'nın Bûselik peşrevşinde de rastlanan bir özelliktir. Eserin dokuzuncu ölçüsünde Dügâh perdesi üzerinde bir Bûselik beşlisi kullanılmış, onuncu ölçüde yeniden Gerdâniye perdesine yönelin olmuş, on ikinci ölçüde yer alan Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile yapılan kalışın ardından, tekrar Çargâh perdesi vurgulanmıştır.

o I sun di li şâ hâ ne de pür
dâ im e de hâk zâ tu ni mah

10
nû ru me ser ret (SAZ)
su nû ru me ser ret

Şekil 19. Eserin 7-12 ölçüleri

On üçüncü ölçü ile yirminci ölçü arasında yer alan cümle makamsal açıdan incelendiğinde, on üçüncü ölçüde Çargâh ve on dördüncü ölçüde Nevâ perdeleri vurgulandıktan sonra yeniden Gerdâniye perdesine bir yönelim olduğu, on dokuzuncu ölçüde yer alan Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile kalış yapıldığı ve yirminci ölçüde tekrar Gerdâniye perdesine bir yönelim olduğu tespit edilmiştir. Çargâh perdesi üzerindeki Nikriz beşlisi, makamın gizli güçlüsü olarak nitelendirilen Nevâ perdesi üzerindeki Hicâz'ın bir tam perde altında bulunan Çargâh perdesindeki kalıştan kaynaklanmakta ve bu kalış Bûselik makamının özellikleri arasında yer almaktadır.

13
yâ r yâ r can sa na ben de i fer

17
man sa na sä hi ci ha nım (SAZ) a h

Şekil 20. Eserin 13-20. ölçüsü

Yirmi birinci ve yirmi dördüncü ölçü arasındaki cümle makamsal açıdan incelendiğinde yirmi bir ve yirmi ikinci ölçülerde Nevâ perdesi üzerinde Uşşak (Arazbar) dörtlüsü seslerinde dolaşıldığı tespit edilmiştir. Arazbar dörtlüsü genellikle Bûselik makamının Rast perdesi üzerindeki şeddi olan Nihâvend makamında kullanılmakta olup Bûselik makamı içerisinde yer almayan bir dörtlüdür. Cümlelerin devamı niteliğindeki yirmi üçüncü ölçüde yine Çargâh perdesi vurgulanarak çeşniz bir kalış yapılmış ve yirmi dördüncü ölçüde tekrar Gerdâniye perdesine yönelim olmuştur. Yirmi beş ve yirmi yedinci ölçü arasındaki cümle ise yirmi ve yirmi üçüncü ölçü arasındaki cümlelerin aynısıdır. Dolayısıyla aynı ölçü iki kez tekrarlanmıştır.

21
a h a h ah ol du yi ne sä

25
yen de ci hân hür re mü han dan

Şekil 21. Eserin 21-27. ölçüsü

Yirmi sekiz ve otuz birinci ölçü arasındaki cümle makamsal açıdan incelendiğinde otuz birinci ölçünün girişinde yer alan Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile bir kalış yapıldığı bu sayede Çargâh perdesinin adeta güçlü perdesiymişçesine vurgulandığı, bu durumun daha önce bahsedildiği üzere Nevâ perdesi üzerindeki Hicaz beşlisinin bir tam perde altındaki Çargâh perdesindeki kalıştan kaynaklandığı ve ölçü sonunda makamın tiz durağı olan Muhayyer perdesine bir yönelim olduğu tespit edilmiştir.



Şekil 22. Eserin 28-31. ölçüsü

Otuz iki ve otuz dördüncü ölçü arasındaki cümle makamsal açıdan incelendiğinde, otuz ikinci ölçüde yer alan Muhayyer perdesinden, otuz dördüncü ölçünün sonunda yer alan Dügâh perdesine Bûselik makamı dizisi ile iniş yapılarak yedenli şekilde karar edildiği belirlenmiştir.



Şekil 23. Eserin 32-34. ölçüsü

4. Sonuç

On sekizinci ve On dokuzuncu yüzyılın en önemli bestekârlarından olan Hamâmızâde İsmail Dede Efendi'nin TRT repertuarında yer alan Bûselik makamında Kâr, Beste ve Ağır Semâi formundaki eserlerinde yapılan makamsal inceleme ile Hüseyin Sadettin Arel'in Bûselik makamı dizisine ilişkin yapmış olduğu tanımlama ve yine bu tanımlamaya paralel olarak Yılmaz Öztuna ve Ahmet Selim Teymur'un yapmış oldukları Bûselik dizisi tanımları karşılaştırılarak aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

İncelenen üç eserde de Arel nazariyatında Bûselik makamına ilişkin yapılan tanımlarda belirtildiği üzere Hüseyinî perdesinin değil Çargâh perdelerinin daha fazla vurgulanarak güçlendirildiği tespit edilmiştir.

Dede Efendi'nin incelenen üç adet Bûselik eserinin Kantemiroğlunun tanımlamış olduğu Bûselik makamı dizisi ile aynı özelliklere sahip olduğu belirlenmiştir.

Makamsal olarak incelenen üç eserde Çargâh perdesi üzerinde Nikriz'li kalışların yapıldığı belirlenmiş olup bu durumun Nevâ perdesi üzerinde yer alan Hicâz beşlisi seslerinden kaynaklandığı ve Arel nazariyatıyla benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Dede Efendi'nin makamsal açıdan incelenen üç eserinde de Arel nazariyatında ve bu nazariyata paralel yapılan Bûselik dizisi tanımlarında belirtildiği üzere Hüseyinî perdesi üzerinde Hicâz'lı bir kalışa rastlanmamış, her üç eserde de Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî beşlisi kullanıldığı belirlenmiştir.

Makamsal açıdan incelenen üç eserde de Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak-Hüseyinî dörtlü ve beşlilerinin kullanılmasının yanında Hüseyinî perdesi üzerinde Kürdî ve Hicâz dörtlü ve beşlilerinin kullanılması eserlerin gerek sistemci okul gerekse Arel nazariyatından izler taşıdığı bu bağlamda Bûselik makamı dizisindeki değişimin net bir şekilde görülebildiği belirlenmiştir.

Makam dizisinin on yedinci yüzyıldan itibaren günümüzde kullanılmakta olan Bûselik makamı dizisine benzediği tespit edilmiştir.

Kaynakça

Akdoğu, O. (1991). *Hüseyin Sadettin Arel, Türk Müsiki Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gerçek, İ. H. (2014). Naat Formu ve İtrî'nin Naat'ı Üzerine Bir Güfte-Makam İncelemesi. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5(p), 979-992.

Güngördü, B. (2000). *Abdülbâkî Nâsır Dede'nin "Tedkik u Tahkik" inde Geçen Makamlarla Dönem Bestekârlarının Eserlerindeki Makamların Mukayesesi*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İrden, S. (2006). *Türk Musikisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Bûselik Makamının Karşılaştırılması*. Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Türk Sanat Müziği Bilim Dalı. Konya.

Kıvılcım Çiftçi, K. (2014). *Türk Müsiki Makam Eğitiminde Kullanılabilirliği Bakımından Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste Formundaki Eserlerinin Analizi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.

Kutluğ, Y., F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Levendoglu, O. (2002). *XIII: Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi 1*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Müsiki*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Teymur, A., S. (1979). *Türk Musikisi 1 Genel Bilgiler - Basit Makamlar - Küçük Usüller*. Trabzon: Karadeniz Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş. Yayınları.

Tokaç, M., S. (2018). *Buhûrizâde Mustafa Efendi (İtrî)2nin Eserlerinin Dönemsel Olarak Müzikal Kompozisyon ve Usûl Açısından Karşılaştırılarak İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul.

www.notaarsivleri.com.tr (Erişim: 3.05.2021).

Ali KOÇ

Öğr. Gör. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, alikoc@ksu.edu.tr, Kahramanmaraş-Türkiye

ORCID: 0000-0002-0939-2587

Fahrettin GEÇEN

Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, fahrettingecen72@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0002-0787-7505

SANATTA ÇOKLU BAKIŞ VE TERSTEN PERSPEKTİF YÖNTEMİ İLE ÇOĞULCULUK TEMASI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Özet

Bu araştırmanın hedefi, çokluk ve çoğulculuk terimlerine sanat penceresinden bir bakış yöneltmektir. Öyleki, zaman içinde sosyal bilim örgütlerinin gündemini meşgul eden çokluk ve çoğulculuk terimlerinin sanat dünyası içinde yaşadığı süreçler de bulunmaktadır. Tarihsel sürecin bazı parametrelerinde ortaya çıkan sanatsal etkinlikler çokluk ve çoğulculuk terimleriyle olan bağlantılara neden olmaktadır. Sanatsal faaliyetlerden olan ve süreç içinde ortaya çıkan çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemi, tersten perspektif yöntemi ve çoğulculuk teması bu bağlantıların izlerini taşımakta ve bu araştırmanın izleğini de göstermektedir. Bu araştırma önce, çokluk ve çoğulculuk terimlerinin kavramsal boyutlarını sosyal bilim çevrelerinin kuramsal çalışmaları temelinde irdelemektedir. Sonra, Antik Mısır Uygarlığı Dönemi (M.Ö. 3100-300) sanatında görülen 'çoklu bakış yöntemi' ile Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi (M.S. 1100-1400), Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi (M.Ö. 300-M.S. 1900), Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi (M.S. 1299-1923) sanatlarında görülen 'tersten perspektif yöntemi'ni çokluk terimi bağlamında ele almaktadır. Çoğulculuk temasını ise Postmodern Dönem'in çağdaş sanatı üzerinden incelemektedir. Dolayısıyla, çokluk ve çoğulculuk terimlerini sanat kapsamından irdeleyen bu çalışmadan elde edilen sonuçların alana katkı sağlayacağı ümit edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çokluk, Çoğulculuk, Çoklu Bakış, Tersten Perspektif, Yöntem, Tema.

AN EVALUATION ON THE THEME OF MULTIPLICITY IN ART WITH THE MULTIPLE LOOK AND INTERPRETATIVE PERSPECTIVE METHOD

Abstract

The aim of this research is to take a look at the terms multiplicity and pluralism from the perspective of art. In fact, there are processes in which the terms of pluralism and pluralism, which occupy the agenda of social science organizations over time, live in the world of art. Artistic activities that emerge in some parameters of the historical process cause connections with the terms of multiplicity and pluralism. The multiple view (polycentrism) method, reverse perspective method and pluralism theme, which are among the artistic activities and emerge in the process, bear the traces of these connections and show the theme of this research. This research first examines the conceptual dimensions of the terms multiplicity and pluralism on the basis of the theoretical studies of social science circles. Then, with the 'multi-view method' seen in the art of the Ancient Egyptian Civilization Period (3100-300 BC), European Medieval Civilization Period (1100-1400 AD), Chinese Empire Civilization Period (300 BC-AD 1900), Ottoman Empire. He deals with the 'reverse perspective method' seen in the arts of the Empire Period of Civilization (1299-1923

AD) in the context of the term multiplicity. It examines the theme of pluralism through the contemporary art of the Postmodern Period. Therefore, it is hoped that the results obtained from this study, which examines the terms plurality and pluralism within the scope of art, will contribute to the field.

Keywords: Multiplicity, Pluralism, Multiple View, Reverse Perspective, Method, Theme.

1. Giriş

Tarih boyunca gerçek peşinde koşan insan, sanatsal faaliyetler kapsamında çevresinde var olan nesnel dünyadan, kendine yeni öznel dünyalar yaratmak çabasında olmuştur. Doğanın verdiklerini kendi imgelemine aktaran insan, kimi zaman mimesis, kimi zaman temsil, kimi zaman simge, kimi zaman yanılısma, kimi zaman eser, kimi zaman yapıt, kimi zaman iş ve kimi zaman da gösterge adı altında sanat yapmıştır. Söz konusu bu sanat eserleri/yapıtları/işleri zamansal, dönemsel, uzamsal, mekansal, yerel, ulusal, kültürel ve toplumsal kodlar içermeleri bakımından sosyal bilim örgütleri tarafından -aynı işleve sahip olmalarına karşın- farklı isimler altında kullanılmışlardır. Zamansal ve uzamsal farklar nedeniyle ortaya çıkan ve sanat nesnelere bir yandan çok sayıda isim verilmiş diğer yandan da sözü edilen sanat eserlerinin biçimsel ve içeriksel yönlerini etkileyen çokluk durumları yaşanmıştır. Öyleki, sanat üreten insanın daha çok gerçek, daha çok doğru, daha çok iyi, daha çok faydalı ve daha çok güzel olana ulaşma gayretleri sırasında, görsel sanat nesnelere biçimleriyle ve içerikleriyle oynanan bir çokluk ortamı da meydana çıkmıştır.

Çokluk terimi Türk Dil Kurumu sözlüğünde: ‘sayı ve ölçü yönünden çok olma durumu, çoğul, kesret, ekseriyet, cem, (zıt anlamı:teklik).’ olarak tanımlanırken, İngilizce’de ‘plurality’ şeklinde kullanılır. Antik Dönem’de (M.Ö. 750-M.S. 500) yaşamış ve aynı zamanda filozof Platon’un (M.Ö. 428-347) hocasının hocası olan İzmir’li (Efes-Türkiye) Herakleitos (M.Ö. 535-475), ‘çokluk felsefesi’ olarak da bilinir: “Herakleitos birliğin olduğu kadar, çokluğun da hakkını veren bir filozoftur. Başka bir deyişle, o monist (tekçi, birici) bir filozof olduğu kadar, aynı zamanda bir çokluk filozofuydu. Onun çokluk filozofu olmasını mümkün kılan şey ise, oluşu ön plana çıkartmış olmasıydı. Herakleitos’a göre, çokluk ya da karşıtlar olmaksızın, varlık ya da oluş olamaz. O, bir yandan da çokluğun birliğe dayandığını söylemekteydi. Bundan dolayı, çokluk olmadan birlik, birlik olmadan da çokluk olamaz. Evren, aynı zamanda hem bir ve hem de çoktur; bu da oluşla ifade edilir.” (Cevizci, 2005, s. 826). Çokluğu içeriksel açıdan ele alan Antik Dönem felsefesi Herakleitos’a göre, dünya üzerinde bulunan karşıt durumlar, zıtlıklar, terslikler, çelişkiler ve aykırılıklar çokluğu oluşturan unsurlardır. Kısaca, doğada ya da hayatın içinde karşılaşılan tüm ters olaylar ve durumlar aynı zamanda çokluğu verir. Bu yüzden, çokluk insan yaşamını gerçekliklere ve doğrulara ulaştıran önemli bir öge durumundadır.

‘Çokluktaki birlik’ söylemini ortaya atan Herakleitos’a göre, çokluk hem birliği hem de birlik çokluğu meydana çıkaran bir konuma sahiptir. Sonraki yıllarda Platon ve öğrencisi Aristoteles’in de (M.Ö. 384-322) sahip çıktığı ‘çokluktaki birlik’ söylemi şöyle anlaşılır: “Bir bütün olarak düşünölmeye, kavranmaya uygun bir yapıda olmakla birlikte, birbirlerinden ayrı olan ve ayırt edilebilen nesnelere, en azından bir bakımdan aynı ya da özdeş olmaları hali. Ontolojik özdeşlik ilkesi gereği birbirlerinden ayrı duran ve farklı duran çok sayıda nesnenin, ortak bir özellik noktasında, mantıki ya da epistemolojik bakımdan özdeş sayılması, farklı nesnelere genel bir kavram altında toplanması durumu.” (Cevizci, 2005, s. 421). Çokluktaki birlik anlayışı, farklı ve ayrı nesnelere özdeş (bir ve aynı olan) kılan bir mantıksal yapıyı önermesiyle değer kazanır. Antik Dönem’in kuramsal zemininde tartışılan bu çokluk ve çokluktaki birlik temaları, hem önceki hem de sonraki uygarlıkların sanatsal uygulamalarına biçimsel ve içeriksel karakterler oluşturan bir değer halinde yansiyacaktır.

İnsanların gerçeklikleri ve doğruları hedeflemeleri esnasında ihtiyaçlar ve arzular; sanatsal göstergeler yaratmaları sırasında ise çokluk düşüncesi ve çoklu bakış açıları belirleyici olmuştur. Tarih boyunca sanat alanında boy gösteren isimsiz kahramanlar için eser üzerinde bir olayı birden çok şey ile (imge, simge, metafor, ironi, stilizasyon vb.) anlatmaya çalışmak adeta bir samimiyet göstergesi haline gelmiştir. Sanatçı, söz konusu sanat nesnelere çok

daha fazla şeyi ifade etmek için estetik kompozisyon ilkelerini (çizgi, ışık-gölge, ritm, hareket, volüm, perspektif, değer, doku vb.) biçimsel ve içeriksel boyutları ortaya çıkarmak amacıyla kullanmıştır. Ayrıca, bu süreçte sanatçının çokluk tercihine, kimi zaman teknik ve bilimsel gelişmeler kimi zaman da uygarlıklar tarafından yön verilmiştir. Sanatçıların ait oldukları coğrafyaların tercihlerine bağlı çalışmaları uygarlıklar arasında farklı yönelişlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Örneğin, tarihsel süreçte sanat eserlerinde çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemini ya da tersten perspektif yöntemini tercih eden ve önceleyen uygarlıklar olduğu gibi, klasik merkezi perspektif yöntemini (doğrusal perspektif) tercih eden uygarlıklarda bulunmaktadır. Bu bakımdan, sanatta çokluğa değer verme ya da çoklu bakış açıları kullanma tercihi, zaman ve mekan vurgusu temelinde, içinde öznel (göreceli) karakter barındıran bir görüntü oluşturur.

Tarihsel sürecin farklı parametrelerinde, sanatta çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemi ile tersten perspektif yöntemini tercih eden uygarlıklar için zamanı özgür ve sonsuz bir halde; mekanı ise ilgili yerin özellikleri temelinde farklı açılardan çoklu bakış yöntemleriyle göstermek önemlidir. Dolayısıyla, zaman ve mekan konusundaki bu yöneliş eylemine kendi açılarından göreceli yaklaşan Doğu (Asya) ve Batı (Avrupa) coğrafyalarına ait bazı uygarlıklar çoklu bakış ile tersten perspektif yöntemlerini kullanırlar. “Batı kültürünün çizgisel, Batı-dışı kültürlerin ise eğrisel olduğu söylenir. Mimarlık, görsellik ve müzikle ilgili düzenleri incelediğimizde bunun doğru bir saptama olduğunu görürüz. Bu temelde zaman ve mekana ait bir kavramdır... Mekanla ilgili olarak bu kavramı en iyi ‘perspektif’ ifade etmektedir. Ortaçağların El-Kindi gibi İslam bilginleri optik şuaların (optik ışın) çizgisel olarak uygulandığında perspektif yaratacağını biliyorlardı. Ancak İslamda görsel ifade böyle bir anlayışla uyuşmuyordu, zira bu yöntemde dünyanın görüldüğü tek bir bakış açısı olacaktı. El-Kindi’nin yazılarında okuduğumuz gibi, her şey etrafına ışın saçar, bu nedenle sonsuz perspektifler vardır; bir olguyu anlatmak için tek bir bakış açısını seçmek indirgemeciliktir. Çin, İslam ve bir çok diğer Batı-dışı resimsel sistem, görüntüleri bir çok farklı perspektiften anlatır ya da mekanı, dolaşım süresince farklı perspektiflerden algılanan yaşantısal niteliğiyle tanımlar.” (Erzen, 2016, s. 53-54).

İngiliz sanat tarihçiler Hugh Honour (1927-2016) ve John Fleming (1919-2001), 1982 tarihli ‘Dünya Sanat Tarihi’ adlı kitaplarında çoklu bakış ile tersten perspektif yöntemlerini ‘eksenli perspektif’ ve ‘mantıklı perspektif’ adları altında, bunların göreceli karakterini yansıtan mekan anlayışı ile ilgili şunları yazarlar: “Avrupa’da on beşinci ve yirincinci yüzyıllar arasında üretilenler haricinde, çoğu çizim ve resimde, figürlerin -ilahlar ve tapınanlar, hükümdar ve saraylılar, bazen erkek ve kadın- boyutlarının farklılığı birbirlerine ve ön cepheye olan fiziksel mesafelerini değil, görece önemlerini işaret ediyordu. Figürler perde önündeki aktörler gibi tek bir düzlemde yer almadıklarında, geride tutulmaları bazen alanda küçültme amacı güdüldüğü anlamına gelebilir... Daha sonraları bina gibi bu tür üç boyutlu nesnelerin görünüşlerini düz yüzeyde yansıtmak için farklı teknikler geliştirildi. Yunan vazo ressamı MÖ dördüncü yüzyıldan beri ve eski Romalı duvar ressamı ekstenli perspektif sistemini benimsediler. Bu yolla, iç mekan duvarları, tavan sarakları ve zemin döşemeleri gibi yapıların merkezi bir eksen üzerinde simetrik şekilde birleştiği gösterildi. Çinli sanatçılar binaları tasvir etmek için genellikle yukarıdan verilen, mantıksal bir perspektif geliştirdiler. Yatay bir parşömenin yavaşça açılırken incelenmesini beklediklerinden tek bir bakış noktasından panorama resmetmeye ihtiyaçları yoktu. Her bir bina grubu farklı taraflardakilerle ilişki içinde olmadığından perspektif bütünlüğüne sahip olabiliyordu. Bazen yakın mesafedeki binalar hafifçe farklı bakış noktalarında görülüyormuş gibi gösterildi... Avrupalı sanatçılar Ortaçağda üç boyutlu biçimleri tasvir etmekten ziyade tatbik etmek için farklı yöntemler benimsediler... On beşinci yüzyıl başlarına kadar görüş alanına dik açılardan uzaklaşan paralel hatların -ki bunlara düzlemsel çizgi denilmektedir- uzaktaki tek bir ufuk noktasında birleşir görüldüğüne dikkat edilmemiştir.” (Honour ve Fleming, 2016, s. 9).

Tarihsel süreç içinde, özellikle Mezopotamya, Orta Asya ve Avrupa Ortaçağ kültürlerini işaret eden uygarlıkların sanat eserlerinde zamanı sonsuz bir olgu, mekanı ise farklı yönleri ile göstermek amaçlanmıştır. Bunun sonucu olarak eserler üzerindeki perspektif anlayışı zamanı döngüsel, özgür, bağımsız ve sonsuzluk itibarıyla ele alır. Aynı şekilde, mekanı ise çok merkezli, çok bakış açılı, tersten görünen mekanlar, nesnelere ve figürler temelinde işler. Bu coğrafyaların sanat eserlerinde figürler ön arka ilişkisi yerine toplumsal yapı içindeki hiyerarşik konumlarına göre

büyük ya da küçük betimlenirken; nesnelerin ve mekanların normal şartlarda görünmemesi gereken yönleri gösterilir. Böylelikle sözü edilen coğrafyalardaki uygarlıklar ortaya koydukları sanat eserlerinde, hem kendi coğrafyalarının göreceli (öznel) anlayışlarını hem de çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemi ile tersten perspektif yöntemini kullanırlar.

TDK sözlüğünde: ‘çeşitli eğilimlerin, düşüncelerin, yönetimde etkisini kabul eden siyasi yöntem’ olarak toplumsal açıdan tanımlanan çoğulculuk İngilizce’de ‘pluralism’ şeklinde kullanılır. Fransız sosyolog Colson (1944-), çoğulculuk terimini çokluğun eşanlamlısı olarak görürken şunları vurgular: “Birin zıddı olarak, ilk ve kurucu ilke anlamında anlaşılır. Anarşist hareketin özgülüğü ve en önemli özgülüğü burada yatmaktadır: Yalnızca çokluktan yola çıkarak biri, farklıdan yola çıkarak aynıyı düşünmek değil, aynı zamanda var olanı düşünmenin bu tarzına gönderme yapmak, bunun yalnızca gerçekliğin bütün bir boyutuna değil, aynı zamanda azami gelişme ve olasılık koşullarına da denk düştüğünü söylemek; ve sonuç olarak bu çokluk (çoğulculuk) üzerine temellenen, onu oluşturan güçlerin mutlak tekilliği ve ‘özerkliği’ üzerinde temellenen genel bir özgürleşme hareketini doğurma iddiasında bulunmak. Proudhon’dan sonra ve Antoin Artaud’nun ardından, anarşist projenin en iyi tanımını veren kuşkusuz Deleuze’dür: ‘anarşi’ ve birlik tek ve aynı şeydir, Bir’in birliği değil, kendinin yalnızca çokluk olduğunu söyleyen daha tuhaf bir birlik.” (Colson, 2005, s. 87). İngiliz sosyolog Marshall ise (1952-), çoğulculuk terimini ‘metodolojik çoğulculuk’ üzerinden anlatırken şunları ifade eder: “1970’lerde sosyologlar, sosyolojide uzun süre devam eden pozitivist hegemonyanın parçalanmış olduğunu ve toplumsal araştırmanın (temeli toplumsal bilim felsefesi ve metodolojisinin birleşmesiyle oluşan) tek bir tarzı olduğu fikrinin ve aslında pek çok tarz olduğunun farkına varıldığını iddia etme eğilimindeydiler... Paul Feyerabend ‘Yönteme Karşı’da (Against Method, 1975), doğa bilimlerinde bile araştırmacıların yapmakta oldukları şeyleri ve onları yapış biçimlerini sık sık değiştirdiklerini iddia ediyordu. Tek bir yöntem yoktu; gerçekte, başarılı bilim tek bir yönteme köle gibi bağlanmaya gerek duymaz, bunun yerine epistemolojik bir anarşi durumuna ihtiyaç duyardı ” (Marshall, 2005, s. 499).

Çoğulculuk terimi, sosyoloji alanyazın çevrelerine göre, toplumsal yapı içinde yer alan farklı düşüncelere ve anlayışlara değer verme eğilimi olarak anlaşılmaktadır. Bu çevreler açısından, toplumsal çokluğu oluşturan küçüklü büyüklü tüm güçlerin bu oluşuma verdikleri katkıları yok saymak ya da onları görmezden gelmek yanlıştır. Çünkü, bir kısım örgütlenmeler (siyasi yönetim, iktidar, ekonomi dünyası, hegemonya vb.) toplumu meydan getiren bu güçlerin bazılarını ‘küçük’ görmelerine neden olmaktadır. Gerçekte toplumsal yapının bu ‘öte’lenen güçleri, özerk kimlik bağlamında toplumsal özgürlük yaratan dinamikler olarak çoğulculuk temasına yol açmaktadırlar. Özellikle, günümüzün çoğulcu postmodern ortamını belirleyen yerel kimlikler ve yerel kültürel kodlar, çağdaş sanat üretimleriyle birlikte çok sayıdaki toplumsal yapıyı ortaya çıkaran ve bir arada yaşatan dinamiklerdir. Öte yandan, sosyal bilim dünyasının yaptığı çalışmaların bakış açısı da bu çoğulculuk anlayışı kapsamında, Modern Dönem’i ifade eden tek bir yöntemi değil, Postmodern Dönem’i anlatan çok fazla sayıdaki yöntemi kendine rehber edinmektedir.

Çoğulculuk terimini ‘çokculuk’ adı altında tanımlamaya çalışan felsefeci Cevizci (1959-2014), şunları söyler: “Genel olarak, aynı cinstenlik yerine çeşitliliğin, aynılık yerine farklılığın, tek bir şey yerine çokluğun önemini vurgulayan görüş. Evrenin, biriciklikleri içinde, tek bir (bircilik) ya da iki ayrı (ikicilik) gerçekliğe indirgenemeyecek olan, bir çok varlık ya da gerçeklik türünden meydana geldiğini savunan anlayış. Varolan şeylerin tek bir ilkeye ya da iki karşıt ilkeye indirgenmesine karşı çıkıp, bütün bir varlık alanının birbirlerine indirgenemez, birbirlerinden bağımsız ve ayrı varlık ya da öğelerden meydana geldiğini savunan metafizik öğretisi.” (Cevizci, 2005, s. 419). Çoğulculuk terimi, felsefi yönden, çeşitlilik ve farklılık kavramları temelinde ifade edilir. Dolayısıyla felsefi bakış açısı, dünyada varolan ya da gerçekleşen olguların bir ya da iki unsurdan değil, çok fazla unsurun bir araya gelmesiyle meydana geldiğini söylemeye çalışır.

Çoğulculuk terimini günümüzün Postmodern paradigması kapsamında ele alan İngiliz eleştirmen Stuart Sim, şunları belirtir: “Postmodernizmde mutlak hakikat ya da otorite nosyonlarına karşı çıkmak ve bunun yerine metinler ve durumların çoğul yorumlarını desteklemek, neredeyse bir inanç ilkesi haline geldi. Bu yüzden Jean-François Lyotard’a

göre, artık politik alanda hiçbir önemli ‘büyük anlatı’ (ya da evrensel açıklayıcı teori) yoktur, daha çok sınırlı amaçları gerçekleştirmeye çalışan bir ‘küçük anlatı’lar çoğulluğu vardır. Roland Barthes S/Z’de (1970), metinlerin artık eleştirmenlerin açığa çıkarmak için uğraştıkları merkezi anlamlara sahip olarak değil, bunun yerine çoğul yorumların kaynakları olarak görüldüklerini ileri sürer. Postyapısalcılık, genelde bu görüşü desteklemektedir... Friedrich Nietzsche, hakikatin basitçe, özgül bir neden yararına kullanılmak için mevcut metaforlar ordusu olduğu yönündeki ısrarıyla, bu görüşün esin kaynağıdır. Postyapısalcılara ve postmodernistlere göre, bu durumun hiç bir ayrıcalıklı yorumu yoktur, daha çok bir olanaklı yorumlar çoğulluğu vardır.” (Sim, 2020, s. 280-281).

Postmodern Dönem’de küreselleşmenin getirdiği kaotik ortam, çoğulculuk temasını da doğurur. Bu dönemin postyapısalcılık (yapıbozumculuk) anlayışı da, gösterge (sanat nesnesi), gösteren (sanatçı, özne) ve gösterilen (içerik, anlam) arasındaki dengesiz ilişkiler bağlamında çoğulculuğu yaratan faktör konumundadır. Bu dönemde, Fransız felsefeci Jean François Lyotard’dan (1924-1998) ödünç alınan görüş doğrultusunda tüm sanat ve kültür örgütlenmeleri, ‘büyük anlatı’ları ‘karalama ya da silme’ kampanyası içine girerler. (Lyotard, 1990). Diğer yandan, aynı çevreler için ne kadar ‘küçük anlatı’ varsa onlar için değerli olur. Bu dönemin sanat uygulayıcıları için ne kadar çok sayıda, çok farklı ve çok değişik küçük, öznel hikaye varsa, bunlar sanat nesnesi haline getirilebilir. Öyleki, çağdaş sanatçıların belleklerini meşgul eden çok sayıdaki sorun, olay, konu ya da tema, yine çok sayıdaki yoruma ve sorgulamaya tabi tutularak sorunsal haline getirilir. Bu bakımdan her farklı yorum ve sorgulama, içeriksel yönden çoğulculuk temasına vesile olur. Benzer şekilde, bu ‘küçük anlatı’ları çağdaş sanatın çok sayıdaki stratejisi ve formları aracılığıyla ele almakta olayın biçimsel karakterine işaret eder.

2. Yöntem

Bu araştırma, sanatta çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemini, tersten perspektif yöntemini ve çoğulculuk temasını değerlendirirken nitel araştırma yöntemi ile bu yönteme bağlı betimsel analiz yaklaşımını kullanır. Amerikalı akademisyen Michael Quinn Patton (1945), 2002 tarihli kitabı ‘Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri’ (Qualitative Research & Evaluation Methods) adlı kitabında nitel araştırma yöntemi ile ilgili şunları yazar: “Nitel analiz için gerekli olan veriler genellikle alan çalışmasından elde edilir. Alan çalışması esnasında araştırmacı, çalışma yaptığı ortamda zaman geçirir. Bu ortam bir program, organizasyon veya bir toplum olabileceği gibi, araştırmada önem arz eden gözlemlerin... ve analiz edilen dokümanların içerisinde yer aldığı durumlar da olabilmektedir. Araştırmacı ‘katılımcı gözlemci’ olarak etkinliklerin veya etkileşimlerin kimi zaman içinde yer alarak ilk elden gözlemler yapar.” (Patton, 2014, s. 1-2). Öte yandan bu çalışmada nitel araştırma yönteminin betimsel analiz yaklaşımı kullanılmıştır. Betimsel analiz yaklaşımında; “... herhangi bir durum, olay ve problemi etraflıca tanımlamak, yorumlamak ve irdelemek için kullanılır ve ölçütler belirlenerek incelenen olaylar ve değişkenler arasında ilişkinin varlığı ve derecesi sorgulanır.” (Aydoğdu, Karamustafaoglu, Bülbül, 2017, s. 558-559).

Bu araştırmanın verileri, alanında yazılmış kitaplar, makaleler ve uygulamalı sanatsal çalışmaların görsellerinden elde edilmiştir. Bu kapsamda nitel araştırma yöntemiyle alanyazın (literatür) taraması sonucu elde edilen metinsel referanslar ve tespit edilen örnek görsel veriler, betimsel analiz yaklaşımıyla değerlendirilmiştir. Yani, sanatta çoklu bakış yöntemi, tersten perspektif yöntemi ve çoğulculuk teması ile ilgili olarak belirlenen tüm yazılı ve görsel veriler önce tanımlama, inceleme, yorumlama ve sorgulamalara tabi tutulmuştur. Sonra bu üç farklı başlık arasında varlığı kanıtlanan ilişkiler temelinde araştırmanın sonuç kısmı yazılmıştır. Bu bakımdan araştırmanın amacı, tarihsel süreçte etkileri görülen sanatta çoklu bakış yöntemi, tersten perspektif yöntemi ve çoğulculuk temasının çokluk ve çoğulculuk terimleri ile olan ilgilerini ortaya çıkarmaktır. Araştırmanın önemi ise, sosyal bilimlerin alanının tartışma konusu yaptığı çokluk ve çoğulculuk kavramlarına sanat disiplininin tarihsel yöntemleri ve güncel teması aracılığıyla katkı sağlamaktır.

Bu araştırmanın evreni, sosyal bilim çevrelerini meşgul eden ‘çokluk’ ve ‘çoğulculuk’ terimlerini tarihsel sürecin farklı parametrelerinde görülen unsurlar (çoklu bakış yöntemi, tersten perspektif yöntemi, çoğulculuk teması) kapsamında sanatsal bir bakışla değerlendirmekten ibarettir. Bu çalışmada, çoklu bakış ile tersten perspektif yöntemi

konularının, alanyazın taraması sırasında daha çok Mezopotamya, Asya (Doğu) ve Avrupa Ortaçağ kültürleri temelinde işlendiği görülmüş ve bu bağlamda Antik Mısır Uygarlığı Dönemi, Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi, Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemine ait örnekler ele alınmıştır. Çoğulculuk teması için de Postmodern Dönem örneği incelenmiştir. Bu bakımdan, araştırmanın örneklemini, Antik Mısır Uygarlığı Dönemi'ne ait bir rölyef; Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi'ne ait bir ikon; Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi'ne ait bir suluboya; Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi'ne ait bir minyatür ve Postmodern Dönem'e ait bir performansın (iki görsel) biçimsel ve içeriksel yönden irdelenmesi oluşturur. Dolayısıyla, bu araştırmanın sınırlılığı da, Antik Mısır Uygarlığı Dönemi'nden günümüze kadar olan süreç ve bu süreçte tespit edilen iki yöntem, bir tema ve toplam altı adet görselden meydana gelir.

3. Sanatta Çoklu Bakış (Çokmerkezlilik) Yöntemi

Tarihsel süreç içinde sanat temelli çokluk örneklerine Antik Mısır Uygarlığı Dönemi (M.Ö. 3100-300) sanatında rastlanır. Tarih sahnesinde devlet geleneğini başlatan Mezopotamya Dönemi (M.Ö. 5500-500) ile birlikte dünyanın en kadim uygarlıkları arasında yer alan Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatı kendi zamanına göre olağanüstü bilimsel ve teknik gelişmeleri bünyesinde barındırmasıyla bilinir. Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatçıları, doğayı kendilerine rehber ve hedef kılarak bilinmeyenleri ve görülmeyenleri meydana çıkarmak için çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemini uygularlar. “Babil ve Mısır'a özgü alçak kabartmalar perspektife ilişkin hiçbir iz taşımaz; üstelik bunlarda tersten perspektifin kullanıldığına dair bir belirti de yoktur. Bilindiği üzere Mısır temsillerinde çokmerkezlilik yaygın olarak görülür. Söz konusu olan, Mısır sanatının kanonik (kural, kanun) biçimlerinden biridir: Mısır kabartmaları ve fresklerinin en belirgin özelliği yüz ve ayaklar profilden gösterilirken omuzların ve göğsün cepheden verilmesidir.” (Florenski, 2013, s. 52).

Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatçıları, doğa içinde yaşam mücadelesi veren insanın arzu ve ihtiyaçlarını karşılamak ve gerçeğe ulaşmak adına, sanatı araç haline getirerek bilinmeyenleri ve görünmeyenleri çoklu bakış yöntemine göre, en açık halde ifade etmeye çalışıyorlardı. “Mısırlı ressamın, sanatlarının değişik yöntemlerine bağlı olarak, gerçek yaşamı, bizim imgeleştirme yöntemimizden tümünden değişik bir yolla imgeleştirmiş olmalarıdır. Onlar için önemli olan güzellik değil, belginliktir (açıklık, belirginlik). Sanatçının görevi, her şeyi en açık ve kalırlıklı (süreklilik) bir biçimde korumaktır. Bu nedenle sanatçı, rastgele seçilmiş bir görüş açısından doğaya öykünmüyor, resmedilmesi gereken her şeyin kesin bir açıklıkla ifadesini bulmasına yarayan katı kurallara uyararak, her şeyi belleğinden çıkarıyordu.” (Gombrich, 1992, s. 33-34).

Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatçısı için, çevrelerinde yaşanan bir takım olayları en açık haliyle görselleştirmek önemlidir. Bunu gerçekleştirmek adına, çoklu anlatım ve ifade yöntemini tercih ederler. Mısırlı sanatçının amacı, bizim anladığımız ‘güzel’i aramak değil; daha açık ve daha çok şeyi ifade etmektir. Mısırlı sanatçı, bu bağlamda çoklu bakış yöntemini (çokmerkezlilik) kullanır. Antik Mısır Uygarlığı Dönemi'nde kabartma olarak yapılan ‘Hesire'nin Portresi’nde (Görsel-1) söz konusu bu çokmerkezlilik yönteminin kurallarını görmek mümkündür. “Her şey, en özgül görüş açısına göre sunulmalıydı. ‘Hesire'nin Portresi’, bu çokmerkezlilik yönteminin insan figürüne uygulanışını gösteriyor. Baş, yandan daha iyi görüldüğü için, ressamlar başı yandan çiziyordu. Oysa insan gözü karşıdan düşünülür. İşte o zaman, yandan görünen yüz üzerine, karşıdan görünen göz eklerlerdi. Vücudun üst bölümünü, omuzları ve göğsü, karşıdan yakalamak daha uygundur, çünkü böylece kolların bedene nasıl bağlandığını görebiliriz. Fakat kolların ve bacakların hareketi, yandan görüldüğünde daha belirginleşir. Mısırlıları, bu figürlerde böylesine basık ve çarpık gösteren nedenler bunlardır. Mısırlı sanatçılar ayrıca, ayakları dıştan göstermekte güçlük çekiyorlardı... Bunun sonucu olarak, her iki ayakta içten görünüyor ve kabartmadaki adamın sanki iki sol ayağı varmış gibi geliyor... Onlar, bir kuralı izlemekten öte bir şey yapmıyorlardı.. Ama sanatçı, yaptığı resimde, yalnızca biçim dilini kullanmakla kalmayıp, bu biçimlerin neyi temsil ettiğini de dikkate alıyordu. Kimi zaman birisine ‘Büyük patron’

dediğimiz olur. Mısırlı bir sanatçı, böyle bir adamı, uşaklarından veya karısından daha büyük çizmek zorundaydı.” (Gombrich, 1992, s. 34-36).

Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatçısı, çoklu bakış yöntemini uygulamak adına kabartma üzerinde birden çok merkez yaratıyordu. Mısırlı sanatçı, çok merkezli bir sanat nesnesinde, insan figürünü kendi açısından eksiksiz anlatmak için, onun üzerinde ters, çarpık ya da bozuk görünümlü vücut organları çizebiliyordu. Öyleki, onun için binlerce yıl sonra Rönesans Dönemi’nde ortaya çıkacak olan merkezi perspektif kuralları yerine çoklu bakış açıları gerektiren ‘çokmerkezlilik’ yöntemini kullanmak daha doğru bir yoldu. Bu yönteme göre resimdeki imgeler, gerçeğine bağlılık noktasında her yönüyle işlenebiliyordu. Öte yandan bu eserlerde yer alan kimlikler toplumsal statülerine göre büyük ya da küçük betimlenebiliyordu. Dolayısıyla, Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanat eserlerinin hem biçimsel hem de içeriksel yönden çoklu bakış yöntemine tabi tutulması olayı gerçekleşiyordu.



Görsel 1. Antik Mısır Uygarlığı Dönemi (M.Ö. 2700), Hesire’nin (Hesyr-Ra) Portresi, (Mezarının Tahta Kapısından), Sedir Ağacı Üzerine Kabartma (Rölyef), Kahire Müzesi, Mısır.

4. Sanatta Tersten Perspektif Yöntemi

Tarihsel süreçte Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatı ve sonrası uygarlıklarının -özellikle Bizans Uygarlığı- sanat yapıtlarında da çoklu bakış yöntemi örneklerine rastlamak olasıdır. Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi (M.S. 1100-1400) ve Rönesans Dönemi’nde (M.S. 15-16. yüzyıl) Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatında uygulaması yapılan ‘çoklu bakış yöntemi’nin, benzer kuralları içeren ‘Tersten Perspektif Yöntemi’ adı altında Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi (M.S. 1100-1400) ve Rönesans Dönemi’nde (M.S. 15-16. yüzyıl) yapılan sanat nesnelerinde kullanıldığı görülür. İngilizce’de ‘Reverse Perspective’ olarak kullanılan ‘tersten perspektif’ tabiri, zaman içinde ‘ters bir perspektif’ (inverse perspective), ‘ters bakış açısı’ (inverted perspective), ‘ıraksak perspektif’ (divergent perspective) ve ‘Bizans perspektifi’ (Byzantine perspective) adlarıyla da bilinir. (https://en.wikipedia.org/wiki/Reverse_perspective, erişim tarihi, mayıs 2021). Daha sonra, 20. yüzyıl başında söz konusu ‘Tersten Perspektif Yöntemi’ alanyazın çalışmalarına konu edilir. Bu bağlamda, Azerbaycan (Yevlah) kökenli Rus din adamı ve felsefeci Pavel Alexandrovich Florenski (1882-1937) 1920 yılında ‘Tersten Perspektif’ adlı kitabını yazar. Alman sanat tarihçisi Erwin Panofsky (1892-1968) ise 1927 yılında ‘Perspektif, Simgesel Bir Biçim’ adlı kitabını kaleme alır. (Panofsky, 2013).

Panofsky söz konusu kitabında, genelde merkezi perspektif (düzçizgisel) yöntemi ve kuralları üzerinde dururken, tersten perspektif yönteminin de tarihin ilk çağlarından Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi’ne kadar -Rönesans Dönemi dahil- var olduğunu belirtir. “Panofsky perspektifin kullanımını, insanın dünya ile ilişkilerinin felsefesine gönderen bir uzam felsefesinin yapılanması olarak analiz ediyordu. Geleneksel kurama göre, Rönesans’ın objektif, natüralist bir dünya görüşüne karşılık olan merkezi düzçizgisel (lineaire) perspektifi buluşundan önce, perspektif yoktu. Panofsky ise

ilk Çağ'da ampirik, subjektif bir dünya görüşüne karşılık olan ve Rönesans'ta bazı sanatçıların kullanmayı sürdürecekları bir eğriçizgisel (ya da trigonometrik) perspektifin var olduğunu ileri sürer. Buna paralel olarak Orta Çağ boyunca, natüralist bir objektiflik'e değil de, bir 'dünya görüşü'ne, bir tür 'sembolik form' fikrine karşılık olan, özellikle de sonsuzluk kavramını içeren bir düzçizgisel perspektif gelişmiştir." Panofsky, bu görüşleri kapsamında, bir yandan Antik Mısır Uygarlığı Dönemi ve benzer uygarlık dönemlerinin çoklu bakış yöntemini hatırlatır diğer yandan da sonraki yıllarda 'tersten perspektif' olarak adlandırılacak yöntemin varlığını vurgular.

Pavel Florenski ise 'Tersten Perspektif' kitabında Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi ve Rönesans Dönemi sanatının temsillerini (ikon, fresk, resim, heykel vb.) bir yandan çoklu bakış açısından incelerken diğer yandan 'güzel'i odağına alan 'merkezi perspektif' (doğrusal perspektif) ile 'çokluk' konusunu hedefleyen 'tersten perspektif' yöntemini karşılaştırmaya çalışır. Florenski, bu kitabında 'Tersten Perspektif Yöntemi' ile ilgili olarak şunları ifade eder: "14., 15., kısmen de 16. yüzyıl Rus ikonlarına ilk kez dikkatlice bakan bir kişi, alışılmadık perspektif oranları karşısında normal olarak şaşkınlığa düşecektir. Temsil edilen nesnelere, örneğin binalar, masalar ve tahtlar gibi düz yüzeylere ve düz çizgisel kenarlara sahipse... Bu nesnelereki olağandışı perspektif oranları, doğrusal perspektif yasalarıyla son derece büyük bir karşıtlık içindedir ve yine doğrusal perspektif açısından bakıldığında bunlar olsa olsa kaba ve beceriksizce yapılmış çizimler olarak değerlendirilebilir... Sözü edilen bu yöntemlerin ortak adı tersten ya da tersine çevrilmiş perspektiftir, kimi zaman bozulmuş ya da hatalı perspektif olarak da tanımlanır. Tersten perspektif kendine özgü çeşitli çizim teknikleriyle uğraşmaktan yorulmadığı gibi, ikonlardaki gölgelendirmelerde de belirleyicidir. Tersten perspektif yönteminin kullanılmasıyla ortaya çıkan en belirgin farklılık, temsillerin çokmerkezli olmasıdır. Çizim, gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek tasarlanır. Örneğin binanın çeşitli kısımları bilinen doğrusal perspektif yasalarına aşağı yukarı uygun olarak çizilmiş olsa da, bu kısımlardan her birinin kendine özgü durma noktası, yani perspektifin bütünü içinde özel bir merkezi, kimi zaman da kendine özgü ufku vardır (buna karşılık diğer kısımların çiziminde tersten perspektif kullanılmıştır). Perspektif kısaltmalarıyla yapılan bu karmaşık düzenleme yalnızca binalarda değil, beden çizimlerinde de görülür." (Florenski, 2013, s. 39-43).

Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi'nde yapılan 'Deesis' (Görsel-2) adlı ikonlarda Tersten Perspektif yönteminin özelliklerini görmek mümkündür. "Deesis (Deesis: yakarış duası; bu türden ikonlarda, tahtına oturmuş, sağ eliyle takdis eden ve sol elinde İncil tutan İsa'nın sağ yanında Meryem durur; buna karşılık sol tarafında Vaftizci Johannes (Yahya) yer alır.) ikonlarında, kişilerin kambur, iki büklüm olması ayırt edici özelliklerdendir... Perspektif kuralları açısından görünmemesi gerektiği halde gösterilmiş bu kısımlarla bağlantılı olarak paralel ve ikon düzleminde ya da ikon düzlemine paralel bir düzlemde yer almayan çizgiler, perspektif yasaları açısından resmin ufkunda birleşmeleri gerekirken, ikonlarda tam aksine birbirinden ayrılarak başka yönlerde gidecek şekilde çizilirler... Ama ne tuhaftır ki, ikonlardaki 'hemen fark edilebilen uyumsuzlukları' yakalamış olan -öyle görünüyor ki- herkeste büyük öfke uyandırması gereken bu 'beceriksizce yapılmış' çizimler, tersine hiçbir şekilde öfkeye yol açmaz. Aksine bu uyumsuzlukların gerekli olduğu düşünülür, dahası bunlar insanların hoşuna bile gider. Üstelik bu kadarla da kalmaz: Aynı döneme ve aşağı yukarı aynı okula ait iki ya da üç ikon yan yana getirilecek olsa, izleyici perspektif kurallarının en fazla bozulmuş olduğu ikonları sanatsal açıdan daha üstün bulacak, 'daha doğru' bir çizimle yapılmış ikonlara daha soğuk, daha cansız ve temsil ettikleri gerçeklikle kurulabilmesi muhtemel daha yakın bir bağlantıyı yitirmiş gibi göreceklerdir." (Florenski, 2013, s. 40).



Görsel 2. Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi, (14. yüzyıl), Yakarış Duası, (Deisis), Ortodoks İkonu, Rusya.

Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi ikon sanatçısı için, ‘Yakarış Duası’nda yer alan İsa, Meryem ve Vaftizci Yahya figürlerini gerçeğine en yakın resmetmek önemlidir. Bunun için figürlerin anatomik yapılarıyla oynamak; onların biçimlerini bozmak; ters, yamuk, kambur ve sakat göstermek gerekmektedir. Aynı şekilde mekan içinde görülen İsa’nın tahtını da daha belirgin resmetmek için ters açılı, çok merkezli ve çok kaçış çizgili bir perspektif anlayışı kullanmak gerekir ki bu da Tersten Perspektif yöntemine yol açar. Rönesans Dönemi’nin merkezi (doğrusal) perspektif yöntemine aykırı bir tutum sergileyen Ortaçağ sanatının bu temsil nesnelere, o dönem insanlarına daha çok ve daha belirgin bilgiler verdiği için değerli gelmektedir. Ayrıca, ikonda yer alan figürlerin kıyafetleri için seçilen renklerle ve bunların ışık-gölgelerinin abartılarak betimlenmesiyle onların tanrısal kimliklerine vurgu yapılır ve temsile içeriksel yönden işlem uygulanır. Kısaca, Ortaçağ sanatçıları, ikon yapımında biçimsel ve içeriksel yönden ters, aykırı ve manipülatif müdahalelerde bulunurlar. Dolayısıyla Tersten Perspektif yöntemi çok daha fazla görünümü tercih eden ve bozan temsil nesnelereyle, Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatında görülen çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemine benzer bir tavır sergiler.

4.1. Asya (Doğu) Uygarlıklarında Tersten Perspektif Yöntemi

Tarihsel süreç içinde Doğu uygarlıklarında da (Uygur, Çin, Japon, Türk, Hint ve İran) görülen Tersten perspektif yöntemi, Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi’nden önceki ve sonraki zamanlarda Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi (M.Ö. 300-M.S. 1900) sanatı ile Osmanlı (Türk) İmparatorluğu Uygarlık Dönemi (M.S. 1299-1923) sanatlarında da tercih edilir. Tersten perspektif yöntemini tüm doğu uygarlıklarının yanısıra hem Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi hem de Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatında tercih edilmesini sağlayan özellikler arasında dinsel ilginlerin önemli bir payı bulunur. Dini inanışlar ve mistisizm tüm Doğu uygarlığı sanatlarının biçimsel ve içeriksel karakterini belirleyen ana öğelerdir. Bu dönemlerde üretilen sanat nesnelere üzerindeki doğa, doğanın içindeki insan, nesne, uzam, mekan ve zaman; her uygarlığın inandığı din ve mistik düşünce bağlamında gerçekleştirilir. Söz konusu bu etkilerin izlerine, Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi’nde kağıt üzerine ‘suluboya’lar Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi’nde ise kitapların içine yapılan ‘minyatür’ler (tasvir) şeklinde rastlanır. Doğu’yu temsil eden uygarlıklardan olan Çinliler ve Türkler, Mısır’lılardan binlerce yıl sonra farklı malzemeler (kağıt vb.) tercih ederek çoklu bakış yöntemini andıran tersten perspektif yöntemini kullanırlar. Öyleki, yakın coğrafyaların her iki uygarlığa ait sanatçıları, sözü edilen dinsel ilginler etrafında doğayı, nesneyi ve insanı kendi öznel algı süzgecinden geçirerek dönüştürdükleri imgelerle betimleme amacını güderler.

Florenski, Çinlilerin perspektif yöntemleri hakkındaki yaklaşımlarını ‘çocuksuluk’ değil ‘olgunluk’ olarak ifade ederken şunları söyler: “Mısırlılarda ve (farklı bir anlamda da olsa) Çinlilerde perspektifin olmayışı, onların çocuksu bir deneyimsizliğe sahip olmasından çok, son derece eski sanatlarında ulaştıkları erken bir olgunlaşma aşamasına, hatta üstün bir olgunluk aşamasına işaret ediyordu.” (Florenski, 2013, s. 53). Türk ressam ve akademisyen Adnan Turani ise (1925-2016) ‘Dünya Sanat Tarihi’ adlı kitabında Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi resim sanatında görülen tersten

perspektif yöntemini, Avrupa Rönesans Dönemi'nin merkezi perspektif (optik perspektif) anlayışıyla karşılaştırarak şunları vurgular: “Çin resmi, doğayı ve doğa içinde insanı anlatmıştır... Onun resmi doğayı incelemekten ve fırçanın içgüdüsel kullanımından doğar... İnsan, orman, deniz, bulut ve hayvanlar, o kadar birbirine girift bir biçimde resimlenmiştir ki, bunlar ilk bakışta görünmezler. Ancak göz, resim yüzeyi üzerinde dolaştıkça, bunları fark eder. Balık avlayanlar, ormanda odun toplayan keşişler, eşek üzerinde bir yere giden kimseler, askerler vb., yavaş yavaş insanın gözüne görünmeye başlarlar... Çinli ressam, Batı'da olduğu gibi, doğanın ışık-gölge altındaki durumunu resmine koymamıştır. O, doğanın tipik ve ebedi oluşunu açık olarak görmeyi tercih etmiştir... Çin'de, ressam uzun incelemeler sonunda yapacağı nesneyi iyice tanır... Çin resminde perspektif de Batı'dan başka bir biçimde ele alınmıştır. Batı'da anlaşıldığı anlamda perspektif kuralına tabi tutulmamış olan Çin resmi, kendiliğinden doğan bir derinliğe sahiptir... Ressam resminde doğanın sonsuzluğunu bilir. Ve doğa onun resminde devam eder. Bundan dolayı dikey bir perspektifin uygulanması zorunlu olur.” (Turani, 2010, s. 306-307).



Görsel 3. Wen Chia, 1577, 'Dong Yuan Stilinde Manzara' (Landscape In The Style Of Dong Yuan), Kimbell Art Museum, Teksas, Amerika.

Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi (M.Ö. 300-M.S. 1900), Ming Hanedanlığı (1368-1644) zamanı sanatçılarından Wen Chia (1501-1583), tarafından 1577 yılında yapılan 'Dong Yuan Stilinde Manzara' (Görsel-3) adlı resimde tersten perspektif yönteminin izlerine rastlamak olasıdır. Wen Chia, bu manzara resminde Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi'nin 10. yüzyıla ait sanatçılarından olan Dong Yuan'ın (900-962) uslubunu kullanırken aynı zamanda –yukarıda sözü edilen dinsel ilgilere- Çin Budizminin etkilerini de yansıtır. Bu inanışa göre hem insan doğanın bir parçasıdır hemde doğa insanın bir parçasıdır. Budizm öğretisinde kullanılan şu beyit bu durumun ifadesidir: “Kendimi yeryüzüne emanet ediyorum, Yeryüzü kendini bana emanet ediyor.” (Hanh, 2002, s. 140). Chia, bu resminde dağları, nehirleri, şelaleleri, ağaçları, bitkileri, yolları, köprüleri, evleri ve insanları kendi özneliği doğrultusunda yarattığı imgelerle betimler. Sanatçının bu manzara resminde betimlediği imgelerin tamamını aynı değerde ve en açık halleriyle göstermek istediği anlaşılır. Çünkü Chia, merkezi perspektif kuralları dışında davranarak ön-arka (derinlik) ilişkisine başvurmamış; aksine önde görünen ne varsa ortada ya da en arkada görünenlerle (kilometrelerce uzak yerler) hemen hemen aynı büyüklüklerde resmetmiştir. Hatta bazen ters bir tavırla öndekilerin küçük, arkadakilerin ise büyük resmedildikleri de olmuştur. Örneğin, resmin sağ ön tarafındaki köprü ve üzerinden atla geçen iki insan yakın olmasına rağmen küçük; yine resmin ortasında kamelyalı evler ve içinde yer alan insan grubu ise uzak olmasına karşın büyük betimlenmiştir. Sanatçı, böyle davranmakla yakın uzak ilişkisini bozmakta; tersine çevirmekte ve anlatmak istediği her

şeyi en açık ve en net şekilde anlatmak istemektedir. Dikey görüntülü bu manzara üzerindeki imgelerin tamamı yukarıdan aşağıya olmak üzere aynı yüzey seviyesinde bulunmaktadır. Oysa, burada biçimsel olarak yüzeyde resmedilen imgelerin içeriksel boyutlarına bakıldığında daha çok şeyi ve daha derin bilgileri ifade etme isteğiyle karşılaşmaktadır. Dolayısıyla resim, biçimsel ve içeriksel yönlerden tersten perspektif yaklaşımının izlerini barındırmaktadır.

Pavel Florenski'nin kitabının sunuşunu yazan Türk akademisyen ve sanat eleştirmeni Zeynep Sayın (1961-) Ortaçağ Dönemi'nin tersten perspektif anlayışı ile Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi minyatürleri arasında yakınlık kurarken şunları ifade eder: "...Ortaçağ ve Doğu kilisesi ikonaları ile Anadolu'da ortaya çıkan yazı-resimlerin ve Osmanlı minyatürlerinin yöndeş bir kaygı taşıdıkları anlaşılır: ortak özellikleri, göze getirdikleri nesneyi temsil etmek değil, ona öykünerek onun içinde yitmek istemeleridir... Bu nedenle ikonada olsun yazı-resimde olsun, perspektif, gözden çıkıp resme yöneleceğine resimden çıkıp göze yönelir. Amaç, resmedilen mekan içinde kendini yitirmek, mekanın koordinatlarını alarak onun kendine dönüşmektir. Ve yine aynı nedenle kutsal perspektif tekil değil, çoğul bir perspektiftir: tanrısal aşkınlık, her zaman her yerdedir. Bir yüzün önden, arkadan ve yandan görülebilmesi, Florenski'nin diyeceği gibi sanatın merkezi perspektif öncesi emekleme aşamasını değil, imgenin sanat öncesi halini (Hans Belting) göze getirmektedir." (Sayın, 2013, s. 29-30).

Tersten perspektif yönteminin uygulamalarının görüldüğü Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi minyatürlerini 'farklı bir görme biçimi olarak tasvir' şeklinde nitelendiren Özgül'e göre: "Tasvir (minyatür) gerçekliği görünende aramayan, görünenin ötesinde bir hakikat bulunduğu inancına dayanan; bireyi evrenin merkezine yerleştirmeyen ve onu doğanın ve evrenin bir parçası olarak algılayan bir görme biçiminin ürünüdür ve böyle bir görme biçimini üretmektedir. Bu görme biçiminde, zaman ilerlemeye dayalı bir bakış açısıyla değil, bütünselliği içinde çok-katmanlı ve çok-boyutlu bir kategori olarak kavranmakta; mekân aşılacak bir engel ya da fethedilecek bir alan olarak değil, hayatı biçimlendiren çok-boyutlu gerçekliğin bir yansıması olarak görülmektedir. Bu sebeple de, tasvir kendisine bakını özne-nesne konumuna yerleştirmez; bakan kişi hikâyelerin ve farklı perspektiflerin arasında dolaşma imkânı bulur. Tek bir bakış açısını, tek bir zamanı ve tek bir mekânı mutlaklaştırmak yerine bakanın farklı zamanlar ve mekânlar arasında dolaşmasına ve zamanın ve mekânın kendisini sorunsallaştırmasına imkan verir. Kendisini mutlak bakış açısı olarak ortaya koymaması nedeniyle düşünömsel (reflexive) bir yapıya sahiptir; gerçekliğin mutlak bir temsili olmaktan ziyade gerçekliğin ele geçirilemeyeşinin bir kanıtıdır." (Özgül, 2012, s. 186).

Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi minyatürlerinin tersten perspektif yöntemi temelinde, biçimsel ve içeriksel karakter taşımasına neden olan ilgiler arasında İslam dini ve mistisizm düşüncesi yer alır. Osmanlı minyatürlerinde, İslam'ın kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim'de geçen, "Hatırla ki Rabbin meleklerle: 'Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım' dedi." (Bakara Suresi-30) şeklindeki ayete göre, insan Allah'ın temsilcisi ya da vekili olarak görülür. Ayrıca, İslam'da soyut (metafizik) düşünmeyi teşvik eden tasavvufa göre de 'insan, Allah'ın kendi varlığından dünyaya gönderdiği küçük bir noktadır' anlayışı vardır. Öte yandan İslami sanat anlayışının, gerçekleri arama ve keşfetme çabaları esnasında biçimsel ve içeriksel olanı soyutlayarak yansıtmaması durumu ortaya çıkar. İşte İslam dininin, Allah ile insan arasındaki ilişkileri ve soyut (metafizik) düşünme biçimi, Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi minyatür sanatçısını, eserlerinde biçim bozmaya ve tersten perspektif yöntemini uygulamaya götüren nedenlerdir.



Görsel 4. Matrakçı Nasuh, 1537, ‘İstanbul ve Galata’ (İstanbul and Galata), Minyatür (Tasvir), İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul, Türkiye.

Osmanlı İmparatorluğu’nun Kanuni Sultan Süleyman Dönemi (1520-1566) sanatçılarından Matrakçı Nasuh’un (1480-1564), 1537 tarihli ‘İstanbul ve Galata’ (Görsel-3) adlı minyatüründe, tersten perspektif yönteminin etkilerini görmek mümkündür. “Ünlü İstanbul görüntüsü Matrakçı’nın en özenli çizimlerinden birisidir ve Osmanlı payitahtının bütün görkemini yansıtır. Matrakçı, kentin daha önceki yüzyıllarda yapılmış kuşbakışı Avrupa haritalarından yararlanmış olabilir. Ancak Matrakçı’nın haritası gibi geometrik anlamda tek bir görüş açısına sahip değildir. Daha doğrusu tüm kent tek bir noktadan bakılır gibi çizilmemiştir. Ana yarımada doğuya yönlendirilerek çizilmiştir. Başka bir deyişle batıdan bakılır gibidir. Önemli tarihi yapıların yer aldığı yarımadaya özen gösterilmiştir. Topkapı Sarayı, Ayasofya, Arslanhane, At Meydanı, İbrahim Paşa Sarayı, Eski Saray, Fatih Camisi gibi yapılar üstüste binmeden ayrı ayrı görülebilmeleri için tek tek çizilmiştir. Ayasofya ve Fatih camisi panoramaya egemendir. Fazla yerleşimin bulunmadığı yöreler haritada yer almamıştır. Üsküdar ve Kız Kulesi Galata daha küçültülerek çizilmiştir. Karşı kıyıda surla çevrili Galata semti Galata kulesine doğru yükselen bir tepe biçimindedir. Kıyıda tersane dikkati çeker. Galata karşıdan bakılarak çizilmiş gibidir. Kent Haliç üzerinde Eyüp’e kadar uzanır. Öteki ucunda Kız Kulesi ve Üsküdar görünür. Matrakçı’nın tüm tasvirleri gibi burada da figür yoktur. Haliç’te ve Marmara’da yüzen yelkenliler, tersanenin önünde toplanan ateşleyen kalyonlar, Galata sırtlarındaki selviler, meyve ağaçları ve rengarenk bitkiler Matrakçı’nın kent tasvirçiliğinin yanında usta bir nakkaş olduğunu kanıtlar.” (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2006, s. 76).

Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatçısı Matrakçı Nasuh, bu minyatüründe 16. yüzyılın İstanbul kentini tersten perspektif yöntemi kuralları kapsamında betimler. Nasuh, İstanbul’un o dönemdeki tüm coğrafı, siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel dinamiklerini en açık ve en şeffaf şekilde ifade etme amacındadır. Bu açıklık ve şeffaflık düşüncesi, onu kent üzerinde bulunan öğeleri her açıdan betimlemeye iter. Örneğin, Galata semtini kuzey-güney, Sarayburnu yarımadasını ise doğu-batı istikametinde resmederken tersten perspektif yöntemine başvurur. Aynı şekilde, bu kent görüntüsü üzerindeki bazı mekanları (cami, ev, köprü vb.), ağaçları, gemileri, kalyonları ve kayıkları sağdan, soldan, alttan, üstten, arkadan, yandan, yönden, kuşbakışı; kısaca her açıdan resmeder. Dolayısıyla sanatçı, İstanbul kentine bir çok açıdan (çoklu bakış) bakarak ve farklı zamanları ima ederek minyatürünü oluşturmuştur.

Yukarıda, bu minyatürle ilgili verilen referansta ve diğer Türk sanat tarihçilerinin gözlemediği gibi, bu kent tasvirinde figür yok değildir. Matrakçı'nın İstanbul minyatüründe figür vardır ve tam da İslam tasavvufu düşüncesinin insanı dünya üzerinde gördüğü gibi, 'bir nokta' kadardır; Galata'nın önündeki kayıklar ve içindeki insan figürlerinin siyah renkli silüet halinde resmedilmesiyle insanlar nokta kadar da olsa bu minyatürde yer almaktadırlar. Matrakçı, İstanbul tasvirinde, gerçek olan şeyleri taklit etmek ya da benzerlerini yapmak yerine, soyutlama mantığı içinde biçimleri tersinden, çoklu bakış açılarından ve hatta farklı zamanlar çerçevesinden göstermek istemiştir.

5. Çağdaş Sanatta Çoğulculuk Teması

Günümüzün çağdaş sanat örgütleri küreselleşmenin etkileri altındaki kaos ve kargaşa dünyasının çoğulcu ortamında hareket alanı bulurlar. Postmodern Dönem'in 'her şey mümkün' söylemi çağdaş sanatta çoğulculuk temasını var eden ana eksenidir. Bugünün postmodernizmini oluşturan çokkültürlülük, kültürlerarasılık, ilişkisellik, disiplinlerarasılık, kaotiklik, farklılık, fragmanlaşma, toplumsal cinsiyet, siyaset, teknoloji ve ekonomi gibi küresel sorunlar içeren kavram ve temalar, aynı zamanda çağdaş sanattaki çoğulculuk temasını tetikleyen güçlerdir. 'Postmodern Durum'un yazarı Lyotard'ın, 'büyük anlatı'lar yerine 'küçük anlatı'ları öne çıkarması da çağdaş sanatta çoğulculuk temasını yaratan bir başka faktördür. Bu dönemde toplumsal yapıların ve kültürlerin bir arada yaşama isteği, bilim örgütlenmelerinin farklı disiplinler arasında denedikleri ortak çalışmalar, teknokapitalist ortamın yarattığı kaotik ortam, siyasi iktidarların toplumsal cinsiyet konusuna yaptıkları olumlu ya da olumsuz müdahaleler, küreselleşen ekonomik güçler vb. çağdaş sanat yapıtlarında çoğulculuk temasının işlenmesine vesile olan diğer unsurlardır. Postmodern zamanların tüm bu unsurlarının çağdaş sanatta çoğulculuk teması için yaptıkları katkılar yadsınamaz bir gerçekliktir.

Postmodern Dönem'in çağdaş sanatçıları, söz konusu çoğulculuk temasını çok sayıda çağdaş sanat stratejisi (metafor, pastiş, parodi, ironi, manipülasyon, kendileme, jaxtapozisyon, postprodüksiyon, projeksiyon, reformating, simülakr, simülasyon, serendipiti) ve yine çok sayıda çağdaş sanat formu (resim sanatı, enstalasyon sanatı, performans sanatı, vücut sanatı, arazi sanatı, yoksul sanatı, fotoğraf sanatı, feminist sanat, video art) eşliğinde değerlendirirler. Postmodernizmin çoğulculuk temasının çağdaş sanat yapıtlarında ele alınması sırasında bir sanatçının ürettiği işte, aynı anda bir çok stratejiyi veya bir çok formu birarada kullanması da olayın bir başka çoğulculuk durumunu yansıtır. Öte yandan postmodernizm, çağdaş sanat pratiklerinde kavramlar, stratejiler ve formlar kapsamında çoğulculuk temasını hem biçimsel hem de içeriksel boyutlarda ele almasıyla da dönemsel fark meydana getirir.





Görsel 5-6. Nikhil Chopra, 2010, ‘Yog Raj Chitrakar: Bellekten Çizim VI/V’, (Yog Raj Chitrakar: Memory Drawing VI/ Memory Drawing V), Performans Sanatı, Bombay, Hindistan.

Postmodern Dönem’in çağdaş sanatçılarından Hindistan’lı Nikhil Chopra (1973-), 2010 yılında ‘Yog Raj Chitrakar: Bellekten Çizim VI/V’ (Görsel-5-6) adlı performansında çağdaş sanatta çoğulculuk temasına neden olan özellikler sunar. “Nikhil Chopra bu performansında, Raj Dönemi’nin son dönemindeki centilmenler gibi giyinmişti. ‘Hint Otobanı’ sırasında yaptığı ‘Yog Raj Chitrakar: Bellekten Çizim VI/V’ adlı performansının son bölümünü açık havada yapmıştır. Daha sonraki bir varyasyonunda Kraliçe Victoria gibi (Görsel-5) giyindi ve Bombay’daki, eski adıyla Victoria and Albert Museum’un (şimdiki adıyla Bhau Daji Lad Museum) ortasında prens Albert’in mermer heykeli karşısında durdu. (Görsel-6) Kanlı canlı, kadın elbiseli Chopra ölmüş kocasının anısıyla ilişkisini gözden geçiriyordu... Performanslarının önemli bir parçası çizimlerdir, sonunda sanatçının canı çıkar ve heykel gibi hareketsiz kalır. Performanslarındaki öykü anlatımı öyküyü öldürme arzusuyla eşdeğer gibi görünüyor.” (Hicks, 2015, s.114).

Hindistan’lı çağdaş sanatçı Nikhil Chopra, 2010 tarihli ‘Yog Raj Chitrakar: Bellekten Çizim VI/V’ adlı performansında çağdaş sanatın çoğulculuk teması görülür. Chopra, bu işlerinde Hindistan’ın 19. yüzyıl sonunda İngiliz sömürgesi altında yaşadığı ‘Kraliçe Viktorya Dönemi’nden (1837-1901) bazı siyasi ve sosyal kişiliklerin rolüne girerek performatif çizimler yapar. Chopra, performansları sırasında, Hindistan toplumunun tarihsel belleğinde yer eden siyasi ve sosyal kimlikleri didaktik anlayışla yansıtmak yerine, onları hem kıyafet açısından, hem de yaptıkları işler açısından manipüle eder. Örneğin sanatçı, seri şekilde sürdürdüğü bu performanslarından birinde Kraliçe Viktorya’nın kılığına girer ve Hindistan’ın Bombay kentinde bulunan ‘Bhau Daji Lad Museum’un (Victoria and Albert Museum) ortasında yer alan Kraliçe Viktorya’nın eşi Prens Albert’in büyük boyutlu heykeli karşısında çizimler yapar. Sanatçı, burada kendi kurguladığı başka bir kimliğe girmektedir; ancak kurguladığı Kraliçe Viktorya ve heykeli yapılan Prens Albert gerçekte ölmüşlerdir. Chopra, burada ölü bir kimliği tiyatral role bürünerek canlandırmakta ve gerçek hayatta kocası olan Prens Albert’in müzedeki heykelinin çizimlerini yapmaktadır. Dolayısıyla sanatçı, burada gerçek-kurgu karşıtlığı üzerinden bir yandan çağdaş sanatın anakronizm (tarih yanılması) stratejisini kullanmakta; diğer yandan manipüle ettiği kimlikler ve tarihi yanılıklar kapsamında insanlar üzerinde şok durumlar yaratmaktadır.

Nikhil Chopra, söz konusu performansında çağdaş sanatın çoğulculuk temasını hem biçimsel hem de içeriksel yönden işler. Chopra, bu performansında tarih, bellek, kimlik ve emperyalizm kavramlarını; ironi, manipülasyon, anakronizm ve simulakr (taklit) stratejilerini ve resim sanatı, performans sanatı, fotoğraf sanatı ve video sanatı formlarını bir arada kullanarak çağdaş sanatın çoğulculuk temasına neden olur. Yani sanatçı, kavramlar açısından, Hindistan tarihine ait bir olayı toplumsal bellek noktasında ele almakta; kendisini başka bir kimlik üzerinden kurgulamakta ve emperyalizm sorgulaması yapmaktadır. Chopra benzer şekilde, bu performansında Kraliçe Viktorya’yı bir yandan taklit (simulakr) ederek diğer yandan da onu anakronizm aracılığıyla manipülasyona uğratarak ironik bir dil

oluşturur. Sanatçı, bu işinde hem desen çizmekte hem performans sergilemekte hem performansını videoya aldirmakta ve hem de fotoğrafını çekmektedir. Dolayısıyla sanatçı, bu performansında çok sayıdaki kavramı, stratejiyi ve formu bir arada kullanırken çoğulculuk temasına neden olmaktadır. Yani sanatçı, birden fazla çağdaş sanat stratejisi ile formu aynı iş üzerinde kullanarak biçimsel açıdan çoğulcu bir tutum sergilemektedir. Ayrıca sanatçı, bu performansında birden fazla kavramı irdelerken, içeriksel yönden de çoğulculuk oluşturmaktadır.

Sanatçının, bu performansında çağdaş sanata ait çoğulculuk temasını ele alması, tarihsel süreçte çoklu bakış yöntemi ile tersten perspektif yöntemini hatırlatan durumlara yol açar. Chopra'da Antik Mısır Uygarlığı Dönemi, Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi, Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatçıları gibi hem daha çok şeyi daha belirgin bir biçimde ifade etmeye çalışmakta hem de anakronizm ve manipülasyon stratejileri aracılığıyla konuyu bozarak yansıtmaktadır. Ayrıca, Postmodernizmin postyapısal (yapıbozum) anlayışını yansıtan gösterge, gösteren ve gösterilen arasında 'gösterge' ve 'gösterilen'e verilen rolün çok fazla büyütülmesi de buna işaret eder. Yani, gösteren olarak sanatçı kimliğinin geri plana atılması, ancak gösterge ve gösterilen adı altında ise çağdaş sanat işinin anlamsal veya ifadesel yönünün öne çıkarılması bu bozulma durumun kanıtıdır.

6. Sonuç ve Değerlendirme

'Sanatta Çoklu Bakış ve Tersten Perspektif Yöntemi ile Çoğulculuk Teması Üzerine Bir Değerlendirme' başlıklı bu çalışmada sanatın tarihsel sürecinde karşımıza çıkan çokluk ve çoğulculuk kavramları biçimsel ve içeriksel yönlerden ele alınmıştır. Sanatta çoklu bakış (çokmerkezlilik) yöntemi, Antik Mısır Uygarlığı Dönemi'nin sanat eseri örneği (Görsel-1) üzerinden irdelenmiştir. Bu örneğe göre, Mısırlı sanatçıların insanlara temsil nesnelere (kabartma, duvar resmi, heykel vb.) aracılığıyla daha çok şeyi daha belirgin olarak ifade etmek istedikleri için çoklu bakış yöntemini kullandıkları tespit edilmiştir. Mısırlı sanatçıların, o dönemin olağanüstü teknik gelişmelerinden haberdar olmalarına karşın, daha çok gerçekliği yakalama düşünceleriyle saf, naif tavırlar sergiledikleri ve biçimleri bozdukları gözlenmiştir. Ayrıca, Mısırlı sanatçıların genellikle biçimsel karakter sergileyen çoklu bakış yönteminin, bir başka açıdan (figürlerin toplumsal rollerine göre küçük-büyük betimlenmesi) içeriksel karakter taşıdığı da tespit edilmiştir.

Sanatta tersten perspektif yöntemi, Avrupa'nın Ortaçağ Uygarlığı Dönemi sanat eseri örneği (Görsel-2) ile Doğu uygarlıklarından Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanat eseri örnekleri (Görsel-3), (Görsel-4) üzerinden ele alınmıştır. Ortaçağ veya Rönesans sanatçısının dinsel ilgiler ve kaygılarla yaptığı temsil nesnesi olan ikon üzerinde, tersten perspektif yöntemine başvurmakla -aynı Mısırlı sanatçı da olduğu gibi- daha fazla anlatım yapmaya ve biçimleri bozmaya çalıştığı görülmüştür. Ortaçağ ve Rönesans Dönemi'nde merkezi perspektif (doğrusal perspektif) yöntemi bilinmesine rağmen, sanatçıların tersten perspektif yöntemini, biçimleri bozarak daha net bilgi ve görüntü elde etmeye çalıştıkları anlaşılmıştır. Yani, bu dönemlerin sanatçıları merkezi perspektif yöntemini bilmediklerinden değil, aksine tersten perspektif yöntemini bilinçli olarak ve daha çok şey anlatabilecekleri için kullanmışlardır. Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatının kullandığı çoklu bakış yönteminde olduğu gibi, Ortaçağ sanatçısının kullandığı tersten perspektif yöntemi de hem biçimsel hem de içeriksel özellikler barındırmaktadır.

Doğu uygarlıklarından olan Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatında tersten perspektif yöntemine bağlılık Budizm'in insana ve doğaya bakış açılarıyla şekillenmiştir. Buna göre doğa, sonsuzluğu ve sınırsızlığı yansıtan bir güçtür; insan ise doğayla bütünlük ve hatta onun küçük bir parçası konumundadır. Çin'li sanatçı, eserinde doğa ve insanı en küçük ayrıntısına kadar -uzakta veya yakında olma gibi optik perspektif ölçütlerine bakılmaksızın resmeder. Ayrıca, eser üzerinde bilinçli boşluklar bırakarak bir yandan doğa ile boşluk arasındaki tezatlığı (tersliği) vurgular diğer yandan da zamansızlık ve sonsuzluk temalarını çağırır. Şöyle ki Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatçısı, eser üzerindeki öğeleri hem çok fazla şekilde hem çok bakış açısıyla ve hem de boşluklara yer vererek ifade eder. Bu ifade etme yönteminde Ortaçağ sanatçısında görüldüğü gibi, biçimsel ve içeriksel özellikler ortaya çıkar.

Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatında minyatürler üzerinde görülen tersten perspektif yönteminin ölçütlerini belirleyen İslam dini ve buna bağlı gelişen mistik tasavvuf anlayışıdır. Bu dinsel mistisizm Osmanlı sanatçısının minyatürlerinin biçimsel ve içeriksel yönünü belirleyen etkenlerdir. İnsan figürü ve onun nesnel dünya içindeki konumu, Osmanlı minyatür sanatçısının öznel bakışı ile görsel eserlere dönüşmüştür. Osmanlı sanatçısı, doğayı, kenti, mekanları, nesnelere, insanları, hayvanları, bitkileri, ağaçları çoklu bakış açılarıyla betimlemek amacındadır. Minyatürü izleyen kimse görsel üzerinde, sanatçının meydana getirdiği imgelerin dört bir tarafında gezebilmeli ve onların tüm farklı yönleri çok daha fazla bilgi sahibi olmalıdır. Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatçısının minyatürler üzerindeki bu çoklu bakış anlayışı bir başka açıdan görseldeki unsurların sınırsızlığını, sonsuzluğunu ve zamanlar üstü halini ortaya serer.

Çağdaş sanattaki çoğulculuk teması Postmodern Dönem sanatçılarından Hindistan'lı Nikhil Chopra'nın 'Yog Raj Chitrakar: Bellekten Çizim VI/V' (Görsel-5-6) adlı performansı üzerinden incelenmiştir. Chopra'nın bu performansında çağdaş sanatın kavramlar, stratejiler ve formlar yönünden çoğulculuk teması tespit edilmiştir. Sanatçı, tek bir iş üzerinde daha çok şeyi anlatmak için aynı anda hem biçimsel hem de içeriksel yönlerden çok sayıda kavram, strateji ve forma başvurmuştur. Öte yandan sanatçıyı, bu çoğulcu anlatıma iten sebeplerin arasında postmodernizmin postyapısalcı (yapıbozum) anlayışının da önemli bir etkisi vardır. Yani, çağdaş sanatçıların gösterge (sanat nesnesi) ve gösterilene (içerik, anlam) yükledikleri büyük sorumluluklar bu durumun nedeni olarak görülebilir.

Bu çalışmada, Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatının çoklu bakış yöntemi ile Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi'nin yanısıra, Doğu uygarlıklarından Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatının tersten perspektif yöntemi bağlamında sanatta çokluk kavramı ele alınmıştır. Öyleki, farklı zamanlarda, uygarlıklarda gerçekleşmesine ve farklı isimlerle anılmasına karşın her iki yöntemin de biçimsel ve içeriksel açılardan birbirine benzer özellikler taşıdığı görülmüştür. Örneğin hem çoklu bakış (çokmerkezlilik) hem de tersten perspektif yöntemi dinsel ve mistik olgular etrafında vücut bulmuştur. Tarihsel sürecin çok farklı zaman dilimlerinde kullanılan her iki yöntem de de, farklı uygarlıklar merkezi (optik) perspektif bilgisine sahip olmalarına rağmen, gerçeğin 'öte'sine ulaşmak için tersten perspektif yöntemini tercih etmişlerdir. Her iki yöntemin temsilcileri, ürettikleri sanat nesnelere üzerindeki imgesel elemanların (doğa, mekan, figür, nesne, ağaç, bitki, hayvan vb.) formlarını bozmada, tersine çevirmede ve dejenere etmede aynı hedeflere yürümüşlerdir. Aynı şekilde, her iki yönteme bağlı çalışan sanatçıların zaman kavramı ile ilgili oyunlarında da zamansızlık, sınırsızlık ve sonsuzluk düşünceleri hatırlanmaktadır. Öte yandan bu iki yöntemin farklılıkları, sadece zamansal ve coğrafi (uzamsal) farklar temelinde ortaya çıkmaktadır. Yani, günümüzden dörtbin yıl önce yapılan Antik Mısır Uygarlığı Dönemi sanatı ile bin ya da beşyüz yıl önce yapılan Avrupa Ortaçağ Uygarlığı Dönemi Ortaçağ, Çin İmparatorluğu Uygarlık Dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu Uygarlık Dönemi sanatları arasında hem tekniğin hem de coğrafi farklılıkların biçimsel ve içeriksel yansımaları görülmektedir.

Postmodern Dönem'deki çoğulculuk teması üzerinden ise sanatta çoğulculuk kavramı değerlendirilmiştir. Bu dönemin çoğulculuk 'tema'sı önceki dönemlerden farklı bir görünüm arzlemektedirken, yapıbozumcu anlayış daha çok şey ifade etmesi noktasında diğer 'yöntem'lere benzemektedir. Dolayısıyla, hem çoklu bakış hem tersten perspektif yöntemlerini ve hem de çoğulculuk temasını kullanan sanatçılar, biçimsel ve içeriksel yönlerden sanatsal temsil üretimlerinde, daha çok olanı arama, belirginleştirme ve temsil nesnesini bozma da aynı noktada buluşmaktadırlar.

Kaynakça

Aydoğdu, Ü., Karamustafaoğlu, R., Bülbül, O., Şahin M. (2017). Akademik Araştırmalarda Araştırma Yöntemleri ile Örneklem İlişkisi: Doğrulayıcı Doküman Analizi Örneği, *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 30, 556-565.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Colson, D. (2011) *Proudhon'dan Deleuze'e Anarşist Felsefe Sözlüğü*, (Çev. Işık Ergüden), Versus Kitap Yayınları, İstanbul.

Erzen, J. N. (2016). *Çoğul Estetik*, Metis Yayınları, İstanbul.

Florenski, P. (2013). *Tersten Perspektif*, (Çev. Yeşim Tükel), Metis Yayınları, İstanbul.

Gombrich, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hançerlioğlu, O. (1999), *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Hanh, T. N. (2012). *Buda'nın Öğretisi Acıyı Huzur, Neşe ve Özgürlüğe Dönüştürme Yolu*, (Çev. Nur Yener), Okyanus Yayıncılık, İstanbul.

Heinich, N. (2013). *Sanat Sosyolojisi*, (Çev. Turgut Arnas), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Hicks, A. (2015). *Küresel Sanat Pusulası 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*, (Çev. Dilek Şendil, Mine Haydaroğlu, Süreyya Evren), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Honour, H., Fleming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev. Hakan Abacı), Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.

Liotard, J. F. (1994). *Postmodern Durum*, (Çev. Ahmet Çiğdem), Vadi Yayınları, Ankara.

Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Özgül, G. E. (2012). Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri, *Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 24 (96), 170-189.

Panofsky, E. (2013). *Perspektif Simgesel Bir Biçim*, (Çev. Yeşim Tükel), Metis Yayıncılık, İstanbul.

Patton, M. Q. (2014). *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri*, (Çev. Ed. Mesut Bütün, Selçuk Beşir Demir), Pegem Akademi Yayınları, Ankara.

Sayın, Z. (2013). *Tersten Perspektif* (Çev. Yeşim Tükel) *İçinde Sunuş Yazısı* (s.7-36), Metis Yayınları, İstanbul.

Sim, S. (Ed.). (2020). *Routledge Postmodernizm Rehberi*, (Çev. Mukadder Erkan, Ali Utku), Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.

Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

İnternet Kaynakları

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wen_Jia_\(Wen_Chia\),_%E2%80%98Landscape_in_the_Style_of_Dong_Yuan%E2%80%99,_1577,_China,_Ming_dynasty_\(1368%E2%80%931644\),_Kimbell_Art_Museum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wen_Jia_(Wen_Chia),_%E2%80%98Landscape_in_the_Style_of_Dong_Yuan%E2%80%99,_1577,_China,_Ming_dynasty_(1368%E2%80%931644),_Kimbell_Art_Museum.jpg) (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

https://en.wikipedia.org/wiki/Reverse_perspective (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://tr.pinterest.com/pin/643240759257442330/> (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

Görsel 2: <https://eikon.piwigo.com/picture?/23934/categories> (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

Görsel 3: <https://alchetron.com/Dong-Yuan> (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

Görsel 4: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Matrak%C3%A7%C4%B1_Nasuh_-_%C4%B0stanbul.jpg (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

Görsel 5: <https://chatterjeeandlal.com/shows/yog-raj-chitrakar-memory-drawing-series/> (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).

Görsel 6: <http://travel.cnn.com/mumbai/none/bdl-museum-789348> (Erişim Tarihi: Mayıs 2021).



Hasan Oğuz CANLI

oguz.cnl@hotmail.com, Kahramanmaraş--Türkiye

ORCID: 0000-0001-6753-0821

Ozan EROY

Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, eroyozan@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0002-2814-4431

KAHRAMANMARAŞ PAZARCİK ALEVİLERİNİN MÜZİK PRATİKLERİ

Özet

Bu çalışmada Anadolu'nun birçok yerinden Kahramanmaraş Pazarcık ilçesine göç eden Alevilerin müzik pratikleri incelenerek, ritüel içi uygulamalarda icra ettikleri eserlerin müzikal analizleri yapılmıştır. Bu bağlamda Alevi Kültür Dernekleri Pazarcık Şubesi Cem ritüelinde icra edilen on eser kayıt altına alınmış ve notaya aktarılmıştır. Notaya aktarılan eserler Türk Müziği nazariyat kurallarına göre incelenerek makamsal özellikleri bakımından analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular neticesinde; en fazla uşşak ve hüseyini makamlarının kullanıldığı, dört zamanlı usulün en çok kullanılan usul olduğu ve bunun yanında çoklu ve serbest usullerin de kullanıldığı tespit edilmiş olup çalışmanın sonunda araştırma ile ilgili öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kahramanmaraş, Alevi, Makamsal Analiz.

MUSIC PRACTICES OF KAHRAMANMARAŞ PAZARCİK ALEVIS

Abstract

In this study, the musical practices of Alevis who migrated to Kahramanmaraş Pazarcık district from many parts of Anatolia were examined and musical analyzes of the works they performed in ritual practices were made. In this context, ten works performed in the Cem ritual of Alevi Cultural Associations Pazarcık Branch were recorded and notated. The works transferred to the notation were analyzed according to the rules of Turkish Music theory and analyzed in terms of their makam characteristics. As a result of the findings obtained; It has been determined that the Uşşak and Hüseyini makams are used the most, four-beat rhythm is the most used rhythm, and poly and free rhythms are also used. At the end of the study, suggestions about the research were presented.

Keywords: Kahramanmaraş, Alevi, Makam Analysis.

1. Giriş

1.1. Alevilik

“Kelime manasıyla Alevi, Hz. Ali’yi seven ve ona mensup olan kişi demektir” (Kırkinci, 2007: 2). Bu düşünceye ek olarak Alevilik, Hz. Ali’nin yolunun takip edildiği, dedelik, düşkünlük gibi felsefi yapıları içerisinde barındıran, cem adının verildiği ibadetlerde semah, deyiş, nefes ve duaz-ı imam gibi müzikal formları içinde barındıran kendine özgü bir inanç sistemidir (Doğan ve Kılınçer, 2016: 2).

Kaya'ya göre (2003: 39) Alevilik; İslam dini içerisinde var olmak ile birlikte, yaşam felsefesi olarak İslam'dan oldukça uzaktır. Buradaki temel fark, Alevi felsefesinin kendinden önce gelen kültürleri de mümkün mertebede içerisinde barındırmasıdır.

Yukarıda belirtilen tanımlara ilave olarak "Alevi" sözcüğü İslam'ın ilk zamanlarında ortaya çıkmış bir ifade değildir. Bu ifade, yüzyıllar sonrasında Ali'yi sevenlerin Anadolu'ya yayılmasından sonra ortaya çıkmış Anadolu'da oluşmuş bir kavramdır (Algül, 1996: 19).

1.2. Alevi Müziği

Anadolu Aleviliği, özünü mistisizmden alan bir müzik pratiği meydana getirmiştir. Alevilik, uygulandığı gereği dini nitelikler göstermekle birlikte önemli oranda kaynağını mistisizm ve Şamanizm'den alan öğeler bulundurmaktadır. Bununla birlikte müziğin, Alevi inanç pratiğinde hatırı sayılır bir unsur haline geldiği sonucu ortaya çıkar. Alevi inancında dinin yarattığı duygular gibi müziğin yarattığı duygular da insanın ruhundan beslenmekte ve bir bakıma yaratıcının mekânı olan kalbe hitap etmektedir (Uzun, 2013: 1).

Müzik ve ibadetin birlikteliği birçok inanç sisteminde ayrılmaz birer parçadır. Alevi kültürüne baktığımızda, sözlü eserlerin nesilden nesile müzik eşliğiyle iletildiği görülmektedir. Temeli inanca dayanan Anadolu Alevilerinin müzikal birikiminin, Türk halk müziğinde ciddi ölçüde bir yere sahip olduğu söylenebilir. (Erdoğan, 2019: 30).

Alevi inancında müzik, Alevilerin kültürel kimliklerinin kabul edilmesi, bu kimlik olgusunun güçlendirilmesi ve aynı zamanda da sürdürülebilir olmasında büyük bir role sahiptir. Alevi müziği söze dayalı, nefes, deyiş, duaz-ı imam gibi biçimlerde görülmektedir (Kaplan, 2013: 42).

Alevi toplulukları, söze dayalı biçimleri icra etmede bağlamayı bir ifade aracı olarak görürler (Keleş, 2018: 82). Bu sebeple cem törenlerinde kısa sap ve uzun sap bağlamayı kullanırlar. İcra esnasında şelpe ve tezene teknikleri tercih edilir (Demirci, 2019: 72-73).

2. Metod

Bu araştırmada Kahramanmaraş Pazarcık Alevilerinin müzik kültürleri incelenmiştir. Alevi Kültür Dernekleri Pazarcık Şubesi'nde görüşmeler yapılmış ve bu görüşmeler neticesinde Alevilerin cem ritüelleri kayıt altına alınmıştır. Pazarcık Alevilerinin Cem ritüellerinde en çok kullandıkları on eser Hasan Çözükçe ve Cem dedesi Ercan Kazım Özer'in icra etikleri şekilde notaya alınmış ve bu eserlerin analizleri yapılmıştır. Notaya alınan eserlerin kimlere ait oldukları saptanmış; türü, karar sesi, makamı, usulü ve seyir özelliği bakımından ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir.

2.1. Evren

Araştırmanın Evrenini; Kahramanmaraş Pazarcık Alevilerinin müzikleri oluşturmaktadır.

2.2. Örneklem

Kahramanmaraş Pazarcık Alevilerinin ritüel içi uygulamalarından ve cem ritüelinde icra edilen müziklerinin on eserinden oluşmaktadır.

3. Bulgular

Alevi Kültür Dernekleri Pazarcık Şubesinde Cem içi ritüelinde notaya alınan eserler Tablo 1'de gösterilen sıra içerisinde analiz edilmiştir.

Sıra	Eser Adı	Makam	Usul
1	Bir Kandilden Bir Kandile Atıldım	Hüseyni	4/4 Sofyan
2	Uyansın Çerağ	Uşşak	4/4 Sofyan

3	En 'El Hak Olmuşam	Hüseyini	10/8 Aksak Semai
4	Yusuf Kuyusunda	Karcığar	4/4 Sofyan
5	Hak Bizi Mahrum Eyleme	Hüseyini	4/4 Sofyan
6	Bahçe Bizim Gül Bizdedir	Çargah	4/4 Sofyan 6/8 Yürük Semai
7	Ya Hızır Semahı	Uşşak	5/8 Türk aksağı 4/4 Sofyan 9/8 Aksak
8	Leylan Mevla'm	Hüzzam	4/4 Sofyan
9	Kerbela Ağıtı	Uşşak	4/4 Sofyan
10	Abbasın Ağıtı (Hal Böyle Böyle)	Uşşak	Serbest

Tablo 1. Alevi Kültür Dernekleri Pazarcık Şubesinde cem içi ritüelinde notaya alınan eserler

3.1. Nota Örneği 1

MEYDAN AÇMA DEYİŞİ
BİR KANDILDEN BİR KANDİLE ATILDIM

Kaynak Kişi: Hasan ÇÖZÜKÇE
Değilene Tarihi: 20.02.2020
Notaya Alan: Hasan Özgür CANLI
Değilene: Hasan Özgür CANLI

Nota 1. Bir Kandilden Bir Kandile Atıldım

Bir Kandilden Bir Kandile Atıldım isimli Şah Hata-i ye ait olan deyiş; ezgisel olarak hüseyini makamı dizisi içerisinde seyir göstermektedir. Karar la (dügah) perdesinden güçlü mi (hüseyini) perdesine uzanan çıkıcı seyir sonrasında tekrar karar (dügah) perdesine dönülerek deyişin saz bölümü bitirilir. Rast perdesi üzerinden başlayan saz bölümünde ise; Irak (fa#) ve rast (sol) perdeleri üzerinden düğah perdesine yapılan geçici kalışlar 'deyişlerin' karakteristik özelliklerine örnek olarak gösterilebilir. Muhayyer (la) perdesinden başlayan inici seyirde eviç (fa#) perdesi yerine acem (fa) perdesinin kullanılarak düğah (la) perdesinde karar verilir ve eserin söz bölümü bitirilir. Eser sofyan (4/4) usuldedir.

3.2. Nota Örneği 2

UYANSIN ÇERAĞ

Kaynak Kişi: Hasan ÇÖZÜŞKE

Değleme Tarihi: 22.02.2020
Değleyen: Hasan Oğuz CANLI
Notayı Alan: Hasan Oğuz CANLI

MÜMNÜSÜM MEY DAN AÇ TI YA A LI YANSIN A LİAŞ KI NA U YAN SIN ÇE RAĞ

PİRİMÜNİKAR HA CI BEK TA ŞI VE LI YANSIN HAR AŞ KI NA U YAN SIN ÇE RAĞ

YAN SIN HAR MU HAM MED A LI AŞ KI NA

Nota 2. Uyansın Çerağ

Uyansın Çerağ isimli Pir Sultan Abdal'a ait olan duaz-ı imam; ezgisel olarak uşşak makamı dizisi içerisinde seyir göstermektedir. Do (çargâh) perdesinden başlanan seyir inici olarak la (düğah) perdesinde sonlanır ve eserin saz bölümü bitirilir. Çargâh (do) perdesinden başlayan söz bölümünde ise, eser neva (re) ve segâh (si) perdeleri arasında inici- çıkıcı seyir özelliği göstermektedir. Seyrin uşşak makamına göre la (düğah) kararda bitmesi gerekirken, si (segâh) perdesinde asma kalış yapılarak söz bölümü sonlandırılmıştır. Eserin usulu sofyandır.

