

GÜZEL SANATLAR ALANINDA ARAŞTIRMA YÖNTEMLERİ VE YENİLİKÇİ UYGULAMALAR



EDİTÖR
DOÇ. DR. EREN GÖRGÜLÜ



DOI:10.5281/zenodo.180995101

Güzel Sanatlar Alanında Araştırma Yöntemleri ve Yenilikçi Uygulamalar

Editör

Doç. Dr. Eren Görgülü

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör
Doç. Dr. Eren Görgülü

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Aralık, 2025

Yayımcı Sertifika No
45813

ISBN
978-625-8513-45-5

©copyright
Bu kitabın yayım hakkı Platanus Publishing'e aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Adres: Natoyolu Cad. Fahri Korutürk Mah. 157/B, 06480, Mamak,
Ankara, Türkiye.

Telefon: +90 312 390 1 118
web: www.platanuspublishing.com
e-mail: platanuskita@gmail.com



Platanus Publishing®

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1	5
<i>Eleştirel Müzikoloji Perspektifinden Oryantalist Resimlerde Çalgı Temsilleri</i> Gamze Köprülü Yazıcı	
BÖLÜM 2	19
<i>Erzincan'da Bir Köy Camisi, Bayırbağ Köyü Camii</i> Bayram Çelik & Yunus Berkli & Gülten Gültepe	
BÖLÜM 3	33
<i>Sinestetik Deneyimlerin Resimsel İfadesi "Duyusal Geçişkenliğin Tuval Üzerindeki Yansımaları"</i> Asuman Aypek Arslan	
BÖLÜM 4	55
<i>Kullanıcı Arayüzü Tasarımında Kuramsal Temeller ve Tasarım İlkeleri</i> Nur Meriç Afacan	
BÖLÜM 5	75
<i>Paul Scott Seramiğinde Kintsugi: Güncellenmiş Tabaklar Üzerinden Küresel Eleştiri</i> Elif Ağatekin	
BÖLÜM 6	95
<i>Postmodern İktidarın Dijital Gözetiminde Panoptik Bir Görüntü Olarak Sanatta Cinnet Halleri</i> Mehmet Sıddık Turan & Abdül Tekin	
BÖLÜM 7	117
<i>Yaşayan Müzecilik Uygulamaları; Gaziantep Hamam Müzesi Örneği</i> Atiye Güner	
BÖLÜM 8	139
<i>Doğadan Ambalaja: Art Nouveau'nun Görsel Dilini Yeniden Okumak</i> Çağhan Ağca	
BÖLÜM 9	153
<i>Willem de Kooning'in Çalışmalarında Erken Ve Olgun Stil Üzerine Biçimsel ve Kavramsal Bir İnceleme</i> Yusuf Emre Işık	

BÖLÜM 10..... 175

**Ahmed Adnan Saygun'un Opera Sanatı ve Vokal Müziğe Katkıları:
Cumhuriyet Döneminde Ulusal Sesin İnşası**

Funda Yazıksız

BÖLÜM 11..... 183

Kültürler Arası İletişimde Bir Araç Olarak Plastik Sanatlar

Mehmet Ali Gökdemir

BÖLÜM 12..... 195

Küreselleşme Sürecinde Müzik, Kültür ve Kimlik

Süheyla Çiçek

BÖLÜM 13..... 207

CGI Teknolojisi Destekli Reklamların Etkisi ile Değişen Dijital Kent Görünümü

Dide Akdağ Satır

BÖLÜM 14..... 229

**Türk Müziği Formlarından Medhal Formunun Bestecilere Göre Üsluplarının
Tespiti**

Ali Kerim Öner

BÖLÜM 15..... 245

**Giyilebilir Teknoloji Tasarımında Bütünsel Yaklaşım: Estetik, İşlevsel ve Etik
Perspektifler**

Öznur Enes

BÖLÜM 16..... 267

**Doğu ile Batı Arasında Bir Sanatçı: Fahrelnissa Zeid'in Sanatında Çok
Kültürlülüğünün İzleri**

Pınar Soytürk & Yurdagül Kılıç Gündüz

BÖLÜM 1

Eleştirel Müzikoloji Perspektifinden Oryantalist Resimlerde Çalgı Temsilleri

Gamze Köprülü Yazıcı¹

¹ Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
ORCID: 0000-0002-6354-3999

Giriş

Oryantalizm kavramı, Avrupa ile Asya arasındaki tarihsel ve kültürel etkileşimlerin değişken yapısını ifade etmenin yanı sıra, XIX. yüzyılın ilk yarısından itibaren Batı’da Doğu toplumları, kültürleri ve geleneklerinin sistematik biçimde incelenmesine yönelik, coğrafyaya yönelik ideolojik varsayımları, temsilleri ve hayali imgeleri içeren bir düşünce biçimi ile birlikte akademik bir disiplin olarak tanımlanmaktadır (Bulut, 2007).