3.3.Nota Örneği 3

EN'EL HAK OLMUŞAM CEM NEFESİ

Kaynak Kişi: Hasan ÇÖZÜŞKE

Değleme Tarihi: 22.02.2020
Değleyen: Hasan Oğuz CANLI
Notayı Alan: Hasan Oğuz CANLI

DA İM EN EL HAK SÖY LE RE HAKTAN ÇÜMAN SÜR ÖL MU ŞAM

KİM DİR BE Nİ BER DAR E DEN BU ŞEH BE MES HUR ÖL MU ŞAM

KİB LE Sİ YİM SA DİK LA RİN MA ŞU Kİ YEM A ŞIK LA RİN

MAN SU Bİ YEM A ŞIK LA RİN ÇÜN BEY Tİ MA MUR ÖL MU ŞAM

MU SA BE NEMKİ HAK İ LE DA İM MÜ NA CAT EY LE REM

GÖNLEM TE CEL Lİ TU RU DUR A NİN İ CİN TUR ÖL MU ŞAM

Nota 3. En'el Hak Olmuşam

En'el Hak Olmuşam isimli Seyyid Nesimi'ye ait olan nefes; ezgisel olarak hüseyini makamı dizisi içerisinde seyir göstermektedir. Sol (rast) perdesinden başlayan saz bölümü mi (hüseyini) perdesine çıkıcı bir seyir izledikten sonra inici seyir ile la (düğah) perdesinde karar verilerek eserin saz bölümü sonlandırılır. Eserin söz bölümünde ise; sol (rast) perdesinden başlayan ve mi (hüseyini) perdesine kadar uzanan çıkıcı seyir, la (düğah) perdesine inici hareket gösterir ve

bu yapı eser içerisinde sıkça tekrarlanır. Tekrar eden bu seyrin ardından sol (gerdaniye) perdesinden başlayan inici seyir içerisine eviç (fa#) perdesini de katarak la (düğah) perdesinde karar verir. Eserin usulu 10/8'lik aksak semaidir.

3.4. Nota Örneği 4

**DUAZ-I İMAM
YUSUF KUYUSUNDA**

Kaynak Kişi: Hasan ÇÖZÜKÇE Derleme Tarihi: 22.02.2020
Derleyen: Hasan Oğuz CANLI
Notaya Alan: Hasan Oğuz CANLI

Nota 4. Yusuf Kuyusunda

Yusuf Kuyusunda isimli Kul Himmet'e ait olan duaz-ı imam; ezgisel olarak karcıgar makamı dizisi içerisinde seyir göstermektedir. Eserin saz bölümü si (segâh) perdesinden başlayarak önce çıkıcı hareketle re (neva) perdesine seyir göstermiş, sonrasında la (düğah) perdesine geri dönüş yapılmış ve si (segâh) perdesinde asma karar yapılarak saz bölümü bitirilmiştir. Eserin söz bölümü incelendiğinde ise; si (segâh) perdesinden başlayan çıkıcı seyir dizinin muhtelif perdelerinde gezindikten sonra makam dizisinin karar sesi la (düğah) perdesi olmasına rağmen si (segâh) perdesinde bitirilmiştir. Eser Sofyan (4/4) usuldedir (bkz. nota örneği: 4).

3.5. Nota Örneği 5

HAK BİZİ MAHRUM EYLEME

Kaynak Kişi: Hasan ÇÖZÜKÇE Derleme Tarihi: 22.02.2020
Derleyen: Hasan Oğuz CANLI
Notaya Alan: Hasan Oğuz CANLI

Nota 5. Hak Bizi Mahrum Eyleme

Hak Bizi Mahrum Eyleme isimli Pir Sultan Abdal'a ait olan tevhid; ezgisel olarak hüseyini makamı dizisi içerisinde seyir göstermektedir. Eserin saz bölümü re (neva) perdesi üzerinden başlar ve inici hareket ile la (düğah) perdesi üzerinde kalış yapılır ve söz bölümüne seyir teslim edilir. Eserin söz bölümü ise eviç (fa#) perdesinden başlar ve sol (gerdaniye) perdesine genişledikten sonra inici seyir göstererek la (düğah) perdesinde karar verir. Eser sofyan (4/4) usulündedir.

3.6.Nota Örneği 6

MİRAÇLAMA
Bahçe Bizim Gül Bizdedir

Derleme Tarihi: 22.02.2020
Derleyen Kişi: Hısan Oğuz Canlı
Notaya Alan: Hısan Oğuz Canlı

Kaynak Kişi:

ES BEPOĞLU AL HABE EI BAHÇE BİZİZ GÜLBİZ DEĞİR
ER LİK MİDİR E İYOR MAK İ BAKYOLDAN HABER SOR MAK

BİZ DEMEV LÄ NİN KU YUZ YETMİŞ İ EI Dİ BİZ DE DİR
CENNET TE KI OLDURT İMARCOĞUNA KAN SEL BİZ DE DİR

BİZİMİY LÄ NİNEKLÜ YUZ YETMİŞ İ EI DE İZZ DÜDİR
KI Mİ SO FU KI Mİ HACI CÖMLERİZ HAK KA DU A CI RE SU LÜ EKREMİN TA CI A BA HERKA ŞALBİZDEDİR

Yoldıme (Çark)

DÜNGE GE SEY RİM İ ÇİN DE BENEDEM Ä LI GÖR DÜM
E ÖLDÜM Mİ YAZ DE MİN DE BENEDEM Ä LI YIGÖR DÜM
BEN ŞA HİM Ä LI Yİ GÖR DÜM KAM BE Rİ DU BUR SA ĞN DA
SA LI NER CEN NET NET BA ĞN DA MU SA İ LE TUR DA ĞN DA
BENEDEM Ä LI YIGÖR DÜM BEN ŞA HİM Ä LI Yİ GÖR DÜM
CEN NET KA Fİ SİN DA DU EAN KI LI TİM MO EĞ NÜ VU EAN
YE Zİ DE KI LI CI VU EAN BENEDEM Ä LI YIGÖR DÜM
BEN ŞA HİM Ä LI Yİ GÖR DÜM ÜÇ ÇE RAĞ YA NAR İİ İE DE
AŞ LAN LAR ĞİZ LI ME SE DE YE Dİ İK LIM ÇAR KO SE DE
BENEDEM Ä LI YIGÖR DÜM BEN ŞA HİM Ä LI Yİ GÖR DÜM
YU CEDAĞ LAR COŞ KUN COŞ KUN KULHİME TİM AŞ KA DUŞ KUN
CÖMLE ME LER LER DEN İN TÜN BENEDEM Ä LI YIGÖR DÜM

BEN SA RİM A LI YI GÖR DÜM HUDEYRU DEY HU DEY HU DEY

BEN DE DEM A LI YI GÖR DÜM

Nota 6. Bahçe Bizim Gül Bizdedir

Bahçe Bizim Gül Bizdedir isimli Şah Hata-i Miraçlaması iki bölümden oluşur ve dizisi çargahtır. Birinci bölümde seyir buselik perdesinden başlar ve ezgisel hareketini çargah beşlisi üzerinde bulunan perdeleri gezinerek buselik perdesi üzerinde tamamlar. Bu bölüm, tekrarlı ezgisel hareketlerden oluşmakla birlikte kullanılan usul sofyan'dır. Eserin ikinci bölümünde usul değişir ve yürük semai (6/8) olur. Bu bölümdeki seyirde çargah (do) üzerinde nikriz beşlisinin kullanıldığı görülmektedir. Nikriz beşlisi üzerindeki seyir başta çıkıcı ve sonrasında inici olarak tekrarlar ile devam eder ve eser çargah perdesi yerine düğah perdesinde karar verir.

3.7. Nota Örneği 7

YA HIZIR SEMAHI

1

Kaynak Kişi: Hasım ÇÖZÜKÇE

Define Tarihi: 22.02.2020
Notaya Alan: Hasan Oğuz CANLI
Derleyen: Hasan Oğuz CANLI

BENİM SEV Dİ Gİ MİN Şİ RİN SÖZ LE Rİ BÜYÜ DÜ Sİ NEM DE

NE BAĞ LAR OL DU KARDI CA YU KÜ NÜ FİL ÇEK MEZ OL DU

AZ DI ZAVAN AZ DI NE ÇAĞ LAR OL DU AZ DI ZA MAN AZ DI

NE ÇAĞ LAR OL DU YA HI ZİR YA HI ZİR NE ÇAĞ LAR OL DU
YAHİZİR YAHİZİR YAHİZİR YAHİZİR NE ÇAĞ LAR OL DU
TA LİP GEL MEZ OL DU PİR NE FE Sİ NE
PİR NE FE Sİ NE E LİN A LİP GEL MEZ OL DU YA SÜ NA
DAĞLAR SİN Lİ TE FE LER GÖL GE Sİ NE BÜ YÜ DÜ TE FE LER
NE DAĞ LAR OL DU YA HI ZİR YA HI ZİR NE DAĞ LAR OL DU
YAHİZİR YAHİZİR YAHİZİR YAHİZİR NE DAĞ LAR OL DU
YELDİRME (ÇARK)
KURGLAR BİR ŞER BET İÇ Tİ LER CANS I LE BAŞ TAN GEÇ Tİ LER
ÇEZ BE İ AŞ KA DÜŞ TÜR LER ET Tİ LER KIRK LAR SE MA HI GÖZ LE Bİ KÜR BE TUL ANN
A LI BEN HA SAN HÜ SE YİN İ SÂ MI ZEY NEL A Bİ DEN GÜ BÜ HÜ NA CI GÜ YA HI
İ MAM BA KIR İ MAM CA FER XÂ ZİM MÜ SÂ Rİ ZÂ SER VER ŞAH TA Kİ BA NA Kİ AS KER
MÜ HÂMMED MEH Dİ FE NA HI A TA BAH ŞEV LE LÜT FÜN DAN DÜR EV LE ME BAH ME TİN DEN
MAH KUM KUY DÂ SEV KA TİN DEN GE DA FEV Zİ FÜ GÜ NA HI

Nota 7. Ya Hızır Semahı

Ya Hızır Semahı isimli Pir Sultan Abdal'a ait olan deyiş üç bölümden oluşur ve makam dizisi uşşaktır. Eserin birinci bölümü (saz bölümü) seyrine do (çargâh) perdesi ile başlar. Uşşak dördlüsü üzerinde gezinen seyir fa (acemaşiran) ve sol (rast) perdesi üzerinden karar perdesine bağlanarak saz bölümü bitirilir. Bu bölümde usul 5/8'lik Türk aksağıdır. İkinci bölümde ise sofyan (4/4) usulde icra edilen eser ezgisel olarak re (neva) perdesinde yine sözsüz biçimde başlayarak inici ve çıkıcı seyirler halinde devam eder. Söz kısmı ise ağırlıklı olarak rast beşlisi içerisinde seyir gösteren ezgisel hareketlerin tekrarlarından oluşur. Üçüncü bölüm ise yeldirme (çark) kısmıdır ve aksak (9/8) usuldedir.

Bu bölüm si (segâh) perdesinden başlayan ve mi koma bemolüne kadar uzanan bir çıkıcı seyir gösterir. Eser yeldirme kısmında sona erdiği için re (neva) perdesinde karar verir.

3.8. Nota Örneği 8

LEYLAN MEVLAM
Şah Hatayi

1

Kaynak Kişi: Hasan ÇÖZÜKÇE

Derleme Tarihi: 22.02.2020
Derleyen Kişi: Hasan Oğuz CANLI
Notaya Alan: Hasan Oğuz CANLI



Nota 8. Leylan Mevlam

Leylan Mevlam isimli Şah Hata-i'ye ait olan deyiş; Klasik Türk Müziğine göre hüzzam makamı dizisinde seyredir. Bağlama çalgısının perde düzeni nedeni ile icra sırasında eser Hüzzam makamın gerçek koma değerlerini yansıtmaz. Eserin saz bölümü makamın güçlüsü re (neva) perdesi ile başlar ve birbirini tekrar eden motiflerin sonunda seyir si (buselik) perdesinde sonlandırılır. Eserin söz bölümü ise seyir, Hüzzam beşlisi içerisinde dolaşır ve zaman zaman makamın güçlü perdesi üzerinde asma kalışlar yapar. Eserin söz bölümü saz bölümünde olduğu gibi si (Buselik) perdesinde bitirilir. Eser sofyan (4/4) usulünde icra edilmiştir.

3.9. Nota Örneği 9

KARBELA AĞIDI
Şah Hatayi

1

Kaynak Kişi: Hasan ÇÖZÜKÇE

Derleme Tarihi: 22.02.2020
Notaya Alan: Hasan Oğuz CANLI
Derleyen: Hasan Oğuz CANLI



Nota 9. Kerbela Ağıdı

Kerbela Ağdı isimli Şah Hata-i'ye ait olan ağıt (mersiye); ezgisel olarak uşşak makamı dizisi içerisinde seyir göstermektedir. Eserin saz bölümünde seyir do (çargâh) perdesinden başlar, yukarıda mi (hüseyni) perdesini kullandıktan sonra la (dügah) perdesinde sonlanır. Söz bölümü ise sol (rast) peresinden başlar ve hem uşşak dörtlüsünün hem de hüseyni beşlisinin seslerini kullandıktan sonra la (dügah) perdesinde sonlanır. Eser her ne kadar uşşak makamının perdelere kullansa da seyir özelliği bakımından hüseyni makamına daha uygun bir yapı ortaya koymaktadır. Mersiye, sofyan (4/4) usulünde icra edilmiştir.

3.10. Nota Örneği 10

ABBASIN AĞIDI
HAL BÖYLE BÖYLE

Kaynak Kişi: Erzurum KANAN ÖZER

Definasyon Tarihi: 22.02.2020
Definasyon: Hasan ÖZGEN CANLI
Notasyon Alanı: Hasan ÖZGEN CANLI

ÇÜL YA Zİ DA E KİL MİŞ BİR KA RA DU MAN
DU MA NIN İ ÇİN DE İ MAM GO RÜ NÜR
AĞ AB BAS AT US TUN DE VER ME YOR A MAN
YE Zİ DİN AS KE Rİ YA MAN YU RU NÜR
HAL BÖY LE BÖY LE VAK Pİ RE SÖY LE
Pİ KİM MEC NUN OL MUŞ BEN O LAM LEY LA BEN O LAM LEY LA
PİR DE RE NİM Gİ Bİ YA NAR MI BÖY LE

Nota 10. Abbas'ın Ağdı

Abbas'ın Ağdı (Hal Böyle Böyle) isimli sözleri yedi ulu ozana ait olmayan bu ağıt (mersiye); ezgisel olarak uşşak makamı dizisi içerisinde seyir göstermektedir. Cem ritüeli sırasında dede tarafından seslendirilir. Farklı bölgelerde çok rastlanmayan bu ağıt usulsüz bir şekilde serbest okunur. Ezgisel olarak si (segâh) perdesinden başlayan eser çıkıcı seyir göstererek mi (hüseyni) perdesine kadar ulaşır neva perdesinde uzun kalışlar yapar. Gerdaniye perdesinden başlayan inici seyir içerisinde bir eviç (fa#) geçkisi kullanılır ve ağıt la (dügah) perdesinde sonlandırılır. Eser aynı zamanda Erdal Erzincan'ın 2005 yılında yaptığı bir müzik albümünde de yer almaktadır (bkz. nota örneği: 10).

4. Sonuç

Bu çalışmada Alevi Kültür Dernekleri Pazarcık Şubesi Cem içi ritüelinde en çok icra edilen on eser incelenmiştir. Türk Müziği nazariyat sistemine göre gerçekleştirilen değerlendirmeler doğrultusunda:

- En fazla uşşak makamının, ikinci olarak ise hüseyni makamının kullanıldığı,
- Eserlerde ağırlık olarak hüseyni beşlisi ile uşşak dörtlüsün kullanıldığı,
- Sofyan usulünün en fazla kullanılan usul olduğu,
- Üç eserde birden çok usul kullanıldığı,
- Bir eserde ise serbest usul kullanıldığı sonuçlarına varılmıştır.

Kahramanmaraş'ta bulunan farklı Cem evlerinde de benzer şekilde alan araştırılması yapılarak Alevi müzik pratiklerinin incelenmesi ve elde edilen bulguların bu araştırma ile kıyaslanması, Alevi müziklerinin ve cem ritüelinin

uygulanışında Kahramanmaraş'ta bulunan tüm cem evlerinin incelenerek bir Alevi müziği repertuarının oluşturulması, bu çalışmanın bulgularını oluşturan on eserin farklı bölgelerdeki cem evlerinde kullanılıp kullanılmadığının araştırılarak icra benzerliklerinin ve farklarının ortaya konulması önerilir.

Kaynakça

Algül, R. (1996). *Aleviliğin Sosyal Mücadeledeki Yeri*, İstanbul, Pencere Yayınları.

Doğan, D. K., ve Kılınçer, Z. (2016). Malatya İmam Zeynel Abidin Türbesi Alevi Cemleri ve Müzik. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 6, Sayı 14, ss.1-13.

Demirci, Ç. (2019). “Bir Kimlik Göstergesi Olarak Alevi Müziği ve Popülerleşmesi” Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Erdoğan, A. (2019). “Anadolu Aleviliğinde Ritüel ve Müzik Birlikteliği, Yukarıemirler Köyü Musahiplik Cemi Örneği”, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Kaplan, A. (2013). *Kültürel Müzikoloji*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.

Kaya, H. (2003). *Bir Başka Gözle Alevilik Kızılbaşlık*, İstanbul, Senfoni Yayınları.

Keleş, Ali. (2018). “Bağlama Eğitiminde Kültürel Kimliğin Temsili, Şahkulu Sultan Dergâhı Örneği”, *Alternatif Politika*, Cilt 10, Sayı 1, ss.73-90.

Kırkıncı, M. (2007). *Alevilik Nedir*. İstanbul. Zafer Basın Yayın Ve Turizm ve Bilgi. Ürünleri San. Tic. Ltd. Şti.

Uzun, N. B. (2013). “Müzik İbadet İlişkisi Bağlamında Cem Ritüelleri”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Kaynak Kişiler

Hasan Çözükçe

Ercan Kazım Özer

Not: Bu çalışma, 2021 yılında İzmir Demokrasi Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı'nda tamamlanmış olan “Kahramanmaraş Pazarcık Alevilerinin Müzik Pratikleri” başlıklı yüksek lisans tezinin bir bölümünden oluşturulmuştur.

Ezgi TOKDİL

Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, ezgi.tokdil@gmail.com, Burdur-Türkiye

ORCID: 0000-0003-2701-0842

PLATON VE ARİSTOTELES'İN (ANTİK YUNAN) GÜZELLİK ANLAYIŞI İLE GIACOMETTI HEYKELLERİNE BAKMAK

Özet

Araştırmada güzel ve estetik kavramlarını ilk sorgulayan Antikçağ düşünürlerinden Platon'un duyulur ve düşünülür dünya olarak ayırım yaptığı gerçek ve idea kavramları ile Aristoteles'in duyular ve düşüncüyü ortak bir gerçeklikte bir araya getirdiği madde form ilişkisi karşılıklı analiz edilerek doğanın taklidi ve doğanın tamamlayıcısı olarak sanat ve estetik değerler Alberto Giacometti örneğinde incelenmektedir. Bu kapsamda Platon'un idealizmi ile Aristoteles'in realizmi arasında çelişkili bir noktada konumlanan Giacometti heykelleri ve varoluşa ilişkin temel manifestosu, sanatın yansıtıcılık (taklit) ve tamamlayıcılık özellikleri ile yeniden yorumlanmaktadır. Araştırmanın devamında Alberto Giacometti ve Francis Bacon karşılaştırmasının benzeşen ve ayrışan yönleriyle birlikte bu tartışmanın Platoncu bakış açısından yansımaları çalışmaya dahil edilerek örnekleme alınan eserler üzerinden analiz edilmektedir. Son olarak Picasso ve Giacometti'nin estetik ve güzellik anlayışları Aristotelesci bakış açısıyla karşılıklı çözümlenmektedir.

İncelemeler sonucunda Platon'un sanatı ve sanatçıyı kötileyen taklit kuramının aksine Aristoteles'in estetik düşüncelerinde sanatın haz verici ve arındırıcı bir kimlik kazandığı görülür. Bu anlamda gerçeklik ve imge ayrımı ile nesnel dünya ile duyular dünyası olarak ayrılan iki yaklaşımında taklit kuramından yola çıksalar da söz konusu kavramın yalnızca gerçekliğin yeniden yapılandırması olmadığı sonucuna ulaşırlar. Taklit gerçeğin yansımaları olduğu kadar, gerçeğin estetik yolla yeniden tasarımıdır ve alımlayıcıda haz duygusu uyandırdığı kadar duyguların arınmasında da etkin rol oynar. Giacometti heykelleri ve resimleri bu doğrultuda her iki yaklaşımın da birer yansıması ve imgelerin yeniden üretimidir. Picasso ve Bacon karşılaştırması da Platon ve Aristoteles arasındaki bu etkileşimli ayrılığın, duyguların dışavurumunun, ruhsal arınmanın ve haz duygusunun doğrudan yansımalarına sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Platon, İdealar Teorisi, Aristoteles, Antik Yunan Güzellik Anlayışı, Doğanın Tamamlayıcısı Olarak Sanat, Alberto Giacometti.

GIACOMETTI'S SCULPTURE WITH PLATO AND ARISTOTLE'S (ANCIENT GREEK) PERCEPTION OF BEAUTY

Abstract

In the research, Plato, one of the ancient thinkers who first questioned the concepts of beauty and aesthetics, distinguished between the concepts of reality and idea, which was distinguished as the sensible and conceivable world, and the relationship between matter and form, which Aristotle brought together senses and thought in a common reality, and created art as an imitation of nature and as a complement to nature. Aesthetic values are examined in the sample of Alberto Giacometti. In this context, Giacometti sculptures and their basic manifesto regarding existence, which are located at a contradictory point between Plato's idealism and Aristotle's realism, are reinterpreted with the reflectivity (imitation) and complementary features of art. In the continuation of the research, the similar and divergent aspects of

the comparison of Alberto Giacometti and Francis Bacon and the reflections of this discussion from the Platonic perspective are included in the study and analyzed through the sampled works. Finally, Picasso and Giacometti's understanding of aesthetics and beauty are mutually analyzed with an Aristotelian point of view.

As a result of the studies, it is seen that art gained a pleasurable and purifying identity in Aristotle's aesthetic thoughts, unlike Plato's imitation theory, which denigrated the art and the artist. In this sense, although they start from the imitation theory in their two approaches, which are divided into the distinction between reality and image, and the objective world and the world of sensations, it is concluded that the concept in question is not only a reconstruction of reality. Imitation is the aesthetic redesign of reality as well as the reflection of reality, and it plays an active role in the purification of emotions as well as arousing a sense of pleasure in the receptor. Giacometti sculptures and paintings are a reflection of both approaches and reproduction of images in this direction. The comparison of Picasso and Bacon also has direct reflections of this interactive separation between Plato and Aristotle, the expression of emotions, spiritual purification, and sense of pleasure.

Keywords: Plato, Theory Of Idea, Aristotle, Ancient Greek Conception Of Beauty, Art As A Complement To Nature, Alberto Giacometti.

1. Giriş

Platon ve Aristoteles'in düşünce sistemlerinin temeli, sanata ve güzele ilişkin yorumları ilişkisel olarak analiz edildiğinde her iki düşünürün de bilgi felsefesi ve varlık alanına yönelik bazı noktalarda benzer ancak çoğunlukla tam aksi yönde gelişen bir sistem kurdukları görülmektedir. Platon mağara alegorisi üzerinde temellenen düşünce sistemi ile idealizmin temellerini atarken, Aristoteles gerçek bilgiyi yeryüzüne indirerek hocası Platon'dan ayrılmış ve realist düşüncenin izinde ilerlemiştir. Ancak her iki düşünür de temelde varlıkların özünü, saf formu ve töz kavramını incelemiştir. Sanata ve güzele ilişkin görüşleri de varlık alanına ilişkin düşüncelerine paralel gelişmiş, Platon sanatı ve sanatçıyı idealinin kötü kopyalarını yaptıkları için ideal devletinden dışlarken, Aristoteles onu maddeye şekil vererek form kazandıran neden olarak yüceltmıştır. İdealar Platon'un dünyasında akıl yoluyla kavranabilen gerçekliklerken, Platon'un aksine Aristoteles'te zihinsel işlevler ve duyu verilerinin ortak ürünü haline gelmiştir ki bu aynı zamanda Giacometti, Bacon ve Picasso çalışmalarının karşılıklı ve özgün değerinin tanımlanmasında önemli bir yargı biçimini ortaya çıkarır. Bu sanatçıların her biri dış gerçekliğin bilince yansımaları ve indirgenmiş bir gerçekliği biçimlendirerek form olarak sanat eserini ortaya koymuş olmalarına karşın kimi noktalardan Platoncu bakış açısına kimi zaman Aristotelesci düşünceye daha yakın olmuşlardır. Bu anlamda öncelikli olarak Platon ve Aristoteles'in güzele ilişkin düşünceleri analiz edilerek temel araştırma alanları tanımlanmaktadır. Ardından Giacometti heykelleri ile Platon ve Aristoteles'in düşünme biçimleri arasındaki benzer ya da farklı yaklaşımlar ile söylem biçimleri ilişkisel incelenmektedir. Son olarak Giacometti resimleri ile Bacon ve Picasso resimleri incelenen düşünürlerin temel söylemleri bakımından ele alınarak yeniden yorumlanmaktadır. Bu yolla geçmiş ve şimdi ile düşünce alanı ve biçimlendirme alanı arasında bir diyalogun kurulması amaçlanmaktadır.

2. Platon ve Aristoteles'te Güzellik Anlayışı

Estetiğin bağımsız bir bilim dalı olarak 18. yüzyılda ortaya konulmasından önce güzel üzerine düşüncelerini sistemli olarak sunan ve estetik üzerine kavramları sorgulayan ilk Antikçağ düşünürü Platon ve devamında Aristoteles olmuştur. Sena'ya göre Platon güzel fikrini (1972: 11); “zihnin diğer kavramlarından ayırmış ve onu duyularla akıl yürütmelerin üstüne çıkarmıştır”. Ancak idealar teorisinde somutlaşan düşünceye göre gerçek ve ideal olan birbirlerinden ayrılmış, bu da sanatın bağımsızlığının ve estetik değerinin kavranamamasına yol açmıştır; “bu ikisinin arasındaki ayrım görülemeyince, sanat, ahlaksal bir eğitim eseri ve dolayısıyla yasamanın emri altın kalan bir bilinmedik olmaktan” kurtulamamıştır (Sena, 1972: 11). Herakleitos'un düşüncelerini inceleyen Platon, bu dünyada var olan her şeyin sürekli bir değişim içinde olduğunu savunan görüşünden yola çıkarak “her an, kendisinden başka bir şey

haline gelen, yani durmadan değişime uğrayan var olanlar konusunda kesin bir bilgi edinemeyeceğimiz sonucuna varmıştı. Çünkü sağlam bir bilgi, ancak, değişmeden kalan ve sürekli olan varlıklara ilişkin bir bilgi olabilirdi” (Hilav, 2009: 61). İdea olarak adlandırılacak olan bu değişmeyen gerçeklik Platon’un bilgi felsefesinin temelini oluşturmuş ve tüm var olanlara ilişkin düşüncelerinin kaynağı olmuştur. Aşkın ve Cılız’a göre; “Platon iyinin, güzelin, adaletin ne olduğunu duyu ile değil akılla kavrama yoluna gider. Çünkü her an değişen, başka bir şeye dönüşen, dağılan duyulur dünya nesnelere akli tatmin edemeyecek kadar zayıf kalır” (2016: 198). Ancak bu değişim içinde değişmeden kalan belli birtakım özelliklere sahip olan bazı var olanların olduğunu, farklı koşullar, bireyler, dönemler boyunca varlıklarını sürdürdüklerini gözlemleyen Platon “değişikliğe uğrayıp duran, sürekli olarak oluşan var olanların ardında, değişmeyen birer örnek ya da öz bulunduğu” sonucuna varmış ve bunları idea olarak adlandırmıştır (Hilav, 2009: 61).

Platon’un idealar olarak tanımladığı gerçekler, mitolojik düşüncenin, Antik Yunan mitolojisinin ve devamında natüralist dönem filozofların araştırdıkları *arkhenin* başka bir boyutuydu. Bu düşünürler khaos-kozmos ayrımını temellendirdikleri düşünce çerçevesinde evrenin kendisinden oluştuğu ana maddeyi, hava, ateş, su ya da belirsiz bir şey olarak tanımlamış ve bu maddenin ezeli ve ebedi bir sonsuzluk, belirsiz ve sınırsız bir madde olduğunu düşünmüşlerdir. Bunlar değişmeyen, başlangıçtan beri var olan, varoluşu herhangi bir neden gerektirmeyen bir gerçeklikti ve bu anlamda Platon’un idealar teorisi ile doğrudan ilişkiliydi -her ne kadar Platon’un yazılarında antik düşünceye ya da mitolojiye ilişkin herhangi bir göndermeye rastlanmasa da. Benzer şekilde ideaların da evrende var olan her şeyin ilk örnekleri olduğu sonucuna ulaşılmaktadır ve idealar bu dünyaya ilişkin duyulur gerçekliklerden farklı bir boyutu temsil eder. Bununla birlikte mitolojik düşüncede *arkhe*, Parmenides’te sonsuz ve bölünemez olan tek gerçeklik olarak birlik ve Platon’da duyulur dünyanın ötesinde idealar dünyası olarak karşımıza çıkan bu varoluşa ilişkin yönlendirmeler kozmolojik gerçeklik açısından evrenin ilk oluşunun ve her şeyin kendinden oluştuğu karanlık maddenin de antik düşüncedeki karşılığıdır. Hilav’a göre (2009: 61); “Düşünen ve bilen insan açısından ele alındıkları zaman, idealar, doğru bilgi edinmemizi sağlayan kaynaklar ve ilkelerdi. Ama idealar, duyularla kavranılamazdı; onları duyularla algılayıp bilgilerini edinmemiz olanaksızdı”. İdealar, duyulur dünyanın dışında düşünülür bir gerçeklik olarak var olduklarından onların algılanması da duyu ile değil yalnızca akıl yoluyla mümkün olabilirdi. Bununla birlikte idealar yalnızca bu dünyaya ait şeylerin gerçek hallerini temsil etmiyordu. Aynı zamanda Hilav’a göre idealar; “çokluğa karşı birliği, değişme ve geçiciliğe karşı kalıcılığı temsil ediyordu” (2009: 61). Böylelikle aslında sonsuz sayıda var olan hakkında bilgi edinilmesi olanaksız olsa da, “bunların asılları ve özleri yani birlikleri konusunda bilgi edinebilmemiz olanağı yani sağlam bilgilere ulaşabilme olanağı temellendirilmiş ve açıklanmış oluyordu” (Hilav, 2009: 62). Bununla birlikte Platon’un idealar kuramını açıkladığı benzetme onun ünlü mağara alegorisidir. Mağara alegorisi bir mağarada yaşayan insanlar benzetmesiyle başlar ve bu insanların mağaranın girişine arkaları dönük bir şekilde zincire vurulmuş tutsaklar olduklarını tanımlar. Görebildikleri yalnızca mağaranın girişinden yansıyan ve mağaranın dışındaki gerçek dünyada var olanların yansımaları, hareket eden görüntüleridir. Burada gölgeler yaşanan dünyanın duyularla kavranan gerçeklikleriyken, mağara duvarına yansıyan gölgelerin asıl varlık alanı dışarıdaki gerçekliklerin de ötesinde değişmeden var olan idealar ve iyi ideasıdır. Bu doğrultuda Platon’un idealist düşüncenin en önemli düşünürü olduğu görülür; idealar teorisi ve mağara alegorisinde belirginleşen bu düşüncenin temelinde belirtildiği gibi maddesel gerçekliklerin, duyuların ötesinde var olan varlıklar alemi yer alır.

Platon’un idealar teorisinin ve idea olarak tanımlanan gerçekliklerin hakkında daha az konuşulan ancak en az neyi ifade ettiği kadar önemli olan bir diğer özelliği de “cisimsel ve maddesel olmayışları; zaman ve uzayla ilintilerinin bulunmayışı”dır (Hilav, 2009: 62). Bu anlamda tanrısal bir niteliğe de sahip olmakla birlikte bilimin evrene ilişkin tanımlanmış tüm gerçekliğinin de dışında kalıyordu. Bu nedenle duyular aracılığıyla değil akıl yoluyla kavranabiliyordu ve maddesel gerçeklikler ideaların yalnızca birer yansımaları, taklitleri olabiliyordu. Bununla birlikte Platon’un ideaları uzay ve zamanla ilişkisiz olarak tanımlaması, bir kavramsal gerçeklik olarak var olan kelimeler ve şeylerin (bu dünyaya ilişkin gerçekliklerin) hareket halinde ve değişken (varlık ve yokluk durumları) olmalarına karşın ideaların sonsuz ve ebedi bir niteliğe sahip olmaları, zamanın tarihsel koşulları içinde değişmeden kalmaları şeklinde açıklanmaktadır.

Platon'un estetik üzerine düşünceleri de bu kavramlar üzerinden ilerler; ideaların arkhe gibi değişmeyen ve hep aynı kalan zamansız varlıklar oluşu bilginin de olanaklılığını ortaya çıkarmasının yanında sanatın değişen ve yansıtıcı niteliğini de bu çerçeve kapsamında şeylerin kendisi olan gerçek varlıklardan ayırır. Ona göre sanatçı (heykeltıraş ve ressam) ideaların (akılla kavranabilen gerçek şeylerin) kötü bir kopyalarını yapar ve bu doğrultuda ideal devletinde yer vermez. Öte yandan estetik ve güzellik anlayışının bilgi kuramından ayırıştırılmadığı da görülür. Sokrates ve Hippias arasında geçen konuşmaların olduğu Büyük Hippias diyalogu, Platon'un güzel üzerine araştırmalarının temelini oluşturur. Timuçin'e göre; "Platon burada olumsuz eleştiri yöntemini kullanarak güzelin yapısını araştırır ve onun tanımına yükselir" (2009: 225). Ona göre; "kendinde güzel şu ya da bu nesne değildir, ama ona güzelliğini veren bir şeydir" (Platon, 2016; Timuçin, 2009: 225). Burada sözü edilen güzel ideasının kendisidir. Bununla birlikte Platon'a göre; "duyulur dünyada karşılaştığımız nesnelere arasında güzellik dereceleri vardır, yani her güzel şey aynı ölçüde güzel değildir" (Timuçin, 2009: 226). Elbette güzel ideasının yanında tüm duyulur dünya nesnelere de yeterince güzel olmayacaktır, Platon bunu -güzel ideasını- kendinde güzel şeklinde ifade etmiştir. Bu anlamda sanat nesnelere de güzelliği de her zaman kendinde güzel şeyden aşağı bir dereceye sahip olacaktır ve ideanın yansımaları olan nesnelere kopyasını gerçekleştirdiğinden sanatçı da kötü bir kopyacı olarak tanımlanacaktır. *Devlet* kitabında Platon, sanatçıyı bir görüntü üreticisi, taklitçi olarak tanımlar ve "bir şeyin nasıl olduğunu bilmediği, sadece nasıl göründüğünü bildiği" şeklinde ifade eder (2013: 413). Ona göre; "taklitçi, taklit ettiği şeyin güzelliği ya da kötülüğü konusunda ne bir bilgiye sahiptir, ne de doğru bir düşünceye" (2013: 415). Bu düşüncesini tanrı-zanaatkar-ressam üçgeninde açıklarken sandalye örneğini kullanır ve marangozun yaptığı sandalyenin doğada bulunan en üst ve gerçek sandalyenin bir kopyası olduğunu, sanatçının yaptığı sandalyenin ise marangozun yaptığı kopyası olduğunu ifade eder. Bu doğrultuda sanatçı "zanaat ustalarının yaptıklarının taklitçisi" olarak adlandırılır ve "bu taklit işi, gerçeğe uzaklığı üçüncü derecede olan şeylerle ilgilidir" (Platon, 2013: 415). Murdoch'un aktarımla (2008: 62); "Platon'a göre güzellik Tanrı'da aranmalıdır çünkü güzellik bizatihi Tanrı'nın kendisidir. Evren ile güzelliği ortaya çıkaran da O'dur ve evren gerçek estetik olan tek nesnedir. Dolayısıyla doğaya dönerek estetik ve güzeli bulmalı ve sanattan da yalnızca bu ölçüde yararlanmalıyız" (Kesenci, 2020: 109).

Genel olarak değerlendirildiğinde Platon'un idealar kuramının, özünde gerçek nesnelere ve yansımaları benzetmesiyle bilinenlerin kaynağını sorgulamayı, onları belirli anlam örüntülerinde temellendirmeyi, duyular dünyası ve düşünülür dünya (gerçek dünya) arasındaki ayrımı belirleyerek gerçek varlık alanını sınıflamayı amaçladığı söylenebilir. Bununla birlikte güzele ilişkin düşüncelerinin uzantısı olarak sanatı da sorgulamasına ve gerçek varlık alanının dışında bırakmasına karşın güzele ilişkin düşüncelerinde idealist düşünce anlayışının temellerini atmıştır denilebilir.



Görsel 1. Rafaello, Atina Okulu, Platon (sol), Aristoteles (sağ), 1509-1511, Stanza della Segnatura, Vatikan

Rafaello'nun 16. yüzyıla tarihlenen ve pek çok Antik dönem düşünür ve bilim insanına yer verilen *Atina Okulu* isimli tablosunda (Görsel 1) Platon'u temsil eden figür parmağını yukarı doğru kaldırarak gerçekliğin idealar dünyasında olduğunu işaret ederken, Aristoteles bunun aksine elini ileri doğru uzatmış ve gerçekliğin yalnızca idealar

dünyasında olmadığını, gerçek varlık alanının “duyularımızla algıladığımız tek tek somut şeylerin dışında, onlardan bağımsız bir gerçekliğin olamayacağını” söyler (Aristoteles, 1996: 124-143; Kul, 2021). Bu anlamda Platon’un idealer teorisi olarak görünürlük kazanan idealizmi, Aristoteles’in bu dünyanın gerçekliğini reddetmeyen realizmiyle bir arada yer alır.

Aristoteles’in gerçek varlık ve bilgi kuramına bakıldığında ideanın var olduğunu kabul etmesi bakımından hocası Platon’dan ayrılmadığı görülür. Ancak ona göre idealer Platon’da olduğu gibi yaşanan dünyanın (nesnel dünyasının) ötesinde, mutlak ve sonsuz bir dünyayı tanımlamaz. Aristoteles duyular/duyumlar dünyasını reddetmez, aksine araştırması bu alanda genişler. Yetkin’e göre gerçekte Platon’un bu dünyanın ötesinde aradığı ideayı o yeryüzünde aramaktadır (2007: 7). Hilav’a göre (2009:74); “Aristoteles, yalnızca akla dayanan, mantıklı ve bilimsel bir sistem kurmak istedi; yaşadığı çağda edinilmiş bilgilerin tümünü bir bütün içinde toplayarak evrene ilişkin genel bir açıklama çerçevesi ortaya koymaya çalıştı”. Tam da bu nedenle maddesel olmayan düşünlül dünya yerine yaşanılır reel dünyayı araştırmaya yöneldi. Platon’un görüşlerinde duyular dünyasının ötesinde, zaman ve mekandan bağımsız olarak var olan ideayı Aristoteles; “nesnelere içinde, nesnelere özü (formu) olarak anlar. Bir nesneyi o nesne yapan, onun özüdür, onun ideası ve formudur. Madde, ideanın dışında formsuz bir yığındır, ancak ideanın ona form vermesi ile o bir nesne olur. Nesnelere dünyası idea ile form kazanmış bir varlık dünyasıdır” (Tunalı, 2009: 104). Böylece madde biçim kazanır ve varlığın ortaya çıkmasını ve görünüşe gelmesini, gördüğümüz biçime sahip olmasını sağlar. Platon’a göre gerçek varlık idealer olarak tanımlanırken Aristoteles’te gerçek varlık olarak töz bireydir; “form ve madde bu töz içinde; bireysel varlıkta, somut olarak varoluşan varolanda kaynaşmış durumda bulunur” (Dumont, 1965: 70-71; Hilav, 2009: 75). Bununla birlikte her oluş “maddenin form kazanmasıdır. Form madde olmadan, madde ise form olmadan var olamaz. Madde ve form, varlıklarda kaynaşmış olarak birlikte bulunur” (Aristoteles, 1996: 376-77; Tunalı, 2009: 104).

Timuçin’e göre; “Aristoteles Platon’un duyulur dünya dışına çıkardığı ve tanrısal nitelikli kıldığı, böylece idealer adını verdiği kavramları bu dünyaya indirir, onları zihnin işlevleriyle duyu verilerinin ortak ürünleri olarak somutlaştırır” (2009: 255). İdeaların Aristoteles tarafından bu dünyaya yeniden indirilmesi, Kopernik’in yerküreyi göklere savurmasına karşılık maddesel gerçekliklerin olgusal dünyadan yeryüzüne savrulması analojisi ile benzer bir diyalogu temsil eder. Bununla birlikte bilimsel gerçeklik açısından Platon’un gerçekliği (ideaların tanrısal niteliği) Newtoncu bakış açısıysa, Aristoteles’in gerçekliği (maddesel nitelik) Einsteinci’dir denilebilir. Thonnard’ın ifadesiyle Aristoteles’e göre; “bilimin nesnesi varlıktır, ama bu varlık sezgiyle görülen evrensel ve ruhsal bir gerçeklik değildir, çünkü yalnız somut bileşim vardır. Varlık somut ve bireysel de değildir, öyle olsaydı durağanlıktan yoksun olurdu. Varlık durağan ve bir olan ögedir, duyulur gerçekten soyutlama yoluyla elde edilmiştir” (Thonnard, 1956; Timuçin, 2009: 255). Bu yaklaşım aynı zamanda resimsel anlatının konusu olan soyutlamanın da karşılığıdır ve hatta Aristoteles düşüncesini tanımlamak ve açıklamak için bir örnek teşkil eder. Nesnel gerçeklik duyular dünyasıyla bir araya gelir ve belirli bir varlığın soyutlama yoluyla temsiline dönüşür. Öyleyse ideal olanın duyulur olana dönüşmesi gibi bir sürecin yaşandığı söylenebilir. Benzer şekilde Aristoteles’te de idealer maddesel gerçekliğe geri getirilir, duyulan ve hissedilen dünyanın yansıması haline gelir, somut ve duyulur biçimlere dönüşür; “zekamız bu biçimleri kendilerini belirleyen bireysel koşullardan sıyrır ve onları arı durumda kavrar, sonra bir düşünce çabasıyla onların bir bireysellik çokluğunda var olmaya yatkınlığını yani evrenselliğini ortaya koyar” (Thonnard, 1956; Timuçin, 2009: 255). Sanatın da mevcut gerçekliğinde işlevi ve sanat eserinin ortaya çıkışı benzer bir sürekliliği izler. Bununla birlikte Aristoteles’e göre; “bilimsel bilginin amacı, tekil ve bireysel olanın bilgisi olmaktır. Tekil ve bireysel olana ise genel olandan, ideadan gidilebilir. Bu, genel olandan tekil olanın bilgisinin mantıksal olarak çıkarılmasıdır” -dedüksiyon (tümdengelim) (Tunalı, 2009: 49). Ona göre; “her tekil olanda onun özünü oluşturan bir idea, bir öz kavramı vardır. O halde, Aristoteles’e göre, doğru bilgi ve doğruluk, nesnenin içerdiği öz (idea) kavramından tekil olanın bilgisinin tümdengelimle mantıksal olarak çıkarılmasıdır” (Tunalı, 2009: 49).

Aristoteles madde-form yaklaşımını ve varlığın ortaya çıkışı ile varlık halini alışı heykel benzetmesi ile açıklar. Bununla birlikte madde-form ilişkisini tanımlarken bunda evrenin oluşumuna benzer bir ilişkiden söz eder; bir mermer,

ağaç ya da benzeri bir malzemeye sahip olan heykel ona biçim verildiğinde ve heykel formuna sahip olduğunda varlık olarak ortaya çıkar, kendini gösterir. Bununla birlikte varlığın (heykelin) ortaya çıkmasında etki eden dört faktör (neden) vardır; “maddi neden (mermer parçası), formel neden (heykelin formu), hareket ettiren neden (heykeli yapan sanatçı) ve amaç nedenidir (sanatçının amacı). Aristoteles’e göre en yüksek varlık, maddesiz olan saf formdur” (Tunalı, 2009: 104). Bununla birlikte Platon’da idea olarak karşımıza çıkan olgu Aristoteles felsefesinde saf form olarak tanımlanır; “öncesiz ve sonrasız, mutlak mükemmelliği olan ve her şeye ilk hareketi veren Tanrı anlamındadır. Bütün varlıklar oluşlarını saf formdan alırlar” (Tunalı, 2009: 104). Bununla birlikte formun maddede belirmesini sağlayan yaratıcı da Tanrı gibi bir işleve sahiptir. Amaç gerek doğada gerekse sanatta olsun en mükemmel formu yaratmaktır -böylelikle saf forma ulaşılabilir- ve form, “maddede ne kadar yetkin açığa çıkarsa o kadar üst düzey bir varlık formu kazanır” (Aristoteles, 1996; Kul, 2021).

Sanat alanına resim özelinde bakıldığında Aristoteles felsefesinde -Platon’dan farklı olarak- şiir taklitten ve bilme arzusundan doğmasına karşın resim, “olanın değil, olması gerekenin” yansımaları olarak tanımlanmıştır. Bu anlamda Platoncu bakış açısıyla olmasa da taklit teorisinden yine de kurtulamayan Aristoteles; “sanatın tutkuların arınmaya (catarsis) hizmet ettiğine inanmıştır” (Sena, 1972: 12). Platon’da olduğu gibi Aristoteles’te de sanat, ahlaksal ve eğitsel bir işlev üstlenir. Aristoteles Soykan’a göre sanat karşısındaki realist tavrıyla Platon’dan ayrılır ve “sanattaki ahlakiliği, sanatın kendisinde, onun işlevinde bulur. Bu işlev, ruhun kötü duygulardan, tutkuların arındırılmasıdır” (2020: 173). Aristoteles’e göre sanatın kaynağı taklittir ve sanatsal yaratım Sena’ya göre; “insanın esnek ve heyecanlı ifadeler arama içgüdüsünden ve yalnızca insanda bulunan gerçeği taklit etme yeteneğinden ve bunun bağışladığı hazdan doğar. Sanatçı eseriyle tabiata bir çeşit ayna tutar. Sanat eşyanın dış görünüşlerini değil, iç tözünü ya da eşyadaki ülküyü taklit eder” (1972: 23). Aristoteles’e göre; “*mimetik* bir etkinlik olarak sanatı varlığa getiren nedenlerden ilki, “taklit” yetisi, diğeri ise, “taklit”ten duyulan hazdır” (Aristoteles, 2005: 17; Kul, 2021: 1). *Poetika* adlı eserinde belirtildiği gibi taklit insanın evrene ilişkin tüm bilgi ve deneyimleri başlangıcından itibaren taklit yoluyla edinilmiştir. Dış dünyadan edinilen her bir bilgi ya da izlenim zihinde (nous) bir imgeye dönüşür (Aristoteles, 2001: 92-98). Berger’in tanımladığı gibi (2007: 10); “bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür”. Bu anlamda gözlem yoluyla duyumsanan gerçeklikten elde edilen her izlenim zihinde birer imgeye dönüştüğünde, Aristoteles felsefesinde bu imge gerçekliğin bir kopyası, taklididir. Kul’a göre (2021); “İşte algıdan oluşan bu iz ya da biçimsel öge Aristoteles’te bilgi edinme sürecinin ilk basamağıdır ve kavramsal düşünmenin temelini oluşturur. İçi henüz dolu olmayan bu ilk taslak, Aristoteles’e göre sanatın kökenindeki ilk nedendir”. Bununla birlikte Aristoteles’te taklit kavramı aynı zamanda gerçek dünyanın zihinsel yansımalarının sözsöz, çizgisel, ritimsel ve renk gibi yöntemlerle yeniden yaratışını da temsil eder. Yetkin’e göre Aristoteles (2007: 8); “güzelin hem nesne hem özne yönünden incelenebileceğini ve böylece iki yoldan gidilerek güzelliği ve onunla ilişkili soruları (...) aydınlatmanın mümkün olacağını” ifade eder. Güzele ilişkin görüşlerine bakıldığında *Poetika* adlı eserinde Aristoteles güzelin nitelikleri olarak (güzelin nesne yönü), “düzenlilik (coordination), bakışım (symetrie), belginlik (precision)” gibi farklı niteliklerden söz eder (2005). *Retorik* adlı eserinde ise “güzeli hareketsiz şeylerde görür ve onun latif, hem de iyi olduğunu belirtir. Bazen de güzeli miktar ve düzen de bulur ve güzelin tanımlanamayacağını iddia eder” (Sena, 1972: 23). Güzelin özünde, izleyen, okuyan ya da deneyimleyende incelemesine bakıldığında (güzelin özne yönü) Aristoteles’in *Metafizik* adlı eserinde bundan söz eder ve “duyumlarımızı seviyoruz, çünkü onlarla öğreniyoruz ve en çok sevdiğimiz duyular da görme duyularımızdır. Çünkü bize en çok bilgi veren onlardır” (Yetkin, 2007: 10).

İkinci neden olarak taklitten duyulan haz konusu incelendiğinde de bir resimde ya da şiir sanatında anlatılanın ve yansıtılanın gerçek dünyada neye ilişkin olduğunu bilmek izleyene haz verir. Yansıtılan imge gerçekliği taklit ettiği ölçüde başarılıdır ve bu yönüyle izleyende haz duygusu uyandırır, benzer şekilde çirkinin gerçekçi temsili (gerçeğe uygun temsili) de haz verir (Aristoteles, 2005: 17). “Çünkü Aristoteles’e göre bir şey ustaca taklit edilmişse, taklit edilenin kendisi hoş olmasa bile seyircinin “Bu imge şunu gösteriyor” bulgusu bir haz kaynağıdır” (Aristoteles, 2001: 77; Kul, 2021). Bu aynı zamanda estetik ve bilgi kuramı arasındaki ayrılmaz ilişkinin de kesin yansımasıdır. Yetkin’e

göre (2007:10); “güzel şeylerin algısı, esasında bilgi edinmekten farklı bir işlem değildir”. Çünkü Aristoteles’e göre “en asil sanat duygulara olduğu kadar da zihne seslenebilendir. Bir sanat eseri tabiatın eksik bıraktığı şeyleri, sanatçının tamamlamasıyla orantılı olarak güzeldir (...)” (Sena, 1972: 23). Yetkin’in de ifade ettiği gibi Aristoteles’in güzele ilişkin görüşleri ve estetik söylemi bilimsel bir nitelik taşır; “sanat olayını heyecan olarak insanda, nesne olarak sanat eserinde incelemek zamanına göre yepyeni bir görüştür; bugün de geçerlidir” (2007: 12).

2. Doğanın Taklidi (Platon) ve Doğanın Tamamlayıcısı (Aristoteles) Olarak Giacometti

Başlangıçta hem kübizmin hem de ilkel sanatın etkisinde olan Alberto Giacometti, devam eden süreçte sürrealizmi benimsemiş ve ardından modeli de bir kenara atarak kendine özgü yeni bir zihinsel üslup geliştirmiştir. Lynton’a göre daha önce modelden bakarak çalışmalar üreten sanatçı giderek ezbere çalışmaya başlamış; “özellikle de üç boyutlu bir biçime sokulmak üzere hazır durumda imgeleminde beliren görüntülere öncelik” vermiştir (1991: 196). Genel bir değerlendirmeye bu anlamda Giacometti’nin sürrealist dönem ve sonrası çalışmalarının yalnızca doğanın taklidi olmadığı, nesnel dünya görüntülerinin (modelin) zihinsel izdüşümlerinin görüngülerinin yansımaya dönüştüğü ve bu anlamda doğanın bir tamamlayıcısı işlevi üstlendiği de söylenebilir. Bununla birlikte Aristotelesci bakış açısıyla şüphesiz sanatçı için bir arınmanın ürünü oldukları da anlaşılır.



Görsel 2. Alberto Giacometti

Karkın’a göre (2009: 17-18); “sorgulama biçimleri, paradigma/mimesis, gerçeklik/ yarılsama, imge/beden gibi kavramsal ilişkiler etrafında şekillenen yüzyılların bize taşıdığı sanatçı modelini ortaya çıkartmıştır”. Benzer şekilde Giacometti de insan ve doğaya ilişkin eserlerinde heykele yeni bir işlev yükler, “sanat yapıtı ve izleyici arasında yeni bir ilişki” kurar ve “bu ilişki hayattan da bildiğimiz tiksintiyle isteğin, tat almayla acı çekmenin birbirine karıştığı çekicilik-iticilik yaşantısından” kaynaklanır (Lynton, 1991: 196). Bu yaklaşım felsefede idealizm-realizm ilişkisine/çelişkesine benzetilebildiği gibi Platoncu gerçekliğin duyulur dünya-düşünülür dünya ikileminde de benzer bir diyalektik vardır. Karkın’a göre her ne kadar sanat; “soyutlamaya geçildiği andan itibaren artık taklit edilmesi söz konusu olmayan dış gerçekliğe gönderme yapmaktan vazgeçse de sanatçı, görüntüler çağında gerçekliğe yönelik yeni taleplerini, trajik biçimin inandırıcı biçimiyle yeniden kurgulamaktadır” (2009: 18). Burada söz konusu olan gerçekliğin bilinçli olarak terkedilmesi olsa da Platon’un mağara alegorisinin yine de bir yansımaya sahiptir. Hatırlanacağı üzere mağara duvarına yansıyan gölgeler yaşanan dünyanın, dış gerçekliğin duyularla algılanabilen gerçekliği ve mağaranın dışı da ideaların yansıması olan gerçek nesnelere. Bu diyalog Giacometti heykelleri bakımından analiz edildiğinde gölgenin yerini sanatçının zihninin imgesel dışavurumunun aldığı, ideaların yansıması olan bu dünya nesnelere ise Giacometti eserlerinde yerini insan figürüne bıraktığı görülür. Bu anlamda zihinsel imgelemin görüngülere dönüşmesi Giacometti’nin idealist insan figürünü temsil eder. Platon’la bu noktada çelişse de Platon’un sanatın gerçekliği hiçbir

zaman yansıtamayacağı görüşünün Giacometti heykellerinin ince uzun yapısı ve olağandışı boyutları ile örtüştüğü görülür. Bununla birlikte Giacometti heykellerinde her ne kadar doğadan bir kopuş söz konusu olsa da “kendisi sanki biçimsiz bir maddeyi bir başa ya da bir gövdeye dönüştüren ilk insanmış gibi, temel niteliklere önem verdiği görülür” (Lynton, 1991: 197). Sürrealist dönem onun modelden uzaklaşma dönemi olsa da 1950’lerden sonra yeniden modele dönen Giacometti figürlerini hem modele bakarak hem de kendi zihinsel gücünden yararlanarak imgeleminden yaratma yolunu seçmiştir. David Sylvester’e göre; “doğadan bakarak çalışmak, ezberden çalışmak gibidir: sanatçı ancak baktıktan sonra aklında kalana biçim verebilir”. Lynton’a göre; “arada, ne kadar kısa olursa olsun, belli bir olgunlaşma sürecinin de geçmesi gerekir” ve gene Sylvester’e göre; “bir heyecanı kopya etmeden önce, zihnimiz o heyecanın dışına çıkmak zorundadır” (Lynton, 1991: 197). Benzer şekilde Giacometti heykelleri de gerçek dünyanın doğrudan ya da dolaylı bir yansıması değildir, bu çalışmalar gerçekliğin sanatçının bilincindeki izdüşümlerinin yansıması, “kendi şiirsel dünyasının bir parçasıdır” (Lynton, 1991: 197). Karkın’ın da ifade ettiği gibi; “Sanatçının imgesi ve dış dünyası arasındaki sanatsal yaratım, ona bilincinin görsel dönüşümlerini sağlayabildiği görü olanaklarını sunmaktadır. Elbette ki bu saf bir görü değildir ve gösterenin gösterileni sunduğu farklı yönelimlerle örtüşmektedir” (2009: 18). Bununla birlikte Platon’un ideal devletinde sanatçının zanaatçının üretiminin kopyasını yaparken duyulur, düşünülür dünyayı, bu dünyayı konu aldığı görülür. Benzer şekilde Giacometti de bu dünyadan beslenir, gerçek dünyanın figür ve imgelerini kendi gerçekliğine dönüştürür. Yöneldiği gerçeklik idealar değildir ama onun sürekli olarak yeniden başlaması, hızlı çalışması, yaratımını sürekli olarak değiştirmesi ve eserleri karşısındaki kısa süreli memnuniyeti idealizmin bir yansıması, işareti olarak algılanabilir. Ancak yine de Platoncu idealizmden oldukça farklı bir düşüncedir bu; daha çok Aristoteles düşüncesinde yer alan “saf form” açıklaması ile ilişkilendirilebilir. Belirtildiği gibi amaç en mükemmel formu yaratarak saf forma ulaşmaktır ve maddenin form yoluyla madde halini almasında yaratıcı Tanrı gibi bir işleve sahiptir. Bu anlamda Giacometti eserlerinde ve yaratım sürecinde eserlerin sürekli olarak parçalanıp yeniden yapılması, Aristoteles’in gerek doğa gerekse sanattaki mükemmel forma ulaşma amacı gibi bir yönelimdir denilebilir. Giacometti’ye göre hiçbir bitmiş iş tamamlanmış değildir ve gerçek mükemmel forma, saf forma ulaşmak için madde yeniden ve yenide ele alınmalıdır. Bununla birlikte Aristoteles’in “sanatçı çalışmalarıyla tabiata ayna tutar” söylemi Giacometti açısından kısmen geçerli olsa da bu ayna yalnızca başlangıç anı için geçerlidir, tamamlanmış varlık Giacometti’de doğanın değil, iç duyum ve algılamın bileşimi, yansıması olarak ortaya çıkar. Ancak yine de eşyanın iç tözünü varlık içindeki ideayı hedeflediğinden Aristoteles’in güzellik anlayışından tamamen uzak olduğu da söylenemez.



Görsel 3. Alberto Giacometti, Yürüyen üç adam (Küçük meydan), 1948 / **Görsel 4.** Alberto Giacometti, Orman, 1950, Maeght Vakfı, Fransa

Doğanın hem bir kopyası hem de tamamlayıcısı olarak Giacometti heykelleri giderek küçülmüş ve sonunda üç dört santim boyutlarına kadar düşmüştür. Hem küçük heykellerinin hem de daha büyük boyutlu heykellerin canlı görünmelerini sağlamak için inceliğin gerekli olduğunu düşünen sanatçı modelden ve ezbere yaptığı çalışmalarında neredeyse çizgisel bir üslup ve anlatım biçimi tercih ederek bedeni cisimsizleştirmiştir. Lynton’a göre bu ince tekli ya

da grup figürlerinin ilk örnekleri ya da benzer anlatı biçimleri Mısır heykelleri ile ilişkilendirilebilir; “Mısır figürlerinin gücü ve dingin yalınlığı nasıl çölün ve ölümden sonraki hayat düşüncesinin koşullandırdığı bir özellikse Giacometti’nin figürlerindeki sertlik ve incelik de, çağdaş insanın yazgısı olan tedirginliğin ve yalnızlığın bir belirtisidir” (1991: 221-222). Aynı zamanda bu sözler Giacometti eserlerini Varoluşçu felsefeye ve Jean Paul Sartre’a bağlar -ki düşünür 1948 yılında gerçekleşen sergi için yazdığı bir metinde bu sözlere yer vermiştir. Bununla birlikte Giacometti’nin insan figürlerini cisimsizleştirmesine benzer Platon’da ideaları cisimsel ve maddesel olmayan bir konuma yerleştirmiş, uzay ve zamandan bağımsız olarak tanımlamıştır. Bu anlamda Giacometti heykellerinin de evrene (insana) ilişkin tanımlanmış gerçekliğin dışında kalarak uzayın dördüncü boyutunda hareket ettikleri, yükseldikleri ve uzadıkları görülür. Sartre’a göre; “Giacometti’nin kadın ya da erkek figürleri, sanki boylarını postlarını göstermek istercesine, genişliklerinden ziyade yükseklikleriyle uzanırlar bize” (2000: 96). Dolayısıyla bu heykellerin de maddesellikten uzaklaştığı ve düşünsel bir temele oturduğu söylenebilir. Ancak Platon’da olduğu gibi tanrısal bir nitelik taşımazlar, aksine bütünüyle bu dünyaya aittirler; amaçlı olarak uzatılmış bu heykelleri bir anda oldukları gibi, bütünsellikleri içinde görmek zorunda kalırız ve asla yakınlaşıp gözlemlemeye izin vermezler. Bu yapıldığında bütünün yalnızca belirli kıvrımları ve malzemenin dalgalı formundan başka bir şey olmazlar. “Giacometti’nin bir heykeline yaklaşamayız” der Sartre; onu resim sanatındaki gibi ya da klasik heykel anlayışındaki gibi farklı mesafelerden izleyemeyiz. Yaklaşırsa heykelin tüm gerçekliği ortadan kalkar yalnızca alçının katmanları ve kıvrımları görülür. Sartre’a göre; “bu heykeller kendilerinin sadece saygılı bir uzaklıktan görülmelerine izin verirler” (1948; Harrison ve Wood, 2016: 655). Bu anlamda Platoncu idealizmden çok Aristotelesci realizme daha yakındırlar denilebilir. Bu uzak-yakın ilişkisinin düşünsel sistemde karşılığı Platoncu gerçeklikte bilginin özüne, ideanın kendisine duyularla değil ancak akıl yoluyla ulaşılabilir söylemiyle örtüşür. Ancak Platon’un aksine Giacometti heykellerinin akılla ulaşılabilir bir boyutta olmadıkları, duyularla ve düşünsel yolla ulaşılabilen bir gerçekliği temsil ettikleri görülür. Bu gerçeklik sanatçının zihinsel süreci, imgelemidir ve yalnızca akıl bunu deneyimlemekte yetersiz kalacaktır. Bununla birlikte; “algılama mekanizmamızı ayarladığımız zaman, karşımızda şaşırtıcı derecede canlı ve kimseye benzemeyen bir insan görüntüsü buluruz. Bizden uzaklığını koruyan bu insan görüntüsü, bizde herhangi bir dokunma isteği de uyandırmaz” (Lynton, 1991: 222). Bu anlamda Aristoteles’in varlığı durağan ve bir olan öge olarak tanımlaması kısmen Giacometti eserlerinde yansımalarına sahipken kısmen de bu gerçekliğin dışında kalır. Aristoteles bakış açısına göre duyular gerçeklikten soyutlama ile elde edilirken bu anlamda varlığın saf formunun da yansımaları haline gelirler. Benzer şekilde Giacometti heykellerine bakıldığında da – figür hareket halinde betimlenmiş olsa da- heykel formunda ortaya çıkan varlık durağan ve bir bütündür. Nesnel dünyanın duyulur gerçekliğinin doğrudan yansımasıdır ve bu anlamda madde olarak malzemenin form kazandığı, varlık durumuna geldiği ve öz olarak ideanın bu form içinde var olduğu ifade edilebilir. Resimlerinde de benzer bir ilişki söz konusudur; duyulur dünyaya ilişkin bir gerçeklik olarak figür zihinsel indirgeme sonucu duyu verileriyle yeniden form olarak tuval üzerinde görünüm kazanır ve durağan, özü kendi içinde barındıran bir varlık alanı yaratır. Böylelikle ideal olan aslında duyulur dünyanın verileriyle onun da ötesinde bir madde-form birlikteliğine dönüşür. Öyleyse Aristotelesci gerçeklik olarak ideanın Giacometti heykellerinde ya da diğer varlık görünümünde maddesel bir boyuta taşındığı ve bu dünyanın indirgenmiş duyulur biçimine dönüştüğü söylenebilir.



Görsel 5. Alberto Giacometti, İşaretçi Adam, 1947 / **Görsel 6.** Alberto Giacometti, Yürüyen Adam I, 1960

Bununla birlikte Aristoteles'in heykel örneği ile açıkladığı ve maddenin (malzemenin) heykel formuna sahip olduğunda varlık olarak kendini gösterdiği tanımı devamında incelendiği gibi belirli faktörlerle birlikte gelişir. Giacometti heykelleri bu anlamda tanımlanan bu dört nedenle doğrudan ilişkilidir ve Platon'un aksine gerçekliğin (gerçek varlığın/ideanın) duyulur dünyada olduğunu ve bütünden tekil olanın yaratıldığını örnekendirir. Bu anlamda maddi neden olarak -sanatçının kullandığı farklı malzemeler olsa da- çoğunlukla kilin kendisi kabul edilebilirken, formel neden tamamlanmış -ya da Giacometti heykellerinde tamamlanmamış- heykelin formudur. Giacometti çalışmanın yaratıcısı olarak hareket ettiren nedeni oluştururken, formun ortaya çıkış amacı ya da yaratılış nedeni Aristoteles gerçekliğinin amaç nedenini oluşturur.

Giacometti aynı zamanda insan kalabalığı üzerine yoğunlaştığı grup heykeller de üretmiştir. Bu heykelleri tanımlarken Sartre; "Bir meydana birbirine bakmadan geçen insanlar. Umutsuz, yalnız, ama birlikte. Birbirlerini kaybeden ama birbirlerini aramadıkça da asla birbirlerini kaybetmeyecek olan insanlar" der 1950 yılında. Giacometti'ye göre *Orman* (Görsel 4) isimli heykel grubu; "(...) acımasız geçen yıllar boyunca iyice gözlemlenmiş bir orman parçası (...) birbirlerinin yolları üzerinde durarak sanki karşılıklı konuşan insanlar gibi, kuru ve ince gövdeli ağaçlardan oluşan bir orman" olarak tanımlanır (Sartre, 2000: 70). Platoncu gerçeklikle Sartre'in grup heykelleri yorumlandığında ise ikili karşıtlıkların varlığına ulaşılır; tanımlandığı gibi idealar değişmeyen gerçekliklerken içinde yaşanılan dünya ve bu dünyaya ilişkin değerler sürekli değişken ve hareketlidir. Bu nedenle gerçeğin bilgisine duyuyla ulaşılamazken idealar ulaşılmaz gerçekliği, bu dünya nesnelere ilk halini temsil eder. İdeaların sonsuz ve ebedi niteliği ile değişmeyen varlıklar olmalarına karşın bu dünya nesnelere hareket halinde ve değişken olmaları Giacometti heykelleri göz önüne alındığında tam aksi boyutta gelişir. Model alınan insan figürü tanrısal yaratım olarak değişmez bir varlıktır, benzer şekilde sanatın konusu haline geldiğinde de Sartre'ın da ifade ettiği gibi ilkçağlardan itibaren değişmeden kalmış ve idealizmin sembolü olmuştur. Oysa Giacometti'ye konu olduğunda sürekli bir değişim ve hareketin varlığı gözlemlenir. Küçülür, büyür, parçalanır, yeniden yaratılır, hareketlendirilir ve boşlukta bir araya getirilir. Ancak bu değişim yalnızca biçimseldir, zamanda değişimin sürekliliği (bozulup yeniden yapılmaları) mevcut olsa dahi harekete sahip değildir. Grup heykellerde bu kopukluk (birbirlerinden ve izleyiciden) daha belirgindir. "Bu figürlerin içinde buldukları mekandan, kendi içlerine doğru büzüldükleri söylenebilirse de, o mekanda içinde varlıklarını duyurdukları ve güçlü ayaklarıyla toprağa bastıkları da ileri sürülebilir" (Lynton, 1991: 222). Giacometti'nin kendisi ise eserlerinin yerine Platoncu bu dünya tanımında olduğu gibi sürekli olarak yeniden başlar, bunu yeniden yapmak anlamında değil, ulaşmak istediği hedefe yaklaşmak anlamında gerçekleştirir, bu da Sartre'ın ifadesiyle antik dönem heykellerinin ideal güzelliklerinin aksine "insanı mumyalıştırmadan onun taş kalıbını çıkarmak mümkün mü?" sorunun cevabında saklıdır.

Bununla birlikte Giacometti’de ulaşılmak istenen hedef ya da ideal heykel formundan uzaklaşma çabası olarak karşımıza çıkan düşünce Platon felsefesinde duyulur dünya nesnelere güzellik derecesi olarak kendini gösterir. Sanatçının üretiminin yanında bu dünya nesnelere hiçbir Platon’a göre güzel ideasının yanında yeterince güzel olmayacaktır. Platon’un güzel ideası üzerine düşünceleri Giacometti’de heykellerin ya da resimlerin hiçbir zaman tam olarak bitirilmemesiyle ilişkilidir. O sadece eskizlerle ilgilenir ve bu anlamda sürekli bir akış içerisinde. Sartre’ın ifadesiyle “her şeyi kırar ve en baştan başlar. Zaman zaman dostları bir başı, bir genç kadını, bir delikanlıyı katliamdan kurtarsa da O aldırılmaz ve işine döner (...)” (1948; Harrison ve Wood, 2016: 653). Sürekli bozulup tekrar yapılan, olma halinden çok oluş halini temsil eden heykeller ve elbette bütün bu süreç zihinsel imgeleme modelle diyalogunun yansıması olarak ortaya çıkar. Bununla birlikte sanatçıyı sürekli olarak yeniden başlamaya iten neden “ısrarla mutlak olanı aramasından” kaynaklanır. Ancak bu mutlak olan Platoncu idealizm değil, kısmen Aristotelesci madde-form ilişkisidir. Giacometti’yi Platon’a yakınlaraştıran yalnızca idealar dünyası ile form olarak heykellerinin indirgemeci yaklaşımı ve klazime cephe almış olsa da kendisinin yarattığı yeni imgesel uzamdır -ki bu da incelendiği gibi farklı boyutlarda ilişkilendirilip ayrıştırılabilir. Giacometti’ye göre; “boşlukta bir aşırılık vardır”. Bu aşırılık “bir şekilde yan yana konmuş elemanların basit ve saf bir şekilde yan yana gelmesidir” (Sartre, 2000: 91).

Kimi heykeltıraşların -idealist sanatçıdan söz eder- bu boşluğu alabildiğine doldurmalarına karşın “gerçek dünyanın nefes alıp veren insanında aşırıya kaçan ve gereksiz olan herhangi bir şey yoktur; ondaki her şeyin bir işlevi vardır çünkü” der (Sartre, 2000: 91). Bununla birlikte Platon’un sanatçı için, şeylerin yalnızca görünüşlerini bildiği nasıl olduklarını bilmediği söylemi de Giacometti’nin düşüncesiyle örtüşür ve onun gerçekliği temsil yolunu dış dünyaya ya da ideal olana değil, kendi bilincine yöneltmesi ve orada aramasıyla ilişkilendirilebilir. Karkın’ın da ifade ettiği gibi modern yaşamın beraberinde getirdiği koşulların, yalnızlaşmanın ya da çokluk içinde birliği deneyimlemenin dışavurumu olarak sanat önemli bir işleve sahiptir; bu yalnızca toplumsal değil, yaratım boyutunu da ifade eder. “Dolayısıyla sanatçı, yalnızlığını temsil edebilecek nesneyle özdeşleşim süreci yaşayarak, onun tüm hallerini dolaysız biçimde anlatmaya çalışacaktır” (Karkın, 2009: 18). Sonuçta Giacometti de; “çokluğu basit bir şekilde bastırıp yoğunlaştırarak, çokluk içinde birlik sorununun biricik çözümünü bulur” (Sartre, 2000: 96). Aynı şekilde “kullandığı maddeye, insana ait biricik bütünlüğü doğru bir şekilde vermeyi” başarmıştır ki bu da “eylem bütünlüğüdür” (Sartre, 1948; Sartre, 2000: 96). Bununla birlikte Giacometti heykellerinde figür “kendisini gerçekliğine yerleştirir, çünkü onun sizle ilişkisi artık sizin alçı bloğuyla ilişkinize bağlı değildir: Sanat özgürleşmiştir (...)” (Sartre, 1948; Harrison ve Wood, 2016: 655). Konuya Aristoteles’in bilgi alanı bakımından yaklaşıldığında ve bilimsel bilginin amacının tekil ve bireysel bilgisi olduğu ve her tekil olanın kendisinde bir öz, saf form ya da idea olduğu söylemi Giacometti eserleri bakımından karşılıklı analiz edildiğinde kimi benzerliklerin varlığı ortaya çıkar. Giacometti heykellerinin de bu anlamda madde-form birlikteliğinden oluşmuş birer varlık oldukları, bu anlamda birer tekillığe sahip oldukları, her birinin yukarıda değinildiği gibi belirli bir zihinsel indirgemenin ürünü olarak duyulur dünyanın bu dünyaya ilişkin özsel yansımaları olduğu ve bütünü bilgisine (sanatçının gerçekliğine) bu çalışmaların her birinin özsel gerçekliğinden ulaşılabildiği görülmektedir. Giacometti çalışmalarının her biri başlı başına ayrıştırılmış bir dünyanın yeniden tasarımı olsalar da genel bilgiye ulaşmak için onların da bütünsel ele alınması bu anlamda önemlidir.



Görsel 7-8. Alberto Giacometti, Karanlık Kafalar serisi, 1959

Sartre’ın *Giacometti Üzerine* isimli makalesinde, “heykel yaparken lirik olan Giacometti, resim yaparken nesnel birisi olup çıkar” ifadelerine yer vermiştir. “Heykele bir ressam gibi yaklaştığı” ve “alçı figüre sanki tuval üstündeki bir kişiymiş gibi davrandığı” belirtildi. Aynı şekilde resimlerine de bir heykeltıraş gibi yaklaşır Giacometti; “çünkü çerçeveye sınırlanmış düşünsel mekanı gerçek bir boşluk olarak kabul etmemizi ister” (Sartre, 2000: 72). Bununla birlikte izlenimlerin gerçeğe dönüştürülmesinde ya da bir resim olarak varlık halini almasında Aristoteles’in sanatı varlığa getiren nedenlerden ikincisi olarak tanımladığı taklitten duyulan haz olgusu da belirgin olarak gözlemlenmektedir; ancak bu sanatçının eylem anının hazzı değildir şüphesiz, karmaşanın, ritmin, yeniden çizmenin ve üzerinden geçmenin yansımasıdır. Bununla birlikte Aristoteles’te imgenin gerçekliğe benzerliği doğrultusunda haz verdiği görülürken, Giacometti resim ve heykellerinin bu anlamda bir karşılaştırmaya sokulması imkânsızdır. Bunun da nedeni şüphesiz gerek dışsal gerek içsel nitelikler bakımından sanatçının çalışmalarının gerçekliği yalnızca anımsatması ve nesnelin öznel indirgenmiş olmasıdır. Bununla birlikte Aristoteles’in sanatı tanımlarken zihni ve duyguları bir arada önemli olarak sunması bakımından Platoncu idealizmden daha gerçekçi bir bakışa sahip olduğu söylenebilir. “Betimlenen biçimin içinde, çizdiği bir yığın çizginin nasıl oluşturulduğuna dikkat edin. Varlığın bizzat kendisi ile olan yakın ve içten ilişkilerini görmeye çalışın bu çizgilerin” der Sartre (2000: 75). Ona göre; “Bazen güçlü çizgilerle, kahverengimsi bir tonla, ağır vücut kütlesi kurnazca belirlenmiş; bazen de göz kamaştırıcı bir ışık oyunu ile muğlaklaştırılan bir kalça ya da kol, bir yerlerde tamamen ortadan kaldırılmış” (2000: 75). Bu anlamda Platon’un tanrısal üretim olarak sınıflandırdığı doğanın kendisinin ya da insanın Giacometti resimlerinde imgelemin yansımasına dönüştüğü görülür. Bununla birlikte söz konusu portre resimlerinde modelin kendisinin daha en baştan ortadan kalkmasının yanında tamamlanmamış izlenimi veren gerçekliği ile varlığın mutlak doğruluğunun da ortadan kalktığı ve bilinçli indirgemenin sonucunda kendi yasalarını yarattığı anlaşılmaktadır.

3. Giacometti ve Bacon Karşılaştırmasının Platoncu Yönü

Giacometti resimleri ile heykellerinde duyumsanan duyulur dünya ve düşünülür dünya arasında konumlanmış gerçeklik yaklaşımı ve başkalaşım, hemen hemen aynı dönemlerde hem yakın arkadaşı hem meslektaşı olan Francis Bacon eserleri içinde doğrudan geçerlidir denilebilir. Her iki sanatçı da kimi zaman aynı modellerden (aynı nesnel dünya verisinden yararlanmış olsalar da) bakarak eserlerini üretseler de her ikisinin de kendi yeni gerçekliğini yarattığı ve bu gerçekliğin alışılmış görme biçimlerinden farklı olduğu anlaşılmaktadır. Timuçin’e göre (2011: 10); “sanatta yaşamı doğru görmenin yolu ona olduğu gibi bakmak yani çıplak gözle bakmak değil özel bir gözle bakmaktır. Bunun için özel bir görme gücü olabilmeyi başarmak gerekir. Kendi olarak bakmayı bilen göz de diyebiliriz”. Bu anlamda hem Giacometti’nin hem de Bacon’ın gerçekliğe alışılmış yaklaşım biçimlerinin dışından ve “kendi olarak” yaklaştıkları,

kendi gerçekliklerini nesnel dünyanın duyulur gerçekliğinden ayırdıkları görülür. Bu sanatçıları rahatsız eden şey şüphesiz “hiçlikle varlık arasındaki yarı hallerdir” (Sartre, 1948; Harrison ve Wood, 2016: 653). Bu yarı haller Platoncu anlamda ideaların kötü bir kopyasıdır ancak bunun da ötesinde bu eserler sanatçının “güzel olanı ya da ideal olanı bulmak adına başkalaşmış formlar” meydana getirmesidir ve “başkalaşmış formlar kendi varoluş özlerinden bir şeyleri kaybederken aynı zamanda kendisini durmadan hatırlatır” (Ötgün, ve Altaş, 2020: 11).

Tunalı'ya göre (2013: 146); “Nesnelerin bu içyüzü, varlığın, evrenin derinliğidir, bu anlamda da mutlak ve değişmez olan şey, varlığın özüdür. Ama bu öz, varlığın yüzeyinde değil, tersine, varlığın derinliğinde bulunur ve bu, varlığın içyüzünü oluşturur”. Tunalı'nın varlığın değişmeyen özü olarak tanımladığı gerçeklik Platon düşüncesi sisteminde ise belirtildiği gibi idea olarak ifade edilir ve var olanlar sürekli değişim halinde olmasına karşın mutlak öz aynı kalır. Buna karşın sanatın modernist döneminin temelinde yatan gerçekliğin değişim olduğu ve her bir sanatçının kendi imgesel gerçekliğini değişen bakış açılarından resmettiği ya da şekillendirdiği görülür. Daha önce de ifade edildiği gibi Giacometti'nin gerek resimleri gerekse heykelleri bu değişimin ve içe bakışın yansımalarına sahip olmakla birlikte aynı yaklaşımı Bacon'ın da benimsemiş olduğu, nesnel dünyaya ilişkin görsel ya da duyuşsal verinin bilincin süzgecinden geçirilerek soyutlandığı ve özneliğin nesnellik içerisinde yeniden görünüşe geldiği görülmektedir. Bununla birlikte bu iki sanatçının gerçekliğe yaklaşım biçimleri benzer olsa da aralarında kimi tezatlıkların da olduğu görülür. Lynton'a göre; “Francis Bacon'ın korku veren imgelerden oluşan yapıtları anıtsal boyutlarda yapılmıştır; oysa Giacometti'ninkiler daha narin ve ince olmaya eğilimlidir. Bacon'ın eserleri hepimizin bildiği günlük yaşantılarımızı sergilerken, Giacometti çağlar boyunca insan imgesini dile getirir” (1991: 266). Benzer şekilde Giacometti figürlerini bütün olarak sunarken, Bacon'da figürler parçalara ayrılır ve korku duygusu uyandıran boşluklar yaratılır. Her iki sanatçının da portre serileri vardır ve bu resimler kendi içinde başkalaşım yaşamış bilinmeyen kimliklerin durağan ve cisimsizleştirilmiş yansımaları haline gelmiştir. Bu anlamda her iki sanatçının da çalışmalarına konu olan imgesel kişilerin Aristotelesçi anlamda durağan ve bir olan bir öge olarak birer varlığa dönüştükleri söylenebilir. Sabit ve resmin sınırlarının dışına yönelmiş bakışları ile her iki sanatçının da portrelerinde yer alan figürlerin bu dünya ile Platon'un düşünülür dünyası (idealar) arasında sıkışmış oldukları tanımlanabilir.



Görsel 9. Alberto Giacometti, Yürüyen Adam (1)/Francis Bacon (2)/Giacometti (3)/Bacon (4)/Giacometti, Uzun Boyunlu Kadın (5)

Genel olarak değerlendirildiğinde tüm ayrıntı noktalarına karşın bu iki sanatçının da duyulur dünyanın bilince izdüşümlerini yansıttığı, figür ya da imgelerin zihinsel indirgeme sonucu başkalaşım yaşadığı, parçalandığı, çizgiselliğe indirgenildiği, soyutlandığı ya da renk alanlarının arkasına saklandığı ifade edilebilir. Timuçin'e göre (2011: 30); “bilinç, önce dış dünyadan sonra kendinden beslenir ve kendini üretirken ulaşabildiği her türlü veriyi kullanarak kendinde zengin bir dünya oluşturur. İşte bu dünya tek ve indirgenemez bir dünyadır; onun benzerlerinden belki uzaktan uzağa söz edilebilir ama onun aynısı hiçbir yerde yoktur: en sıradan bilinç bile özgünlükleriyle bilinçtir”. Tam da bu nedenle

her iki sanatçının portreleri ya da diğer eserleri aynı modelden yapılmış, aynı duyulur dünya nesnelere yola çıkmış ya da aynı tarih-toplumsal koşulların değerlerinden beslenmiş de olsalar her biri kendi içinde biriciktir ve kıyaslanamaz. Bu çalışmaların her biri Platoncu idealist düşüncenin mağara alegorisi benzetmesinde olduğu gibi gerçekliğin birer yansımasıdır ancak Aristoteles felsefesinde tanımlandığı gibi “saf form” olarak töz her birinin içinde varlığa gelmiştir. Madde biçimlendirilmiş ve form halini almış, söz konusu formda belirtildiği gibi düşünülür dünya ile duyular dünyası arasında sanatçının kendi gerçekliğinde somutlaşmıştır. Bununla birlikte Giacometti'nin Diego'yu resmettiği resimlerinde olduğu gibi sonu olmayan bir başkalaşım, değişim söz konusudur. Bu da Aristoteles'in varlığı durağan olarak tanımlamasına karşın, Platon'un bu dünya nesnelere sürekli devinen ve hareketli olarak ifade etmesine benzer. Form da bu doğrultuda sürekli olarak değişecek, yeniden biçimlendirilecek ve sonu olmayan bir zaman dizgesine asılı kalacaktır. Bununla birlikte Giacometti söz konusu başkalaşım ile ilgili; “kafaların portre olma özelliğini giderek yitirdiğini, giderek bir başka şeye yakınlaştığını ve gerçek bir kişiden daha gerçek bir nitelik kazandığını” belirtmiştir (Giacometti, 2015: 196; Ötgün ve Altaş, 2020: 13).



Görsel 10. Francis Bacon / **Görsel 11.** Alberto Giacometti

Bacon resimleri incelendiğinde de benzer durumun varlığını sürdürdüğü görülmektedir; belirli bir varlığın portresi olmaktan çıkmış salt varlık halini almışlardır. Her iki sanatçının portre serilerinde de dikey olarak inceltilmiş formlar ve deforme bedenler kullanılırken, bu formların anlamları ya da göstergeleri saklı kalmıştır. Ancak bunda elbette olağandışı bir durum söz konusu değildir, Lynton'ın da ifade ettiği gibi; “sanat yapıtları anlamlarını çoğu zaman ya belirtmezler ya da içlerinde taşırlar” (1991: 222). Merleau Ponty'nin de ifade ettiği gibi; “(...) gayet iyi bildiğimiz nesnelere gibi gözümüzün önünden akıp gitmezler, gözümüze takılırlar, bakışımızı sorgularlar, kendi gizli tözlerini, maddi varoluş biçimlerini tuhafça iletirler, gözümüzün önünde adeta ‘kanarlar’” (2014: 59). Bununla birlikte her iki sanatçının da eserlerinde yatay ve dikey bölüntüler ya da çerçeve içine alınmış imgeler vardır; bu da Platoncu gerçekliğin duyu-akıl ikilemi ile ilişkilendirilebilen bir olgudur. Bu sanatçılar duyular yoluyla edinilmiş bilgiyi paranteze alarak zihinsel bir indirgeme yapmış, ancak yeniden yaratılan görüntü içerisinde yer alan figür, kilise resimlerindeki haleler gibi belirli bir geometrik oluşum içerisine sokularak akıl tamamen yadsınmamıştır denilebilir. Ötgün ve Altaş'a göre (2020: 16); “Figür, çekilen sınır nedeniyle odanın içerisindeki diğer alanların hem içerisinde hem de dışarındadır. Çerçeve ile sınırlandırılmış olan başkalaşmış figür, o alanın içine hapsedilmiştir”. Söz konusu çerçeve aynı zamanda izleyiciyi de resmin merkezine gerçekliğin değişim geçirmiş yeni varlık alanına, figürün kendisine sabitlemek gibi bir işlev üstlenir. Deleuze'a göre ise; “bu şekilde tecrit edilmiş olan figür bir imgeye, bir ikonaya dönüşür” (2009: 13-14; Ötgün ve Altaş, 2020: 16). Bununla birlikte her iki sanatçı da her ne kadar aynı dış gerçekliğe yönelmiş ve bu gerçeklik Platoncu anlamda içinde yaşanan dünyanın duyularından beslenmiş olsa da gerek

soyutlama biçimleri gerek maddeye form verme süreçleri, gerekse zihinsel indirgemeleri farklı boyutlarda ve görme biçimleri ile duyum gerçeklikleri farklı mesafelerde konumlanmıştır.

4. Giacometti ve Picasso'nun Güzellik Anlayışlarının Aristotelesci Yüzü

Giacometti ve Bacon arasında biçim ve içerik bağlamında gerçekleşen ve kimi noktalarda yaklaşan kimi noktalarda ayrılan ifade biçimleri Giacometti ile Picasso arasında da görülür. Picasso da Bacon gibi Giacometti ile yakın ilişki içindedir ve zaman zaman bir araya gelip uzun sohbetler etme fırsatları olmuştur. Bu ilişkinin en önemli yanı dış dünya gerçekliği hakkında her iki sanatçının da benzer sorular sormalarına karşın farklı cevaplar almış olmaları ve dolayısıyla dış gerçekliği duyumsama ve yorumlama biçimlerinin farklı oluşudur. Bununla birlikte konu aldıkları gerçeklikler de çoğunlukla farklıdır; Picasso'nun canlı cansız dış dünyanın neredeyse tamamını anlatının konusu haline getirmesine karşın Giacometti'nin yalnızca beden ve varlık olarak insan alanına yöneldiği görülür. "İki sanatçı da sanatsal uygulamalarıyla zorlayıcı bir ilişki paylaşırken Picasso hareketle flört eder, Giacometti ise onu tamamen kucaklar" (Anonim, 2017). Bu anlamda Picasso'nun eserlerinin Platon'un duyulur dünyaya ilişkin değişken ve hareketli gerçekliğini betimlediği, Giacometti'nin ise Aristotelesci bakış açısıyla varlığın durağan formunu temsil ettiği söylenebilir. Bununla birlikte iki sanatçının da hayvan heykelleri karşılaştırıldığında Picasso tarafından kübik formlara indirgenmiş figürün Giacometti'de diğer heykellerindeki karakteristik özelliklere sahip olduğu, zayıf ve cılız inceltilmiş bir görünüm kazandırıldığı görülür. Bu anlamda her iki sanatçının da Platoncu gerçeklik bakımından duyulur dünyaya yöneldiği ve zihinsel indirgemenin ardından yeniden maddenin ideal formundan uzak yeni bir form yarattıkları anlaşılmaktadır.



GörSEL 12. Pablo Picasso, Dişi Keçi / **GörSEL 13.** Alberto Giacometti, Köpek, 1951

Bu sanatçılar arasındaki sanatsal temsil açısından gözlemlenen ilişki diğer ikili karşılaştırmalarda da belirgin olarak gözlemlenir. Her iki sanatçının da figür üzerine yoğun bir ilgisi vardır. Cömert'e göre (1976: 19-20); "Giacometti'nin çizim ve resimlerinde figür, onu eriten ve yok eden bir perspektif içine" sokulurken heykellerinde figür mekanın kendisi halğine gelir. Picasso eserlerinde ise perspektif kısmen ortadan kalkar, yatay ve dikey bölümlere indirgenir ve bu karmaşık düzen içerisinde figür Platon'un "ideanın kötü kopyaları" olarak tanımladığı kendine özerk dönüştürülmüş bir alan yaratır. Bu noktada ele alınan her iki sanatçının da Aristotelesci düşünce sistemine duyulur dünya gerçekliğinde kısmen ya da bütünüyle uzaklaştıkları için haz duygusundan uzak oldukları görülürken -elbette bu yalnızca araştırma kapsamına alınan düşünürlerin bakış açılarının bir yansımasıdır- maddeyi işleyerek ona form vermeleri ile ideayı bu eserlerin içine yerleştirdikleri, tözün form içinde var olduğu da söylenebilir.



Görsel 14. Giacometti (sol), Pablo Picasso (sağ) / **Görsel 15.** Picasso (sol), Giacometti (sağ)

Bununla birlikte her iki sanatçının da doğadan, doğa biçimlerinden -Platoncu anlamda duyulur dünya nesnelere hareket ettikleri görülmekle birlikte ortaya çıkan eser ne yalnızca duyulur dünyanın yansımasıdır ne de salt düşünsel gerçekliğin izdüşümüdür. Bu sanatçıların bu iki dünya arasında bir noktada konumlandıkları, duyuşsal düşünselle bir araya getirerek madde-form ilişkisini yarattıkları anlaşılmaktadır. Bu anlamda bu sanatçıların akım, üslup ya da beslendikleri kaynak farklı bile olsa ortak bir yaratım, yaratma sürecini deneyimledikleri, ne Platon düşüncesinde ne de Aristoteles felsefesinde olmayan bir üçüncü dünya yarattıkları görülmektedir. Picasso'nun da tanımladığı gibi; "sanatta devrim, salt yeni bir dünya tasarımıdır" (Tunalı, 2008: 119).

5. Sonuç

Son olarak örnekleme alınan sanatçılarla Antik Yunan düşünce dünyasının sanata ve varlığın oluşuna ilişkin yaklaşımının incelenmesi tanımlanmış olduğu gibi yalnızca belirli noktalarla ilişkilendirilebilirken, çoğunlukla yalnızca soyut ve kavramsal boyutta bir karşılaştırmaya olanak tanır. Platon'un akıl yoluyla ulaşılabileceğine inandığı düşünülür dünya şüphesiz Platoncu anlamda bir yansımasına sahip olmasa da sanatçının zihinsel indirgeme ve soyutlama biçimleriyle koşut ilerler. Benzer şekilde Aristoteles'in varlığı oluş haline getiren etkenler arasında saydığı maddi, formel, hareket ettiren ve amaç nedeni kısmen incelenen sanatçıların eserlerinin ortaya çıkış süreçlerinde geçerliliğini hala sürdürürken, incelendiği gibi duyulur dünyadan soyutlama ile ve maddenin forma dönüştürülmesiyle elde edilmiş birer varlık alanı olarak örnekleme alınan figürler üzerinde somutlaşırlar. Bu doğrultuda incelenen sanatçılar ve düşünürlerin evrensel olarak kabul edilebilecek tek bir gerçeklik alanı oluşturmadıkları, farklı noktalardan ya da farklı açıklama yöntemleriyle biçimsel ve içeriksel olarak ilişkilendirilebildikleri ve bütün olarak soyut ve düşünsel temelde algının farklı boyutlarını temsil ettikleri görülür.

Genel olarak değerlendirildiğinde Giacometti, Picasso ve Bacon'ın Platoncu idealizm ve Aristotelesci realizm arasında gidip geldikleri ancak bu kavramları yeniden yorumlayarak yeni bir duyum ve yansıtma sistemi geliştirdikleri görülür. Platoncu idealizm düşünülür dünyadaki gerçek varlık alanı olmaktan çıkarak sanatçının zihninde yaşanan indirgemenin amaçlı olarak mükemmel formda betimlenmesini temsil eder. Elbette bu mükemmel form her sanatçı için değişiklik gösterecektir ve maddesel olan zihinsel olandan ayrıştırılamayacaktır. Realizm ise gerçekliği bu dünyanın maddi yükleriyle, toplumsal yapısı ve dinamik boyutlarıyla yeniden biçimlendirmeyi, parçalamayı, inceltmeyi, dağıtmayı, dışavurumu ve kendine özgü yeni gerçeklik ortaya çıkarmayı ifade eder. Söz konusu düşünce alanları bu anlamda ele alındığında incelenen tüm sanatçıların her ki düşünme biçiminin de yansımalarına sahip oldukları ve felsefenin konusu olan varlıkla (ya da insan) sanatın konusu olan varlığın benzer niteliklere sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Anonim (2017). “Picasso-Giacometti in Paris before Doha: a battle of the giants”, <https://judithbenhamouhuet.com/picasso-giacometti-in-paris-before-doha-a-battle-of-the-giants/> (Erişim: 09.05.2021).
- Aristoteles (1996). *Metafizik* (Çev. A. Arslan). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Aristoteles (1998). *Nikamakhos'a Etik* (Çev. S. Babür). İstanbul: Ayraç Yayınevi.
- Aristoteles (2001). *Ruh Üzerine* (Çev. Z. Özcan). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Aristoteles (2001). *Retorik* (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles (2005). *Poetika* (Çev. N. Kalaycı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Aşkın, Z. ve Cılız, F. (2016). “Platon'da Güzel, Aletheia ve Sanat İlişkisi”, *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, Cilt 6, Sayı 1, s. 195-209.
- Berger, J. (2007). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cömert, B. (1976). “Giacometti”. *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 203.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Dumont, J. P. (1965). *La Philosophie Antique*. France: Univeritaires Presses.
- Giacometti, A. (2015). *Yazılar* (Çev. Aykut Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Harrison, C. ve Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Hilav, S. (2009). *Felsefe El Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karkın, N. (2009). *Sanatta Anamnesis Sarsıntıları*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Kesenci, M. (2020). “Iris Murdoch, Ateş ve Güneş, Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?”, *Turkish Academic Research Review*, 5 (1), 105-110.
- Kul, A. E. (2021). *Platon ve Aristoteles'te Mimesis*. Agon Sanat Online. <http://agonsanat.com/ali-ekber-kul-platon-ve-aristoteleste-mimesis/> (erişim: 05.05.2021).
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Murdoch, I. (2008). *Ateş ve Güneş* (Çev. S. Rifat Kırkoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ötügen, C. ve Altaş, Ş. (2020). “Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın Figür Yorumlarındaki Bakışların Başkalaşımı”. *Sanat Dergisi*, (35), 10-18.
- Platon. (2016). *Büyük Hippias Theages* (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- Ponty, M. M. (2012). *Göz ve Tin* (Çev. Ahmet Soysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2020). *Eстетik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Bilge Yayıncılık.
- Sartre, J. P. (2000). *Eстетik Üzerine Denemeler* (Çev. M. Yılmaz). Ankara: Doruk Yayınları.
- Sena, C. (1972). *Eстетik, Sanat ve Güzelin Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Thonnard, F. J. (1956). *A Short History of Philosophy*. German: Desclee & Co.
- Timuçin, A. (2009). *Düşünce Tarihi 1*. İstanbul: Bulut Yayınları.

- Tunalı, İ. (2009). *Felsefeye Giriş*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Timuçin, A. (2011). *Estetikte Anlam ve Yorum*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yetkin, S. K. (2007). *Estetik Doktrinler*. Ankara: Palme Yayıncılık.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. “Atina Okulu Rönesans ve Raffaello”, <https://www.tarihlisanat.com/atina-okulu/> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 2. “Alberto Giacometti”, <https://www.atlantiskutuphanesi.com/kultur-sanat/alberto-giacometti/> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 3. “Alberto Giacometti, Yürüyen üç adam (Küçük meydan), 1948“ <https://www.artsper.com/za/contemporary-artworks/inspired-by-alberto-giacometti> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 4. “Alberto Giacometti”, <https://www.atlantiskutuphanesi.com/kultur-sanat/alberto-giacometti/> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 5. “Giacometti, İşaretçi Adam, 1947”, https://www.flickr.com/photos/bart_rick/15086919344 (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 6. “Giacometti, Yürüyen Adam I, 1960”, <https://museum.cornell.edu/collections/modern-contemporary/sculpture/walking-man-ii> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 7-8. “Alberto Giacometti, Karanlık Kafalar serisi, 1959”, <https://tr.pinterest.com/pin/68187381830797887/> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 9. “Giacometti-Bacon”, <https://www.galeriemagazine.com/bacon-giacometti-fondation-beyeler/> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 10-11. “Francis Bacon-Alberto Giacometti”, <https://www.widewalls.ch/magazine/bacon-giacometti-foundation-beyeler> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 12. “Pablo Picasso, Dişi Keçi” <https://www.flickr.com/photos/55198400@N05/33522695316> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 13. “Alberto Giacometti, Köpek, 1951”, <https://www.guggenheim.org/audio/track/dog-1951-cast-1957-by-alberto-giacometti> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 14. “Giacometti-Picasso”, <https://www.fondation-giacometti.fr/en/event/33/picassogiacometti> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 15. “Picasso- Giacometti”, <http://mmoorejones.com/picasso-giacometti/> (Erişim: 13.06.2021).

Burhan YILMAZ

Doç. Dr., Düzce Üniversitesi, burhanyilmaz12@gmail.com, Düzce-Türkiye

ORCID: 0000-0002-7019-3595

SANATTA İDEAL BEDEN İMGESİ, ÖTEKİ VE İĞRENÇLİK BAĞLAMINDA BİR ARAŞTIRMA

Özet

Bu çalışmada ideal beden ve güzellik konusunun sanatta ele alınma biçimi incelenmiştir. Klasik sanat biçimlerinde insan bedeni ideal ölçülerde ve formlarda betimlenmiştir. Her çağ kendi ideal güzellik anlayışını geliştirmiştir. Bu ideal güzellik anlayışı da sanat eserlerinde kadın ve erkek bedenlerinin temsillerinde uygulanmıştır. Klasik Yunan, Rönesans gibi klasik dönemlerin sanatlarında bedenler kusursuz bir biçimde temsil edilmeye çalışılmıştır. Günümüz sanatında ideal beden anlayışının politik bir tavrardan kaynaklandığı ortaya konulmuştur. Erkek egemen kültür ve popüler kültürün dayattığı ideal güzellik anlayışına karşı sıradan bedenler, norm dışı bedenler, bedenin görünmesi istenmeyen yönleri, ötekileştirilmiş beden formları, bedenin biyolojik yönleri, bedenin kusurlu sayılan yanları odağa alınmıştır. Çağdaş sanatta ötekileştirilmiş beden olarak ele alınan formların yer alması bir iktidar mücadelesi olarak görülmektedir. Çalışmada bu konular örnek sanatçı ve eserler üzerinden incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: Sanat, Beden, Güzellik Algısı, İğrençlik, Öteki

A RESEARCH IN THE CONTEXT OF THE IDEAL BODY IMAGE, THE OTHER AND ABJECT IN ART

Abstract

In this study, the way the ideal body and beauty are handled in art is examined. In classical art forms, the human body is depicted in ideal dimensions and forms. Each age has developed its own ideal understanding of beauty. This ideal understanding of beauty has also been applied in the representations of male and female bodies in works of art. In the arts of classical periods such as Classical Greece and the Renaissance, bodies were tried to be represented perfectly. It has been revealed that the understanding of the ideal body in today's art stems from a political attitude. Ordinary bodies, abnormal bodies, undesirable aspects of the body, marginalized body forms, biological aspects of the body, and flawed aspects of the body are focused on against the ideal beauty understanding imposed by the male-dominated culture and popular culture. The inclusion of forms that are considered as marginalized bodies in contemporary art is seen as a struggle for power. In the study, these subjects were examined through sample artists and works.

Key Words: Art, Body, Beauty Perception, Disgusting, Other.

1. Giriş

Her çağın, kendi iç gerçeklerinin etkisiyle biçimlenen bir karakteri vardır ve sanat bu karakteri oluşturan yapıtaşlarından biridir. Bu düşünce sanat ve sanat tarihi için net tanımlamalar üretilmesini sağlar. Bu fikir günümüz sanatı açısından önceki dönemlere göre daha yoğun bir şekilde geçerli görülebilir. Çünkü günümüz sanatçısı günlük hayatın her türden yapısıyla daha fazla ilgilenmektedir. Böylece günümüz sanatı form ve içerik olarak çok katmanlı ve

dinamik bir yapıya ulaşmış ve zaten karakter olarak amorf bir yapısı olan çağımızın özünü yansıtanın yanında onu oluşturmaya ve dönüştürmeye aktif olarak katılmıştır. Tarih ve ideoloji konularını açık bir şekilde işleyen günümüz sanatının önemli meselelerinden biri de ideal güzellik ve ideal beden algısının estetik biçim olarak reddedilmesidir. Çağdaş sanatta formun yıkımı, yıkma aracılığı ile ötekileşmiş- dışlanmış olan her türlü öğenin sanatsal olarak yeniden inşa edilmesi bu klasik ideal beden anlayışının reddedilmesi anlamına gelmektedir. Bu durumda popüler kültürde ve klasik sanat anlayışında iğrenç olarak görülen her şeyin, bedenden, çevreden ve toplumdan uzaklaştırılmasının bir hata olduğu vurgulanabilir. Bedenin kusurlu görülen yönlerinin saklanması, uzaklaştırılması ve bastırılması, günümüz sanatının kritik bir alanını oluşturmaktadır.

2. Yüksek Sanat Fikri, İdeal Beden ve Öteki

Sanatın temel konularından birisi insan bedeni olmuştur. İnsan bedeni ilkel sanat biçimlerinden en güncel sanat üretimlerine kadar konu olarak seçilmiştir ve beden hala da çeşitli yönleriyle konu olarak tutulmaktadır. İnsan bedeni genellikle klasik sanatta kutsal, yüce, güzel, saflık, kahramanlık, güç gibi olumlu ideal kavramların aktarımında kullanılmaktadır. Diğer yandan demonik biçimler, absürt ve korkunç biçimler de deforme edilmiş insan bedeni görselleri ile kötü ve olumsuz kavramların aktarımında kullanılmıştır. Normal sıradan çoğunluğun değil seçkin, kendi çağında ideal kabul edilen standartlardaki bedenler daha çok olumlu kavramlar için kullanılmıştır. Bu konudaki örneklere bakıldığında yüksek sanat fikri içerisinde konumlanmış olan idealleştirilmiş bedenlerin yüceltilmesi konusu açıklığa kavuşmuş olacaktır. Sanatın ideal ve en güzel konusu olarak insan bedeninin önerildiği görülmektedir (Edman, 1991:101). Miron'un Disk atan atlet heykeli, Herkül veya diğer kahramanlar, tanrı ve tanrıça heykelleri, Klasik Yunan döneminin tanrı ve tanrıçalarını temsil eden bütün heykeller ve resimler ideal bedenlerin birer geçit töreni gibidir. Parlak yüzeyler, dolgun ve çağının güzellik anlayışını taşıyan kadın bedenleri, kaslı ve altın orana uygun sportmen erkek bedenleri bir beden olmanın ötesinde bir çağın ideolojisini sergilemektedir. Klasik Yunan uygarlığının kaynaklarından olan Mısır uygarlığında da söz konusu bir durum daha açık bir şekilde mevcuttur. Heykel, rölyef ve resim sanatında katı bedensel imge rejimi açıkça görünmektedir. İdeal ölçüler yine tanrısal biçimler ve yüce mertebelerin aktarımında kullanılmaktadır. Diğer yandan gerçekçilik hem Mısır hem de Yunan sanatında ideal beden sanat eserinde uygulanmasında önemli bir veridir. Aslında ideal beden biçimleri mitolojik anlatımlarda da mevcuttur. Söz sanatlarındaki ideal beden biçimleri doğal olarak daha geçmiş uygarlıkların sanatlarını süslemektedir. İlyada ve Odysseus, Gılgamış ve birçok örnekte ideal beden söz sanatlarındaki temsilini görmek mümkün olduğu gibi aynı şekilde şeytani ve ifrit türü çirkin ve iğrenç varlıklar da beden imgeleri üzerinden temsil edilmektedirler. Burada doğal olarak Dante'nin İlahi Komedi'sinin cehennem ile ilgili kısımlarının tasvirleri önemli kaynaktır. Diğer yandan Gılgamış destanında da Enkidu'nun, öteki dünyada ölü ifritlerle karşılaştığı bölümlerde benzer anlatımları anmak yerinde olacaktır (Black ve Green, 2003: 244). Bu bilgiler aynı zamanda görsel sanatlara da kaynaklık ettiği için önemlidir.

Diğer yandan çeşitli kültürlerde görülen kusurlu, eksik, norm dışı veya hasta beden tipleri de sanatta kötüye ilişkin anlamlar açısından işlenmiştir. Bu anlamların başında Demonik denilen şeytani figürler genelde başı çekmektedir. Şeytan, iblis, ifrit gibi kavramları betimleyen özellikle çirkinleştirilmiş bedenlerin fantastik bir oluş içerisinde gösterilmesi genel bir olgu gibidir. Orta Çağ resimlerinde, rölyeflerinde Hristiyanlık hikayelerinde yer alan şeytani figürler genelde bu konuya örnek gösterilebilir. İnce zayıf ve kanatlı iblisler dolgun, güzel ve kanatlı beyaz kadın melek figürlerinin zıttı olarak iş görmüşlerdir. Bu türden imgeler sonraki çağlarda da devam etmiştir.

2.1. Çağdaş Sanatta Bedenin İşlenişi

İdeal görünüme ulaşma niyetiyle üretilmiş çalışmalar günümüz çağdaş sanatı tarafından tamamıyla ideolojik oldukları düşüncesiyle ele alınmakta ve eleştirilmektedir. Rönesans dönemi resimler ve heykeller, aslında genel olarak bütün Klasik Sanat dönemleri boyunca ortaya konulmuş eserlerin büyük çoğunluğu mükemmel beden görüntüsüne ulaşma arzusunu içermektedir. Bu kusursuz beden düşüncesi ile ortaya konulan eserler sadece sanat ve estetik açıdan

değil politik açıdan değerlendirildiğinde ideolojik oldukları ortaya konmaktadır. Modern dönem sanatının getirdiği özgünlük, orijinal düşünce, soyutlama gibi özellikler ve Avangart sanat ile yükselen soyutlama ve terk edilen figür sanatı anlayışı bir dizi biçimsel sorgulamanın yolunu açmıştır. Daha sonra feminist bakış açısının sanata getirdiği ‘erkek bakışına göre düzenlenmiş kadın bedenleri vb. eleştiriler bu ideal beden meselesini açıklayan öğelerdir. Bedeni sanat malzemesi veya sanatın konusu olarak işleme yöntemiyle performans sanatı da bu konuya dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Sanatta idealize edilmiş bedenlerin reddi, pop kültürünün ürünleri ve reklamlarının etkisiyle toplumun artan fiziksel mükemmellik talebinin tam olarak karşısında yer almaktadır (Lucie-Smith, Heartney, 1999: 194).

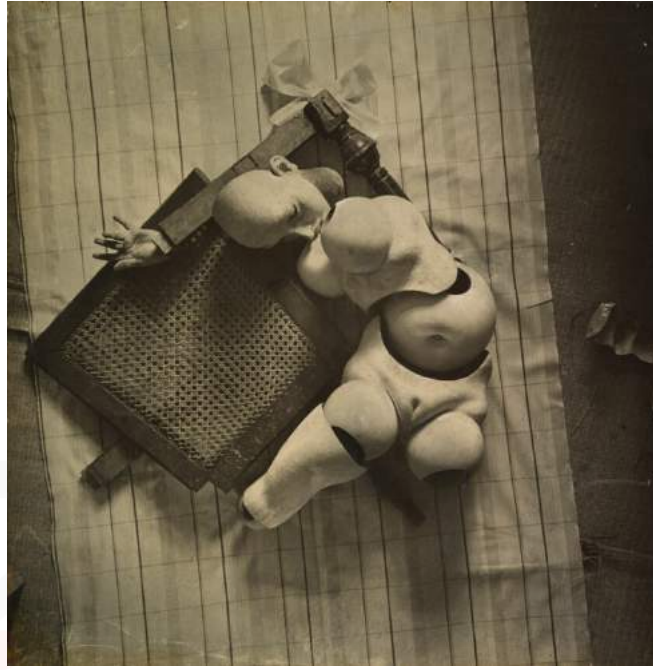
Bu durumda günümüz sanatının mükemmel ve güzel bedenlerin yerine sıradan, kusurlu, bazen çirkin olan hatta mutant denilebilecek çarpıklıkları olan bedenlerin imgeleriyle de ilgilendiğini ifade etmek gerekir. Fakat yalnızca güzellik çevresinde odaklanan ve kitle kültürünün önemli bir yanı olan medya, günümüz sanatındaki bu çirkin, sıra dışı, itici görünümlere ve formlara sahip beden temsillerinin merkeze alınmasına bir anlam verememektedir.

Çağdaş sanatta ideal bedenin bozulmuş ve ötekileştirilmiş olan beden formlarının işlenmesi düşüncesi öncelikli olarak grotesk, karnavalesk ve iğrenç kavramlarıyla açıklanabilmektedir. Bu kavramlardan grotesk “kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren güldürü biçimi olarak” tanımlanmaktadır (www.tdk.gov.tr). İlk olarak Roma tarihinde garip biçimlerle yapılmış süslemelere grotesk adı verilirken zaman içerisinde bu kavram çirkin olan, biçimi bozulmuş, tiksindirici şeyleri de tanımlamaktadır.

Karnavalesk kavramı Mikhail Bakhtin tarafından işlenmiş ve önemi ortaya konulmuş bir kavramdır. Bu kavram, Eski Avrupa kültürlerinde özellikle Orta Çağda halkı sıkı bir şekilde kontrol eden dini ve siyasi otoritelerin nasıl olup da halk karnavallarındaki aşırı davranış ve eylemlere izin verdiğini açıklamak için üretilmiştir. Karnaval döneminde bütün kurallar yok sayılmakta, her şey kuralsız bir eğlenceye dönüşmektedir. İktidarlar bu şekilde halka bir özgürlük aralığı bırakarak onların kendi denetimleri altında eğlence özgürlüğü vermektedir. Karnavalesk sözcüğü burada gerçekleşen özgür ortamın tanımını yapmakta kullanılmıştır.

Sanat tarihinde çeşitli karnavalesk görüntüler, gratesk yapılar ve biçim bozma örnekleri olarak Hironymus Bosch, Yaşlı Peter Bruegel, Francisco Goya ile abartılı insan figürleri yapan on yedinci yüzyıl Manierist sanatçıların eserleri sayılabilir. Bozulmuş insan bedeni anatomisi ve parçalarını, ölü bedenleri, hastalar ile delileri akademinin klasik yöntemiyle resimleyen Delocroix ve Gericault’yu da bu listeye eklemek mümkündür. Bu durum aslında sanatçıların popüler güzellik anlayışlarına yaklaşımlarını da göstermektedir. Sıradan kitle kültürü içerisinde yerleşik güzellik anlayışlarını sanatçılar mutlaka bir biçimde eleştirmişlerdir.

Modern dönemde Almanya’da İki Dünya Savaşı arasındaki burjuva toplumunun durumunu tuhaf ve çarpık biçimde resimleyen George Grosz’un çalışmaları da bu örnekler içine dahil edilebilmektedir. Hans Bellmer’in Poupee (Bebek) adını verdiği ve insan boyutlarında plastikten üretilmiş yetişkin görünümlü kukla- model- oyuncak- formlu insan figürlerinden oluşan çalışmaları formun dönüşümü konusunda dikkat çekici işlerdir. Bu çalışmalardaki beden formları heykelin çok ötesinde bir estetik veri sunmaktadır. Hal Foster bunu “figürlerin tekinsiz şekilde birbirine karışması, iğdiş edici ve fetişistik formların müphem kavuşmaları; erotik ve travmatik sahnelerin zoraki tekrarları; sadizmle mazoşizmin, arzunun, ayrışmanın ve ölümün çetin çapraşıklıkları” olarak tanımlamaktadır (Foster, 2011: 130). Seksi de içeren bu tuhaf beden parçaları organik oma ve inorganik olma çelişkisini aynı anda sunmaktadır. Bellmer’in figürleri baskıcı rejimlerin sanatlarında görülen idealleştirilmiş bedenlerin (kaslı atlet heykelleri ve ideal beyaz ırk tipindeki kadın figürleri) yıkımını içeren bir söyleme sahiptir.



Görsel 1. Hans Bellmer, Poupee- Doll, 1935, Yerleştirme.

Bellmer'in Poupee'leri parçalanmış halleriyle Deleuze'nin Antonin Artaud'dan ödünç alarak kullandığı 'organsız beden' kavramının bir tür görünürlük önerisi gibidir. Deleuze yine aynı kavramın (şizofrenik kişilik etrafında örülmüş olan bu kavram, şizofrenin parçalı düşünme edimine yakın bir anlamdadır) ışığında Francis Bacon'un parçalanmış bedenleri üzerinde inorganik organ, biçimi bozulmuş bedeni ve yaşamı sorgulamıştır (Sauvagnargues, 2010: 67).

Modern dönemin dikkat çekici ve çarpıcı imgelerini üreten Bacon, II. Dünya Savaşı'nın bütün kötü etkilerinin izlerini açıkça ifşa eden resimler üreten bir sanatçıdır. Sanatçının resimlerindeki parçalanmış suratlar, tensiz bedenler, dışarı uğramış organlar ve bedenin içyapısının irkiltici görüntüsü izleyiciyi anlaşılamayan kaygılar kompleksine maruz bırakmaktadır. Velazquez'in "Papa İnnosent' in Portresinden Sonra" adlı çalışması, Bacon'un hem resim tarihine hem de dini düşünceye getirdiği bir eleştiri olmuştur. Savaş sonrası yıkımların etkisiyle ortaya çıkan umutsuzluk ve yaşamın bütünlüğünün yitimi duygusu karkasa dönüşmüş biçimleri bozuk bedenlerle ifade bulmuştur.

Louise Bourgeois, heykeller, çizimler ve yerleştirmelerden oluşan çalışmalarıyla öne çıkan bir sanatçıdır. Çalışmaları çok çeşitli malzemelerden oluşturulmuştur. Mermerden çuval bezine kadar varan çeşitlilikte malzeme ile tuhaf figürler çalışmıştır. Bir taksidermist gibi, bazı figürlerini doldurarak oluşturmuş ve insan bedeninin kapatılan yerlerini dışlanan imgelerin geri çağrılışını oluşturmak amacıyla abartarak çalışmıştır. Çocukluğunda gördüğü cinsel zararların etkisiyle parçalanmış kadın bedenleri ve zarar görmüş cinsel-beden imgelerini öznel bir şekilde eserlerinde kullanmıştır.

Çağdaş sanatta kullanılan 'iğrençlik' kavramı son yıllarda sanatçıların cinsiyet ve seksüalitenin konuşulmayan 'kötü' yönlerini vurgulamak için kullandığı çürümüş gıdalar, çürümüş beden atıkları, saç, kıl, dışkı, regl kanı, çürümüş hayvan bedenleri gibi malzemelerin etkisini tanımlamak amacıyla öne çıkarılmıştır.

Julia Kristeva'ya göre iğrenç, bir ben olabilmem için kurtulmam gereken her şeydir. Bu özneye yabancı bir şey değil, cinsel olarak yakın (özneyi panik hale sokacak kadar yakın) fantazmatik bir maddedir. İğrenç, bu yolla anne bedeni ile baba kanunu arasındaki zamansal geçişi, sınırlarımızı, iç ve dışımızın uzamsal ayrımının kırılmağını etkilemektedir. Bu durum, öznelğin uzam ve zamansal sorunlara düştüğü, 'anlamın çöktüğü' bir durumdur. Bu nedenle de avangart sanatçının özne ve toplumsallık konularına ilişkin olarak dikkatini çekmektedir (Kristeva akt. Foster, 2009: 193).

Burada ırkçılık ve homofobik gibi öznelliklerle ilgili yüzeysel bir ilgilidir iğrençlik. Fakat yine de iğrenç kavramının belirsizliği, iğrenç sanatın ne olduğunu da muğlaklaştırırken, iğrencin betimlenebilme imkanının ne olduğu sorgulanmaktadır. İğrenç kültüre karşysa kültür içerisinde sergilenebilir mi? Bilinçaltındaysa bilinçli hale getirilip yine de hala iğrenç olabilir mi? Ya da iğrenç sanat iğrenç olanı araç, hatta ahlaki olarak kullanmaktan kaçınabilir mi?

İğrençliğin sınırını iğrençleşme süreci ve iğrenç olma sınırı arasında belirleyen Kristeva, iğrençleşme dediği sürecin hem insanın hem de toplumun devamı için gerekli olduğunu belirtirken, iğrenç olma durumunu da her iki yapı için yıkıcı olarak niteler. Özne yapısını ve toplumsal yapıyı bozan ya da ona temel oluşturan iğrenç, bu yapıların düzenlerindeki krizleri de oluşturmaz mı? Bir özne veya toplum kendi içindeki yabancıyı iğrençleştirirse, bu denetim amaçlı olabilir mi?

Bu iğrençlik hali ve iğrenç olma durumu Foster için, görsellik anlamında “imge-perdedeki bir kriz ile karşılık bulan ve bazı sanatçıların müstehcen- nesne arayışı ile ilgili olan” anlamına gelir. Babanın (iktidarın bedenleşmiş simgesi) kanunu tarafından bastırılan anne bedenini araştıran sanatçılar genellikle Kiki Smith ve Mona Hayt gibi örneklerdeki gibi kadın sanatçılar olmuştur: “Baba”nın kanununu rezil etmek için çocuksu bir rol üstlenerek iğrenç ile alaycılığı karıştıran sanatçılar da genelde baylar olmuştur. Mike Kelly, John Mccarthy). Kişiliğin çocuksu dışavurumları Dada akımından beri görülmektedir (Foster, 2009: 193-97). Burada Foster’in gerçekleştirdiği erkek ve kadın sanatçılar ayrımının Freud ve Lacan’a ait oedipus kompleksi, elektra kompleksi ve antioedipus gibi psikanalitik alana ait bilgilerle temellendiğini belirtmek gerekir. Bilindiği gibi Postmodern dönem sanatının kendi sınırlarını incelttiği ve en çok kurcaladığı alanlardan biri psikanaliz ve bu disiplinin kavramlarıdır.

Bilinçaltındaki yaşantılarının imgesel karşılığını kendine özgü yöntemlerle gerçekleştiren Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz oldukça tuhaf biçimlerden oluşturduğu heykelleriyle konu açısından dikkat çekmektedir. Abakanowicz’in heykelleri, buruşmuş derileriyle, ağaç gövdelerine benzeyen biçimlerde üretilmiştir. Bazen kolsuz, bacaksız ucubeleşmiş bedenler, kırışıklıklarıyla, karanlık halleriyle ürküntü uyandıran bu çalışmalar sanatçının Polonya’daki Komünist dönemden kalma anılarının bir şekilde ifade edilmesine ve aktarımına dönüşmüştür. Zamanla sanatçı çalışmalarını, bu asker grubu gibi bir arada duran kolsuz başsız acayip bedenlerin yerine daha da kişiselleştirmiş, insan dışı biçimlere dönüştürmüştür. Bunları insanlığın yaralanabilir olan yönleriyle ilgili olduğunu belirten sanatçı aslında insanın en zayıf noktalarını işaret etmiştir. Gergin politik ortamların içerisinde tekil bedeninin durumunu veren dokuları, görüntüleri...

Sanattaki siyasal kodların önemine vurgu yapan Jacques Ranciere, “bir görüntüyü katlanılmaz kılan nedir” sorusuyla sanattaki siyasal eleştirinin stratejilerini deşifre etmeyi denemiştir. “Görüntüde katlanılmaz olandan görüntünün katlanılmazlığına geçiş, politik sanatı etkileyen gerilimlerin tam ortasında durur” (Ranciere, 2010: 78) sözleriyle seçilmiş veya üretilmiş görüntünün etkilerini odağa alır. Burada politik sanatın görüntü olarak irkilten yönünün vurgulandığı bilinmektedir, ama aslında katlanılmaz olan politik sanatın kullandığı görüntünün gerçek bir yaşamın katlanılmazlığını göstermesindedir.

Eleştirel düşünce gelişmenin ortamını ve şartlarını hazırlamaktadır, insanın karşılaştığı yapıları olduğu gibi kabul etmesi yerine sorgulama ve gerçeği ortaya çıkarma davranışını ortaya çıkarır. Eleştirel kaygılar içeren bir sanat eseri, kendi karşıt katmanını da üreterek hakim kültürün tehlikeli yönleriyle mücadelede etkinleşebilir. Buna benzer bir düşünce ile işler üreten Wangechi Mutu doğrudan popüler kültür öğelerini kullanarak ürettiği çalışmalarında Batı kültürlerinin Afrika hakkındaki oryantalist fantezilerini ifşa etmeye girişir. Sanatçı Porno ve moda dergileri, Afrika sanatı hakkında yazılmış kitaplar ve National Geographic gibi yayınların sayfalarından oluşturduğu öznel kolajları ile Batı’nın Afrika üzerindeki sömürge sonrası politikalarını eleştirmeyi amaçlamaktadır. Ötekinin konumunu belirleyen dinamikleri ortaya koyan Mutu, ötekileştirilmiş Afrika’yı ötekileştiren -metalaştıran Avrupa’nın imgeleriyle yeniden inşa eder. Gerçeğin üstü zaman aracılığıyla örtülse bile Afrika’nın tarihsel gerçekliğinin bugün açısından da Afrikalılar için geçerli olduğunu hatırlatır.

Bedenin idealleştirilmesi, özellikle kadın bedeninin idealleştirilmesi bedeni nesneleştiren bir bakışın ürünüdür. Bedenin nesneleştirilmesi sanat açısından imgeler yoluyla gerçekleştirilir. Bu durumda seyreden karşısında edilgen biçimde seyredilen olarak konumlanmaktadır beden. Avrupa sanatında kadın bedeni erkek bakışına sunulmuş seyirlik bir nesne olarak imgeleştirilir (Berger, 1986: 47). Bu hakim gücün etrafını düzenleme davranışının bir örneğidir. Bedenin biçimsel terbiyesi aracılığıyla oluşturulan estetik değerler günlük yaşamın sınırlarını herkese kabul ettirecek yıkılmaz ve esnek sınırlar kurulmasını sağlamaya yarar. Böylece estetik beden imgesinin dışında sınıflandırılan çirkin, kötü, sorunlu, sıradan vb. her beden öteki konumuna itilir.

Klasik güzellik kavramını ve kitle kültürünün beğenisini eleştiren bazı sanatçılar, klasik sanatların tekniklerini kullanma stratejisi izlemektedirler. Bu sanatçılardan birisi John Currin, kitle kültürünün beğenilerini ve klasik sanat anlayışının beğenilerini, beden imgeleri üzerinden, altüst edecek şekilde klasik resimler yapmaktadır.



Görsel 2. John Currin, The old Fence, 1999, Tuvale Yağlıboya

Currin, klasik güzellik olarak adlandırılabilir olan hakim kültür veya bir beden güzellemesini açıkça hicveden çalışmalar üretmektedir. Yüksek sanat eseri olarak görülebilecek resimlerdeki ideal beden imgesini alıp, güzelleştirilme uğruna anatomisi bozulmuş bedenler olarak yeniden tasarlamaktadır. İnce uzun boyunlar, omuzlar, göğüsler, bel, kalça gibi beden parçaları estetik bütünlüğü tekinsiz biçimde hatalı gösterecek anatomik abartılarla resmedilmiştir. Bu nedenle gerçek anlamda doğru anatomi ve ideal güzellik imgesinin aslında gerçekdışı veya absürt olarak kalacağı gerçekliğini vurgular.

Aleksandr Grun insan bedenini işlerken klasik resmin dilini kullanarak bedenin masalsı dönüşümünü gerçekleştirmektedir. Bu masalsı dönüşüm bir romantiklik havasında değil bir sınırı aşmanın tekinsizliğini içeren imgelerle örülmüştür. Bedendeki cinsel varoluşların sunumu klasik resim konularının sınırlarını kırmaktadır. Grun konularını mitolojiden, masallardan alır, resim dili olarak da klasik bir gerçekçilik tavrını benimser ancak bedenle ilişkili tavrı onun resimlerini bedene dair söylemlerin bir eleştirisine dönüştürür. Çünkü soyluluk, asillik, övgüye değer destansı bedenlerin Batılı anlamda sunulmasıyla karşılaşmamaktadır bu eserlerde.



Görsel 3-4-5. Gabriel Grun, Hermaphrodite, 2012, Tuvale yağlıboya- Tacto, Tuvale yağlıboya, 2012 - La Pequena Aracne, Tuvale yağlıboya, 110x110 cm. 2012.

Grun'un resimlerinde bedenin imgesinin söylem olarak efsanelerdeki ve mitlerdeki özenli güzelliğin yıkılışını simgeleyen figürler mevcuttur. La Pequena Aracne adlı (Küçük Böcek) resminde bedenin dönüşümü ve fantastik öğeye dair imgenin yıkılışı görülür. Bu yıkılışı gerçekleştiren şey ise aslında doğrudan Grun'un stratejisidir. Grun klasik gerçekçi bir şekilde izleyiciye fantastik düşünce ürünü bir figürün ne kadar acı bir gerçekliği olabileceğini göstermektedir.

İnsan bedenlerinin ideallikten uzak bir şekilde temsil edilmesi çağdaş sanat açısından oldukça sıradan bir durumdur. Örneğin Marc Quinn, bir dizi mermer heykel çalışmasında klasik bir portre heykel tarzını ortaya koymuştur. Ancak konusu itibarıyla ve konuyu işlediği gerçekçilik nedeniyle işlerin ideal güzellik düşüncesini eleştirdiğini belirtmek gerekmektedir. Bu heykeller doğuştan kolları ve bacakları olmayan insanlar ve kaza ile organ kaybına uğramış kişileri oldukları gibi gerçekçi bir biçimde betimlemektedir. İtalya'nın heykelle özel çıkarılan mermerlerinin kullanıldığı bu heykeller (Quinn, 1999) estetik anlamda güzel- ideal güzel- konularındaki çok önemli bir eleştiriyi ortaya koymaktadır.

Bedeni tuhaf biçimde ele alan ve bunu kışkırtıcı bir biçimde gerçekleştirmeyi başaran sanatçılar Jake ve Dinos Chapman bedeni bir organ meseslesi olarak göstermektedir. Özellikle Zigotik Hızlanma, (1995) adlı adlı çalışmada eklenmiş ve yapıştırılmış çocuk ve genç bedenlerin imgeleri bedene dair tuhaf ve çarpık bir kompozisyon önerisi getirmektedir. Organları yer değiştirmiş, birbirine doğuştan yapışmış gibi duran, bir arada bir ağaç kökü ve gövdesini andıran bu tuhaf beden görüntüsü izleyiciye estetik bir güzel beden sunmak yerine onu tedirgin edebilecek, rahatsız edecek bir deneyim sunmaktadır. Chapman kardeşler genel olarak rahatsız edici imgelerin işlediği çalışmalarla bilinmektedir, bu nedenle onların işlerinde beden konusu da ötekilik, işlevsizlik, kusurluluk ve çirkinlik çerçevesinde oluşturulmuştur. Organsız beden düşüncesinin işlediği bu çalışmalarda öne çıkan bir yön daha vardır. Bu çalışmalar Bellmer'in Poupee adını verdiği parçalanmış beden formunun tam tersi bir önerme içermektedir. Chapmanlar'ın çalışması Hans Belmmer'in çalışmasına atıf ile tam bir Antipoupee'dir denilebilir.

Bedenin tuhaf varlığına dair akla gelebilecek en uç formları oluşturan heykeltıraş Patricia Piccinini de yapıtlarıyla ideal bedenden ziyade normal olanın biçimini altüst ederek izleyicide duygusal şoklar yaşatmaktadır. Piccinini heykellerinde gerçeğe çok yakın doku ve renk kullanımıyla gerçeğin çok uzağında konumlanan formları bir araya getirir. İzleyicinin karşısında aşırı bir gerçeklik durumu vardır ancak bu durum başka bir algısal aks aracılığıyla parçalanmaktadır. Piccinini'nin eserlerinde gerçekçi form, doku ve renk bir beden hissiyatını iletirken düşsel bir düzlemde birleştirilmiş hayvanımsı ya da insanımsı bedenler de bir irkilme hissinin çalıştırır. Başlangıçtaki irkilme yerini

merak ve anlamlandırma davranışına bırakır. Artık irkilme hissiyle başlayan duygusal değişim bu varlıkların karşısındaki izleyicide bambaşka etkiler ortaya çıkmasına neden olur. Bu öteki ile ilk temas için kurgulanmış bir senaryo gibidir. Karşıdaki tuhaf olan şeyi anlama, empati kurma ve onu daha fazla tanımayı- bilmeyi arzulamaya dönüşebilir. Piccinini'nin heykelleri izleyiciye gerçek bir canlı hissini verir. Gerçek olamayacağını izleyici sürekli bilmektedir. Oysa bu heykellerin bir an gerçek olan birer canlılara dönüşme fikri izleyiciyi tehdit etmektedir. Cansız olan öteki ile karşılaşmanın verdiği güvenli alan bu defa bir başka his ile tehdit edilir. Canlı olsalardı... bu an güvenli ortamın tekensiz bir ortama dönüşmesinin anı olabilir. Bu heykeller gerçek ile taklit arasında dururken, gerçeğin başka türlü olma ihtimallerini akla getirmektedir. Şöyle ki, bu çalışmalarda gerçek ile taklit olanı aynı anda kapsayan yeni bir simülasyon türü doğmuş gibidir. Gerçekliğin ve taklidin sınırlarını belirsizleştiren bu çalışmalar başka türlü gerçeklik düşüncesinin nedenlerini bedenün düşsel formlarla dönüştürülmesinde yaratmaktadır.

3. Sonuç

İdeal beden algısı her çağda belirli farklarla ama aşağı yukarı kesinliği olan bir ölçüde ortaya çıkmıştır. Temelde bilinmektedir ki iktidarlar tarafından güzelliğin ölçütleri, normalin, çirkin ve ötekinin konumları çeşitli biçimlerde etkinleştirilmiştir. Sanatta genellikle ideal güzellik ve ideal beden arayışının erkek egemen anlayışa göre biçimlendiği bilinmekte ve artık daha net bir şekilde ortaya konulmaktadır. Toplumun ve kitle kültürünün popüler anlamdaki ideal beden algısı çeşitli biçimlerde sanatları da etkilemiştir. Ancak sanat her dönemde farklı yaklaşımları ve farklı biçimleri geliştirmekten asla geri durmamıştır. Günümüzde ideal beden düşüncesinin politik tarafları anlaşılabilir ve bu ideal beden anlayışına ve biçimlerine karşılık öteki ve iğrenç olarak adlandırılan norm dışılığı içeren beden formları sanata dahil edilmiştir. Bu çalışmada tam olarak ideal bedenün reddi ile popüler kültürün veya hakim kitle kültürünün dayattığı beden imgesinin yıkılışının öyküsü verilmiştir. Cıvalı, parlak, belirli bir biçim saplantısı olan, normallik ve güzellik ölçütlerini bireylere zorlayıcı bir şekilde dikte eden yapılar yine estetiğin merkezi olan sanatçılar tarafından nasıl eleştirilmekte olduğu bu araştırmayla sunulmaktadır.

Kaynakça

- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*, (Çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları.
- Black, J. ve Green, A. (2003). *Mezopotamya Mitoloji Sözlüğü: Tanrılar, İfritler, Semboller*, Aram Yayınları.
- Edman, İ. (1991). *Sanat ve İnsan* (Çev: Turhan Oğuzkan), İstanbul: MEB. Yayınları.
- Foster, H. (2009). *Gerçekliğin Geri Dönüşü* (Çev: Elçin Gen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik*, (Çev: Şebnem Kaptan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lucie, S., Eleanor H. (1999). *Art Today*, Phaidon Press.
- Ranciere, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci* (Çev: E. Burak Şaman) İstanbul: Metis Yayınları.
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat* (Çev: Nurten Sarıca) İstanbul: Deki Yayınları.
- Quinn, M. (1999). Complete Marbles, Link: <http://marcquinn.com/artworks/the-complete-marbles>
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.4fc8ed2ce8aa54.46948295

Görsel Kaynak

- Görsel 1: <https://www.artic.edu/artworks/223367/the-doll-la-poupee> (Erişim: 25.05.2021)
- Görsel 2: <https://painttube.wordpress.com/tag/john-currin/> (Erişim: 24.05.2021)
- Görsel 3-4-5: <https://macabregallery.com/gabriel-grun/tacto/> (Erişim: 25.05.2021)

GülsevİM CAN GÜRBÜZ

Dr. Öğr. Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, gulsevim.can@dpu.edu.tr, Kütahya-TürkiyeORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2222-2635>

ÇAĞDAŞ SANAT ÜRETİMLERİNDE BAĞLAMLAR DAHİLİNDE SANAT ELEŞTİRİSİ

Özet

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan “çağdaş” sanat yaklaşımlarında, farklı anlatım tarzlarının, referansların ya da bağlamsal konuların ön planda olduğu görülmektedir. Eleştirmen ve izleyiciyi “düşünmeye çağıran” herşey aracılığı ile var olabilen sanat üretimleri, yorumlanmayı talep edebilir, ancak klasik, modernist veya keskin bir sanat yargısı, kritiği ya da eleştirisinin tasarı ve etki alanına hitap etmeyebilir. Bu durum, sanatın tanımının genişlediği günümüz sanat dünyasında, gelişmelerin eş zamanlı olması bakımından, eleştiri üzerine daha esnek düşünmeye yönlendiren birtakım açıklamaları beraberinde getirir. Bu makale çalışması, çağdaş sanat dünyasından örnekler beraberinde, eleştiri kavramı üzerine yapılmış yorumlamaları içermektedir.

Makalede çağdaş sanat alanının oldukça kapsamlı olması sebebiyle, sanat üretimi örnekleri, günümüz sanatında karşılaşılan bazı sanatçılar ve üretimleri ile sınırlandırılmıştır. Bu seçimde daha çok üretimlerin bağlamsal yaklaşım konusuna elverişliliği temel alınmıştır.

Makalede “eleştiri” ile birlikte, bu konudan daha az sınırlı olan “bağlamsal inceleme, temsil ve izleyici” üzerine de yoğunlaşmak, sanat alanını bir bütün olarak ele almak, kapsam genişliği ile daha doğru ve rahat bir çalışma alanı sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Eleştirisi, Eleştirmen, Çağdaş Sanat, Bağlam.

ART CRITICISM WITH CONTEXTS IN CONTEMPORARY ART WORKS

Absract

Looking at the “contemporary” art approaches that have emerged since the second half of the 20th century, it is seen that different expression styles, references or contextual issues are at the forefront. Art productions, that can exist through whatever makes the critics or art followers think, can demand interpretation. However, art productions may not appeal to the design and scope of classical, modernist or sharp art criticism. This situation brings with it some explanations that lead to more flexible thinking about criticism in today’s art world. Because developments are expected to be simultaneous. This article study includes some explanations on the concept of criticism, along with examples from the contemporary art world.

In the article, due to the fact that the field of contemporary art is quite comprehensive, examples of art production are limited to some artists and their productions from today’s art. These preferences are mostly based on the suitability of the artwork for the contextual approach.

Along with the “criticism”, the article also focused on the less limited “contextual analysis, representation and art followers”. Looking at the art world holistically, offered breadth of scope and provided a more flexible workspace.

Key Words: Art Criticism, Critic, Contemporary Art, Context.

1. Giriş

Sanatı fiilen yapmak, tarihsel ya da yeni okumalarda bulunmak, sanatın bütününe bağlantılı alanlarıdır. Sanatın her alanı, üretmek edimiyle uyumludur. Sanat eleştirisi de bu alanlardan biridir ve genel olarak sanat üretiminin değerini arayan zihinsel etkinlik şeklinde betimlenebilir. Sanat eleştirmenleri, estetik duyarlılıkları, ön bilgileri ve konuya dair araştırmaları doğrultusunda söz konusu üretime yönelik bir strateji ile inceleme gerçekleştirirler.

Eleştiri, genel olarak bir insanı, bir eseri, bir konuyu doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek amacıyla inceleme işi, tenkit demektir. Sanat ve edebiyat alanındaki eleştiri; bir edebiyat veya sanat eserini her yönüyle değerlendirerek anlaşılmasını sağlamak amacıyla yazılan yazı türü, tenkit, kritik olarak geçmektedir. Felsefe alanındaki kelime anlamı ise özellikle bilginin temellerini ve doğruluk durumunu inceleme, sınama, yargılama olarak ifade edilmektedir (TDK, 2021). Burada, “sanat eserini her yönüyle değerlendirerek anlaşılmasını sağlamak amacı” dikkat çekicidir. Eleştiri kimi düşünürlere göre bilimsel bir incelemedir, kimine göre ise bilimden çok yaratıcı olması gereken bir sanat işbirliğidir. Dolayısıyla, hem bilimsel, hem de yaratıcı düzeyde bir bilgilenmeye ihtiyaç duyan bir alan olduğu düşünülebilir. Seçilen yöntem, üslup ve atıflar bu bilgilendirmeyi şekillendirir. Eleştirinin, sanat eseri analizi yöntemlerinden, eserlerin referanslarından, görünen, ya da görünmeyen bağlamlarından yararlanılması ise kaçınılmazdır. Ayrıca eleştirinin, dayanaksız ve yetersiz düzeyde bir söylem, bir yargı ile eserin önüne, ötesine geçmemesi beklenir.

Tarihsel bir araştırma yapıldığında, sanatın farklı boyutlarına yönelik fikirler edinilen inceleme ve eleştirilere, birçok yöntem ile yaklaşılabilirdiği görülmektedir. Bu yöntemlerle, eleştiri teorileri ya da tür sınıflandırmaları olarak karşılaşılabılır. Moran’a göre eleştiri türleri, topluma, sanatçıya, esere ve izleyiciye dönük eleştiriler olarak sıralanabilir (Moran, 2003). Erinç’e göre resim sanatında eleştiri türleri, resmi öğelerine ayıran eleştiriler, resmi araç olarak ya da amaç olarak kullanan eleştiriler olarak sınıflandırılır. Resmi öğeleriyle değerlendiren eleştiriler ise, onu biçimsel, içeriksel, bütünsel, grupsal, özünü ya da ontik (varoluşsal) olarak değerlendiren eleştiriler olarak sınıflandırılmıştır (Erinç, 2009: 80-84). Edmund Feldman eleştiri türlerini, Akademik Eleştiri, Basın Eleştirisi, Popüler Eleştiri, Pedagojik Eleştiri olarak sınıflandırmıştır. Yine Feldman (1970), sanat eleştirisi davranışının belli bir sistem içerisinde ele alındığı zaman öğretilebileceğine inanmaktadır. Araştırmacı Sanat Eleştirisi, Pedagojik Sanat Eleştirisi gibi Türkçe adlar ile karşımıza çıkan bu sistemi betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı basamakları ile açıklamıştır. Betimleme evresinden yargı evresine doğru, bir sanat eserinin biçimsel boyutundan anlamsal boyutuna dek uzanan bir yol çizilir (Cromer, 1990: 43-44). Benzer şekillerde, biçimsel analiz, ikonografik analiz, göstergebilimsel analiz, yapısal ya da yapıbozumsal analizler şeklinde, sanatın farklı açılarını ön plana çıkaran inceleme örnekleri ile de karşılaşılabılır. Ulaşılan araştırmalarda, araştırmacı sanat eleştirisine yönelik daha çok veri bulunduğu görülmüştür. Ayrıca, daha güncel dönemlerde yapılmış postyapısalcılık, göstergebilim, yapıbozum gibi incelemeler ile birlikte bağlamsal incelemenin daha çok önem kazandığı görülmüştür.

2. Çağdaş Sanat Dünyasında Sanat Eleştirisine Dair

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan “çağdaş” sanat yaklaşımlarında, yeni sanat üretimleriyle ve araştırmalarıyla, sanatın kendinden önceki sanata ilişkin kabullerinin ve önermelerinin sorgulandığı görülmektedir. Düşünsel boyut öne çıkarılmış, izleyiciye daha farklı bir rol biçilmiş ve sanatın alanı, tanımı genişlemiştir. Klasik tekniklere alternatif teknikler, sunum şekilleri ve malzemeler eklenmiştir. Sanatçı artık bilgisayarında, doğa alanında, ya da sergileme ile eş zamanlı olarak sergi alanında üretebilmektedir. Böylelikle, yeni üretimler kategorize edilme çizgilerini de, sınır çizgilerini de aşabilir. Farklı içsel ya da dışsal kaynaklı bağlamlar ile sanatın iletisi değişikliğe uğrayabilir. Ayrıca, kültürlerin ve değişimlerin daha hızlı taşıyıcısı elektronik ağlar ve teknolojiler imgeleri melezleştirirken, yeni sanat imgeleri de küreselleşmeye eklenir. Dolayısıyla, böyle bir sanatsal durumda, bu değişikliklerin, bağlamsal durumun, eleştiri alanına da yansması, klasik eleştirideki tutumun esnekleşmesi, sanatın yerelliği, evrenselliği gibi maddelerin farklı bir boyutta incelenmesi beklenmektedir. Sevda Şener’in belirttiği gibi, esneklik doğru buluşlarla yönlendirilirse, dogmatik (kuralcı) eleştirinin bir adım ötesine gidilerek, farklı açılar bulma,

yaratıcı yaklaşabilme veya değişkenliklere açık olma yetisini kazandırabilir. “Yaratıcı eleştirisi ile kurallara bağlı dogmatik eleştirisi arasındaki fark, yaratıcı eleştirideki ilk metnin değişmez öğe olarak değil, yeniden yaratılabilir kaynak olarak ele alınmış olmasıdır” (Şener, 2006: 587).

Nicolas Bourriaud, eleştirinin görevinin, “sanatsal etkinliği şimdiki zamanda incelemek”, sanatsal etkinliğin ise “formları, tarzı ve işlevleri değişmez bir öze değil, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyun” olduğunu belirtmiştir. Sanat üzerine estetik tartışmanın gelişmesinin, formun konumunu da geliştirdiğini belirtmiştir. Bourriaud çalışması asıl olarak ilişkisel estetik üzerinedir ve yazar bu sayfalarda, Serge Daney’in her formun bize bakan bir yüz olduğu açıklaması beraberinde bir formun diyalog boyutunda nasıl olduğunu, formun ilişkiselliğini konu alır. Modernist estetiğin form ve kaynak karışmasına, denkliğine gönderme yaparak formel estetikten söz ettiğini, çağdaş sanatsal pratiklerde ise formdan ziyade “oluşum” sözcüğünün kullanılmasının daha uygun olacağını belirtmiştir. Güncel sanat, “bir sanatsal önermenin sanatsal olsun ya da olmasın, başka oluşumlarla kurduğu dinamik ilişkinin, buluşmanın dışında form olmadığını göstermektedir.” Sanatçının, formu üzerinden, dünyayla kurulan ilişkiyi, diyalogu başlattığını da belirten Bourriaud, Thierry de Duve’un sanat ve yargı konusunda bazı otoriter açıklamalarını eleştirel bir dille ele almıştır (Bourriaud, 1998/2005: 17, 32, 33).

De Duve’e göre, her sanat yapıtı, sanatçının gerçekleştirme eylemiyle ilan ettiği tarihsel ve estetik “yargılamaların bütünüdür”. Resim yapmak, plastik seçimler yoluyla tarihe yazılmaktır. Bu durumda bir vekil estetiğiyle karşı karşıya kalıyoruz, buna göre sanatçı, sanat tarihinin karşısına, kendi inançlarının kendine yeterliliği ile çıkmaktadır; sanatsal pratiği, sürekli birtakım davalar kovalayan bir tarih eleştirisi seviyesine indiren bir estetik bu. Bu şekilde bir darbe yiyen “pratik yargı”, daima kesindir ve tartışmaya kapalıdır, bu yönüyle de formu üretken bir konuma, bir “buluşma” konumuna getiren diyalogun inkarıdır. Sanat hakkında ilişkisel bir kuramın çerçevesinde karşılıklı-öznellik, yalnızca sanatın “ortamını”, “alanını” (Bourdieu) oluşturan, sanatın algılandığı toplumsal çerçeveyi temsil etmekle kalmaz, ayrıca sanatsal pratiğin özü haline gelir.(Bourriaud, 1998/2005: 34, 35)

İlişkisel estetiğin mantığı sanatsal uygulamalardaki insanlar arası ilişkilere odaklanmaktır. “Dolayısıyla sanatçılardan, sosyalleşme modelleri oluşturma adına kamuoyuna yaklaşımlarını alabildiğine açık biçimde iletmelerini talep eder” (Şahiner, 2015: 121). Sanat yargısının bazı durumlarda diyaloga ve tartışmaya kapatılabileceği ve yargının bir tarih eleştirisine dönüşebileceği düşünülebilir. Ancak sanatçının eylemi ve inançları üzerine kurulu bir estetik, vekil estetiği gibi sanatı basit amaçlar peşindeki bir tarih eleştirisi seviyesine indirebilir. İlişkisel bir kuram ise diyalog kurar, sosyalleştirir ve sanatın özü haline gelir. Sanat ve anlama edimi incelemesi, kurulan ilişkilerin, estetik beğenin ya da eleştirinin yanı sıra sanat yapıtının varlıkça yapısı, sanatsal etkinliğin ortaya koyduğu bilgi, değer atfetme gibi konulara da yöneltecektir. Çağdaş sanatta ön plana çıkan amaç, ifade, özgünlük ve öznellik kavramları ile birlikte “kavram” yani imgenin yalnızca “neyi” temsil ettiği değil, “niye”, “nasıl” temsil ettiği önemli olmaya başlamıştır. Bu anlamsal bir var oluş sorgulaması gibidir. Bugün çağdaş sanat eğilimleri bu düşünceyi ilerletmekle birlikte, her türlü anlatım tarzını kabul ettiğinden, eleştirinin ya da izleyiciyle ilişki kuran farklı anlam ve temsilleri, her türlü görsel biçimlendirici yapılarla oluşturulmuş olabilir. Yani bir sanat üretimi, izleyiciyi “düşünmeye çağırır” her şey aracılığı ile var olabilir. Bu anlatımlar yorumlanmayı talep edebilir, ancak klasik, modernist veya keskin bir sanat yargısı, kritiği ya da eleştirisinin tasarısı ve etki alanına hitap etmeyebilir.

Sanat üzerine daha esnek düşünmeye ve eleştiriye yönelik farklı bakış açıları, Terry Barrett tarafından yazılmış bazı eleştirinin söylemlerinden derlenerek şöyle ifade edilebilir:

Eleştiriyi, Estetikçi Morris Weitz’ten ve sonrasında Marcia Eaton’dan aktaran Terry Barrett, “sanat eseriyle ilgili üzerine çalışılmış bir söylem biçimi, sanatın anlaşılmasını kolaylaştırıp, zenginleştirmek için tasarlanmış bir dil kullanımı” şeklinde tanımlar. Eaton’un eleştirinin özel noktalara dokunarak bizi algılanabilen şeylere daha kolay yönettiiği ve eğer eleştirisi iyi yapıldıysa “kendimiz için görmeye, bunu kendi başımıza yapmaya devam ederiz”

düşüncesini paylaşır. Eleştirinin yalnızca bir yargılama edimi olmaması gibi, bütün sanat yazılarını eleştiri olarak ele almak da yanlıştır. Eleştirinin güvenilirliği, niteliği, çok yönlülüğü yazar Barrett'in burada oldukça üzerinde durduğu nitelikler olmuştur. Düşünür Harrrt Broudy'nin estetik eğitim üzerinde durduğunu, eleştirinin yalnızca entelektüel, soğuk bir eylem olmadığını, duygu ve düşüncenin bir arada yer alarak “düşünsel destek” kavramını oluşturması gerektiğini aktarır. Weitz'in sanat eleştirisi üzerine yaptığı çalışmalardan yola çıkarak, eleştirinin yalnızca bir yargılama edimi olmadığı gibi, yalnızca bir tanımlama ya da yorumlama edimi de olmadığını, hatta yargılama ediminin değer ölçme, eseri takdir etme gibi sonuçlara götürdüğünü ve eleştiride buna gereklilik olmadığını konu almıştır. Ters yönde düşüncelere sahip eleştirmenlerle birlikte eleştirmen Clement Greenberg'in değer yargılarına verdiği önem, ya da Roberta Smith'in tanımlardan çok görüşlere verdiği önem gibi yargılama edimine yönelik farklı düşünceleri de konu alan yazar, yazının sonrası için, “yargılamanın gerektirdiği değer sorularını merkeze alan” bir tutum geliştirmiştir (Barrett, 2012/2015: 30-32). Terry Barrett'in bir başka kitabındaki aktarımından özetle eleştiriye bakış açıları genişletilebilir. A. D. Coleman eleştiriye “görüntülerin sözcüklerle kesişmesi” olarak tanımlarken, Donald Kuspit, eleştirmenin, sanat üretimi ile etkileşim sonrasında kendilerinde ortaya çıkan tepkileri açıkça ifade etmekle yükümlü olduğunu belirtir. Eleştirmen Alloway “yeni” sözcüğünü önemseyerek, eleştirmenin “yeni sanatın betimlenmesi, yorumlanması ve değerlendirilmesi” konusunda etkin olması gerektiğini vurgularken, Dore Ashton da tutkusunun “kendisine cazip gelen şeyleri” anlayarak ifade etmek olduğunu belirtir. Alloway'in “yeni” vurgusu, Ashton'un “kendine cazip gelen şeyleri” anlama fikrinin, geçmişte yapılan bir sanat üretimi keyifli de olsa, eleştirmen ve üretimin fikrî ve zamansal yakınlığı olmadığı için belirleyici olmayabileceği şeklinde yorumlanabilir. Barrett'in diğer ele aldığı konu da Alloway'in yeni ya da yakın zamanlı sanatlar konusunda eleştirinin “ilk yazılı tepki” gibi yazılmış olması ve eleştirmenlerin, sanat tarihçilerin yayınları gibi geçmiş dönem ile bağ kuramayabileceğini ifade etmesidir. Alloway'e göre eleştirmen, “zamansız değerlendirme ve sınırlı uzlaşmadan ziyade betimleme ve açık fikirlilik” konusunda kendini geliştirirken, iyi, kötü, eksik gibi yargılardan uzaklaşmalıdır. Greenberg ise yukarıda da belirtildiği gibi Alloway'den farklı olarak değer yargılarının eleştirme sürecinde gereklilik, hatta zorunluluk olduğunu ifade etmiştir (Barrett, 1994/2014: 40,41).

Sanatı eleştirmenin ve değerlendirmenin önemi ve kapsamı konusunda eleştirmenlerce farklı düşünceler ortaya kosa da, sonuç odaklı bakıldığında, kendine yakınlık, açıklık ya da yenilik gibi görme biçimini etkileyebilecek kavramlarla birlikte betimleme, sindirme, doğru ifade etme, değer yargıları ya da kuram geliştirme, eleştiri gereklilikleri olarak ele alınabilir. Yine, sanatsal üretimin değerini arayan bir inceleme yapan ve yargıda bulunan eleştirmenin yaklaşımına, değer soru(n)larını merkeze alırken yeniyi anlama ve yargıda esneklik çabası eklenmiştir denebilir. Bazı eleştirmenler de açık fikirlilikle iyi, kötü gibi basit yargılardan uzaklaşılması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca küreselleşme ve teknoloji bazlı sanat çalışmalarından dolayı sanatın yerelliği, evrenselliği gibi maddelerin farklı bir boyutta incelenmesi de gerekmektedir. Bu düşüncelerden hareketle, birtakım terimlerin ve olguların anlamını yitirmediği alanda, daha çok değer biçme, yargılama gibi alanların sorgulandığı, örneğin daha dolaylı imajlarla ifade bulan, yeni bir düşünce sunan bir sanat üretimine yeni bir bakış gerektiği düşünülebilir.

3. Bağlamların Eleştiriye Katkısı

Eleştiri ile birlikte ele almadan önce, “bağlam” kelimesinin kelime anlamına bakılabilir: 1. *isim* Deste, 2. *isim* Herhangi bir olguda olaylar, durumlar, ilişkiler örgüsü veya bağlantısı, kontekst, 3. *isim, dil bilimi* Bir dil birimini çevreleyen, ondan önce veya sonra gelen, birçok durumda söz konusu birimi etkileyen, onun anlamını, değerini belirleyen birim veya birimler bütünü, kontekst, 4. *isim, edebiyat* Bent (TDK, 2021). Özellikle 2. ve 3. kelime anlamının, görüntüsel ve dilsel göstergeler ile yoğun olarak karşılaşılan sanat alanı için faydalı birer açıklama olduğu belirtilebilir.

Bağlam konusunun öncelikle görüntülerle değil de dilsel göstergelerle değerlendirilmesi doğru bir yaklaşım olur. Bir cümlenin öğeleri düşünüldüğünde, özne, yüklem, tümleç gibi öğelerin birbirlerine bağlaçlar, ekler ile bağlandığı ve

birbirlerini etkilediği görülür. Öğeler aynı zamanda birbirlerini tamamlayarak, bağlamlar haline gelirler. Cümle sayıları arttıkça cümleler de birbirlerine bağlanmaya başlarlar ve daha büyük, bütün bir kavramı bize sunarlar. Bazen gerçek anlama, bazen de yan, mecaz anlamlara doğru yollar çizilir. Yollar çizilirken göstergeler çift yönlü anlamlar da sunduğu için, alt okumalara ihtiyaç duyulabilir. Görüntüsel göstergeler sunan sanat üretimleri için de benzer bir durum söz konusudur. Bütünün her biriminin birbirleriyle bağlantısı, birbirlerine nasıl bağlam oldukları incelenir. Sanat üretimi oluştuğunda birbirlerini etkiler hali dönüşen bu göstergeler bütününü incelemek sanatın taşıdıklarını, kendi içsel bağlamlarını bize sunar. Toplumsallık, tarihsel süreç, çevresel koşullar, sunulan ortam, yerleşim, adlandırma, metin ekleme gibi sözel tamamlayıcılar da dışsal kaynaklı bağlamlara örnek olarak ele alınabilir.

Sanatçının seçimleri hangi amaçlarına hizmet edebilir? Neden bu renkleri, bu malzemeyi, bu sembolik ifadeleri, bu yerleştirmeyi ya da kompozisyonu seçmiştir? Peki sergiyi neden bu konseptte, bu adlandırma ile, bu koşullarda ya da mekanda sergilemiştir? Herhangi bir toplumsal kaygı gütmüş müdür? Neden bu metni de yapıştırmıştır? Bu şekilde sorular bir sanat üretiminin ya da nesnesinin karşısında biçimsel yönlerinden fazlasına ihtiyaç duyulan durumlarda zihni meşgul edebilir. İlk sorular daha çok üretimin kendine has, ilk bakışta öznelere sunduğu içsel özelliklerini işaret ederken, diğer sorular yine üretime bağlı ancak daha dışsal olan özelliklerini işaret etmektedir. Sorulduğunda daha fazlasına ihtiyaç duyulan bu gibi soruların cevapları aslında, sanatın daha fazla konuşmasını sağlayan bağlantıları, bağlamlarıdır. Bağlamlar anlamı etkiler. Makalede bu özellikler, yer yer kısaca içsel ve dışsal kaynaklı bağlamlar olarak ifade edilmiştir. Bir sanat üretimi konusunda fikir edinmeye çalışan biri için, sanat üretiminin sunduğu direkt göstergeler yetersiz kaldığında, içsel ya da dışsal kaynaklı, yani kendisi üzerinde ya da dolaylı bilgiler sunan bağlamlar gibi, referans alanları gibi, sunulan diğer bilgiler devreye girecektir.

John Berger ilk olarak 1997’de basılmış bir kitabındaki yazısında biçim incelemesinin kapsam genişliğine değinir. Biçimin boyutunun, hatlarının, hiyerarşisinin etkisinin yanı sıra, bir santimetrekarelik bir renkle aynı rengin bir metrekaresinin aynı olmadığını, alanın yaygınlığının da, biçiminin de, sınırların şeklinin de tonu etkilediğini açıklamıştır. Her ton diğer tonların ve kendisinin keşiştiği “uzam” tarafından, farklı “dokular” tarafından, resmin kendisinde ve dışarıda yer alan “ışık” tarafından ve “görüntünün çekim alanı demek olan olgu tarafından farklılaştırılır” (Berger, 1997/2011: 19). Bu açıklama, biçimsel özellikler incelenirken ilerlenebilecek birtakım detayları içerir. Resimsel, düz bir satıha ithaf edilmiş, sanatın içsel bağlamları hakkında fikir veren bir açıklamadır. Yeni sanat anlayışında bu içsel bağlamların irdelenmesi daha zorludur; İzleyici ya da eleştirmen, alanın çok yönlülüğü ile, referans çerçeveleri, üretimin üçüncü boyutu, malzemenin insan vücudundan doğaya dek genişleyen alternatifleri ile karşılaşabilmektedir. Bir sanat üretimi, farklı içerik sağlayanları ile birlikte, kendi biçimi ve biçimin sahip olduğu diğer öğelerin ilişkiselliğiyle izleyiciye sunulmaktadır.

Alışlageldik içerik sağlayıcıları olmayan bir sanat üretimini gözlemleyen bir izleyici, ya da eleştirmen, dış dünya ile benzerlikleri, farklılıkları, bağlamları, işaretleri, görünen, biçimsel izler yoluyla algılamaya çalışır. Birey, buradan yola çıkarak anlamsal duruma yönelmeye çalışırken, yeterli veri yok ise, farklı söylemler ortaya çıkarabilir.

Barnett Newman’a ait “Kahraman Yüce İnsan” eseri, düşünmeye yönlendiren biçimsel yapısıyla burada ele alınabilir. Biçimsel incelemede, kırmızı hakimiyetinde, birkaç çizgiden, sanatçısının tabiriyle “fermuarlar”dan oluşan bir eser olduğu görülür. Peki, indirgemeci bir soyutlama diliyle, çok az renk ve biçimin oluşturduğu bir resim neyi sunmakta, neyi temsil etmektedir?



Görsel 1. Barnett Newman, Kahraman yüce insan, 541.7x 242.3, tuval üzerine yağlıboya, 1950-1951.

Öncelikle, Peter de Bolla'nın, Kahraman Yüce İnsan resmine bazı referans çerçevelerinden bağımsız bakmamak gerektiği açıklaması belirtilmelidir. Zira, tuval üzerine yağlıboya olan resim, çağdaş sanatın gerçek bir mabedi olan MoMA'da asılı bir yüksek sanat eseridir. Bu tür bir kuruluşla ve 20. yüzyıl Amerikan soyut dışavurumcu yaklaşımıyla (renk alanı resmi) birlikte tarihsel bağlamı, çeşitli ideolojik duruşlar da kodlar. Yani izleyici kendi izleme deneyimleri ile değerlendirmesini yaparken, eserle karşılaşma deneyimi öncesi var olan ideolojik yükün çeşitli etkileri de dahil olabilir. İdeolojik yükün haricinde izleyicinin karşılaşma süreci ele alındığında da belirtilebilir ki, resmin gizemiyle, neyi temsil ettiği sorunsalıyla beraber izleyiciler, genellikle şaşkınlık, ya da alışık olunmayanın anlaşılama durumu ile birlikte hayal kırıklığı, sıkılma yaşayabilirler. Biçimsel olarak sunulmuş o kadar az şey vardır ki, sıradan izleyicide ya da eleştirmende ilk anda bir belirsizlik oluşturması da olasıdır. Resim Rothko'nun resimleriyle belli yüzeysel benzerlikler taşısa da (boyanın düzenliliği ve yoğunluk durumu belirgin farklardır), Batı resminin temel yapıtaşlarından tamamen uzaktır. Newman, boyayı yeknesak kullanarak, malzeme rengin kendisiymiş izlenimi verir ve gözden ziyade soyut düşünceye, akla hizmet etmek ister gibidir. Resmin büyük boyutluluğu da, en net fark edilir kılan özelliklerindedir. Sunumun aurasını genişleten boyut, resmin kurduğu optik düzeni de etkiler (Bolla,2001/2012: 37-39).

“Kahraman yüce insan” resmi ile ilgili olarak, Vernon Hyde Minor'un “Sanat Tarihinin Tarihi” kitabında yer alan açıklaması da incelenebilir. Minor, Kahraman Yüce İnsan gibi monolitik resimlerin görüntüselden ziyade belirtisel olduğunu, Peirce'ci bir yaklaşımla izlendiğinde kızdırabileceğini, yalnızca şematik anlamda, bazı gözlemlerde bulunulabileceğini belirtmiştir. Bu resim, yüzeyi boyanmış bir dikdörtgen ile ilintilidir, onu bir resim olarak algılayız, bu bir resme benzer, ama ilişkilendirebileceğimiz türde imgeler içermez. Ama yenidir, Jackson Pollock'ın resimlerinin yaptığı gibi bu günün koşullundan geriye doğru dönüp bir ressamı işaret etmez. Yani Newman'ın sanatının dışavurumcu hiçbir yanı yoktur. Bu tip üretimlerde belirtisel göstergenin, 1945 ile 1970 arasındaki Amerikan resimleri bağlamı, Batı sanatında geleneksel anlamlar bağlamı gibi bağlamlarla görülmesi gerektiğini belirtir. Newman'ın resminin simgesel boyutundan söz ederken geleneksel, görüntüsel, nesnel olmayan sanatın bir parçası olduğunu, tanımlanabilir olanı sakladığını belirtir. Simgenin, neyi kastettiğini açıklayan bir tür geleneği, uyuşmayı gerektirdiğini, ancak Barnett Newman resimlerinde yardımcı olacak hiçbir belirgin göstergenin olmayışıyla, izleyicinin yeni okumalara, yeni bir sözlüğe ihtiyacı olduğunu belirtir. Tuval bir gösterendir ancak gösterilen ve gösterge net bir şekilde yoktur (Minor, 1994/2013: 181).

Minor, belirgin bir gösterenin, somut bir gösterilen olmadığı için net oluşmadığını açıklamaya çalışır. Bu tarz üretilere yaklaşım klasik sanat düşüncesi kapsamında olduğu müddetçe izleyen istediğini alamayacaktır. Öncelikle, zaten soyut olan, hazır biçim ya da bilgi sunmayan üretimin gizemini duyumsamak ve içgörüyle yaklaşmak gerekmektedir. Ayrıca soyut haliyle ve sayıca az birkaç biçimlendirme ögesiyle temsil durumu belirsizleşmiş üretilere, ritim, uyum gibi biçimsel açılardan yaklaşıırken, sergilenişi, boyutu, malzemesi gibi dışsal bağlam özellikleri de anlamlandırmada rol oynar. Sanatçının kırmızı üzerindeki şeritlerden “fermuar” diye söz etmesinden yola çıkılarak, sanatçı söylemlerinin de eleştiriye yön verebileceği eklenebilir. Ayrıca adlandırmanın da bir gösteren olduğu fikrinden hareketle, gösterilenin, Newman’ın “Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden”, “Kahraman Yüce İnsan” gibi adlandırmaları ve bu adların tuval üzerinde ifade bulumuna olanak sağlayan araçların, bütün olarak izleyicide bir algı yaratabilmesiyle anlamlandırılıp, var olabileceği eklenebilir.

Soyut sanatın bağlamı ve özellikle de Newman’ın resimleri, izleyicinin beklentilerini içerir. Sanatçı bizden bir şey saklıyordur ve bu da ilgimizi çeker, kafamızı daha fazla karıştırır. Yapıbozum, aporia [deşifre edilemez, karar verilemez, çıkmaz] kavramıyla oynamaktan hoşlanır. Aslında göstergebilim deşifre edilemeyenle başa çıkabilmek için dikkatimizi doğrudan doğruya deşifre etmenin sorunlarına yöneltir. Çözülemez olanla ilişkili şeyleri çözmeye çalışırız. Karar verilemez olana dair yoğun bir literatür ve eleştiri vardır ve aslında anlayamadığımız şeyler üzerine düşünmekten zevk alırız. Friedrich’in “Deniz Kenarındaki Keşif” resmi (National Gallery, Berlin) bize sonsuzluğu, yüceyi, denizi ve evreni anlayabilmek için inzivaya çekilip tefekküre dalmış bir insan imgesini sunar. Belki de Newman’ın resimlerinin adında “kahraman”, “yüce” gibi mutlak terimler kullanmasının nedeni budur. Stanley Kubrick’in “2001: A Space Odyssey” adlı filminde bilim insanları ayın yüzeyinin altına gömülü yekpare bir anıt-taş bulurlar. Bu ne anlama gelmektedir? Pürüzsüz düz bir yüzeyi vardır, hiçbir özelliği yoktur, esrarengizdir. Hiçbir mantıklı açıklaması yoktur. Filmin devamı bu gizemi çözmek yerine derinleştirir (...) Edebiyat ve sanat tarihi akademik disiplinlerine dilbilim ve göstergebilimin dahil olması, eleştirmenleri ve tarihçileri alışıldık olandan daha karmaşık, daha incelikli ve daha gelişkin yorum tarzları bulma konusunda cesaretlendirmiştir. (Minor, 1994/2013: 182)

Newman’ın resmindeki biçimsel özellikler onun kendi ifadesini azaltırken izleyicilerin ifadelerinin artmasına olanak sağlar. Eserin, Malevich eserleri gibi, bir nevi arındırılmaya çalışılarak yalın, belirtisel bir imge sunması, adında kullanılan “kahraman, yüce” gibi mutlak terimlerin ve bu terimlerin bağlantılarının daha çok ortada olmasının istenmesinden kaynaklı olabilir. Yine esere ilişkin yukarıdaki alıntıda bahsedilen, çözülemez olanla ilişkili şeyleri çözmeye çalışma sürecinde, Peter de Bolla’nın tabiriyle “bu resim ne anlatıyor?” sorusu yanlış sorudur. Bolla, “onun resimlerinden hiçbiri kesin bir şeyi simgelemez: onlar birer sembol ya da amblem değildir, sadece resimdir” açıklamasıyla birlikte, daha uygun yaklaşım soruları önermiştir. İlk sorusu “bu resim benim ona göstereceğim konsantrasyonu nasıl belirler ve bunu yaparken bu konsantrasyon benim için ve resim için ne yapar?” olmuştur. Bu genel sorudan sonra duygulanıma geçilerek, “izleyen ne hissetmesini, nasıl hissetmesini sağlar, duygulanım tepkisi neyi içerir” soruları yer almıştır. “Bu soruların arkasında, bütün büyük sanatlarla ilgili o ısrarlı söylenti, yapıtın kendisine bir şeyler sakladığı, en son çözümlemede bile erişilemeyecek, bilinemeyecek bir şeyler içerdiği yolundaki rahatsız edici düşünce yatar. Bu nedenle sessizce fakat ısrarlı bir biçimde aşağıdaki spekülasyonların içine gizlenen sorudur: Bu resim ne biliyor?” (Bolla, 2012, aktaran Can Gürbüz, 2018: 61, 62).



Görsel 2. Marcel Duchamp, 1915.

Peki, bu yerleştirme ne biliyor? 1900lü yıllarda, Dadaizm akımı dahilinde yapılmış açıklama ve sanatsal üretimlerin, sanattaki kırılma noktalarından biri olarak oldukça ses getirdiği bilinmektedir. Marcel Duchamp ve Ready-Made olarak tanımladığı işlerinden biri olan “Kol Kırılmasına Karşı” da bu sanatsal üretimlerden biridir. Sanatçı, bu üretimin ortaya çıkış sürecini şöyle anlatmıştır:

1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de "Kol Kırılmasına Karşı" diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için Ready-made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda aklıma geldi. Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-made'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla.. aslında tam bir uyuşukluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti. (<https://www.poetikhars.com/>)

Duchamp'ın kar küreği erken 20. yüzyıl için bile oldukça banal bir nesneyken, 13. yüzyılda ortaya çıktığı düşünülürse de hayli gizemli bir nesne olurdu. Muhtemelen, o dönemin ya da bulunduğu yerin sanat dünyasında tartışmasız tuhaf bulunurdu. Çünkü benzerleri garajlarda dururken o, bugünkü kar küreğinin tıpatıp benzeri olarak kendisinden ayırt edilemeyecek bir dizi endüstriyel nesne arasından seçilmiştir. Yapıldıkları dönemde sanat yapıtı olarak kabul göremeyecek, ancak daha sonra tıpatıp benzerleri önemli birer sanat yapıtı olan nesnelere düşünmek çok zor değildir (Danto, 1981/2012: 65). Duchamp'ın kar küreğini şimdinin gözüyle görmek ve döneminin gözüyle görmek arasında bir uçurum vardır. Dolayısıyla, bu sanat üretiminin anlaşılması ve eleştirilmesi süreci için, tarihsellik bağlamının, yerleşimsel ve malzemesel bağlamın etkili olduğu belirtilebilir. Tekrarlamak gerekirse, çağdaş sanat dünyasında sanatın kapsamına bakış değişmeye başladığı için kar küreği daha kolay kabul görür. Bir kırılma noktası olarak kabul edilir. Şimdinin gözüyle yapılan bir inceleme, gerekli ise geçmişe de atıflarda bulunmalıdır. Çünkü bir sanat üretimine yaklaşım ve ona yüklenen anlam gün geçtikçe değişmektedir. Bir eleştirinin “sanat eserini her yönüyle değerlendirerek anlaşılmasını sağlamak amacı” (TDK, 2021) da bizi bağlamları dahil etmeye yönlendirir.

Dönemsel incelemeyi takiben, bir başka örnek olarak Pieter Bruegel'in 1566 tarihli The Census at Bethlehem (Bethlehem'de nüfus sayımı) resmi ele alınabilir. Resim ile ilgili eleştiri kaleme alacak biri, yapacağı araştırmalarda, resmin kendi dönemi bağlamında ne kadar önemli olduğu bilgisi ile karşılaşacaktır. Bruegel resimleri belge

niteliğindedir. Bunlar, kendi dönemini bize sunan, o dönemde oldukça kabul gören konularla ve üslupla sunulmuş belgelerdir. Manzara resmi, kar resmi, döneminde genellikle fon oluşturmak için kullanılmasına rağmen, sanatçının eserlerinde ön plana alınır, hatta birçok başka sanatçıya ilham olur. Döneminde tutulan, dikkat çeken bir üslup haline gelir. Ancak şimdinin penceresinden bakılınca, kendi bağlamında çok önemli olan bu üslup, manzara resmi gibi konular, oldukça alışlageldikleşmiş, normalleşmiştir. Bu resim özelinde bakınca, eserin adını, nüfus sayımı hikayesini, tarihsel bağlamlarını bilmeyen birisi için, göstergelerin de sıradan birer gösterge haline gelebileceği eklenebilir. Terry Barret'in da belirttiği gibi, güvenilir bir eleştiri olma noktasında eleştirmenden her tür bilginin yansızca sunulması, sanat eseriyle ilgili çok yönlü, "üzerine çalışılmış bir söylem biçimi", "sanatın anlaşılmasını kolaylaştırıp, zenginleştirmek için tasarlanmış bir dil kullanımı" beklenir. Eleştirinin özel noktalara dokunarak bizi algılanabilen şeylere daha kolay yönlendirmesi beklenir (Barrett, 2012/2015: 30-32).

Sözel tamamlayıcılar olarak, ya da sanat üretiminin kendisi olarak karşılaşılabilen metinlerin bağlamsal etkilerine örnek olarak da, Andre Breton'un Gerçeküstücülük Manifestosu (1924) konu edilebilir. Manifesto kitabından üç kesit burada sunulmuştur:

Oradayken, bilinen tüm sınırlamaların yokluğu aynı anda yaşanan birkaç hayatın bakış açısına sahip olmasına olanak tanır; bu yanılsama içinde iyice kök salar ve artık tek ilgilendiği her şeyin faniliği, aşırı derecede kolay oluşudur. Çocuklar her güne dünyada hiçbir endişeleri olmadan başlarlar. Her şey yakında, ellerinin altındadır, en kötü maddi koşullar bile güzeldir. Ormanlar ya beyaz ya siyahtır; insan hiç uyumasa da olur (...) Geriye bir tek "delilik", güzelce tanımlanmış şekliyle "kilit altında tutulan delilik" kalıyor. Şu veya bu delilik (...) Freud, çok doğru şekilde eleştirel melekelerini rüyalar üzerinde yoğunlaştırmıştır. Aslında, ruhsal faaliyetin hatırı sayılır kısmını oluşturan bu olgunun (en azından insanın doğumundan ölümüne kadar düşünce hiçbir süreklilik çözümü sunmadığından, zamanın bakış açısından değerlendirildiğinde ve yalnızca katıksız rüya halinin, diğer deyişle uykudaki rüyaların süresi dikkate alındığında rüyada geçen anların toplamı gerçeklik anlarından ya da daha kesin şekilde sınırlandırmak gerekirse, uyanık anlardan daha az önemli değildir) günümüzde hâlâ fazlasıyla ihmal edilmiş olması kabul edilebilir şey değildir. (Breton, 2009: 6, 8, 15)

Manifesto, bu alıntılardan da anlaşılabilirliği gibi, o dönemin sanatsal kaygılarına ve akımdaki sanatsal üretimlere, yanlı ve bilinçli yaklaşmamızı sağlayan bir kaynak haline gelmiştir. Gerçeküstücüler için hem açıklayıcıdır, hem de bir bağlam teşkil eder. Gerçeküstücü bir sanat üretimi için yapılan bir eleştirinin, onu manifestosundan ayrı düşünmesi eleştirisini daha sığ hale getirebilir. Bağlamların, objektif bilgi ve görüşlere ek olarak, anlama anlam katacak alternatif bilgiler sunarken, yaratıcılık noktasında eleştirmene daha fazla alan açtığı düşünülmektedir.

Terry Barrett'in sanatçı Leon Golub'un sanat üretimleri üzerinden eleştirilere ve eleştirilerin yaratıcılık niteliklerine yer verdiği açıklaması burada konu edilecektir. Fakat bundan evvel kısa bir Golub incelemesinde yarar vardır. Eserlerinin birçoğunda gözlemlenebilen özgün ve kışkırtıcı boya kullanımındaki ilkel dönem ve duvar resmi etkisinin, insanların ilkel yöntemlerinin, acımasızlığının, savaşların vahşetinin bir sonucu olarak ortaya çıktığı düşünülebilir. Bazı alanlar hamdır, basitleştirilmiş formlar, sade kompozisyonlar ya da çiğ boyalar. Bu tercihleri, resim "kısa ve öz" der gibidir. Konularının bundan fazlasına ihtiyacı olmayabilir. Belki de bundan fazlası bu sertliği ve netliği büsbütün yok edecektir. Sanatçının savaş karşıtı ve insan hakları savunucusu olduğu bilinmektedir ve özgün anlatımıyla günlük hayatta etkilendiği, tepki gösterdiği bu konuların üzerine giderek, onları bir nevi teşhir ederek daha anlamlı hale getirdiği, aktivizmi sanat alanına taşıdığı söylenebilir. Bu rahatsız eden görüntülerle ilk karşılaşma, izleyici ve sanat arasında dışarıdan hiçbir müdahale olmaması açısından kıymetlidir. Fakat izleyicide güçlü bir algı yerine boşluklar, yetersizlik ve muğlaklık oluşuyorsa, izleyici boşlukları kendince tamamlayamıyorsa, bu kıymetli an, anlamlandırmaya ulaşamayabilir.

Eserlerin farklı içerik sağlayanları ve bağlamları ile birlikte düşünülmesi edimi, sanatçı yaklaşımı önemseniyorsa, onu tahmin etme yetisini güçlendiren bir eylem olabilir. Sanat üretimlerine hangi koşullar ile yönelindiği, sonraki süreç, görünür özelliklere ön bilgi ve deneyimi de eklemelidir. Eklemelendirme, sanatçıya bağımlı ve ondan bağımsız anlama (anlamın üreten zihnindeki halinin izleyici zihninde oluşan haliyle birlikteliğine de denebilir) ulaşmanın yanı sıra, okuyucunun diğer eleştirileri yakalayabilmesini de kolaylaştırmaktadır. Bazen de eleştiriler (derinliği doğrultusunda), üretim ile karşılaşmadan önce ön bilgi ve deneyimi kendileri sağlar. Eser-izleyici karşılaşması öncesine hazır bulunuşluluk sağlayabilen böyle eleştiriler, eser ve izleyici karşılaşmasından sonraki “ayırt etme”, bir bütün olarak “yorumlama”, “anlamlandırma” gibi süreçlere de etkide bulunmuş olur. Eleştirmenler kullandığı dilin yaratıcılığı ve ilgi çekiciliği doğrultusunda izleyiciyi kendine çekebilir. İzleyiciler de farklı içerik incelemeleri ile eleştirinin mantığını daha iyi kavrayabilir.

“Interrogation II” resminde, bir işkence anına tanıklık edilmektedir. Resmin eleştirilerinden bir kesitte, eleştirmen Robert Storr’un yaratıcı eleştirisine göre, Golub’un “Interrogation II”de resmettiği paralı askerler, sanki kamera çalışmaya başladığında seyircilere dönerek sırtacak gibi durmuş, bu pozu vermeyi bekliyorlardır. Yaptıkları şeyden hoşnut olduklarını duruşlarıyla hissettirmeleri, eleştirmenin ifadesine hoşnutluktan daha çarpıcı bir dille yansımıştır. Robert Storr, insanlık dışı bu tutumu maalesef insanların kendi içinden birtakım kimselerin ortaya çıkarmış olduğunu, Golub’un da “‘insani’ olmayanın aynı anda her yerde oluşunu ve insaniliğini” resmettiğini belirtir (Barrett, 1994/2014: 100).



Görsel 3. Leon Golub, Interrogation II, 1981, acrylic on canvas, 305 x 427 cm.

İzleyici ya da eleştirmene, bir önceki örnektekinden daha fazla sembolik söylem sunan, bireylerin kendi dünyasına, dış dünyaya benzerlikleri bulunan bir sanat üretimi ile karşılaşmıştır. Robert Storr’un “paralı askerler” olarak tabir ettiği askerler, ırksal ve etnik kökenlerinin baskınlığının, bir savaş, ya da sorgu anında gücün, ya da “paralı” niteliğiyle paranın gücünün sembolize edilmesi olarak algılanabilir. İşkencenin merkezinde bulunan iki kişiden biri işkence edilendir. Diğeri ise çevresindekiler gibi asker kıyafetli değildir; üstün bir kesime mensup olduğunun göstergesi gibi kıyafetleri ve duruşu ile sanki oradaki her şeye sahiptir. Buradan, ortada işkence eden asıl figürün, resmin adının Türkçe karşılığı olan “sorgu” anının başı çeken figürü olduğu düşünülebilir. Ve “paralı askerler” tabiri bu gücün altına giren elemanlar olarak insani olmayana hizmet ediyorlardır.

1971 yılında “Zimbardo deneyi” adıyla bilinen, Philip Zimbardo isimli bir sosyal psikoloğun Stanford Üniversitesi’nde bir hapisanenin simüle edilmesiyle yaptığı deney, kısa sürede beklentilerin üzerinde şiddetli hale gelmiştir ve insanların verilen görevlere kendini ne kadar kaptırdığının bir göstergesi olarak burada ele alınabilir. Deney, insanların “toplumun onlara biçtikleri rolleri farkında olmadan sahiplenmesi ve o rolün etkisinden çıkamadan, kontrolsüz bir şekilde yerine getirmesi” (<http://evrimagaci.org>) durumu ile, panoptikon kavramındaki iktidar ve gözetim olguları ile kesişir. Haklı bir savaş olmasa da edilgen olanın sualsiz yakılıp yıkılabilmesi konusunda edilgen izleyicilerin durumuyla, izleyicinin görsel okuryazarlıktaki eksiklikleriyle, ya da sorgulayan benzer türden imgelerle de kesişebilir.

Bu benzetmeden Leon Golub'un benzer türden başka bir imgesine dönlürse, Barrett'in yaratıcı eleştiri yazısındaki Pamela Hammond betimlemesine geçilebilir, Eleştirmenin korkunç ve aynı zamanda da etkili bir resim olarak nitelediği "The Prisoner", aslında oldukça belirsizdir. Belirsizliği, ışıldaklar gibi parlayan belirsiz ışık kümeleri ve sisler arasında beliren iki suçlu olarak tarif ederken ve birinin sert bakışlarının kendi üzerinde gezindiğini yazarken eleştirmen, onun silah tuttuğunu belirtmekten "silahın sağ kolunu daha uzun gösterdiği"ni belirterek, silahın varlığını dolaylı yoldan ima eder. Ve "Silah kılıfı taşıyan bir kalça daha salınarak bize doğru geliyordur." Öznel ifadelerle eleştiri yaratıcı betimlere yönelmiştir. Ben Marks, Hammond'dan farklı olarak, iki suçlunun arkasındaki mavi lekeye dikkat çeker ve bunun bir başka insan, bir mahkum olduğunu ve saçlarından sürüklenerek çekildiği bu sahnenin muhtemelen sorgu ve işkence ile devam edeceğini belirtir. Kim oldukları az belirgin göstergelerle ve onları belirginleştiren adlandırma ile anlaşılan figürler, sanatçının konusunun büyük "E" ile yazılan, yıkıcı ve irrasyonel tarafın baskın olduğu "erkek" modeli olduğunu da doğrular. Marks ise, Golub'un betimlenen bazı kişileri açıkça görmemize izin vermediğini ve onların etnik durumlarını gözlemler. "Bu resimler grubunun nominal kaynağı, resimdeki figürlere belirsiz bir etnisite bahşeden Orta Doğudur. Bunların genelde beyaz ırka ait olmayan yüz özellikleri, içine girmek istemeyeceğimiz her türlü basmakalıp 'baskı yapan-baskı gören' ilişkisini ortadan kaldırır." Brooks, Golub'un resimlerindeki kurbanlara özel bir ilgi gösterir: "Bir Golub resmindeki kurbanlar sıklıkla –ister düz anlamıyla isterse mecazi olarak alınsın- işkencecilerinden daha fazla 'maskelenmiş', ten renkleri ise tektipe indirgenmiştir. Bedenleri parçalanmış, kısmi ya da bozulmuş temsiller olarak görülür." Görsel tasvir, sorgulayanların oynadığı oyunun sadece bahanesi gibidir. Başka eleştirmenlerden de örneklerle birlikte Storr, Brooks ve Hammond'dan betimlemeler aktaran Barrett, Hammond'un Golub'un referanslarındaki "belirsizlik aracılığıyla, izleyiciyi açık uçlu bir öyküye çektiğini ve koşulları kendine göre yorumlamaya zorlandığını" söylediğini belirtmiştir (Barrett, 1994/2014: 99-101).

Burada bağlamsal değişim konusuna eleştiri getiren Maria Short'un yazısı da örnek olarak özetlenebilir. Yazar, Sanatçı Joy Garnett'in "Molotov Man" isimli tablosu ve Susan Meiselas'ın "Sandinistas at the Walls of the Esteli National Guard Headquarters" adlı fotoğrafı üzerine, bağlamlarının anlamı yönlendirmesi ile ilgili olan Bağlamsal Çarpıtma başlıklı yazıyı kaleme almıştır.



Görsel 4. Susan Meiselas, 1979 (Short, 2015). **Görsel 5.** Joy Garnett, Molotov Man, 2003.

Meiselas'ın 1979 tarihli orijinal fotoğrafında, Nikaragua'da Sandinista Ulusal Kurtuluş Cephesi'nin bir üyesi bomba atarken görüntülenmektedir. 2003 tarihli Molotov Man tablosu ise, fotoğrafın en can alıcı kısmını resimsel bir dille aktarırken, kompozisyonda yer alan olayın bağlantılarına yönelik diğer kısımları resminin bağlamından arındırılmıştır. "Meiselas bu fotoğrafını, öznenin eylemleriyle siyasi, toplumsal, kültürel ve artık tarihsel olarak bağlantılı pek çok şey ortaya koyan çok daha büyük bir çalışma bütünü içinde sergilemiştir. Garnett'in tablosunda ise özne, öfkesini dışı vuran sıradan bir eylemci olarak görünmektedir." Özetlenirse yazar Short, Meiselas'ın fotoğrafının yeni bir bağlama oturtulmasını ve bu şekilde basite indirgenmesini, öznenin önemli eylemine ve niyetine saygısızlık

olarak eleştirirken, yeni bağlamın aynı zamanda olaylara dahil olan, adalet anlayışları uğruna mücadele eden diğer bireyleri ve sürüncemede kalmış savaşı hiçe saymak olarak da okunabileceğini belirtmiştir (Short, 2011/2015: 28, 30).

2007'de Harper's Magazine'deki bir başka makalede iki sanat üretimi, "Molotof Man'ın Hakları Üzerine: Sahiplenme ve bağlam sanatı" başlığı altında incelenmiştir. Bu eleştiri yazısında ise Susan Meiselas'a yönelik bir eleştiri ile karşılaşmaktadır. Joy Garnett eserini bir sergide sunduktan sonra, Meiselas dava açmadığını söylese de, fotoğrafçının avukatı tarafından bir dava açıldığı belirtilmektedir. Yazıda, Garnett'in, Molotof Man'ın bir kültür sembolü, görsel sözlüğün bir parçası ve yeniden sahiplenme-üretilebilirlik konusunda uygun olduğu açıklaması beraberinde, Meiselas'ın özgüllük ve bağlamın her şey olduğunu savunması yer almaktadır. Pablo Arauz'un imajının sergilendiği fotoğrafın özel bir fikri mülkiyet biçimi olduğu iddiasını yazar gülünç bulduğunu belirtmiştir. Meiselas, Garnett'i dava etmekle tehdit etmesi, Arauz'un mücadele bağlamını koruduğunu belirtmesi, yazara fikri mülkiyet iddiası biçiminde kendi ekonomik çıkarlarını koruduğunu düşündürmektedir. Molotof Man bir ikon haline geldiğinde, hem herkese hem de hiç kimseye aittir. Dilin kendisi gibi ortaktır, ortak düşüncelerin bir parçasıdır ve özelleştirilmesi gereken bir şey değildir (<https://leesean.net/response-to-on-the-rights-of-molotov-man/>).

Ulaşılabilir görüntülerin olması demek, herkese açık olan bu görüntülerin kullanılabilmesi de demektir ve bu bir yandan da esinlenme, temellük gibi alt başlıklar açarak incelenebilecek bir sorunsal oluşturur. Bir fotoğrafın farklı bir malzemeye, yeni bağlamsal özelliklerle değişimi, bakış yönüne göre hem eleştirilebilir, hem de eleştirilemez bir konu haline gelir. Eleştirinin geleneksel aktarım ve uygulayım alanlarının sanatsal ölçütlerini yazıya dökerken, sanat üretimlerinin evrimleşmesi sürecinin eleştirinin niteliğini değiştirmesine bölümün giriş kısmında yer verilmiştir. Sanatçı ve sanat yazarı Canan Beykal, "Eleştirinin Sonu" adlı yazısında bu konuya da değinerek, fotoğraf, video gibi çalışma alanlarının, medyanın, dijital ve internet ortamının en güçlü araçlar olduğu güncel sanatta, eleştirinin dilinin sanatın çözümlenmesine yetip yetmediğini sorgulamıştır. Nam June Paik'in "Kolaj tekniği nasıl yağlıboyanın yerine geçti ise, katod ışıklı çubuk, beyaz perdenin yerine geçecektir" açıklamasında olduğu gibi, yeni sanat ortamında tuval yerine nesneyle, görüntü taşıyıcısı fotoğrafla ya da dijital işlemlerin gerçekleştirildiği bir üretimle karşılaşılabilir. Beykal, bu ortamlardaki sanatın bir nevi demotik olduğunu, çünkü görüntünün herkese açık olduğunu belirtir. Resim, heykel gibi sanat dalları dar kapsamlı bir eleştiriye oluşturmuşken, daha güncel ve teknik bir aktarım ortamındaki "sanatın, gereksinim duyduğu eleştiri, eğer gerek var ise, kapsama alanı daha geniş ve hiç kuşkusuz yeni bir dille yapılanmak zorundadır". Böyle bir yaklaşım gerek eleştiriye, gerekse bir değer yaratmak üzere dizgelenmiş sanatın korunduğu kurumları ve eğitim sistemlerindeki sanat yaklaşımını değişiklik konusunda tartışmaya açar (Beykal, 2003). Estetik değerlerin sorgusunu da gündeme taşır.

Sanatçı artık bilgisayarında, bir doğa alanında, ya da sergileme ile eş zamanlı olarak sergi alanında üretebilir. Yeni üretimler kategorize edilme çizgilerinin yanı sıra ülke çizgilerini de aşar, yani aynı zamanda da küreselleşmiştir. Kültürlerin ve değişimlerin daha hızlı taşıyıcısı elektronik ağlar ve teknolojiler imgeleri melezleştirmiştir. Klasik eleştirideki sanatın yerelliği, evrenselliği gibi maddeler böylelikle farklı bir boyuta taşınmıştır. Psikolojik eleştiri, sosyolojik eleştiri, felsefi ya da estetik eleştiri gibi sınıflamalar, ya da karşıtlıklar artık birbirlerini tamamlayan bütünleşik alanlar olarak kullanılabilir.