Oryantalizm ya da şarkiyatçılık, pek çok farklı düşüncenin, bakış açısının, tartışmanın ve entelektüel karşılaşmanın odağında yer alan bir kavramdır. Temel bir perspektif olarak ele alındığında, oryantalizm Batı merkezli bir bakış üzerinden yoğun bir biçimde “öteki”nin kurgulanmasını ve bu ötekileştirmenin terminolojik bir biçim altında meşrulaştırılmasını ifade eder. Batı’nın Doğu’ya yönelik küçümseyici, alaycı ve hiyerarşik tutumunu yansıtan bu yaklaşım, günümüzde de çeşitli biçimlerde varlığını sürdürmekte olup, bu süreklilik özellikle kültürel temsiller açısından yanıltıcı bir nitelik taşımaktadır.

Oryantalizm için pek çok tanım ile ifade edilmiş olsa da varılan sonuç aynı pencerede sonlanmıştır. Klasik sosyolojinin temsilcileri Karl Marx (1818-1883) ve Max Weber’in (1864-1920) oryantalist disiplinine olan bakış açılarını temel aldıkları kaynaklar eşliğinde sosyolojik açıdan zenginleştirmelerine karşın, Batı’nın ortaya konmasında Doğu’nun ötekileştirilmesi ilkesini temel alarak ortak noktada buluştukları görülür (Sunar, 2011, 30). Şarkiyatçılığın ne olduğuna dair farklı yaklaşımların ardından şarkiyatçılığın nasıl olacağı ya da nasıl olması gerektiği konusu Edward W. Said’in (1935-2003) yapmış olduğu çalışmalar sonrasında şekillenmeye başlamıştır (Gök ve Kılıçarslan, 2017, 649). İdeolojiye ve siyasete dayanan çalışmaları ile Edward W. Said şarkiyatçı tartışmalara önemli ölçüde yön vermiştir. Edward W. Said’e göre oryantalizm; Şark, Batı’nın kendisini tamamlamasına yardımcı olan öteki anlayışıdır (Said, 2017, 1) ve Edward W. Said bu anlayışı sert bir dil ile eleştirmektedir. Tüm bu tanımlar üzerinden bir bakış açısı ortaya koymak gerekirse şarkiyatçılık; Batı’nın akılcı, üstün kimliğinin vurgulanması adına Doğu’nun geri kalmış, egzotik, barbar, yasaklı gibi temsiller ile sömürgeci politikalarının meşrulaştırılması olarak ifade edilebilir.

“Şark araştırmalarında uzmanlaşmış kişi” anlamına da gelen oryantalist kelimesi Edward Pococke (1604-1691) üzerinden kaleme alınmış bir çalışmada ilk kez 1779 yılında kullanılmış olup 1824’de “Doğu incelemesi” tanımıyla *Dictionnaire de l’Académie Française*’de yer almıştır (Bulut, 2007). Oryantalizm batı için yeni bir disiplin imkânı sağlamış, helenistik akımın ardından bilimsel bir çalışma alanı oluşturmuştur. Antik Yunan kültürü yerini bir anlamda

oryantalizme bırakmış ve batılı ilim adamları eserlerini artık doğuya özgü bir hayal dünyasını gizli bir hayranlık içerisinde ortaya koymuşlardır. Modernizmin ön plana çıkması ile oryantalizm artık popüleritesini yavaş yavaş kaybetmeye başlasa da ürünler verilmeye devam etmiştir (Germener, Youtube, 2013)

Oryantalizmde Batı'nın Doğu'yu kurgulama şekli yalnızca akademik ya da yazılı metinler ile değil resim, mimari, fotoğraf, sahne sanatları gibi dinamikler üzerinde de kendisini gösterir. 18. ve 19. yüzyıl Avrupa'sında sömürgeci bakışın bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Oryantalist tanımı Doğu hakkında bilgi sahibi olan kişileri tanımlarken aynı zamanda Doğu dünyasını resmeden Batılı ressamı da tanımlamaktaydı (Bulut, 2007).

Özellikle coğrafi keşifler ile başlayan Doğu'nun gizemi arkeolojik geziler sonucunda Batı'nın İslam kültürünü tanınması ile merak konusu halini almıştır (Diğler ve Soylu, 2022, 373). 19. yüzyıl Fransa ve İngiltere'sinde ressamlar Orta Doğu konulu resimler üretmişlerdir. Amedeo Preziosi (1816-1882), Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Phillip Bello (1831-1911), Rudolf Otto von Ottenfeld (1856-1913) gibi pek çok ressam oryantalizm kavramı üzerinden eserler vermişlerdir.