Eleştiri dilinin daha teknik bir dil olmak zorundalığı, kuramın ya da yorumun eleştirinin yerini alamayacağını düşündürür. Canan Beykal'ın sanatın, "gereksinim duyduğu eleştiri, eğer gerek var ise, yeni bir dille yapılanmak zorundadır" vurgusunun ilerleyen bölümlerinde, eğer eleştiriden vazgeçilmeyecekse, en azından daha "kavramsal, analitik, görüntüsel olması, yeni sanatın karşısında kendini de eleştirip bir çözümlenmeye tabi tutması" gerekecektir açıklaması yer alır. Sanatçı, güncel sanatta zaman ve mekan kavramlarını, sanal mekanlardaki online sergilerle, enstalasyonların mekan sorunlarıyla, medya sanatları ortamındaki farklı zaman kavramıyla ele almıştır. Video sanatından söz ederken Jameson'ın "geleceğin eleştirisi, bunlarla giderek daha fazla ilgilenmek zorunda olacaktır"

(2003: 7, 8) öngörüsünü ve beraberinde Baudrillard düşüncesini aktaran yazar, alışlagelmiş dışındaki yeni sanatsal anlatımların, yeni boyutların dilinin kullanılmasının gerekliliği hatırlatır:

Yeni eleştiri elektronik görüntü eleştirisi olarak neyi eleştirecektir? Bir video sanatını çözümleyebilecek eleştiri diline sahip miyiz? Ekrandaki bir görüntünün nasıl bir gerçeklik sunduğunun bilincinde miyiz? Yoksa gerçeklik arılayışımızda büyük bir değişiklik mi olmuştur? Baudrillard bu konuyu hayli karamsar bir edayla gündeme getirmişti ama günümüzün ve de geleceğimizin dünyasının şimdilik Baudrillard'ın yansıttığı biçimde bir görüntü sunduğu açık. O, dünyamızın bir görüntü imparatorluğu olarak doxa'lardan ibaret olduğunu eleştiriyordu. Ancak böyle bir dünyanın sanatının eleştirisi nasıl olacaktır, ya da olmalı mıdır? Tümüyle zihinsel bir tasarım olarak görselleştirilmiş olan medya sanatlarının malzemesi elektronik ışık noktacılarından ibarettir. Yeni eleştirmen ışığın eleştirmeni olacaksa eğer, o sanattan daha çok elektroniği bilmek zorunda kalacaktır. Belki o zaman adına eleştirmen değil, teknisyen demek zorunda kalacağız. Nasıl bir zamanlar "sanat ürünü" yerine "iş" dediysek, nasıl "eser" yerine "proje" diyorsak ve nasıl "kompoze etmek" yerine "tasarlamak" sözcüğünü kullanıyorsak, sanat ya anlam değiştirecek ya da sanat ve sanatçı sözcükleri yerini başka sözcüklere bırakacaktır. Konstrüktivistler korkmaksızın kendilerini "mühendis" olarak niteliyorlardı, Günümüzün sanatı ve sanatçısı değişen koşullarda kendini tanımlayacak sözcükleri doğallıkla yaratacağı kanımca. (Beykal, 2003: 8)

Yazıya ad veren "eleştirinin sonu"nu uğraş alanı yalnızca plastik sanatlar olan klasik eleştirinin sonu anlamında kullanmış yazar, aslında tam olarak eleştirinin sonunu değil, ihtiyaçları doğrultusunda yenilenmesi gerekliliğini ele almıştır. Ve dikkat edilen diğer nokta da, "gerekli ise" alt açıklamasının birkaç noktada bulunması olmuştur. Yazı, postmodern sanat ortamında klasik eleştirinin, hatta genel anlamıyla eleştirinin varlığının diğer birçok şey gibi sorgulanabilirliğini öne sürer.

4. Sonuç

Sanat anlayışının evrimleşmesinden hareketle ve (özellikle de) 2000'li yılların sanat değerlendirmelerine bakıldığında, "sanat üretimleri", "sanat nesnesi", "iş", "eser", "oluşum", "deneme" gibi farklı adların oldukça kullanıldığı ve bu tanımlamaların kapsamlı olduğu görülmüştür. Artık tanımlamanın, kullanım alternatiflerinin bile bu kadar çeşitli olduğu bir sanat dünyası var demek, bu alana bakan, söz eden, incelemeye, alan hakkında fikir üretimi gerçekleştirmeye yönelik bireylerin bakış açılarının da bu çeşitliliğe ayak uydurmasını beklemek demektir. Sanat dünyasının değişiminin, sanat eleştirisi, sanat sosyolojisi gibi bağlantılı alanların yenilenmesini, değişimini de gerekli kıldığı sonucuna varılmıştır.

Çalışmada, sanatsal üretimin değerini arayan bir inceleme yapan ve yargıda bulunan eleştirmenin yaklaşımına, değer soru(n)larını merkeze alırken, farklı referans çevreleriyle birlikte çok yönlü düşünme, yeniyi anlama ve yargıda esneklik çabasının eklemlendiği görülmüştür. Bazı eleştirmenlerin açık fikirlilikle iyi, kötü gibi basit yargılardan uzaklaşılması gerektiği açıklamalarıyla karşılaşmıştır. Ayrıca küreselleşme ve teknoloji bazlı sanat çalışmalarından dolayı sanatın yerelliği, evrenselliği gibi maddelerin farklı bir boyutta incelenmesi gerektiği sonucuna da ulaşılmıştır. Eleştirileri örneklerinin yanında, bir sanat üretiminin eleştiri süreci ile ilgili farklı açılardan yorumlar da paylaşılmıştır. Bu durum yer yer eleştiri metni yazmak yerine, eleştirinin yolu, eleştirisi gibi farklı çerçeveler de çizmiştir.

Birtakım terimlerin ve olguların anlamını yitirmediği alanda, daha çok değer biçme, yargılama gibi alanların sorgulandığı görülmüştür. Daha dolaylı imajlarla ifade bulan, yeni bir düşünce sunan bir sanat üretimine klasik bir bakışın yetmeyeceği belirtilebilir. Klasik sınıflandırmalar, ya da basamaklar iç içe geçebilir, bazı eleştirel yöntemin bazı gereklilikleri ikinci plana atılabilir. Sunulan direkt göstergeler yetersizse, referanslar ya da bağlamsal çerçeveler bir bütün olarak eleştirinin ana eklemine oluşturabilir. Sanat üretimi değerini; paylaşıldıkça, öznelere alacağı dönütler ile,

getireceği ses ile, tarihsel süreçte konumlanışı ile (başka etkileyebilecek güncel etkenler de dahil olacaktır) zamanla bulacaktır.

Kaynakça

Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak*. (Çev. G. Metin). (2. Basım). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Eserin orijinali 1994'te yayımlandı).

Berger, J. (2011). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. (5. Basım). (Çev. B. Somay). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1997'de yayımlandı).

Bolla, P. D. (2012). *Sanat ve Estetik*. (2. Basım). (Çev. K. Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2001'de yayımlandı).

Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Çev. S. Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları. (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı).

Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Cromer, Jim (1990). *History, Theory And Practice of Art Criticism in Art Education*, National Art Education Association.

Erinç, M. S. (1995). *Resim Eleştirisi Üzerine*, Hil Yayın, İstanbul.

Minor, V. H. (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi*. (Çev. C. Soydemir) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları. (Eserin orijinali 1994'te yayımlandı).

Moran, B. (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, 10. Baskı, İstanbul.

Short, M. (2015). *Yaratıcı Fotoğrafçılıkta Bağlam ve Anlatı*. (Çev. B. Berkman Padar). İstanbul: Literatür Yayınları. (Eserin orijinali 2011'de yayımlandı).

Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şener, S. (2006). *Sanat Eleştirisinde Özgün Yorum ve Yaratıcılık*. 8. Ulusal Sanat Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 581-588.

İnternet kaynakları:

İnternet: Bakırcı Ç. M. (2013). Stanford Hapishane Deneyi. Web: <http://evrimagaci.org/photo/tr/stanford-hapishane-deneyi> adresinden 22 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: Beykal, C. (2003). Eleştirinin Sonu. Makale. Web: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/991/173972.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 27 Temmuz 2017'de alınmıştır.

İnternet: <https://leesean.net/response-to-on-the-rights-of-molotov-man/> 25 Mayıs 2021'de alınmıştır.

İnternet: <https://sozluk.gov.tr/> Türk Dil Kurumu Güncel Sözlüğü'nden 1 Mayıs 2021'de alınmıştır.

İnternet: <https://www.poetikhars.com/> adresinden 1 Mart 2021'de alınmıştır.

İnternet: <http://www.khanacademy.org.tr> adresinden 1 Mart 2021'de alınmıştır.

Görsel Kaynaklar:

Görsel 1: <http://www.wikiart.org/>

Görsel 2: <http://www.khanacademy.org.tr>

Görsel 3: <http://www.artic.edu>

Görsel 4:Short, M.(2015). Yaratıcı Fotoğrafçılıkta Bağlam ve Anlatı. (Çev. B. Berkman Padar). İstanbul: Literatür Yayınları.

Görsel 5:<https://leesean.net/response-to-on-the-rights-of-molotov-man/>



Gözde MULLA

gozdemulla@gmail.com, Ankara-Türkiye

ORCID: 0000-0002-4635-3368

MEKANSAL İLİŞKİ ÖĞESİ OLARAK SANDALYE

Özet

Sosyolojik, siyasal ve gündelik yaşamın önemli bir parçası olan sandalye, nesnelere içindeki yerini sıradanlık bağlamında korur. Yaklaşık 4000 yıllık bir tarihe sahip olan bu nesne tüm mekânların olmazsa olmazı olarak karşımıza çıkar. Nesnenin özne (beden) ve mekân ile ilişkisinde mesafe ve süreklilik gibi bazı önemli noktalar vardır. Bu noktalar, günlük kullanım nesnelерinin birçoğunda benzer şekilde tezahür edilirken sandalyede farklılaşır. Nesnenin taşınabilir olmasından bağımsız bir biçimde sürekliliğini yitirmesi, onu günlük yaşamın rutini içinde eritir. Bir mekânın nesnesi ya da nesnenin mekânı gibi söylemler sandalyede karşılığını bulmakta güçlük çeker. Bu bağlamda sanat tarihinde nesne ve imge olarak dönüşüme uğrayan sandalye işlevinden koparılarak izleyiciye çeşitli formlarda sunulur. Rahatı kaçırılan nesnenin, biçimsel ve bağlamsal olarak sanattaki yansımaları bu araştırma kapsamında incelenir. Sanatçının atölyesindeki sandalye ile bir sanat yapıtı olarak ortaya koyduğu sandalye mekansal ilişki anlamında mesafeyi açar.

Anahtar Kelimeler: Nesne, Mekan, Sandalye, Gündelik Hayat, Mekansal İlişki.

CHAIR AS A SPATIAL RELATIONSHIP ELEMENT

Abstract

The chair, which is an important part of sociological, political and daily life, preserves its place in objects in the context of mediocrity. This object, which has a history of approximately 4000 years, appears as an indispensable part of all spaces. There are some important points such as distance and continuity in the relationship of the object with the subject (body) and space. While these points are similarly manifested in many of the objects of daily use, they differ in the chair. The loss of continuity of the object, regardless of its portability, dissolves it into the routine of daily life. Discourses such as the object of a space or the space of the object have difficulty in finding their counterparts in the chair. In this context, the chair, which has been transformed as an object and image in the history of art, is detached from its function and presented to the audience in various forms. The formal and contextual reflections of the disturbed object in art are examined within the scope of this research. The chair in the artist's workshop and the chair that she puts forward as a work of art opens the distance in terms of spatial relationship.

Keywords: Object, Space, Chair, Daily Life, Spatial Relationship.

1. Giriş

Gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası olan sandalye, toplumsal, siyasal, sosyal ve felsefi alanlarda farklı karşılıklar bulan bir nesnedir. Hayatın rutinine ait bir nesne olan sandalye ile ilgili olarak söylenebilecek ne olabilir ki diye düşünülebilir elbette. Fakat bir nesnenin sanatçılar tarafından hangi bağlamlarla doldurulduğuna, onun bir sanat yapıtına ya da yapıttaki bir imgeye nasıl da kolayca dönüştürüldüğüne Dada'dan bu yana aşinayız.

Sabahtan akşama, tüm zaman aralıklarında; evden atölyeye, iş yerinden çay bahçelerine kadar tüm mekânlarda rastladığımız bir nesne olan sandalye, pratik bir dinlenme nesnesidir. Bu temel işlevini oturma pozisyonumuz gereği

arkamızda kalarak sürdürür. Her defasında arkamızı döndüğümüz bu nesneyi, sanat tarihinde gözümüzün önüne getirip yerleştiren sanatçılardan söz etmek mümkün. Kimisi sandalye imgesini sunarken, kimisi sandalyenin kendisini getirip izleyiciye sunar. Her ikisinde ve hatta dahasında sanatçının yapıta dönüştürdüğü nesne olan sandalye ile sanatçının bu yapıtı üretme sürecinde üzerinde oturduğu (atölyesindeki) sandalye karşılıklı olarak konumlanır.

Mekân içindeki konumu sürekli değişen, hareketli bir nesne olan bir sandalye, sanat tarihi boyunca galeri ya da bir tuvalde sabitlenmiş bir sanat nesnesine dönüşür. Bu aşamada sanat tarihine girmeyi hak eder. Elbette tarih, tüm sanatçıları kayda almadığı gibi tüm sandalyeler de bu tarihte yer bulamaz. Sandalye, kendi 4000 yıllık tarihi içinde pek çok değişim dönüşüme uğramış olsa da özünde 4 ayak ve oturmağıyla mekânın önemli bir parçası haline gelir. olagelir.

Sandalye, sanat nesnelere içinde hem atölyedeki konumu hem de sanat yapıtındaki yeri itibarıyla öne çıkan bir nesnedir. Bu makale kapsamında, mekândan nesneye varan bir yol haritasını izlemenin aksine nesneden yola çıkan bir araştırma söz konusudur. Sıradan bir nesneyi merkezine alan sanat yapıtlarını bu bağlamda araştırmak ve onlara farklı bakış açıları geliştirmek belki de sanata yeni bir soluk getirmek demek olacak.

2. Mekansal İlişki Ögesi Olarak Sandalye

Gündelik yaşam; nesnesi, öznesi ve mekânı ile tanımlanır. Gündelik yaşantımızda işlevleri kapsamında etkileşimde olduğumuz nesnelere vardır. Bu nesnelere, özellikleri ve onları deneyimleme yöntemlerimizle mekâna yerleşir. Dolayısıyla nesnelere, buldukları mekân ile bir bütün olarak değerlendirilir. İngiliz sosyolog John Urry, mekânın tek başına genel etkiler taşımadığı için mekansal olanın toplumsal olandan ayıramayacağını ifade eder. Urry'ye göre mekansal ilişkiler ve mekansallaşmalar vardır (1999: 97). Bu ilişkiler toplumsal alan ve özel alanlarda farklı biçimlerde ifade bulur. Bu farklılık, nesnelere özel karakteri ile ilişkili olarak gelişir. Dolayısıyla, nesnelere karakteri genel bir etki ile sınırlandırılmaz. Nesnelere, belirli ayırt edici özellikler taşımaları sonucu mekansal ilişkileri dönüştürür. Yaşamımızın bir parçası olan nesnelere, hem mekânı oluşturan önemli bir unsur hem de rutininizde önemli bir yere sahip yardımcı eleman olarak tanımlanabilir. Nesnelere, mekânla ve insanla olan etkileşiminin yanı sıra, kendi aralarındaki ilişkisellik ile önemli bir yer tutar. Nesnelere arası ilişkiler, mesafe ve süreklilik etrafında şekillenir. Bu durum bizi Fransız sosyolog Henri Lefebvre'nin, insanın gündelik hayatın içinde ve gündelik yaşam aracılığıyla tamamlandığından söz ettiği kaynağa götürür (2010: 168). Bu tamamlanma, yaşamımızın büyük bir bölümünü kapsayan çeşitli nesnelere atıf yapar. Yaşam, gün içinde gerçekleşen eylemler ve bu eylemlerde kullanılan nesnelere biçimlenir.

Her nesne grubunun bir merkezi vardır; ev, şehir ve dünya da buna dahildir. Merkez her taraftan algılanır, her yerden ona ulaşılabilir; bir kişi, bulunduğu yerden her şeyi algılar ve ortaya çıkkanı keşfeder. Anlamlar ona göre belirlenir. Bu merkez yansız ya da boş olabilir mi? Bir yokluk yeri midir? Hayır (Lefebvre, 2015: 173).

Nesnelere arasındaki mekansal ilişkide mesafe, mekânın fiziksel yapısı kapsamında nesnelere arasındaki ilişkinin mekana yansıma biçimi etrafında değerlendirilirken; süreklilik, nesnenin mekân ile olan ilişkisinde ortaya çıkar. Süreklilik, sınırları oldukça geniş bir çerçeve çizer. Bu çerçeve içinde nesne, sürekliliğini özne üzerinden gerçekleştirir. Alışkanlıklarımız etrafında konumlandığımız nesnelere içinde sandalye, bu sürekliliği büken bir yapıya sahiptir. Sandalyeyi elimize alıp götürdüğümüz her oda ya da odanın farklı yerlerinde yeniden konumlanır. Bu konumlanma biçimi sanat yapıtlarında ve sanatçının atölyesindeki sandalyede açıkça görülebilir. Yapıttaki sandalye ya da imgesi ile sanatçının yapıtı üretirken oturduğu ya da atölyesinin bir yerinde duran sandalye karşılıklı olarak fakat farklı bağlamlarda konumlanır.

Gündelik hayatı sekteye uğratmadan yeri değiştirilen sandalye, sıradanlığında akan yaşamın yardımcı oyuncusudur. Sıradanlığında akan yaşamda karşımıza çıkan kimi sandalyeler, durup soluklanabileceğimizden çok uzak bir bağlamda durur. Bunlardan birisi, Jaime Pitarch'ın sandalyesidir.

Gündelik bir nesne olan sandalyeyi kullanarak heykeller oluşturan İspanyol sanatçı Jaime Pitarch, işlevsel bir nesne olan sandalye ile ilişkimizi değiştirmek için, rutin kullanımlarından ve anlamlarından sıyrılmak için yaratıcı yer

değiştirme diyebileceğimiz bir duruma öncülük eder. Nesneyi kendi bağlamından koparıp yeni bir bağlam kuran sanatçı, esas olarak “insanın kendi yarattığı yapılarla özdeşleşmemesiyle ilgili” olarak tanımlar. İşlevinden sıyrılan sandalyeyi Pitarch’ın sunduğu alternatif anlatılarda görürüz.



Görsel 1. Jaime Pitarch, 2006, İğrenç /Abject.

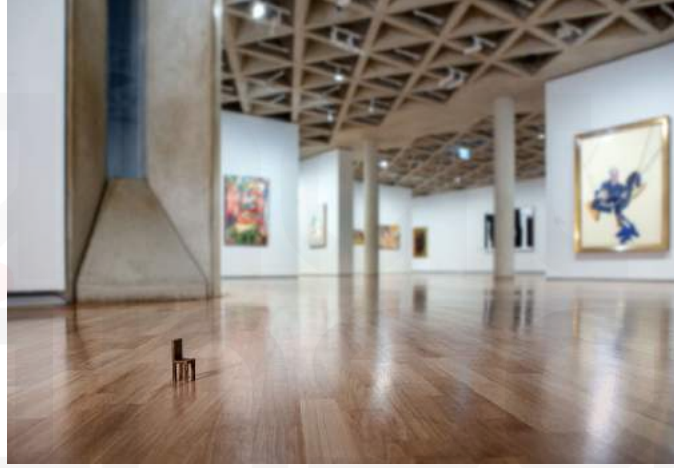
Muğlaklığın maddeselleşmesi mi yoksa maddeselliğin muğlaklaşması mı? Bir nesnenin yer değiştirmesi, sıradan gerçekliğin görsel bütünlüğüne bir meydan okumadır; bu da çoğu zaman tüm görüntünün maddesel dönüşümüne yol açar. Beklenmedik görünüşler, yeni içeriğe sahip beklenmedik gerçeklikler oluşturur. (...) Benim için dünya sağduyuya bir meydan okumadır (Vesely, 2014: 80).

Sanatçı, bu tür biçimleri yaratırken, çalışmasının izleyicisinden, önceki işlevsellikleri göz önüne alarak bu nesnelere ilişki kurmasını ve aynı zamanda bu ortak biçimlerin nasıl değiştirildiğine işaret etmesini ister. (<https://www.artland.com/artists/jaime-pitarch>). Pitarch, bu unsurları güçlü bir form incelemesinde imkansızlık noktasına iter.



Görsel 2. Joel Saphiro, 1974, İsimsiz (sandalye) / Untitled (chair).

Rahatı, çeşitli bağlamlar ile kaçırılan sandalye, Joel Saphiro'nun üretiminde bir beden için olmasa da kendi varlığı çerçevesinde oldukça rahat görünür. Yaklaşık 8 cm'lik bronz bir sandalyenin mekândaki konumlanması nesne-mekân ve nesne-beden arasındaki ilişkiyi sorguladır. Sandalyenin kendi halinde duruşuyla uzamda kapladığı alan, beden üzerinden okunur. Sanatçı, nesnenin uzamda kendine nasıl bir yer edindiği yönünde dolaylı olarak sorular sorar. Galeri mekânındaki ilişkiselliğini bir sorgulama alanı olarak açan sanatçının sandalyesi akla Francalanci'nin şu cümlelerini getirir; "Sandalye yalnızca bir şey, bir nesne, bir makine yapımı, bir el yapımı, bir yapma şey, bir ürün (ve bir mal, unutmayalım) değil, ama daha çok bir ilişki ögesi, onun niteliğini belirleyen işlev ve bağlantıların bir karşılaşma noktasıdır" (Francalanci, 2012: 95).



Görsel 3. Joel Saphiro, 1974, İsimsiz (sandalye) / Untitled (chair).

"Özne ve nesne bütünüyle, maddi dünyayla sıradan etkileşimlerimiz yoluyla inşa edilir ve bilinçli, insani praksis yoluyla insancillaştırılır. Ayrıca gündelik dünya, somut "ötekiyle" en doğrudan ve dolaysız biçimde karşılaştığımız ve bireyin kendi içinde tutarlı bir kimlik ve benlik edindiği yerdir" (Gardiner, 2016: 113).

Yaşam formu içinde nesne ve öznenin (bedenin) bütünlüğünden söz eden Gardiner'in haklı oluşunu Saphiro'nun sandalyesi ile deneyimledikten sonra aklımıza şöyle bir soru gelmesi kaçınılmaz olur; Sandalyenin bir sanat yapıtı olarak dönüşümü, onu gündelik hayattaki yerinden nasıl ayırır? Bu sorunun cevabını düşünürken elbette önce bir sandalye çekip dinlenmek gerekir. Hal böyle olunca da sanatçı atölyesinde işlevsel halde bulunan ve aslında sanatçının tüm sürecine tanıklık eden sandalye akla gelir. Bu bağlamda, sanatçının yapıtında özneye dönüşen nesnelere ile gündelik hayatındaki kullanım nesnelere ilişkin ilişkiselğinin altını çizmek önemlidir.



Görsel 4. Joseph Beuys, 1964, Yağ Sandalyesi / Fat Chair.

Görsel 5. Joseph Beuys, 1964-85, Yağ Sandalyesi / Fat Chair.

Mekân içindeki sürekliliği ters yüz eden bir nesne olan sandalye, Joseph Beuys'un Fat Chair isimli yapıtında, insan bedeninin süreksizliğine gönderme yapar. Sanatçı, bu yapıtta sandalye ve yağ gibi iki gündelik nesneyi bir araya getirir. Bu iki nesneyi aynı cümle içinde kullanmak bile kulağa tuhaf gelirken Beuys bu nesnelere, insan bedeninin açık uçlu bir metaforuna dönüştürür. Sosyal yaşamın kurulu düzene uyumlu olma eğilimine işaret eden bu yapıtta bir araya getirilen iki nesnenin (tahta ve yağ) de organik olması dikkat çekicidir. Freud, mekânın ve nesnelere 'ben' ile bütünleştiğini şu cümle ile ifade eder; "Dış ve iç dünyadan ben içine sızan bütün öğeler, burada bir biresime (sentez) kavuşturulur. (...). Deneyimleri organize eder" (2012: 337).

Beuys'un II. Dünya Savaşı sırasında gönüllü olarak katıldığı hava kuvvetlerinde yaptığı seferlerden birinde uçağı düşürülüp ağır yaralandığını ve onu bulan Tatarlar tarafından keçe, bal ve iç yağ ile iyileştirildiğini elbette okuduk sanat tarihinden. Sanatçının pek çok eserinde rastladığımız keçe ve yağın sebeplerinden biri olarak gösterilen bu durum, sandalye ve yağın ilişkisini anlamakta bize yardım eder. Fat Chair 1964'te camdan bir kutuya konulduktan sonra 1985'e kadar yağın buharlaşıp yok olduğu doğal bir süreç geçirdi. (<http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati>)

Tamamen biçimin egemenliği altında olan nesne, tıpkı doğanın bir parçası olan insan bedeni gibi, içinde doğanın bir parçasını taşımaktadır; başka bir deyişle, nesne, özünde insani çizgilere sahip bir şeydir. Bu durumda insanın çevresini saran nesnelere (bir noktaya kadar) vücudundaki organlar kadar derinden bağlı olduğu ve nesneye gerçek anlamda sahip olmaya götüren yolun tözünün söz düzeyinde elde edilmesi ve "özümsemesinden" geçtiği görülmektedir (Baudrillard, 2011: 37).



Görsel 6. Nina Saunders, 2011, Sonsuz Bağlılık / Endless Devotion.

Görsel 7. Nina Saunders, 2011, Sonsuz Bağlılık / Endless Devotion.

2009'daki Venedik Bienali'nde yer alan sanatçı, evde kullanılan mobilyalara ekstra kollar, büyük küresel (bir nevi) tümörler ekleyerek onları işlevsiz hale getirir. Evdeki nesnelere rahatından çıkaran Saunders'ın yapıtları eriyor gibi görünür. Akışkan bir yapıya dönüştürdüğü nesneyi bağlı bulunduğu konfor alanından koparan sanatçı, denge ve perspektif oyunları kullanarak yeni bir bağlam yaratır. Nina Saunders'ın çalışmalarında çoğunlukla evde kullanılan sandalyeler ve ortamlar esrarengiz ve genellikle rahatsız edici bir biçimde yeniden ziyaret edilir. Tanıdık zemin akarken ve farklı bir şeye dönüşürken sanatçı, izleyiciyi çevresindeki dünyaya yeniden bakmaya çağırır.

Danimarkalı sanatçı, ikinci el mağazalardan ve sokaklarda kaldırımlardan bulduğu sandalye ve koltukları kullanır. "Zaten bir hikayesi olan eşyaları kullanmayı seviyorum. Hikayeleri severim" diyor sanatçı (<https://coleccionSolo.com/artists/nina-saunders/>).

Bedenlerimiz ve hareketlerimiz çevreyle sürekli etkileşim içindedir; dünya ve kendilik birbirine durmaksızın bilgi sağlar ve birbirini tanımlar. Bedene ilişkin algı ile dünyaya ilişkin imge tek bir sürekliliğe dönüşür; mekândaki yerinden ayrı bir beden yoktur, algılayan kendiliğin bilinçdışı imgesiyle bağlantılı olmayan bir mekân yoktur (Pallasmaa, 2014: 51).

Saunders'a göre, evcil nesnelere ve onlarla ilişkimiz davranış, sınıf ve algı ile ilgili soruları gündeme getirir. Bedenimizin mobilyalarla nasıl ilişki kurduğunu inceleyen sanatçı, çalışmalarının biraz çatışmacı olduğunu, siyasi ve sosyal kaygılar etrafında temellendiğini ve birçok parçasının mizah ve gözlem arasında hassas bir çizgide ilerlediğini söylüyor. Örneğin Danimarka Aalborg'daki Kunsten Modern Sanat Müzesi'ndeki (2017) retrospektif sergisinde çatışmalar ve mültecilerin durumlarıyla ilgili parçalar yer aldı (<https://coleccionso.com/artists/nina-saunders/>). Sanatçının yapıtlarında sandalyenin rahatlığının yerini sosyal ve siyasi kaygıların getirdiği korku ve güvensizlik alır.

“Nesneler –özellikle de mobilyalar- yerine getirdikleri görevin dışında hayati bir öneme sahip olan düşsel olarak nitelendirilebilecek bir tür vazo görevi yapmaktadırlar ki, bu da onların psikolojik bir algılanma düzenine boyun eğdiklerini göstermektedir” (Baudrillard, 2011: 37).



Görsel 8. Marcel Broodthaers, 1965, Yumurtalı Leylak Sandalye / Chaise lilas avec oeufs.

Yumurta kabuklarını yapıtlarında yaygın olarak kullanan Marcel Broodthaers bu yapıtında bir sandalyeyi yine yumurta kabukları ile kaplar. Sanatçı, izleyiciyi günlük kullanım nesnelерinin umulmadık bir imajı ile karşı karşıya bırakır. Oturma eyleminin karşılığını en yalın haliyle bulduğu sandalyenin üzerindeki yumurtalar, izleyicinin sınırlarını zorlar. Tekinsizlik kavramı kapsamında değerlendirilen yapıt, sanatçının günlük yaşamın akışına işaret eder. Bunun yanı sıra yumurta her şeyin başlangıcını temsil etmesiyle de izleyiciyi sorgulamaya sevk eder.

“Bir nesnenin sahibiyle çok yakın ilişkiler kurabildiği, yalnızca somut sağlam bir şey değil, aynı zamanda kişinin kurduğu zihinsel dünyaya egemen olmasını sağladığı; nesnenin de kişi sayesinde bir anlama sahip olabildiği, bir mal, bir tutkuyu ifade ettiği söylenebilir” (Baudrillard, 2011: 106). Gündelik hayatta kullandığımız ya da sahip olduğumuz her nesnenin dönüştürdüğü bir şeyler vardır. Bu değişim özel hayat, aile hayatı ya da toplumsal hayatta olabilir. Bunlar nadiren ya da sürekli olarak kullandığımız nesnelere olabilir. Ve bu nesnelere evdeki yerleri ve dolayısıyla çevresindeki diğer nesnelere belirli bir iletişimleri vardır. Yerlerini değiştirdiğimizde bir yabancılaşma, bir tedirginlik hissederiz. Baudrillard bu durumu şöyle ifade eder; “Eşyaların içinde yer aldıkları mekânın boyutları dışavurumları gereken ahlaki boyuta boyun eğmek durumundadır” (Baudrillard, 2011: 22).

3. Sonuç

Çoğunlukla bir seri kapsamında değerlendirilebilecek bir nesne olan sandalye, yaşamın akışı içinde rutinin önemli bir yerinde durur. Bu konumlanma biçimi ile sandalye aslında mekânın ve bedenın başrol olduğu yaşamda yardımcı oyuncudur. Hareketsiz bir konumda tanımlanan sandalye, dinlenme eylemi ile bütünleşik halde bulunur. Tek başına var olamayacağını düşündüğümüz, çoğunlukla bir masa ile birlikte mekâna yerleştirilen bu nesne, değişmez bir dinlenme düşüncesini güçlendirir. Bununla birlikte, sandalye terimi, kaçınılmaz olarak hepimizin aklına tanımlanmış ve belirlenmiş bir biçim getirir. Gündelik hayatta bedenın arkasında bırakılan nesne, sanat yapıtı olarak değerlendirildiği durumlarda bedenın karşısına yerleşir.

Sanat tarihinde çeşitli imgeler ve yerleştirmelerle mekâna yerleşen sandalye, bu makale kapsamında tekinsiz ve akışkan bir yapı olarak ele alınmıştır. Mekansal ilişkiler düşünüldüğünde, bedeni ve nesneyi bir araya getiren unsurlardan biri olan süreklilik, sandalyede kırılır. Bu kırılma, beraberinde işlevsel, simgesel ve estetik niteliği sorgulamayı getirir. Sessiz bir biçimde gelişen ilişkiler diyalogunu tersyüz eder. Sandalye, şeyler arasında şey olarak, sanatçılar aracılığıyla kendi genetiğinden soyutlanır. Mekansal ilişki ögesi olarak tanımlayabileceğimiz bir nesne olan sandalye, aynı zamanda bir karşılaşma noktasıdır.

Bir yapıtın üretilme sürecinde sanatçının atölyesinde yer alan sandalye ile yapıtın kendisi olan sandalye arasındaki ilişkisellik belki de düşünülmesi gereken asıl noktadır. Birinin yapıt, diğeri ise günlük hayat tarafında yer alması ve hangisinin hangi tarafta olduğunu belirleyen nedir? Belki de ayağı kırılan ve kendi rutinde işlevinden kopan bir sandalyenin yapıta dönüştüğünü de söylüyor olabilir tarih. Fakat burada asıl önemli olan şey, nesnelere arası ve mekansal ilişkilerin izleyiciye tersyüz edilerek sunulmasıdır.

Nesne ve mekân ilişkisinde mesafeyi ve sürekliliği aşan bir nesne olarak sandalye, gündelik bağlamını bir kenara bırakır. Sanatçı tarafından ona atfedilen yeni bağlam ile bu kez galeri ya da müzede yeni bir ilişkiselliğe girer. Gündelik hayatta neredeyse masanın ayrılmaz bir parçası olan sandalye, mekansal ilişkilerin sorgulandığı bir alana çekilir. Sürekliliği kıran bir konumlanma biçimi ile nesnenin mekân bağlamında bir alışı haline böylelikle doğmuş olur. Bu durum artık bir sanat yapıtı olan sandalye için yeni bir mesafelenme halini gündelik hayata taşır.

Kaynakça

- Baudrillard, J. (2011). *Nesneler Sistemi*. (O. Adanır, A. Karamollaoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Francalanci, E. L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. (D. Kundakçı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Freud, S. (2012). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gardiner, M. (2013). *Gündelik Hayat Eleştirileri*. (D. Özçetin, B. Taşdemir, B. Özçetin, Çev.). Ankara: Heretik Basın Yayın.
- Lefebvre, H. (2010). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2015). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Pallasmaa, J. (2014). *Tenin Gözleri*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Yem Yayın.
- Urry, J. (1999). *Mekânları Tüketmek*. (R. G. Ögdül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Vesely, D. (2014). *Sürrealizm, Mit ve Modernite*. Nur Altınyıldız Artun (Der.). Sürrealizm / Mimarlık, s.59-100. İstanbul: İletişim Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: <https://canyouactually.com/everyday-objects-stripped-of-functionality/> (Erişim: 25.05.2021)

Görsel 2: <https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=47763> (Erişim: 25.05.2021)

Görsel 3: <https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=47763> (Erişim: 25.05.2021)

Görsel 4: <http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati> (Erişim: 24.05.2021)

Görsel 5: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-fat-chair-ar00088> (Erişim: 24.05.2021)

Görsel 6: <https://hanguppictures.com/artworks/nina-saunders-endless-devotion> (Erişim: 25.05.2021)

Görsel 7: <https://hanguppictures.com/artworks/nina-saunders-endless-devotion> (Erişim: 25.05.2021)

Görsel 8: <https://www.mariangoodman.com/artists/34-marcel-broodthaers/works/14979/> (Erişim: 24.05.2021)

sanat
ve insan



Ercan DURMAZ

Öğr. Gör, Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, ercandurmaz38@gmail.com, Ordu-Türkiye

ORCID: 0000-0001-5964-7990

Levent DEĞİRMENCİOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, leventdegoglu@hotmail.com, Kayseri-Türkiye

ORCID: 0000-0001-7162-8645

KEMANE EĞİTİMİ: PERDE ADLANDIRMALARINA İLİŞKİN YENİ BİR YAKLAŞIM

Özet

Bu çalışmada, kemane eğitiminde perde adlandırmalarına yönelik, Türk müziğinin geleneksel yapısını temel alan, yeni bir yaklaşımın sunulması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda çalışma üç aşama takip edilerek tamamlanmıştır.

Araştırmanın birinci aşamasında, literatür taraması yapılmış; bu kapsamda, kemane eğitimi genelinde perde öğretimine odaklanan dijital ve yazılı kaynaklara ulaşılmıştır.

Araştırmanın ikinci aşamasında öncelikle, Türkiye’de lisans düzeyinde kemane eğitimi veren 11 eğitimci ile TRT ve Kültür Bakanlığı bünyesinde devlet sanatçısı olarak görev yapan 9 kemane icracısıyla yüz yüze yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmıştır. Sonra kaynak taraması ve görüşmelerden elde edilen verilerden kemane eğitiminin terminoloji konusunda; “çalgının”, “ezgisel yapının”, “icra tekniklerinin”, “nüans, ve hız terimlerinin”, “ritmik yapının”, “düzenlerin” ve “perdelerin” adlandırılmasında eğitimciden eğitimeye, icracıdan icracıya değişen uygulamalarla kendini gösteren bazı problemlerin olduğu tespit edilmiştir.

Araştırmanın son aşamasında, yukarıda ifade edilen problemlerden “perdelerin adlandırılması” konusu ele alınmış, bu kapsamda, perde adlandırmalarının ne zaman, neden farklılaştığı konusu irdelenmiş ve yapılan çıkarımlar sonucunda, mümkün olduğunca Türk müziğinin geleneksel yapısı içerisinde oluşmuş, kemane eğitiminde kullanımı uygun olduğu düşünülen kavramlarla adlandırmalar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kemane, Kabak Kemane, Kemane Eğitimi, Perde Adlandırmaları, Türk Müziği Terminolojisi.

KEMANE EDUCATION: A NEW APPROACH TO NAMING FRETS

Abstract

In this study, it has been aimed to present a new approach to fret naming in Kemane education, based on the traditional structure of Turkish music. For this purpose, the study has been completed by following three stages.

In the first stage of the research, a literature review was made; In this context, It has been reached to digital and written resources focusing on fret teaching throughout Kemane education.

In the second stage of the research, first of all, face-to-face semi-structured interviews were conducted with 11 educators who teach Kemane at undergraduate level in Turkey and 9 Kemane performers working as state artists under the TRT and the Ministry of Culture. Then, from the data obtained from the literature review and interviews, about the

terminology of the Kemane education; It has been determined that there are some problems in naming the "instrument", "melody structure", "performing techniques", "nuance, and speed terms", "rhythmic structure", "tunnings" and "frets", which manifest themselves with practices varying from educator to educator, from performer to performer.

In the last stage of the research, the issue of "naming frets", one of the problems mentioned above, was discussed, in this context, when and why the fret naming differs was examined, and as a result of the inferences made, naming has been made with the help of concepts that were formed within the traditional structure of Turkish music and thought to be appropriate for use in Kemane education.

Keywords: Kemane, Gourd Kemane, Kemane Education, Fret Naming, Turkish Music Terminology.

1. Giriş

1950’li yıllara kadar sadece Teke yöresinde Yörükler tarafından icra edilen kemane, bu yıllardan itibaren ilk defa Türkiye Radyo Televizyon Kurumu’nda (TRT) icra edilmesiyle başlayan süreçte, farklı yörelerin icrasında da kullanılarak çok daha tanınır hale gelmiştir. Kemanenin TRT radyolarında ilk icrası Özgür Çelik’in doktora tez çalışmasında şu şekilde anlatılmaktadır:

Muzaffer Sarısözen’in 18.11.1954 tarihinde Ankara Devlet Konservatuarında yaptığı derleme çalışması esnasında İbrahim Çilingir ile tanışmış ve ondan ‘Pazardan Halı Aldım’ isimli Aydın türküsünü derlemiştir. İbrahim Çilingir bu türküyü derleme sırasında kabak kemane ile çalıp okuduğunu belirtmiş ve M. Sarısözen’in kabak kemaneye ilgi gösterdiğini ve bu geleneksel çalgının tanıtılması için kendisini radyodaki programa davet ettiğini belirtmiştir. Fakat konservatuar yönetimi buna izin vermemiş ve İ. Çilingir bu programa katılamamıştır. Muzaffer Sarısözen, İbrahim Çilingir’in programa katılamaması üzerine, kabak kemanenin radyoda tanıtılması ve icra edilmesi görevini o yıllarda radyoda bağlama sanatçısı olarak görev yapan Emin Aldemir’e vermiştir. Emin Aldemir 1950 yılından itibaren Ankara Radyosu’nda saz sanatçısı olarak görev yapmış olup, konservatuar arşivine Muzaffer Sarısözen ile birlikte gelerek İbrahim Çilingir’in kabak kemane icra tekniğini gözlemlemiştir. Emin Aldemir aynı zamanda keman da çaldığı için kabak kemane çalma konusunda çok da zorlanmamış ve radyoda kabak kemaneyi ilk defa o icra etmiştir (Çelik, 2018, s. 26-29).

Emin Aldemir’den sonra, kemaneyi 1970 yılında çalmaya başladığını belirten Yalçın Özsoy, çalgıyı İstanbul radyosunda ilk defa icra etmiş olduğunu ve Nida Tüfekçi’nin kendisini kemane çalması konusunda desteklediğini belirtmiştir (Değirmenci; Esen; Koruk; Özek, 2005, s. 1253-1254). Aynı yıllarda TRT İzmir Radyosu’na saz sanatçısı olarak giren Salih Urhan TRT’ye girişini şu şekilde anlatmaktadır:

İzmir radyosuna giderek orada tanıdığım Hamit Çine, Talip Özkan ve Yusuf Nalkesen ile konuşurduk. Bir gün İzmir radyosunda Mustafa Hoşsu beyin odasında otururken duvarda asılı bir kemane (kabak kemane) gördüm. Dedim hocam bunu çalan var mı? Yok dedi. Ver bunu bakım deneyeyim dedim. Aldım götürdüm bir hafta çaldım. Daha sonra radyoya geldim çal bakalım dediler. Çalınca çok beğendiler ve 15 dakikalık bant yapıldı, gönderildi. Sonra sınav açıldı ve böylelikle TRT’ye ikinci tip sözleşmeli olarak katılmış oldum (Batur, 2016).

Daha sonraki yıllarda 1979’da Fatih Gürgün İstanbul radyosunda, 1980’de Bayram Bağdatlı İzmir radyosunda aynı yıl Hüsnü Aydoğdu İstanbul radyosunda, 1981’de Bayram Salman ve İsmet Egeli İzmir radyosunda, aynı yıl İhsan Mendeş İstanbul radyosunda, 1987’de Arslan Akyol Ankara radyosunda, 1988’de Ersin Baykal İstanbul radyosunda, 2015’de Burhan Elmas ve Uğur Önür İstanbul radyosunda, Cafer Nazlıbaş ise İzmir radyosunda kemane icracıları olarak göreve başlamışlardır (Akyol, 2017, s. 171-172).

Kültür Bakanlığı kadrolarında ise Hüseyin Yalçın, Mustafa Dilek Gül (İstanbul Halk Müziği Devlet Korosu), Mehmet Akif Teke (İzmir Türk Dünyası Topluluğu), Muhsin Kurbanı, Ertuğrul Erarslan, Mehmet Çıracı (Ankara Halk Müziği Devlet Korosu), Engin Demirtaş (İstanbul Modern Folk Müzik Topluluğu), Aydın Özdemir (Sivas Devlet THM Korosu), Mehmet Torun (Ankara Türk Dünyası Topluluğu) kemane sanatçısı olarak görevlerine devam etmektedirler (Dincel, 2018, s. 11).

Kemane devlet korolarında icra edilmesiyle daha tanınır hale gelmiş, icracıların maharetleri sayesinde çalgının icrası da gelişmiştir. Önceden sadece Teke yöresi ezgilerinin icrasında kullanılan kemanenin farklı yörelerin ezgilerinde de kullanılması sürecini İhsan Mendeş şu şekilde anlatmaktadır:

1983'te kadromuz geldi o zamana kadar kemane sadece mahalli olarak çalınıyordu. Ege yöresinde İzmir radyosunda Salih Urhan, Ankara radyosunda bizim rahmetli Emin Aldemir vardı. Tabi kemane çok kullanılmazdı. Sadece yöre parçalarında çalınırdı. Hiç unutmuyorum biz göreve başlarken panoya "kemane TRT'de yöresinde kullanılacaktır" diye, gerek yokmuş gibi bir yazı yazmışlardı. Çok üzül müştüm o zaman ben kemaneyi her yörede çalıp sevdireceğim diye düşün müştüm. Daha sonra benim işim falan olursa o gün işleri iptal etmeye başladılar. Kemanenin o lezzetine uzun sesin o güzel tınısına alıştılar. Benim hocam olmadı hiç belki de o yüzden kendi tavrımı daha rahat ortaya koydum. Kimseye özenmeden tabi içimden geldiği gibi çaldığım için kemaneyi sevdi insanlar. Şu anda çok kabiliyetli gençler var çok çalan var. Kemane akıl almaz derecede popüler bir saz oldu. Onun için mutluyuz bir misyonumuz, görevimiz vardı onu tamamladık (kişisel görüşme, 03 Şubat 2017).

Yurttan Sesler Topluluğu'ndaki icralarla kırsal alandan kent ortamına taşınan kemane, aynı zamanda işitsel ve görsel iletişim araçları sayesinde yerel bir çalgı olmaktan çıkıp ulusal bir çalgı haline dönüşmüştür. Kemanenin TRT içerisinde icra edilmeye başlamasıyla birlikte profesyonel icracılarının yetişmeye başladığı söylenebilir (Çelik, 2018, s. 33).

1.1. Kemane Eğitiminin Mevcut Durumu

Müzik eğitimi alanındaki kurumsal gelişime bağlı olarak, kemane eğitiminin ilk defa 1976 yılında, İstanbul Teknik Üniversitesinde (İTÜ) Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda (TMDK) verilmeye başladığı ifade edilmektedir. İlk konservatuvar yönetim kurulu üyesi Yücel Paşmakçı ülkemizdeki kemane eğitiminin başlangıç sürecini şöyle anlatmaktadır:

İlk kemane hocası İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği Topluluğu sanatçısı Yalçın Özsoy'dur. Konservatuvarın ilk kemane öğrencisi olan Fatih Gürgün daha okuldan mezun olmadan 1979'da TRT İstanbul Radyosunda kemane sanatçısı olarak görev yapmaya başlamıştır. 1984'te eğitime başlayan Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda TRT İzmir Radyosu kabak kemane sanatçısı Salih Urhan kemane dersleri vermiş, emekli oluncaya kadar da hem radyodaki hem de konservatuardaki görevine devam etmiştir (Akyol ve Özay, 2015, s. 760).

1976'da İTÜ TMDK'nda kemane dersi müfredata yardımcı çalgı olarak alınmış olsa da bu alanda eğitimci bulunmadığı ifade edilmektedir. Öğrenciler bu derste kendi imkânları ile kemane çalgısını öğrenmeye çalışmışlardır. O yıllardaki kemane dersinin işlenişini Fatih Gürgün şu şekilde ifade etmektedir:

Ben konservatuvara 1976 yılında girdim. Bizim okuduğumuz dönemlerde ana çalgımız bağlama yardımcı çalgımız kabak kemane idi. Derslerimizi kabak kemane hocası olmadığı için kendi başımıza işliyorduk. Bir arkadaşım bana bağlama ile eşlik ediyordu. Daha sonraları radyodan bir kemeçe hocası geldi onun eşliğinde derslerimizi yaptık. (Bu kişi Yalçın Özsoy'dur). Bunun dışında Nida Tüfekçi hocamız İzmir radyosundan Salih Urhan'ın bant kayıtlarını getirirdi. Materyallerimiz bunlarla sınırlıydı. Ben de radyo sınavını kazanmadan önce konservatuarda kabak kemane dersi verdim. Yalnız

ders saatlerimiz çok azdı. Kabak kemane perdesiz ve yaylı bir saz olduğu için öğretiminde çok zorluk çekiyorduk (Dincel, 2018, s. 1).

O yıllarda kemane çalan sanatçının çok az olması sebebiyle, bağlama yanında kemane de çalabilen sanatçılardan öğretmen olarak faydalanılması yoluna gidilmiştir. O dönemde belirli bir eğitim programının olmadığı ve bir meşk anlayışının olduğu görülmektedir (Akyol, 2017, s. 173). 1978-1979 eğitim-öğretim yılında İTÜ TMDK'nda kemane eğitimi veren Fatih Gürgün eğitmen olma sürecini şöyle aktarmaktadır:

Kabak kemane çalmaya Arif Sağ'ın teşviki ile başladım. Arif Sağ 1978-79 yıllarında kabak kemane kadrosundaydı. Esas işi bağlama olduğu için bağlamaya geçince onun kadrosunu bana verdiler. Arif Sağ ve Nida Tüfekçi hocanın üzerimizde çok büyük etkisi vardır (Değirmenci, Esen, Koruk, Özek, 2005, s. 1254).

O dönemlerden günümüze kadar kemane, eğitim ve icra alanlarında yaygınlaşmıştır. Buna paralel olarak farklı düzeylerde eğitimi verilen kurumlar çoğalmıştır. Günümüzde lisans düzeyinde kemane eğitimi veren 9 kurum ve bu kurumlarda görev yapan 13 eğitimci bulunmaktadır. Bu kurum ve icracıları şu şekildedir:

- 1) İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki Çalgı Yüksek, Müzikoloji, Ses Eğitimi, Temel Bilimler, Müzik Teorisi ve Halk Oyunları bölümlerinde eğitimciler Ferhan Yeprem ve Kadir Verim,
- 2) İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki 6 dönemlik sertifika programında eğitimci Mehtap Demir,
- 3) Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı bünyesindeki Çalgı Yapım, Türk Halk Oyunları, Ses Eğitimi ve Temel Bilimler bölümlerinde eğitimciler Özgür Çelik ve Aycan Özdemir,
- 4) Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki Müzikoloji, Türk Halk Oyunları, Ses Eğitimi ve Temel Bilimler bölümlerinde eğitimciler Gültekin Şener ve Ersin Yıldırım,
- 5) Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki Türk Halk Müziği ve Müzik bölümlerinde eğitimci Haykad Kulaboğa,
- 6) İnönü Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki Müzik bölümünde eğitimci Ali Tohumcu,
- 7) Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki Geleneksel Türk Müziği bölümünde eğitimci Deniz Dincel,
- 8) Haliç Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki Türk Musikisi bölümünde eğitimci Ozan Bircan,
- 9) Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi bünyesindeki Müzik ve Türk Müziği bölümlerinde eğitimciler Timur Eşigül ve Ercan Durmaz.

Ülkemizde orta öğretim düzeyinde; Eskişehir Atatürk, İstanbul Bakırköy, Şanlıurfa ve Kırşehir Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Liseleri ile İstanbul Teknik Üniversitesi'nin orta öğretim kısmında kemane eğitimi verilmektedir. Bu kurumlarda tespit edilen kemane eğitimcileri ise şu şekildedir:

- 1) İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Orta öğretim kısmında 1976 yılından itibaren eğitim veren Yalçın Özsoy, Fatih Gürgün, Ferhan Yeprem ve Kadir Verim,
- 2) 2009-2013 yılları arasında Eskişehir Atatürk Güzel Sanatlar Lisesinde ve daha sonra 2013'den günümüze kadar Şanlıurfa Güzel Sanatlar lisesinde eğitim veren Mehmet Zeki Halhallı,
- 3) 2018-2019 eğitim öğretim yılında İstanbul Bakırköy Güzel Sanatlar Lisesinde eğitim veren Fatih Dengiz,

4) 2019 yılından itibaren Kırşehir Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Lisesinde eğitim veren Hasan Albayrak'tır.

Ayrıca kurumsal eğitim sürecinde Belediye Konservatuarları, Meslek Edindirme Kursları, Halk Eğitim Merkezleri, Özel Müzik Kursları gibi kurumlarda da kemane eğitimi verilmektedir. Bu kurumlardaki eğitim süreci genellikle 6 ay ya da 1 yıl süren sertifika programlarıdır. Bu kurumlardaki eğitimi çoğunlukla mesleki müzik eğitimi veren bir lisans programından mezun kişiler yürütmektedirler.

Geçmişten günümüze usta çırak ilişkisi ile icra edilmiş olan kemane, mesleki müzik eğitimi veren kurumların açılmasıyla usta çırak ilişkisinin yanı sıra çoğunlukla eğitimcilerin kendilerine özgü oluşturdukları çeşitli materyallerle öğretilmeye başlanmıştır. Bu materyaller lisans düzeyinde, kemane öğretim programları şeklinde oluşturulmaktadır.

Çalışma kapsamında, kemane eğitiminin mevcut sorunlarının tespitine yönelik olarak, eğitimci ve icracılarla görüşmeler yapılmış ve bu görüşmelerden elde edilen veriler doğrultusunda; “çalgının”, “ezgisel yapının”, “icra tekniklerinin”, “nüans, ve hız terimlerinin”, “ritmik yapının”, “düzenlerin” ve “perdelerin” adlandırılmasında fikir ayrılığına bağlı terminolojik sorunlar olduğu tespit edilmiştir. Aynı çalgının farklı kurumlarda eğitimi ya da icrası yapılırken terminolojik ilkelere var olan farklılıklar şüphesiz çalgının icra ortamlarındaki anlaşılabilirliğini olumsuz etkilemektedir. Bu bağlamda kemane eğitimi için ortak görüşlerde buluşulabilecek bir terminolojinin oluşturulmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Tespit edilen terminolojik sorunlardan biri olan perdelerin adlandırılması hususunda, günümüzde kemane eğitimi ve icrası alanlarında perdelerin batı müziği terminolojisi ile (la, si, do re, mi, fa, sol şeklinde) adlandırıldıkları görülmüştür. Konuyla alakalı olarak, tarihsel süreç incelendiğinde perdelerin adlandırılmasına yönelik olarak, “perde isimleri”nin, günümüzde ise özellikle Türk halk müziğinde “batı müziği terminolojisi”nin kullanıldığı görülmüştür. Bu noktadan hareketle bu çalışmada, kemane eğitiminin terminolojik bir belirsizlik olarak görülen “perdelerin adlandırması” konusuna yönelik yeni bir yaklaşımın sunulması amaçlanmıştır.

2. Yöntem

Bu çalışma, betimsel nitelikte bir tarama çalışmasıdır. Tarama çalışmaları, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlar (Karasar, 1982, s.80). Bu bağlamda çalışmada, kemane eğitimine yönelik sorun odaklı bir durum tespiti yapabilmek amacıyla, kaynak tarama ve görüşme yöntemleri kullanılarak veri elde edilmiştir. Kaynak taramasında tarihsel süreç içerisinde perde adlandırmalarına yönelik yapılmış çalışmalar incelenmiştir. Görüşmeler ise Türkiye’de lisans düzeyinde kemane eğitimi veren 11 eğitimci ile TRT ve Kültür Bakanlığı bünyesinde devlet sanatçısı olarak görev yapan 9 kemane icracısıyla, yüz yüze yarı yapılandırılmış olarak yapılmıştır. Görüşme yapılan eğitimci bilgileri aşağıda yer almaktadır.

Unvanı	Adı Soyadı	Öğrenim Durumu	Yaşı	Hizmet Yılı	Lisans Düzeyinde Kemane Eğitimi Verilen Kurum
Arş. Gör.	Kadir VERİM	Dr	46	25	İstanbul Teknik Üniversitesi
Öğr. Gör.	Ferhan YEPREM	Dr	55	32	İstanbul Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç.Dr.	Mehtap DEMİR	Dr	38	18	İstanbul Üniversitesi
Öğr. Gör	Özgür ÇELİK	Dr	37	14	Ege Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr.	Gültekin ŞENER	Dr	51	26	Gaziantep Üniversitesi
Okutman	Ersin YILDIRIMER	YI	28	5	Gaziantep Üniversitesi

Okutman	Ali Haykad KULABOĞA	YI	35	11	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Öğr. Elemanı	Ali TOHUMCU	YI	27	7	İnönü Üniversitesi
Öğr. Elemanı	Deniz DİNCEL	YI	32	6	Akdeniz Üniversitesi
Öğr. Elemanı	Ozan BİRCAN	YI	41	13	Haliç Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr.	Timur EŞİGÜL	Dr	39	11	Ordu Üniversitesi

Tablo 1. Eğitimci Bilgileri

Görüşme yapılan icracı bilgileri aşağıda yer almaktadır.

Unvanı	Adı Soyadı	Öğrenim Durumu	Yaşı	Hizmet Yılı	Kurum Bilgisi
Saz Sanatçısı	Arslan AKYOL	YI	53	30	TRT Ankara Radyosu
Saz Sanatçısı	Bayram SALMAN	Lise	57	32	TRT İzmir Radyosu
Saz Sanatçısı	Burhan ELMAS	Üni	44	18	TRT İstanbul Radyosu
Saz Sanatçısı	Cafer NAZLIBAŞ	Üni	28	1	TRT İzmir Radyosu
Saz Sanatçısı	Ersin BAYKAL	YI	53	23	TRT İstanbul Radyosu
Saz Sanatçısı	Hüseyin YALÇIN	Lise	35	17	Kültür Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Halk Müziği Korosu
Saz Sanatçısı	İhsan MENDEŞ	Üni	59	34	TRT İstanbul Radyosu
Saz Sanatçısı	Mehmet Akif TEKE	Üni	34	10	İzmir Kültür Bakanlığı Dans ve Müzik Topluluğu
Saz Sanatçısı	İbrahim Uğur ÖNÜR	YI	29	2	TRT Ankara Radyosu

Tablo 2. İcra Bilgileri

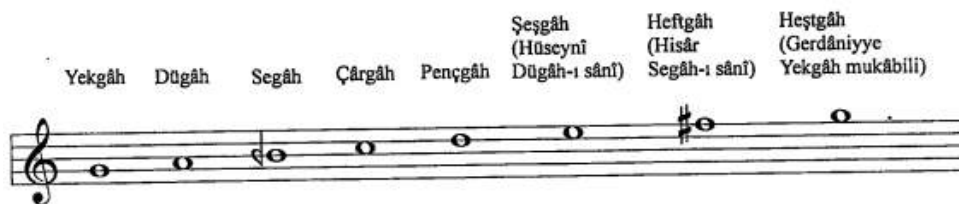
Eğitimci ve icracılarla yapılan görüşmelerden elde edilen veriler betimlenerek yazıya aktarılmış ve sorun tespiti odaklı yapılan temalaştırma ile analiz edilmiştir.

Son olarak, elde edilen bütün verilerden hareketle perde adlandırmaların ne zaman, neden farklılaştığı konusu irdelenmiş ve yapılan çıkarımlar sonucunda mümkün olduğunca Türk müziğinin geleneksel yapısı içerisinde oluşmuş, kemane programında kullanımı uygun olduğu düşünülen kavramlarla adlandırmalar yapılmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Perdelerin Adlandırılması

XV. yüzyılda, özellikle Hızır Bin Abdullah'dan sonra (Uygun, 1996, s. 56) “perdelere isim verilerek, makamlar, perde adlarıyla tanımlanmaya başlamıştır” (Levendoglu, 2011, s. 813). Hızır Bin Abdullah, Kitâbü'l Edvar'ında diziyi oluşturan ana perde isimlerini “perdelerin eb'âdi ve beyânıdır ki mıstarın (sekizlinin) aslı budur” başlığı altında bir tablo ile göstermiştir (Çelik, 2001, s. 13).



Şekil 1. Kitâbü'l Edvar'da Perde İsimleri (Çelik, 2001, s. 13).

Lâdikli Mehmed Çelebi, Zeynü'l-Elhân isimli edvârında “perde” terimini neden kullanıldığını, örneklendirilerek şu şekilde açıklanmıştır:

Uygulamacılar, (seslerin) çıkış yerlerine bazı çalgılarda ‘perde bağları’ bağladılar. Telli çalgıların kollarına bağlanan bu ‘perde bağları’, her notanın, telin hangi kısmından elde edileceğini gösterir. Zamanımızın ses işçileri bu bağların bazısına ‘perde’ derler (Çaylı, 2017, s. 1592).

XV. yüzyılda Hızır Bin Abdullah’dan başka Kırşehirli’nin *Risâlesi*, Seydi’nin *el- Matla’ı* ve Kadızâde Tirevî’nin *Risâlesi*’nde ilk defa perde adlarının kullanıldığı ve devam eden süreçte perde adlandırmalarının değiştiği görülmüştür. Bu değişimi Güray şu şekilde açıklamaktadır:

XV. yüzyıldan sonra yegâh (yekgâh) perdesi rast perdesi olarak adlandırılmaya başlanmış ve rast perdesi üzerinde yapılan uygulamalar eskiden yegâh perdesi olarak adlandırılan bu perde üzerinde icra edilmeye başlanmıştır. Bu durum, rast perdesinden daha pestteki perdeler ile ilgili kullanım zorlukları ortaya çıkarınca rast perdesi bir tam dörtlü tiz tarafa aktarılmış ve isimlendirme tekrardan tasarlanmıştır. Bu duruma göre yegâh perdesi ilk perde olma konumunu korurken kendinden sonra gelen perdeler “dügâh, segâh, çargâh” yerine “aşiran (Meragi’den sonra hüseyini aşiran), irak ve rast isimleri ile tanınmış, eskiden “pençgâh, şeşgah, heftgah, heştgah” isimleriyle anılan perdeler ise süreç içinde “dügâh, segâh, çargâh, nevâ” isimlerini almışlardır. Organizasyonlar içinde perdelerin işlev kazanmaya başlaması, her organizasyon için aralarında karar perdesinin de bulunduğu bazı perdeleri ön plana çıkarmaya başlamıştır. Özel işlev kazanan bu perde isimleri de aşama aşama kurama girmeye başlamıştır. Nevâ olarak adlandırılmaya başlayan perdenin tiz tarafında yer alan “hüseyinî, eviç ve gerdaniye” perdelerinin isimleri de kuram kitaplarına aynı dönemde girmiştir (2017, s. 75).

Tarihsel süreç içerisinde, nazariye ile ilgili kaynaklar tarandığında perde adlandırmalarına yönelik beş temel yolun izlendiği görülmüştür (Öztürk, 2014). Bunları Öztürk şu şekilde açıklamaktadır:

İlki eski Acem adlandırma geleneğinden alınan ve yedi perde için, yedi adet sıra-sayısal isim bildiren adlandırmadır. Buna göre perdeler, ‘yekgâh’tan [birinci] ‘heftgâh’a [yedinci] kadar adlandırılır ve sekizinciye ifade eden heştgâh, aslında yekgâhın tiz sekizlisini gösterir (Feldman, 1996). İkinci yol, perdeler arasındaki ‘sekizli’ ilişki esasına dayanan ‘tiz-nerm’ karşıtlığına dayalı adlandırmadır. Bu adlandırmada yedi ana perde, tiz veya nerm ön-takılarıyla adlandırılırlar. Örneğin muhayyer aynı zamanda tiz dügâh perdesi iken, dügâh da doğal olarak nerm muhayyer perdesidir. Üçüncü yol, tamamen ezoterik bir sembolizmin ürünü olan ve ‘dört-asıl/dörtşûbe’ esaslı adlandırmadır (Öztürk, 2014). Yöntem, sıra-sayısal adlandırmadaki ilk dört ismi (yekgâh, dügâh, segâh, çargâh) temel alan ve dizge içindeki tüm perdeleri de bunlara göre ‘sınıflandırmak’ suretiyle dizge içinde temel bir ‘uyum’, ‘birlik’ ve ‘nizam’ gelişmesini amaçlayan bir adlandırma yöntemidir. Dördüncü yöntem, makam ve perde ilişkisi açısından aslında en dikkat çekici yöntemdir. Çünkü bu yöntemde esasen ‘makam adları’, özellikle iki ilişki tarzına bağlı kalınmak suretiyle, perdeler için isim olarak verilme özelliği sergiler: (i) makamın ezgisel hareketine başlangıcını temsil eden ‘âgâz merkezi’ndeki perdede makamın adının verilmesi (rast, nevâ, muhayyer, gerdaniye, vb), (ii) makamın karakteristik şekilde kullandığı düzen veya seyir perdesinin makamın adıyla anılması (bayâtî, acem, hicaz, sabâ, vb). Beşinci yöntem, perdelerin sahip oldukları ‘düzen’e göre adlandırılması yöntemidir ki bu seçenekte aslında düzenle birlikte, yine âgâz ve karakteristik seyir perdeleri ilkesinin yine geçerlilik taşıdığı görülür (s. 44-45).

Bu noktada Öztürk'ün oluşturduğu (2016), makam bilgisinin temelini oluşturan “Tam Perdeler Düzeni” (rast düzeni) aşağıdaki şekilde gibidir.

	Yedi Asıl Tam Perde							Tizler				Nemler			
Günümüz	Rast	Dügah	Segah	Çargah	Neva	Hüseyini	Eviç	Gerdaniye	Muhayyer	TSgh	TÇgh	TNv	Irak	HAşr	Ygh
Rakamsal	1	2	3	4	5	6	7	1T	2T	3T	4T	5T	7N	6N	5N
Kadim	Yekgâh				Pencgâh	Şeggâh	Heftgâh/Hisar	TRst	TDgh	Evc		TPgh	NHsr	NHsy	NPgh

Şekil 2. Tam Perdeler Düzeni (Rast Düzeni) (s. 181).

Yukarıdaki şekilde “Tam Perdeler Düzeni”; “asıl”, “tiz” ve “neme” olmak üzere üç bölge üzerinden oluşturulmuştur. Öztürk, bu çalışmasında aynı perdeleri adlandırmada günümüz ve kadim gelenek arasında kullanılan farklı adlandırmaları ortak bir noktada buluşturabilecek “rakamsal adlandırma” yöntemini kullanmayı tercih etmiştir. Ayrıca, Öztürk, tarih kaynaklarında makamların ihtiyaç gösterdikleri perde ayarlamaları için tarif edilen dokuz ana düzenin, “giriftsiz” ve “giriftli” olarak iki seçeneğe sahip olduklarını belirtmiştir. Burada giriftsiz “sistemde sadece tam perdelerin yer aldığı ve perde düzenlemelerinin, özellikle nim perdeler açısından ancak ihtiyaç arz ettiği durumlarda devreye sokulduğu bir uygulamayı temsil eder”, giriftli ise “ sisteme ilave “nim perdeler” anlamında “girift perde”ler dâhil edilir. Böylece ikinci uygulamada, daha çok sayıda perdenin ezgi üretiminde kullanıldığı bir nitelik kazanmış olur” (2016, s. 185) şeklinde tanımlanmıştır. Bu tanımlara paralel olarak Doğrusöz’ün (2012), “giriftsiz”, “giriftli” tanımı şu şekildedir:

Giriftsiz, ana düzende hiçbir değişiklik yapılmadan yani, ana perde sayılan perdelerde çalınması; giriftli ise, bu perdelerden bir ya da bir kaçının verdiği sesi değiştirerek icra edilmesi olabilir. Bugün kanun çalgısını buna örnek verebiliriz. Mandalların icra edilecek makama göre düzenlenmesiyle yapılan icra giriftsiz, mandalların kullanılmasıyla giriftli bir hâl alır (s. 37)

Tarihsel kaynaklarda, Girift’in yukarıda belirtilen anlamdan farklı bir anlamda daha kullanıldığı görülmüştür. Çaylı (2017), eski müzik teorisi yazmalarındaki “girift” teriminin “çeng ve kanun gibi açık telli çalgılarda kullanılan bir çalım tekniği” olduğunu belirtmektedir. Bu teknikte “boş telleri eşige yakın bir noktadan tırnakla (veya parmakla) itirmek/bastırmak” suretiyle sesin tizleştirilmesini sağlanmaktadır (s. 1598). Benzer bir tanımlama, Abdulkadir Meragi’nin edvarı olan Makâsıdu’l-Elhân’da organolojik sınıflamaların olduğu bölümde şu şekilde açıklanmıştır:

Mutlaklar (...) fazlasıyla bağlanmıştır. Her bir tel bir notaya mahsus kılınmıştır. (...) Başka bir makama geçki yapılmak istendiğinde her bir makam için bazı tellerin akordunun değiştirilmesi gerekir. Eğer icrâcı mâhir olursa parmağının tırnağını tel üzerinde istenilen yerlere koyarak da devirleri çıkarabilir (Karabaşoğlu, 2010, s. 214-215).

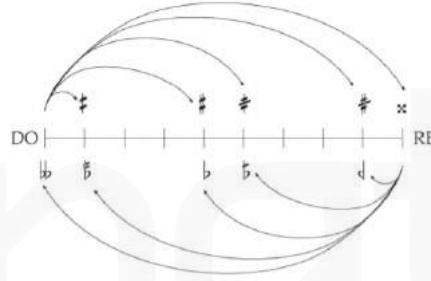
XVIII. yüzyıldan itibaren ise “giriftli” yapı giderek “sabit” bir görünüm kazanmış ve artık sistem içerisinde “perde seçimi” yöntemi kullanılmamıştır (Öztürk, 2016, s. 185).

Osmanlı’da Batılılaşma hareketlerinin başlamasıyla birlikte modernleşme adı altında birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da Batı ile etkileşimler olmuştur. Bu bağlamda, “Türk Makam Müziği yazım sistemi, yeni bir ses sisteminin tanımlanmasıyla ilk defa Rauf Yekta Bey tarafından Avrupa porteli nota yazım sistemine adapte edilmiş¹ ve eserlerin notaları Darülelhan tarafından yayınlanmıştır (Tohumcu, 2012, s. 41).

Rauf Yekta Bey’in sistemini geliştirerek işleyen isimler Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel olmuştur. Salih Murat Uzdilek’in matematiksel/fiziksel katkılarıyla birlikte dokuz koma olarak kabul edilen bir tam sesin birinci, dördüncü, beşinci ve sekizinci komalardan bölünmesi ile içerisine adapte

edilen yeni diyez ve bemol simgeleriyle (Şekil 5) bir oktav içinde yirmi dört eşit olmayan perdeden oluşan bu sistem günümüzde Avrupa porteli müzik yazısına adapte Geleneksel Türk Makam Müziği yazımında kullanılan ve AEU sistemi olarak adlandırılan nota yazım sistemini meydana getirmiştir (Tohumcu, 2012, s. 42).

Mercator-Holder'in, oktavyı 53 komaya bölen nazari sisteminin benimsendiği (Tanrıkorur, 2018, 24-25) AEU sisteminde bir tam ikili aralığın bölünmesinde kullanılan diyez ve bemol simgeleri aşağıdaki gibi belirlenmiştir.



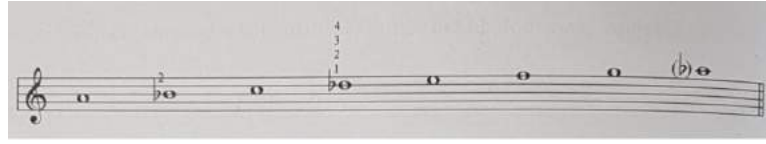
Şekil 3. AEU Sisteminde Kullanılan Diyez ve Bemol Simgeleri (Özkan, 1998, s. 37).

Günümüzde, birçok eğitim kurumu tarafından Türk Müziği Nazariyatı alanında kullanılan AEU sistemi birçok yönüyle eleştirilmektedir. Bu sisteme yönelik Öztürk şu ifadeleri kullanmaktadır:

Yanlış anlama ve değerlendirmelerle dolu bu teori, halk müziği alanına dair “anamlı” hiçbir araştırma ve inceleme içermemesi sebebiyle zaten büyük bir eksikliğe sahiptir. Üstelik tarihsel kaynakları da doğru anlama ve yorumlama noktasında çok önemli yetersizlikler içindedir. Makam teorisini, tonal teoriden aldığı ve üzerinde hiç düşünmediği terim ve fonksiyonlarla donatan bu teori, aslında makam kültürüne verebileceği en büyük zararı vermiştir (Öztürk, 2015).

Oluşturulan sistemde tarihsel ve yerel müzik özelliklerinin yer almaması ve cumhuriyet döneminin makam müziğini baskılayan politikaları sonucunda halk müziği alanında öncü olan isimlerin sıfırdan bir sistem oluşturmaları gerektiği düşüncesine yol açmıştır. Bu doğrultuda, Muzaffer Sarısözen'in öncülüğünde Türk Halk müziğinin nazariyatına yönelik oluşturulan yeni sistemde “Batı'nın bemol ve diyezinin üzerine, makamın kullandığı aralıkların durumuna göre 1, 2, 3, 4 sayıları yazılarak gereğinde 53 komanın hepsinin kullanılabilirdiği gösterilmiştir” (Tanrıkorur, 2018, s. 22). Ayrıca, notalar Batı müziği terminolojisi ile la, si do, re, mi, fa ve sol şeklinde adlandırılmıştır. Günümüzde de kullanılan bu sistem, TRT bünyesinde yaygınlaşmış ve TRT'nin bütün Türk Halk müziği notaları bu sistemle yazılmıştır. Bu sistemi benimseyen ya da sistemi inceleyen nazariyatçıların çalışmalarında bazı perdelerin nağmenin seyrindeki iniş-çıkış cazibesine göre belli bir alan içerisinde pes ya da tiz icra edildiği belirtilmektedir. Buradan bazı perdelerin “hareketli” olduğu ve bir bölge içerisinde bir noktayı ifade ettiği sonucu çıkarılabilir ve bu durum şöyle örneklendirilebilir.

Adnan Ataman'ın aktardığına göre, “si perdesi ortalama iki komalık bir peslik karşılığı olarak, Sarısözen hocamızın buluşu ile b2 (bemol iki) şeklini almıştır. Benzer yapıdaki ezgilerimizin bazılarında bu mesafe 3 koma veya 1 komaya değişebilmektedir (bazen hatta daha hassas değişikliklere)” (Şenel, 2009, s. 68). Bu tür koma farklılıkları Türkmenî bozlaklarda b3, b4, olarak, kalenteri dizilerinin re bemol perdelerinde de ezgilere göre değişik sayılı komalarla uygulanabilmektedir (Şenel, 2009, s. 68). Bu kullanımı benimseyen Ataman çalışmasında, Kalenteri dizisini tarif ederken re bemol perdesinin 4 komaya kadar farklı değerler alabileceğini anlatmış ve nota üzerinde aşağıdaki gibi göstermiştir.



Şekil 4. Kalenderi dizisi (Şenel, 2009, s. 74).

Duygulu ise, halk müziği makamlarında yer alan mikrotonların bir tam ses aralığı içindeki kullanımını aşağıdaki gibi örneklemiş, ayrıca si bemol 2 perdesinin mutlak bir perde olmadığını, “değişken² bir ses bölgesi”ni işaret ettiğini belirtmiştir (Duygulu, 2018, s. 42).



Şekil 5. Bir Tam Ses Aralığındaki Mikrotonlar (Duygulu, 2018, s. 41).

Konuyla alakalı olarak, Türk Standartları Enstitüsü’nün 1988 yılında müzik ve müzik eğitimiyle ilgili bazı kurumlara ve kişilere gönderdiği standart tasarı metni içinde yer alan beş maddeden biri olan “Türk müziğindeki makamlara temel teşkil eden özel diziler” konusundaki standartlaşmaya yönelik olarak Yalçın Tura’nın (1988), “bizim düşüncemiz” olarak adlandırdığı cevabı şu olmuştur:

“İsteseniz de istemeseniz de artık ikili dediğimiz aralık, genişleyip daralır, hattâ bir tanîni hâline gelir, yani artıklığı kalmaz” (s. 77).

Yalçın Tura’nın konuyla alakalı düşüncesi artık ikili tarifi hareketli perdeye örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca, Tura’ya göre bir komalık değişimler, melodinin hareketi sırasında, icracı tarafından, seslerin çekim gücüne, meyline, aralıkların hususiyetlerine uymak suretiyle ve kendiliğinden yapılmaktadır. Bu değişikliklerin notada işaretlerle gösterilmesi gereksiz, bazen de imkânsızdır (Tura, 1988, s. 104).

Ayhan Zeren ise konuyla alakalı olarak, “müzikçilerin her biri, “kulağım böyle istiyor” gerekçesiyle kendine göre birtakım perdeler kullanmakta, bu kişisel perdeler arasında bir uzlaşma sağlanamamakta ve bunlar bir türlü kuramsal bir sisteme bağlanamamaktadır” (2003, s. 41) demiştir. Ayrıca Zeren, sistemsiz olarak perdelerin bir simge ile bir noktayı göstermesi gerektiğini fakat “değişken” olan perdelerin icracı tarafından istisna kabul edilerek nağmenin gerektirdiği noktaya göre icra edilmesi gerektiğini şu şekilde anlatmaktadır:

Bir kemancı, bir ses sanatçısı, ne kadar usta olursa olsun, aynı bir perdeyi hep aynı frekansla icra ettiğini iddia edemez. İcracılar farklıysa bu belirsizlik daha da artar. Yani, her bir perde, aslında tek bir frekans üzerinde değil, o frekansı adeta bir kılıf gibi örten, sınırları belirsiz ince bir frekans bandında icra edilmektedir. Ama yine de, her müziğin kesinlikle belirli bir ses sistemi vardır ve o sistemde her perde kesinlikle belirli bir frekansla (bandın ortasındaki frekansla) gösterilir. Şu veya bu icracının bu frekanstan az veya çok, şu veya bu, yönde sapmalar göstermesi, sistemin bu sapmalara uydurulmasını gerektirmez (2003, s. 154-155).

Geleneksel perde düzenini oluşturmaya ilişkin yapılmış çalışmalar incelendiğinde karşımıza; bir diziyi (Tohumcu, 2012) kırk bir eşit olmayan aralığa bölen Abdülkadir Töre (1873-1946) ile öğrencisi Ekrem Karadeniz (1904-1981) tarafından geliştirilen “Töre-Karadeniz” sistemi, Mildan Niyazi Ayomak, Kemal İlerici (1910-1986), Muzaffer Sarısözen (1899- 1963) ve Ayhan Zeren’in (1926-2014) bir diziyi elli üç eşit parçaya (koma değerine) bölen

sistemleri, Erol Sayan'ın otuz beş eşit olmayan bölünmesinin yanı sıra, Ozan Yarman'ın yetmiş dokuzlu bölünmesi ile Nail Yavuzoğlu'nun kırk sekizli bölünmesi gibi teorik anlamda birçok sistem önerisi çıkmaktadır. Bu çalışmaların içerdiği farklılıklar perde düzeni konusunda oluşturulmuş net bir sistemin olmadığını gösterse de, günümüzde “geleneksel perde düzeninin “oktavda yer alan perde adedi” olarak 24 aralıklı, 25 perdeli bir sistem olarak da standartlaştırıldığı görülmektedir” (Öztürk, 2014, s. 33).

“Hareketli” ya da “değişken” olarak tanımlanan perde yapısının Türk halk müziğinin “başat saz”¹³ olarak gösterilen bağlamanın perde sayısının artmasının da sebebi olduğu söylenebilir. Akdoğu, bağlamadaki perde sayılarının artışı şöyle ifade etmektedir:

Geleneksel halk müziği dizgesinin bir aynası olan bağlamadaki perdeler, gerek kırsal yörelerde, gerek kent içlerinde, sayısal açıdan büyük de olsa farklılıklar göstermesine karşın, genel olarak bir sekizli içinde on iki perde, dolayısıyla, ilk perdenin oktavı dâhil on üç perde olarak geçmişten 1930’lu yıllara kadar kullanılagelmiş, (...) 1930’lu yıllardan başlamak üzere perde sayısı gittikçe artarak, bazen tekrar azalarak değişkenlikler göstermiş, sonunda, bir sekizli içinde on yedi, dolayısıyla, ilk perdenin oktavı ile birlikte onsekiz perde olarak büyük çoğunluk tarafından kabul edilmiştir (Akdoğu, 1999, s. 10).

Bağlamadaki perde sayısının artışına Neşet Ertaş’ın kullandığı düğâh ile tiz neva arasında kırküç perde bulunan bağlaması da örnek olarak gösterilebilir. Ertaş, duymak istediği sesleri elde edebilmek için “hareketli” ya da “değişken” diye belirttiğimiz bölgelere fazladan perdeler eklemiştir. Bu örnekte de görüldüğü üzere, bağlamalardaki perde sayıları kişisel olarak da duyuma göre arttırılmıştır.

Günümüzde bağlamanın perde yapısının tespitine yönelik olarak Öztürk (2009) tarafından yapılan “Onyediden Yirmidört’e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi” isimli çalışmada bağlamaya yönelik perde düzeni bir sekizli içerisinde aşağıdaki gibi belirlenmiştir.

GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARINDA DÜĞÂH-MUHAYYER SEKİZLİSİNDE YER ALAN PERDE ve ARALIKLAR																		
(perde sıralanışı ve nota karşılıkları, en alt tel sırasındaki bölünüşe göre verilmiştir.)																		
NOTALAR	La	Si _♭	Si _♭	Si _♭	Si	Do	Do _♯	Do _♯	Re	Mi _♭	Mi _♭	Mi	Fa	Fa _♯	Fa _♯	Sol		
ARALIK NO.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
ARALIK TÜRÜ	-B	R	R	-B	R	R	-B	-B	R	R	-B	R	R	-B	-B	R	R	
PERDELER	Düğâh	Kürdî	Segâh	Bmeslik	Çarğâh	Uzzal	Hicaz	Neva	Bayanî	Hisar	Hüseynî	Acem	Eviç	Mâhur	Gerdaniye	Şehnaz	Tiz Şarı	Muhayyer

Şekil 6. Günümüz Bağlamalarında Düğâh-Muhayyer Sekizlisinde Yer Alan Perde ve Aralıklar (Öztürk, 2009, s. 75).

Öztürk (2009) çalışmasında, bağlamanın alt telinde (bozuk düzende düğâh teli) kullanılan perde düzeninin onyedili sistemde olduğunu belirtmiştir. Fakat yaptığı incelemeler sonucunda, orta (yegâh) ve üst (rast) tellerde yer alan perdeler incelendiğinde, alt telde bulunmayan bazı perdelerin orta ve üst tellerde olduğunu görmüş ve sisteme ilave edilecek perdeler düşünüldüğünde bağlamanın aslında bünyesinde bir oktavda yirmidört perdeli sistemi barındırdığını

tespit etmiştir. Ayrıca çalışmada, bağlamanın perde sisteminin günümüz koşullarında bir oktavda yirmidört eşit aralıklı tampereman sisteme doğru gittiği de belirtilmiştir.

Tarihsel süreçte perdelerin adlandırılmasına yönelik olarak, XV. yüzyılla birlikte klavyelerine perde bağı bağlanan sazlardan esinlenilerek seslerin perde olarak adlandırıldığı (Öztürk, 2014) bir köklü geleneğin olduğu görülmüştür. Ayrıca, makamsal düzen içerisinde perdelerin adlandırılışları gelenek içerisinde oluşmuş ve perdelerle belirli anlamlar dâhilinde adlandırmalar yapılmıştır. Fakat Batılılaşma hareketleri ile başlayan değişiklikler sonucunda, AEU sistemi ile geleneksel yapıdan uzaklaşıldığı, Sarisözen ile birlikte ise THM alanında geleneğin yok sayıldığı görülmüştür. Günümüzde perde adlandırması konusunda birçok THM çalgısında olduğu gibi kemane eğitiminde de tamamen Batı müziği terminolojisinin kullanıldığı görülmüştür. Bu noktada, perdelerin Batı müziği terminolojisi ile adlandırılması yanlışından dönülerek, kemane eğitiminde, gelenekteki adlandırmaların kullanılmasına karar verilmiştir.

Kemane eğitiminde kullanılacak perde adlandırmalarını belirleyebilmek için Güray'ın "Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği" adlı kitabında, Daloğlu (1993) ile Tekin'in (2003) çalışmalarından faydalanarak oluşturduğu "XVII. ve XVIII. Yüzyılda Kullanılan Perde İsimleri" (2017, s. 100) başlıklı tabloda yer alan perde adlandırmalarından faydalanılmıştır. Fakat günümüz uygulamaları gereği bu tabloda yer alan perde adlandırmalarında bazı değişiklikler yapılmıştır. Kemane eğitimi için kullanılacak olan perde adlandırmaları yapılırken öncelikle perdeler (tam ve nim perdeler dâhil) Öztürk'ün (2016) çalışmasında yer alan tam perdeler düzeninde olduğu gibi; asıl, nerm ve tiz olmak üzere üç grupta değerlendirilmiştir.

Yapılan incelemelerde önceleri asıl perdeler sıra sayısal olarak yekgâh, düğâh, segâh, çargâh, pençgâh, şeştgah ve heftgah olarak kullanılırken, bu perdelerin bazılarına yönelik adlandırmalar zamanla çeşitli makamlar içindeki işlevleri ve anlamlarındaki farklılaşma nedeniyle değişmiştir. Günümüzde yekgâh perdesi / rast, pençgâh perdesi / neva, şeştgah perdesi / hüseyini ve heftgah perdesi ise eviç perdesi olarak kullanılmaktadır. Kemane programı için de bu adlandırmalar kullanılabilir, fakat sadece eşit mana içermeleri bakımından pençgâh perdesinin muadili olan, neva perdesi ile birlikte kullanılması uygun görülmüştür. Ayrıca, nim perdelerden ızzal, hicaz ve nerm ızzal adlandırmaları için sadece hicaz teriminin kullanılmasına ve Güray'ın (2017) oluşturduğu tablodan farklı olarak saba perdesi nevaya yakın, hicaz perdesi de çargâha yakın olarak kullanılmıştır.

Nerm bölgesi için, belli bir oktav bilinci oluşturulması amacıyla acem perdesinden başlayarak perdelerin başlarına nerm ifadesinin getirilmesine karar verilmiştir. Burada özellikle nerm pençgâh ifadesi yegâh perdesi yerine, yegâh perdesinin rast perdesinin eski kullanımı olması sebebiyle bir anlam karışıklığı oluşturmaması bakımından tercih edilmiştir. Ayrıca, oluşturulan düzende şorizen, rehavi, zengüle ve nerm buselik adlandırmaları tercih edilmemişlerdir. Tiz bölge için ise perdelerle segâh perdesinden başlayarak tiz ifadesi eklenerek adlandırma yapılmıştır.

Bu çalışmada, kemane eğitiminde kullanılacak olan perde sisteminde düzen içerisinde yer alan "hareketli perdeler" in, nağmelerin iniş-çıkış cazibesine bağlı olarak icra esnasında gerektirdikleri tizlik ve pestlik yönündeki farklılıkları, perdesiz çalgılarda icrasının mümkün olması bakımından çalgıya özgü bir zenginlik, fakat notasyon açısından bir istisna olarak değerlendirilmiştir. Bu yüzden notaların üzerlerine herhangi bir rakam koymaya gerek duyulmamıştır.

Bütün bu değerlendirmeler ve tercihler doğrultusunda, kemane programında kullanılacak tam ve nim perdelerden oluşan "giriftli perde düzeni"ne yönelik perde adlandırmaları, tam perdeler koyu renkli olacak şekilde aşağıdaki tabloda verilmiştir.

PERDE İSİMLERİ
Nerm Pencêâh (Yegâh)
Nerm Bavati
Nerm Hisar
Nerm Hüsevni
Nerm Acem
Irak
Gevest
Rast
Zirgüle
Dügâh
Kürdi Nihavend
Segâh
Buselik
Carêâh
Hicaz
Saba
Nevâ. Pencêâh
Bavati
Hisar. Hüz zam
Hüsevni
Acem
Evic
Mahur
Gerdanive
Sehnaz
Muhavver
Sünbüle
Tiz Segâh
Tiz Buselik
Tiz Carêâh
Tiz Hicaz
Tiz Saba
Tiz Nevâ
Tiz Bavati
Tiz Hisar
Tiz Hüsevni

Tablo 3. Giriftli Perde Düzeni

3. Sonuç

Çalışma kapsamında yapılan inceleme ve değerlendirmeler sonucunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

- Elde edilen veriler doğrultusunda günümüzde kemane eğitimi ve icrası alanlarında perdelerin tamamen Batı müziği terminolojisi kullanılarak (do, re, mi, fa, sol, la, si şeklinde) adlandırıldıkları görülmüştür. Ayrıca nim perdelerin adlandırılmasında Sarısözen sistemi benimsenmiş, notaların üzerine rakamlar konularak koma değerlerin belirtildiği görülmüştür.

- Tarihsel süreç içerisinde perdelerin adlandırılmasına yönelik olarak, XV. yüzyılla birlikte klavyelerine perde bağı bağlanan sazlardan esinlenilerek seslerin “perde” olarak adlandırıldığı (Öztürk, 2014) bir köklü geleneğin olduğu görülmüştür. Ayrıca, makamsal düzen içerisinde perdelerin adlandırılışları gelenek içerisinde oluşmuş ve perdelerle belirli anlamlar dâhilinde adlandırmalar yapılmıştır. Fakat Batılılaşma hareketleri ile başlayan etkileşimler sonucunda oluşturulan AEU sistemi ile geleneksel yapıdan uzaklaşıldığı, Sarısözen ile birlikte ise THM alanında geleneğin yok sayıldığı görülmüştür. Bu noktada, perdelerin Batı müziği

terminolojisiyle adlandırılması yanışından dönülerek, kemane eğitiminde, gelenekteki adlandırmaların kullanılmasına karar verilmiştir.

• Perde adlandırmalarını belirleyebilmek için Güray'ın “Bin Yıllın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği” adlı kitabında, Daloğlu (1993) ile Tekin'in (2003) çalışmalarından faydalanarak oluşturduğu “XVII. ve XVIII. Yüzyılda Kullanılan Perde İsimleri” (2011: 100) başlıklı tabloda yer alan perde adlandırmalarından faydalanılmıştır. Fakat günümüz uygulamaları gereği bu tabloda yer alan perde adlandırmalarında bazı değişiklikler yapılmıştır. Kemane eğitimi için kullanılacak olan perde adlandırmaları yapılırken öncelikle perdeler (tam ve nim perdeler dâhil) Öztürk'ün (2016) çalışmasında yer alan tam perdeler düzeninde olduğu gibi; asıl, nerm ve tiz olmak üzere üç grupta değerlendirilmiştir. Yapılan incelemelerde, önceleri asıl perdeler sıra sayısal olarak yekgah, düğâh, segâh, çargâh, pençgâh, şeştgah ve heftgah olarak kullanılırken, bu perdelerin bazılarına yönelik adlandırmalar zamanla çeşitli makamlar içindeki işlevleri ve anlamlarındaki farklılaşma nedeniyle değişmiştir. Günümüzde yekgah perdesi / rast, pençgâh perdesi / neva, şeştgah perdesi / hüseyni ve heftgah perdesi ise eviç perdesi olarak kullanılmaktadır. Kemane programı için de bu adlandırmalar kullanılabilir, fakat sadece eşit mana içermeleri bakımından pençgâh perdesinin muadili olan neva perdesi ile birlikte kullanılması uygun görülmüştür. Ayrıca, nim perdelerden uzal, hicaz ve nerm uzal adlandırmaları için sadece hicaz teriminin kullanılmasına ve Güray'ın (2017) oluşturduğu tablodan farklı olarak saba perdesi nevaya yakın, hicaz perdesi de çargâha yakın olarak kullanılmıştır. Nerm bölgesi için belli bir oktav bilinci oluşturulması amacıyla, acem perdesinden başlayarak perdelerin başlarına nerm ifadesinin getirilmesine karar verilmiştir. Burada özellikle, nerm pençgâh ifadesi yegâh perdesi yerine yegâh perdesinin rast perdesinin eski kullanımı olması sebebiyle bir anlam karışıklığı oluşturmaması bakımından tercih edilmiştir. Ayrıca, oluşturulan düzende şorizen, rehavi, zengüle ve nerm buselik adlandırmaları tercih edilmemiştir. Tiz bölge için ise perdeler segâh perdesinden başlayarak tiz ifadesi eklenerek adlandırma yapılmıştır. Sonuçta, “giriftli perde düzeni” olarak adlandırılan perde adlandırmaları pesten tize (tam perdeler koyu renkli olacak şekilde); “**nerm pençgâh (yegâh)**, nerm bayati, nerm hisar, **nerm hüseyni**, nerm acem, **ırak**, geveş, **rast**, zirgüle, **düğâh**, kürdi, nihavend, **segâh**, buselik, **çargâh**, hicaz, saba, **nevâ**, **pençgâh**, bayati, hisar, hüzzam, **hüseyni**, acem, **eviç**, mahur, **gerdaniye**, şehnaz, **muhayyer**, sünbüle, **tiz segâh**, tiz buselik, **tiz çargâh**, tiz hicaz tiz saba, **tiz nevâ**, tiz bayati, tiz hisar ve **tiz hüseyni**” olarak belirlenmiştir.

Kaynakça

Akdoğu, O. (1999). *Türk Müziğinde Perdeler*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Akyol, A. (2017). Kabak kemanenin dünü bugünü ve yarını. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 163-181. Doi: <https://doi.org/10.22252/ijca.337011>

Akyol, A. ve Özay, S. (2015). *Teke bölgesi geleneksel çalgularından kabak kemanenin ülkemizdeki eğitim uygulamaları ve bir metod önerisi*. Teke Yöresi Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 1, 759-770. ISBN: 978-9944-729-16-1

Batur, M. (Yönetmen). (2016). *Salih Urhan Belgeseli*, [video]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=ULO8z6gJK1Q>.

Çaylı, F. (2017). Hızır Bin Abdullah'ın Giriftname'si üzerine: XV. yüzyıl müzik teorisi yazmalarından bir transpozisyon rehberi. *Rast Müzikoloji Dergisi*. 5(2). 1587-1600. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/546882>

Çelik, B. B. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvar'ı ve makamların incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşlam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.

Çelik, Ö. (2018). *Batı Anadolu'da kabak kemane ve icra geleneği* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, İzmir.

Çolakoğlu, G. (2008). *Anadolu'dan Balkanlara armudî biçimdeki kemençeler: tarih, teknik ve geleneksel icrasına ilişkin karşılaştırmalı bir analiz* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilimdalı Müzikoloji ve Teorisi Programı, İstanbul.

Değirmenci, T., Esen B., Koruk Ç. ve Özek U. (2005). Burdur'da kabak kemane yapıcılığı, ulusal pazardaki yeri. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Rektörlüğü Sempozyum Dizisi I. Burdur Sempozyumu*, 1253-1260. Erişim Adresi: <https://docplayer.biz.tr/5723720-Burdur-da-kabak-kemane-yapimciligi-ulusal-pazardaki-yeri.html>

Dincel D. (2018). *Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda kemane eğitiminin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.

Doğrusöz, N. (2012). *Mûsikî risâleleri (Ankara Milli Kütüphanesi, 131 Numaralı Yazma)*. BİKSAD, İstanbul. ISBN: 978-605-5551-04-9

Duygulu M. (2018). *Türkiye'nin halk müziği makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ersoy, İ. (2014). Türk halk müziğinin yeniden üretimi/inşası: Ulusal kaynaştırma projesi olarak "Yurttan Sesler" topluluğu. *International Journal of Human Sciences*. 11(2), 931-947. Erişim Adresi: <https://avesis.ege.edu.tr/yayinda/916f8e-42c7-437e-bcf4-a1c27e47cda4/turk-halk-muziginin-yeniden-uretimi-insasi-ulusal-kaynastirma-projesi-olarak-yurttan-sesler-toplulugu>

Güray, C. (2017). *Bin yılın mirası-makamı var eden döngü: edvar geleneği*, İstanbul: Pan Yayınları.

Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin makâsidü'l-elhân adlı eseri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul.

Karasar, N. (1982). *Bilimsel araştırma yöntemleri kavramlar ilkeler teknikler*, Ankara: MATBAŞ Matbaacılık ve Ambalaj Sanayii.

Levendoğlu Öner, N. O. (2011) Osmanlı dönemi 15. yüzyıl müzik yazmalarında makam tanımları, sınıflamaları ve bir geçiş dönemi kuramcısı: Ladikli Mehmet Çelebi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 8(2), 794-816. Erişim Adresi: <https://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/view/2013/807>

Özkan, İ. H. (1998). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Öztürk, O. M. (2009). Onyedî'den yirmidört'e: Bağlama ailesi çalgılar ve geleneksel perde sistemi. *Folklor/ Edebiyat Dergisi Müzik Kültürü Özel Sayısı*, 15(58), 63-88. Erişim Adresi: https://www.folklorededyat.org/Makaleler/48317497_fe58-3.pdf

Öztürk, O. M. (2014). Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı, İstanbul.

Öztürk, O. M. (2015). Makam kültürü ve Türkiye - 1. *Musiki Dergisi*. Erişim Adresi: <http://www.musikidergisi.com/yazar-56-.html>

Öztürk, O. M. (2016). Düzenler ve nağmeler nazariyesi'nin makam eğitiminde yeni bir yöntem olarak kullanılabilirliği. *Müzikte Metodoloji ve Müzikle İletişim Uluslararası Sempozyumu*. 176-189. Erişim Adresi: <https://www.sisli.edu.tr/uploads/file/yayin/muzdak2016.pdf>

Şenel, S. (2009). *Bu toprağın sesi halk musikimiz: Adnan Ataman*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Tanrıkorur, C. (2018). *Türk müzik kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tohumcu, A. (2012). Türkiye'nin Müziklerinde “Makam” Kavramının 1980 Sonrasında Kültürel Anlamı. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı, İstanbul.

Tura, Y. (1988). *Türk müziğinin mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık

Uygun, M. N. (1996). *Safiyuddin Abdulmu'min Urmevi ve Kitabı'l Edvar'ı* (Yayımlanmamış doktora tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Medeniyesi ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı, İstanbul.

Zeren, A. (2003). *Müzik sorunlarımız üzerine araştırmalar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kişisel Görüşmeler

1- Akyol, A. TRT Ankara Radyosu'nda Kemane Sanatçısı, [12.02.2017 tarihinde Ankara'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

2- Baykal, E. TRT İstanbul Radyosu'nda Kemane Sanatçısı, [26.02.2017 tarihinde Tekirdağ'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

3- Bircan, O. Haliç Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimsi, [06.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

4- Çelik, Ö. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimsi, [09.02.2017 tarihinde İzmir'de yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

5- Demir, M. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimsi, [02.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

6- Dincel, D. Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü'nde Kemane Eğitimsi, [26.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

7- Elmas, B. TRT İstanbul Radyosu'nda Kemane Sanatçısı, [08.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

8- Eşigül, T. Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde Kemane Eğitimsi, [02.02.2019 tarihinde Ordu'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

9- Kulaboğa, A. H. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimsi, [11.02.2017 tarihinde Afyon'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

10- Mendeş, İ. TRT İstanbul Radyosu'nda Kemane Sanatçısı, [03.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

11- Nazlıbaş, C. TRT İzmir Radyosu'nda Kemane Sanatçısı, [10.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

12- Önür, İ. U. TRT İstanbul Radyosu'nda Kemane Sanatçısı, [07.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

13- Salman, B. TRT İzmir Radyosu'nda Kemane Sanatçısı, [09.02.2017 tarihinde İzmir'de yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

14- Şener, G. Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimsi, [25.02.2017 tarihinde Gaziantep'de yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

15- Teke, M. A. İzmir Kùltür Bakanlığı Dans ve Mùzik Topluluğu'nda Kemane Sanatçısı, [08.02.2017 tarihinde Aydın'da yüzyüze olarak gerçekteştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

16- Tohumcu, A. Malatya İnönü Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimcisi, [25.02.2017 tarihinde Gaziantep'de yüzyüze olarak gerçekteştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

17- Verim, K. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimcisi, [06.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekteştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

18- Yalçın, H. Kùltür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Halk Müziği Korosu'da Kemane Sanatçısı, [07.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekteştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

19- Yeprem, F. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimcisi, [06.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekteştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

20- Yıldırım, E. Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimcisi, [25.02.2017 tarihinde Gaziantep'de yüzyüze olarak gerçekteştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

Bruce WANDS

Onursal Profesör, MFA Bilgisayar Sanatı Görsel Sanatlar Okulu, bwands@sva.edu, New York-ABD

Çev. Özgür BALLI

Ar. Gör. Dr., Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Düzce Üniversitesi, ozgurballi86@gmail.com, Düzce-Türkiye

ORCID: 0000-0001-5931-6753

DİJİTAL SANATIN ÇAĞDAŞ SANAT İLİŞKİSİ

Özet

Dijital sanat gittikçe çağdaş sanat ile daha çok ilişkili hale gelmiştir. Sanatçılar, 1950'ler ile 1960'larda sanatsal uygulamalar yapmak için programlama ve teknolojiyi kullanmaya başlamış ve aynı zamanda dijital teknolojilerdeki elde edilen devrim niteliğindeki ilerlemeler sayesinde sanat üretiminde yeni yaklaşımlar meydana gelmiştir. Başlarda aykırı bir sanat olarak nitelendirilen dijital sanat, 1960'ların sonlarında ilk örnekleri vermiş uluslararası bir tanınma kavuşmuştur. Ancak geleneksel sanat kurumları, teknolojinin sanatsal üretimdeki yaratıcı kullanımını sanatçılar kadar hızlı benimseyememiştir. Bu nedenle 1970'lerde bu sanat tarzını desteklemek adına birçok uluslararası kurum kurulmuştur. Bu alan içerisindeki en önemli değişiklik ise müzelerin ve galerilerin dijital sanatı dikkate alıp dijital sanat eserlerini sergilemeye başladığı 1990'ların sonunda meydana gelmiştir. Oluşan bu çevrimiçi yapı, dijital sanatın çağdaş sanatla bütünleşmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Yayıncılar da aynı şekilde bu yolu takip etmişler ve günümüzde MIT Press (Massachusetts Teknoloji Enstitüsü Matbaası) Thames & Hudson ve diğerleri tarafından konu edilerek; dijital sanat teorisi, tarihi ve uygulaması üzerine kayda değer bir kitap arşivi oluşmuştur. Dijital sanat çağdaş sanatla iç içe geçmeye devam ettiği süre ikisi arasındaki ayrım da azalmaya devam edecektir.

Anahtar Kelimeler: Dijital Sanat, Teknoloji ve Sanat, Çağdaş Sanat.

THE ENGAGEMENT OF DIGITAL ART WITH CONTEMPORARY ART

Abstract

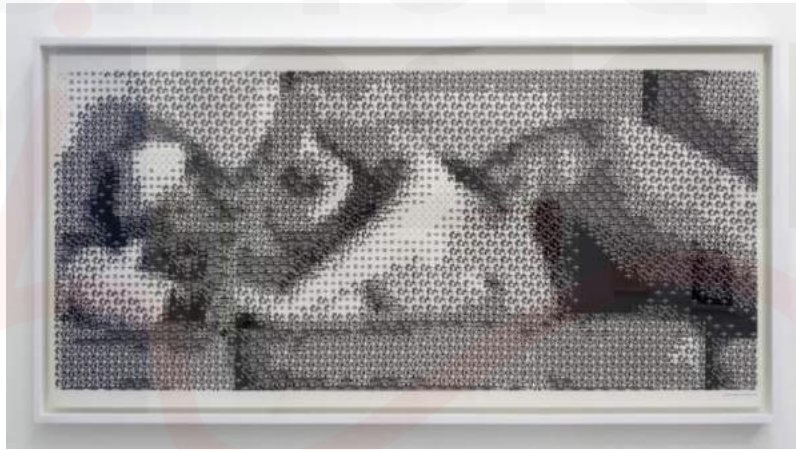
Digital art is increasingly becoming engaged with contemporary art. Artists began using programming and technology to create art in the 1950s and 1960s and their revolutionary advances in digital technology have spawned new approaches to making art. Originally viewed as outsider art, digital art gained international recognition in the late 1960s and again at the turn of the century. Traditional art institutions were not as quick to embrace this creative use of technology as artists did. In the 1970s, several international organizations were created to support this art form and remain active today. Exhibitions during this period were both juried and curated. During the 1970s and 1980s, there were very few digital art curators. The change occurred during the late 1990s when museums began to take notice of and exhibit digital art. The Internet has enabled artist, scholar and art institutional websites and the establishment of extensive archives of this art form. This online presence is contributing to the integration of digital art with contemporary art. Publishers have also followed suit and there is now a good selection of books on the theory, history and practice of digital art, led by the MIT Press, Thames & Hudson, and others. As digital art continues to merge with contemporary art, the division between the two will continue to lessen. However, what is important is to rectify the art historical record to give digital art the rightful place it has earned in the contemporary art landscape.

Keywords: Digital Art, Contemporary art, Technology and Art.

1.Giriş

Günümüzde dijital sanat çağdaş sanatın hayati önem taşıyan bir parçası haline gelmiştir. 20. Yy'ın ortalarında sanatsal üretimlerini ortaya koyarak görünür olmaya başlayan dijital sanat ilk çıktığı zamanlarda uzun bir süre aykırı sanat (outsider art) olarak görülmüş ve geleneksel sanat kurumları (Galeri, Sergi salonları ve Müzeler) tarafından hiçbir

zaman tam anlamıyla benimsenmemiştir. Bu sanat tarzının kökeni 1950'lerde Ben Laposky tarafından "Oscillons" adlı bir osiloskop cihazı ile fotoğraflanmış olan analog elektronik desenlere dayanmaktadır. Laposky, bu çalışmasıyla dijital görüntülemenin oluşmasını ve matematikten ilham alınarak oluşturulabilen yeni imgelerin ortaya çıkmasını sağlayarak yeni bir çağ başlatmıştır. Dijital sanatın ilk galeri teşhiri ile alakalı olarak ise, 1965 yılında düzenlenmiş iki sergi dikkat çekmektedir. Bu sanat tarzının ilk deneyimleri olan bu etkinlikler: Bella Julesz ve A. Michael Noll'un New York'ta Howard Wise Galerisinde düzenlediği Bilgisayar Üretimi Resimler (Computer Generated Pictures) sergisi ve Frieder Nake ve Georg Nees'in Stuttgart'ta Wendelin Niedlich Galerisi'nde düzenlediği Üretken Bilgisayar Grafiği (Generative Computergraphic) sergileridir. Bu sergiler dijital sanatın temelini atmakla beraber içinde barındırdığı potansiyel yeni sanat tarzını yansıtmaya açısından çok önemli olmakla birlikte bu alana ilgi duyan insanlar üzerinde de oldukça fazla merak uyandırmıştır. Bir sonraki yıl ise dijital sanat açısından başka önemli bir zaman dilimi olarak kayıtlara geçmiştir. 1966 yılındaki bu önemli olay; New York'taki Park Avenue Armory'de teknoloji ve tiyatro sanatı üzerinden etkinlik yapma hedefi ile; mühendisler Billy Klüver, Fred Waldhauer ve sanatçılar Robert Rauschenberg ile Robert Whitman tarafından 9 Evenings: Theatre and Engineering (9 Akşamları: Tiyatro ve Mühendislik) isimli oluşumun kurulmasıdır.



Görsel 1. Leon Harmon ve Ken Knowlton, "Algı Çalışması / Study in Perception", Dijital baskı, 5 x 12 ft, 1966.

İlerleyen süreçte sanat alanı için yeni yaratıcı ifade biçimleri sunan bu sanat tarzına karşı ilgi artmaya devam etmiştir. 1968 yılı ise dijital sanat için bir dönüm noktası olmuştur. Dönüm noktası olarak kabul edilen bu yıl içerisinde; Londra ve New York'ta dijital sanat alanı üzerinden üretilmiş eserlerden oluşan iki büyük sergi düzenlenmiştir. Bu sergilerden ilki Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde (ICA) düzenlenmiş olan Cybernetic Serendipity (Sibernetik Hoş Tesadüf) isimli sergidir. Küratörlüğünü Jasia Reichardt'ın üstlenmiş olduğu bu sergi, temelinde teknoloji ile yaratıcılık arasındaki ilişkileri incelemesi açısından oldukça önemli olmakla birlikte; sanatsal üretim pratiği bakımından üç bölüme ayrılmıştır. Bunlar:

- 1) Bilgisayar üretimi grafikler, bilgisayar animasyonu, müzik ve şiirler/metin,
- 2) Sanat eseri, robotik kurulumlar ve boyama makineleri olarak sibernetik aygıtlar,
- 3) Sibernetik tarihine uygun makineler.

Bu nedenle, sergi küratörü, New York Modern Sanat Müzesi'nde açılan Mekanik Çağın Sonunda Görülen Makine (The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age) etkinliği özelinde de çeşitli teknolojiler kullanarak yeni sanat icra etme yöntemlerini izleyicilere sunmaya çalışmış ve sanatçıların makineler ile olan ilişkisini çeşitli perspektiflerden araştırmıştır.

1968 yılı, dijital kavramının sanat alanı üzerindeki etkinliğinin kuramsallaşması bakımından önemli gelişmelerin yaşandığı bir yıl olmuştur. Örneğin, dijital sanat için dönüm noktası kabul edilen bu yıl, Leonardo Uluslararası Sanat,

Bilim ve Toplum Dergisi'nin Frank Malina'nın editörlüğündeki MIT Press tarafından yayımlanmasına şahit olmuştur (URL 1). Bu dergi, sanatçılar, bilim adamları ve teknoloji uzmanlarının arasında disiplinler arası diyalog geliştirmeyi amaçlamasıyla dikkat çekmekte ve aynı zamanda dijitalleşme alanında yayın yapan dergiler içerisinde önemli bir yerde konumlanmaktadır. Günümüzde dergi arşivinin tamamı internet üzerinden erişilebilir durumdadır. Bu yılın bir başka önem taşıyan tarafı da Bilgisayar Sanatları Topluluğu oluşumunun da dijitalleşme bağlamındaki çağdaş sanat için önemli bir dönüm noktası olan 1968 yılı içerisinde Londra'da kurulmuş olmasıdır. Böylelikle, 1968 yılı, dijital sanat ve çağdaş sanatın ortaklık kurduğu ilk yıl olarak tarihe geçmiştir. Dijital kavramın kuramsallaşmaya başladığı ve sanatsal örneklerinin sergi ve galerilerde temsil edildiği bu ilk yıllarda yaratıcılık üzerine yeni ifade biçimleri sunan bu sanat tarzına duyulan önemli bir hayranlık söz konusudur. Ancak bu hayranlık, dijital teknolojiler üzerinden üretim yapan ve dönemin teknolojik medyumlarına erişim sağlayabilen çok az sayıdaki sanatçının ürettiği dijital sanat eserlerine duyulmakta, geniş çapta bir izleyici kitlesine ve etkiye ulaşamamaktadır. Ancak, 1970'lerden 1990'lara kadar geçen süreç dijital sanat alanı için, gerek teknolojinin dünya çapında kullanımının yaygınlaşması, gerekse bu teknoloji temelli yaratıcılık alanında kullanılabilecek güncel yazılım ve donanımların geliştiği/geliştirildiği yeni bir dönem olarak kabul edilmektedir. 1989'da World Wide Web 'in (Dünya Çapında Ağ) ortaya çıkması ve 1990'ların ortalarındaki gelişimi neticesinde nihayet tüm dünyada web sitelerine, görüntülere, sese ve videolara kolay bir şekilde erişilmesine olanak sağlamıştır. Artık dijital sanat alanı üzerinden üretim yapmak isteyen sanatçılar, geleneksel sanat alanları dışına çıkıp web siteleri aracılığıyla dünya çapında bir izleyici kitlesine ulaşabilmektedir. Kişisel bilgisayarlar ve internet sayesinde ivme kazanan ve önemli atılımlar gösteren dijital sanat bu dönemde de geleneksel sanat kurumları tarafından hak ettiği ilgiyi görememiştir. Bu bağlamda sanat kurumlarının idareciliğini üstlenen sergi küratörleri ve sanat tarihçileri tarafından "resim, heykel" gibi bir disiplin olarak değerlendirilmeyerek sanatsal bir alan içerisine konumlandırılmamıştır.

Bu durumun nedenlerine dair dayanağı olmayan birçok görüş bulunmaktadır. Bu bağlam bazı insanlar dijital sanatın müzeler ve galeriler tarafından kabul göremeyecek kadar yeni olduğunu düşünmektedir. Bu sanat tarzının oluştuğu ilk dönemlerde dijital teknolojiler üzerinden sanatsal üretim yapabilen kısıtlı sayıda sanatçı bulunmaktadır. Buna ek olarak dönemin teknolojik imkânları nedeniyle sanat tarihi ve dijital arşiv sorunları da mevcuttur. Video sanatı ise henüz o dönemde başlangıç aşamasında olduğundan benzer sorunları yaşamaktadır. Fakat video teknolojisi yaygın kullanım bakımından çok daha erişilebilir bir medyumdur. Kitlese düzeyde erişilebilir bir medyum olması videonun sanat alanı özelindeki kabulünü hızlandırmıştır. Bu durum, görsel ve interaktif bilgi işlem ilerlemelerinin gelişimine dayanan dijital sanatla tezat oluşturmuştur. İlk bilgisayarlar, çıktı olarak arşiv dışı kâğıt baskılarla birlikte özel tasarımları ve programlanmış donanımları kullanmıştır. Teknoloji geliştikçe donanım ve yazılımın korunumunda karşılaşılan zorluklardan dolayı ilk sanatsal çalışmaların çoğu bugüne ulaşamamıştır. Günümüzde ise, dijital sanatın ilk dönemlerinde karşılaşılan sorunların çoğu çözüme kavuşmuştur. Gelişen teknoloji ve internet sayesinde sanatsal üretim, sergileme ve arşiv sorunlarını geride bırakan dijital sanat artık kitlese bir teşhir imkânı yakalamıştır. Yaşadığımız dönem içinde ileri düzey birçok teknolojiyi sanat alanı özelinde kullanmaya başlayan günümüz çağdaş sanatçıları ise, bu sanat tarzını özgün bir şekilde kendi sanat uygulamalarına katabilecekleri bir araç olarak görmektedir.

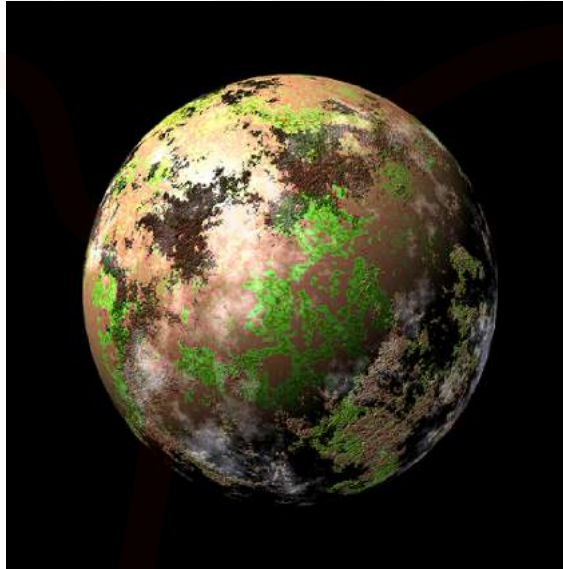
Geçmişteki arşiv ile alakalı problemler, dijital fotoğrafçılığın geliştirilmesi ve dijital sanat yazılımlarının iyileştirilmesi sonucunda çözüme kavuşmuştur. Ayrıca günümüzde sanatsal üretimde ve sergilemesinde kullanılabilen; interaktif medya teknolojileri ve MaxMSP gibi yeni programlama dilleri, hareket algılama cihazları, yapay zekâ teknolojileri, artırılmış ve sanal gerçeklik gibi yeni gelişmelere kadar uzanan yeni üretim pratiklerine kavuşulmuştur. Bu teknolojiler ilk zamanlar maddi olarak ulaşılmaz düzeyde olsa da teknolojinin ilerlemesi ve teknolojik ürünlerin seri üretimlerine paralel olarak insanlar tarafından yaygın kullanım imkânı yakalamıştır. Örneğin, sanal Gerçekliğin makul fiyatlı donanımlar ile deneyimlenmesine ve İnternet'e bağlanmasına olanak tanıyan Google Cardboard (<https://vr.google.com/cardboard/>) ve akıllı telefon uygulamaları gelecek vaat eden teknoloji ürünleridir.

2. Dijital Sanat Kuruluşları

Dijital sanat üzerine eserler üreten sanatçıların, müzelerde ve galerilerde sergi düzenleyebilmelerinin zor olduğunu gören ve dijital sanatın potansiyel yaratıcı ifade biçimcilerini insanlara tanıtmak isteyen birçok dijital sanat kuruluşu bulunmaktadır. 1980'li yıllardan bugüne kadar hala devamlılığını sürdürmekte olan ve araştırma merkezlerini, galerileri, gösterim tesislerini, sanatçı rezidanslarını desteklemek için zamanla ilerlemiş birkaç grubun kurulduğuna şahit olmakla birlikte bu gruplardan bazıları yaratıcı çalışmaların, videoların, sanatçıların verdiği konuşmaların, panel tartışmalarının ve sempozyumların belgelerinin bulunduğu çevrimiçi arşivleri geliştirmiştir. Bu bağlamda dijital sanat tarihi açısından ve bu sanat tarzı özelinde kurulmuş önemli bazı kuruluşların kısa bir özetini yapmamız yerinde olacaktır.

2.1. Ars Electronica

1979 yılında Avusturya'nın Linz kentinde kurulan Ars Electronica dijital sanat üretimlerinin sergilendiği bir kurum olarak ortaya çıkan ilk organizasyonlardan biridir. Başlarda sadece bir festival niteliğinde olup 1987'de Prix Ars Electronica olarak yeniden adlandırılmıştır. 1996'da Ars Electronica Merkezi ve Futurelab, Ars Electronica'nın faaliyetlerine kalıcı bir yer oluşturmak ve onu evrensel hale getirecek şekilde dünyaya yaymak amacıyla kurulmuştur. Tüm bu faktörler şu dört güncel odak alanının bir parçasıdır: merkez, festival, Prix Ars Electronica yarışması ve Futurelab etkinlikleridir. Bu kuruluş, dijitalleşen sanat bağlamında üretim yapmak isteyen sanatçılara; yeni medya sanatını desteklemek ve sergilemek adına hem fiziki hem de çevrimiçi bir alan üzerinden gerekli araçları temin etmektedir (URL 2).



Görsel 2. Bruce Wands, "Dünya Sanattır / The Earth is Art", Dijital baskı, 24 × 24 inç, 2000.

2.2. Siggraph

Siggraph, bilgi işlem üzerine çalışmakta olan, Bilgisayar Makineleri Birliği'nin (Association of Computing Machinery- ACM) bir alt kümesidir. 1947'de kurulan bu birlik, tüm yapıları ile bilgi işlem kullanımını desteklemek amacıyla oluşturulmuştur (URL 3). HMB Siggraph ise GRAPHics'teki Özel İlgi Grubu olmakla birlikte 1969 yılında kurulmuştur. Bu anlamda, Siggraph olarak adlandırılan bu oluşum; yazılım mühendisleri, teknoloji uzmanları, sanatçılar, bilgisayar grafikerleri ve interaktif tekniklerle ilgilenen kişilerden oluşan bir koleksiyon özelliği taşımaktadır. Bu grup, 1981 yılında HMB Siggraph Sanat Galerisi'ni kurmuş olup o zamandan beri dijital sanat eserlerden oluşan sergiler düzenlemektedir. HMC Dijital Sanatlar Topluluğu ise 2003 yılında kurulmuştur. Bu grup, web siteleri ile bağlantı sağlayan uluslararası bir sanatçı grubudur. Yaklaşık olarak 1.200 dijital sanatçı üyesi mevcuttur. Web siteleri

üzerinde, yapılan etkinlerin arşiv dosyaları ve çevrimiçi düzenleyebilecekleri sergilerin başvuru işlemleri yapılabilmektedir. Ek olarak dijital sanat alanı üzerine kurgulanan bu oluşuma üye olan sanatçıların birbirleriyle iletişim halinde kalmalarını sağlamaktadır.

2.3. V2_Kararsız Medya Merkezi

V2_Kararsız Medya Merkezi 1981 yılında Hollanda'nın Rotterdam şehrinde kurulmuştur (URL 4). Bu merkez, yeni medya sanatının doğuşu ile birlikte sanatçılar, bilim adamları, yazılım geliştiricileri, teknoloji uzmanları ve kuramcılar arasında iş birliğini desteklemek adına kurulmuştur. 1987'de yapılan Hollanda Elektronik Sanat Festivali'ni (HESF) düzenlemiş ve dijital sanat camiası tarafından tanınmaya başlamıştır.

2.4. ZKM Sanat ve Medya Merkezi

ZKM Sanat ve Medya Merkezi, Almanya'nın Karlsruhe şehrinde yeni medya sanatını ve çağdaş sanat üzerindeki etkisini incelemek amacıyla 1989'da kurulmuştur (URL 5). Araştırma ve üretim yapmakla birlikte Medya Müzesi, Çağdaş Sanat Müzesi, Görsel Medya ile Müzik ve Akustik Enstitüleriyle birlikte çalışan bir medya merkezi olup aynı zamanda laboratuvarlar ve çeşitli etkinlik alanlarından oluşan bir kültür kurumudur. 500'ün üstünde uluslararası misafir sanatçı, ZKM Koleksiyonu'nun bir parçası olan eserler icra etmiştir. ZKM, video sanatı, elektronik yerleştirme ve holografinin başlangıcına kadar uzanan en geniş medya sanatı koleksiyonlarından birine sahiptir. Medya Kitaplığı arşivleri 1.200 sanat videosu ve 13.800 ses parçası içermektedir.

2.5. Uluslararası ISEA

ISEA iletişim ağı 1990 yılında Hollanda'da kurulmuş olup, ilk olarak Toplumlararası Elektronik Sanatlar olarak adlandırılmıştır. Amacı ise Singapur, Hong Kong, Japonya, Kolombiya ve Güney Afrika gibi yerlerde her yıl düzenlenecek olan bir konferansa ev sahipliği yapmaktır. Evrensel bir kitleye ulaşmak ve aynı fikre sahip bireyleri bir araya getirmeyi amaçlamaktadır (URL 6). 1988 yılında elektronik sanatlar alanında etkin olan uluslararası kuruluşlar ve bireyler için iletişim ağının yapılandırılması ve sürdürülmesini desteklemek adına bir dizi sempozyum başlatmıştır.

ISEA, diğer dijital sanat kuruluşlarından aksine birçok yönden farklılık göstermektedir. Ars Electronica ve ZKM'nin belirli yerleri ve tesisleri mevcut olmasına rağmen, ISEA amacına uygun olarak nispeten göçebe bir yaklaşımı benimsemektedir. Aynı zamanda son yıllarda önemli bir yayılım sürecinde olup dijital sanat camiasından daha fazla ilgi görmektedir.

2.6. New York Dijital Galerisi

1993 yılında, dijital sanat üretimlerini desteklemek ve sergilemek için New York'ta açılan bir dijital sanat galerisidir (URL 7). Sanatsal üretimde dijital araçları ve teknolojiyi kullanması ve desteklemesi açısından yeni nesil sanat kuruluşların önemli bir örneği olarak dikkat çekmektedir. 1993 yılında tek seferlik bir etkinlik olarak planlanan ilk serginin başarısı, New York, Kanarya Adaları, Çin, İtalya, Kore, Portekiz ve İspanya'daki mekânlarda büyük ölçekli sergilerin ve etkinliklerin düzenlenmesine önyak olmuştur.



Görsel 3. 9. New York Dijital Galerisi sergisi, Görsel Sanatlar Müzesi, New York City-ABD, 2002.

Üçüncü sergiden onuncu sergiye kadar, bu sergilere bir katalog oluşturmak ve dijital sanatla ilgili bilimsel yazı sayısını arttırmak için Leonardo Uluslararası Sanat, Bilim ve Teknoloji Dergisi ile ortaklık kurulmuştur. Galerinin tarihinde meydana gelen sıradaki önemli dönüm noktası ise 2003'teki onuncu yıldönümünde; Ulusal Sanat Vakfı, New York Eyalet Sanat Konseyi ve Rockefeller Vakfı'na başvurup hibe desteği almış olmasıdır. NEA ve NYSCA hibeleri serginin desteklenmesinde yardım etmiş ve Rockefeller Vakfı, New York City'deki Modern Sanat Müzesi Gramercy Tiyatrosu'nda düzenlenen Dijital Sanat ve Kültür Sempozyumunu desteklemiştir; Sempozyum, çeşitli sanatçı ve sergi küratörlerinin katılımıyla iki gün boyunca gösterime devam etmiştir. Bu serginin içeriği videoya kaydedilmiş olup şu anda www.nydigitalsalon.org web sitesinde temin edilebilir.



Görsel 4. New York Dijital Galerisinin web sitesinden bir ekran görüntüsü, 2014.

2.7. Lümen Ödülleri Programı

Lümen Ödülü, 2011 yılında dünyanın her bir yanından sanatçılar tarafından dijital olarak icra edilen sanatı kutlamak amacıyla verilmeye başlanmıştır (URL 8). Web sitesi aracılığıyla her yıl düzenlenen bir yarışma ile dünya turnesi olarak düzenlenmektedir. Merkezi, Birleşik Krallık'taki Galler'de olan Lümen, her yıl Londra'da bir Ödül Töreni ile açılışını yaptıktan sonra uluslararası seyahatlere başlanmaktadır. Sergiler ve konuşmalar New York, Şanghay, Atina, Amsterdam, Riga ve Cardiff'te yapılmaktadır. Lümen'in uluslararası bir jürisi ve sergisinin idareciliğini üstlenmesi adına ilginç bir modeli vardır.

İlk aşama, tüm kategorilerden seçilmiş eserlerin uzun bir listesini yayınlamaktır. Ardından jüri, finale kalanları ve ödül kazananları seçmektedir. Ayrıca web sitesini ziyaret eden kişiler, Halkın Seçimi Ödülü'nün sahibini seçerler. Sergiler için çeşitli mekânların, seçili eserlerden oluşturulmuş sergiler düzenleme seçeneği vardır. Lümen Ödülü aynı

zamanda dijital sanata yeni yönler verme görevini üstlenmektedir. Çeşitli kategoriler mevcut olmakla birlikte 2016'da VR (Sanal Gerçeklik) sanatı bundan hemen birkaç yıl öncesine kadar yaygın olmamasına rağmen, VR sanat eserleri daha fazla gösterime çıkarılmaktadır.

Yukarıda bahsedilenlerin bilgilerin ışığında, her bir dijital sanat kuruluşunun kendine özgü birer odak noktası ve hedefi mevcuttur. Gruplamak gerekirse, hepsi yeni medyayı ve güncel sanatı destekleme konusu ile alakadar olmaktadır. Kimisi sanatçılara ve sergilere odaklanırken, kimisi de gelişmiş tesislere sahiptir ve araştırmalar yapar. Dijital sanatın dâhil olması bu sanat tarzının gelişiminde kritik bir rol oynamakla beraber geleneksel sanat kurumunun dijital sanatı, çağdaş sanatın bünyesine katması tamamlayıcı bir unsur olmuştur. Artık çağdaş sanat tarihi ile ilgilenenlerin 1990'lara kadar kolayca erişilemeyen dijital sanatın kapsamlı çevrimiçi arşivlerine erişimleri olduğundan 1960'lardan 1990'lara kadar çizilen sınırlar bozulup dijital sanata farklı bir bakış açısı ile bakılmaya başlanmaktadır.

3. Sonuç

Makale kapsamında ele alınan sanat kuruluşlarının ortaya koyduğu etkinlikleri, sanatsal faaliyetleri ve kuruluş amaçlarını göz önüne aldığımızda dijital sanat ve çağdaş sanatın tarihsellik bağlamından paralel bir gelişim sürecinde var oldukları görülebilmektedir.

Dijital sanata karşı gösterilen ilk direnişin en büyük nedeni dijital sanatın gerektirdiği teknoloji odaklı üretimlerin doğasından ve sanatsal üretim için dijital araçların kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca sanatsal üretimden daha hızlı bir şekilde gelişen teknoloji, dijital sanatın ilk örneklerinin arşivlenmesini zorlaştırmış ve ilk çalışmaların çoğu günümüze ulaşamamıştır. Hâlihazırda teknolojideki yeni gelişmeler sayesinde arşivleme üzerinde önemi atılımlar gerçekleştirilmiş ve bu sanatın geleceğe aktarımı konusundaki önemli engel günümüzde ortadan kalkmıştır. Ek olarak günümüzdeki teknolojik gelişmelerin dijital bir alan üzerinde ilerlemesi de dijital sanat ve çağdaş sanat bağlamından üretim yapmak isteyen sanatçıların yaratıcı pratik çalışmalarına dâhil edebilecekleri yeni üretim araçları sayısını genişletmiştir.

Sonuç olarak dijital sanat çağdaş sanatla iç içe geçmeye devam ettiği sürece aralarındaki ayrım azalmaya devam edecektir. Fakat önemli olan, dijital sanata çağdaş sanat alanında hak ederek edinmiş olduğu yeri vermek adına sanat tarihi kaydını tashih etmektir. Bahsedilen bilgiler ışığında ele alınan bu makalede, dijital sanat hakkında daha fazla bilgi edinmek isteyenlerin bakabilecekleri kaynaklara yönlendirdiği ve dijital sanatı çağdaş sanatla bir bağlamda değerlendirmesi konusunda yardımcı olması hedeflenmiştir.

Kaynakça

URL 1: <https://muse.jhu.edu/journal/116> Erişim Tarihi: 11.08.2020

URL 2: <http://www.aec.at/about/archiv/> Erişim Tarihi: 11.01.2021

URL 3: <http://siggrapharts.ning.com> Erişim Tarihi: 23.08.2020

URL 4: <http://v2.nl> Erişim Tarihi: 30.10.2019

URL 5: <http://on1.zkm.de/zkm/werke/> Erişim Tarihi: 01.09.2020

URL 6: <http://www.isea-web.org> Erişim Tarihi: 25.11.2020

URL 7: www.nydigitalsalon.org Erişim Tarihi: 11.05.2018

URL 8: <http://www.lumenprize.com/online-gallery> Erişim Tarihi: 07.03.2020

Görsel Kaynakça:

Görsel 1: <https://www.albrightknox.org/artworks/p20142-computer-nude-studies-perception-i> (Erişim: 02.03.2021)

Görsel 2:https://www.researchgate.net/figure/The-Earth-is-Art-Bruce-Wands_fig12_234811165 (Erişim: 02.03.2021)

Görsel3:<http://brucewands.com/wp-content/uploads/2018/01/BruceWandsEVAPaperFINAL.pdf> (Erişim: 06.05.2021.)

Görsel 4: www.nydigitalsalon.org (Erişim: 01.08.2020)



Mehmet BAYRAM

Uzm. Arkeolog, Harput İç Kale Kazıları, memetbayramogul@gmail.com, Elazığ-Türkiye

ORCID: 0000-0002-2218-1952

İsmail AYTAÇ

Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, Harput İç Kale Kazı Başkanı, iaytac@firat.edu.tr, Elazığ-Türkiye

ORCID: 0000-0002-2427-2911

HARPUT İÇ KALE KAZILARINDA BULUNAN BİZANS VE HAÇLI SİKKELERİ

Özet

Urartulardan, Erken Cumhuriyet Dönemi'ne kadar kesintisiz yerleşimin olduğu Harput Kalesi'nde, hemen her döneme ait arkeolojik buluntu mevcuttur. Bunlar arasında sikkeler, kendi dönemlerinin net tarih sunabilen önemli arşiv belgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu nitel çalışmamızda, Bizans'ın Harput hâkimiyeti evreleri ve Haçlıların Harput'la olan ilişkileri kazılarda bulunan sikkeler ölçeğinden değerlendirilmiştir. Ülkemizde, arkeolojik kazılarda bulunan Bizans sikkeleri ile ilgili bazı çalışmalar mevcutken Haçlı sikkeleri ile ilgili yayınları genellikle yabancı kaynaklar oluşturmaktadır. Haçlı sikkelerinin pek çalışılmaması sebepleri arasında; arkeolojik kazılarda sık karşılaşılmaması, belirli bölgelerde sikke sirkülasyonu olması, sikkelerinin azlığı ve Haçlıların idari ömürlerinin kısa olması düşünülebilir. Bizans'ın, Sâsânîlerle ve Müslüman Araplarla yaptığı savaşlar nedeniyle etkisiz geçen erken dönem ilk hâkimiyet evresinde, hem Harput civarında hem de kalede Erken Bizans sikkeleri ve diğer arkeolojik buluntular oldukça azdır. Bizans'ın Harput'taki ikinci ve asıl hâkimiyet evresi olarak tanımladığımız 10. yüzyıl sonlarından 1085 yılına kadarki süreç, Bizans sikkelerinin ve eserlerinin en yoğun olduğu dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Toplamda 38 adet bronz sikkenin incelemesi yapılmıştır. Bunlardan; 32 tanesi Bizans Dönemi'ne aittir ve 2 tanesi 6. yüzyıla, 1 tanesi 7. yüzyıla, 29 tanesi ise 11. yüzyıla tarihlendirilmiştir.

Katalogdaki diğer 6 sikkeden 3 tanesi Edessa (Urfa) Haçlı Kontluğu'na, diğer 3'ü ise Antakya Haçlı Prensiği'ne aittir. Haçlı sikkeleri, Çubukoğullarının Harput'a egemen olduğu yıllara (1085-1113) denk gelmektedir. Bu sikkeler, bölge ticaretinde uzun süredir kullanılan ve güven veren Bizans sikkeleri taklit ederek darp edilmiş, Harput'ta ve bölgedeki ticari faaliyetlerde ödeme aracı olarak kabul görmüştür.

Anahtar Kelimeler: Harput İç Kale, Kazı, Sikke, Bizans, Haçlı.

CRUSADER AND BYZANTINE COINS THAT WAS FOUND IN HARPUT INNER CASTLE EXCAVATIONS

Abstract

There are archaeological finds from almost every period in Harput Castle, where there was an uninterrupted settlement from the Urartians to the Early Republican Period. Among these finds, the coins appear as important archival documents that can present a clear date of their period.

In this qualitative study; The period of Byzantine domination of Harput and the relations of the Crusaders with Harput were evaluated through the coins found in the excavations. While there are some studies on Byzantine coins found in archaeological excavations in our country, publications on Crusader coins generally consist of foreign sources. Among the reasons why the Crusader coins have not been studied are: the fact that they are not frequently encountered in archaeological excavations, the circulation of coins in certain regions, the scarcity of coins and the short administrative life of the Crusaders. In the first period of domination, which was ineffective due to the wars of Byzantium with the Sassanids and Muslim Arabs; Early Byzantine coins and other archaeological finds found both around Harput and in the castle are few in number. The period from the end of the 10th century, which we define as the second and main phase of domination of Byzantium in Harput, circa 1085, appears as the period in which Byzantine coins and artifacts are most heavily dated.

A total of 38 bronze coins were analyzed. 32 of them belong to the Byzantine Period. In addition, two of them are dated to the 6th century, one to the 7th century, and twenty-nine to the 11th century.

3 of the other 6 coins in the catalog belong to the Crusader County of Edessa (Urfa), and the other 3 belong to the Crusader Principality of Antakya. Crusader coins correspond to the years when Çubukoğulları dominated Harput (1085-1113). These coins were minted by imitating the Byzantine coins, which have been used for a long time in the trade of the region and gave confidence, and were accepted as a means of payment in commercial activities in Harput and the region.

Keywords: Harput Citadel, Excavation, Coin, Byzantine, Crusader.

1. Giriş

Harput, Doğu Anadolu Bölgesi'nin Yukarı Fırat Bölümü içinde yer alan bugünkü Elazığ il sınırlarının 5 km kuzeydoğusundadır. Kuzeyinde Kızıldağ, doğusunda Hasret Dağı, güneyinde bereketli ova olan Uluova yer almaktadır (Danık, 2001: 1).

Harput İç Kale'de ilk bilimsel kazılar, 2005-2009 yılları arasında Prof. Dr. Veli Sevin tarafından gerçekleştirilmiştir⁴. 2014 yılında başlayan ve günümüzde de devam etmekte olan arkeolojik çalışmalar ise Prof. Dr. İsmail Aytaç tarafından yürütülmektedir. Bu dönemdeki kazılar, 1. Bölge ağırlıklı olmak üzere, 2. 3. 4. 5. Bölgelerde gerçekleştirilmiştir (Resim 1 ve Çizim 1). Aynı zamanda restorasyon öncesinde batı (BSD) ve güney (GSD) surlarının arkeolojik kazıları yapılmıştır (Resim 2, 3 ve Çizim 2).

Makalede, 2014-2017 yılları arasında Harput İç Kale kazılarında bulunan Bizans ve Haçlı sikkeleri incelenmiştir. Bununla beraber, Bizans'ın Harput hâkimiyeti evrelerinin ve Haçlıların Harput'la olan ilişkilerinin sikkeler ölçeğinden anlatımı amaçlanmıştır. Ülkemizde, arkeolojik kazılarda bulunan Bizans sikkeleri ile ilgili bazı çalışmalar⁵ mevcutken

⁴ 2005-2009 kazı sezonları hakkında ayrıntılı bilgi için; Sevin, V, - Sevin, N. A, - Kalsen, H, (2011), *Harput Kale Mahallesi'nde Osmanlı Yaşamı*, Ege Yayınları, İstanbul.

⁵ Arkeolojik kazılarda bulunan Bizans sikkeleriyle ilgili bazı yayınlar: Aytaç, İsmail, (2017a), "Harput İç Kale Kazılarında 2014-2015 Sezonunda Bulunan Bizans Dönemi Sikkeleri", *NWSA Journal Social Sciences*, 12/3, 140-153; Ünal, C, - Bülbül, A, (2005), "Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Kazısı, 2001-2004 Yılları Buluntusu Bizans Sikkelerinin Sayısal ve Grafik Destekli Ön Değerlendirmesi", *Sanat Tarihi Dergisi*, XIV-1, 111-123; Ünal, C, - Ersoy, A, (2017), "Smyrna Kazıları 2008-2015 Yılları Arası Bizans Sikke Buluntularının İstatistiksel Grafik Destekli Ön Değerlendirilmesi", *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları II*, (ed. Burak Yolaçan, Gözde Çakar, Akın Ersoy), Ege Yayınları, 257-265; Gökalp, Z. D, (2016), "Olympos Kazısı 2009-2012 Yılları Bizans Sikke Buluntuları", *PHASELIS*, 2, 323-337; Öğün, Z. Ç, (2007), "Kaunos Kenti'nin Bizans Dönemi Sikke Buluntuları (1965-2002)", *CALBIS Baki Öğün'e Armağan*, (haz. Cengiz Işık, Zeynep Çizmeli Öğün, Burhan Varkıvaç), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 39-62; Oyarçın, K, (2019), "Sikke Buluntuları Işığında Parion'da Orta-Geç Bizans Dönemi", *Cevat Başaran'a 60. Yaş Armağanı*, (yay. Şükrü Devrez), Bilgin Kültür Sanat Yayınları, Ankara, 451-468; Tek, A. T, - Köker, H. - Sarız, E, (2019), "Stratonikeia 2008-2018 Yılları Kazılarında Bulunan Erken Bizans Sikkeleri", *Stratonikeia Çalışmaları 4: Mimari, Heykel ve Küçük Buluntu Araştırmaları*, (ed. Bilal Söğüt), Ege Yayınları, İstanbul, 175-210; Lightfoot, C, (2003), Amorium'daki Sikke Buluntuları: Anadolu'da Bizans Para Ekonomisi İçin Yeni Kanıtlar", *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, 3, 23-28

Haçlı sikkeleri ile ilgili yayınları genellikle yabancı kaynaklar oluşturmaktadır⁶. Ülkemizde Haçlı sikkelerinin pek çalışılmaması sebepleri arasında; arkeolojik kazılarda sık karşılaşılmaması, yalnız belirli bölgelerde sikke sirkülasyonu olması, sikkelerinin azlığı ve Haçlıların idari ömürlerinin kısa olması düşünülebilir. Makalede yer verilen Haçlı sikkeleri, elbette bu boşluğu dolduracak yeterlikte değil; ancak, Harput-Haçlı serüveni adına birtakım bilgiler sunduğu aşikârdır.

Bizans sikkeleri ise, Bizans'ın Harput hâkimiyeti hakkında somut bilgiler vermektedir. Buna göre; ilgili kaynaklarda bahsedilen Bizans'ın Harput üzerindeki egemenlik evreleri, sikkeler ölçeğinden bakıldığında da doğrulanmaktadır (Ardıçoğlu, 1997: 40; Sunguroğlu, 1958, 88).

Erken Bizans Dönemi'nde bölgenin elde tutulması adına Sâsânîlerle ve Müslüman Araplarla yapılan savaşlar nedeniyle bölgede bir otorite boşluğu doğmuştur. Dolayısıyla oluşan kargaşa ortamı nedeniyle, bölge yaşamı ciddi şekilde etkilenmiştir. Bakır sikkelerin daha çok günlük yaşamda kullandığı göz önüne alınırsa yukarıdaki sebeplerle ortaya çıkan olumsuzluklar, yaşama doğrudan etkide bulunmuş, savaşlar sonucu yağma ve talan gibi yıkıcı durumlar da düşünülürse ekonomik yaşantının istikrarsız ortamda devam edemeyeceği, bulunan Erken Dönem Bizans sikkelerinin sayıca azlığından da anlaşılabilir⁷.

Makedonya Hanedanı'yla birlikte (867-1056) hukuki ve ekonomik düzenlemelerle devlet otoritesi yeniden tesis edildiği gibi askeri başarıların da etkisiyle Bizans sınırlarında bir refah ve istikrar ortamı başlamıştır. Bu sayede, özellikle 10 ve 11. yüzyıl günlük yaşamında, ticaret ve ekonomide önemli bir hareketlilik meydana gelmiş, Bizans sikke sayısındaki artış önceki dönemlere oranla daha fazla olmuştur. Bu dönem, Bizans'ın Harput mıntıkası hâkimiyetinin ikinci ve asıl evresidir. Harput İç Kale kazılarında Bizans Dönemi sikkelerin yanı sıra; seramikler, mühür, metal ve kemik objeler geçirilmiştir (Aytaç, 2018: 1-23). Bahsi geçen eserlerin büyük bir kısmı, Bizans otoritesinin yoğun olduğu 11. yüzyıla aittir (Aytaç, 2017a: 140-153). Ayrıca 8-10. yüzyıllar arasına tarihlenen bir ağırlık da Bizans eserleri arasında önemli yer tutmaktadır (Tekin, 2007: 32-35).

2. Bizans'ın Harput Mücadelesi

Bizanslılar iki farklı dönemde Harput'ta hüküm sürmüşlerdir. İlki 6. yüzyıldan 7. yüzyılın ikinci yarısına kadar sürmüş; ikincisi ise 10. yüzyıldan 11. yüzyılın sonlarına kadar devam etmiştir (Ardıçoğlu, 1997: 40). İlk hâkimiyet evresinde Harput, Bizans'a bağlı IV. Armenia Eyaleti sınırlarına dâhildi (Sunguroğlu, 1958: 88; Haldon, 2017: 113).

7. yüzyılda, özellikle de Bizans imparatoru Herakleios (610-641) zamanında Sâsânîlerle Harput mücadelesi yoğun olarak devam etmiştir (Anonim, 1982: 2474-2582). Bölge, her iki taraf arasında sık sık el değiştirmiştir. Aynı yüzyılda Arabistan Yarımadası'ndan İslâm orduları, Bizans'ı ve Sâsânîleri tehdit etmeye başlamıştır. 642'deki Nihâvend Savaşı ile Hz. Ömer (634-644), Sâsânîlere son vermiştir (Fayda, 2014: 193). Böylece İran, Irak ve Doğu Anadolu İslâm ordularına açılmıştır. Bu dönemde Sâsânîlere vergi ödeyecek kadar zayıf düşmüş olan Bizans İmparatorluğu, Harput'u ve bölgeyi yeniden ele geçirmek adına İslâm orduları karşısında çaresiz kalmıştır. Hz. Ömer'in halefi Hz. Osman'ın (644-656) emriyle de bölgeye yönelen Muaviye, Harput civarındaki yerel otoritelere boyun eğdirmiştir (Sunguroğlu, 1958: 93).

⁶ Haçlı sikkeleriyle ilgili bazı önemli yayımlar; Schlumberger, G. (1878), *Numismatique de l'orient Latin*; Porteous, J. (1989), "Crusader Coinage with Greek or Latin Inscriptions", *A History of the Crusades, Vol. 6, the Impact of the Crusades on Europe*, (ed. Harry W., Hazard, Norman, P., Zacour), The University of Wisconsin Press, 354-420; Malloy, G. - Alex, P. - Irene, F. - Seltman, A. J. (1994), *Coins of the Crusader States, 1098-1291*, Attic Books Ltd., New York; Kool, R. (2013), *The Circulation and Use of Coins in the Latin Kingdom of Jerusalem 1099-1291*, Submitted to the Senate of the Hebrew University; Saulcy, L. F. (1847), *Numismatique des Croisades*; Metcalf, D. M. (1995), *Coinage of the Crusades and the Latin East in the Ashmolean Museum Oxford*, Royal Numismatic Society Special Publication, London.

⁷ Bizans'ın Karanlık Çağ olarak adlandırılan 7-9. yüzyıllarda, sikke sayısında önemli bir azalma olduğu hatta sikke ile alışverişin dahi yapılmadığı da düşünülürse bu durum daha anlamlı olacaktır (Demirel, 2016: 323-337; Lightfoot, 2002: 229-239; Lightfoot, 2003: 23-28).

Hulefâ-yı Râşidîn Dönemi'nden sonra, Muaviye'nin (661-680) kurduğu Emevî Devleti'nin elinde kalan Harput, 685 yılında Bizans'ın kontrolüne geçmiştir (Danık, 2001: 8). 8. yüzyılın ilk yarısında tekrar Emevî kontrolünde olan bölge, 752'de bir daha Bizans'a dâhil olmuştur. 750 yılında Emevî Hanedanlığına son veren Abbasîler, 756 yılında Harput'u Bizans'ın elinden almıştır (Danık, 2001: 8). 838 yılında tekrar Bizans'ın eline geçmiştir. 861 yılında ise tüm bölge Abbasî kontrolü altına alınmıştır (Sunguroğlu, 1958: 94). Şehir, 934 yılında Joannis Corcuas komutasındaki Bizanslıların eline geçmiştir (Ardıçoğlu, 1997: 40).

Aynı yıllarda (934-35) Harput ve civar bölgeler Abbasîlerin el-Cezire valisi Hamdanoğlu Nâsiruddevle tarafından alınmıştır. Ele geçirdiği yerlerin yönetimini de kardeşi Seyfüddevle'ye bırakmıştır. Ancak bu yönetim kısa sürmüştür, 938 yılında Harput yeniden Bizans'ın eline geçmiştir (Çelik ve Taner, 2013: 545-56). Bu dönemde Bizans'ın, 10. yüzyıldan 11. yüzyıl sonlarına kadar devam edecek olan ikinci uzun hâkimiyet evresi başlamıştır. Bahsi geçen dönemlerde Harput, Mesopotamia "*thema*"sına bağlanmış, daha sonra da Kharpete kelimesinden türetilen Kharpezikion (Küçük Harput) "*thema*"sına alınmıştır (Honigmann, (1970: 74). 11. yüzyılda ise Türk akınlarına karşı Harput gibi kale kent ve sınır karakolları önemi taşıyan bölgelerde savunmayı kuvvetlendirmek amacıyla askeri birlik sayıları çoğaltılmış olmalıdır. Ne var ki alınan tüm önlemler Türk fütuhatına engel olamamıştır.

11. yüzyılda Bizans'ın elinde olan Harput'un, aynı yüzyılda Türkler tarafından kalıcı olarak ele geçirilmesi Malazgirt Savaşı'nın akabinde olmuştur. 26 Ağustos 1071 tarihinde gerçekleşen savaşta, Bizans imparatoru IV. Romanos Diogenes (1 Ocak 1068-19 Ağustos 1071) ile Büyük Selçuklu hükümdarı Sultan Alp Arslan (1064-25 Kasım 1072) karşı karşıya gelmiş ve savaşı Sultan Alp Arslan kazanmıştır. Nihayetinde Türkler, Bizans'ın elinde olan topraklara taarruz ve fetih hareketi başlatmışlardır (Ostrogorsky, 1991: 319). Sultan Alp Arslan ile geniş alan bulan taarruz ve fetih hareketleri, Sultan Melikşah (1072-1092) zamanında da hızla devam etmiştir (Yazıcı, 2014: 224). Çubuk Bey, 1085 yılında Bizans imparatoru I. Alexius Komnenos'un (4 Nisan 1081-15 Ağustos 1118) tercümanı ve komutanı Philaretos'un elinde bulunan Harput ve çevresini fethetmiş, Philaretos'u da Sultan Melikşah'a teslim etmiştir (Ardıçoğlu, 1997: 40; Bezer, 1997: 67-92). Bu fetihten sonra, Çubukoğulları tarafından oluşturulan barış ortamı sayesinde Harput'a göç akını başlamıştır (Anonim, 1982: 2474-2582). Bu bilgiden hareketle Harput'un Bizans imparatoru I. Alexius Komnenos zamanında elden çıktığı söylenebilir. Başka bir deyişle de Harput'a hükmeden son Bizans imparatoru Alexius Komnenos'tur.

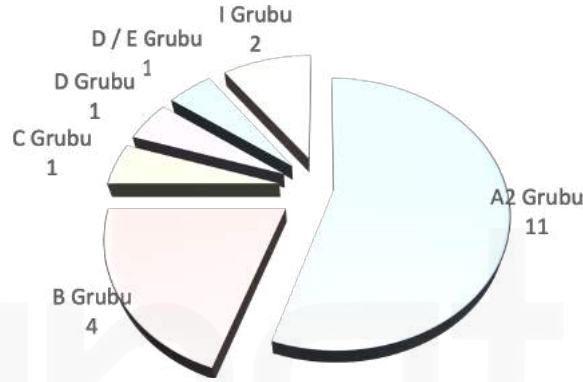
3. Harput İç Kale Kazılarında Bulunan Bizans ve Haçlı Sikkelerinin Değerlendirmesi

İncelemesi yapılan Bizans 38 adet sikkenin 1 tanesi (Kat. No: 1) I. Iustinus (518-527) dönemine, 1 tanesi (Kat. No: 2) I. Iustinianus (527-565) dönemine, 1 tanesi de (Kat. No: 3) Heraclonas (641) dönemine tarihlendirilmiştir. Anonim Follis⁸ olarak tanımlanan 20 tane sikke (Kat. No: 4-20) vardır. Bunlardan 11 tanesi (Kat. No: 4-14) A2 grubuna (976/1030-35) aittir. 11 adet sikkenin 5'inde (Kat. No: 4-8) varyasyon⁹ tespit edilmiştir. Diğer 6 sikkenin (Kat. No: 9-14) varyasyonları ise net değildir. B grubundan (1030-35/1042) 4 (Kat. No: 15-18), C grubundan (Kat. No: 19) (1042?/1050) ve D grubundan (Kat. No: 20) (1050/1060) da birer adet sikke vardır. Bir adet sikkenin ise ön yüzü tamamen aşınmış olduğu için, arka yüzü üzerinden değerlendirme yapılmıştır. Buna göre sikkenin (Kat. No: 21) D ya da

⁸ Anonim Follis sikkelerin kronolojisi için; Grierson, P. (1993b), *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Basil I to Nicephorus III (867-1081)*, vol. III /Part 3, (ed. Alfred R. Bellinger, Philip Grierson), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, 638.

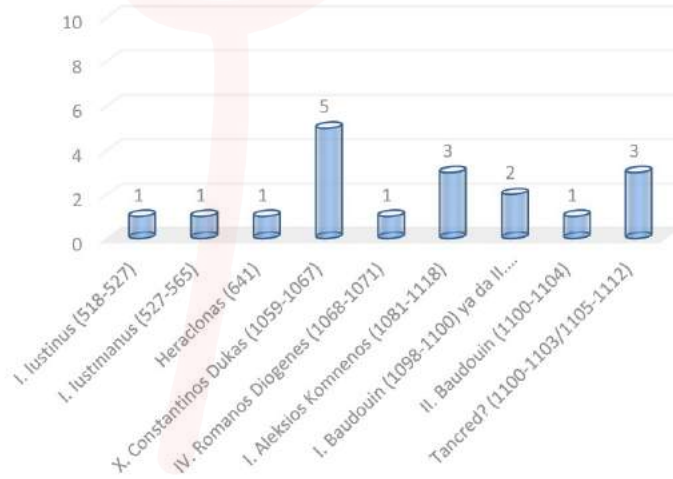
⁹ A2 Grubu Anonim Follisler üzerinde yer alan süsleme çeşitleri için; Grierson, P. (1993b), *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Basil I to Nicephorus III (867-1081)*, vol. III /Part 3, (ed. Alfred R. Bellinger, Philip Grierson), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, s.645.

E grubuna (1060) ait olduğu düşünülmektedir. I grubunda (1075/1080) ise iki adet sikke (Kat. No: 22, 23) mevcutken. A2 grubu Anonim Follislerin sayısı da diğer Anonim Follislerin toplamından daha fazladır (Grafik 1).



Grafik 1. Katalogdaki Anonim Follislerin Sayısal Dağılımı.

X. Constantinos (1059-1067) döneminden 5 (Kat. No: 24-28), IV. Romanos Diogenes (1068-1071) döneminden ise tarihlenen 1 adet sikke (Kat. No: 29) vardır. I. Aleksios Komnenos (1081-1118)'a ait 3 adet sikkeden (Kat. No: 30-32) 2 tanesinin (Kat. No: 30, 31), imparatorun 1092 yılında yaptırdığı sikke reformundan önce darp edildiği tespit edilmiştir. Haçlılara ait 6 adet sikkenin 3'ü Edessa (Urfa) Haçlı Kontluğu'na¹⁰ (Kat. No: 33-35), 3'ü de Antakya Haçlı Prenslığı'ne (Kat. No: 36-38) ait olduğu düşünülmektedir¹¹ (Grafik 2). Her iki Haçlı devletinin sikkeleri de Harput'ta Çubukoğulları Dönemi'ne (1085-1113) denk gelmektedir.



Grafik 2. Katalogdaki Sikkelerin Hükümdarlarına Göre Sayısal Dağılımı.

¹⁰ Katalogda sikkesi bulunan Edessa Kontu II. Baudouin, 1118 yılında Kudüs kralı olmuş ve Çubukoğullarından sonra Harput hâkimi olan Belek Gazi tarafından esir edilerek kaledeki zindana atılmıştır. Konuyla alakalı bilgi için; Azimî (2006), *Azimî Tarihi Selçuklular Dönemiyle İlgili Bölümler (H. 430-538 = 1038/39-1143-1144)*, (çev. Ali Sevim), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 55; İbn Kalânîsi, (2015), *Şam Tarihinde Zeyl I. ve II. Haçlı Seferleri Dönemi*, (çev. Onur Özatağ), İş Bankası Yayınları, İstanbul, 87;

¹¹ Yüksek lisans tezimizde bulunan 4 adet sikke (Kat. No.: 39-42), net bir tarih vermediği için bu makaleye alınmamıştır. (Bayram, M., (2019), *2014-2017 Yılları Arasında Harput İç Kale Kazılarında Bulunan Bizans Dönemi Sikkeleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 82, lev.: 4, no.: 39-42).

Haçlılar, bölge ticaretinde uzun süredir kullanılan ve güven veren Bizans sikkelerini, özellikle de Anonim Follis tiplerini taklit ederek yeni sikkeler kesmişlerdir (Tek ve Demirel, 2007: 178-186). Örneğin Katalogda yer alan 33 ve 34 numaralı sikkeler, Bizans İmparatoru IV. Romanos Diogenes follislerine benzemektedir. Aynı şekilde 35 numaralı Haçlı sikkesi de I sınıfı Anonim Follis tipinde basılmıştır (Schlumberger, 1878: 22). Ancak bu sikkeler, işçilik ve kalite bakımından Bizans sikkelerinden daha iyi değildir. Söz konusu sikkeler, Harput'ta ve bölgede diğer devletlerin sikkeleriyle beraber ticari faaliyetlerde ödeme aracı olarak kabul görmüştür.

Katalogdaki sikkeler, en fazla 2017 (22 adet) yılı olmak üzere sırasıyla 2014 (14 adet) ve 2015 kazı sezonlarında (2 adet) bulunmuştur. 2016 kazı sezonunda ise Bizans sikkesi bulunmamış, ağırlıklı olarak Artuklu, İlhan ve Osmanlı Dönemi sikkeler ele geçirilmiştir. Bu sayının 2017 yılında fazla olmasında aynı yıl başlayan restorasyon kazısının da payı vardır.

2017 yılında restorasyon kazıları yapılan Batı ve Güney Sur Duvarı alanlarında 14 adet Bizans sikkesi (Kat. No: 7, 11, 12-14, 17-20, 26-29, 31), 1 adet Haçlı sikkesi (Kat. No.: 35) bulunmuştur. Buradaki Bizans sikkelerinin tamamı 11. yüzyıla aittir. 1. Bölgeye oranla daha arınık bir stratigrafinin olduğu Batı ve Güney Sur Duvarı alanlarında, yine bu döneme ait çok sayıda kemik süs eşyaları, seramikler, metal objeler ve mimari yapı elemanları ele geçirilmiştir. Dolayısıyla mevcut arkeolojik verilere göre, Bizans günlük yaşamının 11. yüzyılda kale güneyinde ve eteklerinde daha yoğun olduğu söylenebilir.

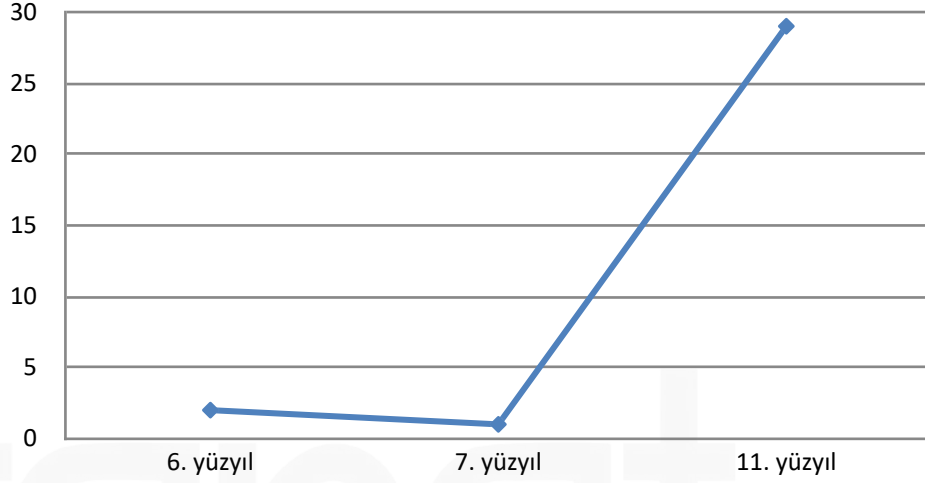
1. Bölge olarak tanımlanan alanda ise 11 adet Bizans sikkesi (Kat. No.: 3-5, 8, 10, 15, 21-23, 25, 30), 4 adet de Haçlı sikkesi (Kat. No.: 33, 36-38) bulunmuştur. Adı geçen bölgede yapılan kazılarda genellikle ana kaya üzerine inşa edilmiş Osmanlı Dönemi mekânlar açığa çıkarılmıştır. Dolayısıyla önceki medeniyetlere ait mimari izler neredeyse silinmiştir. Kalenin en yüksek yeri olan bu alanın, söz konusu Bizans Dönemi'nde değerlendirilmemiş olması düşünülemez, zira 1. Bölgedeki E-7 Açmasında, 11. yüzyıl Bizans kurşun mührünün bulunması da bu fikri desteklemektedir. Ancak yukarıda geçtiği gibi ana kayanın hemen üzerinde inşa edilmiş geç dönem yapıları, önceki yapı izlerini yok etmiştir. Ana kayanın derin olduğu yerlerde ise tahribat nedeniyle arınık bir stratigrafi saptanamamıştır. Bu da (her zaman geçerli olmayan) derinlik orantılı kültür yapı katı tespitini zorlaştırmaktadır.

İncelenen sikkelerin tümü bronzdur. İç kalede yapılan kazı çalışmalarında şimdiye kadar Bizans Dönemi'ne ait gümüş ya da altın sikke bulunmamıştır. Darphaneleri ve birimleri tespit edilebilen sikkeler arasında Constantinopolis darplı olanlar sayıca daha fazladır. Katalogda tespit edilen 3 darphaneden ikisi (Constantinopolis ve Nikomedia) Anadolu'da yer alırken diğeri (Thessalonika / Selanik) Anadolu dışındadır (Tablo 1).

İMPARATOR	DARPHANE ADI	SİKKE BİRİMİ	KATALOG NO
I. Iustinus (518-527)	Constantinopolis	Pentanummia	1
I. Iustinianus (527-565)	Nikomedia	40 Nummia	2
Heraclonas (641)	Constantinopolis	40 Nummia	3
X. Constantinos Dukas (1059-1067)	Constantinopolis	Follis	24-28
IV. Romanos Diogenes (1068-1071)	Constantinopolis	Follis	29
I. Aleksios Komnenos (1081-1118)	Thessalonika	Follis	30-32

Tablo 1. Katalogda Yer Alan Bizans Sikkelerinin Basıldığı Darphaneler ve Birimleri.

Sikkeler, yüzyıllara göre değerlendirildiğinde 11. yüzyıl sikkelerinin sayısal fazlalığı dikkati çekmektedir (Grafik 3).



Grafik 3. Bizans Sikkelerinin Yüzyıllara Göre Dağılımı.

Özellikle Bizans Dönemi sikkelerinin bu yüzyılda fazla olması Bizans'ın bölgedeki nüfuzunun önceki yüzyıllara göre daha etkili olduğu anlaşılmaktadır (Bayram, 2019: 84-86).

4. Sonuç

Yukarıda da bahsedildiği gibi Bizans'ın Harput hâkimiyeti iki evrelidir. Bunlardan ilki, 6. yüzyılda başlamış ve 7. yüzyıl ortalarında kadar aralıklarla devam etmiştir. 7. yüzyıldan 10. yüzyılın sonlarına doğru ise çok kısa zaman dilimlerinde bölgeye hâkim olmuştur. Bizans bu yıllarda Harput ve çevresine hâkim olmak amacıyla Sâsânî, Emevî ve Abbasîlerle mücadele içinde olmuştur. Harput İç Kale'de bulunan Erken Bizans sikkelerinin ve diğer arkeolojik buluntularının azlığı, Harput ve çevresinin bu yüzyıllardaki siyasi durumunun belirsizliği ve istikrarsızlığıyla, özellikle Bizans'ın bölgede kalıcı olamamasıyla da açıklanabilir.

Bizans'ın ikinci ve asıl hâkimiyet evresi, 10. yüzyılın sonu 11. yüzyılın başlarından itibaren görülmektedir. Bunda şüphesiz, Bizans'ın doğu sınırında yer alan Harput gibi önemli bölgelerin askeri garnizon görevi üstlenmesi rol almıştır. Çünkü 11. yüzyılda Türklerin bu bölgeleri tehdidi yoğun olarak hissedilmiştir. Tehdit unsurunu azaltmak için sivil ve askeri nüfus sayısı arttırılmış, bu da günlük yaşama, ticaret ve ekonomiye olumlu etki kazandırmıştır. Katalogdaki 11. yüzyıl sikkelerinin yanı sıra, yine aynı döneme ait çok sayıda arkeolojik buluntunun varlığı da bu süreci kanıtlar niteliktedir.

Bizans imparatoru I. Aleksios Komnenos, başına buyruk hareket eden Harput yöneticisi Philaretos'u kendisine tercüman ve komutan yaparak Bizans'a bağlamıştır. 1085 yılında ise Philaretos'u yenen Çubuk Bey'le birlikte Harput'un Türkleşme süreci başlamıştır. Çubukoğulları ve ardılı Artuklular zamanında Orta Asya'dan ve İran taraflarından gelen göçebe Türkler buralara yerleştirilmiştir. Artık Harput'ta sona eren Bizans hâkimiyeti, yerini Türk egemenliğine bırakmıştır. Zaten genel olarak bu dönemde Bizans'ın doğuda pek bir etkisi kalmamıştır. Ancak 1085 yılında Bizans'ın elinden çıkan Harput'ta, birkaç yıl boyunca Bizans sikkelerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır: Türkler, Harput Kalesi'ni ele geçirdikten sonra güvenlik önlemleri, yeni göçler, iskân ve imar gibi sürecin doğal sonucu olan öncelikli konulara yönelmişler, sikke basımı yerine mevcutları kullanmaya devam etmişlerdir. 1092-1093 yılına tarihlendirilen I. Aleksios Komnenos sikkesi de (Kat. No: 32) bu süreci doğrular niteliktedir. Fakat bu bir geçiş sürecidir. Çünkü kısa süre sonra bölgede I. Haçlı Seferleri sonunda kurulan Edessa (Urfa) Kontluğu, Birecik Senyörlüğü ve Antakya Prensiği ile Harput'taki Türk beylikler arasında münasebetler başlamıştır. Bundan sonra Harput'ta Bizans sikkesi görülmemektedir.

Kaynakça

Anonim, (1982), "Elazığ", *Yurt Ansiklopedisi Türkiye İl İl; Dünü, Bugünü, Yarını*, Anadolu Yayıncılık, c. 4, İstanbul, 2474-2582.

Ardıçoğlu, N. (1997). *Harput Tarihi*, Yükseköğretim Kurulu Matbaası, Ankara.

Aytaç, İ. (2017a). "Harput İç Kale Kazılarında 2014-2015 Sezonunda Bulunan Bizans Dönemi Sikkeleri", *NWSA Journal Social Sciences*, 12/3, 140-153.

———, (2017b). "Harput İç Kalesi Kazısı 2014 Yılı Arkeolojik Buluntuları", *Turkish Studies*, 12/1, 191-210.

———, (2017c). "Harput İç Kale Kazıları 2015 Yılı Çalışmaları", *38. Kazı Sonuçları Toplantısı*, c.3, (haz. Adil Özme), Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 563-579.

———, (2018). "Harput İç Kale Kazılarında 2015-2017 Sezonlarında Bulunan Bir Grup Kemik Esere İlişkin Ön Değerlendirme", *ASOS Journal Social Science*, 76, 1-23.

Azîmî, (2006). *Azîmî Tarihi Selçuklular Dönemiyle İlgili Bölümler (H. 430-538 = 1038/39-1143-1144)*, (Çev. Ali Sevim), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Bayram, M. (2019). *2014-2017 Yılları Arasında Harput İç Kale Kazılarında Bulunan Bizans Dönemi Sikkeleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Bellinger, R. A. (1992). *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Anastasius I to Maurice (491-602), Volume I*. (Second Impression). Ed. Alfred R. Bellinger and Philip Grierson. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.

Bezer, G. Ö. (1997). "Harput'ta Bir Türkmen Beyliği Çubukoğulları", *Bellekten*, 61/230, 67-92.

Çelik, A., Yıldırım, T. (2013), "İlk İslâm Fetihlerinden Beylikler Dönemi'ne Harput", *Geçmişten Geleceğe Elazığ Sempozyumu*, c. 2, (ed. Enver Çakar), Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları, Elazığ, 545-560.

Danık, E. (2001). *Ortaçağ'da Harput*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Fayda, M. (2014). *Hulefâ-yı Râşidîn Devri*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul.

Gökalp, Z. D. (2016). "Olympos Kazısı 2009-2012 Yılları Bizans Sikke Buluntuları", *PHASELIS*, 2, 323-337.

Grierson, P. (1993a). *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Heraclius Constantine to Theodosius III (641-717), Volume II/Part 2*. (Second Impression). Ed. Alfred R. Bellinger and Philip Grierson. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.

———, (1993b). *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Basil I to Nicephorus III (867-1081), Volume III/Part 2*. (Second Impression). Ed. Alfred R. Bellinger and Philip Grierson. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.

Haldon, J. (2017). *Bizans Tarih Atlası*, (Çev. Ali Damar), Alfa Tarih Yayınları, İstanbul.

Hendy, M. (1999). *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Aleksius I to Alexius V (1081-1204), Volume IV/Part 1*. Ed. Alfred R. Bellinger and Philip Grierson. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.

Honigmann, E. (1970). *Bizans Devleti'nin Doğu Sınırı*, (çev. Fikret Işıltan), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

İbn Kalânisî, (2015). *Şam Tarihinde Zeyl I. ve II. Haçlı Seferleri Dönemi*, (çev. Onur Özatağ), İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Kool, R. (2013). *The Circulation and Use of Coins in the Latin Kingdom of Jerusalem 1099-1291*, Submitted to the Senate of the Hebrew University.

Lightfoot, C. (2002). "Byzantine Anatolia: Reassessing the Numismatic Evidence", *Revue Numismatique* 158, 229-239.

———, (2003). "Amorium'daki Sikke Buluntuları: Anadolu'da Bizans Para Ekonomisi İçin Yeni Kanıtlar", *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, 3, 23-28.

Malloy, G. A., Preston, I., Fraley, S. A. J. (1994). *Coins of the Crusader States, 1098-1291*, Attic Books Ltd., New York.

Metcalf, D. M. (1995). *Coinage of the Crusades and the Latin East in the Ashmolean Museum Oxford*, Royal Numismatic Society Special Publication, London.

Ostrogorsky, G. (1991). *Bizans Devleti Tarihi*, (Çev. Fikret Işıltan), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Oyarçin, K. (2019). "Sikke Buluntuları Işığında Parion'da Orta-Geç Bizans Dönemi", *Cevat Başaran'a 60. Yaş Armağanı*, yay. Şükrü Devrez, Bilgin Kültür Sanat Yayınları, Ankara, 451-468.

Öğün, Z. Ç. (2007). "Kaunos Kenti'nin Bizans Dönemi Sikke Buluntuları (1965-2002)", *CALBIS Baki Öğün'e Armağan*, haz. Cengiz Işık, Zeynep Çizmeli Öğün, Burhan Varkıvaç, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 39-62.

Porteous, J. (1989). "Crusader Coinage with Greek or Latin Inscriptions", *A History of the Crusades, Vol. 6, the Impact of the Crusades on Europe*, ed. Harry W., Hazard, Norman, P., Zacour, The University of Wisconsin Press, 354-420.

Saulcy, L. F. (1847). *Numismatique des Croisades*.

Schlumberger, G. (1878). *Numismatique de l'orient Latin*.

Sevin, V., Sevin, N. A., Kalsen, H. (2011). *Harput Kale Mahallesi'nde Osmanlı Yaşamı*, Ege Yayınları, İstanbul.

Sunguroğlu, İ. (1958). *Harput Yollarında*, c.1, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları, İstanbul.

Tek, A. T., Gökalp, Z. D. (2007). "12. Yüzyıl Bizans Dünyasında Para", *I. Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler*, ed. Ayla Ayla Ödekan, Engin Akyürek, Nevra Necipoğlu, Vehbi Koç Vakfı Yayınları, İstanbul, 178-186.

Tek, A. T., Köker, H., Sarıöz, E. (2019). "Stratonikeia 2008-2018 Yılları Kazılarında Bulunan Erken Bizans Sikkeleri", *Stratonikeia Çalışmaları 4: Mimari, Heykel ve Küçük Buluntu Araştırmaları*, ed. Bilal Söğüt, Ege Yayınları, İstanbul, 175-210.

Tekin, O. (2007). "Bizans Ağırlıkları: Harput Kazısından Bir Örnek", *Toplumsal Tarih Dergisi*, 168, 32-35.

Ünal, C., Bülbül, A. (2005). "Kuşadası, Kadikalesi/Anaia Kazısı, 2001-2004 Yılları Buluntusu Bizans Sikkelerinin Sayısal ve Grafik Destekli Ön Değerlendirmesi", *Sanat Tarihi Dergisi*, XIV-1, 111-123.

Ünal, C., Ersoy, A. (2017). "Smyrna Kazıları 2008-2015 Yılları Arası Bizans Sikke Buluntularının İstatistiksel Grafik Destekli Ön Değerlendirilmesi", *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları II*, (ed. Burak Yolaçan), Gözde Çakar, Akın Ersoy, Ege Yayınları, İzmir, 257-265.

Yazıcı, N. (2014). *İlk Türk-İslâm Devletleri Tarihi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.

Not 1: Makale, Mehmet Bayram'ın *2014-2017 Yılları Arasında Harput İç Kale Kazılarında Bulunan Bizans Dönemi Sikkeleri* adlı yüksek lisans tezinden yeni bilgiler eklenerek ve güncellenerek derlenmiştir.

Not 2: Katalogda yer alan bazı teknik kısaltmalar ve sıralama: Öy.: Ön Yüz, Ay.: Arka Yüz, bulunduğu bölge ve açma adı, m.: Metre, AE: Bakır, gr.: Gram, mm.: Milimetre, k.y.: Kalıp yönü, Ref.: Referans, no.: Numara, Env. No.: Kazı envanter numarası, Et. No.: Kazı etüt numarası.

Ekler

Ek1:Katalog

I. IUSTINUS (10 Temmuz 518-1 Ağustos 527)

Constantinopolis

Pentanummia

Öy.: Yazı silik, diademli hükümdar büstü sağa dönük.

Ay.: Merkezde Chi-Rho (Ϟ), solda silik de olsa B, sağda C.

518-527

1.ABA/Y, AE, 1.57 gr, 14 mm, k.y. 6

Ref.: DOC I, s. 45, no.: 21a.3 vd.

Env. No.: HK-17/REST/ENV-20

I. IUSTINIANUS ? (1 Ağustos 527-1 Kasım 565)

Nikomedia?

40 Nummia

Öy.: Okunmamaktadır.

Ay.: Merkezde M, sağda ve üstte haç işareti. Kesim yeri net değil.

527?

2 3.B/A-1, -2.00m, AE, 16.24 gr, 30 mm, k.y. 6.

Ref.: DOC I, s. 60, no.: 12?

Env. No.: HK-14/ENV-52

HERACLONAS (?) (641)

Constantinopolis

40 Nummia

Öy.: INPER CONST

Cepheden imparator büstü khlamys giyimli ve başında haçlı taç. Sağ elinde haçlı globus.

Ay.: Ortada M, altında ofis işareti, solda A/N/A yazıları, sağda II/I rakamı vardır (Kontrmaklı).

(641)

3 1.B./Y, AE, 5.10 gr, 20/22 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC II/2, s. 396, no.: 5a?

Et No.: HK-17/ET-41

ANONİM FOLLİS'LER (970-1092)

A2 Grubu

(976? / 1030-35)

Öy.: +CmmA NOVHA.

Tunik ve himation giyimli ve uzun saçlı Hz. İsa büstü cepheden. Başındaki haç nimbusun yatay ve dikey kollarında varyasyonlara göre farklı bezemeler vardır. Sağ elini takdis pozisyonunda, sol eliyle de Kutsal Kitap (İncil) tutmakta. Kitap üzerinde varyasyonlara göre değişiklik gösteren süslemeler bulunmaktadır. Sağ ve sol boşluklarda IC-XC.

Ay.: 4 satırlık yazı: İHSYS / XRISTYS / BASILEY / BASILE. Yazının altında ve üstünde varyasyonlara göre farklılaşan süslemeler mevcuttur.

Varyasyon 24

4 1.B./D-4 (Sondaj), 1432.45 m, AE, 8.72 gr, 27/28 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 659, no.: A2.24.1 vd.

Env. No.: HK-17/ENV-103

Varyasyon 32

5 1.B./Y., AE, 9. 12 gr, 27/29 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 663, no: A2.32. 1. vd.

Et. No.: HK-14/ET-141

Varyasyon 40?

6 2.B./E-12/E-13/(M-1, Sondaj), 1427.80 m, AE, 14.32 gr, 33/34 mm, k.y.: 6.

Ref.: DOC III/2, s. 666, no.: A2.40.1 vd.

Env. No.: HK-17/ENV-128

Varyasyon 40a

7 GSD-27, -5.90 m, AE, 11.57 gr, 29/30 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 667, no.: A2.40a.1 vd.

Env. No.: HK-17/REST/ENV-9

Varyasyon 47

8 1.B./Y, AE, 9.66 gr, 28/31 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 671, no.: A2.47.1 vd.

Et. No.: HK-14/ET-143

Varyasyonu Belirsiz Olanlar

9 3.B/A-1, -1.10 m, AE, 7.54 gr, 25/26 mm, k.y.: 6

Et. No.: HK-14/ET-60

10 1.B./Y, AE, 9.02 gr, 27/29 mm, k.y.: 6

Et. No.: HK-14/ET-142

11 GSD-22, -90 cm, AE, 8.21 gr, 29/30 mm, k.y.: 6

Env. No.: HK-17/REST/ENV-3

12 BSD-8, -80 cm, AE, 8.47 gr, 27/28 gr, k.y.: 6

Env. No.: HK-17/REST/ENV-16

13 BSD-14, -45 cm, AE, 8.34 gr, 29/30 mm, k.y.: 6

Env. No.: HK-17/REST/ENV-19

14 BSD-12 önü, -8.00 m, AE, 3.55 gr, 18/31 mm, k.y.: 6

Et. No.: HK-17/REST/ET-74

B Grubu (1030-35/1042?)

Öy.: +CmmA NOVHA.

Cepheden betimli Hz. İsa büstü sakallı haç nimbuslu. Haçın her bir kolunda “ ” motif. Haçın kollarındaki boşluklarda birer adet nokta. Tunik ve himation giyimli olup sağ eli takdis pozisyonunda, sol eliyle de Kutsal Kitap (İncil) tutmakta. Kitap kapağında nokta bezemeler. Sağ ve sol boşluklarda IC-XC.

Ay.: İki basamaklı kaide üzerindeki haçın yatay-dikey kollarının ucunda birer nokta bezeme. Haçın kolları arasında üstte; IS-XS, alta; bASILE / bAS-ILC.

15 1.B./Y, AE, 3.05 gr, 15/29 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 676, no.: B.1 vd.

Et. No.: HK-14/ET-188

16 5.B./F-1/F-2, -1.68 m, AE, 3.82 gr, 17/24 mm, k.y.: 5

Ref.: DOC III/2, s. 676, no.: B.1 vd.

Env. No.: HK-15/ENV-39

17 GSD-18, -6.00 m, AE, 5.06 gr, 13/28 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 676, no.: B.1 vd.

Et. No.: HK-17/REST/ET-12

18 BSD-7, -2.20 m, AE, 10.29 gr, 30/31 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 676, no.: B.1 vd.

Env. No.: HK-17/REST/ENV/15

C Grubu (1042?-1050)

Öy.: +CmmA NOVHA.

Cepheden İsa Antiphonetes dizlerine kadar betimli. Sakallı ve haç nimbuslu olup haçın her bir kolunda tek nokta bezeme. Tunik ve himation giyimli. Sağ elini takdis pozisyonunda yukarı kaldırmış sol eli ile Kutsal Kitap (İncil) tutmakta. Kapağın üzerinde bordür içinde nokta bezeme. Sağ ve sol boşluklarda IC ve XC.

Ay.: Mücevher taşları ile süslü bir haç. Haçın kolları ucunda birer nokta, kolları arasında IC-XC / NI-KA.

19 GSD-12, -4.60 m, AE, 5.14 gr, 30/31 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 681, no.: C.1 vd.

Env. No.: HK-17/REST/ENV-2

D Grubu (1050-1060)

Öy.: Yazı yok. Cepheden betimlenmiş sakallı Hz. İsa kare arkalıktaki taht üzerinde oturmakta. Haç nimbuslu, haçın her bir kolunda birer nokta bezeme. Tunik ve himation giyimli, sağ eli takdis pozisyonunda göğsünde. Sol eli dizindeki kitapta. Kitabın üzerinde nokta bezeme.

Ay.: 3 satır yazı: IS XS / BASILE / BASILE yazmaktadır. Yazının üstünde; _+_ , altında da _Ϸ_ .

20 GSD-24, -19.10 m, AE, 6.77 gr, 28/29 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 685, no.: D.1 vd.

Env. No.: HK-17/REST/ENV-4

D ya da E Grubu (1050-1060/1060)

Öy.: Silik.

Ay.: 3 satır yazı: IS XS / BASILE / BASILE yazmaktadır. Yazının üstünde; _+_ , altında da _Ϸ_ .

21 1.B./B-2, -1.60 m, AE, 6.43 gr, 27/28 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 685, no.: D.1 vd; DOC III/2, s. 688, no.: E.1 vd.

Et. No.: HK-14/ET-17

I Grubu (1075-1080)

Öy.: Cepheden betimli Hz. İsa büstü sakallı haç nimbuslu. Haçın her bir kolunda nokta bezeme. Tunik ve himation giyimli olup sağ eli göğsünde pelerinin kenarından tutmuş, takdis pozisyonunda. Sol elinde Kutsal Kitap (İncil) tutmakta. Kitap kapağında nokta bezemeler var. Sağ ve sol boşluklarda IC-XC.

Ay.: Yazı yok. Latin Haçı'nın her bir ucunda iki küçük nokta arasında bir büyük nokta. Ortada çapraz konulmuş küçük haç, aşağıda haçın alt kolunun iki yanında birer nokta ve bitkisel bezeme. Yukarıda sağ ve sol boşluklarda birer hilal.

22 1.B./B-1, -1.10 m, AE, 6.50 gr, 20/21 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 696, no.: I.1 vd.

Et. No.: HK-14/ET-57

23 1.B./B-1, -1.30 m, AE, 2.19 gr, 20/23 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 696, no.: I.1 vd.

Et. No.: HK-14/ET-64

X. CONSTANTİNOS (DUKAS) (25 Aralık 1059-21 Mayıs 1067)

Constantinopolis

Follis

Tip 1

Öy.: +ЄmmA NOVHA.

Haç nimbuslu Hz. İsa kare souppedion üstünde ayakta durmakta. Nimbusun kollarında nokta bezeme. Tunik ve himation giyimli. Sol eliyle pelerini tutmakta. Sağ elinde de Kutsal Kitap (İncil). Sağ ve sol boşluklarda IC-XC.

Ay.: +KωNTΔK, sağda, solda ise EVΔKAVTO. Solda Eudokia ayakta cepheden, pendilialı taç giymiş loroslu; sağda Konstantinos ayakta cepheden, pendilialı taç giymiş, loroslu, aralarında labarum tutmaktadırlar. Ortasında haç bulunmaktadır. Üç basamaklı kaide üzerinde labarum. Eller göğüste.

1059-1067

24 3.B./A-1, -1.30 m, AE, 25/26 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 774, no.: 8.1 vd.

Env. No.: HK-14/ENV-46

25 1.B.D-5/D-6 O.M.1, 1439.44 m, 6.23 gr, 27/28 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 774, no.: 8.1 vd.

Env. No.: HK-17/ENV-114

26 GSD-26, -10.40 m, AE, 9.60 gr, 30/32 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 774, no.: 8.1 vd.

Env. No.: HK-17/REST/ENV-7

27 GSD-28, 13.80 m, AE, 8.02 gr, 29/30 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 774, no.: 8.1 vd.

Env. No.: HK-17/REST/ENV-12

28 BSD-12, -9.00 m, AE, 7.99 gr, 26/28 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2, s. 774, no.: 8.1 vd.

Env. No.: HK-17/REST/ENV-17

IV. ROMANOS DIOGENES (1 Ocak 1068-Eylül 1071)

Constantinopolis

Follis

Öy.: Yazı yok. Cepheden içi noktalı haç nimbuslu Hz. İsa betimi. Sol boşlukta sağ ve sol boşlukta NI-KA ve IC-XC.

Ay.: Merkezde gövdesine küçük çapraz bir haç yerleştirilmiş büyük haç. Onun kolları arasında, sol üstte 'C', sağ üst- te 'R', sol altta 'P', sağ altta ise 'Δ'. Haçın her bir kolunda biri büyük ikisi küçük nokta.

1068-1071

29 GSD-26, -6.15 m, AE, 5.08 gr, 26/27 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC III/2 s. 796, no.: 8.1 vd.

Et. No.: HK-17/REST/ET-28

I. ALEKSİOS KOMNENOS (4 Nisan 1081-15 Ağustos 1118)

Thessalonika

Follis

Tip B

Öy.: Merkezde yer alan haçın yatay ve dikey kollarında birer nokta bezeme. Haçın üst kollarında IC-XC, alt kollarında ise NI-KA.

Ay.: 4 satırlık yazı: + CEPCVh / CPTCIBA / CIACIAA / CXIW

1081-1087?

30 1.B./D-4 (Sondaj), 1432.85 m, AE, 4.75 gr, 27/28 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC IV/1, s. 214, no.: 19.1

Env. No.: HK-17/ENV-102

31 BSD-3, -2.45 m, AE, 4.11 gr, 23/24 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC IV/1, s. 214, no.: 19.1

Et. No.: HK-17/REST/ET-70

Öy.: Cepheden imparator portresi, başında imparatorluk tacı, sağ elinde uzun haç, sol elinde globus.

Ay.: Merkezde uçları noktalı haç, haçın üst ve alt boşluklarında net olmayan harfler ve haçın gövdesine çapraz oturtulmuş minik haç.

1092-1093?

32 5.B./F-2, -1.10 m, AE, 4.10 gr, 23/24 mm, k.y.: 6

Ref.: DOC IV/1, s. 237, no.: 40a.4 vd.

Env. No.: HK-15/ENV-37

EDESSA (URFA) HAÇLI KONTLUĞU? (1098-1144)

I. Baudouin (1098-1100) ya da II. Baudouin (1100-1104)

Tip 1

Öy.: Merkezde tunik ve himation giyimli, haç nimbuslu Hz. İsa büstü. Haçın her kolunda birer nokta bezeme. Sağ eli takdis pozisyonunda, sol elinde Kutsal Kitap (İncil) tutmakta. Sağ ve sol boşluklarda IC-XC

Ay.: Ortada bir haç ve bu haçın merkezinde de küçük çapraz haç. Haçın yata ve dikey kollarında birer nokta bezeme. Boşluklarda "B Λ Δ N".

(?)

33 1.B./B-2, -1.50 m, AE, 7.42 gr, 25/26 mm, k.y.: 6

Ref.: Schlumberger, s. 20, lev.: I, no.: 5; Saulcy, s. 39, lev.: 5, no.: 9;

Et. No.: HK-14/ET-1

34 3.B./A-2, -1.20 m, 6.74 gr, 24/25 mm, k.y.: 6

Ref.: Schlumberger, s. 20, lev.: 1, no.: 5; Saulcy, s. 39, lev.: 5, no.: 9;

Env. No.: HK-14/ENV-34

II. Baudouin (1100-1104)

Öy.: Haç nimbuslu Hz. İsa büstü.

Ay.: Merkezde bir haç ve onun alt kısmında bitkisel bezeme.

35 GSD-12, -3.90 m, 1.27 gr, 14/17 mm, k.y.: 6

Ref.: Schlumberger, s. 22, lev.: I, no.: 15

Et. No.: HK-17/REST/ET-9

ANTAKYA HAÇLI PRENSLİĞİ (1098-1268)

Tancred? (1100-1103/1105-1112)

Öy.: Başı haç nimbuslu Hz. İsa (?) betimi. Yazılar silik.

Ay.: Merkezdeki haçın alt kollarında NI-KA. Haçın üst kollarındaki yazılar silik.

(?)

36 1.B./Y, AE, 3.36 gr, 24/26 mm, k.y.: 6

Et. No.: HK-14/ET-156

Öy.: İsa Antiphonetes cepheden dizlerine kadar. Ayırıtılar net değil.

Ay.: Merkezdeki haçın sağ üstünde XC. Diğer yazılar silik.

(?)

37 1.B./Y, AE, 2.56 gr, 16/21 mm, k.y.: 6

Et. No.: HK-17/ET-40

Öy.: Yazı yok. Arkalıklı sandalyede oturmuş cepheden haç nimbuslu Hz. İsa tasviri. Haçın her bir kolunda birer nokta bezeme. Tunik ve himation giyimli. Sol elinde Kutsal Kitap? (İncil).

Ay.: Mücevher taşları ile süslü bir haç. Haçın her bir kolunda nokta bezeme. Haçın üst kollarında IC-XC. Alt kısımdaki yazılar silik.

(?)

38 1.B./B-2, -1.50 m, AE, 4.12 gr, 23/25 mm, k.y.: 6

Et. No.: HK-14/ET-58

Ek 2: Levha I



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



Ek 3: Levha II



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



Ek 4: Levha III



Ek 5: Levha IV



37



38



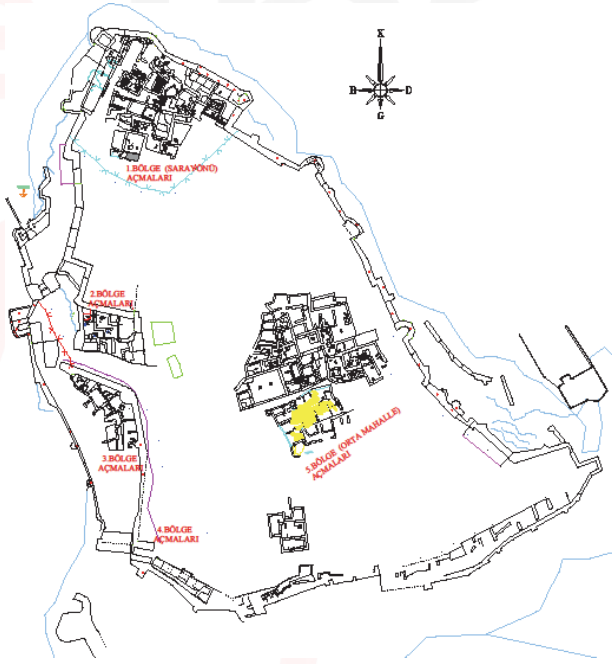
Sanat
ve
insan



Ek 6:



Fotoğraf 1. Harput Kalesi Hava Fotoğrafı (Harput İç Kale Kazı Başkanlığı Arşivi).



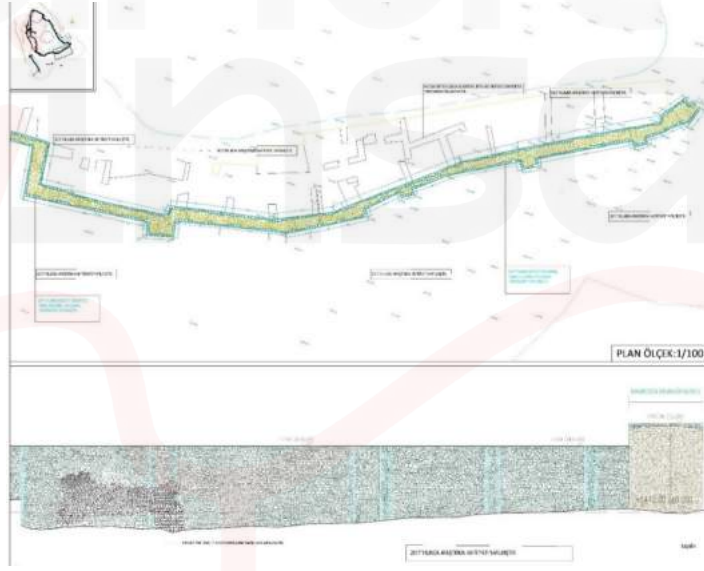
Çizim 1. Harput İç Kale'de Kazısı Yapılan Alanlar (Harput İç Kale Kazı Başkanlığı Arşivi).



Fotoğraf 2. Batı Sur Duvarı Kazılarında Görünüm (Harput İç Kale Kazı Başkanlığı Arşivi).



Fotoğraf 3. Doğu Sur Duvarı Kazılarında Görünüm (Harput İç Kale Kazı Başkanlığı Arşivi).



Çizim 2. Güney Sur Duvarı Kazı Sonrası Çizim (Harput İç Kale Kazı Başkanlığı Arşivi).

Yağmur Kevser BARUTÇU

Yüksek Lisans Öğrencisi, Düzce Üniversitesi, yagmurbrc@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID:0000-0001-6973-545X

STUDIUM VE PUNCTUM KAVRAMLARI ÜZERİNDEN OPHELIA İNCELEMESİ

Özet

Bu çalışmada Roland Barthes'ın yazdığı *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler* adlı kitabında geçen studium ve punctum kavramları üzerinden John Everett Millais'ın 1851-1852 yılları arasında yaptığı Ophelia adlı eseri incelenecektir. Kavramların irdelenmesi amacıyla Joseph Severn, Eugène Delacroix, John William Waterhouse, Dr. Hugh Diamond, Gregory Crewdson, Claire Rosen gibi çeşitli sanatçıların farklı yıllarda ürettiği Ophelia eserleri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Ophelia, Millais, Studium, Punctum

OPHELIA EXAMINATION ON STUDIUM AND PUNCTUM CONCEPTS

Abstract

In this study, Ophelia, written by John Everett Millais between 1851-1852, will be examined through the concepts of studio and punctum in Roland Barthes's book *Camera Lucida Photography*. Joseph Severn, Eugène Delacroix, John William Waterhouse, Dr. Works produced by various artists such as Ophelia in different years such as Hugh Diamond, Gregory Crewdson and Claire Rosen will be examined.

Keywords: Ophelia, Millais, Studium, Punctum

1. Giriş

1915-1980 yılları arasında yaşayan Roland Barthes göstergebilime büyük katkısı olan eleştirmendir. Yapısalcılık, göstergebilim ve psikanalizin etkilerini birleştiren eleştiri geliştirmiştir. *Studium* ve *punctum* kavramlarını Roland Barthes 1992 yılında yazdığı *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler* adlı kitabında ortaya atmıştır. Fotoğrafları fiziksel, kimyasal ve optik olarak incelemeyi reddedip kavramsal olarak inceleyen Barthes'ın bulunduğu studium ve punctum fotoğrafı anlamlandırmaya yarayan kavramlardır. Barthes'e göre studium; fotoğrafın içinden çıkıp izleyiciyi delip geçendir (Barthes, 2016: 39). Fotoğraf içinde bulunan simge ve sembollerin arasında anlamlandırmaya dayalı fikir yürütmeyi kapsamaktadır. Punctum ise daha öznedir. Çözümleme ile değil bellekle bağlantılı olan punctum küçük delik, benek, kesik olarak Barthes betimlemiştir. Punctum ahlak kurallarına uymak zorunda değildir, pornografikte olabilir.

2. Studium ve Punctum

Studium; fotoğrafta verilerin gösterge bilimsel okunması anlamını taşır. Analiz etmeye yönelik olan bu kavram kültürel, tarihsel verilerin incelenmesini amaçlar. Fotoğraf sanatçısı bilinçli olarak ya da tesadüfen bir olayı durumu fotoğrafta anlamlandırır. İzleyicinin bilgi birikimi dahilinde olan gösterge okumalarını Barthes studium kavramı ile nitelendirir. Fotoğrafta studium ile punctumun aynı anda var olabileceğini savunan Barthes bu iki kavramın birbirinden farklı olduğunu savunmaktadır. Studium nesneliliğinin yanında punctum öznelilik içerir. İzleyicinin bireysel tarihinde izler barındırabilir, anlam çağrışımları yapabilir. Studiumu delen bu kavramı ısırk, benek, delik

olarak tarif etmiştir Barthes (Sayın, 2015: 316). Tanımlanabilir olamayacağını imgenin tekilleştirilen detayı olduğunu ifade eder. Aynı zamanda her fotoğrafta studium vardır ama her fotoğrafta punctum olmak zorunda değildir. Hareketli görsellerde (video, film vb.) punctumun olamayacağını çünkü punctumun izleyiciyi çekip odaklanmasını sağlayan bir unsur olarak ele alır (Kayserilioğlu, 2019: 34). Fotoğraf sanatı bünyesinde var olan bu iki kavramı görsel sanatlar bağlamında irdelemek mümkündür. Resmin biricikliğinin karşısında fotoğrafın çoğaltılabilir olması ve belge, sanat, pazarlama gibi alanlarda kullanılması fotoğrafı anlamlandırmaya yarayan bir unsurdur (Berger, 2018: 19). Fotoğraf makinesi aynı zamanda tesadüfen çekilmiş fotoğraf sağlayabilirken hiçbir resim tesadüfen sanatçısı tarafından üretilmez. Bu durum fotoğrafta çeşitliliği ve olasılığı artırır (Flusser, 2020: 101).

3. Ophelia

William Shakespeare'in 1599- 1601 yılları arasında yazdığı özgün adı; The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark bilinen adıyla Hamlet trajedi konulu oyunudur. Genel olarak Prens Hamlet'in, kral öldükten sonra annesi Gertrude ile evlenen amcası Claudius'dan aldığı intikam üzerinden şekillenmektedir. Keder, ihanet, intikam, cinnet konularının işlendiği Hamlet de bulunan Ophelia karakteri ana karakterden daha çok ilgi çekmiştir. Birçok ressamın Ophelia'yı betimlediği resimler bulunmaktadır. Ophelia oyun boyunca üç farklı erkek tarafından susturulur ve üç farklı ruh haliyle izleyici karşısına çıkar. İlk bölümde abisi Laertes, Ophelia'ya kadın kimliği üzerinden baskı kurmaktadır. Kendisini kirletmemesi gerektiğini söyleyerek cinselliğini bastırır. Aynı zamanda babası Polonius'un Hamlet ile buluşması gerektiğini söyleyerek Ophelia üzerinde baskı uygular. İkinci bölümde ise daha önceleri ona aşkını ilan eden Hamlet tarafından bedenini sunduğu için suçlanır. Üçüncü görünümünde Ophelia melankolik bir tavra sahiptir. Ataerkil toplum baskısına dayanamayan bir kadın figürü olana Ophelia elinde çiçeklerle göl kenarında gezerken ayağını bastığı dal kırılır ve göle düşer. Bir süre su üstünde kalan Ophelia elbisenin ağırlığıyla çamurlara batar. "Eğilen dallara çelenklerini asmak için tırmanırken, Kötü ruhlu bir dal kırılı vermiş. O da çiçekten andaçlarıyla birlikte Gözyaşları içinde ağlayan dereye kapılmış (Shakespeare, 2007: 28)." Shakespeare, Ophelia'nın ölümünü bu sözler ile betimlemiştir.



Görsel 1. Sir John Everett Millais, Ophelia, 1851-1852, 76 cmx1,12 m, Tate Gallery.

4. Sanatçılar ve Ophelia

Tarihte Shakespeare'in Hamlet oyununda geçen Ophelia karakterinin resimleri birçok ressam tarafından tasvir edilmiştir. John Everett Millais'in 1851-52 yıllarında ürettiği Ophelia (Görsel 1) bunlardan birisidir. Victoria ve Pre-

Raphael akımının en ünlü resimleri arasında bulunan eser Ophelia resimleri arasında da en bilinenidir (Khan akademisi). Millais'in bu resminde Rossetti'nin karısı Elisabeth Siddal'ı model olarak kullanmıştır. Antikacıdan alınan beyaz gümüş işlemeli elbise ile Siddal küvet içerisinde saatlerce modellik yapmıştır. Millais modelin hasta olması için küvetin altına koyduğu mumlarla suyu ısıtmaya çalışsa da Siddal hasta olmuştur.



Görsel 2. Sir John Everett Millais, Ophelia, detay, 1851-1852, 76 cmx1,12 m, Tate Gallery.

Dönemin göstergelere dayalı anlatımı tabloda oldukça yoğun olarak çözümlenmektedir. Kırmızı gelincikler uyku ve ölümü, papatyalar masumiyeti, hercai menekşe ise karşılıksız aşkı temsil etmektedir (Sanatlaart). Millais figürü atölyede çalışsa bile oyunda bahsedilen mekânı çalışmak için nehir kıyısını tercih etmiştir. Ön-Raffaellocu sanatta sıklıkla karşılaşılan ıslak beyaz zemin üzerine renk katmanları ile eserini üretmiştir (Farthing, 2014: 295).

Bu eserde studium olay örgüsünün kendisidir. Dönemin kültürel özellikleri, Ophelia'nın trajik yaşam hikayesi, gösterge olarak kullanılan çiçekler ve beyaz elbise hepsi studiumum içindedir. Punctum öznel olandır ve bu makalenin yazarı çerçevesinde şekillenmektedir. Ophelia'nın ölümü her ne kadar intihar değil bir kaza sonucu gerçekleşse bile Millais' in Ophelia'sında ölüme teslim olan bir figür vardır. Gözleri ve ağzı hafif aralık olan bu figür de estetik kaygıdan ziyade gerçekçiliği ön planda tutmaktadır (Özer Pınarbaşı, 2018: 260). Punctum yarısı suya batan ellerde gizlidir, suyun üzerinde yüzen saç tellerinde... Punctum bu imgeler arasında gizil olandır. İmgeler sadece öznel olan punctuma yaklaştırır onu bulamaz. Punctum izleyicinin belleğinde gizlidir. Tarif edilemeyendir. Eğer ki tarif edilebiliyorsa onun Punctum olmadığını savunur Barthes.



Görsel 3. Joseph Severn, Ophelia, 1831, 103cm x 142,5cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Millais' in aynı adlı çalışmasından yaklaşık yirmi yıl kadar önce yapılan Joseph Severn' in Opheliyası alışıl gelmiş dışındadır. Saflık ve bekaret gibi özelliklerin atfedildiği beyaz elbisenin yerine Severn Opheliayı siyah elbise ile tasvir etmiştir. Daha sonraki yıllarda feminist tiyatro oyuncusu olan Ellen Terry 1878 yılın Ophelia karakterini siyah elbise ile canlandırmıştır. Bu sayede tiyatro alanında Ophelia oyunda sadece siyah giyen Hamlet' in karşısında güç kazanmıştır (Okkalı, 2020: 125). Severn' in siyah elbise giyen Ophelia'sında delilik olgusu, figürün ifadesinde açıkça gözlemlenmektedir. Yaslandığı duvara çiçeklerle Hamlet' in adını yazmıştır ve elinde Hamlet' in mektubunu tutmaktadır. Ophelia burada ağaç dalı üzerindedir. Bu Ophelia'nın ölmeden önceki anını içeren bir resimdir. Bu resimde studium; sadece verilen sahne değildir, izleyicinin bilgisi dâhilinde olmakla birlikte bir sonraki sahne tahmin edilebilir. Punctum ise her zaman bir kişi, bir nesne olmak zorunda değildir. Bir kavramda olabilir (İşlek, 2016: 27). Ophelia'dan taşan delilik, saplantı, yok oluş yazarın öznel yolla ulaştığı punctuma yaklaştıran kavramlardır. Punctum kekremsi bir tat, bir ışık patlaması ya da Barthes'in dediği gibi bir benektir.



Görsel 4. Eugène Delacroix, Ophelia'nın Ölümü, 1853, 23cm x30cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Delacroix'ın Millais ile neredeyse aynı yıllarda yaptığı Ophelia'nın Ölümü adlı eserde Severn'in eserindeki tahmin edilebilir ölüm sahnesine karşılık bu eserde Ophelia olay anında betimlenmiştir. Hayattadır ama tutunduğu daldan biraz sonra ayrılacaktır eli ve suda boğulacaktır. Yaşam ile ölüm arasındaki gerilim bu resimde ön plandadır. Alışıl gelene beyaz elbisesi suyun akıntısıyla pornografik şekilde açılmış, Ophelia'nın bedenini izleyiciye teşhir etmektedir. Öznel değerde; punctum burada tutulan dal ile Ophelia arasındaki gerilimde gizlidir. Durgun ve akıntılı su arasındaki çatışma punctumu tetikler. Zıtlıklar ve ikilemlerin oluşturduğu kararsızlık hali punctumun üzerine beyaz bir örtü çeker. Makalenin yazarına göre, punctum o perdenin altındadır.



Görsel 5. John William Waterhouse, Ophelia, 1910, 62,2 cm x 100,3 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Waterhouse'un Ophelia çalışmasında diğerlerinden farklı olarak ayakta duran daha güçlü bir figürle izleyici karşılaşır. Aynı zamanda bu resimde tek figür Ophelia değildir sağ köşede arka köprüde beliren iki genç kadın daha vardır. Ophelia burada suya bir miktar daha uzaktır ve doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Gözlerinde deliliğin boş sabit bakışları değil de anlam dolu bir bakış vardır. Yine burada da bir ağaçtan tutunarak betimlenmiştir Ophelia, ama bu tutunma güven verici görünmektedir. Sanki o suya hiçbir zaman düşmeyecek gibi görünmektedir. Makalenin yazarına göre, punctum burada Ophelia'nın bakışlarındadır, izleyici ile kurulan sessiz iletişimdir. Bireyin sezgisel yolla vardığı punctum, öznel ifadede Ophelia'nın çılgınlığını susturan sessizlikte saklıdır.



Görsel 6. Doktor Hugh Diamond, Ophelia (Kadın hasta fotoğrafı), 1850.

Dr. Diamond'ın 1850 de Surrey tımarhanesinde hastalarını fotoğraflamıştır. Genellikle kimsesiz ya da uzun süreli tedavi gören hastalardan oluşturulan bu fotoğraf sergisinde bir fotoğrafa Ophelia adını vermiştir. Buradaki kadın hastanın tek noktaya olan sabit bakışları ondaki ruhsal bozuklukları göstermektedir. Figür dışında herhangi bir nesne gösterge olarak kullanılmamıştır. Buna rağmen fotoğrafın studiumu bilinmektedir. Punctum ise bu görselde diğer

örneklere göre daha saklı konumdadır. Soğuk havadan korunması için örtülen siyah battaniye gelişigüzel figürün üzerinde durmaktadır. Figür onu tutmak için bir çaba sarf etmemektedir. Öznelde, battaniye ile figür arasındaki ilişkide ve soğuk kavramı punctumu kendi bünyesinde barındırır. Ophelia'nın durağan, kayıtsız hali izleyiciyi kendine çeker. Makalenin yazarı, dalgınlık halinde ki karmaşık seslerin, zaman kavramını soyutlaması ile punctumu ele almaktadır.



Görsel 7. Gregory Crewdson, İsimless (Ophelia), 2001, Digital baskı, 121,9 cm x 152,4 cm.

Crewdson'ın 2001 yılında yaptığı Ophelia ise günümüze uyarlanan halidir. Burada Millais, Severn, Delacroix, Waterhouse'n Ophelia eserlerinde olduğu gibi Shakespeare'in kurgusuna bağlılık yoktur. Ya da Dr. Diamond'ın belge niteliği barındıran fotoğrafıyla bezer değildir. Crewdson'ın Ophelia'sında günümüz modern kadını betimlenmiştir. Ev içerisinde bulunan nesnelere tamamen gündelik hayattan uyarlanmıştır. Nesnelere ayrı bir anlam barındırmaz içlerinde. İzleyiciye tanıdık gelen sıradan eşyalardır. Crewdson'ın bu çalışmasında gündelik yaşamın tükettiği kadın imgesi Ophelia ile bağdaştırmıştır. Figürün duruşu ise Millais'ın 1851-52 yıllarında yaptığı Ophelia ile benzerdir. Bu çalışmada studium figür ve nesnelere doğrudan izleyiciye ulaşır. Punctum ise koltuğun üzerinde duran yastık ve battaniye ile bir bütündür. Koltukta uzunca süre zaman geçirmiştir, defalarca kalkıp defalarca aynı yere dönmüştür. Ama son koltuktan kalkışında Ophelia uykusuna dalmıştır. Makale yazarının kurgusal izleyişinde punctum figürün gündelik hayatında en sık zamanını geçirdiği yerde yarım kalmadır, geri dönememesidir.



Görsel 8. Claire Rosen, Ophelia, 2008, Digital baskı.

Rosen'in çalışmasında ise Ophelia yukarıdan bakış açısı ile betimlenmiştir. Figürün ön planda olduğu bu görsel- de alışımlı taze çiçeklerin yerini kuru yapraklar almıştır. Ophelia yine saflık ve masumiyeti simgeleyen beyaz elbisesi içerisinde. Rosen'in Ophelia'sını diğerlerinden ayıran özellik ise Ophelia'nın hayatta kalmak için kendini suyun üstüne doğru itmesidir. Diğerlerinde ölümü kabulleniş varken Rosen 'in Opheliası hayatta kalma iç güdüsü ile ölüme teslimiyet iç içedir. Tarif edilemeyen bir çizik olan punctumu öznelde adlandırmaya çalışınca devinimin kendisi olarak ifade edilebilir.

Ophelia Momento Mori mottosu ile beraberdir. Ölen kişi ile beraber çekinilen bu hatıra fotoğrafları Ophelia da biricik ve anıtsallık taşıyor (Işıksal, 2020: 167).

5. Sonuç

Bu makalede Barthes'in Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler adlı kitabında geçen Studium ve punctum kavramları görsel sanatlar alanında üretilen Ophelia eserleri üzerinde irdelenmiştir. Millais'in 1851-52 yıllarında ürettiği Ophelia tablosundan referans ile Joseph Severn, Eugene Delacroix, John William Waterhouse, Dr. Hugh Diamond, Gregory Crewdson ve Claire Rosen'in Ophelia eserleri incelenmiştir. Studiumu Shakespeare'in Hamlet oyunundan oluşan Ophelia betimlemeleri her eserde farklı ele alınmıştır. Punctum makalenin yazarının öznel belleği çerçevesinde şekillenmekle birlikte aynı konunun farklı betimlemeleri sebebiyle de değişkenlik göstermektedir. Fotoğraf sanatı kavramlarından olan studium ve punctum kavramları bu makale ile görsel sanatlar alanında yorumlanmıştır.

Kaynakça

- Barthes, R. (2016). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler* (Çev. R. Akçakaya) Altıkkırkbeş Yayın.
- Berger, J. (2018). *Görme Biçimleri* (Çev. Y. Salman) Metis Yayınları.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü* (Çev. G. Aldoğan, F. Candil Çulcu) Hayalperest Yayınevi.
- Flusser, V. (2020). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* (Çev. A. Yılmaz) Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Işıksal, A. (2020). "Fotoğraf Analizinde Studium ve Punctum Kavramları" İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı 2 Cilt 6 165-175.
- Kayserilioğlu, K. (2019). "Hareketli İmgelerde Punctum" Sanat Tasarım Dergisi, Sayı 10. 31-39.
- Okkalı, İ. C. (2020). "Karanlık Suyu Batan Kadın İmgesi: Ophelia-Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Resim ve Fotoğraf Sanatında Delilik" Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi, Sayı 3. 117-134.
- Özer P. S. (2018). "Batı Resminde İntihar Betimleri Üzerine Bazı Düşünceler".
- Sayın, Z. (2015). "İmgenin Pornografisi" Metis Yayınları.
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet* (Çev. B. Bozkurt) Remzi Kitapevi.
- İşlek, N. (2016). "Çoğul Okuma; Studium ve Punctum" Kontrast Fotoğraf Dergisi, Sayı 50. 26-27.
- <http://www.khanacademy.org.tr/video.asp?ID=8749> Erişim Tarihi: 02.11.2020.
- <https://www.sanatlaart.com/haftanin-tablosu-ophelia-john-everett-millais/> Erişim Tarihi 07.11.2020

Görsel Kaynaklar

- Görsel Kaynak 1: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506> Erişim:01.06.2021.
- Görsel Kaynak 2: <https://www.mukavemet.org/askin-acinin-ve-patriyarkanin-kurbani-ophelia/> Erişim: 01.06.2021.

Görsel Kaynak 3: <https://www.slideshare.net/Elizabethb/ophelias-madness-in-painting> Erişim: 01.06.2021.

Görsel Kaynak 4: <https://www.soylentidergi.com/deliligin-kiyisinda-tablolarda-ophelia-tasviri/> Erişim: 01.06.2021.

Görsel Kaynak 5: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-w/waterhouse-john-william/john-william-waterhouse-ormanda-ophelia-5305/> Erişim: 01.06.2021.

Görsel Kaynak 6: <https://www.erudit.org/fr/revues/ravon/2008-n49-ravon2175/017855ar/> Erişim: 01.06.2021.

Görsel Kaynak 7: <https://kontrastdergi.com/gregory-crewdson-bitmeyen-yeniden-yorumlar-52-sayi/> Erişim: 01.06.2021.

Görsel Kaynak 8: <http://arts.artuklu.edu.tr/tr/download/article-file/984785> Erişim: 01.06.2021.

sanat
ve insan



Kıymet GÜVEN AK

Öğretmen, M.E.B., temyik.2014@gmail.com, Ankara-Türkiye

ORCID: 0000-0002-3307-4888

SANAT VE DOĞA İLİŞKİSİNDE EKOLOJİK YAKLAŞIMLAR

Özet

Mağara resimlerinin yapıldığı dönemden günümüz sanatına kadar her dönemde sanat ve doğa iç içe olmuştur. Doğa her zaman sanatçıların en önemli ilham kaynağı, en yaratıcı referans noktasıdır. Sanatçı gözlemleriyle, sezgileriyle, düşünceleriyle doğayı sanatının içerisine katmış ve doğa, sanatçının yaratım sürecinde yanında olduğu gibi yaratımının sonucu olarak sanatın nesnesini oluşturmuştur. Sanat ve doğa ilişkisinde başlangıçta insanın merkezde olduğu, insanın doğanın üstünde tutulduğu yaklaşımlar günümüz sanatında insan ve doğanın eşitlenmeye çalışıldığı bir anlayış çerçevesinde şekillenmeye başlamıştır. Bu bağlamda bu çalışmanın amacı sanat ve doğa ilişkisinin 1960'lı yıllardan sonraki dönüşümüyle başlayan ve ekolojik eksenli yaklaşımlara doğru giden gelişimini ortaya koymaktır. Bu kapsamda sanatı galeri mekanından doğaya çıkaran Land Art sanatçılarıyla, onların açtığı kapıdan girerek, sanatın iyileştirme gücünü doğaya nakleden Ekolojik sanata yer verilmiştir. Çalışmada ağırlıklı olarak, Ekolojik restorasyon, iyileştirme ve yeniden canlandırma gibi ekolojik sanat projeleri yürüten sanatçılara değinilmesi sanatın doğayı iyileştirme gücüne işaret etmesi adına önem arz etmektedir. Bu minvalde çalışma literatür taraması yapılarak oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Doğa, Çevresel Sanat, Ekolojik Sanat.

ECOLOGICAL APPROACHES IN THE RELATIONSHIP OF ART AND NATURE

Abstract

From the time of cave paintings to today's art, art and nature have been intertwined in every period. Nature is always the most important source of inspiration for artists, the most creative reference point. The artist has incorporated nature into his art with his observations, intuitions and thoughts, and nature has created the object of art as a result of his creation, as it is with the artist in the creation process. In the relationship between art and nature, the approaches in which humans are at the center and humans are placed above nature have begun to take shape in today's art within the framework of an understanding in which humans and nature are tried to be equal. In this context, the aim of this study is to reveal the development of the relationship between art and nature, which started with the transformation after the 1960s and went towards ecological-oriented approaches. In this context, Ecological art, which transfers the healing power of art to nature by entering through the door opened by Land Art artists, who bring art out of the gallery space into nature. In the study, it is important to mention the artists who carry out ecological art projects such as ecological restoration, improvement and revitalization, in order to point out the power of art to heal nature. In this way, the study was created by scanning the literature.

Keywords: Nature, Environmental Art, Ecological Art.

1. Giriş

İnsanın fiziki var oluşu dünya ve onun parçası olan doğa ile başlar. Her ne kadar günümüz modern insanının doğa ile olan ilişkisi yüzyıllar öncesi atalarının doğa ile ilişkisinden biraz daha farklı olsa da, insan ve doğa ilişkisi her daim olagelmıştır. Bu ilişki insan elinin ve zihninin değdiği her alanda mevcuttur. Özellikle avcılık ve toplayıcılıktan

tarım toplumuna geçen insanlığın, doğa üzerinde yaptırım gücüne sahip olduğunu fark ettiği söylenebilir. İnsanlığın kendi lehine doğa üzerinde ilk müdahaleleri olsa da, iki unsur arasında ki ilişki diğerini tehdit edecek boyutta olmamıştır. Erken Antroposen görüşü; doğanın, insanlığın tarım faaliyetlerine geçtiğinde etkilendiğini söyler ancak yaygın olan görüş, sanayi devrimiyle birlikte teknolojik gelişme ve fosil yakıt kullanımının doğayı ve dünyamızı hızlı bir biçimde etkilediğidir. Bu açıdan, insanlık kültürünün, kullanılan aletlerin evrilmesi, daha fazla ürüne duyulan ihtiyaç, artan nüfus, gerçekleşen sanayi ve teknolojik devrimler; insan ve doğa ilişkisini, hızlı bir şekilde giderek doğa üzerinde bir tehdit oluşturmaya doğru yönlendirmiştir. Çüçen'e (1996) göre, Bacon'la başlayan doğaya egemen olma tutkusuna Baconla Başlayıp, sanayi devrimiyle birlikte doğayı sömürme tutkusuna kadar gitmiştir. Tüketim ekonomisini körükleyen bu tutku doğayı ve insanı da tüketmeye götürmektedir. Modern çağın akli kendi yaratımı olmayan şeylere karşı bayrak açtığından, onları denetleyerek kendine bağlama, bağımlı kılma sürecine girmiştir. Bu süreç bir bakıma sonun başlangıcını beraberinde getirmiştir. Doğa'ya yüklenen rol belirgin bir biçimde Bacon ile birlikte değişmiştir. Doğa insanın içine doğduğu, onunla birlikte dönüştüğü bir organizmadan, insanın amacına hizmet etmek için kullanabileceği, kar ve rant üzerinden çözümlenebilecek bir makineye dönüşmeye başlamıştır. Yayla'ya (2011) göre; doğanın bir organizma yerine bir makine olarak görülmeye başlanması, insanların doğal çevreye yönelik tavırlarını da kuvvetle etkilemiştir. Ortaçağı doğa anlayışı organik olmasına rağmen onun dayandığı temel sistem esasında ekolojik davranışa daha yatkındı. Dünyanın ve doğanın bir ana olarak tasvir edilmesi onları aynı zamanda dizginleyen bir unsurdur. Ancak yanına bilimi, fiziği, psikolojiyi ve sosyal bilimleri de alan insanlık artık ana olarak göremediği doğayı insanlığın bir parçası olmaktan uzaklaştırarak bir makine yerine koymuştur. Ve sonrasında da onu parçalara ayırmayı, deşmeyi sakatlamayı kendisine hak görmüştür.

Organik toplumu savunan Alman İdealizminin doğa yaklaşımı Romantizmin temellerini atmıştır. Romantizm ekolojik düşüncenin oluşmasına katkı sağlamıştır. Ekolojik düşüncenin gelişiminde Darwin'in de oldukça etkili olduğu söylenebilir. Darwin'in, Türlerin Kökeni Üzerine isimli çalışmasında çevrenin canlılar açısından önemini ortaya koyması ekoloji açısından oldukça önemlidir. "Darwin tabiattaki bütün canlıların birbirleriyle ve cansız doğayla ilişki içinde olduğunu ortaya koyarak ve bunların birbiri ile uyum ve denge içerisinde olduğunu belirterek ekoloji düşüncesine önemli katkılar sağlamıştır" (Yayla,2011, s.75). Darwin'in ortaya koyduğu gibi doğa ve tüm canlılar birbirleri için çok önemlidir. Ekosistem, doğa ve tüm canlıların dengeli bir biçimde ilişki kurmasına bağlı bir olarak ancak sağlıklı bir biçimde yol alır. İnsan ve onun zorlayıcı müdahaleleri olmazsa doğa kendini iyileştirebilir, ancak insanın doğaya yaptıkları onun kendisini iyileştirmesine fırsat bırakmayacak bir hızda devam etmektedir. Özellikle son yıllarda bunun olumsuz etkilerini çok fazla hisseden insanlık bu konuda acil bir çözüm geliştiremezse doğanın, canlıların, insanlığın ve dünyanın geleceğini bekleyen şeylerin iyi olduğunu söylemek pek mümkün değildir.

Sanat, sanatçı ve doğa ilişkisi de her dönemin karakteristik özelliklerini yansıtacak biçimde değişiklikleri içerisinde barındırır. Sosyoloji, siyasi, ekonomi ve felsefe gibi alanlardaki devinimler bir şekilde sanatı ve sanatın konu edindiği diğer bir ifadeyle temsil ettiği değişkenlerde devinim gerçekleştirmektedir. Ancak sanatçıların doğayla ilişkisi dönemsel olarak değişiklik gösterse de, ortak noktanın doğayı anlamak, gözlemlemek ve onu kendi iç dünyasının duygu rehberliğinde yorumlamak olduğu söylenebilir. Mağara resimlerindeki sanat anlayışından, sanat tarihinde yer edinmiş diğer sanat anlayışlarında kuşkusuz doğa ve sanatçı ilişkisinin bu yönde gidişinden bahsetmek mümkündür. Bu şekliyle 20. yüzyıl öncesi sanat akımlarında doğa karşımıza manzara temsilleri ve doğa taklidi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak özellikle 1960'lı yıllarda yaşanan kırılmalar sanat alanında da etkisini göstermiştir. 1960'lı yıllarda ekolojik sorunların yerel bağlamdan çıkıp küresel bir sorun olarak ele alınmasıyla sanatçılar doğayı tasvir edecekleri bir nesne olarak görmemeye başlamışlardır. Bunun yanı sıra 1960'lı yılların sivil toplum hareketlerinin her alanda eşitlik talepleri ve bu hareketlerin etkilediği bir çok sanatçı müze ve galeri gibi steril mekanlarda sanat piyasasının vahşi kapitalist yönetilemezliğine ve sanatın metalaşmasına, sanat ve müze, galeri ilişkisine tepki olarak, üretimlerini beyaz küpün içerisinden çıkararak, doğaya taşımışlardır.

Galeriden çıkan sanatçı için doğa, hem bir sanatsal malzeme hem de bir sergileme mekanı haline gelmiştir. İnsanlık yüzyıllardır doğa üzerinde işaretlemelerle, doğaya izler bırakmıştır ancak bu dönem sanatçıları tarafından yapılan tüm işlemler sanat niyetiyle yaptıkları üretimlerdir. Bu üretimlerin çoğunun ortak özelliği, doğayla bütünleşen, doğanın devinimine ve hareketine uyum sağlamaları ve doğada gerçekleştirmeleridir. Bu anlamıyla geleneksel sanatın manzara anlayışı yerinden oynatılarak yeniden yapılandırılmıştır. Manzara artık iki boyutlu bir yüzeyde boya ve fırçayla oluşturulan üç boyutlu bir yanılsama değil, sanatçının kimi zaman taşları yerinden oynatarak, kimi zaman kendi bedeniyle izler bırakarak, kimi zaman büyüyen dallara sanatsal müdahalelerle büyümesini şekillendirerek oluşturdukları gerçek ve zamanın gerçekliğine bırakılan mekanlardır. Yeryüzü Sanatı, Land Art, Çevresel Sanat, Ekolojik Sanat gibi başlıklarla isimlendirilen yaklaşımlar, doğal malzemelerle, doğada üretilen, doğaya karşı farkındalık yaratan yaklaşımlardır.

2. Sanat ve Doğa İlişkisinde Ekolojik Yaklaşımlar

Sanat ve doğa ilişkisinde ekoloji eksenli yaklaşımlara gelmeden önce sanat ve doğa ilişkisinin manzara tasvirlerinden, sanatçıların doğaya çıkarak, doğayı sanatın öznesi haline getirdiği aşamalara kısaca değinmek yerinde olacaktır. Çünkü sanatta ekolojik eğilimli üretimlere geçilmeden önce sanat tarihinde, sanatı beyaz duvarlardan çıkaran büyük kırılmalar yaşanmıştır. Elbette insanlık sanatsal üretimlerini daha öncede doğada gerçekleştirmişlerdir. Yılmaz'ın (2006) belirttiği gibi doğa ve yeryüzü dünden bugüne insanlığın marifetlerini ortaya koyup, yeteneklerine sahne olan en büyük sergileme mekanı olagelmiştir. İnsan onun üzerine tapınaklar inşa etmiş, heykeller dikmiş, bir uçtan bir uca yollar ve kanallar açmış, delmiş, parçalamış; kısaca, tepe tepe kullanmıştır -kullanmaktadır. İnsanlık yeryüzüne ve doğaya kendi gelişim çizgisinde daha da fazla zarar vermektan çekinmemiştir. İnsanlık içgüdülerinin, ihtiyaçlarının talepleri doğrultusunda hareket ederek almak istediklerine sınır koymadan doğadan almaya çalışmaktadır. Diğer taraftan doğa, sanatçılar için yaratıcılıkları için kullanacakları mükemmel bir ilham kaynağı, sanat repertuarlarını zenginleştirecekleri eşsiz bir nesne olarak ele alınmaktadır. Duvara yerleştirip bakan kişiye huzur, dinginlik, neşe ve mutluluk vadeden iki boyutlu bir yanılsama oluşturmaktadır. Sanat eserinde kendisini temsil eden doğa sanatçı tarafından olduğu gibi temsil edilse bile geldiğimiz noktadan bakınca, insanlığın doğaya o sanat eseri kadar değer vermediğini görmekteyiz. Ancak 1960 yıllardan sonra sanat yaklaşımlarında yaşanan değişimlerle birlikte doğa sanatçının sanat mekanı ve sanatının kendisi oldu. "Sanat ve yaşam iç içeyken sanat yapma eylemini de sınırlı mekanlara hapsetmek mümkün değildi" (Türkdoğan, 2014, s.44).

"1960'lı yılların siyasi ve sosyal ayaklanmaları sırasında, Amerika Birleşik Devletlerinde ve Avrupa'da bir grup sanatçı resmin kısıtlamalarını sorgulamış, çevre ve ekolojinin deneyimlenmesi için yeni yollar denemiştir. Sanatçılar manzara resmi yerine doğal malzemelerden yaptıkları açık alan heykellerini fotoğraf dizileriyle sunmuşlardır" (Aydın, Zümrüt, 2013, s.56). Yeryüzü Sanatı, Arazi Sanatı, Çevresel Sanat, gibi yaklaşımlar bu dönemlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşımlar arasında farklılıklar olsa da, kimi zaman birbirlerinin yerine kullanıldıklarını görebiliriz. Bu durum esasen doğayla birlikte üretim gerçekleştiren sanatçıların çağdaş sanat pratiklerinin keskin ve net biçimde birbirinden ayrılamamasından kaynaklanmaktadır.

Doğa ile ilk elden temas kuran oluşumlardan biri olan Yeryüzü Sanatı 1960'ların sonlarından bugüne değin doğal malzemelerle dış mekanlarda yapılan sanat işlerini kapsayan bir terimdir. Bir diğer akım olan Arazi sanatı ise daha çok 1970'lerin başlarında kullanılmaya başlanmış, yeryüzü sanatı ile hemen hemen aynı anlama gelen, ölçek olarak daha büyük ve çevresel etkileri konu almak zorunda olmayan sanat eserlerini ifade etmektedir (Uysal, 2009, s.17).

Yeryüzü Sanatı ve Arazi Sanatıyla kimi zaman karıştırılmasına rağmen, çevreye ve doğaya yaklaşımı açısından farklılıkları olan bir diğer akım, Ekolojik Sanattır. Ekolojik sanat, üretimlerini doğayı özne haline getirerek doğada ortaya koyması, insanlığın çevreye verdiği zararlara karşı farkındalık oluşturmaya çalışması, zarar görmüş

doğayı iyileştirmeye yönelik üretimler gerçekleştirmesi ve ekolojik sorunlar üzerine odaklanması bakımından; Arazi ve Yeryüzü Sanatından ayrılır.

Yeryüzü Sanatı ve Arazi sanatı kapsamında ele alınabilecek en önemli sanatçılar arasında Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria, Richard Long gibi sanatçılar vardır. Geniş araziler üzerinde, bu arazileri kendi estetik dilleriyle bütünleştirerek arazileri bir sanat malzemesi halinde ele alarak, bu arazileri bir sanat mekanına çevirmişlerdir. Bu açıdan bu sanatçıları Arazi Sanatı kapsamında ele alabiliriz.

Arazi sanatı; sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile, taş/toprak gibi doğal malzemelerin kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle 'happening'le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı'yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri 'artakalan' malzemeyle sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir. Bitmiş yapıttan ziyade yapıtın oluşum sürecinin önem kazandığı pratikler arasında sayabileceğimiz Arazi Sanatı'nın diğer akımlara göre ayırıcı özelliği, doğada geniş alanlarda, yer aldığı mekana özgü olarak gerçekleştirilmesidir (Antmen, 2008, s: 253).

Bu sanatçılar geniş arazilerde yaptıkları üretimlerini, çoğunlukla izleyicinin kolaylıkla erişemeyecekleri yerlerde gerçekleştirmişlerdir. Çoğu izleyici bu üretimleri fotoğraf şahitliği aracılığıyla görebilmektedir. Bu sanatçılar sanatı, müze, galeri gibi mekanlardan çıkarıp, sanat eserini meta olmaktan kurtarmak için bu yolu seçmişlerdir. Diğer taraftan üretimlerini gerçekleştirmek için kullandıkları yollar eleştirilmiştir. Özellikle Heizer'ın buldozer ve dinamit kullanarak gerçekleştirdiği Çift Negatif isimli çalışması, doğaya karşı yaptığı müdahale bağlamında eleştiriyle karşılanmıştır (Görsel 1). Bu çalışma için büyük ölçüde toprağın ve kayanın çıkartılması gerekmiştir. Toprağın ve kayaların çıkarılması için kullanılan dinamit, petrol, enerji doğaya zarar vermesi açısından ve bu bakımdan Land Art akımının doğasına uymadığı gerekçesiyle tepki çekmiştir. Sanatçı negatif heykelleri oluşturmak için 244.000 ton riyolit ve kumtaşı çıkartmıştır.



Görsel 1. Michael Heizer, Çifte Negatif, 1969, Nevada.

Robert Smithson'ın Sarmal Dalgakıran çalışması da Arazi Sanatı kapsamında ele alınan üretimlerdendir. Tonlarca taş ve kum, göle doğru bir sarmal oluşturacak şekilde taşınmıştır. Smithson "tabiatın değişen yapısını takdir etmektedir: Esas amaç, büyük ve fiziksel olarak öyle yeterli bir şey yapmak ki bu çevreyle ilişki kurabilsin ve her türlü değişiklikle başa çıkabilsin. Eğer iş yeterli fizikselliğe sahipse, herhangi bir değişiklik eseri zenginleştirmeye yönelik olacaktır" (Karavit, 2008, s.44). Bu açıdan onun üretimleri fiziksel olarak da çevreyle ilişki içerisindedir. Hedeflediği gibi Sarmal Dalgakıran üretimi çevrenin değişikliği ile su altında kalmıştır ve Sarmal Dalgakıran sanatçının hedeflediği

gibi çevresel değişikliklerle zenginleştirilmiştir (Görsel 2). Diğer taraftan "Onun toprak projeleri basitçe sahaya özgü eser biçimleri önerileri değildi; daha da önemlisi, Modernizmin estetik özel alanlarıyla modern sanayi dünyasının gözden kaçırılmış kıyıları arasındaki kimsesiz topraklara yönelik stratejik keşif gezileriydi" (Harrison, Wood, 2011, s.924).

Heizer ve Smithson gibi büyük arazilerde ve mega büyüklükte üretim gerçekleştiren sanatçılar için oldukça büyük sponsora ihtiyaç duyulmaktadır. Üretimlerinin devasallığı ve doğaya müdahalesi, insanlığın doğaya hakimiyetinin görselleşmiş hali gibidir. Bu üretimlerin fotoğraf, video gibi dokümanları galeri mekanlarında sergilenmesi, galeri ve müze mekanlarını eleştirip doğaya çıkan sanatçının yine beyaz küpe dönmesi açısından eleştirilmiştir.



Görsel 2. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1969-70, Büyük Tuz Gölü Utah

Arazi sanatçılarından bir diğer isim Richard Long'tur. Ancak buraya kadar ele alınan arazi sanatçılarından farklı olarak o üretimlerinde doğaya müdahale etmemiş, fiziksel olarak çok fazla değiştirmeden daha fazla doğayla uyum yakalayan ve ince bir görsel estetik oluşturmuştur. Bir bağlamda doğaya ve çevreye duyarlı bir biçimde yaklaşarak üretimlerini gerçekleştirmiştir. O doğada uzun yürüyüşler gerçekleştirmiştir (Görsel 3). Buldozerler, dinamitler olmadan sadece bir çevre gezgini gibi yanında pusula, harita, defter, kalem, kamera gibi basit malzemeler taşır. Yaptığı yürüyüşlerde taş, çamur, dal gibi doğal malzemelerin de yardımıyla doğada izler bırakır. Bu üretimler doğada herhangi kalıcı bir değişiklik ve zarar oluşturmamaktadır.



Görsel 3. Richard Long, Himalayalar'da Bir Çizgi, 1975.

Alman sanatçı Joseph Beuys çevresel sorunlar karşısında önemli bir proje olan 7000 meşe üretimini ortaya koymuştur (Görsel 4). Beuys projeyi "İnsan yeteneğinin, doğayla sembolik bir iletişim içerisinde, yeni bir sanat kavramına doğru ilerlemesi olarak tanımlamaktadır. Meşe, yaşamın kırılma anı ve insanla doğa arasındaki karşılıklı yararlı ilişkiyi ifade etmektedir" (Uysal, 2009, s.72). Ağaç dikme eylemi sanatçı için önemli bir yerdedir. Özellikle meşe ağacı ekolojik duyarlılığın ve ekolojik bakış açısının gelişimi için önemlidir sanatçı için. Bildiğimiz gibi, Beuys kavramsal sanatçı olarak döneminin en etkili sanatçılarından birisi olmuştur. Ekolojik ve doğa bilinci ve farkındalığı oluşturulması açısından sanatın önemli bir yerde olduğunu bilen sanatçılardandır. 1981 yılında yazdığı manifestoda ifade ettiği gibi

"Doğayla ilişkimiz onun tamamen alt üst edilmesiyle tanımlanıyor. Temel doğal dayanağımızın bütünüyle yok edilmesi gibi bir tehlike söz konusu. Bu doğal dayanağın vicdansızca sömürülmesini içeren bir ekonomik sistemi uygulayarak, dayanağı yok etmek için ne gerekirse yapıyoruz. Kaynak ve çöplük arasında modern sanayi uygarlığının tek yönlü caddesi yer almaktadır ve her geçen gün artan bu büyüme anlayışı uğruna, ekolojik sistemlerin yaşam bağları ve döngüleri feda edilmektedir" (Beuys'dan akt. Spaid, 2002, s.27).

Günümüz sanat dünyasını düşünceleriyle, eylemleriyle, politik kimliğiyle oldukça etkileyen Joseph Beuys bu ve benzeri diğer ekolojik çalışmalarıyla sadece doğayı sanat malzemesi olarak kullanmanın ötesinde doğayı iyileştirmeye, yenilemeye yönelik üretimler ve eylemler gerçekleştirmiştir. Bu sanat üretimi sanatçının ölümünden sonra da büyümeye devam etmiştir. İlk ağaç 1982'de son ağaç ise 1987'de Beuys'un ölümünden 18 ay sonra, oğlu Wenzel Beuys tarafından dikilmiştir.

Sanatçıdan etkilenen ve onun bu projesinin devamı niteliğinde işler üreten sanatçılar mevcuttur. Bu anlamda sanatçılar için doğa ve çevre ekolojik bağlamlarda ele alınmıştır diyebiliriz. Çünkü önceki dönemlerin sanatçıların doğa ilişkisindeki ekolojik duyarlılık, artan boyutta devam etmektedir. Bu şekliyle sanatın geleneksel eğilimleri yerinden oynatılarak ezberler günden güne hayalleri aşacak boyutta yıkılmaktadır. Ve hayaller gerçeklerle değişerek dünyayı iyileştirmeye, doğa ve insan arasındaki hiyerarşi yıkılarak insanlığın doğayla olan ilişkisini yapılandırmaya çalışan üretimler sanat dünyasında daha fazla boy göstermeye başlamıştır. Sanat sadece insan hayatıyla bütünleşmeyerek dünyanın ve doğanın hayatına iyimser anlamda daha fazla haşır neşir olmaya başlamıştır. Bu anlamda ekolojik sanat alanında üretim gerçekleştiren sanatçılar topluma ilham ve umut vermektedir. Yeryüzü Sanatı, Arazi sanatı, Çevresel Sanat gibi yaklaşımlardan bu özelliği ile ayrılan Ekolojik Sanat yaklaşımı, sanat ve doğa ilişkisinde sanatın iyileştirme gücünü doğa üzerinde etkili hale getirmektedir.



Görsel 4. Joseph Beuys, 7000 Oaks, 1982-1987.

Bu yaklaşım içerisinde bu çalışma kapsamında ele alacağımız sanatçılardan birisi Agnes Denes'tir. Sanatçı ekolojik sanatın öncülerinden birisi olarak kabul edilmektedir. Sanatçı "ekolojik sanat bağlamında 1968 yılında ilk olarak New York Sullivan Country'de, Rice/Tree/Burial (Pirinç/Ağaç/Mezar)'ı tasarlamıştır. Ünlü sanat tarihçisi ve küratör Peter Selz'e göre, muhtemelen bu proje ekolojik kaygılarla üretilen ilk büyük ölçekli mekana özgü uygulama olmuştur" (Şengünel, 2019, s.103). Sanatçının Buğday Tarlası-Yüzleşme isimli çalışması da en bilinen çalışmalarındandır. Bu çalışma şehir merkezinin göbeğinde, büyük uzun çelik gökdelenler arasında, bir çöp sahası üzerinde gerçekleştirilmiştir (Görsel 5). Kentleşmenin gri dokusu arasında iki dönümlük bir alanda hem ekim hem hasat renkleriyle vermek istediği mesajı direkt yoldan vermiştir. Bu üretim birçok gönüllünün yardımıyla, kamyonlarca toprağın bölgeye getirilip yayılması, ekilmesi ve hasat edilmesiyle yapılmıştır.

Sanatçı çalışmalarıyla ilgili olarak,

"Çalışmalarım bireysel yaratıcılık ve toplumsal bilinç arasında uzanıyor. Bunlar genellikle anıtsal boyuttadır ve küresel hayatta kalmanın zorluklarını ele alır. Zarar görmüş araziye orman dikiyorum, mega şehirlerin kalbinde buğday tarlaları yetiştiriyorum, yeniden yapılanmaya ihtiyaç duyan geniş alanlar için uzun vadeli planlamalar yapıyorum. Tüm bu çalışmalar doğal çevreyi geliştirip restore ederek gelecek kuşaklara anlamlı bir miras olacak ve doğanın, insan zekası ile netlik kazanan kendi özel dilinde konuşmasına aracılık edecektir" (Spaid, 2002, s. 139).

şeklinde ifade etmiştir.

Sanatçının anıtsal boyuttaki projeleri bireysel yaratıcılığının yanı sıra hem toplumsal bilinç oluşturması açısından hem de toplumun ihtiyaç önceliğinin gelecekteki tehlikelere işaret etmesi açısından önemlidir. Dünya toplumlarındaki açlık durumunun göz önüne alınması gerekliliği gözler önüne serilmektedir. Kentleşmenin, fabrikaların ve doğaya zarar veren birçok unsur, insan medeniyetinin ilerlemesi açısından daha önemli görünmesi, kaynakların hızla tükenmekte olduğu gerçeğini örten bir unsur olarak empoze edilmektedir. Bu anlamda kaynakların, doğanın yanlış yönetimi ekolojik felaketlere gebe dir. İnsanlığın önceliğe aldığı durumlar yine insanlığı yok oluşturma sürükleyecek duruları beraberinde getirecektir. Buğday bu anlamda tüm bu durumları sembolize etmesi açısından önemlidir. Üretim tüm bu boyutları taşımasının yanında işlevsel özelliklerde taşır. Minnesota Sanat Müzesi (1987-90) tarafından "Dünya Açlığının Sonu Uluslararası Sanat Gösterisi sergisi, buğdayı hasat ederek dünyanın 28 şehrine göndermiştir. Tohumlar, dünyanın pek çok yerine onları ekecek insanlar tarafından taşınmıştır. Proje bağlamında o dönem geniş çaplı bir anket çalışması da yapılmıştır" (Şengünel, 2019, s.104). Ankette beton yığından tıpkı bir ormanı oluşturan bu kentlerin gelecek nesiller tarafından nasıl hayal edildiklerini ölçen bir iletişimi ölçmesi açısından işlevseldir.

Sanatçı üç ay süren çalışmasıyla; insanlara manipüle edilen öncelikleri sorgulamaları, yaşamın, insanlığın, tüm canlıların; insan eylemlerinin ve insan sorumluluğunun neticesinde tehlikede olduğunu fark edilmesini amaçlamıştır. Dünyadaki açlık sorununu kapitalizmle, kentleşmeyle, büyük binalarla çözülemeyeceğini bunun ancak insanlığın kendine, doğaya dönmesiyle doğayı iyileştirmesiyle olabileceği noktasında insanlığı cesaretlendirmiştir.



Görsel 5. Agnes Denes, Buğday Tarlası, 1982.

Bu cesaret sanatçılar açısından ise sanat ve doğa ilişkisi, doğayı sanat icra edecek bir mekan olarak kullanmaktan, doğayla birlikte çalışarak, onu destekleyerek iyileştirmek için sanat yapmaya doğru evrilmiştir. Bu durumun en açık yansımasına örnek olarak "Helen ve Newton Harrison'ın projeleri insanı doğaya yeniden yönlendirmek için tasvirsel metaforların kullanıldığı, genel olarak uluslararası, ekolojik bilinci gözler önüne seren anısal çalışmaları" (Zümrüt, 2012, s.46) verilebilir. Ekolojik Sanatın büyük annesi ve büyük babası olarak adlandırılan çift, çok uzun zamanlar ekolojik sanatın gelişimine büyük katkılar sağlayan üretimler gerçekleştirmiştir. Bir çok ekolojik sanatçı gibi bu sanatçılarda üretimlerini, içerisinde bilim insanlarının olduğu; özellikle biyologlar ve ekoloji uzmanları gibi insanlarla gerçekleştirirler.

Fotoğraflar, belgelenmeler ve konu ile ilgili yazılan makaleler yardımıyla sanatçılar, uzun vadede hükümetlerin çevre politikalarını değiştirmeyi amaçlıyorlar. Sanatçıların üzerinde çalıştıkları son projelerinden biri de, Avrupa Birliği tarafından desteklenen "Peninsula Europe" (Avrupa Yarımadası projesidir (Görsel 6). Avrupa'da 350 metreden yüksek bölgelerin yeniden ya da sıfırdan orman niteliği kazanacak şekilde ağaçlandırılmasını ve otlak, çayır gibi alanların kendilerini yenilemelerini sağlayarak biyoçeşitliliğin artırılmasını öngören bu proje 1999'da başlamıştır. (Uysal, 2009, s.46-47

Bu projeye amaçlanan, suyun neredeyse doğal yollarla temizlenmesini sağlamaktır. Bu şekilde doğal alanların iyileştirilmesi amaçlanmıştır. Sanatçılar Boulder-Yer altı/ Yerüstü sızıntısı-Boulder Körfezi için Bataklık Arazi Yürüyüşü çalışmasında (Görsel 7), "kanalizasyon atık sularını arıtan ve yürüyüşü suyun neredeyse içilebilir olmaya doğru ilerlediği patika için bir metafor haline getiren bir tasarımla, insan ve ekoloji arasındaki etkileşime müdahale ettiler" (Fineberg, 2014, s.330).



Görsel 6. Helen-Newton Harisson Peninsula Europe, 2000-2008.

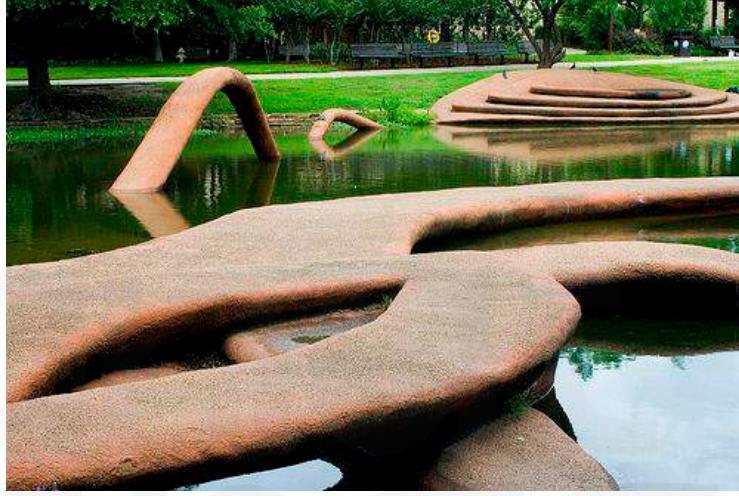


Görsel 7. Helen-Newton Harrison. Boulder-Yer altı/ YerÜstü Sızıntısı-Boulder Körfeşi İçin Arazi Yürüyüşü.

Patricia Johanson, sanat, doğa ve kendisi ile olan ilişkisini, ekolojik sistemin korunması, eko sistemde bulunan tüm canlıların; insan, hayvan, bitki yaşam hakkının korunmasına yönelik geliştirilebileceği inancıyla üretimler gerçekleştirmiştir. Çevrenin bütün unsurlarının önemseyecek kamusal projeler geliştirmiştir. O projelerinde geleneksel sanat anlayışının heykel anlayışıyla arasına mesafe koyarak, kamusal alandaki yapılarla doğa arasında bir köprü kurup bütünleştirerek sanat eserleri üretmiştir.

Onun üretimleri "yerel bitki türleri ve hayvan türlerini ekosistemleri içinde koruma odaklı olup, çevredeki kullanılmayan alanları oyun alanları, bahçeler, köprüleri bir araya getirerek büyük ölçekli projeler sergilemektedir. Bu çalışmalarında geri dönüşüm tesisleri de tasarlamakta, bu tasarımlarını ise heykelsi yollar şeklinde görsel etkisi oldukça kuvvetli bahçelere dönüştürmektedir" (Pazarlıoğlu Bingöl,Çevik, Demirci Şenkal, 2020, s.168-169). Bu kuvvetli bahçeler sadece görsel etkisi ile değil ekolojiye sağladığı katkı ile de oldukça önemlidirler. Fair Park Lagoon projesi çok büyük ölçekte iyileştirmeleri içinde barındıran, canlılar için yaşanmaz hale gelen Fair Park Lagoon'u, onu kaplayan balçıktan kurtararak gölü yok olmaktan kurtarmaya yönelik, her alandan profesyonellerin yardımı alınarak yapılan,

bitki ve hayvan çeşitliliğini artırmak adına yapılan projelerdendir (Görsel 8). Sanatçı bu proje ile amacına ulaşmıştır. Bölge yeniden canlandırılmış, bitkiler hayvanlar ve insanlar için yeniden yaşanabilir bir ye haline gelmiştir. Projede ziyaretçilerinde rahatça geçebilecekleri patikalar oluşturulmuş ve aynı zamanda kaplumbağalar ve diğer hayvanların kullanabilmelerine uygun tasarlanmıştır.



Görsel 8. Patricia Johanson, Fair Park Lagoon, 1981-86.

Josef Beuys'un sürece yönelik üretimlerinden etkilenecek, sanatının yönünü politik ve sosyal konulardan ekolojik konulara çeviren sanatçı Mell Chin bu minvalde Revival Field üretimini gerçekleştirmiştir (Görsel 9). Bu üretiminde tıpkı bir botanikçi gibi hareket ederek, toprak diriltme projesine yönelmiştir. Toprağı ağır metallerin, toksik maddelerle zehirlenmesi ve bu zehirlerden arındırmaya yönelik bu proje, Walker Sanat Merkezi tarafından desteklenmiştir. Chin, toprağın zehirli atıklardan temizlenmesi için en uygun yolun ne olacağını araştırarak, topraktaki zehri absorbe edebilen bitkilerin olduğunu öğrenerek, alanı çevrelemiş ve temizleme işlemi için bu bitkilerin ekimini gerçekleştirmiştir. Bitkilerin laboratuvarlarda denenmesi, ekimi ve bakımı gibi aşamalar belli bir süreç gerektirdiği için bu üretim sabit bir görüntüye işaret etmemektedir. Değişen, dönüşen, iyileşen bir peyzajın tüm sürecinin gözlemlendiği hem işlevsel hem sanatsal bir süreçtir.

Mell Chin sanatsal yaklaşımını;

Yaratma dürtüsü, bir sorunu ifade etmek için metaforik bir yapıt üretmek yerine, doğrudan sorunun kendisine müdahale etmek için de harekete geçebilir. Bu durumda sanatın biçimi alışlagelmiş olan nesne-meta statüsünden, süreç ve kamusal hizmet alanına kayar. (...) Ben, sanatım aracılığıyla, çözümü oldukça zor politik ve ekolojik ikilemleri ele alarak sembolik bir biçimde ifade etmeye çalışıyorum. (...) Sanat durağan bir şey olmamalı; insanları harekete geçiren bir şey olmalıdır. Sanat bir dil değildir yalnızca, işe yarar, bir işlevi vardır. Toplumda kritik bir önemi vardır. (...) Sanat değişimin mümkün olabileceğine dair olasılıkları görebilmemizi sağlar. Sanat salt sanat için değildir. (...) Toprak benim mermerim. Bitkiler, keskim. Diriltilmiş doğa, yapıtım... Bu hem sorumluluk, hem de şiirdir (Antmen, 2008, s.255).

şeklinde ifade etmiştir.



Görsel 9. Mell Chin, Revival Field, 1990.

Jackie Brookner, ekolojik yaklaşımlarda üretimleri olan ve bu alanda önemli isimlerdendir. Diğer doğa ve ekolojik sanatçılar gibi estetik kaygılardan daha çok sanatın fonksiyonelliği üzerine eğilerek doğayı ve doğada bulunan unsurları iyileştirme üzerine üretimler gerçekleştirmiştir. Hasarlı, sağlıksız, insan eliyle bozulmuş alanları eko sistem içerisinde yeniden bir denge kurabilmek adına dönüştürerek toprağa, suya ve doğaya olan görevini yerine getirmeye çalışmıştır. Onun çalışma alanına daha sıklıkla yer verdiği doğa unsuru 'su' dur. Ekolojik dengede en önemli temizlik kaynağı, doğal bir filtre olan su hem görsel açıdan hem işlevsel açıdan bu alanda kullanılabilir en önemli unsur olmuştur sanatçı için. Ayrıca farkındalık oluşturması, toplumsal bilincin diriltilmesi için dikkatin her daim üzerinde olunması gereken unsur 'su'dur. Özellikle dünya halkları için içilebilir temiz su kaynaklarına ulaşımın her kesim için adil bir noktada olmadığı düşünüldüğünde, hem doğa hem insan hayatında çok can alıcı bir noktada olduğu anlaşılabilir.

Sanatçının 'Suyun Büyüsü' isimli çalışması su üzerinde üç ada ile oluşturulmuştur (Görsel 10). Kuşların barınma ve dinlenme ihtiyacı için oluşturulan ada diğer üç adanın en büyüğüdür. Diğer iki küçük ada bitkiler içindir. Bitkisel arınma bu iki küçük adada gerçekleştirilir. Tıpkı Mell Chin'in toprağı temizleyen bitkileri gibi, bu bitkilerde kanalizasyon arıtma sürecinin bir parçası olarak suyu temizlemek üzere seçilmiş ve o adalara yerleştirilmiştir. Hem suyun temizlenmesi, hem bitkilerin ve hayvanların buradan faydalanması için tasarlanmış bu ekolojik peyzaj üretimler, sanatçının biyo-heykelleri gibi hem sanatsal hem işlevsel olarak üretilmişlerdir.



Görsel 10. Jackie Brookner, Suyun Büyüsü, 2007-2009.

Çevre sanatçısı aynı zamanda peyzaj tasarımcısı olan Alan Sonfist'in , çocukluğunda doğaya yapılanlara şahit olması sanat hayatının yönünü belirlemiştir. Diğer tüm çevre ve ekolojik sanatçılar gibi o da sanatını ve kendisini, doğayı korumaya adanmıştır. Özellikle kentsel alanlarda bulunan doğal alanların çok önemli olduğunu bilerek, gerek kent içerisindeki gerek kent dışındaki doğal alanların ve çevrenin önemine işaret etmiştir. Üretimlerini kent ve şehirlerde gerçekleştirmesi, özellikle kent insanlarına, kentin tarihinde sahip olduğu doğayı işaret etmesi, Onu diğer sanatçılardan ayıran özelliğidir. Bu anlamda ekolojik içerikli kamusal projeler gerçekleştirir.

Onun kentlerde doğa algısının ve doğanın kendisinin ne olduğunu sorgulayan çalışması Time Landscape (Zaman Manzarası), kent ve doğa zıtlığını, üstelik kentin içine yerleştirilen bir doğa zıtlığındaki estetiği ve beraberinde birçok şeyi sorguladır. New York şehrine öncesinden sahip olduğu bir dokuyu yeniden hatırlatan bu üretim ekolojik kentsel bir anıt niteliğindedir (Görsel 11).



Görsel 11. Alan Sonfist, Time Landscape, 1978.

3. Sonuç

İnsanlığın, doğaya yaklaşımı tarihsel süreç içerisinde bir takım değişiklikler göstermiştir. Ancak bu, hiyerarşik olarak insanlığın doğaya üstün gelmek, onu kendi amaçları için tahakkümüne almak istemesi şeklinde devam etmektedir. İnsanlık doğanın kendisine verdiklerini doğal süreçlerde yeterli görmeyerek daha fazlasını en kısa zamanda istemektedir. Sanat ve doğa ilişkisine baktığımızda ise sanat ve sanatçılar doğanın yanında yer alarak insanlığın çizdiği bu çizginin tersi yönde hareket etmeye çalışmışlardır. Sanat özellikle günümüz sanatı, toplumun sosyal, politik, ekonomik sorunlarını, marazlarını dile getirmeye, görünür kılmaya çalışmıştır. Kimi zaman bu sorunların oluşturduğu sistem içerisinde varlık gösterse de, itirazını ve rahatsızlığını sanatın dili ve olanakları dahilinde göstermiştir. Sanatın galeri dışına çıkma isteği ve hareketi, sanat malzemesinin radikal değişimi bu rahatsızlığın sonucunda gerçekleşmiş ve sanatın ileriye doğru ivme kazanmasını sağlamıştır. Özellikle doğa, çevre ve ekolojik problemlerin sanatçılar açısından sanatsal yöntemlerle ele alınışı ve sanatçıların bu problemleri küresel düzeyde görünürlüğe kavuşturma ve çözümü için atılacak adımlara örnek teşkil etmesi açısından oldukça değerlidir. Bu çalışmada gösterildiği gibi sanat ve doğa ilişkisinde gelinecek nokta, doğayı iyileştirmeye ve bu iyileştirmenin sürdürülebilirliğine yönelik ekolojik üretimler içermektedir. Ekolojik üretimler sanatın, bilimle, biyolojiyle, mimarlarla, şehir planlamacılarıyla, botanikçilerle ve üretimin ekolojik iyileştirme için gerektirdiği diğer bir çok uzman ile ortaklaşa gerçekleştirilmesini gerektirdiğinden, sanatçılar açısından sanatsal problemlerin dışında ve bir doğa gönüllüsü gibi hareket etmelerini beraberinde getirir.

Kaynakça

- Antmen, A.(2008). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Aydın, İ. Zümrüt, Y. (2013). Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, C.3,S.4, (53-77).
- Çüçen, A. (2011). Derin Ekoloji. <https://yesilofke.com/wp-content/uploads/2017/02/derinekojoloji.pdf>
- Fineberg, J. (2014). *1940'dan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, Çev. Simber Atay-Eskier ve Göral Erinc Yılmaz, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir
- Harrison, C.Wood,P.(2011). *Sanat ve Kuram: 1900-200 Değişen Fikirler Antolojisi*, Çev.S.Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.

Karavit, Caner, (2008). *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*, İstanbul, Telos.

Pazarlıoğlu Bingöl, M., Çevik, N. ve Demirci Şenkal, A. (2020). Çağdaş Sanatta Doğanın Manipüle Edilmesi Üzerine Sanatçı Söylemleri, *Fine Arts (NWSAFA)*, D0258, 2020; 15(3):154-171.

Spaid, S. (2002). Ecovention: Current Art to Transform Ecologies, Cincinnati, Greenmuseum.org, *The Contemporary Arts Center, Ecoartspace*.

Şengülalp, C. (2019). Ekolojik Sanat Bağlamında Agnes Denes'in Onarıcı Çevresel Heykelleri, *Al-Farabi 4.Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi*, Erzurum. (101-109).

Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politikası: Modernizm Sonrası Tartışmalar*, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.

Uysal, F.H. (2009). Çağdaş Sanat ve Ekosistem. *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul.

Yayla, H. (2011). Mekanik Düşünceden Ekolojik Düşünceye:Yeni Bir İnsan-Doğa İlişkisi Tasarımının Doğuşu. *İstanbul Journal Of Sociological Studies*, 0 (34), 67-82.

Yılmaz M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara, Ütopya Yayınevi.

Zümrüt, Y. (2011). *1960 Sonrasında Ortaya Çıkan Ekolojik Sanatın avramlar ve Amaçlar Kapsamında Değerlendirilmesi*. İstanbul:Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı Seramik Tasarım Programı, Sanatta Yeterlilik Tezi,.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Michael Heizer, Çifte Negatif, 1969, Nevada, <https://xxi.com.tr/i/land-art-ve-cagdaslari>

Görsel 2. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1969-70, Büyük Tuz Gölü Utah, <https://milenaolesinska77.medium.com/land-art-robert-smithson-fc4f7cceb344>

Görsel 3. Richard Long, Himalayalar'da Bir Çizgi, 1975. <https://kentstratejileri.com/2018/04/05/toprakta-iz-birakmak-richard-long/>

Görsel 4. Joseph Beuys, 7000 Oaks, 1982-1987, <https://goop.com/travel/culture/art-design-pilgrimages/>

Görsel 5. Agnes Denes, Buğday Tarlası, 1982. <https://ajournal.blog/Ajournal/Icerik/manhattanda-bir-vaha-agnesdenesin-bugday-tarlası>

Görsel 6. Helen-Newton Harisson Peninsula Europe, 2000-2008, <https://feldmangallery.com/exhibition/308-global-mapping-harrisons-1-11-2-8-2014>

Görsel 7. Helen-Newton Harrison Peninsula Europe Boulder-Yer altı/ YerÜstü Sızıntısı-Boulder Körfeşi İçin Arazi Yürüyüşü. <https://exhibits.stanford.edu/harrison/browse/boulder-creek>

Görsel 8, Patricia Johanson, Fair Park Lagoon, 1981-86, [https://www.pinterest.pt/pin/106397609924002277/?amp_client_id=CLIENT_ID\(&mweb_unauth_id={{default.session}}&from_amp_pin_page=true](https://www.pinterest.pt/pin/106397609924002277/?amp_client_id=CLIENT_ID(&mweb_unauth_id={{default.session}}&from_amp_pin_page=true)

Görsel 9. Mell Chin, Revival Field, 1990, <http://melchin.org/oeuvre/revival-field/>

Görsel 10, Jackie Brookner, Suyun Büyüsü, 2007-2009, <http://www.lisashawart.com/murals/installations>

Görsel 11. Alan Sonfist, Time Lanscape, 1978. <https://allartisqueuseful.files.wordpress.com/2012/10/sonfist-timelandscape-3.jpg>

Rana Hümeyra MÜJDE
ranamujde@gmail.com, Sakarya-Türkiye

ORCID: 0000-0001-6033-8300

PSIKANALİTİK ÇÖZÜMLEMELERİN SEMBOLİK DÜZEYDE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK ÜZERİNDEN ANALİZİ

Özet

20. yüzyılda Freud, psikolojik rahatsızlıkların tedavi edilmesi amacı ile birçok bilimsel kuram ve teknik geliştirmiştir. Özellikle psikanaliz yöntemi, otomatizm ve rüya yorumlama tekniğini psikoloji alanında sıkça kullanmıştır. Freud, araştırmaları ile görünmeyen bir alan olan insan zihnini açığa çıkarmıştır. Bilinçdışı olguların bilinçli eylemler ile sanatta vuku bulması Gerçeküstücülük akımı ile mümkün olmuştur. Sanatçılar somut gerçekliğe meydan okumuş, yerine bilinçdışı gerçekliği getirmiştir. Rasyonel aklın sınırlarının ötesinde bastırılmış gizil duyguların barındığı bilinçdışı, rüya ve sembol dili ile Gerçeküstücülük akımında bir ifade aracına dönüşmüştür. Sanatçılar pratikte tıpkı bilinçdışı bir faaliyet olan rüya gibi sembolik bir dil benimsemiştir. Akım belirli ilkelere bağlı kalarak gelişimini sürdürmüştür; sanatçılar otomatik çizim, mizah, düş gibi Gerçeküstücü sayılabilecek teknik ve uygulamalar ile akımın biçimsel dilinin temelini oluşturmuşlardır.

Bu çalışmada ilk olarak Freud tarafından öne sürülen psikanalitik ekol ve serbest çağrışım yöntemi ile bilinç, bilinçdışı ve rüya fenomenleri tanımlanmıştır. Ardından Gerçeküstücü sanatçıların Freud'un kuram ve teknikleri ile olan ilişkisi incelenmiştir. Gerçeküstücü resimlerdeki kavramlar bireysel deneyimler ve dönemin şartları gözetilerek Freudian bağlamda analiz edilmiş, oluşturulan sembolik dil üzerinden yapıt analizi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gerçeküstücülük, Psikanaliz, Rüya, Bilinçdışı, Freud.

ANALYSIS OF PSYCHOANALYTIC ANALYZES AT THE SYMBOLIC LEVEL THROUGH SURREALISM

Abstract

In the 20th century, Freud developed many theories and techniques to treat psychological disorders. With his research, Freud revealed the human mind which is an invisible field. The existence of subconscious phenomena in art through conscious actions has been possible with the Surrealism. The subconscious with suppressed emotions has turned into a means of expression in Surrealism with dreams and symbols. Artists used symbolic language in practice like a dream which is an subconscious activity. The artists have formed the basis of the formal language of the movement with many Surrealistic techniques and practices.

In this study, firstly, conscious, unconscious and dream phenomena were defined with the psychoanalytic school and free association method, which was put forward by Freud. Then, the relationship of Surrealist artists with Freud's theories and techniques was examined. The concepts in the surrealist paintings were analyzed in the Freudian context, taking into account individual experiences and the conditions of the period and the work was read through the created symbolic language. The work analysis was carried out on the symbolic language created.

Keywords: Surrealism, Psychoanalysis, Dream, Subconscious, Freud.

1. Giriş

Sanatta bilinçdışı süreç ve olguların bilinçli eylemler ile incelenmesi pratiği Gerçeküstücülük akımı ile mümkün olmuştur. Sigmund Freud'un (1856-1939) bilinçdışının görünür kılınmasına dair yöntem ve teknikleri Gerçeküstücülük ile bir ifade aracına dönüşmüş, sanat eseri çözümlemelerine bilimsel bir yaklaşım imkanı sunmuştur. Freud'un psikolojik sorunların ve travmanın tedavisi için geliştirdiği psikanaliz yöntemi ve rüya yorumlama tekniği yalnızca psikoloji alanında kullanılmakla kalmamış; birçok alana dahil olmuş, özellikle sanatta bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Gerçeküstücüler rüyayı yalnızca bir uyku fenomeni olmaktan öteye taşıyarak mantık ve iradeye kapalı yeni bir gerçeklik yaratmak için bir araç olarak kullanmıştır. Rüyaların sanatta kullanılması pratiği Gerçeküstücülükten öncesine dayanır. Ancak bireysel ifade olanaklarının ötesinde, bir akım ile rüya ve sanat ekseninin kesişmesi ilk kez Gerçeküstücülük ile mümkün olmuştur.

Freud, sanatçının psikanalizciye açık ettiği yanlarından, tıpkı rüya gören birinde olduğu gibi tamamen habersiz olduğunu belirterek sanat ürünlerini bilinçdışının bilgisine götüren bir yol olarak tanımlamıştır (Mannoni, 1992, s. 100-101). Sanatçıların Freud ile ilişkisi, sanat eserlerinin bilimsel bir yaklaşım ile çözümlenmesini de mümkün hale getirmiştir. Freud'un kuramları akımın felsefesinde kalıcı bir yer edinmiş, manifesto ve eserlerini derinden etkilemiştir. Eleştirel aklın, toplumsal ve ahlaki normların tümüyle hiçe sayıldığı bir alan olarak bilinçdışının kullanımı, bayağılaşmış gerçekliğe bir başkaldırı olarak Gerçeküstücülük sanat akımı ile görünürlük kazanmıştır.

Kendisine uygun zemini endüstri devrimi ile 20. yüzyılın ilk yarısında bulan Gerçeküstücülüğün yenilikçi ve bir o kadar politik tavrı, izleyiciye sunduğu temsil edilebilen deneyim alanı ile farklı bir gerçeklik yaratmıştır. 20. yüzyıl ile modern toplumlarda, yalnızlık, özgürlük ve kimlik gibi bireyi çevreleyen problemlere bilinçli dünyadan öte, aklın egemen olmadığı bir alanda çözüm bulunmaya çalışılmıştır. Freud, toplumun bireyin üzerine örttüğü örtüyü kaldırmış ve kişinin gizlediği asıl beni ortaya çıkarmıştır. Andre Breton'a göre Freud'un düş yorumları ve dil sürçmelerinden kişiyi çözümlemesi gibi sanatçının, bilinçdışı yansıması olan imgeleri çözümlemesi, bu imgelerin seçimi ile sanatçıyı ele verir (Duplessis, 1991, s. 71). Bu yönüyle Gerçeküstücülük psikanaliz ile ortak bir bağlama erişmiş olur. Öte yandan aralarındaki temel bir fark ise mümkün olsun olmasın Gerçeküstücü topluluk içinde pratikte geniş bir yer edinen kişinin kendini analiz edebilmesidir (Passeron, 1990, s. 169).

Gerçeküstücü sanatçıların psikanalitik kuram ile olan ilişkisini belirleyerek Gerçeküstücü resimlerdeki kavramları psikanalitik kuram üzerinden açıklamak ve yapıt analizi yapmak çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu bağlamda veriler, nitel bir araştırma yöntemi olan içerik analizi yöntemi kullanılarak elde edilmiştir.

2. Freud'un Kuramları ve Bilinçdışı

Psikoloji bağımsız bir bilim dalı olarak geliştiği 1870'lere dek felsefenin içerisinde yer almıştır. 19. yüzyılda pozitif bilimlerde yaşanan gelişmeler sanayileşme faaliyetleri, sosyal yaşam ve ilişkilerde önceki yüzyıllara kıyasla derin farklılıklar meydana getirmiştir. Özellikle Avrupa'da makineleşme faaliyetlerinin hız kazanması insanın kendi üretimi olan makinelere bağımlılığına sebep olmuştur. Bu durum sosyal bir varlık olan insanın daha durağan bir yaşam tarzı sürmesine ve yalnızlaşmasına yol açmıştır. Kentlerin, endüstriyel yerleşim birimleri, sanayi bölgeleri gibi yaşam alanlarına dönüşmesi ile bireyin zorlu bir psikolojik duruma girme psikolojideki çalışmalara hız kazandırmış, bilinçdışının incelenmesi ve çözümlenmesine ön ayak olmuştur.

İnsan ruhunu bilimsel olarak araştıran Sigmund Freud'dan önce ruhsal süreçler üzerine çalışmalar mevcut olsa da sistematik bir inceleme yöntemi mevcut değildir (Freud, 2000, s. 15). Rüyaların bilimsel olarak ele alınması ise Freud'un 1900 yılında yayımlanan *Die Traumdeutung* adlı kitabı ile mümkün olmuştur. Bu tarihe dek rüyalar psikolojinin çalışma alanında önemli bir yere sahip değildir ve rüyalar üzerine olan çalışmaların güvenilirliğine kuşku ile yaklaşılır. Belirsizlik olarak görülür.

Nörolog Sigmund Freud bilinç düzeyinde gerçekleşen ve gözlemlenebilen davranışlar üzerine kurulu psikolojiyi yetersiz bulmuş ve sıradan bilincin reddettiği ruhsal gerçekleri tanımlamıştır. İnsanın yalnızca bilinçli süreçler ile açıklanamayacağını; uyanık zihnin, bilinçdışı ürünlerinin uyumsuz dilini çözümlenmekte tek başına yetersiz olduğunu ve 1895 yılında öne sürdüğü psikanalitik ekol ile psikolojinin bilinçdışını incelemesi gerektiğini savunmuştur. Bilincin ötesinde ona karşıt gelen ancak tutumunu ve içeriğini açıkça etkileyen bilinçdışını gözlemlemiştir. Bilinç ve bilinçdışı süreçlerinin ayrımını yapmış; uzun zaman boyunca insanoğlu tarafından göz ardı edilen bilinçdışını ve buradaki bastırılmış olanı analiz ederek görünür kılmıştır. Bilincin bir parçası olarak arda bırakılmış tüm bu olgular bireyi birey yapan, onu olduğu hale getiren önemli unsurlar olmuştur.

Bağımsız bir yaklaşım ile insanı bilinçdışıyla açıklayan Freud bilinçdışındaki bu gizil unsurları özenli ve hassas bir şekilde bilinç yüzeyine çıkararak erişime ve yorumlamaya mümkün kılmıştır. Freud, bireylerin geçmişte yaşadıkları olumsuz deneyimleri, kötü anıları, arzuları, travmatik olayları dahası bilinçdışında yer edinen tüm unsurları geçmişin değiştirilemez oluşu gerçekliğini göz ardı etmeden onlarla konuşarak kendilerini kabullenmelerini ve bağışlamalarını sağlamış; bireylerin kim olduklarını bilmelerine ve kendi kimliklerini keşfetmelerine yardımcı olmuştur. Kişileri asıl benleri ile tanıştırmıştır. Danışanlara bilinçdışında yatan dinamikleri göstererek yeni bir iç görüş kazanmalarına olanak sağlamıştır. Bir tedavi yöntemi olarak onun danışanlarla yaptığı konuşmalar bireyin iç dünyasına ilişkin çözümlenmeleri içermiştir. Hastayı konuşturarak tedavi etme, bilinç ve bilinçdışı süreçlerinin uyumlu şekilde ilerlemesini sağlama psikanalizin temelini oluşturmuştur.

Freud, bilinçdışı olarak adlandırdığı bölümün varlığını hipnoz sonrası telkin yöntemiyle ispatlamış ancak bu yöntemin zamanla eksik ve güvenilir olmadığı anlaşıldığında yerine “serbest çağrışım” yöntemini kullanmaya başlamıştır (2020, s 15). Serbest çağrışımı danışanın bilinçdışı çatışmalarına, yönelimlerine ve fantezilerine ulaşmak için bir araç olarak kullanmıştır. İlk defa Freud tarafından kullanılan bu yöntem danışanlara zihinlerinden geçen görsel semboller aralarındaki ilişkiyi, ahlak ve toplum kurallarını gözetmeden ve zihinsel bir denetim altına almadan söyletmeye dayanır. Serbest çağrışım süresince terapistin görevi bilinçdışında bastırılmış bulunan gizil duyguların, geçmiş deneyimlerin ve tüm diğer materyallerin açığa çıkmasına olanak sağlamak ve bunları saptamaktır. Kişi terapi sırasında ancak herhangi bir sansür uygulamadan, bastırma ya da ödünleme gibi savunma yöntemlerinden sıyrılarak ve aklına gelenleri düşünmeden ham haliyle aktararak bilinçdışı materyallerini açığa çıkarabilir. Günlük yaşamında ise birey düşüncelerini filtreleyerek sosyal ilişkilerini sürdürür böylece toplumca kabul görece, kalabalık içindeki yerini koruyabilecek ve sağlıklı diyaloglar kurabilecektir.

İnsan hafızası her duygu, geçmiş anı, durum, olay ve kişiler için bireysel olarak eşleştirilen semboller inşa eder. Zihin bu sembolleri eşleştirirken onlara özdeşlikten yoksun farklı anlamlar yükler. Özdeşliği bilinçdışı bir fenomen olarak tanımlayan Carl Gustav Jung (1875-1961), birbirine benzemeyen iki şeyin her zaman bilincine varmanın, sonuçta özneye nesneyi ayırmanın zorunlu olarak bilinçli uyumluluğa dahil olduğunu belirtir (2016, s. 52). Bu bilinçdışında mümkün olmayan bir olgudur. Uygulanabilir bir düzenin olmadığı bilinçdışında yer edinen semboller düzensiz içeriğini günlük yaşamdan alır ve bilinçdışının bu edinimleri arasında mantıksal bir ilişki aranmaz. Freud, bilinçdışında hiçbir organizasyonun veya koordinasyonun yer olmadığını ve birbirine karşı işleyen eğilimlerin yan yana durabileceğini ortaya çıkarmıştır (2020, s. 17). Bilinçli zihnin algıladığı dünyada mümkün olmayan bu durum, bilinçdışı faaliyetler tarafından gerçekleştirilir.

Freud, birlikte çalıştığı ve görünürde herhangi bir teşhis koyulmayan, anatomik olarak gözlemlenemeyen vakaların fiziksel semptomlarının sebebinin bilinçdışı kaynaklı olduğu kanısına varır. Bilinçdışı, insan davranışının temelinde yatan ve farkında olmadığı tüm duygu ve düşüncelere ev sahipliği yapar. Bastırılmış olan tümüyle ortadan kalkmaz, varlığını bilinçdışında sürdürür. Bilincin ittiği tüm yoğun duygular bilinçdışındaki varlığını güçlü bir şekilde korur, burada kendilerine yer edinir, dahası rüyaları aracı koyarak sembolik bir ifade biçimi benimser. Rüyalar üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olan bilinçdışı zihinsel etkinliğini burada gösterir.

Freud, rüyalar üzerine yaptığı çalışmalar ile bilinç ve bilinçdışı fenomenleri arasında önemli ayrımlar yapabilmiş, içeriklerini incelemiştir. Rüya içeriği ve uyanık bilinç arasındaki ilişki açık ve basitçe ulaşılabılır olmaktan uzak, gizil bir bağlantı şeklindedir. Hildebrandt'a göre uyanık yaşamda belli bir güce sahip olan toplumsal ve ahlaki normlara uymayan dürtüler bilinçli zihin tarafından engellendikleri için ortaya çıkamazlar ancak bilincin uykuda ortadan kalkmasıyla uyanıklık halinde engellenen, bastırılan tüm dürtülerin bilinçdışı ile rüyada farkına varılır (Aktaran: Freud, 2020, s. 110). Freud, rüyalar üzerinde uyguladığı yorum yöntemi ile bu alandaki gizil olanı açığa çıkararak görünür kılmıştır. Günlük yaşam hatıralarından ve olaylarından bağımsız bir rüya düşünülemez ancak rüya içeriği, işleyişi bağımsız olan zaman ve mekan algısı, gerçeklik olarak algılanan uyanık yaşam ile örtüşmez. Strümpell'in belirttiği gibi: "Uyanık bilincin düzenli içeriğine ve bu içeriğin normal davranışına ait hafızamız rüyada yok olur" (Aktaran: Freud, 2020, s. 48). Bilinçdışı bu görsel içerikleri üzeri kapalı ve sembolik bir şekilde görünür kılar. Rüyalar, benimsediği sembolik dil ve imgelerinin açıkça düzenli bir içeriğe sahip olmaması ile içeriğinin uyandıktan sonra bütünüyle hatırlanamıyor oluşuna ve rüya kaynağının nereden alındığına dair belirsizliğe sebep olur.

Bilinçdışı düzleminde yer alan rüya ve bilincin hakim olduğu uyanıklık hali, birbirlerinin ruhsal dinamiklerine hizmet eden psikolojik bir alt işleve sahiptir. Ruhsal etkinlikleri ifade eden bilinçdışı, bilinç üzerinde etkilidir. Bilinçdışı, içinde barındırdığı ve bilincin kabul etmediği tüm bilinmezlerin gizlendiği bir alan olarak ele alınır. Bu süreçte uyandıktan hemen sonra rüyayı somut bir düzleme aktarmak bilincin müdahalesini en aza indirir çünkü bilinç, rüyanın alışılmış tutarsız olgularını anlamlandırmaya çalışacak ve rüya malzemesine yenilerini ekleyecektir. Parçaları bütüne tamamlayan insan zihni tutarsızlığı, eksikliği ve imgeler arası kopukluğu bütüne tamamlamak için boşlukları doldurur. Rüya ancak zihinsel bir müdahaleden geçmeden somut bir şekilde ifade edilirse bozulmaz.

Freud (2020), tüm duyuşsal, bedensel ve salt psikolojik uyarımların rüyaya neden olan uyarıcılar olduğunu, rüyaların rahatsızlık veren bir duruma tepki olarak zihin tarafından gerçekleştirildiğini belirtmiştir. Bu nedenle birey ancak bir uyarıma maruz kaldığında rüya görmesi mümkün olur. 20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa merkezli savaşlar ve savaş sonrası yaşanan toplumsal, ekonomik, sosyo-kültürel, siyasi, teknolojik gelişmeler ile özgürlük, kimlik ve bireysellik arayışları gibi birçok değişimin etkisi geniş bir alana tesir etmiştir. Bu değişim Gerçeküstücülerin yaşamını ve Gerçeküstücü sanatı da derinden etkilemiştir. Dönemin insan üzerindeki yıkıcı etkisi rüya için gerekli sağlam zemini oluşturmuştur.

2.1. Gerçeküstücülük, Psikanaliz ve Rüya İlişkisi

Gerçeküstücü grubun öncülerinden Andre Breton (1896-1966), uzun yıllar boyunca akıma kılavuzluk etmiş, akımın sözcülüğünü yapmıştır. Ancak öncesinde tıp eğitimi alan yazar ve şair, I. Dünya Savaşı'nda askeri hastanelerde şok ve travma yaşayan hastalarla ilgilenmek üzere görev aldığı sırada savaş nevrozları üzerine çalışmaları olan Freud ve psikiyatri üzerine okumalar yapmıştır. Savaş nevrozlarını psikanalitik yönden açıklayan Freud'a göre beden, ruha bir aracı ve onun aygıtıdır; ruh, kendini beden üzerinde ifade etmesi ve açığa çıkarması için bilinçdışına imkan tanımıştır (Freud, Ferenczi, Abraham, Simmel ve Jones, 2017, s. 68). Bu okumalar üzerine Breton, sonraları Gerçeküstücülüğün temelini oluşturacak bilinçdışına dair öğretileri edinmiş ve yapılandırmıştır.

Breton'un Gerçeküstücülüğe atfettiği, ağırlıklı olarak kendi fikir, duygu ve izlenimlerini aktardığı manifesto, 1924 yılında Freud'un etkisi altında akımın varlığını belgeleyen ilk Gerçeküstücülük Manifestosu olarak yayımlanmıştır. Breton manifestoda, savaş sırasında Freud'un serbest çağrışım yöntemini kimi hastalar üzerinde uyguladığını dahası bunu kendisi için de yaptığını yazmıştır (Artun, 2011, s. 201). Savaşın yol açtığı yıkım karşısında akılcılığı yadsıyan Gerçeküstücü sanatçılar, insanın bilinçdışı unsurlarını inceleyen Freud öğretilerinin, psikanalitik ve rüya kuramının etkisiyle bilinçdışına yönelmiştir. Freud'un psikanaliz, serbest çağrışım yöntemi ve rüya yorumlama tekniği Gerçeküstücü sanatçılar ile sanatsal bir ifade ve üretim yöntemine dönüşmüştür. Sanatçılar Freud'un psikanaliz ve rüya kuramlarının etkisi ile bilinçdışı, rüya, düşsel imge ve fantezileri aktarmıştır.

Sanatçıların Freud öğretileri ve bilinçdışına dair yönelimleri, beraberinde kimi Freudyen tekniklerin oluşmasını sağlamıştır. Bunlardan biri Breton tarafından geliştirilen ve Gerçeküstücü sanatta önemli bir yer edinen, sanatçılar tarafından sıkça uygulanan otomatizm tekniğidir. Freud'un serbest çağrışım tekniği ile benzerlik gösteren otomatizm; estetik ve ahlaki sınırlamaların ötesinde, iradeden bağımsız ve bilinç denetiminden yoksun olarak bilinçdışından açığa çıkan saf bir ürün elde etme üzerinedir. Breton'a göre otomatizmde kişi, mümkün olduğunca pasif ya da algılayıcı bir durumda olmalı, benliğini dış dünya uyaranlarına ve bilinç denetimine kapatmalıdır (Passeron, 1990, s. 39). Bilinçdışı itkileri ile yapılan sanatsal uygulama otomatizmin temelini oluşturur; kişinin içe dönük olarak konsantrasyon halinde yaptığı kendiliğinden eylemleri kapsar. Andre Masson, Joan Miro ve Yves Tanguy gibi Gerçeküstücü sanatçılar bu tekniği kullanarak ruhsal ürünleri yaşama dahil etmiş böylece bilinçdışından çıkan saf ürünlerin, oldukları yalıtılmışlık halinde kalmalarını sağlamışlardır. Freud öğretilerinden etkilenerek ortaya çıkarttıkları otomatizm, otomatik yazı ve otomatik çizim gibi yöntemler ile yapıt üretim sürecinde bilinçdışı etkinlikleri bilincin yerine koymuşlardır.

Sanatçılar, Freud öğretilerinin yanı sıra endüstri faaliyetleri ile köklü değişimler yaşayan yeni dünya düzeni sebebi ile mantıksal dünyanın ötesinde yeni bir gerçeklik alanı aramaya yönelmiştir. Bu arayış, temelinde küçük yerleşim birimleri ve kırsal yerleşkelerde yaşayan insanların kent yaşamına geçmesi ile yeni endüstri kentlerinin oluşumuna dayanır. Sanayi faaliyetlerinin manevi değer ve yarguları yok saydığı, üretim ve kazanç odaklı bir sisteme sahip oluşu, zamanla bireyin zorlu bir psikolojik süreç içerisine girmesine sebep olmuştur. Endüstrileşme faaliyetleri ile değişen toplumsal ve kültürel yapının doğurduğu yeni bireysellik anlayışına karşılık, sanatçılar tarafından bireyin öznel oluşu değerli kılınmıştır. Bir parçası olduğu toplumdan yoksun olarak düşünilemeyen birey yine içerisinde yer aldığı toplumun kabul etmediği arzu, istek, fantezi ve davranışları gölgeleyerek bilinçdışına itmeye zorunlu kılınmıştır. Gerçeküstüçüler salt gerçekliği gözle görülen, algılanan dünyada değil bilinçdışında aramıştır. Birey gerçek kimliğini, bilincin yerini bilinçdışı alması ile rüya düzleminde göstermiştir.

Akım, gerçekliği işaret eden ve açıkça reddettiği geleneksel sanat anlayışına karşı cephe almıştır. Bilinen dış dünya gerçekliği, yerini bireye dönük, içsel gerçekliğe bırakır. Kendinden yola çıkan sanatçı için bilinçdışının incelenmesi pratiği tümüyle bireysel bir yaratım sürecine dayanır. Bireysel deneyimlerin aktarımı ise beraberinde içsel olan ile gerçekliğin kutuplaşmasına yol açar fakat Gerçeküstüçülük bireye dönük bir ifade biçimi benimserken içerisinde yer aldığı toplumu tümüyle yok saymamış, aksine insan ve insanlığın içsel ihtiyaçlarının dışa vurulması yönünde çaba harcamıştır (Artun, 2011, s. 233). Öyle ki sanatçıların bilinen gerçekliğin ötesine yönelik arayışları, 20. yüzyılın yozlaşmış kültürel yapısının, toplumsal düzeninin dahası burjuva değer ve yargılarının sınırlarını aşabilme sorunsalı üzerine gelişmiştir. Burjuva sınıfının maddiyat ve rasyonalite gibi, görünen dünya değerleri ile ilişkisi Gerçeküstüçüler tarafından reddedilmiş ve karşı çıkmıştır. Gerçeklik ve rasyonaliteden kopuş ancak zemini bilinçdışı olguların oluşturduğu bir görüş ile mümkün olmuştur. Gerçeküstüçülerin burjuva değer yargılarına karşı ve politik oluşu; sanatçıların, bilinçdışı fenomenlerine ve aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilme üzerinedir (Antmen, 2009, s. 135). Gerçeküstücü sanat gerçekliğe ve rasyonel akla tümüyle karşı çıkarken oluşturulan yeni ve özgün biçimsel dil ile sanat ve yaşamı ortak bir paydada birleştirmiştir. Uzam ve zamanın ötesinde, bilinen dış dünya gerçekliğine karşılık yenilikçi bir alan olarak bilinçdışı gerçekliği sunulmuş ve irrasyonel bir tavır benimsemişlerdir. Alternatif bir gerçeklik yaratmaya dair arayışları, dış dünya gerçekliğine aykırı bir alan oluşturmaya dek varmıştır. Henüz açığa çıkmamış bilinçdışı, gerçekliğe karşı, özgürlük ve bireyselliğe alternatif bir alan arayan Gerçeküstüçülerin hedefi olmuştur.

Gerçeküstücü sanatçılar ortak bir biçimsel tavır benimsemezken, geleneksel sanatın estetik kaygılarının yok sayıldığı, üslup ve içerikte tümüyle bağımsız bir anlayışa sahip olmuşlardır. Düşsel imgelerin dış dünya nesne ve olguları olarak tasvir edilmesi, sanatçıların doğaya öykünmeksizin yalnızca bilinçdışı çözümlerinin maddesel alana taşındığında bir göstergeye ihtiyaç duymasından kaynaklanmış; sanatçı bunu yaparken bastırıldığı gerçekliklerini yüzeye çıkarmıştır. Farklı mizaç ve yönelimlere sahip Gerçeküstücü sanatçılar, derinlik kazandırmak için gerçeklik ile oynamış,

rüyaları ve gün düşlerini farklı teknikler ile yansıtmıştır (Duplessis, 1991, s. 67). Rüya olguları sembolik bir dile sahip oluşu nedeni ile bilinçli zihinde tümüyle farklı bir anlama karşılık gelir. Sanatçının Freudyen tekniklerden yararlanarak kendi bilinçdışı ürünlerini yorumladığı ve anlamlandırdığı bilinçdışı gerçeklik ise bireysel olması nedeni ile biriciktir. Burada özgür bir alan yaratan sanatçı, kendine bir ifade yolu bulmuş olur. Gerçeküstücü sanatçı, bilinçdışı olguları ruhsal alanın derinliklerinden çekip çıkararak somut alana taşıyarak dış dünya gerçekliğine meydan okumuştur. Bir gerçekliğin diğer gerçeklik alanına taşınması, kendini ifade eden sanatçının bilinçdışındaki baskılarını azaltıcı niteliktedir. Çıkan ürün, sanatçının bilinçdışının bir yansıması ve gölgesidir.

Birbiriyle ilgisiz görünen biçim ve nesnelerin doğal ortamlarından tümüyle bağımsız bir mekanda bütüncül bir yapıda bir araya getirilmesi, Gerçeküstücülüğün biçimsel tavrının temelini oluşturmuştur. Günlük yaşamda ortak bir alana ve belleğe sahip olmayan nesnelere, kökeni bilinçdışına dayanan bir sanat üretiminde, arasındaki uzaklık ve ilgisizlik ile lirik bir yapıya bürünür. Birbirinden kopuk parçalardan oluşan ve çelişkili olan iki şeyin bir araya gelebildiği bir alan olarak rüyalar imkansız mümkün kılar; uyanıklık halinin bilgilerini yok sayarak, etik ve ahlaki açıdan kişiyi duyarsız gösterir (Freud, 2020, s. 92). Kişinin asıl düşünce ve yaklaşımı başta mantık olmak üzere, dini ve ahlaki baskılar, aile yapısı, toplumsal normlar ve etik kurallar tarafından kısıtlayıcı ve engelleyici bir şekilde kontrol altında tutulur. Yeni bir gerçeklik anlayışı yaratmayı hedefleyen Gerçeküstücüler mantığı reddederek tüm bu olgulara karşı çıkmış, hayal gücü ve bilinçdışı ürününü bilinç ile bozup değiştirerek gerçekliğe yeni bir anlam kazandırmışlardır.

Yaşamın her alanında görünür olmaya çalışan akım, yazılı ve görsel yapıtların ötesinde, deneysel teknikler ile ürettikleri yazılı eserler, açtıkları sergiler, yayımladıkları bildiriler, manifestolar ve dergiler ile bunu gerçekleştirmiştir. Tüm bu faaliyetler, Gerçeküstücülüğün bilinirliği ve sürekliliği açısından önemli belge ve kaynaklar olmuştur. Akımın sanat çevrelerince bilinirliği artarken Freud da geniş kitlelere ulaşmış ancak sanatçıların bilinçdışı yönelimleri Freud'dan karşılık bulamamıştır. Bunun başlıca sebebi klasik sanatlara ilgi duyan ve bu doğrultuda sanatçı analizleri yapan Freud'un modern sanatlar ile ilgilenmiyor oluşudur. Freud'un Gerçeküstücü topluluk ile olan tek yönlü ilişkisi temelde akımı anlamaması üzerinedir. Gerçeküstücü düşüncenin zeminini oluşturan fikirlerine rağmen Freud, sanatsal konulardaki bilgisizliğini kabul etmiştir (Passeron, 1990, s.169). Freud ve sanat arasındaki yadsınmaz ilişkiye karşın Gerçeküstücü topluluk ile nörolog arasındaki bağlantı Freud'un kuram ve yöntemleri ile sınırlı kalmış, sanatçılar bu doğrultuda eserler vermiştir.



Görsel 1. Salvador Dalí (1939). *Eylül Sonunda Üç Izgara Sardalya ile Tabakta Telefon / Telephone in a Dish with Three Grilled Sardines at the End of September* [Resim]. St. Petersburg, ABD: Dalí Müzesi.

Alman İmparatorluğu Nasyonal Sosyalist tek partili totaliter diktatörlük rejimine dayalı yönetim sistemiyle Adolf Hitler öncülüğünde 1933-1945 yılları arasında devlet politikasını sürdürmüştür. Dünya savaşının sebep olduğu

yıkım ve Alman İmparatorluğunun yarattığı tehdit ile meşgul olan Salvador Dali (1904-1989), 1930'lu yıllarda eserlerinde Hitler ile ilişkilendirdiği yeni imgeler kullanmaya başlamıştır. Bu imgelerin başında telefon ahizesi gelir. Telefon Ahizesi, Büyük Britanya başbakanı Neville Chamberlain ile Adolf Hitler arasında savaşı önlemek için gerçekleştirilen ancak olumsuz sonuçlanan telefon ve telgraf görüşmelerinin bir temsilidir. Telefon ahizesinin gövdesinden ayrılarak işlevsiz kılınması ve ızgara sardalyalar ile birlikte bir tabakta yer alması telefonun iletişim kurmak için kullanılması beklentisini yok saymıştır. Siyah telefon ahizesi Dali'nin savaşa dair endişe ve korkularının bir ifadesidir. Resme hakim olan karamsar hava, tekin olmayan ortam ve güneş ışığı yerine donuk, suni bir ışıkla aydınlatılmış hissi veren mekan bunu desteklemiştir. Dali'nin mekanlarındaki geniş, düz ve sonu görünmez alanlar rüya düzlemini yansıtır niteliktedir.

Dali'nin eserlerindeki Hitler tasviri Gerçeküstücü sanatçılar tarafından Hitler sempatzanı olarak görülmesine sebep olmuştur. Dali, (2017) Gerçeküstüçüler arasında kuşku uyandıran Hitler tasvirinin apolitik ve paranoid kökenli olduğunu belirterek politik bir yönünün olmadığını dahası hiçbir eserinde bilinçli politik bir anlatım dili benimsemediğini ifade etmiştir. Hitler sempatzanı olarak suçlanması üzerine, temelde rüyalarını tanımlamaya çalıştığını ve içerikleri üzerinde bilinçli bir kontrole sahip olmadığını savunmuştur. Haffner'in söyledikleri Dali'yi destekler niteliktedir. Haffner, bireyin rüyalarından sorumlu olmadığını çünkü rüya yaşamını var eden gerçeklerin hakikatleri barındıran düşüncelerden ve iradeden yoksun olduğunu belirtmiştir (Aktaran: Freud, 2020, s. 106). Ancak her ne kadar rüya bilinçdışı bir faaliyet olsa da Dali'nin çalışmalarına tümüyle bilinçdışı ürünü demek yanlıştır çünkü edimsel süreçlerde bilinç yoksunluğundan söz edilemez.

1936-1939 yılları boyunca İspanya İç Savaşı nedeni ile Fransa'da yaşayan Dali, kısmen yenmiş ızgara sardalyalar ile yaklaşan dünya savaşında İspanya'ya talihsiz bir rol biçmiş, işlevsiz telefon ahizesi ise Avrupa'ya ayna tutmuştur. Eser Freudien bağlamda ele alındığında mitoloji ve folklorda cinsel organ sembolü olarak kullanılan balığın yer aldığı görülür. Fallik bir sembol olan ve sardalyalar ile ifade edilen üç sayısı ile mağaraya benzer koyu, genişçe bir boşluk oluşturan ağaç dalı Freudien sembolizmde yer alır. Ağaç dalının oluşturduğu mağara Freud'a göre kadın bedeni anlamını taşır ve iki imge bir bütün olarak cinsel birlikteliği sembolize eder. Balık imgesi ile ilişkili olarak telefon ve ızgara sardalyaların bulunduğu tabak ile üzerinde yer aldığı tahta zemin ise yine kadın bedenine karşılık gelir. (Freud, 2020)



Görsel 2. Max Ernst (1937). *Gerçeküstücülüğün Zaferi / The Triumph of Surrealism* [Resim]. Özel koleksiyon.

Max Ernst (1891-1976), Paris'teki Galerie des Beaux Arts'da gerçekleşen Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi için yaptığı Gerçeküstücülüğün Zaferi adlı eserini İspanya İç Savaşı'nda cumhuriyetçilerin yenilgisinden kısa bir süre sonra yapmıştır. Bu savaşta faşizm yanlısı İspanyol liderler, Ernst'in anavatanı olan Alman İmparatorluğu'nun da aralarında olduğu ülkeler tarafından desteklenmiştir. Ernst'in yarattığı yalnızca iç savaşın değil, memleketi Alman İmparatorluğu'ndan tümüyle Avrupa'ya yayıldığını gördüğü tehlike ve yıkımın bedene bürünmüş eleştirel bir tasviridir.

Uzuvları uzatılmış ve biçimlendirilmiş, bozuk yapısı ile sığıyor gibi görünen yaratık yüzünde muzip bir ifade taşır. Dahası bir uzvundan yeni bir varlık türüyormuş gibi görünür. Sanatçının sıkça kullandığı kuş motifi bir çeşit fantezi ürünü olarak karşımıza çıkar. Bu kuş, sanatçının kendi mitolojisinde yer alan bir tür sembolik varlıktır. Ernst'in antropomorfik kuş başlı figürü, sanatçının alter egosunu yansıtan ve sanatçı tarafından inşa edilmiş imgesel bir ürün olan Loplop kuşudur (Kavky, 2005, 368). Fallik bir güç ve otorite sembolü olarak sanatçının babasını ve öidipal bir çatışmayı işaret eder. Elizabeth Legge, Freud'un oedipus kompleksi kuramını Ernst'in babası ile rekabetini dile getirmesi ve babasının temsil ettiği fallik gücü reddetmesi için etkili bir araç olarak bulduğunu belirtir ayrıca sanat tarihçisi Werner Spies, Ernst'in Freud sembolizminde kuşların cinsel arzu ile ilişkilendirilmesinin farkındalığından bahseder (Aktaran: Kavky, 2005, s. 360-366). Buna göre Ernst'in Freud üzerine çok yönlü bir okuma gerçekleştirdiği söylenebilir.

Yaratığın dinamik formunda yatan tehditkar tavır yer aldığı atmosferi karamsarlaştırır; yıkıcı potansiyeli ve betimlediği şiddet bedeninin canlı ve agresif rengi ile vurgulanır. Ernst, Gerçeküstücülüğün alışılmış durağan simgesel anlatım dili yerine parlak ve doymuş renk alanları ile canlı ve kontrast bir etki yaratarak dışavurumcu bir tutum sergilemiştir. Werner Spies, Ernst'in estetik kabullere meydan okuyan yaklaşımını resmin iki farklı ancak birbirini tamamlayan düzlemde gerçekleştiğini, bunların saldırganlık ve coşku olduğunu aktarmıştır (Aktaran: Artun ve Artun, 2018, s. 484). Ernst'in henüz Dada oluşumu içerisinde yer aldığı yıllarda belirttiği bu ifadeler sanatçının grotesk figürlerini ve dinamik yapıdaki eserlerini tanımlar niteliktedir.

Gerçeküstücülüğün Zaferi, başlangıçta Evin Meleği olarak adlandırılmış ancak daha sonra Ernst tarafından yeniden düzenlenmiştir. Eserin ilk adlandırılışında melek kelimesinin kullanılması resimdeki grotesk figür ile çelişir. Melek betimlemesinin geleneksel olarak güzel ve görkemli kanatlara sahip insan formunda bir canlı olarak tasvir edilmesi Ernst'in figürü ile zıtlık içerisinde. İsmi başlangıçta böyle tercih edilmesi ikonografik bir eser oluşu konusunda izleyiciyi düşündürür. Dini anlatılar, dindar Katolik bir aile ortamında yetişen Ernst'in beslendiği kaynaklardan yalnızca biridir. Sanatçı, Gerçeküstücü hareketin ve bir meleğin temsili olarak konumlandığı başlık ile içerisinde bulunduğu dönemin karmaşa ve yıkım duygusunu uyandırmaya yardımcı olmayı amaçlamıştır. Eser, bireyciliğin yok sayılmasını ve totaliter yönetim anlayışının getirdiği çöküşü ifade eder. Bu bağlamda Ernst'in zekice ironik bir isimlendirme ile etkiyi artırdığı gözlemlenir.

Ernst'in birçok çalışmasında mitolojik figürlere benzerlik gösteren insan-hayvan birleşimi canlılar yer alır. Sanatçının bilinçdışının ötesinde dini temele dayanan yaratıkları beraberinde bir tür yargılama, cezalandırma sahnesi ile görülür. Ernst'in figürü, Yeni Ahit'te yer alan bir anlatıda meleklerin tehditkar, kontrolsüz, kötüye işaret eden olaylar zincirinde bulunmasına işaret eder ve bununla benzerlik gösterir. Yedi trompet, Yeni Ahit'te geçen bir dizi dini anlatıya dayanır. Büyük ölçekli sıralı olayların anlatıldığı yedi trompet yargılarının içeriği toplu ölümler, geniş çaplı yangınlar, yıkım, gökyüzünün kararması ve karanlık çökmesi gibi anlatılardan oluşur (Vahiy, 8: 7-12). Okuyucuya bir uyarı, duyuru ya da uyarının gerçekleşmek üzere olduğunu belirtir. Zaten I. Dünya Savaşı'nda Alman ordusuna hizmet eden ve savaşın etkilerini sahada gözlemlemiş olan Ernst benzer bir tavırla yeniden yaklaşan savaşı işaret etmiş ve uyarmıştır. Bu bağlamda Ernst'in eserin yeniden isimlendirilmesinde de bir çağrışım yöntemine başvurduğu görülür. Orijinal dilinde Fransızca olarak isimlendirilen eserde, zafer anlamına gelen 'triomphe' ile trompet anlamına gelen 'trompette' sözcüğü arasında ses uyumu vardır. Freud, benzer bir ses uyumunu rüyadaki imgeler ve bu imgeler ile ilişkili olabilecek nesnelere çözümleme ve anlamlandırma için kullanmıştır.

Bir başka açıdan, kız kardeşi ve sevdiği kuşu Ernst'in bilinçdışında kalıcı bir yer edinen iki önemli unsur olarak karşımıza çıkar. Sanatçı, çok sevdiği papağanının ölmesi ve aynı sabah babasının kız kardeşinin doğduğu müjdesini vermesi ile iki olay arasında bağlantı kurmuştur. Kuşun yiten hayatı ile bebeğin doğumunu ilişkilendirmiş ve zaman içinde kuş ve insan varlığı arasında güçlü bir ilişki kurmuştur (Turani, 1995, s. 619). Sık sık kullandığı kuş imajı ile eserde yaratığın gagaya sahip olması bu ilişkiyi kuvvetlendirir. Ayrıca yedi trompet yargılarında, trompet seslerinden önce gelen melek, bazı çevirilerde kartal olarak tasvir edilen bir kuş formunda belirir ve uyarıda bulunur (Vahiy, 8:13). Gelecek olan yıkımı işaret eden grotesk figür ile sanatçının beslendiği dini kaynak bu bağlamda birbirleri ile örtüşür. Ayrıca yaratığın bedeninden bir başka varlığın türemesi Ernst'in kız kardeşinin doğumuna işaret eder ve Freud sembolizminde hamilelik olarak anlamlandırılır (Freud, 2020, s. 384).



Görsel 3. Victor Brauner (1946). *Hakikat / Veritè* [Resim]. New York, ABD: Enrico Donati özel koleksiyonu.

Victor Brauner (1906-1966), 1931'de Koparılmış Göz ile Otoportre adlı resmi yapmıştır. Resimde sanatçı, olmayan bir gözü ile tasvir edilmiştir. Bu çalışmadan yedi yıl sonra, 1938'de Brauner'in, iki ressam arasındaki kavgaya müdahale ettiği sırada ressamlardan biri tarafından atılan şişenin kırılmasıyla etrafa saçılan cam parçaları sol gözünü kaybetmesine neden olmuştur. Bu kaza sonucu ise Gerçeküstücü grup tarafından bir çeşit önseziye sahip olduğuna inanılmıştır (Passeron, 1990, s. 131). Brauner bu olaydan ve açıkça II. Dünya Savaşı'ndan sonra çalışmalarında çok yönlü bir değişikliğe gitmiştir. Sanatçının meselesi, malzeme seçimi dahası eser boyutları bile değişir. Folklor başta olmak üzere din, rüya, mitoloji, okültizm ve mistisizm gibi konular Brauner'e kaynaklık etmiştir. Sanatçı, bu ilgisinin sebebi olarak o henüz çocukken babasının spiritüalizm ile ilgili olmasını ve hipnoz seanslarına katılmasını işaret etmiştir (Aktaran: Morando, 2015). Brauner'in babasından gelen mistik olana karşı ilgisi beraberinde biçimsel olarak arkaik bir ifade şeklini ortaya çıkarmıştır. Brauner'in benimsediği yeni ifade şekli malzeme tercihine de yansımıştır. Sanatta kullanımı oldukça eskiye dayanan, boyanın erimiş balmumu ile karıştığı bir teknik olan ankostik tekniğini kullanmış ve bu teknikte ilerlemiştir. Sanat tarihçisi Morando, Brauner'in tekniğindeki bu değişimin, sanatçının resminde materyallerden büyümlü erdemler ile temsile yani kazanmış metin ve görüntülere enerji aktarımını öneren önemli bir değişime işaret ettiğini belirtmiştir. Bu da eski eserleri anımsatan bir sanat üretimi ile sonuçlanmıştır (Aktaran: Morando, 2015). Resim, arkaik ve ilkel sanattan esinlenen formları içerisinde barındırır. Zıt renkler ile stilize edilmiş figürler yer yer dekoratif öğeler ile süslenmiştir. Maskeler ve kullanılan sembol dili eski mağara resimlerini çağrıştırır.

Resimde yılan açıkça yaratılış hikayesine işaret eder. Yaratılış hikayesinde yılan ile simgelenen tinsel aşk geleneksel öğretiden göksel ışığın sarhoşluğu olarak görülür ve değersizleştirilir. Geleneksel öğretilerin önemli

bir bölümünü reddeden Gerçeküstücülük ise tensel aşk ile tinsel aşkı eşdeğer tutmuş; her iki ögenin bütüncül bir beraberlik içinde olmalarının mümkün olduğuna inanmıştır (Artun, 2011, s. 257-258). Öyle ki sanatçı zıt renkler ile kompoze edilmiş karşıt figürler arasında uyum kurmuştur.

Resim Freud'un (2020) sembol çözümlenmeleri üzerine okunacak olursa, yılan sembolü erkek cinsel organına karşılık gelir. Figürlerin yer aldığı yumuşak kenarlı dikdörtgen biçimli dar alan anne karnı ile ilişkilendirilir. Brauner'in malzeme seçimi de bunu desteklemiştir. Çünkü ahşap ve tahta dokuları kadını temsil eder. Aynı zamanda resimde figürlerin yer aldığı, kutuya ya da bir kaba benzer tek boyutlu alan Freud sembolizminde kadın bedenine karşılık gelir. Freud, dairesel objeleri kadın ve kadın cinselliği, geometrik formları ise erkek ve onun cinselliği ile ilişkilendirmiştir. Bu yaklaşımla figürlerin maske seçimlerinin kendi cinsiyetlerine uygun olduğu görülür.

3. Sonuç

Gerçeküstücülük ile bilinçdışı ve rüya olgularının incelenmesi pratiği, psikoloji ve sanat tarihi disiplinleri ile dönemin toplumsal, kültürel, sosyal ve bireysel değer yargıları üzerine analiz edilmiştir. Sosyal, siyasi, politik baskıların etkisi ile birey, kendini çevreleyen kaygı, yabancılaşma, kimlik, yalnızlık ve özgürlük gibi modern toplum problemleri için aradığı çıkış yolunu irrasyonel bir alan olan bilinçdışında bulmuştur. Bilinçdışı, etkinliğini iradeden ve her türlü edimsel süreçten bağımsız olarak rüya düzleminde sürdürür. Bilinçdışı alanda bilinçli süreçlerin varlığından söz etmek mümkün değildir; bilinçdışına dair tüm etkinlikler bilinçten yoksundur.

Gerçeküstücüler tarafından bir deneyim alanı olarak işlevselleştirilen rüyalar, psikanaliz yöntemi ile bastırılmış duygu, arzu ve dürtülerin bilinç kontrolünden yoksun bir şekilde ifade edilmesi ile sanatta kullanım alanı bulmuştur. Baskıcı unsurlar tarafından bilinçdışına itilen olgular burada sembol dili ile bağlamlarının dışına taşarak farklı birer anlam kazanmıştır. İradenin egemenliğinden sıyrılarak bilinçdışı imgeyi yeniden keşfeden Gerçeküstücü topluluk, tıpkı bilinçdışı ve rüyalardaki gibi sembolik bir dil kullanmış, bu tavrı pratiğe yansıtmıştır. Freud'un teknikleri sanata uyumsayarak bu alanda yeni üretim yöntemleri geliştiren Gerçeküstücüler, ilişkisiz nesnelerin bir araya gelebildiği bilinçdışı alandan rasyonel dünyaya sembol dilinin kullanıldığı bir aktarım gerçekleştirmişlerdir. Gerçeküstücü sanat üretiminde bilinçdışı olguların bilinçli eylemler ile kullanımı yalnızca bireysel değil aynı zamanda toplumsal bir dışavurum amacı gözetmiştir. Gerçeküstücülük felsefesinin temelini oluşturan Breton için başka bir gerçekliğe kaçmak tek başına bir problem olarak görülmemiş, rasyonel dünyada olumlu işler yapmak ve bir yandan bilinçdışı üzerine araştırmalar yaparken somut dünyada değişim yaratabilmek topluluğun amaçları arasında olmuştur (Duplessis, 1991, s. 18).

Ortaya konan verilere dayanarak Gerçeküstücü sanat akımının Freud ile olan ilişkisi üzerine bilimsel yöntem ve teknikleri sanat alanına taşıdığı, özellikle dönemin zor koşulları ve baskısı altında eser verdikleri, bununla birlikte bilinçdışının incelendiği ve pratikte sıklıkla kullanıldığı sonucuna varılır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. bs.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (Der.). (2011). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (2. bs.). (K. Özsezgin, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. ve Artun, N. A. (2018). Max Ernst, Dada ve Sürrealizm. A. Artun (Ed.), *Dada Kılavuz 1913-1923 Münih, Zürich, Berlin, Paris* içinde (s. 479-491). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dali, S. (2017). *Bir Dahinin Güncesi* (4. bs.). (S. Aközlü, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Duplessis, Y. (1991). *Gerçeküstücülük*. (İ. Yerguz, E. Çamurdan, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Freud, S. (2000). *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri* (S. Budak, Çev.). Ankara: Öteki yayınları.

Freud, S. (2020). *Rüyaların Yorumu (Tam Metin)* (6. bs.). (D. Muradoğlu, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Freud, S., Ferenczi, S., Abraham, K., Simmel, E. ve Jones, E. (2017). *Psikanaliz ve Savaş Nevrozları* (A. Beyaz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Jung, C. G. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü* (N. Nirven, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Kavky, S. (2005). Authorship and Identity in Max Ernst's Loplop. *Art History*, 28, 357-385. Erişim adresi: <https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2005.00468.x>

Mannoni, O. (1992). *Sigmund Freud* (V. Atayman, T. Kurultay, Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.

Morando, C. (2015). Victor Brauner's Writing in/at Work: Dada and Surrealist Inventions of a Picto-poet. *Dada/Surrealism*, 20. doi: 10.17077/0084-9537.1299.

Passeron, R. (1990). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi* (2. bs.). (S. Tansuğ, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (1995). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://archive.thedali.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=119;type=101>

Görsel 2: <https://www.max-ernst.com/the-triumph-of-surrealism.jsp>

Görsel 3: <https://ochyming.tumblr.com/post/624512987267514368/victor-brauner-1903-1966-verite-26th-april/amp>

Bayram DEDE

Doç.Dr. Adıyaman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, bayramdede@hotmail.com, Adıyaman-Türkiye

ORCID:0000-0003-1168-4068

Ali MUTLU

Öğretmen Merkez Turgutreis Ortaokulu, ressam_44_@hotmail.com, Muğla-Türkiye

ORCID: 0000-0002-7137-2958

SANATTA YARATICILIĞIN YİTİMİ HİPERREALİZM

Özet

Fotoğraf makinesinin keşfi ile birlikte, fotoğraf ortaya çıkmış ve sanatta önemli bir etki yapmıştır. Fotoğraf makinesinin bulunması ile birlikte sanat, doğayı yansıtmaktan vazgeçmiş, “soyut ifadeye yönelmiştir“ Tüm bunlara rağmen 1960’ta ortaya çıkan Pop-Art’la birlikte yeniden önem kazanan nesnel gerçekçilik, kitle iletişim araçlarından aldığı imgeleri sanatta kullanarak yeni bir sanatsal anlayışın doğmasına neden oldu. Hiperrealizm ile Pop-Art’ın çok yakın bir ilişkisi vardır. Her ikisi de kitle iletişim araçlarından aldığı imgeleri sanata kazandırmış, birebir kopyalarını üretmişlerdir. Sanatçı çalışacağı fotoğrafın aynı görüntüsünü elde etmek için fotoğrafın dia pozitifini yansıtarak görüntüyü birebir elde etme amacındadır. Sanatçı, fotoğrafın aynısını elde etmek için tüm ustalığını göstermek zorundadır. Bu yüzden sanatçı, klasik sanat tekniklerinden ve realist bakış açısından sonuna kadar faydalanır. Hiçbir rastlantıya yer vermeyen hiperrealistler, klasik sanatın tüm olanaklarından faydalanma yoluna giderler. Bir kısır anlayış oluşturan hiperrealistlerde duygunun olmadığı söylenebilir. Hiperrealizm sanatçısı yalnızca kopya ettiği fotoğrafı yansıtmayla sınırlı kalır. Hiperrealizm, avangart çağında biçimsel olarak tamamen farklı bir anlayışı ortaya koyar. Biçimi sağlayan klasik renk bilgisi, sanatçının amacına ulaşması için önemlidir. Fotoğraftaki resmi birebir yansıtmayı için boya karışımını ve tüm resimsel öğeleri bir disiplin içinde vermek zorundadır. Avangart sanatın tepkici, ütopik, coşkun anlayışının yerine hiperrealist sanatçı pasif bir kişilik oluşturarak sadece bir mimesis gerçekleştirmiş olur.

Anahtar Kelimeler: Hiperrealizm, Fotoğraf, Yaratıcılık.

LOSS OF CREATIVITY IN ART HYPERREALISM

Abstract

Photography emerged and made a significant impact in art With the discovery of the camera. Art ceased to reflect nature and oriented towards abstract expression with the invention of the camera. Despite all this, objective realism, which gained importance again with Pop-Art that emerged in 1960, caused the emergence of a new artistic understanding by using the images taken from mass media in art. Hyperrealism and Pop-Art have a very close relationship. Both of them have brought images taken from mass media to art and produced exact copies. The artist aims to obtain the same image of the photograph he/she will work with by reflecting the slide positive of the photograph. The artist has to show all his/her ingenuity in order to get the same photo. Therefore, the artist fully utilizes classical art techniques and a realist perspective. Hyperrealists, who do not allow any coincidence, try to make use of all the possibilities of classical art. It can be said that there is no emotion in hyperrealists who form a vicious understanding. The hyperrealism artist is limited to reflecting the photo he/she has copied. Hyperrealism offers a completely different understanding in form in the avant-garde era. The classical color knowledge that provides the form

is important for the artist to achieve his/her goal. He/She has to give the paint mixture and all pictorial elements in a discipline to reflect the picture in the photograph exactly. Instead of the reactive, utopian, enthusiastic understanding of avant-garde art, the hyperrealist artist only achieves a mimesis by creating a passive personality.

Keywords: Hyperrealism, Photograph, Creativity.

1. Giriş

Hiperrealizm, fotoğraf makinesinin kullanılmasıyla ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Hiperrealizmde el işçiliği tekrar önem kazanır. Sanatçı, tam bir zanaat işçisi gibi davranır. Hiperrealist sanatçılar, kendilerinin onayladığı ideallere de yaklaşır. Hiperrealistler, miadını doldurmuş bir biçimselliği tekrar canlandırmaya çalışır. Bunu da teknik bilgiyi kullanarak yapar. Hiperrealizm; sınırlı bir biçim anlayışı, klasik doğmaları tekrar hatırlatır. Hiperrealist çalışmalar, sanatçının tutkularını harekete geçirici tarzda değildir. Hiperrealizmin estetik bir misyonu gerçekleştirdiği de söylenemez. Pop-Art' ta olduğu gibi, hedef, kitlelerdir. Hiperrealizmin en önemli katkısı sanata bir çeşitlilik getirmiş olmasıdır. Klasik sanattaki zarafeti hiperrealizmde bulmak ise neredeyse imkansızdır. Sanatta entelektüel bir üstünlük oluşturamayan hiperrealist çalışmalar, sanatsal orijinalliği olmayan çalışmalar olarak nitelendirilebilir. Toplumun beğenisinin olduğu hiperrealist çalışmalar, sanatı bir yaratıcı eylem olarak gören kişiler tarafından pek de dürüst çalışmalar olarak görülmez. Hiperrealist çalışmalar kitlenin genel beğenisini yansıtır. Hiperrealist sanatçısı hırslı isteklerden de mahrumdur. Fotoğrafın sürekli tekrarlanması da bir bıkkınlığı da beraberinde getirir ama toplumun hiperrealizmi sindirmesi kavramsal sanatlara göre çok daha kolay olmuştur. Sersemletici bir etki yaratmayan hiperrealist çalışmalar herkesin kolaylıkla anlayabileceği bir düzeye iner. Hiperrealist çalışmalar beğeni standartlarına sahiptir. Ama Sanata, klasik tarzın maniyere olmuş yorgun havasını sokar. Hiperrealizm, fotoğraftaki formların taklidi ise boş inancın ötesine geçmez. Hiperrealizmin sanattaki düş kırıklığı onun sanatsal özgürlüğünü gerçekleştirmemesinden kaynaklanır. Hiperrealizm sanatçısının esin kavramıyla hiçbir ilgisi yoktur. Hiperrealist çalışmalar insanı mest eden görsellekle yüküldür. Ama hiçbir yaratıcılık göstermediği için sanatın sürekli hamle yapma, kendini aşma, yeni biçim ve içerik oluşturma gücünden de yoksundur.

2. Fotoğraf ve Sanat

Hiperrealist sanatçı popüler fotoğraflardan faydalandığı gibi istediği bir olayı, tepkiyi, bir mesajı iletmek için seçtiği bir fotoğrafı tualine aktarır. Hiperrealizmin temelinde bir ideale ulaşma isteği vardır. “İlk hiperrealistler Amerika’dan çıkar. Bu sanatçıların ustalıklı eserleri aylar süren zahmetli çabalarının ürünüdür.” (Farthing, 2014: 536). Sanatçının yaptığı çalışma fotoğraftan daha gerçekçi görünür. Hiperrealist çalışmalarda sanatçı beğeni pratiğini kendi arzusuna göre şekillendirmez. Çektiği fotoğrafa birebir bağlı kalmak zorundadır. Bu da sanatta sanatçının herhangi bir yaratıcılığa gitmesini engeller. Hiperrealizm kendi dönemine ait sanat anlayışı olan Avangard anlayışının dışındadır. Avangard anlayışının amacı var olan sanat kurumunu tasfiye etmektir. Çünkü sanat yaşamı yani özgürlüğü yasaklayan bir kurum olduğundan Avangard sanat anlayışı hiçbir sanat kurumunu kabul etmez. (Bürger, 2007:21). Avangard sanat anlayışı kavramsal kökenlidir. Oysa hiperrealizmde ise kavram yerini somut bir görselliğe bırakır. Geleneksel biçimlerden faydalanan hiperrealist sanatta mesajını bu kanaldan iletme anlayışını taşır. Avangard sanat anlayışı bir anti-mimetik bir anlayış sergilerken hiperrealizm ise mimetik bir anlayışa sahiptir. “Hiperrealizm temel çizgilerini ve teknik yöntemlerini Pop-Arttan almıştır. Ancak Pop-Art kadar pırıltılı değildir. Bu akımda resimler, fotoğraf gibi net odaklıdır.” (Şişman, 2006: 174) Hiperrealizm Pop-Art ve klasik sanatı kendine referans olarak alırken fotoğrafa göre yapılan resimle arasında en küçük bir uyumsuzluk göze çarpmaz. Bu anlayışta sanatçının sanatsal bir strateji geliştirmesine engel olur. Sanatçı kendisini rahatsız eden bir durumu etmek için de fotoğrafını çekip imgeyi kullanabilir. Amaç toplumun dikkatini çekmektir. Hiperrealizm sanatın öznel, özgün, yaratıcı ve mistik tarzında yoksundur. Bu yüzden biçimsel bir yaratıcılığa gitmez ama içerik olarak sanatçı çağdaş bir anlayışa yaklaşır.

Klasik ve realist geleneğe yaslanan resimler arasında mimetik bir yapının dışında içsel bir anlam taşımaktadır. Hiperrealist biçimde tinsel bir enerjiyi görmek mümkün değildir. Hiperrealizmin gizi bazen içeriğinde saklıdır. Çağdaş sanatın kaderini değiştirmeye çalışan hiperrealizm, biçimde kullandığı malzeme ile geçmişe bir pencere açmıştır. Kübizm ile başlayan fenomenal alandan kopma anlayışından vazgeçerek tekrar geleneksel biçimlere dönüş yapar. Çağdaş sanatın biçimsel yazısına ters düşen hiperrealizm, tekrar sanatta klasik bir biçim anlayışı ve estetik algısını getirir. Hiperrealizmde biçim, salt haz kaynağı olarak alınmayıp bir aracı konumuna indirgenmiştir. Hiperrealizm biçim olarak bir hakikat iddiası taşımaz. İçerik olarak da yüksek bir gerçeği içinde barındırır. Açık seçik biçimleri simgesel bir anlama izin vermez. Hiperrealizm sanata hem biçim hem de içerik olarak bir katkı sağlamaz. Hiperrealizm her açıdan avangard anlayışından farklı bir bakış açısı getirmiştir. Yeniden üretilen fotoğraf sanatta yeni bir ritüelin de başlangıcını da gerçekleştirmiştir. Hiperrealizmin kazandığı anlam, fotoğrafın ötesine geçer. Hiperrealist çalışmalar, fotoğraftaki biçimleri ve renkleri olduğu gibi çıkartırken sanatının özgürleşmesine izin vermez; sanatçı bir makineye dönüşür. Hiperrealizmde sanatçının vermek istediği mesaj bir topluma kendi düşüncesini empoze etmek değil herhangi bir konuda toplumu uyarmak ve biçimlendirmektir. Amerikalı hiperrealist bir sanatçı olan Denis Peterson kutsal kitapta bir bölümünü anlatılmış olduğu ayette geçen bir cümleyi kullanmıştır. Bu cümle, “Topraktan gelen toprağa gider.” sloganıdır. Fotoğrafını çekip onu birebir resmeden fotoğrafçı, dikkat çekmek istediği figür herkesin görebileceği bir yerde yatmaktadır. Orada gelip geçenlerden hiçbiri, adamın kendinde olmadığına dikkat etmez. Denis’in bu çalışmasındaki figürü seçmesindeki amaç evsizlere karşı toplumun duyarsız olduğunu ifade ederek bir farkındalık oluşturmaktır. (Farthing, 2014: 538) Klasisizmin ve realizmin yeni halefi olarak ortaya çıkan sanat hiperrealizmle birlikte tekrar geleneksel biçimlere dönüş yapmış ve yeni bir düşü gerçekleştirmiştir. Hiperrealizm kopyaladığı fotoğraftan daha mükemmellini geliştirmeye yöneliktir. Hiperrealist sanatçı her ne kadar biçimsel olarak bir yenilik getirmemiş olsa bile sanatçı duyarlılığına uygundur. Realizmin biçimsel tercihi onun içerik anlamında bir hamle yapmasının da önünü açar.

Hiperrealist sanatçı, kullandığı klasik yöntemlerle ve büyük bir gayretkeşlikle çalışmasını gerçekleştirir. Hayal gücünün olmadığı duyularüstü bir algı da geliştiremez. Kurallar katıdır, hiçbir esnekliğe izin vermez. Hiperrealizm, avangard denizinde bir ada gibi kalmıştır. Hiperrealizm, avangard inancının yıkımı olarak nitelendirilebilir. Sanatçı var olan sınırların dışına çıkma cesaretini gösteremez. Klasik ve realist sanat pratiklerine birebir bağlı kalan hiperrealizm, kendini aşma ihtiyacını duymaz. Hiperrealizm projesi, duyguların etkisini tamamen yitirdiği biçimsel bir yaratıcılıktan çok sanatın felsefesine ters düşen bir anlayış geliştirmiştir. Klasik Batı estetiğine saplanıp kalmış hiperrealizmde ne sanatçının psikolojik yapısı, bunalımı, melankolik yapısı ne de sanatçının pervasız çıkışları vardır. Herkesin ortak gördüğü ve yoruma ihtiyaç duymayan biçimler kullanılır. Sanatsal sonuçları olmayıp çözüm olarak da sanatçının ustalığını ön plana çıkarırlar. Hiperrealizmin topluma çekici gelen yanı çoktur. Tam da toplumun istediği ürünlerdir. Hiperrealizm avangar’da olduğu gibi bir tinsellik ya da bir giz taşımaz. Sanatçı, kavramsal kökenli sanatlarda olduğu gibi seyirciyi şaşırtmak ve onun zihnini kullanmasını sağlamak ya da bir manifestoyla sanatın ilkelerini açıklamak zorunda değildir. Biçimde görünen neyse sanatı da odur. Kopya edilen fotoğrafın aynısıdır. Hatta fotoğraftan bile daha gerçek görünür. Bu yüzden bünyesinde sanatsal bir sorunsalı da ihtiva etmez. Sanatçı hiperrealizmde bir ruhsal boşalığa girmez. Sanatçı kaotik olan durumunu veya sevinci, mutluluğu yansıtacak biçimlerden yoksundur. Sarsıcı bir biçimsel çıkış gerçekleştirmez. Zihinsel çaba yerini el emeğine bırakır. Hiperrealizmde en önemli tehlike, seri üretime dönüşme olasılığıdır. Hiperrealist sanatçı, realistlerde olduğu gibi açık havada çalışmaz bunun yerine resmetmek istediği görüntüyü fotoğraf makinesiyle kaydederek tuval veya seçtiği bir materyalin üzerine aktararak çalışır. Çirkinlikler, sanatın büyümlü havasında estetikleşirken hiperrealizmde bu yaşanmaz. Doğadaki iğrenç, pis, estetik olmayan formlar hiperrealizmde estetik bir görünüm kazanmaz. Tam tersine doğadakinden daha çirkin görünür. Hiperrealizm ile birlikte sanatta düşünsel yaklaşım ortadan kalkar ve sanatçı bir otonomi bakış açısı getirmez.



Görsel 1. Duane Hanson, Köpekli Kadın, karışık gereç, 1977, Whitney Museun, New York.

Görsel 1’de Duane Hanson’un “Köpekli Kadın” adlı çalışmasına bakıldığında bir fotoğraf mı yoksa bir resim mi olduğu hemen anlaşılır. Kadının kıyafetlerinden oturduğu sandalyeye ve yatmakta olan köpeğe kadar her şey sabırla işlenmiştir. Sanatçı fotoğrafın aslını verebilmek için ustalığını göstermiştir. Uzun ve sabırlı bir çaba gerektiren çalışmada sanatçı fotoğraftaki herhangi bir detaydan kaçma özgürlüğüne sahip değildir. Bu resimde sanatçı tarafsız, duygusuz ve objektif bir bakış açısıyla resmini tamamlamıştır. Bu yüzden bu resimde sanatçının bir yaratıcılığını görmek mümkün değildir.



Görsel 2. Don Eddy, Volkswagen, tuval üzerine yağlıboya, 1971.

Görsel 2’de Don Eddy, “Volkswagen” adlı çalışmasında birçok arabanın oluşturduğu bir kompozisyon göze çarpmaktadır. Sanatçının tek özgürlüğü konu seçiminde kendini gösterir. Işığı çok iyi yansıtan sanatçı, parlak renklerle otomobilin metalini aslından daha iyi yansıtmıştır. Sanatçının bu resimdeki tek kaygısı otomobilleri tıpatıp yansıtmak olmuştur.



Görsel 3. Chuck Close, Linda, tuval üzerine akrilik, Akron Art Museum.

Chuck Close'nin "Linda" adlı çalışması bir portredir. Sanatçı, uygun bulduğu kişilerin büyük boy portrelerini yapmıştır. Sanatçı, diğer hiperrealist sanatçılarda olduğu gibi her detayı uzun bir uğraş sonrasında gerçekleştirmiştir. Bu portrede fotoğrafın diapositifini tuval üzerine yansıtıldığından sanatçı oran-orantı gibi sorunların çözülmesiyle uğraşmak zorunda kalmadığı için tüm çabasını renk karışımlarına ayırır.



Görsel 4. Robert Cottingham, RET, tuval üzerine yağlıboya, 1972, orph lithograph

Görsel 4'te Robert Cottingham, reklam panolarının fotoğrafını çekip tuval üzerinde çalışmıştır. Pop-Artta olduğu gibi Amerikan tüketim kültürünü ve insanı hayallerin derin dünyasına götüren Amerika'nın pırıltılı dünyası vardır.

Hiperrealizm, modernizmin yaratıcılık vaatlerinin dışında kalmıştır. O ileriye yönelik bir ütopyadan da yoksundur. Yaratıcılığın güçlü ve derin yapısı hiperrealizmde görülmez. Hiperrealist çalışmalar, günlük yaşamdan kesitler sunduğu için dokümantasyon niteliği taşımaktadır. Hiperrealistler, fotoğraf gerçekliğinin yeniden üretilmesini amaçladığından eserlerde üzerinde durulan renklerin aslına uygun ahengidir. Zihinsel gücün pek işe yaramadığı ama el ustalığının, klasik fırça vuruşu ve renk karıştırma yeteneğinin ortaya çıktığı görülür.

Hiperrealizmde çalışmanın sınırları keskindir. Fotoğraftaki görüntünün dışına çıkılmaz. “Taklit saplantısı asıl, Fransız sanatçı Jean –Olivier Hucleox ile doruğa çıkmıştır. Resimlerinde aylar boyunca büyüteçle çalıştığı bilinir.” (Eroğlu, (2007:401). Hiperrealizmin kriterleri olan ölçü, renk, kompozisyon ve perspektif gibi kavramlar önem kazanır. Hiperrealizmde ileriye yönelik hamleleri gözlemlenmez. Sanatçının entelektüel olmasının bir anlamı yoktur. Fotoğrafta görüntünün yüceltilmesi veya idealleştirilmesine gidilir. Çünkü sanatçı fotoğraftan daha gerçekçi bir görüntü oluşturur. Kavramsal sanat anlayışları eserin bir meta haline dönüşmesine karşı çıkmış her türlü tecimsel anlayışa tepki göstermiştir. “Kavramsal sanatçılar sanatın metalaşmasına karşıdır. Metalaşmaya direnmek için, satılabilir nesnelere ziyade satılamayan (Örn. Sanat olarak düşünce gibi) işlerde uzmanlaşırlar“ (Carroll, 2012:117). Hiperrealizm ise tecimsel kaygıları tekrar gün ışığına çıkartmış ve metalaşmasına katkıda bulunmuştur. Hiperrealizm belirgin bir anlayış olarak ortaya çıkmıştır. Biçim olarak hiçbir değişimin olmadığı görülebilir. Hiperrealistlerin teknik hünerleri önemlidir. Sanatçı, fotoğraftaki görüntüyü en iyi biçimde vermek zorundadır ve gündelik hayattan bir sahneyi de ele alıp işler. Hiperrealistler konu açısından da sınırsızdır. “Hiperrealistlerin çoğu, çevrelerindeki dünyaya ait fotoğrafların bir parçasını alıp tuvale aktarırlar ve oluşan imgenin denetimi altında resmi tamamlarlar, bunlar aynı zamanda gerçekleşmesi mümkün en katıksız doğacı resimlerdir” (Lyinton,1991:314). Sanatçı özgürlüğünü ancak konu seçiminde gösterir. Hiperrealizmde zihinsel imgeler artık geçerliliğini yitirir. Hiperrealizm, sanatın alanını daraltarak sanatsal her türlü imgeye karşı çıkar. Hiperrealizm, toplum tarafından eleştirel bir değerlendirmeye maruz kalmaz, Hiperrealizm daha çok, toplumun onayladığı çalışmalara imza atmıştır. Hiperrealizm kriterleri fotoğrafı en iyi biçimde aktarmaktır. Sanattaki çok seslilik yerine tekdüzelğe gider. Biçimin, en detayına kadar verilmesi önemlidir. Hiperrealizm, teknolojinin getirilerinden faydalanır. Hiperrealizm, çağdaş bir dönemde klasik bir alana evrilmiştir. Fiziksel bir fenomenal bağlam oluşturan hiperrealizm bir galeride sergilenir. Çalışmalar üretir. Resmin iki veya üç boyutlu fotoğrafla belirleyen sanatçı fotoğraftaki resme uymak zorundadır. Sanatçı boyut anlamında tam bir otonomi sergileyebilir. Bunun dışında fotoğraftaki biçimlere bağlı kalmak zorundadır, psikolojik durumu resmin içeriğinde değildir. Bu da temposunda bir düşüklüğe neden olur. Hiperrealist tamamen pazar için üretiyorsa güzelleştirme yoluna gider. Eğer fotoğraftaki renkler mat ise güzelleştirme adına parlak renkler kullanabilir. Böylece yaratıcılıktan öte bir tercih meselesi haline gelir. Konuların biçimsel olarak ortaya konulması çalışmalar için ideal bir çalışma oluşturur. Çünkü fotoğraftan daha gerçekçi, daha parlak, ya da daha açık olabilir. Fotoğrafi dönüştürme çabası gerçekçi bir çalışma yapmaya yönlendirir. Sanatçı, fotoğraftan faydalanırken resim tecrübelerinden yüksek düzeyde faydalanır. Fotoğraftaki biçimleri aktarırken de biçimsel unsurları tekrar ele alarak, kontrol ederek renkleri ve biçimsel bozuklukları gidermeye çalışır. “Ressamın mesleki becerisini ön plana çıkartan işlerde klasik fırça vuruşu yüceltilir. Sanatçıların Ingres’a hayranlık duymaları bu yüzdendir. Hiperrealistlerin çoğu kendi çekemedikleri fotoğraflardan yararlanırlar.” (Germaner,1997:66). Hiperrealist çalışmalar görselliği ile insanı mest eder. Çağdaş icracı, sanatı sürekli ileriye götürmek için uğraşır. Ancak hiperrealizmde böyle bir kaygı yoktur. Hiperrealizmde tecrübe kendini göstererek kendi bireyselliğinden uzaklaşıp dışsala yönelir. Sanatçının kendinden uzaklaşması sanatçıyı fenomenal bir görsele iter. Çalışmalar aldatici bir sanatsal görsellik oluşturur. Sanatçı da kendini bu kuşatılmışlık içinde bulur. Hiperrealizm teknik bir uğraş olarak estetik çabanın yerini almıştır. Ama hiperrealizmdeki serbestlik sadece istediği konuyu çalışabilme olanağını sahip olmasıdır. Hiperrealizmin hayatı dönüştürmek gibi bir kaygısı asla oluşmamıştır. Hiperrealizm, zihin yorgunluğunun yerini beden yorgunluğuna bırakır.

3. Sonuç

Soyut sanatın hamle üzerine hamle yaptığı bir çağda Pop-Art’tan etkilenen Hiperrealizm, tekrar figüratif sanata dönüş yapar. Figüratif sanatla birlikte klasik sanat kavramları önem kazanmaya başlar ama hiperrealizmde doğa ve insanın yerine kartpostal, afiş ve fotoğraf imgesine dayanarak çalışmalarını gerçekleştirir. Kopya edilen fotoğrafın imgesi klasik teknikleri en üst derecede kullanan sanatçı fotoğrafın birebir kopyasını yapar. Fotoğraf gerçek olarak algılanır. Sanatçı gerçeğin görüntüsünün kopyasını yapar. Sanatçı, klasik resim sanatı bilgisini ve teknik ustalığını göstermek zorundadır. Klasik ve realist teknik ustalığı sanatçının amacına ulaşmasında önemlidir. Hiperrealizmde

başarı, sanatçının uzun süre sabır göstererek titiz çalışmasına bağlıdır. Hiperrealizmde bir yaratıcılık sergilemeyen sanatçı, sanatın sürekli gelişme ve atılım yapma mantığından da uzaktır. Sanatçı iyi bir ustalık sergilerken yaratıcı bir bireysellikten de uzaktır. Bu yüzden hiperrealizmde bir atılım, yenilik, yaratıcılık bulmak imkânsızdır. Hiperrealizmin sanattaki yaratıcılığı tamamen ortada kaldırdığı söylenebilir. Hiperrealizm, bir seri üretim mekanizmasını da devreye koyarak sanatın yaratıcı ve özerk yapısını ortadan kaldırmış olur. Sanatın sürekli ilerleme fikrinden tamamen ödün veren hiperrealizm, bir meta üretimine dönüştürmüştür.

Kaynakça

Eroğlu, Ö. (2007). *Sanatın Tarihi*, Kolaj Kitaplığı, İstanbul.

Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev: Aldoğan, G. Candil Çulcu, F.), Hayalperest Yayınları.

Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat* (Akımları, Eğilimler, Gruplar, Sanatlar). Kabala Yayın Evi, İstanbul.

Norbert, L. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Çapan, C. Öziş, S.), Remzi Kitap Evi, İstanbul.

Şişman, A. (2006). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*, Literatür Yayınları, İstanbul.

Bürger, P. (2007). *Avangard kuramı*, Erol Özbek (çev.), İletişim Yayınları İstanbul.

Caroll, N. (2012). *Sanat felsefesi*, (Çağdaş bir giriş), Güliz Korkmaz Tirkeş (çev.) Ütopya Yayın Evi, Ankara.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: <https://whitney.org/collection/works/2160>

Görsel 2: <https://www.flickr.com/photos/artimageslibrary/6156552758>

Görsel 3: <https://www.washingtonpost.com/wpsrv/style/museums/photogallery/chuckclose/chuckclose>

Görsel 4: <https://vertufineart.com/artists/robert-cottingham/>

Cengiz TAVŞAN

Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, ctavsan@hotmail.com, Trabzon-Türkiye
ORCID: 0000-0001-5796-6859

Sevde DİNÇER

Yüksek Lisans Öğrencisi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, trsevedincer@gmail.com, Trabzon-Türkiye
ORCID: 0000-0003-4588-2222

Serkan SİPAHİ

Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, serkansipahi@hotmail.com, Erzurum-Türkiye
ORCID: 0000-0002-5684-8671

Filiz TAVŞAN

Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, ftavsan@hotmail.com, Trabzon-Türkiye
ORCID: 0000-0002-0674-2844

SERPENTİNE PAVİLYONLARININ STRÜKTÜR TASARIMINI ETKİLEYEN DİNAMİKLERİN İRDELENMESİ

Özet

Serpentine pavilyonları, 2000 yılından bu yana her yıl Londra'nın Kensington Bahçesi'nde inşa edilmektedir. Serpentine pavilyonlarına bakıldığında, aynı kentsel mekân içerisinde bu kadar farklı tasarımlara sahip olmalarında strüktürün etkili olduğu düşünülse de pavilyonlar, strüktürleriyle birlikte kentsel mekân içerisinde kendi kimliklerini oluşturmaktadır. Kimlikleri ile dikkat çeken pavilyon tasarımlarının kimliğini tanımlayabilmek için, strüktür bilgisinin yanında strüktürün ortaya çıkış nedeninin ve nasıl ortaya çıktığının da bilinmesi gerekir. Bu nedenle, Serpentine pavilyonlarını tanımlayabilmek için öncelikle strüktür tasarımlarını etkileyen dinamiklerin tanımlanması gerekir. Bu çalışma kapsamında da Serpentine pavilyonlarının strüktürleri; kültürel, fiziksel, tasarımcı ve teknoloji dinamikleri altında irdelenerek strüktür tasarımını etkileyen en baskın dinamiğin belirlenmesi amaçlanmıştır. 2010-2019 yılları arasındaki Serpentine pavilyonlarının her biri, söylem analizi yöntemiyle irdelenmiştir. Yöntem dahilinde pavilyonlar, kendi strüktür tasarımını etkileyen dinamikler ve bu dinamiklerin alt başlıkları altında irdelenmiştir. İrdelenen her bir dinamiğe baskınlık puanı verilmiştir. Sonuç olarak pavilyon tasarımlarında etkin dinamiklerin neler olduğu diğer karşılaştırmalı olarak ortaya konularak strüktür tasarımını etkileyen dinamikler irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Strüktür Tasarımı, Serpentine Pavilyonları, Fiziksel Dinamikler, Kültürel Dinamikler, Tasarımcı Dinamikleri.

INVESTIGATION OF THE DYNAMICS AFFECTING THE STRUCTURE DESIGN OF SERPENTINE PAVILIONS

Abstract

Serpentine pavilions have been built in London's Kensington Garden every year since 2000. Looking at the Serpentine pavilions, although it is thought that the structure is effective in having such different designs in the same urban space, pavilions form their own identities in the urban space together with their structures. In order to define the identity of the pavilion designs that attract attention with their identities, it is necessary to know the reason and how the structure emerged in addition to the structure information. Therefore, in order to define Serpentine pavilions, it is necessary to first define the dynamics that affect the structure designs. Within the scope of this study, the structures of Serpentine pavilions; It is aimed to determine the dominant dynamics affecting the structure design by examining under the cultural, physical, designer and technology dynamics. Each of the Serpentine pavilions between the years 2010-2019 was examined using the discourse analysis method. Within the method, pavilions are examined under the dynamics that affect their own structure design and the sub-headings of these dynamics. A dominance score was given to each dynamic considered. As a result, the effective dynamics in pavilion designs are presented comparatively and the dynamics affecting the structure design are examined.

Keywords: Structural Design, Serpentine Pavilions, Physical Dynamics, Cultural Dynamics, Designer Dynamics.

1. Giriş

Mimarlığın küçük ölçekli uygulamaları olan pavilyonlar, kamusal yapılar olarak mimarlık tarihinde önemli bir yere sahiptir (Varinlioğlu, Turhan, Alaçam, 2019). Kalıcı veya geçici olarak tasarlanan pavilyonlar, çeşitli etkinliklere olanak sağlayan açık veya kapalı mekân özelliği gösteren yapılardır. Geçmişte daha çok yarışma ve şenlik çadırı olarak kullanılan pavilyonlar, farklı dönemlerde farklı amaçlarda kullanılmıştır. Bir dönem evlerin bahçelerinde misafir ağırlamak için kullanılırken ilerleyen dönemlerde askeri birliklerin çeşitli faaliyetlerine hizmet etmiştir. Günümüzde ise daha çok kentsel mekânlarda, park ve bahçelerde, kamusal alanlarda kullanılan ve insanları içerisinde zaman geçirmeye davet eden yarı açık yapılardır (Kuzugil, Aytatlı, ve Demircioğlu, 2020).

Dünya üzerinde birçok örneği bulunan pavilyonlar, inşa edildikleri yere ve sahip oldukları özelliklere göre sınıflandırılabilir. Bu sınıflandırmada yer alan Serpentine pavilyonları, Londra Hyde Park'ta bulunmaktadır (Kuzugil, Aytatlı, Demircioğlu, 2020). Kensington Bahçesi'nde bulunan pavilyonlar, kalıcı bir sanat galerisi olan Serpentine Gallery'nin doğusundaki çim alan üzerine inşa edilmiştir. 2000 yılından itibaren her yıl farklı mimarlar tarafından tasarlanan pavilyonlar, tasarımcılara yeteneklerini daha geniş kitlelerle paylaşma fırsatı vermiştir. Pavilyonlar, zamanla dünyanın en çok ziyaret edilen ve en merakla beklenen geçici sergileri haline gelmiştir (Dönmez, 2015; Toy, 2019).

Mimari açıdan incelendiğinde Serpentine pavilyonlarının birbirinden oldukça farklı tasarımlara sahip oldukları görülmektedir. Pavilyonlara bakıldığı zaman, aynı kentsel mekân içerisinde bu kadar farklı tasarımlara sahip olmalarında yapıların etkili olduğu düşünülebilir. Fransız mimar Eugene Emmanuele Violette-Duc mimarlığın tamamının yapıdan türetildiğini ve yapıların mimarlığın ana bileşeni olduğunu vurgulamıştır (İpek, 2014). Yapı, mimari tasarımın biçimini etkilerken bunun ötesinde kentlerin görünümünü, silüetini ve kimliğini de etkilemektedir (Hasol, 2011). Serpentine pavilyonları da sahip oldukları yapı tasarımıyla bulunduğu kentsel mekân içinde kendi kimliklerini oluşturmaktadır. Bu kimliğin tanımlanabilmesi için sadece yapısal bilgiyi bilmek yetmez. Aynı zamanda yapıların sorgulanarak ortaya çıkış nedeni ile birlikte nasıl oluştuğunun da bilinmesi gerekmektedir. Yapıların kendini etkileyen dinamiklerle birlikte biçimlendiği düşünülebilir. Bu nedenle pavilyonları tanımlayabilmek için öncelikle yapılarını ve yapı tasarımı etki eden dinamikleri tanımlamak gerekir. Ataç'ın belirttiği üzere mimari tasarımın biçimlenişinde iklim, yer şekilleri gibi fiziki etmenlerle birlikte insan ve onun yaşayış şekli, gelenek ve görenekleri, gereksinimleri gibi sosyo-kültürel etmenler de belirleyici rol oynamaktadır. Değerler, semboller ve teknoloji gibi faktörler ise tasarımcının seçimini etkilemektedir (Ataç, 2006). Bu doğrultuda mimarlığın biçimlenişinde etkili olan bu dinamiklerin mimarlığın ana bileşeni olarak kabul edilen yapıları da etkilediği düşünülebilir.

Strüktürü etkileyen dinamikler, mimarlığın temel bileşeni olan ve her mimari tasarımı ortaya koyan faktörlerin (coğrafik, topografik, jeolojik ve iklim, sosyal ekonomik politik, felsefe ve törenin oluşturduğu, bilim ve teknikten oluşan koşullar) gruplandırılarak dört ana başlık altında toplanmasıyla oluşturulmuştur (Arcan ve Evcı, 1991). Mimarlığın ana bileşeni olan strüktürler bu dinamikler altında incelenecek olup aşağıda verilen parametreleri içerir:

- Kültürel dinamikler: sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve yapı kültürü,
- Fiziksel dinamikler: topografya, iklim, bitki örtüsü,
- Tasarımcı dinamikleri: özel istek ve benzetme/anlam,
- Teknoloji dinamikleri: yeni malzemeler ve yeni yapım teknikleri.

Sosyo-kültür, toplumun geleneklerin, görenekleri, insanların yaşayış şekilleri, alışkanlıkları ve toplum tarafından kanıksanmış değerleri ifade etmektedir. Sosyo-ekonomi, toplumun ekonomisi ve ekonomik gücünün sınırlarını kapsamaktadır. Yapı kültürü ise Baukultur kelimesinin karşılığı olarak geleneksel ve yerel bina becerilerinin kaliteli, çağdaş bir şekilde tasarıma yansımaları ifade etmektedir (Davos Declaration, 2018; Rapoport, 2008).

Topografya yerin biçim, yükseklik, eğim gibi özelliklerini ifade etmektedir. İklim güneşlenme, yağmur, nem gibi faktörleri kapsamaktadır. Bitki örtüsü ise sahip olduğu form, doku gibi özelliklerinin yanında manzara oluşturma ve çevreleme gibi faktörleri ifade etmektedir (Ataç, 2006; Erçin, 2005; Sarı, Kardeş, 2008).

Özel istek, tasarımcının kendi kişisel özelliklerinin bir yansıması sonucu verdiği kararları kapsamaktadır. Benzetme/anlam ise biçimsel, mekanik, simgesel, ruhani bir analogiyle veya yüklenen herhangi bir anlamı ifade etmektedir (Bilir, 2013; Özbudak Akca, 2012).

Yeni malzemeler, geleneksel tasarım anlayışı yerine teknolojik gelişmeler paralelinde üretilen malzemeleri kapsamaktadır. Yeni yapım teknikleri ise teknolojiyle doğrudan ilişkili olarak geleneksel tekniklerden farklı olanı ifade etmektedir (Atılcan, 2006; Uğurlu, 2004).

Çalışma kapsamında incelenecek örneklem grubu, 2010-2019 yılları arasında inşa edilen Serpentine pavilyonları olarak belirlenmiştir. İlk olarak literatür çalışması yapılmış, pavilyonların mimarisine ve strüktürüne ilişkin bilgi verilmiştir.

2. Serpentine Pavilyonları

Serpentine Pavilyon-2010, dünyaca ünlü Fransız mimar Jean Nouvel tarafından tasarlanmıştır. Çelik strüktür kırmızı renge boyanmıştır. Pavilyonda polikarbonat, cam ve kumaş gibi farklı malzemeler kullanılmıştır. Kırmızı rengin kullanılmasının sebebi hem parkın yeşil dokusuyla tezatlık yaratmak hem de Londra'nın kültürel öğeleri olan kırmızı telefon kulüpleri ve otobüslere renk teması üzerinden gönderme yapmaktır (Dönmez, 2015).

Serpentine Pavilyon-2011, Peter Zumthor tarafından inşa edilen merkezinde bir bahçeyi barındırmaktadır. Yapı, siyah macun ve kum karışımı bir malzemeyle kaplanmış hafif, ahşap bir strüktürden oluşmaktadır. Zumthor, yapıyı Latince'de "kapalı bahçe" anlamına gelen "hortus conclusus" konseptinde tasarlamıştır (Toy, 2019).

Serpentine Pavilyon-2012, Herzog & de Meuron ve Ai Weiwei tarafından on bir sütun üzerine yerden 1,5 m yüksekliğinde bulunan yüzen bir platform şeklinde tasarlanmıştır. Pavilyonun içinde mantar malzeme kullanılmıştır. Arkeolojik bir yaklaşım benimseyen mimarlar, daha önce yapılan pavilyonların temelini açığa çıkarmak için kazı yapmışlardır. Pavilyonun içinde bulunan on bir sütun, daha önceki pavilyonları temsil etmektedir. Pavilyon, aynı zamanda Londra'nın yağmurunu toplamak için bir kuyu niteliğindedir (Leisure Management, 2012).

Serpentine Pavilyon-2013, Sou Fujimoto tarafından tasarlanmıştır. Şekli ve hafifliği nedeniyle buluta benzetilmiştir. Üç boyutlu modüller, 40 cm'lik çelik ızgaraların bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Strüktür, insanlara

birçok seçenek sunarak çeşitli etkinliklere olanak sağlamaktadır. Çeliklerin arasında bulunan şeffaf polikarbonat daireler, yağmurdan koruma sağlarken aynı zamanda güneş ışığını içeriden yansıtan bir katman oluşturmaktadır. Pavilyonun keskin beyaz çerçevesi, zengin yeşil alanla tezat oluşturmaktadır (Bricel, 2014).

Serpentine Pavilyon-2014, Şilili mimar Smiljan Radić tarafından bir kabuğa benzeyen yarı saydam, silindirik bir strüktüre sahiptir. Tasarımcı önceki çalışmalarından ve Oscar Wilde'nin Bencil Dev adlı eserinden ilham almaktadır. Pavilyonun sıra dışı formu Serpentine Gallery ile kontrast bir etki oluşturmaktadır (Toy, 2019).

Serpentine Pavilyon-2015, José Selgas ve Lucía Cano tarafından tasarlanmıştır. Dokuma gibi sarılmış yarı saydam, çok renkli flor bazlı polimer (ETFE) panellerinden oluşan amorf, çift cidarlı poligonal bir çelik yapıdır. Tasarımcılar, halkın mimariyi basit unsurlarla deneyimlemesine izin vermenin bir yolunu aramıştır. Pavilyon, Londra'nın yeraltındaki çok katmanlı yollarından esinlenerek tasarlanmıştır. Aynı zamanda ışık, renk, şeffaflık ve gölge gibi unsurlarla donatılmıştır. (Stott, 2015).

Serpentine Pavilyon-2016, Bjarke Ingels Group (BIG) tarafından tasarlanmıştır. Pavilyon, modüler fiberglas kutulardan oluşan heykelsi bir yapıdır. Pavilyon doğu- batı yönünde opak iken, kuzey-güney yönünde şeffaftır (Sitz, 2016).

Serpentine Pavilyon-2017, Francis Kéré tarafından tasarlanmıştır. Mimar, memleketi Gando'daki ağaçtan esinlenerek ziyaretçilerini doğaya ve birbirine bağlamayı amaçlayan bir pavilyon tasarlamıştır. Merkezi bir çelik çerçeve ile desteklenen geniş çatı, ağacın gölgesini taklit ederek Londra yağmuruna ve yaz sıcaklığına karşı koruma sağlamaktadır. Londra iklimini ve ziyaretçilerini kucaklayan, sosyal ve ekolojik kaygıları olan bir strüktür tasarlanmıştır (Toy, 2019).

Serpentine Pavilyon-2018, Frida Escobedo tarafından tasarlanmıştır. Pavilyon, avlu etrafında şekillenmektedir. İngiliz yapımı çimento kiremitlerden inşa edilmiş iki dikdörtgen hacimden oluşan pavilyon avlusu kuzey-güney doğrultusunda konumlandırılmıştır. Pavilyon duvarları Meksika mimarisinde yaygın olan esinti duvarı şeklinde tasarlanmıştır. Yapının ortasında küçük bir havuz ve gün boyunca ışık ve gölge dinamiklerini yansıtan ayna bulunmaktadır. Pavilyon, Greenwich'ten pavilyonun birkaç mil doğusundaki Prime Meridian'a atıfta bulunur (Sitz, 2018). Pavilyon, hem Meksika'nın yerel mimarisine hem de İngiliz malzemelerine ve tarihine gönderme yapmaktadır.

Serpentine Pavilyon-2019, Japon mimar Junya Ishigami tarafından tasarlanmıştır. Mimar pavilyonu "kayalardan yapılmış bir teppe" olarak tanımlamıştır. Pavilyon, 16 ton çelik ve 106 çelik sütunlu düzgün beton bir platform üzerine inşa edilmiştir. Strüktürün üzeri tamamen arduvaz taşlarıyla kaplanmıştır (Natura, 2019).

Literatür çalışmasıyla birlikte mimari ve strüktürel bilgileri verilen 2010- 2019 yılları arasında inşa edilmiş on pavilyon örneği, strüktürü etkileyen dinamikler altında irdelenmiştir. Çalışma kapsamında pavilyonların yalnızca mimari özelliklerini vurgulanmakla kalınmamış; aynı zamanda mimarinin temel bileşeni olan strüktürü sorgulanmıştır. Strüktürü belirli dinamiklere göre irdeleyerek tasarımını etkileyen en temel dinamiği ortaya çıkarmaya çalışılmıştır.

3. Materyal ve Metot

2010- 2019 yılında uygulanan Serpentine pavilyonlarının irdelendiği bu çalışmada kapsamında, Serpentine pavilyonlarının ele alınış nedeni, aynı kentsel mekân içerisinde birbirinden oldukça farklı strüktür tasarımına sahip olmaları ayrıca pavilyonları tasarlayan mimarlarında daha önce İngiltere'de tasarım yapmamış olmalarıdır (Kuzugil, Aytatlı, Demircioğlu, 2020). İrdelenen pavilyonlar, mimarları ve konseptleri tablo 1.'de görülmektedir.

No	Örnekleme Grubu	Mimar/Mimarları	Konsepti
1	2010	Jean Nouvel	Londra'nın ikonik kırmızısı ve canlılık

2	2011	Peter Zumthor	Kapalı bahçe (Hortus conclusus)
3	2012	Herzog & de Meuron ve Ai Weiwei	Arkeoloji ve geçmişe atıf
4	2013	Sou Fujimoto	Hafiflik ve doğayla bütünleşme
5	2014	Smiljan Radić	Arkaik bir biçim ve çevreyle kontrastlık
6	2015	José Selgas ve Lucía Cano	Yeraltı yolları
7	2016	Bjarke Ingels Group	Heykelsilik ve zıtlıkların birlikteliği
8	2017	Francis Kéré	Doğa-insan bütünlüğü
9	2018	Frida Escobedo	Meksika mimarisindeki esinti duvarı(Celosia)
10	2019	Junya Ishigami	Kayalardan yapılmış bir tepe

Tablo 1. Örneklem Grubu, Mimarlar ve Konseptleri.

2010-2019 yılları arasında tasarlanan on pavilyon örneği kültürel, fiziksel, tasarımcı ve teknolojik dinamikler altında irdelenmiştir. Bu irdeleme baskınlık puanlaması üzerinden yapılmıştır. Az etkili dinamik bir nokta(•), orta etkili dinamik iki nokta(••), çok etkili dinamik üç nokta (•••) ile gösterilmektedir. Her nokta bir puana karşılık gelmektedir. Bu baskınlık değerlendirmesi, nitel bir araştırma yöntemi olan söylem analizi yardımı ile yapılmıştır. Söylem analizi; fen bilimleri, sosyal bilimler ve sanat üçgeninde gidip gelen muğlak mimarlık alanında bilgi üretimini ortaya koymak için uygun yöntemlerden birisi olarak kabul edilir. Söylemlerin, bakış açılarının ve ortaya koyulan ürünlerin arkasında yatan anlamı ve içeriği inceler (Düzgün ve Polatoğlu, 2016). Bu doğrultuda öncelikle pavilyonları tasarlayan mimar/mimarların medya ve literatürde yer alan söylemleri incelenmiştir. Sonrasında bu söylemler analiz edilerek pavilyonların strüktür tasarımını etkileyen dinamiklere puan verilmiştir. Her bir pavilyonun baskınlık puanlaması, sonuç bölümündeki tabloya işlenmiştir. Bu puanlama sonucunda son on yılın Serpentine pavilyonlarının strüktür tasarımını etkileyen en baskın dinamiğin ne olduğu belirlenmiştir.

4. Bulgular

Örneklem grubunda verilmiş pavilyon tasarımları yıllara göre ayrılarak verilmiştir. 2010 yılından başlayan mimar söylemi verilerek devamında söylem analizi yapılmıştır.

4.1. Mimar Söylemi ve Söylem Analizi: Serpentine Pavilyon-2010

Serpentine Pavilyon-2010'un tasarımcısı Jean Nouvel tarafından yapılan söylemler şu şekilde sıralanmıştır:

"Benim idealim Serpentine pavilyonunun Hyde Park'ın Londralılarına uyması, rutinlerini rahatsız etmemesi gerektiği; ancak onları kendisine çekecek, kendisini tamamlayıcı bir deneyim olarak sunacak."

"Kırmızı, yaz sıcaklığını anlatıyor. Yeşili tamamlıyor. Kırmızı parlak, canlı, güçlü. Kırmızı, kışkırtıcı, yasak ve gürültülü... Kırmızı, kırmızı gül, Londra'nın yerleştiğimiz geçici yerleri olan ikonik objeleri; çift katlı otobüsleri ve telefon kulübeleri kadar İngiliz. Kırmızı sürekli değil. Sıcaklık yaz ile kayboluyor... Gül, yapraklarını kaybeder ve güneş, görüldüğü ve kaybolduğu zaman; şafak ve alacakaranlıktaki kısacık ateşinde, kırmızıdır. " (Nouvel, 2010).

Mimarın açıklamaları doğrultusunda strüktür tasarımında ve özellikle strüktürün renginde, Londra'nın kültürü, insanların yaşayış şekli etkili olmuştur. Bu doğrultuda strüktürü etkileyen baskın dinamiğin kültürel dinamikler başlığı altındaki sosyo-kültürel dinamikler olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 1-2. Serpentine Pavilyon-2010 (John Offenbach, 2010, Url 1)

4.2. Mimar Söylemi ve Söylem Analizi: Serpentine Pavilyon-2011

Peter Zumthor'un 2011 yılında tasarlamış olduğu Serpentine pavilyonu hakkındaki söylemleri şu şekildedir:

"Doğadan geliyoruz ve doğaya dönüyoruz; biz tasarlandık ve doğduk; yaşar ve ölürüz; yeryüzünde çürüyor ya da yanyor ve yok oluyoruz. Gençken nadiren böyle şeyler düşündüm. Şimdi yapıyorum..."

"Pavilyonumun merkezi bir bahçe; bizi etrafta toplanmaya davet ediyor. Bahçede buluşacağız..."

"Bahçe, bildiğim en samimi peyzaj topluluğu. Bize yakın. Orada ihtiyacımız olan bitkileri yetiştiriyoruz. Bir bahçe bakım ve koruma gerektirir. Ve böylece onu kuşatıyoruz, savunuyoruz ve onun için savaşıyoruz. Barınak veriyoruz. Bahçe bir mekâna dönüşüyor..." (Zumthor, 2011).

Mimarın açıklamaları doğrultusunda strüktür tasarımında bitki örtüsünün ve doğanın etkili olduğu görülmektedir. Strüktürün bitki örtüsünü kendi içinde barındıracak şekilde biçimlendiği anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda strüktür tasarımını etkileyen en baskın dinamiğin fiziksel dinamiklerin alt başlığındaki bitki örtüsü olduğu söylenebilir.



Görsel 3-4. Serpentine Pavilyon -2011 (Walter Herfst, 2011, Url 2)

4.3. Mimar Söylemi ve Söylem Analizi: Serpentine Pavilyon-2012

Herzog & de Meuron ve Ai Weiwei tarafından tasarlanan 2012 yılı Serpentine pavilyonu için yapılan söylemler ise;

"2000 yılından bu yana her yıl, Serpentine Galerisinin yazını oluşturmaktan farklı bir mimar sorumlu. Bu şimdiye kadar on bir pavilyon yapıldı, bizim tasarımımızın on ikinci olacaktır. O kadar çok farklı şekilde ve o kadar çok farklı malzemeden o kadar çok pavilyon tasarlandı ve inşa edildi ki, içgüdüsel olarak kaçınılmaz bir nesne, somut bir şekil yaratma sorunundan kaçınmaya çalıştık..."

"Bir arkeolog ekibi gibi, fiziksel parçaları 2000 ile 2011 yılları arasında inşa edilen on bir pavilyonun kalıntıları olarak tanımlıyoruz. Şekilleri değişiyor: dairesel, uzun ve dar, noktalar ve ayrıca büyük, içi dolu oyuklar..." şeklinde sıralanabilir (Herzog & de Meuron ve Ai Weiwei, 2012).

Mimarların açıklamaları doğrultusunda strüktür tasarımının özel bir anlamının olduğu anlaşılmaktadır. Strüktür elemanlarının birer temsiliyet göstergesi olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda, strüktür tasarımını etkileyen en baskın dinamiğin tasarımcı dinamiğin alt başlığındaki benzetme/anlam olduğunu söylemek mümkündür.



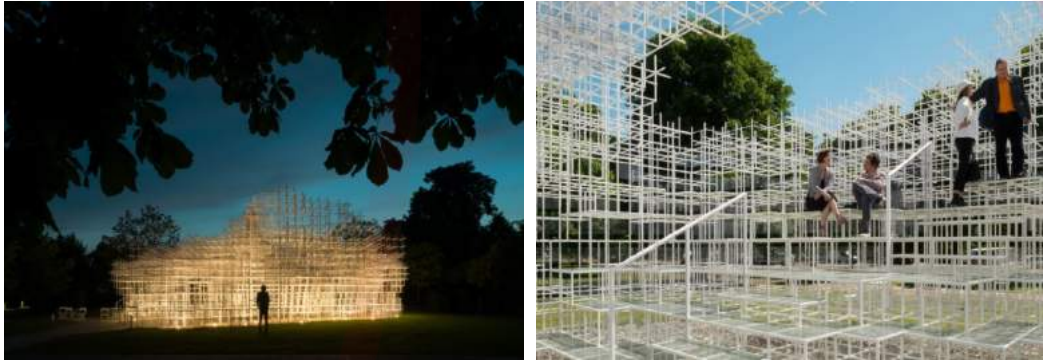
Görsel 5-6. Serpentine Pavilyon-2012 (John Offenbach,2012, Url 3)

4.4. Mimar Söylemi ve Söylem Analizi: Serpentine Pavilyon-2013

Sou Fujimoto tarafından 2013 yılı Serpentine pavilyonu için yapılan söylemler şu şekildedir:

"Serpentine pavilyon 2013 için insanları siteyi yeni ve çeşitli şekillerde keşfetmeye teşvik eden bir alan olan yarı saydam bir mimari yarattım. Kensington Gardens'ın kırsal bağlamı içinde, alanı çevreleyen canlı yeşillik, sitenin inşa edilmiş geometrisiyle birleşiyor. Doğal ve insan yapımı kaynaşmanın olduğu yeni bir ortam biçimi yaratıldı. Pavilyonun tasarımına ilham kaynağı, geometri ve inşa edilmiş formların doğa ve insanla birleşebileceği konseptiydi... " (Fujimoto, 2013).

Mimarın söylemleri doğrultusunda, strüktür tasarımında iklimin ve bitki örtüsünün etkili olduğu ve çevredeki yeşil dokunun strüktür geometrisiyle birleştirilmek istendiği görülmektedir. Bu nedenle pavilyonun hafif bir ızgara sistemiyle tasarlandığı anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda strüktür tasarımını etkileyen en baskın dinamiğin fiziksel dinamikler başlığı altındaki bitki örtüsü olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 7-8. Serpentine Pavilyon -2013 (Iwan Baan, 2013, Url 4)

4.5. Mimar Söylemi ve Söylem Analizi: Serpentine Pavilyon-2014

Serpentine Pavilyon-2014'ün tasarımcısı Smiljan Radić tarafından yapılan söylemler aşağıdaki gibi sıralanabilir:

"Genel olarak, çılgınlıklar harabe olarak görünür veya zamanla yıpranmış, abartılı, şaşırtıcı ve çoğu zaman arkaik bir form sergilemektedir. Bu özellikler, yapıların zamansal ve fiziksel sınırlarını yapay olarak doğal ortamlarına indiriyor. 2014 pavilyonu bu ilkeleri alır ve çağdaş bir mimari dil kullanarak uygular. "

"Ziyaretçiler dışarıdan bakıldığında büyük taş ocağı taşlarının üzerine asılı bir çember şeklinde kırılğan bir kabuk görüyorlar. Her zaman peyzajın bir parçasıymış gibi görünen bu taşlar, pavyona hem fiziksel bir ağırlık hem de hafiflik ve kırılğanlıkla karakterize bir dış yapı kazandıran destek olarak kullanılır. "

"Projelerim finalde garip formlar alabiliyor; fakat her zaman ilk başlangıç noktam materyaller, onların tektoniği ve bunun belirli şekillerde nasıl çalıştığıyla ilgili oluyor." (Radić, 2014).

Mimarın açıklamaları doğrultusunda strüktür tasarımında, mimarın kendi tasarım çizgisinin ağır bastığı ve belli anlamlar ve benzetmelerle yola çıktığı anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda strüktür tasarımını etkileyen en baskın dinamiğin tasarımcı dinamikler başlığı altındaki benzetme/anlam olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 9-10. Serpentine Pavilyon-2014 (Iwan Baan, John Stephenson, 2014, Url 5)

4.6. Mimar Söylemi ve Söylem Analizi: Serpentine Pavilyon-2015

José Selgas ve Lucía Cano'nun tasarlamış olduğu 2015 pavilyonu için yaptıkları söylemler şu şekildedir:

"Buradaki en önemli renk beyaz..."

"Halkın mimariyi basit unsurlarla deneyimlemesine izin vermenin bir yolunu aradık: yapı, ışık, şeffaflık, gölgeler, hafiflik, biçim, duyarlılık, değişim, sürpriz, renk ve malzemeler..."

"Beyaz zemin, renklerimiz dans edebileceği bir tuvaldir..."

"Yapı bir öncekilere benzememeliydi. Pavilyonlar - hepsine bir övgü ve bu tasarımlarda anlatılan tüm hikâyelere bir saygı duruşu." (Selgas ve Cano, 2015).



Görsel 11-12. Serpentine Pavilyon -2015 (Iwan Baan, 2015, Url 6)

Mimarların açıklamaları doğrultusunda strüktür tasarımının diğer tasarımlardan farklılaştırılmak istendiği ve tasarımın renkli bir tuval olarak düşünüldüğü anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda, strüktür tasarımını etkileyen en baskın dinamiğin tasarımcı dinamiğin alt başlığındaki özel istek olduğu anlaşılmaktadır.

4.7. Mimar Söylemi ve Söylem Analizi: Serpentine Pavilyon-2016

Bjarke Ingels tarafından 2016 yılı Serpentine pavilyonu için yapılan söylemler şu şekildedir:

"Serbest biçimli ancak titiz, modüler ancak heykelsi, hem şeffaf hem de opak, hem katı kutu hem de damla gibi, genellikle karşıt olarak algılanan birçok yönü içeren bir yapı tasarlamaya çalıştık..."

"Fermuarı açılmış duvar, fiberglas çerçeveler ve kaydırılmış kutular arasındaki boşlukların yanı sıra fiberglasın yarı saydam reçinesi boyunca aydınlatılan mağara benzeri bir kanyon oluşturur. Sonuç olarak, değişen örtüşmeler, dışarıdaki insanların hareketi ve varlığı canlı bir ışık ve gölge oyunu yaratır..."

"Aslında bu ekstrüde fiberglas elemanlarla bir raf sistemi üzerinde çalışıyorduk."

"Esasen pavilyon, bir bina ile bir mobilya parçası arasında bir melezdir, bu yüzden duvar, bu iç alanı yaratmak için ayırdığımız dev bir raftır." (Ingels, 2016).

Mimarın söylemleri doğrultusunda strüktür tasarımında, yeni nesil malzemenin önemi vurgulanarak yapım teknikleri anlatılmaktadır. Bu doğrultuda strüktür tasarımını etkileyen en baskın dinamiğin teknolojik dinamikler başlığı altındaki malzeme olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 13-14. Serpentine Pavilyon -2016 (Iwan Baan, 2016, Url 7)

4.8. Mimar Söylemi ve Söylem Analizi: Serpentine Pavilyon-2017

José Selgas ve Lucía Cano'nun tasarlamış olduğu 2015 pavilyonu için yaptıkları söylemler şu şekildedir:

"Benim mimarlık yaklaşımının en temel öğelerinden biri açıklık. 2017 Serpentine pavilyonunda bu, prefabrik ahşap blokların küçük boşluklarla üçgen modüller oluşturduğu duvar sistemiyle gerçekleştirildi. Bu sistem, yapıyı saran duvara bir hafiflik ve açıklık veriyor..."

"Geniş bir çölün ortasında büyümüş olmam bende tasarımın sosyal, sürdürülebilir ve kültürel sonuçları konusunda büyük bir bilinç oluşturdu. Ben mimarlığın toplum, ekoloji ve ekonomi arasında bağdaştırıcı rolü üstlenirken hepimizi şaşırtma, birleştirme, hepimize ilham verme gücüne sahip olduğuna inanıyorum. "

"Pavilyonun merkezinde, gölgelikte doğayla hemen bağlantı sağlayan büyük bir açıklık var. Yağmur zamanlarında çatı, suyu yapının kalbine yönlendiren bir huniye dönüşür. Bu yağmur koleksiyonu sembolik olarak hareket eder ve suyun insanın hayatta kalması ve refahı için temel bir kaynak olduğunu vurgular..." (Kere, 2017).

Mimarın açıklamaları doğrultusunda strüktür tasarımında, iklimin etkili olduğu ve ekolojik kaygılarla tasarım yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda strüktür tasarımını etkileyen en baskın dinamiğin fiziksel dinamikler başlığı altındaki iklim olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 15-16. Serpentine Pavilyon -2017 (Iwan Baan, 2017, Url 8)

4.9. Mimar Söylemi ve Söylem Analizi: Serpentine Pavilyon-2018

Serpentine Pavilyon-2018'in tasarımcısı Frida Escobedo tarafından yapılan söylemler şu şekilde sıralanmıştır:

"Serpentine pavilyon 2018 tasarımı, Londra şehrinin kendisinden ayrılamayan maddi ve tarihsel ilhamların buluşması ve başından beri pratiğimizin merkezinde yer alan bir fikir: mimaride zamanın, gündelik malzemelerin yaratıcı kullanımıyla ifadesi ve basit formlar... Serpentine pavilyonunu ışık ve gölge, yansıma ve kırılma malzemelerini ekleyerek binayı günün geçişini gösteren bir kronometreye dönüştürdük. "

"Cephe, iç avlunun ekseni, doğrudan kuzeye hizalanır. Bir iç avlunun oluşturulması, Meksika ev halkının ortak bir özelliğidir. Mimari ve döner eksen, içinde kurulan Prime Meridian'ı ifade eder. "

"Pavilyonun kafes duvarları, geleneksel bir esinti duvarı olan celosia'dan esinlenmiştir." (Escobedo, 2018).

Mimarın açıklamaları doğrultusunda strüktür, Meksika mimarisinde yaygın olan esinti duvarı şeklinde tasarlanmıştır. Ayrıca strüktürde İngiltere'ye özgü malzemeler kullanılmıştır. Bu doğrultuda, strüktürü etkileyen baskın dinamiğin kültürel dinamikler başlığı altındaki yapı kültürü olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 17-18. Serpentine Pavilyon -2018 (Ste Murray, Rafael Gamo, 2018, Url 9)

4.10. Mimar Söylemi ve Söylem Analizi: Serpentine Pavilyon-2019

Junya Ishigami tarafından 2019 yılı Serpentine pavilyonu için yapılan söylemler şu şekildedir:

"Pavilyon için yaptığım tasarım, yapılı çevreye bakış açımızla doğal bir peyzajın arka planına karşı oynuyor, sanki çimden çıkmış gibi, kayalardan yapılmış bir tepeyi andıran doğal ve organik bir hissi vurguluyor. Bu, geleneksel mimariyi modern metodolojiler ve kavramlarla destekleme, bu yerde daha önce hiç görülmemiş bir manzara alanı yaratma girişimidir."

"Benim için pavilyon, insan yapımı yapılar ile doğada zaten var olanlar arasında uyum sağlamak için bir 'boş alan' felsefesi ifade ediyor."

"Bina ve peyzaj arasında bir şey yapmak istedim..." (Ishigami, 2019).



Görsel 19-20. Serpentine Pavilyon- 2019 (Iwan Baan, Nobwert Tukaj, 2019, Url 10)

Mimarın açıklamaları doğrultusunda, strüktür tasarımında peyzajın etkili olduğu ve strüktürün çimden çıkan bir tepe olarak doğa ile birleştirilmek istendiği anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda strüktür tasarımını etkileyen en baskın dinamiğin fiziksel dinamikler başlığı altındaki topografya olduğu anlaşılmaktadır.

5. Tartışma

Mimarların söylemleri doğrultusunda yapılan söylem analizi yardımı ile elde edilen baskınlık analiz tablosu tablo 2.'de görülmektedir.

Pavilyonlar	Kültürel Dinamikler			Fiziksel Dinamikler			Tasarımcı Dinamikleri		Teknoloji Dinamikleri	
	Sosyo-Ekonomi	Sosyo-kültür	Yapı Kültürü	Topografya	İklim	Bitki örtüsü	Özel İstek	Benzetme/Anlam	Malzeme	Yapım Tekniği
2010	●	●●●	●●	●	●●	●	●	●●	●●	●●
2011	●	●	●	●	●●	●●●	●	●	●●	●
2012	●	●	●	●	●●	●	●●	●●●	●	●
2013	●	●	●	●	●●	●●●	●●	●●	●●	●●
2014	●	●	●	●●	●	●	●●	●●●	●●	●●
2015	●	●	●	●	●●	●	●● ●	●●	●●	●●
2016	●	●	●	●	●●	●	●●	●	●●●	●●
2017	●	●●	●●	●	●● ●	●	●	●●	●	●●
2018	●●	●●	●●●	●	●●	●	●	●	●	●
Serpentine Pavilyon-2019	●	●●	●●	●●●	●●	●	●	●●	●	●●
ARA TOP-LAM	11	15	15	13	20	14	16	19	17	17

TOPLAM	41	47	35	34
--------	----	----	----	----

Tablo 2. Baskınlık Analiz Tablosu

Tabloda strüktür tasarımını etkileyen her bir dinamiğe, gri rengin bir tonu tanımlanmıştır. Her bir pavilyonun ismi, baskın olduğu dinamiğin rengine göre boyanmıştır.

Tabloya göre 2010 ve 2018 pavilyonlarında baskın dinamiğin kültürel dinamikler olduğu; 2011, 2013, 2017 ve 2019 yıllarında baskın dinamiğin fiziksel dinamikler olduğu; 2012, 2014 ve 2015 yıllarında baskın dinamiğin tasarımcı dinamikleri olduğu; 2016 yılındaki baskın dinamiğin teknolojik dinamikler olduğu anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda en baskın dinamiğin fiziksel dinamikler olduğu anlaşılmaktadır.

Dinamiklerin puan cetveline göre ise Serpentine pavilyonlarının strüktür tasarımını etkileyen en baskın alt dinamik iklim parametresidir. Strüktür tasarımını en az etkileyen alt dinamik ise sosyo-ekonomi parametresidir.

Diğer alt dinamiklere bakıldığında tasarımcı dinamiklerinden benzetme ve anlamın, iklimden sonra gelen en baskın alt dinamik olduğu anlaşılmaktadır.

Dünya üzerinde birçok örneği bulunan pavilyonlar, sahip oldukları strüktür ile buldukları kentsel mekân içerisinde kendi kimliklerini oluştururlar. Bu kimliği tanımlamanın yolu ise strüktür tasarımını etkileyen dinamiklerin irdelenmesiyle gerçekleşir. Yapılan çalışmada 2010-2019 yılları arasında tasarlanan Serpentine pavilyonları incelenmiştir. Tasarımcıların açıklamaları doğrultusunda Serpentine pavilyonlarının strüktür tasarımında birçok dinamiğin etkili olduğu ve tasarım yapılırken bazı dinamiklerin daha baskın olarak tasarımı etkilediği düşünülebilir.

Fiziksel dinamiklerin baskınlığının nedeni tartışıldığında, mimarların Londra'nın tarihi dokuyla ve yeşil dokuyla çevrili bir kentsel mekân içinde tasarım yaptıkları dolayısıyla doğayla bütünleşen ve doğanın özelliklerini yansıtan bir tasarım anlayışına sahip oldukları söylenebilir.

Sosyo-ekonomik ve diğer kültürel parametrelerin daha az baskın gelmesinin nedeni tartışıldığında ise pavilyonları tasarlayan mimarların daha öncesinde İngiltere'de tasarım yapmamış olmaları dolayısıyla buranın kültürel özelliklerine daha az hâkim olmaları gösterilebilir.

Teknoloji dinamiklerinin strüktür oluşumuna katkısı büyüktür. Ancak yapılan çalışmadan anlaşılacağı üzere strüktürün biçimlenişinde mimarın birtakım kararlar alarak sonrasında bu kararlara bağlı olarak teknolojik dinamiğe yöneldiği düşünülmektedir. Bu son on yıldaki Serpentine pavilyonlarında Ingels'in tasarlamış olduğu 2016 pavilyonu özellikle yeni bir malzeme üzerine vurgu yaparak malzeme üzerinden tasarım yapıldığını açıklamaktadır.

6. Sonuç

Dünyaca ünlü Serpentine pavilyonları tasarım dinamikleri üzerine yapılan bu çalışmada, farklı yıllarda farklı dinamiklerin pavilyon tasarımlarında etkili oldukları belirlenmiştir. Bununla birlikte fiziksel dinamikler ve tasarımcı dinamiklerinin dört dinamik arasında öne çıkan dinamikler oldukları söylenebilir.

Alt dinamiklerin baskınlığı da bunu destekler niteliktedir. Alt dinamikler arasında fiziksel dinamikler arasında yer alan iklim dinamiği ve tasarımcı dinamikleri arasında yer alan benzetme; dinamiklerinin ilk iki sırasını oluşturmaktadır. Bununla birlikte kültürel dinamikler arasında yer alan sosyo ekonomi dinamiği ise en az etkinliği olan dinamik olarak tespit edilmiştir.

Mimari ürünlerde tasarımcı kararları ve yer olgusunun, bütün kültürlerin değişmez ögesi olduğunu söylemek mümkündür. Serpentine pavilyonlarında da kültürel dinamiklerin fiziksel dinamikler ve tasarımcı dinamikleri ardında kalması; pavilyon tasarımlarının evrensel tasarım anlayışı içerisinde tasarlanması olarak nitelendirilebilir.

Tasarımcılar herhangi bir tasarımı yaptıktan sonra onu nasıl uygulayacaklarını detaylandırmaktadır. İşte teknolojik dinamikler burada devreye girerek bir baskınlık oluşturmaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde teknoloji dinamiklerinin tasarımcı dinamiklerine bağlı olarak şekillendiğini söylemek mümkündür.

Sonuç olarak İngiltere de daha önce hiç tasarım yapmamış olan Serpentine pavilyonlarının tasarımcıları tarafından da Serpentine pavilyonları tasarımlarında tasarım tercihleri ve fiziksel çevrenin baskın olarak düşünüldüğü; tasarım tercihlerine bağlı olarak değişen teknoloji kullanımı ile tasarımların gerçekleştirildiği ve tasarımların kapsayıcı; farklı kültürlerle hitap eden tasarımlar olduğu söylenebilir. Bu çalışmayla birlikte aynı kentsel mekân içerisinde birbirinden bu kadar farklı tasarımların ortaya çıkmasında strüktür tasarımını etkileyen dinamiklerin rolü anlaşılmıştır. Her strüktürün kendi kimliği, onu etkileyen dinamiklerle oluşmaktadır. Bu dinamikler ise her tasarımı farklı derecede etkilemektedir.

Kaynakça

Arcan, E.F., Evcı, F.(1999). *Mimari Tasarıma Yaklaşım: Bina Bilgisi Çalışmaları*, Tasarım Yayın Grubu, İstanbul.

Ataç, B.(2006). *Mimari Biçimlenişte Yorum* (Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne).

Atılğan, D.(2006). *Gelişen Tasarım Araç Ve Teknolojilerinin Mimari Tasarım Ürünleri Üzerindeki Etkiler* (Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Bölümü, İzmir).

Bilir, S.(2013). *Mekân Tasarımında Kavram Geliştirme Sürecine Analitik Bir Yaklaşım* (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Ana Sanat Dalı İç Mimarlık Sanat Dalı, Ankara).

Bricel, T. J.(2014). *A Gallery of Culture in Our Times: Julia Peyton-Jones and the Serpentine Pavilions* (Master Thesis, OCAD University, Canada).

Davos Declaration.(2018). Towards a high-quality Baukultur for Europe,20-22 January, Davos Switzerland.

Dönmez, B.(2015). *Deneyisel Mimarlık Üzerine Bir Okuma Denemesi: Serpentine Galeri Pavyonları* (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi).

Düzgün Bekdaş, H. ve Polatoğlu, Ç.(2016). *Questioning the Architectural Envelope-Context Relationship in Contemporary Architecture*. Megaron Dergisi, 11(1), 35-48.

Erçin, Ç.(2005). *Mimarlıkta İklim Faktörü ve Bu Faktöre Bağlı Olarak Konut Alanlarında Fiziksel Yerleşme Yoğunluğunun Belirlenmesi İçin İlkeler* (Yüksel Lisans Tezi, Yakın Doğu Üniversitesi Fen ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lefkoşa).

Escobedo,F.(2018). *Press Pack Serpentine Pavilion 2018 Designed By Frida Escobedo*,https://serpentine-uploads.s3.amazonaws.com/uploads/2020/06/pavilion_2018_press_pack_final_0.pdf.

Fujimoto, S.(2013). *Press Pack Serpentine Pavilion 2013 Designed By Sou Fujimoto*, <http://docshare01.docshare.tips/files/25400/254004756.pdf>

Hasol, D.(2011). *Mimarlık ve Strüktür; Mimarlıkta Taşıyıcı Sistemler Sempozyumu*, ISBN, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.

Ingels, B.(2016). *Press Pack Serpentine Pavilion 2016 Designed By Bjarke Ingels*, https://serpentine-uploads.s3.amazonaws.com/uploads/2020/06/19-07-2016_pavilion_press_pack_final.pdf.

Ishigami, J.(2019). *Press Pack Serpentine Pavilion 2019 Designed By Junya Ishigami*, https://serpentine-uploads.s3.amazonaws.com/uploads/2020/06/pavilion_2019_press_pack_final_0.pdf.

In the park.(2012). *Leisure managment*,32,28-29.

Junya Ishigami Designed The Serpentine Gallery 2019 Pavilion.(2019). *Natura*, <http://www.naturadergi.com/anasayfa/serpentine-gallery-2019-pavyonunu-junya-ishigami-tasarladi/?lang=en>, 15 Ocak 2021.

Kéré, F.(2017). *Press Pack Serpentine Pavilion 2017 Designed By Francis Kéré*, https://serpentine-uploads.s3.amazonaws.com/uploads/2020/06/pavilion_2017_press_pack_final.pdf.

Kuzulugil, A., Aytatlı, B., Demircioğlu Yıldız, N . (2020). *Açık-Yeşil Alanlarda Bir Mimari Yapıt: Pavilion Yapılar*. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 10 (22) , 13-41.

Meuron H., ve Weiwei A.(2012). <https://www.designboom.com/architecture/peter-zumthor-serpentine-pavilion-now-complete/> , 15 Ocak 2021.

Nouvel, J.(2010). <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2010-jean-nouvel/>, 15 Ocak 2021.

Özbudak Akca, Y.B.(2012). *Mimarlıkta Genel Estetik Değerlendirme Ve Çağrışımsal Anlam: Bir Araç Olarak Analoji* (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Türkiye).

Radić, S.(2014).*Press Pack Serpentine Pavilion 2014 Designed By Smiljan Radić*, 26 June – 19 October 2014.

Rapoport, A. (2008). *Some Further Thoughts On Culture And Environment*, *ArchNet-IJAR: International Journal of Architectural Research*,2(1),19-39.

Sarı,D., Karaşah, B.(2018).*Bitkilendirme Tasarımı Öğeleri, İlkeleri ve Yaklaşımlarının Peyzaj Tasarımı Uygulamalarında Tercih Edilirliği Üzerine Bir Araştırma*. *Megaron Dergisi*,13(3),470-479.

Selgas, J., Cano, L.(2015). *Press Pack Serpentine Pavilion 2015 Designed By José Selgas & Lucia Cano*, https://serpentine-uploads.s3.amazonaws.com/uploads/2020/06/19-06-2015_pavilion_press_pack_final.pdf.

Sitz, M.(2016). *Architectural Record*, 0003858X, 204(3).

Sitz, M.(2016). *Architectural Record*, 0003858X,2018, 206(3).

Stott, Rory. "Selgas Cano'nun 2015 Serpentine Galeri Pavyonu Açılıyor" 22 Haziran 2015. *ArchDaily* . 11 Ocak 2021 . <<https://www.archdaily.com/645194/selgascano-s-2015-serpentine-gallery-pavilion-opens>> ISSN 0719-8884.

Toy, B.(2019).*Serpentine Gallery Pavyonu'nun Son On Yılı*, *Yapı Dergisi*, 452(28).

Uğurlu, P.(2004). *Malzeme-İnsan-Mekân: Yeni Yapı Malzemeleri Tasarımında Karar Vermeyi Etkileyen Faktörler*. *Cankaya University Journal of Arts and Sciences*, 1 (1).

Varinlioğlu, G., Turhan, G. ve Alaçam, S. (2019). *Dijital Fabrikasyon Aracı Olarak Pavyon Tasarımı*. *Yapı*, 446, 36-41.

Zumthor, P.(2011). <https://www.designboom.com/architecture/peter-zumthor-serpentine-pavilion-now-complete/>,13 Ocak 2021.

Görsel Kaynaklar

Url 1: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2010-jean-nouvel/>,10 Ocak 2021.

Url 2: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2011-peter-zumthor/>,10 Ocak 2021.

Url 3: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2012-herzog-de-meuron-and-ai-weiwei/>,10 Ocak 2021.

Url 4: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2013-sou-fujimoto/>,10 Ocak 2021.

Url 5: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-galleries-pavilion-2014-smiljan-radic/>,10 Ocak 2021.

Url 6: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-pavilion-2015-designed-selgascano/>,10 Ocak 2021.

Url 7: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-pavilion-and-summer-houses-2016/>,10 Ocak 2021.

Url 8: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-pavilion-2017-designed-francis-kere/>,10 Ocak 2021.

Url 9: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-pavilion-2018-designed-frida-escobedo/>,10 Ocak 2021.

Url 10: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-pavilion-2019-designed-junyaishigami/>,10 Ocak 2021.

Mustafa DİĞLER

Doç. Dr., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, 001mustafadigler@gmail.com.tr. Karaman-Türkiye

ORCID: 0000-0002-0784-4463

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ERGİN İNAN VE RESİMLERİNDEKİ FİGÜRATİF ANLAYIŞ

Özet

Çağdaş Türk resminde İnsan figürüne yönelik üslup arayışlarının soyut resmin en geçerli olduğu dönemlerde bile bir gerileme gözlenmemiştir. 1955'den sonra Türk resim sanatçıları zaman zaman gerçek üstü olabilecek seviyede toplumsal içerikli figüratif resimler ürettiği gözlenmiştir. Türk resminde figüratif resim içerik olarak pek çok imkânlar meydana getirmiştir. Figüratif Türk resminin gelişiminde biçimsel birimler kadar içerik de oldukça önemli bir yer tutmuştur. Çağdaş Türk resmi içinde sanat yaşamının her dönemi içinde kendisini sürekli yenilemeyi bilen Ergin İnan'ın sanatında sürekli bir şekilde geliştiği izlenmektedir. Ergin İnan için resim evrensel bir anlatım dilidir. Ergin İnan'ın resimlerinde anlam dışlanmıştır. O'nun resimleri, üretimi basit ve sıradan kurgulamalardan ibaret değildir. Onun kullandığı malzeme katmanlarının derinliklerinde sanatçının özgün düşünme ve yorum değerlerini içeren sağlam bir resim alt yapısına sahiptir, kurguyu ve çoğaltılmayı aşmaktadır resimlerinde ayrıca insan gerçeğinin yoğun ve karmaşık iç dünyası ile ilişki kurmaktadır. İnsanoğlunun karmaşık iç dünyası ile ilişki kurarken de mistik inanışlar ve tasavvufun etkisi ile gelenekten de kopmayarak figüratif resimler üretmiştir. Bu çalışmamızda resimlerdeki figüratif öğeleri bu öğeler yükledikleri mistik arayışlarının izlerini, sanatçının gönül dünyasındaki yansımalarını ve eserlerindeki tasavvufi imgeleri okunmaya çalışılacaktır. Literatür taraması yapıp İnan'ın resimleri okunarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Resmi, Ergin İnan, Figüratif, Mistik, Tasavvuf.

ERGIN INAN AND THE FIGURATIVE UNDERSTANDING IN HIS PAINTINGS IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING

Abstract

In contemporary Turkish painting, no regression was observed in the stylistic searches for the human figure, even in the periods when abstract painting was most prevalent. After 1955, it was observed that Turkish painting artists produced figurative paintings with social content that could be surreal from time to time. In Turkish painting, figurative painting has created many possibilities as content. In the development of figurative Turkish painting, the content has a very important place as much as the formal units. It is observed that Ergin İnan, who knows how to constantly renew himself in every period of his art life in contemporary Turkish painting, is constantly developing in his art. For Ergin İnan, painting is a universal language of expression. Meaning is excluded in Ergin İnan's paintings. His paintings do not consist of simple and ordinary fictions. He has a solid painting infrastructure that includes the original thinking and interpretation values of the artist in the depths of the material layers he uses, he goes beyond fiction and reproduction, and also establishes a relationship with the intense and complex inner world of human reality. While establishing a relationship with the complex inner world of human beings, he produced figurative paintings by not breaking away from tradition with the influence of mystical beliefs and mysticism. In this study, we will try to read the figurative elements in his paintings, the traces of his mystical pursuits, the reflections of the artist in his heart and the mystical images in his works. Literature review will be and İnan's paintings will be read and examined.

Keywords: Contemporary Turkish Painting, Ergin İnan, Figurative, Mystic, Sufism.

1. Giriş

Mağara duvarlarında karşılaştığımız ilk resimlerden itibaren günümüze kadar olan resimler ve görsel sanatların diğer alanlarındaki sanatsal üretimler insanoğlunun uzun serüvenini bizlere sağlıklı bir şekilde anlatan belgelerin başında gelmektedirler. Tarih öncesi dönemlerde yapılmış olan resimler öncelikle büyü amaçlı yapılmış bu yolla insanoğlu doğaya hâkim olmaya çalışmıştır. Hiçbir estetik kaygı düşünmeden yapılmış olan bu resimler insanlığa toplumsal faydalar sağlamıştır. Bu dönemde yapılmış olan figürler çizgisel ve sadedir.

İnsan vücudu gerek biçimsel uyumu, gerekse hareket etme yeteneği ile yetkin bir model olduğundan resim temel eğitiminde sürekli kullanılmıştır. Evrenin en temel canlısı, düşünebilen, yaşayan oluşu ile sanatçıların eserlerinde kendisine her daim yer bulabilmiştir.

Figüratif sanat sanatçının, kendisini, dış dünyayı anlatmak için figüre bağlı kalmasını isteyen bir sanatsal eğilimdir. Figüratif resim, soyut veya non- figüratif resmin tamamen zıddıdır. Figüratif resim doğal olarak gerçekliği içermektedir resimde gerçeklik kendini farklı biçimlerde göstermektedir. Çağdaş sanatın temelinde gerçeklik yatmaktadır. Kavramsal sanat ya da analitik resim dediğimiz zaman bile bu doğrudan doğruya gerçeğin başka bir gerçekle yansıtılmasına dönüşmektedir.

Çağdaş Türk resim sanatında insan figürüne yönelik üsluplar soyut resmin en geçerli olduğu dönemlerde bile gerilediği görülmemiştir. 1955 sonrasında Türk ressamı bazen gerçek üstü denebilecek nitelikte toplumsal içerikli figür etkinliği denemişler. Soyut resim çalışanları dışında kalan ressamlar 1960'lerden sonra figüratif çalışmalara dönmüşler, bunun yanı sıra soyut çalışmalarına figüratif bir yön veren sanatçılar da olmuştur. Yaklaşık yüz otuz yıllık bir geçmişe sahip olan Türk resmi figüratif bir resimdir. Bunun nedeni Türk resim tarihinin çok yeni olması ve Türk kültüründe kavramsallaşmanın henüz çok yeni olmasına bağlıdır. Türk resminde çoğunlukta olan figüratif ressamlar, figürü çoğu kez biçimi uygulamak, kendilerini ifade etmek için bir araç olarak kullanmıştır.

Ergin İnan resimlerinde sadece dini imgeler kullanmakla kalmaz, gayet ustaca etüt edilmiş böcekleri mistik ve metafizik anlamlar yükleyerek eserlerinde tasvir etmektedir. Ergin İnan çağdaş Türk resminde uzun ve bereketli sanat yaşamıyla iz bırakan duayen bir sanatçıdır. Uzun yıllar Avrupa'da eğitim görmesine rağmen gelenekten ve ulusal değerlerinden kopmamış bir sanatçı olarak örnek bir kişilik sergiler. Onun resimlerinde görülen geleneksel motifler ve simgeler mistik bir iç dünyanın dışavurumudur. Küçük yaşlardan itibaren Mevlana'ya karşı olan ilgisi ve sevgisi daha sonraki yıllarda çalışmalarına da yansımış ve çok önemli eserlerinden bir kısmında Mesnevi'den esinlenmiştir. İnsanoğlunun karmaşık iç dünyası ile ilişki kurarken de mistik inanışlar ve tasavvufun etkisi ile gelenekten de kopmayarak figüratif resimler üretmiştir.

Bu çalışmada Ergin İnan'ın figüratif resim çalışmaları, sanatsal kişiliği, figür çalışmalarındaki dünya görüşü, toplumsal mesajları, hayata bakışı, figüratif düzen oluşturma yöntemi ve Ergin İnan'ın resimlerindeki tasavvufi izleri resim okumaları ile ortaya koymaya çalışacağız

2. Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Figüratif Eğilimler Genel Değerlendirme

Resmin gerek teknik gerekse kompozisyon açısından başka hiçbir sanat dalında olduğundan daha geniş, figürü çok daha zengin anlamlar içinde yörgülabilen figürü bir noktada resmin içeriğinin özü haline getirmiştir. Figüratif resim tarih boyunca dini resim, tarihi resim, portre, peyzaj, janr v.b. resim türlerinin içinde gittikçe bir zenginlik kazanmıştır. Bu kapsam içinde figürün herhangi bir şekilde kullanılışı, ressamın özgür yorumu ile birlikte uzun bir tarihin kültürel kaynaklarına da gösterge olmaktadır.

Akdeniz'e göre; "Türk resminde figüratif yaklaşımlar klasik bir tavırdan, akademik ve geleneksel algıdan şekillenmiştir. 1940'larda ortaya çıkan sosyal içeriği yoğun olan ifadelerde düşsel ve simgesel bir dile ulaşan, figüratif

bağlamda gündeme gelen Ekspresyonizm daha sonraları farklı anlatım dilleriyle Türk resminde yeniden yerini almıştır” (2008: 24).

Çağdaş Türk resminde insan figürüne yönelik üsluplar soyut resmin geçerli olduğu dönemlerde bile figüratif anlayışın değeri kaybetmediği gözlenmektedir. 1950’lerden sonra Türk ressamaları zaman zaman gerçeküstücülüğe varacak nitelikte toplumsal içerikli figür etkinliklerinden resimlerinde denemeler yapmışlardır. Soyut tarzda resimler yapan sanatçıların dışında kalanlar 1960’lardan figüratif resme yönelmişler bunun yanı sıra soyut çalışmalarına figüratif eğilim veren ressamalar da olmuştur.

Yaklaşık olarak 150 yıllık bir geçmişe sahip olan Batılı anlamda pentürel resim genel olarak figür ağırlıklı olmuştur. Bunun en önemli nedenleri arasında Türk resim tarihinin oldukça yeni olması ve Türk kültürü içerisinde kavramsallaşmanın oldukça yeni olmasına bağlayabiliriz. Bu nedenle resmimizde belirli dönemler dışında soyut çalışmalar çok fazla olmamıştır. Günümüzde de figüratif resmin önemi devam etmektedir.

Türk resim sanatında figür içerik yönünden birçok imkânlar meydana getirmiştir. Figür ağırlıklı Türk resim sanatının gelişmesinde biçimsel olan birimler kadar içeriksel birimler de önem arz etmektedir. Türk resim sanatının ilk dönemlerinde sanat alanında çok büyük etkileri olan asker ressamalar kuşağı resim sanatını yeni yöntemlerle geliştirmeye çalışmışlardır. Bu dönem resimlerinde ağırlıklı olarak durağan doğanın fotografik aktarımı göze çarpmaktadır.

Çağdaş Türk sanatında genel olarak izlediğimiz resim kurgusu figür resimde yer alan mekân içerisinde pasif bir şekilde ele alınmıştır ve ressam resimde konuya üstünlük kurmaya çabalamadan alçak gönüllü bir şekilde ve bir gözlemci gibi davranmıştır. Sanatçıların bu genel tavrına karşılık toplum yapısında meydana gelen değişime paralel bir şekilde ya sanatçıların özel konularından veya Türk resminde meydana gelen figürün zaman zaman etkin bir şekilde yoğunluk kazandığı görülmüştür. Ressam yapmış olduğu resimde fırçası ile simgelediği bir dünya içinde egemen olma savaşına girmiş ve resimlerinde mekân ile figür ilişkisini dengelemeye çalışmıştır. Türk resim sanatı içerisinde figürün genel görünümü içerisinde bir gözlem içinde ele alınmış olması iki şekilde yorumlanmaktadır. İlk yoruma göre Doğu kültüründe yetişmiş sanatçının doğa ve çevre karşısında takındığı alçakgönüllülüğü olarak değerlendirilebileceği gibi Osmanlı toplumunda dogmatik öğretisinin ve dünyayı değiştirebilme isteğine karşı gelen felsefi bir tutumun sonucu olarak da yorumlanabilir. Doğu toplumlarında bir sanatçı iyi bir gözlemci olarak değer bulmuştur. Sanatçı hiçbir zaman kendi içi dünyasını şekillendiren ve kendi değerlerini zorlayan birisi olmamıştır tam aksine toplumun inandığı mutlak değerleri açıklayan konumunda olmuştur. İkinci yoruma göre ise Batı sanatında dini baskının azalması ile beraber özgün düşünce yapısı ile beraber sanatçı bir kişilik olarak toplumda yer edinebilmiştir. Doğu’da ise çok yakın zamana kadar sanatçı toplumun mutlak değerlerine hizmet eden bir üstat olarak görülmüştür.

Erzen’e göre; “Böyle genel bir felsefe geleneği içinde sanatçının kendi değerlerini vurgulaması, iç savaşını yansıtması kolay olmayacaktır. Nitekim içeriğin ve içerik yüklü figürün kişisel vurgular kazanması Türk resminde oldukça yeni bir olgudur. Çünkü geleneksel değerler açısından bir tür başkaldırıdır. Öte yandan Türk resmi bu başkaldırını biçim yönünde olduğunda çok kolay hazmedilebilmiştir. Ancak belirli dönemlerdeki anlatımcı eğilimler, Kurtuluş Savaşı’nın, ulusal kaygıların içeriğe verdiği amaçlılık ve güç dönem, figür resmine, şimdiye kadar üzerinde durulmayan bir amaçlılık getirmiştir”(1984: 16).

Türk resminde içeriğin özellikle toplum değerlerinin temelinden değiştiği dönemlerde sanatçı için yoğun ilgi çerçeveleri içinde bir tutarlılık sağlamaktadır. Figür resminin bu gelişim serüveni içinde köy ve kent gerçekleri özgün temalarla çarpıcı ifade biçimlerine kavuşmuştur. Yeni figüratif resim günümüzde bireysel çıkışlarla kendisini duyurmaktadır. Türk resmi bugün böylesine bir yorum gücü kazanmıştır. Figürde özgürlük, içerik yoğunluğu ve üslup çeşitliliği ortaya çıkmıştır. Bugüne kadar verilen uğraşlar elde edilen biçimsel birikimler ve bugünün içeriksel

çeşitlemesi ve üslup zenginliği, üretilen yapıtlarla özgün bir nitelik kazanışını sürdürüyor. Bireysel çabalar, çağdaşlaşma içinde gerçekleşen ortak yenilikler, evrensel uygarlığa katılma yolunda da adım olmaktadır.

Günümüzde figüratif ressamlar farklı bir dili konuşuyorlar. Hepsi kendini farklı şekilde ifade etmektedirler. Yaklaşımları bakımından da birbirlerinden ayrılıyorlar. Tarih boyunca içerik sorunu olmuş olan figürün ne şekilde ele alındığı, sanatın ve resmin amaçları, ressamın bilinç dünyası ve ilgi yönleri önemli olmuştur. Türk resminde çoğunlukta olan figüratif ressamlar, figürü çoğu kez biçimi uygulamak, kendilerini ifade etmek için bir araç olarak kullanmıştır.

3. Ergin İnan'ın Biyografisi Ve Sanat Anlayışı

1943 yılında Malatya'da doğan Ergin İnan ilk ve orta öğrenimini burada tamamlar. Bugün Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adını alan İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü'nde sanat eğitimi almıştır.

Ergin İnan günümüzün tanınmış sanatçılarından biridir, onun için resim evrensel bir anlatım dilidir. Ancak ulusal kültüre dayanmayan, köksüz olan her şey gibi resim sanatı da belli bir birikimin ürünü olmadığı zaman, çağdaşlık kuşkusunu ile sadece öykünmeciliğe dayanırsa, o zaman tabansız, güçsüz ve zaman süreci içinde eriyip girmeye hatta yok olmaya mahkûmdur.



Görsel 1. “Adem” Kağıt Üzerine Kolaj ve Renkli Desen,103 X108 cm, Özel Koleksiyon

Ergin İnan sanat anlayışını incelediğimiz zaman onun Doğu ve Batı sanatından etkilenecek resimlerinde bu etkileri yansıttığını görebilmekteyiz. Sanatçının Doğu – Batı sentezinde ortaya koyduğu sanat eserlerinde Doğu ağırlıklı olarak Anadolu kültürünün etkisi görülmektedir. Anadolu kültüründen etkilenen bir sanatçı olarak onun resimlerinde Osmanlı, Selçuklu ve bunun yanı sıra Anadolu topraklarında yaşamış olan Bizans, Yunan ve Roma gibi değişik kültürlerin etkileri de görülmektedir.

Gürel'e göre; “ İnan'ın yapıtları Doğu ve mistisizmi ile Batı deneyselliğini birleştiren özgün örneklerdir. Sanatçı, eğiliminden gözlemlerinden ve yaşamından kaynaklanan kendine özgün hiyeroglifini geliştirmiş, kişisel tecrübeleri, bilimsel araştırmaları, yerel kültür ve inanç birikimleri ile çok katmanlı bir senteze ulaşmıştır. Anadolu'nun geleneksel, mistik motiflerinden, dini ve tasavvufi kaynaklarından beslenerek Batı'nın fantastik, simgeci, düşünsel eğilimleriyle bağlantılar kurmuştur”(2000:28).

Özsezgin'e göre; “ İnan'ın resimlerindeki gizem Doğu ve Batı birikimi ile bağlantılıdır ve salt teknik çözümleri ele almayan tutumları ile yapıtların içeriksel değerlere dayalı olduğu gerçeğini öne çıkarmaktadır. Teknik becerinin arkasında, onun dayandığı özgün bir kavramsallıktan ve bileşimden söz etmek gerekir”(1991: 47).

Özsezgin'in, İnan'ın resimlerinde kullandığı imgelerle ilgili düşünceleri şu şekildedir; “ Ona göre anlatılan bütün söylenceler, masallar, yapılan büyüler ve muskalar; kültürel imgelerimizi ve ortak geçmişimizi ortaya koymaktadır. Resimlerin kıyısını köşesini dolduran aforizmalar, kesik diziler, eski dizeler, eski yazı ya da kaligrafik motif kolajları, Almanca sözcükler, el yazıları, ermişlere özgü hikmetler, bizi sık sık insan varlığının kuytu derinliklerine, bilinçaltının çözümü güç karmaşıklığına çekmekte, yazıyla figür, anlatımla imgelem, aynı yapıtın boyutları içinde birbirini bütünlemektedir” (1980: 15).

Elmas'a göre; “Ergin İnan'ın resimlerinde büyük kafalı, cılız gövdeli insanlar, yüzey üzerinde sürekli hareket halindedir ve bu nedenle resimde statik, durağan hiçbir nesneye rastlanılmamaktadır. Sanatçının eserlerinde dikkat çeken bir diğer unsur ise figürlerin gözlerinin trans haline girmiş gibi bir nokta 'ya bakıyor olmasıdır”(2000: 134). İnan'ın, resimlerinde kullandığı figürlerin yapmış olduğu hareketlerin zaman içerisindeki pek çok yansımaları aynı anda bir eş zaman içerisinde izleyiciye sunmaktadır ve hareket duygusunu yoğunlaştırmaktadır. Böylece figürlerin yaptığı her hareket sanatçının resimlerinde kendisine kalıcı bir yer bulabilmiştir.

İpşiroğlu'na göre; “Ergin İnan, resimlerinde imgelerle, simgelerle, kendi yaşam felsefesi ve dünya görüşü doğrultusunda düşsel bir dünya meydana getirmiştir. Bu dünyanın odağı insan olsa da, renk renk kabuklu- kabuksuz böcekler, sinekler, garip yaratıklar, sürüngenler, yusufçuklar, yapraklar, su damlacıkları da bu düşsel dünyanın bir parçası olmuşlardır. Bu doğa öğeleri insanın dört bir yanını sarmıştır. Bu düşsel dünyada ne belli bir zaman, ne de bir mekân vardır. Geçmiş ile geçeceği ile tüm zamanları ve mekânları kapsamaktadır”(2000:149-150 Akt. Gezen, 2016: 40).



Görsel 2. “Arı”, 77x52 cm, 2006, 62/99 Baskı

Van Den Bussche'ye göre; “İnan'ın resimlerinin başka bir öğesi olan doğa algılamaları, sanatçıyı çocukluk yıllarının böcek âlemine taşımaktadır. Bu âlem sanatçının yapıtlarında temeli oluşturan ana konuya dönüşmektedir. İnan fantastik dünyaya olan sevgi ve ilgisi sayesinde böcek dünyasına girmiştir. Sanatçı, böceği hoş renkliliği ve kabuk pırıltılarındaki estetik nedenlerden ötürü, eserlerindeki göz kamaştırıcı etkiyi oluşturacak bir medya olarak kullanmıştır. İnan'ı çocukluğundan beri etkileyen bu gözlem, onun fantezi dünyasının temelde zenginleşmesini sağlamıştır. Yaşamın ve doğanın bir yapıtaşısı olan böcek sanatçı için hep insanın bir kurbanı olmuştur. Ergin İnan Türk sanatçıların pek yapmaya cesaret edemeyeceği biçimde, insanı doğayı resimleştirirken yapıtlarında Doğu tabularını kurmayı istemiştir. Bunu yaparken, Batı'ya gerçekleştirdiği seyahatler ve o dünya ile kurduğu ilişkiler sonucunda elde ettiği kazanımlarla bilindik konulara farklı anlamlar biçebilmiştir”(2004: 34).

Ergin İnan'ın doğa ile olan ilişkisinden meydana gelen bir takım kavramlara olan yakınlığı son dönem resimlerinde de yansımıştır. Fakat İnan'ın resimlerindeki fantastik eğilimler kendisini korumuş olmasına rağmen yaşadığı toplumun dinsel kültürünün çağrıştırdığı tasavvufi kavramların İnan'ın sanatı üzerinde etkisi olduğu

görülmektedir. İnan'ın tasavvufi Allah kavramına ulaşmak için harcadığı çaba büyüklüğü dünyasını oluşturan resimlerinde görselliğe bürünmüştür.

Eserlerinde ağırlıklı olarak kendine ait bir dünya meydana getirmek ister. Bu hem bir iç dünya hem de bir dış dünya, dış dünya da sürekli değişenlerden kendine özgü olanı seçiyor, kişisel bir yön veriyor.

Edgü'ye göre; "Dış dünya, belirtmek gerekir mi, sanatçı onu içselleştirdiği ölçüde vardır. Resme kendine özgü anlamları veren de budur. Ergin İnan'ın resimlerinin her biri çeşitli imgeler ve anlamlarla yüklüdür. Ama bunlar sözcüklerle dile getirilebilecek imler ve anlamlar değildir"(1990:6).

4. Ergin İnan'ın Resimlerindeki Figüratif Anlayış

Türk resim sanatında figürün deformasyona uğramış hali ile özdeşleşmiş olan Ergin İnan'ın resimlerinde böcekleri ve insan figürlerini resimlerinde meydana getirdiği imgeler üzerinden görsel ve simgesel değerleri irdelemek mümkündür. Sanatçı tuval, ahşap, kağıt ve ya özel üretim el yapımı kağıtların üzerine yağlıboya, suluboya, tempera, renkli mürekkep ve kolaj gibi farklı teknik ve malzemeleri kullanan İnan düş ile gerçeği sorgulamak sureti ile resimlerinde kullandığı figürleri bu farklı oluşumların merkezinde göstermesini bilmiştir.



Görsel 3. "Havva" Kağıt Üzerine Kolaj ve Desen, 110 X77 cm, Berna Tunali Koleksiyonu

İnan'ın sanatı görsel ve düşünsel etkileri zincir gibi bir bağ ile kuvvetlendirmiştir. İnan'ın farklı kültürlerin yansımalarını gördüğümüz çalışmalarında Doğu ve Batı'yı bir düşünmek sureti ile her ikisini de aynı çizgide irdeleyerek figüratif anlayışı resimlerinde yaşatmaya çalışmak istemesi ile insanoğlunun varoluşundaki kültürel ve düşünsel değerleri merkeze yerleştirdiğini görüyoruz.

Çalıköğlü'na göre; "Ergin İnan'ın resminin ana iskeletini oluşturan insan figürü her şeyin merkezinde yer alan sonsuzlukla olan ilişkisine dair bir işarettir"(2010:214 Akt. Yaprakkıran, 2015: 89). İnan'ın resimlerinde zamanın akışını sağlayan bu hareketlilik ve uzayıp giden bedenler biçimsel olarak derin anlamlar içermektedir. Resimlerindeki kullandığı her bir ifade yazıya, boyaya büründüğü yerde yeni bir biçim oluşturup figürün temel yapısından anlamlarla bütünleşerek simgesel bir anlatıma ulaşmaktadır.

İnan'ın resimlerini sanat tarihi içinden değerlendirecek olursak sanatını, kökü Avrupa geleneklerinden kaynaklanan sanatlar içinde değerlendirmek gerekir. Çoğu resminde Rönesans döneminin anatomi çizimleri ya da Leonardo Da Vinci'nin grotesk fizyonomi araştırmalarından çağrışımlar hissedilir. Çok katlı saydam çizimlerde kimlik ve cinsiyet, yüz hatları ve eksiz vücut yüzeylerinin sorgulandığı görülür. İnan'ın resimlerinde biçimlendirilen; gizemliliğin, çok anlamlılığının, çeşitli gerçeklik düzlemleri arasında kesiksiz geçişin gerçeküstücü bir sevincidir. Resim yapısı harmonik ve durağan olup ara sıra çift yanlı simetriye de eğilim gösterirken Batı ile Doğu'nun ilginç bileşimlerini bize vermektedir.

İnan'ın resimlerinde adeta insan gövdesinin, canlı anatomisinin son derece üretken, bireysel olarak türetilen ve özgürce kullanılan biçimlemesinden hız kazanmış pek çok figürün örnekleri görülmektedir. Onun resimlerinde var ile yokluk arası, esrarengiz bir boşluktan renklerin güzel uyumundan var olan figürler renk armonisinin arasında yüzlerin ve bedenün çizgilere, resme yayılmış böcek figürlerine dönüşüyor. İnan serbest bir anlayışla kendiliğinden bir leke düzeni ile işlenmiş tuval üzerine, kendi desenlerini taşıyan çok ince kâğıt kolajları yerleştirmek suretiyle mat ve parlak yüzeyler arasında gizemli kökeni olan bir espas arayışındadır. Eski kitap sayfalarını, gerçekte kolaj olduğu halde, kolaj izlenimi vermeyecek biçimde tuvalin yüzeyine gizleyerek gerçek ve imitasyon arasında bir illüzyon oluşturuyor. Doğrudan doğruya kendi buluşu olan boyalarla çizdiği desenleri, eski kitap sayfalarının üzerine monte etmek suretiyle bu yanılsamayı derinleştiriyor.

5. Ergin İnan'ın Resimlerinde Tasavvufi İzler

Tasavvuf düşüncesi, İslam medeniyetinin en önemli unsurlarından birisidir. Anadolu coğrafyasında pek çok bilim ve gönül insanı tasavvuf düşüncesi hakkında eserler kaleme almışlardır. Cumhuriyet sonrası çağdaş uygarlık seviyesinde eserler veren sanatçıların bir kısmı da tasavvufi resimlerine konu olarak almışlardır.

Yıldız'a göre; “ Türklerin Müslümanlığı kabul ettikleri dönemden itibaren, Türk sanatında dini ve mistik imgeleri görmek mümkündür. Dini ve tasavvufi imgeler, bilhassa Türk minyatürlerinde ön plana çıkar. Osmanlı Sanatının son dönemlerinde Batı tarzı resim yapılmaya başlanmasıyla birlikte Oryantalizm etkisiyle de resim çalışmalarında tasavvuf imgeleri görülmeye başlanır. Bu imgeler bilhassa Osman Hamdi Bey'in resimlerinde çok daha net görülebilir. Cumhuriyet dönemi ressamlarından, ara sıra İstanbul'da Galata Mevlevihane'sini ziyaret eden İbrahim Çallı'nın ve Cevat Dereli gibi sanatçıların resimlerinde tasavvuf imgelerini, bilhassa Mevlâna ve Mevlevi izlerini görmek mümkündür”(2011:44 Akt. Soylu, 2019: 2340).

İnan'ın resimlerinin kozmik yapısallığı içinde irdelenen figür daha sonraki çalışmalarında organik dokulara parçalanmak sureti ile avuç ortası mühürlü eller, ayaklar, baş- kafa- yüz silüetleri gibi dinsel sembolleri olan motifler resmin odak noktası şeklinde ele alınmıştır. Bunlar daha önceki dönemlerden gelen böceksi, kabuksu, tanımsız nesnelere ve eski yazıya ait kaligrafik öğelerden meydana gelen ayrıntıcı, doku incelikleriyle iç dünyanın derinliği irdeleyen mistik imgeler şeklinde yansıtılmıştır. Tüm bu motiflerin tarihteki mitolojik öyküleri ve simgesel değerleri İnan'ın ilgi alanına girmiştir.



Görsel 4. “Mesnevi Serisi”, 63x44 cm, Litografi - 16/150, 1989

Edgü, İnan'ın dünyasını şu şekilde ifade etmektedir; “Onun resimlerini okumaya çalıştığım da görüyorum ki, imler, simgeler ve anlamlar açısından bir hayli zengin ve karmaşık bir dünyadır. Ergin İnan'ın gerek resimlerinde, gerek özgün baskılarında, resmin yüzeyini, her geçen gün daha da bir artarak İslam hattı ve Yıldızname, Falname, Tılsım Mühürlerinde yer alan figürler, istifler, sihirli formüller kaplamakta. Şaşırtıcı bir olgu: İnan, bu öğeleri resminin bir

kaynağı olarak kullanmıyor. Daha açık bir deyişle, bunlardan yola çıkarak, onları kendi resim diline çevirip yaratmıyor resmini. Tam tersine, onları oldukları (bulduğu) gibi kullanıyor. Bunu yaparken kuşkusuz ekleyip çıkarıyor. Eklemekten çok çıkarıyor. Daha doğrusu siliyor. Aradığı bunlardaki gizemsel anlam olmadığı için olsa gerek. Elindeki bu gereçleri görsel birer öge olarak kullanıyor çünkü o. Ama herhangi görsel öge olarak da değil. Yaratmak istediği dünya içinde yer alabilecek, o dünyayı oluşturacak dokuya yardımcı birer öge olarak”(1990:7).

Soylu'ya göre; “Ergin İnan'ın resimlerinde din ve tasavvuf ile ilgili çok sayıda imge ve semboller yer alır. Ayrıca onun resimlerinde geleneksel Türk İslam sanatlarının etkisi de açıkça görülebilir. Sahaflar Çarşısı'ndan topladığı eski kitaplardan ve sayfalarından yararlanır. Eski yazıları ve sayfaları resimlerinde kolaj yapmak için kullanır. Eski yazıların resimlerinde, zaman derinliği etkisi yarattığını düşünür ve mistik duygularını soyut biçimler ile resim diline dönüştürür” (2016: 147).

Erzen'e göre; “Ergin İnan'ın bir tür dindarlığı, çok boyutlu, çok anlamlı ve çok görüntülü varlığın sürekliliği ve ekolojik, biyolojik ve tinsel bağımlılığı inancında yatmaktadır. İnan'ın yapıtlarını da Türk sanatının insanlığı bu arayışlarını sezinleyen örnekleri olarak değerlendirmektedir”(1988:3).

Soylu'ya göre; “Ergin İnan, yaşamında olduğu gibi sanat çalışmalarında da varlık âlemini sorgulayan derin bir mistisizm taşır. Nefs, heva, his ve heves gibi iç dünyasını, renkler ve biçimlerle dışa vurmak ve soyut duyguları plastik dil ile ifade etmek onun sanatının poetikasını özetler. Soyutlama ile gelen ilhamlar onda derin bir tasavvuf iklimi geliştirir” (2016: 149).

Soylu'ya göre; “Tasavvufta olduğu gibi sanatta da beka esastır. İnsan ruhunda taşıdığı ebediyet duygusunu ölümsüz eserler bırakarak somutlaştırmak ister. Yaratıcıyı tanıma yolu, marifetullaha ve onun sevgisi ile ilahi aşka ulaşmakta muhabbetullaha kapılar açar. Sanatçı da kendi cüzi ilmi, iradesi ve gücü ile ürettiği sanatıyla ilahi aşka ulaşmaya çalışan bir derviş gibidir. Bu âlemin gizemini, bakarak, görerek, algılayarak ve sezerek keşfeder. Böylece iç âlemi, ulvi feyizlerle aydınlanır. Ergin İnan'ın resimleri bir çeşit iç aydınlanmanın dışavurumudur”(2019:2343). Buradan çıkan sonuca göre İnan'ın tasavvuf düşüncesinde yer alan gönül odaklı çalışmaları onun mistik anlayışına yansır.

6. Resim Okumaları

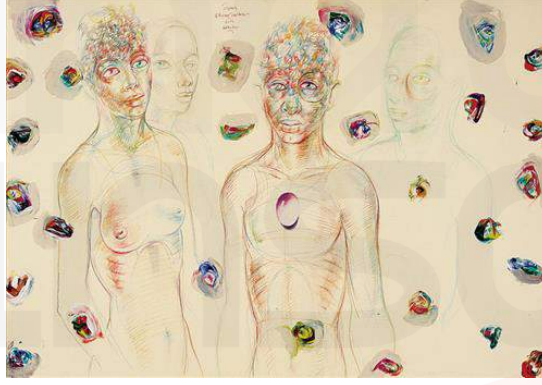
6.1.“El Görür”



Görsel 5. El Görür, 1988, 30X27 cm, Gravür, Özel Koleksiyon

Ellerin farklı dinlerde ve kültürlerde inanca dair semboller arasında önemli bir yeri vardır. Eller kutsal anlamda affetmek anlamına geldiği gibi avuç içerisinde açılmış olan göz de gerçekleri yanılsızdan görebilme yeteneğinin bir simgesidir. Elin özellikle avuç içinin çizgilerini anlamlandırmaya ve bu çizgilerden yola çıkarak gelecekte izler bulup yorumlamaya çalışmak ellerin gizemini arttırmaktadır. İnan'ın resimlerinde kullanmış olduğu kolaj parçalarını teşkil eden Osmanlıca ve Arapça karakterli yazılar geleneksel olan değerlerimiz ile ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Resimde başparmağın üzerinde bulunan semboller ve izler İnan'ın pek çok resminde kullandığı böceklerin yerini almıştır. Resimde kullanılan el mühürleri Osmanlıca ve Arapça yazılarla bezenmiştir. İnan burada kullandığı yazı karakterlerinden sadece estetik bir değer olarak yararlanmak istemiştir. Avuç içinin ortasında bulunan portre beş farklı açıdan çizilmiş olup sadece siyah- beyaz olarak işlenmiştir. Portrelerin üzerine dört adet böcek figürü yerleştirilmiştir ayrıca portrelerin etrafında yazı karakterleri tekrar edilmiştir.

6.2. “Berlin Melekleri”



Görsel 6. Berlin Melekleri, 2003, MDF Üzerine Karışık Teknik

İnan'ın resimlerinde yer alan böcekler, kertenkeleler, tasavvufi kavramlar ve yazılar onun resimlerinde yardımcı rol görevi üstlenirler de resimlerinin pek çoğunda ana tema insandır. Bu tarz resimlerinde insanın farklı zamanları aynı anda verilmiştir veyahut trans halinde fantastik bir şekilde ele alınmışlardır. Ergin İnan'ın “ Berlin Melekleri” isimli çalışmasında da gördüğümüz gibi insan figürleri ön planda tutulmuştur. Düz krem renkli zeminde bir kadın ve bir erkek figürü resmin ön planına çıplak bir şekilde yerleştirilmiştir. Resimde yer alan iki figürün zaman içindeki yansımaları eş zamanlı gösterilen bir hareket içinde yer alan figürler şeffaf ve belirsiz bir şekilde tasvir edilmiştir. Ayrıca resimde yer alan bu figürler ideal anatomik yapıdan oldukça uzak görünmekle birlikte fantastik yaratıklar gibi betimlenmişler. İnan sanki resminde yer alan bu figürlerin bir sebepten dolayı aç olduklarını perişan bir biçimde yaşadıklarını vurgulamak için figürlerin kaburgaları abartılı bir biçimde ele alınmış adeta resmi izleyenlerin dikkati çekilmeye çalışılmıştır. Resimde deformasyona uğramış figürlerin kolları olması gerektiğinden daha uzatılmış, aynı şekilde gözleri de çok büyük ve asimetrik bir şekilde ve asimetrik kafaları da uzatılmış bir şekilde ele alınmıştır. Resimde bu şekilde betimlenmiş figürler ressamın oluşturmaya çalıştığı gerçek dışı âlemle de mükemmel bir şekilde uyum sağlamıştır. Figürlerin bu şekilde betimlenmesinin yanı sıra kullanılmış olan renklerde de gerçek dışı bir yaklaşımın izlerini göstermektedir. Resimde kullanılmış olan kırmızılar, mavi, mor ve sarı gibi renkler figürlerin vücudunda özellikle de figürlerin kafasında yoğunlaşmış durumdadır. Sanatçının figürlerin kafalarında kullanmış olduğu canlı renkler ile insanların düşüncelerinin ressamın meydana getirdiği fantastik dünyaya görsel olarak yansımalarını kullandığı bu renklerle sağlamaya çalışmıştır. Aynı zamanda figürlerin yüz ifadelerine baktığımız zaman her iki figürün de zihin olarak kendilerinde olmadıkları kendi düşünceleri içinde kaybolduklarını söyleyebiliriz. Figürlerin yüzlerindeki sakin, hülyalı bir o kadar da mutsuz ifadeler bir şeylerin ters gittiği izlenimini de vermektedir. İnan'ın figürlerinin bu düşünceli, sıkıntılı ruh durumlarını genellikle zaman kavramı ile daha çok da eş zamanlı hareket yolu ile ifade etmiştir. Figürler sanatçının resimlerinde oluşturduğu âlem içindeki zamanlarda kaybolmuş ve birçok zamanı yansıtacak hareketler de eş zamanlı olarak meydana getirilmiştir.

6.3.“Berlin- Portre”



Görsel 7. Berlin – Portre, Kağıt Üzerine Karışık Teknik

İnan'ın resimlerinde belirlenmeyen mekân içinde pek çok zaman dilimi aynı anda etkisini gösterirken resimlerinde yer alan figürler adeta resimde oluşturulmak istenen bu zaman dilimine ayak uydurmak istercesine resimde meydana getirilmeye çalışılan farklı zaman dilimlerinin her birisi içinde varlıklarını göstermek ister gibidirler. Sanatçının bu resminde merkezde tek bir figür bulunmaktadır ve kompozisyonun ortasına dikey bir şekilde yerleştirilmiştir. Resmin merkezinde yer alan bu kısa saçlı figürün hatlarından bir kadın olduğu anlaşılmaktadır fakat figürün yüzü erkeksi hatlara sahip bir şekilde betimlenmiştir. Figürün anatomisi sanatçının eserlerinde olduğu gibi deforme edilerek içinde var olduğu fantastik bir dünya içerisinde resmedilmiştir. Resimde figürün zayıflığı vurgulanmak istercesine kaburga kemikleri belirginleştirilmiştir. İnan bu resminde renkli ve silik lekelerle izleyiciye kaburga kemiklerinin arkasındaki organları da göstermek istemiştir. Resmin merkezinde yer alan figürün teni saydam bir şekilde arkasından ışık tutulmuş gibi tüm iç organları renkli bir şekilde gösterilmiştir. Özellikle figürün kafasında iç organlarında kullandığı renkler kafasında biraz daha yoğunlaşarak figürün üst tarafı daha da karmaşık hale gelmiş gözükmektedir. Figürün gözleri yorgun bir biçimde izleyiciye doğru bakmaktadır. Resimdeki figürün kafası ve kolları fütürist sanatçıların yaptığı gibi hareket halindeyken birden fazla ve silik bir şekilde resmedilmiştir. Figürün iki kolu aşağıda ve iki kolu yukarıda, kafası ise sağa ve sola doğru bir pozisyonda hareket eder şekilde gösterilmiştir. Figürün yukarıda tuttuğu elinin biri açık diğeri sadece parmağı açık bir şekilde resmedilmiştir. Figürün birden fazla olan gözü ve kafası farklı yönlerde ve izleyenlere mutsuz bir ifade ile bakmaktadır.

6.4.“Berlin”



Görsel 8. Berlin, 1987, Ahşap Üzerine Yağlı Boya

Ergin İnan'ın "Berlin" isimli resminde yazılar, böcekler, damlalar ve figür eş zamanlı bir hareket içinde gösterilmiştir. Resmin kompozisyonunun merkezinde çıplak bir figür yer almakta olup gerçek üstü bir âlemin içinde kalabalık bir ortam göze çarpmaktadır. Resmin merkezinde bulunan figür ideal anatomik ölçülerden oldukça uzaktır ve hareket halinde gösterilmiştir. Bu resminde de figür sanatçının diğer resimlerinde olduğu gibi umutsuz bir ifade ile içinde bulunduğu ortamı süzmektedir. Resmin arka planına baktığımız zaman bir deniz manzarası ile birlikte yanında sıra dağlar, tepeler görülmektedir. Resmin arka planında sol tarafta kilise veya tapınak benzeri bir yapı sisler arasından görülmektedir. Resmin tüm yüzeyi üzerine dağılmış onlarca böcek figürü ve sürüngenler canlı parlak renkleri ile resme bir ışıltı getirmiştir. Tamamen resmin üst kısmında yoğunlaşmış olan sürüngenler ve böcekler bulutların arasında uçuşuyormuş gibi bir izlenim vermektedir. Üst kısmın fonu ağırlıklı olarak mor ve mavi gibi soğuk renklerden oluşmuşken alt taraf ise sarı ve turuncu gibi sıcak renklerden meydana gelmiştir. Resimde kullanılmış olan bu zıtlık resme bir denge kazandırmıştır. Sanatçı resminde figür yanında mekânı da yoğun bir şekilde kullanmıştır. Resimde mekân kalabalık bir şehir silüetini andırmaktadır ve figürler bu silüetin içinde hareket eder gibi görülmektedir. Sisler arasında fantastik bir mekâna yerleştirilmiş merkezdeki figür ruhsal bir yolculuk halindeymiş gibi görülmektedir. Merkezde yer alan kadın figürü sanki bu dünyadan ayrılmış gibi hayallerini, bu dünyaya ait olan hereğini arkada bırakıp ileri doğru ruhani bir yolculuğa çıkar gibi görülmektedir. Kadının yüzündeki korku dolu ve mutsuz bir ifade, kendisini bekleyen belirsizliği ifade etmektedir. İnan'ın bu resimde ölümle yaşam arasındaki ruhani yolculuğa gönderme yaptığını söyleyebiliriz. Resimde kullanılan figürler kadına veda edercesine kadının etrafında dolaşıp durmakta ve bir kısmı da üzerine konmuştur. İnan'ın iç dünyasının temel taşlarından olan böcekler, sürüngenler ve yarasa merkezde yer alan kadın figürü kadar bir hareket kazandırmaktadır bu da resmin tüm yüzeyine bir devinim kazandırmaktadır. Resmin alt ve üst kısımlarında bulunan boşluklarda karşımıza çıkan Arapça yazılar resimden yayılan ruhaniyeti destekler niteliktedir.

7. Sonuç

Ergin İnan çağdaş Türk sanatının üretken işler ortaya koyan duayen sanatçılarından birisidir. Eğitim sürecinin çok büyük bir kısmını Avrupa'da geçirmiş olmasına rağmen kendi öz kültüründen hiçbir zaman kopmamıştır. İnan çalışmalarında Türk kültürünün ve geleneksel sanatların izleri ile birlikte Batı sanatı etkilerini kaynaştırmasını bilmiştir. İnan'ın resimlerinde yazı ile figürün birlikte yorumlanarak mistik ve tasavvufi bir arayışın dışavurumunu görmekteyiz. Resimlerinde kullanmış olduğu renklerde ve biçimlerde doğa etkileri göze çarpmakla birlikte özde tasavvufi imgelere de göndermeler yapmaktadır. İnan'ın resimlerinde kullandığı böcekler ve sürüngenler ruhun hissiyatı ile insanoğlunun nefsinin arzularını sembolize etmektedir. Ergin İnan resimlerinde figürü ön planda tutarak meydana getirdiği fantastik dünyada anlattığı konuları izleyenlere sunarken geçmiş, bugün ve yarını aynı anda izleyiciye göstermek istediği için bunu figürlere verdiği eş zamanlı hareketlerle yapmaktadır. İnan'ın resimlerinde figürün biçimlenmesini etkileyen nedenler arasında düşünsel veriler, yaşanmış olaylar, düşlenen ve ideal formlarda olamayan imgeler sayabiliriz. Böylelikle onun resimlerinde figür artık görsel bir sunum olmaktan çıkarak bir söylem nesnesi olarak önem kazanmaktadır. Ergin İnan 1980 sonrasında geleneksel figür algısından uzaklaşmak sureti ile Doğu ve Batı figüratif anlayışının sentezini yaparak akademik kuralların dışına çıkarak kendine has bir figüratif üslup ortaya koyabilmiş sanatçılardan birisidir.

İnsanoğlunun toplumsal çevresinde biçim vererek gerçekleşen düzen yeteneği, bir kuruluş ve sükun isteğini dile getirir. Sözcükler ya da biçimlerle düzeni gerçekleştirmek bir boşalma ve kurtuluş olduğu kadar yeniden dolup gerginleşmenin bir başlangıcıdır. Son söz Ergin İnan'ın resmi, kendine çizmiş olduğu kararlı yolda, bu kez yapabileceklerinin yeni bir muhasebesini deniyor, bizleri de bu resimler karşısında muhasebe yapmaya bırakıyor.

Kaynakça

Akdeniz, H. (2008). *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonundan Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları, Ankara.

Çalıkoğlu, L. (2010). *Uyanmak İçin ok Erken-Sanatçılar Üzerine Metinler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Edgü, F. (1990). Ergin İnan” İnsan/Kozmos/El- Ayak Ve Mektuplar” (Sergi Kataloğu) Beyoğlu/ Ankara/ İzmir: Vakko Sanat Galerileri.

Elmas, H. (2000). *ağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*, Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğu, Arı Ofset Matbaacılık, Konya

Erzen, J. N. (1984). Türk Resminde Figür, “*Boyut*” *Güzel Sanatlar Dergisi*, Sayı:16, syf.15-33, İstanbul.

Erzen, J. N. (1988). Marina Dinkler Katolog.

Gezen, M. C. (2016). Cumhuriyetten Günümüze Türk Resminde Eşzamanlı Devinim, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya

Gürel, H. N. (2000). Son Dönem Türk Resminde Kaligrafik Öğeler Ve Dini Motifler, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, Sayı: 45, s.22-29, İstanbul

İpşiroğlu, N. (2000). *Alımlama Boyutları ve eşitlemeleri I Resim*, Papirus Yayınevi, İstanbul.

Özsezgin, K. (19 Mart 1980) Ergin İnan’da Eski Olanın şiiri, Cumhuriyet Gazetesi, İstanbul.

Özsezgin, K. (1991). Büyüklüğün Ölçütleri Konusunda, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı:255, s.50-52, İstanbul

Soylu, R. (2016). Çağdaş Türk Resim Sanatında Mistik Semboller ve Göstergebilim Analizleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, *Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.

Soylu, R. (2019). Ergin İnan Resimlerinde Tasavvuf İmgeleri, *Uluslararası Sosyal Ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi*, Sayı:6/41, s. 2339-2347

Van Den Bussche, W. (2004). Ergin İnan “İz”, *Artist Dergisi*, Sayı:4/8,s.31-35, İstanbul

Yaprakkıran, E. (2015). Türkiye’de Yeni Ekspresyonist Resimde Beden İmgesi, *Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

Yıldız, B. (2011). Türk İnanç Sisteminin Türk Resim Sanatına Yansıması, *Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Akgül, E. K. (2014). Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Tarzda alışan Türk Ressamlar, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli

Görsel 2: <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/ergin-inan/#eser/dcb7cab01119a16beb3c1e242559ff84/23583> Erişim Tarihi: 23.05.2021

Görsel 3: Akgül, E. K. (2014). Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Tarzda alışan Türk Ressamlar, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli

Görsel 4: <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/ergin-inan/#eser/dcb7cab01119a16beb3c1e242559ff84/21266> Erişim Tarihi: 23.05.2021

Görsel 5: <https://tr.pinterest.com/pin/390828073894473178/> Erişim Tarihi:13.05.2021

Görsel 6: <http://kaziminci.blogspot.com/2017/04/arhi-andra-diknisi-veveya-icimizden-biri.html> Erişim Tarihi:15.05.2021

Görsel 7: Gezen, M. C. (2016). Cumhuriyetten Günümüze Türk Resminde Eşzamanlı Devinim, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya

Görsel 8: Gezen, M. C. (2016). Cumhuriyetten Günümüze Türk Resminde Eşzamanlı Devrim, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya



Christiane PAUL

Profesör, School of Media Studies, paulc@newschool.edu, New York-ABD

Çev. Özgür BALLI

Ar. Gör. Dr., Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Düzce Üniversitesi, ozgurballi86@gmail.com, Düzce-Türkiye

ORCID: 0000-0001-5931-6753

DİJİTAL SANATTA ŞİMDİ: MADDİ ‘OLMAYANIN’ TARİHİ

Özet

Dijital sanatın çok yönlü tarihi, dijital ortamdaki maddi ve maddi olmayan arasındaki karmaşık ilişkileri anlamının bir evrimini de beraberinde getirmiştir. Bu makale de 1960'lardan “post-dijital” olarak adlandırılan döneme kadar sanatsal ifadesini dijital teknolojiler ve ağlar üzerinden şekillendiren, resim, heykel veya fotoğraf gibi sanat nesnelerin ve sistemlerin izini sürmektedir. Bu bağlamda kullanılacak olan Neomateryalite terimi ise, insanların ve çevrenin verilerini yansıtan veya dijital süreçlerin dünyamızı nasıl algılayıp şekillendirdiğini ortaya koyan bir nesneliliği yakalamak için kullanılmaktadır. Ek olarak Dijital maddilik, sanat kurumlarının yanı sıra ağ kültürleri ve siyaseti ile ilgili bir şekilde ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dijital Sanat, Medya Sanatı, Ağ analizi, Maddi olmayan, Post-Dijital

DIGITAL ART NOW: HISTORIES OF (IM) MATERIALITIES

Abstract

The multifaceted history of digital art has also entailed an evolution of understanding the complex relationships between the material and immaterial in the digital medium. This text traces the histories of digital objects and systems from the 1960s to the so-called ‘post-digital’ era, which finds its artistic expression in works shaped by digital technologies and networks, yet taking the material form of objects such as paintings, sculptures, or photographs. The term neomateriality is used here to capture an objecthood that reflects back the data of humans and the environment, or reveals the way in which digital processes perceive and shape our world. Digital materialities are considered in relation to network cultures and politics, as well as art institutions.

Keywords: Digital Art, Media Art, Network Analysis, Glam Institutions, Immateriality, Post-Digital

1. Giriş

Dijital teknolojiler sanat yapımının neredeyse tüm yönlerine sızarken, birçok sanatçı, küratör ve teorisyen, sanatsal ifadesini hem dijital teknolojiler tarafından derinlemesine bilgilendirilmiş eserlerde bulmuş, hem de “Post-Dijital” ve “Post-İnternet” çağını şimdiden ilan etmişlerdir. Post-Dijital ve Post-İnternet terimleri, kavramsal ve pratik olarak internet ve dijital süreçler tarafından şekillendirilen, ancak genellikle resim, heykel veya fotoğraf gibi nesnelerin maddi biçiminde tezahür eden sanat eserlerinin ve “nesnelerin” durumunu tanımlamaya çalışmaktadır. Örneğin Clement Valla'nın *Surface Proxy* serisi (2015), kelimenin tam anlamıyla kendi temsillerine sarılmış nesnelere oluşmaktadır. Sanatçı bu çalışmasında, müze koleksiyonlarda bulunan mimari parçalarının 3 Boyutlu modellerini üretmek için nesnelerin 3B taramalarını oluşturmalarına olanak tanıyan bir uygulama olan 123d Catch teknolojisini kullanmıştır.

Kullandığı bu 3 Boyutlu grafik yazılımı aracılığıyla çalışmasını dijital olarak bir kumaşla kaplamış ve orijinal nesnesinin yüzeyini sanal kumaş üzerine basmıştır. Görüntüyü tasvir eden kumaş daha sonra bir mürekkep püskürtmeli yazıcı kullanılarak somutlaştırılmış ve kullanacağı nesnenin yüzeyine 3 boyutlu bir şekilde sarılarak uygulanmıştır. Doku haritalamanın analog bir versiyonu olan bu çalışma nihai olarak, kendi görüntüsüyle yeniden kaplanmıştır. Böylece ortaya çıkan bu heykel, yaratım süreci bağlamında; teknolojilerin dünyayı algılama ve işleme biçimini yansıtan bir nesnellik yakalamıştır. Dijital sanatın çok yönlü tarihi, verilen örnekten de çıkarım yapılabileceği gibi; maddi ve maddi olmayan arasındaki karmaşık ilişkilerin yanı sıra neomateryallik olarak tanımladığım post-dijitalin yeni materyal tezahürlerini anlamının bir evrimi olmuştur.

Teknolojik sanat formları için kullanılan terminoloji her zaman değişken olmuştur. Şu anda Dijital Sanat olarak bilinen bu fenomen ortaya çıktığından ilk günden beri birçok isim değişikliğine uğramıştır. Başlangıçta Bilgisayar Sanatı, daha sonra Multimedya Sanatı ve Siber Sanat (1960'lar-90'lardan itibaren) olarak adlandırılan bu sanat formu, 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde Dijital Sanat veya (sözde) Yeni Medya Sanatı isimlerine kavuşmuştur. Yeni medya sanatı terimi, o zamanlar çoğunlukla film/video, ses sanatı ve 20. Yy boyunca ortaya çıkan her yeni medya çeşidi veya melez biçimler için kullanılmıştır. Ancak 'yeni'nin sorunlu niteleyicisi her zaman kendi entegrasyonunu, eskiliğini ve eskimişliğini ima etmiş ve en iyi ihtimalle en son gelişen teknolojileri barındırmak kendinden sonrası için bir yer bırakır. 'Yeni' medya sanatında keşfedilen bazı kavramlar, neredeyse bir asır öncesine dayanmaktadır ve daha önceki çeşitli diğer geleneksel sanatlarda ele alınmıştır. Dijital sanat ve yeni medya sanatı terimleri bazen birbirinin yerine kullanılır, ancak yeni medya sanatı; genellikle yaratma, depolama veya dağıtımını kapsamaktadır. Üretim ve yayma sürecinin bir aşamasında dijital teknolojilerden yararlanan tüm sanatı dijital sanat olarak sınıflandırmak, sanat formu hakkında birleştirici bir ifadeye varmayı neredeyse imkânsız kıldığı için oldukça sorunludur.

Bugün herhangi bir galeriye veya müzeye girildiğinde, muhtemelen üretiminin bir noktasında dijital teknolojileri içeren işlerle karşılaşırız; dijital kromojenik baskı teknolojisi ile üretilen fotoğraflar; dijital teknolojiler kullanılarak filme alınan ve düzenlenen videolar; Bilgisayar Destekli Tasarım (CAD) programları kullanılarak tasarlanan veya üretilen heykeller karşılaşacağımız eserlerden sadece birkaçıdır. Dijital teknolojiler ile üretilmesine rağmen bu çalışmalar, onlarca hatta yüzyıllar önce çeşitli analog teknolojilerle üretildikleri zaman yaptıkları gibi, kendilerini sonlu nesnelere veya görüntü dizileri biçiminde sunmaktadır. Burada önemli olan nokta, dijital teknolojileri sadece bir üretim aracı olarak içeren bu çalışmalar teknoloji kavramını tam olarak yansıtmamaktadır. Dijital olarak üretilen bu işlerin maddeselliği ve estetiği; enstalasyon veya projeksiyon olarak sunulabilecek bir web sitesinden, bir ekran karşısındaki izleyici tarafından 'gerçekleştirilmesi' gereken sensör tabanlı etkileşimli bir kurulumdan ya da üretiminde dijital teknolojileri içerip daha sonra maddi bir biçim alan bir sanat eserinden temel olarak farklıdır. Bu nedenle sanat izleyicisi veya sanatçı, dijital teknolojileri geleneksel bir sanat eseri üretmek için sadece araç olarak kullanan (fotoğraf, baskı, heykel vb.) sanat dalları ile bu teknolojileri daha az materyalist, yazılım tabanlı ve dijital ortamın özündeki interaktiflik özelliği üzerinden kurgulayarak sadece dijital olarak var olabilen sanat arasında bir ayrım yapmalıdır.

Dijital sanat, günümüzde ağırlıklı olarak dijital teknolojiler aracılığıyla oluşturulan, depolanan, dağıtılan ve bu teknolojilerin özelliklerini araçsal düzeyde kullanan bir sanat olarak anlaşılmalıdır. Dijital sanat eserleri temelinde; hesaplama dayalıdır. Aynı zamanda süreç odaklı, zamana dayalı, dinamik veya gerçek zamanlı olabildiği gibi; katılımcı, işbirlikçi ve performatif, modüler, değişken, üretken ve özelleştirilebilir bir potansiyele sahiptir. Bu özellikler dijital sanata özgü olmasa da (bazıları farklı türdeki performatif olaylara ve hatta video ve enstalasyon sanatına uygulanabilir), dijital fotoğraflar veya baskılar gibi sanatsal nesnelere de özgü değildir.

Dijital olarak doğmuş bu sanat türü hâlâ birleşik bir kategori olmaktan oldukça uzaktır. Çünkü etkileşimli teknolojiler ve/veya ağ bağlantılıları üzerinden tanımlanmış herhangi bir fiziksel tezahürü olmayan Yazılım veya İnternet sanatı gibi biçimlerin yanı sıra; Mobil cihazlar aracılığıyla veya Küresel Konumlandırma Sistemi (GPS) gibi

konum tabanlı teknolojiler kullanılarak dağıtılan konum belirleme sistemleri ile oluşturulabilen artırılmış gerçeklik veya sanal gerçeklik teknolojileri ile üretilen medya sanatları gibi çok sayıda farklı biçim de olabilir.

Post-dijital ve post-İnternet kavramlarının teorik ve sanat-tarihsel değerine inanılmı ya da inanılmı, bu iki kavramın sanat alanı içerisinde hızla yayılması, dünyadaki kültürel ve sanatsal pratiğin yakalanması bakımından terminolojilere duyulan ihtiyacın önemli bir kanıtıdır. 21. yüzyılın başları: medyanın orijinal olarak tanımladıkları formatta - örneğin doğrusal bir elektronik görüntü olarak video – varlığının sona erdiği ve yeni maddilik biçimlerinin ortaya çıktığı bir ortam sonrası durumu temsil etmektedir. Bu nedenle İnternet sanatı ve dijital sanat, eski moda geleneksel resimler gibi eskimemektedir ve gelişmeye devam edeceklerdir.

Post-dijitalin özünde iki yönlü bir işlem yatıyor gibi görünmektedir: Birincisi, dijital teknolojilerin çeşitli materyallerde birleşmesi ve yakınsamasıdır. İkinci yön ise, bu birleşmenin üretilen eserler ile olan ilişkimizi ve özne olarak temsilimizi nasıl değiştirdiğidir. Bu bağlamda post-dijital kavramı, dijitalin günlük olarak karşılaştığımız nesnelere, görüntülere ve yapılar gömülülüğünü hatta bunlarla ilişkide olan kendimizi anlama biçimimizi sorgulamakla birlikte dijital cihazlar aracılığıyla beğenilme ve görülme sürecini ifade etmektedir. Post-dijital bize bulanık bir resim gibi görünebilir ya da Hito Steyerl'in anladığı gibi "zayıf bir görüntü", standart altı çözünürlüğe sahip bir "hareket halindeki kopya", bir "görüntü hayaleti" veya "görsel bir fikir" sağlayabilir ancak bu durum "kendi gerçek varoluş koşulları" ile ilgilidir (Steyerl, 2009a) (Steyerl, 2009b).

Mevcut post-dijital kültüre duyulan ihtiyacı ortaya çıkaran formların birleşmesi ve meleziği, dijital ortamın özgünlüğü ve genel olarak kullanışlılığı hakkında felsefi sorular sorma imkânı sağlamıştır. İçeriğin birden fazla medya platformunda aktığı bir yakınsama kültüründe yaşıyor olsak da dijital ortamın özü ve estetiği, anlaşılmaktan veya sanat dünyasına entegre olmaktan uzak olduğu bir noktada özgünlük kavramını terk etmek biraz tehlikeli gibi görünebilmektedir.

Post-dijital çağı, dijital teknolojiler ve önemlilik arasındaki ilişki bakımından yeni bir aşamaya işaret etmektedir. Bu bağlamda 1960'ların sonlarında ve 70'lerin başında, Lucy Lippard sanat nesnesinin kaydılaştırılmasını teorileştirmiştir (Lippard & Chandler, 1968) Lippard bu teorisinde direkt olarak dijital sanattan bahsetmese de incelediği sanat formları -Fluxus ve Happenings- bugün dijital sanat soyunun bir parçası olarak kabul edilmektedir (Lippard, 1973).

Teorileşmeyi takip eden on yıllar boyunca, yeniden materyalizasyon süreci yaşanmıştır. Bu bağlamda Jean-Francois Lyotard'ın Les Immatériaux sergisi (1985, Centre Georges Pompidou, Paris) görünüşte maddi olmayanın altını çizerken, aslında maddi olmayanın etkileşime ve kavramsal süreçlere tabi olan madde olduğunu da savunmuştur. Bernard Stiegler ise, nihai olarak maddi bir durumda olmayan hiçbir şeyin olmadığına, dolayısıyla maddi olmayanın, nano düzeyde de var olmadığına inanmıştır. Stiegler, "hipermateryali" maddeyi biçimden ayırt etmenin mümkün olmadığı bir enerji ve bilgi kompleksi olarak ele alarak; form olarak sunulan bilgilerin gerçekte, form ve maddenin ayrılmasının tamamen anlam dışı olduğuna "tekno-mantıksal" cihazlar tarafından üretilen bir madde durumları dizisinin olduğu bir süreç olarak tanımlamıştır (Stiegler, 2009). Böylece Stiegler, bunun demateryalizasyon değil, hipermateryalizasyon olduğu sonucuna varmıştır. Stiegler'in terimi, maddi cihazlar aracılığıyla bilginin toplanmasını, izlenmesini, işlenmesini kavrarken; örneğin, veri ve ayna tarafından şekillendiren bizi ve yaşadığımız ortamları kendimizi yansıtan malzemelerin duyuusal yönlerinden ziyade durum dizilerine odaklanmıştır.

Stiegler'in hipermateryalizasyonunu, bize geri yansıyan malzemelerin durumunu veya yarattığımız makine 'sand' yazılımının bizi nasıl algıladığını temsil eden nesnelere vurgulamamaktadır. Neomateryallik kavramını ise, ağ bağlantılı dijital teknolojileri içeren, insanların ve çevrenin verilerini yerleştiren, işleyen ve geri yansıyan ya da kendi kodlanmış maddeselliğini ve dijital süreçlerin dünyamızı algılama ve şekillendirme biçimini ortaya çıkaran bir nesneliği yakalamak için kullanılan bir terim olarak adlandırabiliriz. Neomateryallik terimi, 1930'larda ortaya çıkan ve insan

faaliyetleri ile çevrenin üretken kapasitesi arasındaki ilişkileri antropoloji ve evrim kavramında araştıran neomateryalizm teorilerinden farklı olarak anlaşılmalıdır. Bu bağlamda Neomateryallik, dijitalin günlük olarak karşılaştığımız nesnelere, görüntülere ve yapılara gömülülüğünü ve bunlarla ilgili kendimizi anlama biçimimizi tanımlamaktadır. Bu bağlamda çağdaş kültür ve sanatsal uygulama üretim süreci içerisinde;

- 1) Gömülü ağ teknolojilerini kullanan, çevreleyen, insani ve insan dışı çevreyi yansıtan üretimler,
- 2) Üretim biçimlerinin bir parçası olarak kendi kodlanmış maddeselliklerini açığa vurarak kendilerini dijital süreçlerin bir kalıntısı haline getiren bir durum,
- 3) Dijital makinelerin ve süreçlerin (görünüşte özerk olarak) bizi ve dünyamızı algılama biçimini yansıtan; özellikler bulunmaktadır.

Çoğu dijital sanatı -özellikle yazılım sanatını- diğer sanatsal uygulamalardan ayıran şey, ortamının farklı materyallerde bulunmasıdır. Örneğin; geleneksel resim sanatında, resmi oluşturan fırça darbesini veya sıçrayan boya alımlarımıza izin verilir. Dijital sanatta ise, sanat eserinin görsel sonuçları ne kadar "resimsel" veya "sinematik" olursa olsun, sadece kodlardan ve matematiksel ifadelerden türetilerek ortaya çıkar.

Kodlar üzerinden yapılan bir üretim sürecinde işin arka planı ve görsel ön planı genellikle birbirinden bağlantısızdır. Çünkü kod aynı zamanda sanatçının ortamı; 'boyası ve tuvali' olarak da adlandırılır. Ancak dijital teknolojilerin imkân tanıdığı kodlar sayesinde sanatçıların kendi ortam ve araçlarını yazabilmelerine imkân tanıdığı için bu metafor rahatlıkla aşılabılır – bu metafor üzerinden üretim yapmak isteyen sanatçılara ise boya fırçasını ve paletini oluşturması için de aynı olanak kullanılabilir. Neomateryallik koşullarıyla uğraşan sanatsal uygulama, genellikle kodu ve soyutlamayı bir nesnenin maddi çerçevesine dönüştürerek bu durumu vurgulamaktadır. Bu nedenle dijital sanatın tarihi, maddi ve maddi olmayan, nesnel ve sistemler arasındaki doğal gerilimlerden doğan üretimler üzerinden yazılmaktadır.

2. Dijital Nesnelere ve Sistemlerin Tarihçesi

Sanatçılar, zamanlarının kültür ve teknolojilerini her zaman hızlı bir şekilde benimsemiş ve yansıtmışlardır; hatta 1990'larda "dijital devrim" resmi olarak ilan edilmeden on yıllar önce dijital medyumlar içerisinde denemeler yapmaya başlamışlardır.

1945'ten sonraki yıllar, dijital medyanın evriminde önemli teknolojik ve teorik gelişmelerin yaşandığı zamanlar olarak adlandırılabilir. Bu zaman dilimi içerisindeki önemli atılımların bazılarını değinecek olursak; 1948 yılında Norbert Wiener tarafından, Dijital hesaplama ve radar; Sibernetik teknolojisi formüle edilmiştir. Hatta 1969'da İnternet'in ilk tezahürü olan ARPANET ağından önce; 1940'lı yıllarda Wiener, dijital bilgisayarın insan ve makine arasındaki ilişki sorununu gündeme getirmiş ve geri bildirim bir iletişim sisteminde oynadığı önemli rolü belirlemek için "sibernetik" terimini (Yunanca "vali" veya "serdümen" anlamına gelen "kybernetes" teriminden) icat etmiştir. Ayrıca Wiener, *In Cybernetics: or, Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948) adlı kitabında, herhangi bir organizmada ya da sistemde çok önemli olduğunu savunduğu üç merkezî kavramı tanımlamıştır. Tanımlanan bu kavramlara (iletişim, kontrol, geri bildirim) ek olarak, yaşamın ve organizasyonun arkasındaki yol gösterici ilkenin mesajlarda yer alan bilgiler olduğunu savunmuştur.

1950'ler ve 1960'lar ise, Bell Laboratuvarlarında Ben Laposky, John Whitney Sr., Max Mathews ve Lillian Schwartz gibi dijital sanatın öncü sanatçıları tarafından yaratılan teknolojik sanatta bir artış görülmüştür. John Cage, Alan Kaprow ve Fluxus hareketi; veya Independent Group / IG gibi gruplar (1952/54: Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, William Turnbull ve diğerleri), Le Mouvement (Galerie Denise Rene in Paris 1955); ZERO (1957/59: Otto Piene, Heinz Mack ve diğerleri); GRAV / Groupe de Recherche d'Art Visuel (1960-68: Francois Morellet, Julio le Parc ve diğerleri); ve The System Groups (1969: Jeffrey Steele, Peter Lowe ve diğerleri) teknolojik sanattaki bu artışa destek vermesi açısından örnek olarak gösterilebilir. O zamanlar sanat ve bilgisayar teknolojisi arasındaki ilişkinin

genellikle daha kavramsal olması, büyük ölçüde teknolojik donanımlara -bazı sanatçılar iskartaya çıkarılan askeri bilgisayarlara erişebildiği için- erişilememesinden kaynaklanmaktadır. 1960'lara gelindiğinde ise; sanat, bilim ve teknoloji arasındaki ilişkiyi keşfetmeye başlayan en belirgin girişimler arasında 1966'da tasarlanan *New Tendencies* (Yeni Eğilimler Sergisi) (1961-1973) ve Sanat ve Teknolojide Deneyler (EAT) gibi oluşumlar ortaya çıkmıştır. 1961'de Zagreb'de öğretime dayalı, algoritmik ve üretken sanatı sunan uluslararası bir sergi olarak yola çıkan Yeni Eğilimler, belirli bir sanat türü için bir şemsiye sağlayan ve nihayetinde pek çok biçimini tasvir etmekle uğraşan uluslararası bir ağ haline gelmiştir.

1960'larda ve 70'lerde bilgisayarlar ve dijital teknolojiler yaygın kullanım olanağı bulunmasalar da toplumu değiştireceklerine dair genel bir kabul bulmaktaydı. Bu nedenle bilim, biyoloji ve mühendislik gibi çeşitli alanlardan gelen fikirleri içeren disiplinler arası ve çok perspektifli bir alan olarak sistem teorisinin yıllar boyunca giderek daha önemli hale gelmesi hiçte şaşırtıcı değildir. Bu bağlamda 1971-73 yılları arasında Artforum'un editörlüğünü yapan ve ilk kitabı *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Statue of Our Time*'ı (1968) piyasaya sürerek; sanat ve teknolojinin önde gelen savunucularından biri olarak kabul edilen Jack Burnham'ın "Systems Esthetic" (1968) ve "Real Time Systems" (1969) denemelerini incelemek yerinde olacaktır. *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science ve Technology on the Sculpture of Our Time* (1968) onu, sanat ve teknolojinin önde gelen savunucularından biri haline getirmiştir (Burnham, 1968a). Burnham (teknolojik güdümlü) sistemleri, kültür ve sanat üretimi için bir metafor olarak kullanmış ve "nesne yönelimli bir kültürden, sistem yönelimli bir kültür geçişine" işaret etmiştir (Burnham, 1968b) (Burnham, 1969). Bu bağlamda nesne yöneliminden ayrılarak sistem üzerine kurgulanan bir kültüre geçiş dönemi 1960'ların sonlarında ve 70'lerden itibaren kapsam olarak oldukça genişlemiştir. Bu kültür yönelimi, sanat nesnesi kavramlarından sosyal koşullara kadar pek çok konuyu ele almasının yanında teknolojik sistemlerden de ilham almıştır. Açık sistemler olarak iletişim ağları kavramı aynı zamanda telematik kavramının da temelini oluşturmuştur. Telematik: Simon Nora ve Alain Minc tarafından 1978'de Fransız cumhurbaşkanı Giscard d'Estaing'e (İngilizce olarak 'The Computerization of Society' olarak yayınlanmış rapor) verilen raporlarında bilgisayar ve telekomünikasyonun bir kombinasyonu için icat edilen bir terimdir. 1970'lerde geldiğinde ise sanatçılar, "canlı performanslar" ve daha sonra World Wide Web'de gerçekleşecek etkileşimleri öngören ağlarla deneyler yapmak için video ve uydular gibi "yeni teknolojiler" kullanmaya başlamışlardır.

Şu anda dijital sanat olarak anlaşılan şey, pek çok sanatsal pratiği iç içe geçiren, son derece karmaşık ve çok yönlü bir geçmişe sahip olan bir üretim alanıdır. Pek çok sanatsal pratiği içerisinde barındırır ve çok yönlü geçmişe sahip olan bu 'algoritmik' temelli sanat alanının geçmişi kavramsal sanata kadar dayanmaktadır. Dijital sanatın tarihsel soylarındaki bir başka bağlantı ise, ışık ve hareketli görüntü kavramını ilk olarak eserlerinde temsil eden Kinetik ve Op Art sanatları üzerinden kurulabilmektedir. Kurulan bu bağlantılara ek olarak erken dönem televizyon ve sinema fenomenleri de eklenebilir. Bahsedilen tüm bu tarihsel kökler, ayrı hatlar üzerinden ilerleyen bir mekanizmayı değil, tam aksine belirli noktalarda kesişen ve temelde birbirine bağlı anlatıları ifade etmektedir.

Dijital sanatın tarihsel soyları; talimat ve kurala dayalı sanatsal uygulama akımları olan Dada (1916'dan 1920'ye kadar zirve yaptı), Fluxus (1962'de adlandırıldı ve gevşek bir şekilde organize edildi) ve kavramsal sanat (1960'lar ve 70'ler) gibi sanat hareketlerinin içerisinde belirgin bir şekilde yer almaktadır. Kavram ve nesnenin örtüştüğü geleneksel sanatın aksine bu sanat akımları, biçimsel talimatların varyasyonlarını, konsept oluşturmayı ve izleyicilerin interaktif katılımlarına odaklanmayı içeriyordu. Bu özellikler de dijital sanatın temelindeki yazılım ve bilgisayar hesaplamalarını oluşturan algoritma olgusu ile örtüşmektedir. Bu benzerlik ve tarihsel soy ile temellenen dijital algoritmik sanatın ilk öncüleri arasında Charles Csuri, Manfred Mohr, Vera Molnar ve 1960'larda kâğıt üzerinde "dijital çizimler" oluşturmak için matematiksel işlevleri kullanmaya başlayan Frieder Nake gibi sanatçılar örnek gösterilebilir (Görsel 1). Bu bağlamda bilgisayar sanatının ilk iki sergisi ise 1965'te yapılmıştır. Bunlar; 1965 yılı Nisan Ay'ında New York'taki Howard Wise Gallery'de açılan ve Bela Julesz ile A. Michael Noll'un çalışmalarını içeren *er-Generated Pictures* isimli

sergi ve aynı yılın Şubat Ay'ında Almanya'nın Stuttgart kentindeki Technische Hochschule'de açılan ve Georg Nees'in çalışmalarını içeren *Generative Computergrafik* isimli sergidir.



Görsel 1. Manfred Mohr, *P-021-U* isimli dijital algoritma temelli çizim, 1970-1983, Kâğıt üzerine mürekkep, 57,2 x 57,2 cm.

Dijital sanatı, soyut hareketli görüntülerin yaratılması için hareket, ışık, optik ve etkileşimi kullanan Kinetik Sanat ve Op Art işlerine bağlayan güçlü bir tarihsel soy vardır. Bilimsel terminoloji ile açıklayacak olursak; kinetik enerji, bir cismin hareketi nedeniyle sahip olduğu enerjidir. 1960'ların ortasından 1970'lerin ortalarına kadar doruğa ulaşan kinetik sanat, genellikle izleyici tarafından etkinleştirilen makineler aracılığıyla hareket üretmiştir. Kinetik sanat, 1960'ların optik sanatı (veya Op Art) ile örtüşür; bu sanatta, sanatçıların optik hareket, titreşim ve bükülme yanılsamaları yaratmak için desenler kullandığı Op art ile Groupe de Recherche d'Art Visuel'in (GRAV) çalışmaları arasında doğrudan bir bağlantı vardır. Op sanatçısı Victor Vasarely'den ilham alan ve 1960 yılında Julio Le Parc, Vera Molnar ve Vasarely'nin oğlu Yvaral tarafından kurulan GRAV, endüstriyel materyallerin yanı sıra kinetik eserler ve hatta interaktif görüntüler aracılığıyla bilimsel ve teknolojik sanat formlarını yaratmıştır. Op art terimi ilk kez Ekim 1964'te Time dergisinde basılmış ancak Op art kategorisine giren eserler çok daha önce üretilmiştir. Örneğin, 1920 yılında Man Ray ile oluşturulan Duchamp'ın *Rotary Glass Plates* eseri (Dönen cam tabaklar çalışması), bir optik makineden oluşmaktadır. Duchamp bu çalışmasında izleyicileri, etkinin ortaya çıktığını görebilmeleri için cihazı açmaya ve ondan belirli bir mesafede durmaya davet etmiştir. Laszlo Moholy-Nagy'nin kinetik ışık heykelleri ise hareket halindeki bir nesne tarafından sunulan bir yörünge olarak temsil edilmektedir. Örnek olarak verilen bu iki sanat çalışması da bünyesinde bir nevi sanal hacim etkisi kurgulamaktadır ve bu etki günümüzdeki pek çok dijital sanat enstalasyonunda izlenebilir durumdadır.

1990'lardan günümüze kadar hızla gelişen dijital sanat alanı bu dönem içerisinde yeniden önemli değişiklikler geçirmiştir. İçerisinde interaktiflik potansiyeli taşıyan bu sanat 90'ların başında, sanat dünyası içerisinde genel olarak oldukça yeni bir alan olarak karışımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu yıllarda birçok sanatçı, eserlerini üretmek için kendi donanım ve yazılım arayüzlerini geliştirmişlerdir. Yeni binyılda kullanıma hazır sistemler (donanım ve yazılım) giderek daha fazla ortaya çıkmaya başlamasıyla birlikte dijital sanat daha fazla sanatçı tarafından desteklenir olmuştur. Bu desteklere ek olarak, dijital medya programları, bölümleri sanat okullarında açılmış; müfredatları dünya çapında oluşturulmuş ve uygulanmıştır. Genellikle alanında önde gelen sanatçılar tarafından bu katkılara öncülük edilmiştir. Bu öncülüğün bir başka nedeni ise dijital sanatın sanat piyasasında önemli bir rol oynamaması ve sanatçıların galeri satışlarıyla geçinememeleri nedeniyle birçok sanatçı akademik ortamlarda çalışmaya başlamasıdır. Böylece akademik araştırma merkezlerine ve laboratuvarlara olan yakınlık sayesinde, bu sanatçıların çoğu için ideal bir bağlam

sağlanmıştır. 2005 yılından itibaren ise, sosyal medya platformları ivme kazanarak patlama yaşamış, aynı zamanda ucuz donanım ve yazılım arayüzlerine erişimle desteklenen Kendin Yap (DIY) ve Başkalarıyla Yap (DIWO) hareketleri de giderek yaygınlaşmıştır.

3. Ağ Kültürleri: Dijital Sanatın Politikası

Dijital sanatın tarihi ve estetiği açıkçası sosyal ve politik bağlamından ayrılamaz bir durumdadır. Dijital sanatın teknolojik tarihi, askeri-sanayi kompleksleri ve araştırma merkezlerinin yanı sıra tüketim kültürü ve onunla ilişkili teknolojilerle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Simülasyon teknolojilerinden Sanal Gerçekliğe (SG), Artırılmış Gerçeklikten (AG) İnternete (World Wide Web) kadar, pek çok dijital teknoloji askeri alanlar için geliştirilmiştir ve teknolojilerini bu bağlamda ilerletilmiştir. 1957'de SSCB'nin Soğuk Savaş'ın zirvesinde Sputnik'i fırlatması, ABD'yi teknoloji lider konumunu korumak için Savunma Bakanlığı (DOD) bünyesinde İleri Araştırma Projeleri Ajansı'nı (ARPA) kurmaya teşvik etmiştir. 1964'te, Soğuk Savaş'ın önde gelen düşünce kuruluşu olan RAND şirketi de, İnternet'i merkezî otoritesi olmayan bir iletişim ağı olarak kavramsallaştıran ARPA için bir öneri geliştirmiştir. 1969'a geldiğinde ise, bu öneri; Los Angeles'taki California Üniversitesi'nde, Santa Barbara'daki California Üniversitesi'nde, Stanford Araştırma Enstitüsü'nde ve Utah Üniversitesi'nde bulunan zamanın 'süper bilgisayarlarından' dördü tarafından ilk internet ağı (ARPANET) üzerinden hayata geçirilmiştir. Adını sponsoru olan Pentagon'da alan ARPANET, Apollon'un aya ayak bastığı yıl ortaya çıkmıştır.

Öncü dijital sanat eserleri sayesinde bilgisayar grafiklerinin babası ünvanını alan John Whitney de başlangıçta, askeri-sanayi kompleksindeki dijital ortamın köklerini mükemmel bir şekilde yansıtan bu araçları kullanmıştır. 1950'lerin sonlarında ilk mekanik ve analog bilgisayarı için bir M-5 Uçaksavar Silah Direktör olarak adlandırılan (M-5 USD: bir uçağa irtifa ve hız gibi birkaç girdi verildikten sonra Operatör'e mermiyi ne kadar ileri hedefleyeceğini hesaplayan cihaz) bir makine kullanmıştır. Whitney hareketli grafikler oluşturmak için M-5'ten çok daha gelişmiş olan M-7 uçak savar teknolojisini de kullanarak deneysel düzeyde oluşturduğu on iki fit yüksekliğinde melez bir makine üretmiştir. Whitney'nin ürettiği bu makine birden fazla döner tabladan, kamera sisteminden oluşmakta ve çok eksenli bir ortamda görüntü ve hareket dizilerinin önceden programlanmasını kolaylaştırmaktadır (Youngblood, 1970).



Görsel 2. Programlanmış: *Sanatta Kurallar, Kodlar ve Koreografiler* Sergisinden bir kesit, 1965-2018 (Whitney Museum of American Art, New York, 28 Eylül 2018-14 Nisan 2019). Soldan sağa: Casey Reas, {Yazılım} Yapısı #003 A, 2004 ve 2016; Casey Reas, {Yazılım} Yapısı #003 B, 2004 ve 2016; Sol LeWitt, 4. Duvar: Merkezden 24 doğru, her bir kenarın ortasından 12 doğru, her köşeden 12 doğru, 1976. Fotoğraf: Ron Amstutz.

Dijital kavramının, tarihsel süreç içerisindeki; askeri, endüstri ve eğlence kompleksleri arasındaki bağlantılarının yanı sıra dijital teknolojilerin toplumlarımızın sosyal dokusunu şekillendirmesinde de önemli bir rolü vardır. Siyasal denilebilecek bir aksiyonun ve bu aksiyonu destekleyen sosyal medya mecrasının ismiyle anıldığı(Twitter Devrimi) noktaya kadar, birçok dijital sanat eserinin kendi kökleriyle eleştirel bir şekilde etkileşime girmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Bu bağlamda Dijital (sanat) aktivizmi, taktik medyadan (eylem yakınlığına dayalı medyaya müdahaleler) hacktivizm'e (hackleme ve aktivizmin karışımı), elektronik sivil itaatsizlikten radikal sanat uygulamalarına kadar pek çok alanı kapsayabilen önemli bir çatışma alanı olmuştur. Aktivist katılımı, hem dijital alanda korunmaya ihtiyaç duyan fikri mülkiyetin artan önemine hem de sanatçıların Özgür ve Açık Kaynak Yazılım'ının (FOSS) sürdürülebilirliğe ulaşmada çok önemli olduğunu fark etmesi nedeniyle taktik medyadan 2000'li yıllardaki müşterekler kavramına geçmiştir.

Ağ kültürü için Web 2.0 ile birlikte gelişen bir diğer önemli katılım alanı ise 'büyük veri'nin (önceki veri analizi yaklaşımları kullanılarak kolaylıkla anlaşılabilen devasa veri kümeleri) ve veri madenciliğinin yükselişi olmuştur. Veri işleme için makine öğreniminin kullanılması, veri gizliliği alanlarında aktivistlerin katılımına ve veri kümelerinde kodlanmış önyargılara yol açmıştır.

4. Dijital Materyaller ve Kurum

Yıllardır dijital sanat ile ana akım sanat dünyası ve kurumları arasındaki ilişki herkesin bildiği gibi sıkıntılı ve huzursuz olmuştur. Bu ilişkinin karmaşıklığının derinlemesine bir analizi söz konusu olduğunda, dijital sanat ve ana akım sanat dünyası arasındaki bu huzursuzluğu giderebilmek için yapılması gereken daha çok çaba var gibi görünmektedir. Bu çabadaki temel faktörler şunlardır; teknolojik ve katılımcı sanat biçimleri ve sergi geçmişleri ile ilgili sanat-tarihsel gelişmelerin araştırılması; dijital medya sanatının sunumu, koleksiyon ve koruma açısından kurumlar ve sanat piyasası için oluşturduğu zorlukların sürekli değerlendirilmesidir.

21. yüzyılda çağdaş sanat, Tino Seghal, Rirkrit Tiravanija, Carsten Holler ve pek çok çağdaş sanatçının eserlerinde görüldüğü gibi; katılım, iş birliği, sosyal bağlantı ve performatiflik kavramlarıyla birlikte hareket ederek çok daha hızlı şekillenmektedir. Sanat kurumları tarafından büyük ilgi gören 21. yüzyılın katılımcı “sosyal ağ bağlantılı” sanat projelerinin hepsinin, Facebook ve YouTube’a getirdikleri değişikliklerle beraber WWW'den yerel medyaya kadar birçok çağdaş kültüre yanıt verdiği söylenebilir. Ancak, bu teknolojileri bir araç olarak kullanan sanat, ana akım sanat dünyasındaki büyük sergilerde hâlâ eksik kalmaktadır. Sanat kurum ve kuruluşları artık altyapılarında – web siteleri, facebook sayfaları, YouTube kanalları ve Twitter turları aracılığıyla bağlantı ve dağıtım yaparak – dijital teknolojileri yaygın olarak kullanırken, dijital sanata ve tarihine adanmış sergiler büyük ölçüde istisna olmuştur. 2000'li yılların başında ABD'de yeni medya sanatı sergileri için bu durum önemli bir dönüm noktası olmuştur. Böylece birkaç büyük müze dijital sanat sergileri düzenlemiştir, günümüzde ise bu sergiler daha gittikçe daha sık düzenlenmeye başlamıştır. Çünkü sanat tarihi perspektifinden bakıldığında, dijital sanatın katılımcı özelliğini ve potansiyelini kabul etmemek zor veya şüpheli görünmektedir.

1940'lı yılların ortalarından itibaren orijinal İnternet/ARPANET; 1960'lar, 70'ler, 1990'lar ve 2000'lerde bilgisayar teknolojileri, sibernetik, sistem teorisi; 1990'lardan itibaren ise WWW, bilgi işlem, madenciliği ve sosyal medya gibi dijitalleşme kavramını güçlendiren bu başlıklar kültürel ve teknolojik gelişmelere bir yanıt niteliğinde olmuşlardır. Kapsamları ve stratejileri bakımından farklı olsalar da sırasıyla ana akım sanat dünyasından ayrılmalarına yol açan benzer direnişler ve zorluklarla karşı karşıya kalmışlardır.

Tarihsel birikimi dışında, dijital sanat ve ana akım sanat dünyası arasındaki kopukluğun devam etmesinin nedenleri; dijital sanat çalışmalarının ortalama kurumlar (Müze, galeri, sergi salonu) içerisindeki yetersiz sunum olanaklarından dolayı izleyiciler tarafından yeterince verimli karşılanmaması ve medya estetiğinin yeterince algılanmaması gibi ortaya çıkan bu tarz zorluklarda yatmaktadır. Dijital ortamın süreç odaklı doğası genellikle bu

zorlukların merkezinde yer alır. Sanatın sunulması, toplanması ve korunmasına ilişkin standartlar, somut nesnelere göre uyarlanmıştır ve bunlardan çok azı, nesneden sürece geçişi oluşturan ve önceki süreç odaklı veya kaydılaştırılmış sanat biçimlerinden önemli ölçüde farklı olan yeni medya çalışmalarına uygulanabilir. Bundan dolayı dijital sanat, birden fazla tezahürüyle, sanat dünyasının göz ardı etmeye cesaret edemediği için çağdaş sanatsal pratiğin önemli bir parçası haline gelmiştir.

Ancak bu sanat biçimini kurumlar (müze, galeri, sergi salonları) içerisindeki sergilenme ve barındırılma sorununun yanında çok sayıda da kavramsal ve felsefi konuyu gündeme getirmektedir. Çünkü dijital Sanat içerisinde varlığını sürdüren yeni medya sanatı; sanatsal müdahaleye açık, dağıtılmış, interaktif yaratma, şeffaf ve esnek sunum için bir özel bir alan talep etmektedir. Bu durum ise kesinlikle günümüz ortalama müzelerini veya kurumlarının çerçevesini tanımlamamaktadır. Bu nedenle Dijital sanata ilgi duyan ve temsil etmek için çaba gösteren kurumlar sunum, koleksiyon, belgeleme ve korumaya yönelik alternatif yaklaşımlar geliştirmeye başlamışlardır.



Görsel 3. Programlanmış: *Sanatta Kurallar, Kodlar ve Koreografiler* Sergisinden bir kesit, 1965-2018 (Whitney Museum of American Art, New York, 28 Eylül 2018-14 Nisan 2019). Soldan sağa: Nam June Paik, *Fin de Siecle II*, 1989 (kısmen restore edilmiş, 2018); Sol LeWitt, *Beş Kule*, 1986; Josef Albers, *Meydan V'ye Saygı*, 1967; Josef Albers, *Meydana Saygı IX*, 1967; Josef Albers, *Meydana Saygı XII*, 1967; Josef Albers, *X Meydanına Saygı*, 1967; Josef Albers, *Varyant V*, 1966; Josef Albers, *Varyant VI*, 1966; Josef Albers, *Varyant X*, 1966; Josef Albers, *Varyant IV*, 1966; Josef Albers, *Varyant II*, 1966; Josef Albers, *Varyant VII*, 1966; John F. Simon Jr., *Renkli Panel v1.0*, 1999; Rafael Rozendaal, *Soyut Tarama 17 03 05* (Google), 2017 Fotoğraf: Ron Amstutz.

Dijital sanatın ortaya çıkardığı zorluklar, genellikle üretilen sanat formunun "maddi olmayışı" - yazılım, sistem ve ağlardaki temeli - bağlamında tartışılmaktadır. Bununla birlikte, sunumu ve özellikle yeni medya sanatının korunmasını çevreleyen konuların çoğu, onun maddiliği ile ilgilidir. Örneğin, müzeler ve galeriler genellikle bilgisayarları gizlemek için yapılar veya duvarlar inşa etmek ve devam eden donanım bakımı için personel atamak zorundadır. Bit'ler(bilgisayarda en küçük dosya birimi) ve byte'lar(bilgisayar alanında 8bitlik dizim boyu) sonuçta boyama veya videodan daha karardır ve daha yavaş bilgisayarlar ve daha düşük ekran çözünürlükleri için belirli zorluklar içermektedir. Bu zorluklar; daha hızlı bilgisayarların ve daha yüksek çözünürlüklü ekranların kısa aralıklarla piyasaya sürülmesi ve yaratılan sanat eserlerinin deneyimini derinden değiştirmesinden kaynaklanır.

Maddi olmayanlık kavramı üzerinden kurgulanan bu sanat pratiği, kültürel üretimlerinin yanı sıra küratörlük süreci üzerinde de derin etkileri olan dijital sanatın önemli bir unsurudur. Aynı zamanda bu maddi olmayanlık, dijital ortamın maddi bileşenlerinden ayrılamaması bakımından bir gerilim içermektedir. Bu gerilimi daha rahat anlayabilmek için, Tiziana Terranova'nın tanımlaması örnek verilebilir. Terranova maddi olmayanlık kavramını "maddilikler arasındaki bağlantılar" olarak tanımlamaktadır (Terranova, 2005).

Dijital veya dijitallik, muhtemelen diğer herhangi bir sanat ortamından daha fazla olacak oranda, her türlü donanım bileşeninin maddeselliği için standartları sürekli olarak tanımlayan çeşitli ticari sistemler ve teknolojik endüstri katmanlarına gömülüdür. Aynı zamanda bu durum dijital ortamın desteklediği maddi olmayan sistemler ve ağ yetenekleri üzerinden DIY(kendini yap) kültürü için yeni alanlar açmıştır. Gelişen dijital kültür bağlamında; kültürel pratiğin makrokozmosundan bireysel bir sanat eserinin mikrokozmosuna kadar, maddesellik arasındaki (maddi olmayan) bağlantılar dijital medyanın artık merkezinde yer almaya başlamıştır.

Bu nedenle, yeni medya sanatının sunumu ve saklanabilir olma durumu, maddi ve maddi olmayan arasındaki gerilimleri ve bağlantıları bakımından kavramsal boyutta dikkate alınmalıdır.

Sonuç olarak yeni temsil olanakları sunan teknolojiler, pek çok yeni karmaşıklıkları da beraberinde getirmiştir. Bu karmaşıklık durumu; imgelem akışını ve önemliliğini farklı ve sorunlu denebilecek bir düzeyde sunması üzerinden açıklanabilir. Ancak dijital teknolojiler bizlere, dünyayı algılamanın ve nesnelere oluşturma yeni yollarını da tanıtmıştır. Nesnelere interneti çağındaki dijital maddilik – örneğin; elektronik, yazılım, sensörler ve gömülü ağ bağlantıları olan fiziksel nesnelere veya günlük yaşamda kullanılabilen giyilebilir teknolojik ‘nesnelere’– nesnelere dijital dil aracılığıyla yapılandırıldığı ve kurgulanan bu dil aracılığıyla da anlaşıldığı anlamına gelmektedir. Bu bağlamda günümüz dünyası içerisinde oluşan bu yeni dijital maddilik ya da maddesellik, görme ve görülme süreçlerimizi dijital aygıtlar aracılığıyla karakterize ederek nesnelere ile olan ilişkimizi derinden etkilemiş ve özne olarak temsilimizi önemli bir şekilde değiştirmiştir.

Kaynakça

Burnham, J. (1969). “Real Time Systems.” *Artforum* 8,1 No. 1 (September 1969), p. 49-55.

Burnham, J. (1968a). *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of Our Time*. New York: George Braziller 1968.

Burnham, J. (1968b). “Systems Esthetics”, *Artforum* 7, No. 1 (September), p. 31.

Lippard, L. ve Chandler, J. (1968). “The Dematerialization of Art.” *Art International* (February 1968), p. 31-36.

Lippard, L. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, S. 5-9.

Steyerl, H. (2009a). In Defense of Image. *E-flux Journal*. No. 10 (November 10), <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (accessed: January 5, 2015).

Stiegler, B. (2009b). *Economie de l’Hypermatériel et Psychopouvoir (Economy of hypermaterial and psychopower)*. Paris: Mille et une Nuits, p. 110-112.

Terranova, T. (2005). “Immateriality and Cultural Productions”, presentation at the symposium “Curating, Immateriality, Systems: On Curating Digital Media”, Tate Modern, London, June 4, 2005.

Youngblood, G. 1970. *Expanded Cinema*. Toronto and Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, S. 208-210.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://whitney.org/collection/works/61415> (Erişim Tarihi: 10.06.2021)

Görsel 2: <https://blogs.scientificamerican.com/observations/an-uncanny-display-algorithmic-art-at-the-whitney-museum/> (Erişim Tarihi: 10.06.2021)

Görsel 3: <https://www.sothebys.com/en/articles/the-whitney-programmed> (Erişim Tarihi: 10.06.2021)