Sessiz bir medeniyetin resmedildiği Doğu imgesinde kullanılan görseller bir ses olarak yankılanmışlardır. Resimler; harem, hamam, kahvehane, cami, çarşı, çalgıcı, çalgı, halı vb. gibi unsurlar erotik, duygusal ve egzotik figürler ile genellikle kadın figürüne eşlik etmek üzere betimlenmişlerdir. Bir anlamda yasaklı olanın ortaya konması fikri oryantalist resimlerde neredeyse bir ana fikir olmuştur. Bu betimlenen resimlerin çoğu gerçekten uzak, Batı'ya ait bir hayal gücüne dayanmakla birlikte bazı resimler eril bir fantezi olarak kurgulanmıştır. Oryantalist resimler ilk olarak bir hayal ürünü olarak üretilen, gerçek Doğu ile çok bağdaşmayan, Batılı bir kurgunun ortaya konduğu eserler olmuşlardır (Germaner ve İnarkur, 1989, 8).

Oryantalist sanat eserlerinde müzik unsuru, hem işitsel hem de görsel düzlemde temsil edilerek önemli bir göstergeye dönüşmüştür. Her ne kadar resimlerde ses doğrudan duyumsanmasa da, çalgıların varlığı, beden hareketleri ve raks betimlemeleri aracılığıyla müzikalite dolaylı biçimde hissettirilmiştir. Mekânların ve çalgıların tespit edilebilmesinde karşılaştırmalı analiz yöntemi ile durum tespitine dayanan nitel çalışmada; oryantalist resimlerde yer alan çalgı figüründe Batı'nın Doğu'yu nasıl algıladığı ve konumlandığına kültürel ve sosyolojik açıdan değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Resim açıklamalarında gerekli görülen kısımlarda eleştirel müzikolojiden yararlanılmıştır.

1. Oryantalist Resim Sanatında Çalgı Unsurları Üzerine

Oryantalist ressamalara ait ürünler 18. ve 19. yüzyıl Batı'sının Doğu toplumlarına kültürel, estetik ve politik bakış olarak temsil alanını oluşturur. Oryantalist resimler, Batı'nın Doğu'yu görme biçimleri yanında duyma biçimlerini de temsil eder. Bu temsiller Orta Doğu müzik kültürünün nasıl algılandığı hakkında önemli ipuçları sunar. Pek çok farklı resim, Doğu'ya ait farklı mekânları ve çalgıları bulmaya imkân sağlamaktadır. Çalgı ikonografilerinin bu resimlerde vücut bulma sebeplerinin farklı açılardan değerlendirilmesi mümkündür. 19. yüzyıl Batı dünyasında resmedilen oryantalist resimler Orta Doğu dünyasını genellikle müzik üzerinden ifade eder. Bu resimlerde görülen, tanbur, ud, ney, bendir gibi ya da hangi kültüre ait olduğu tam olarak tespit edilemeyen hayal ürünü resmedilen çalgılar Orta Doğu müzik kültüründen ziyade Batı'nın Doğu üzerinde gördüğü egzotik manaları ifade eder. Bu çalgı temsillerinin Doğu müziği denildiğinde akla gelen ilk kalıplar olarak şekillenen kimlik göstergeleri olduğu düşünülmektedir. İç mekânlar çalgı figürünün en fazla yer aldığı mekânlardır. Dış mekânların da fazlaca işlendiği oryantalist resimler olsa da, bu resimler içerisinde çalgı figürüne rastlamak oldukça güçtür. Dış mekânlarda çalgıların çok resmedilmemesine karşın iç mekân ve çalgı ortaklığının en fazla resmedildiği yerler olmuşlardır. Genellikle resmedilen iç mekânlar şöyledir;

- 1- Harem- odalık
- 2- Hamam
- 3- Han- saray
- 4- Köşkler

Oryantalist resimlerde çalgılar genel olarak organolojik özelliklerinden uzak, kurgusal bir algıyı yansıtır. Şarklılığın ön plana çıkarılmasında kullanılan başlıca dekoratif unsurlar olarak resmedilirler. Oryantalist resimlerin temel sorunlarından biri de, ressamların Doğu çalgılarına ilişkin organolojik bilgi eksiklikleri nedeniyle çalgıları hatalı biçimde temsil etmeleridir. Gerçek bilgiye sahip olmadan ortaya koydukları çalışmalar; çalgıların oranları, tutuş biçimleri, yapı detayları, ait olmadığı farklı bir coğrafyada konumlandırılması abartılı tasvirlerin oluşmasına zemin hazırlamışlardır. Tüm bu uygulamalar, hem organolojik hem de müzikoloji açısından sorunlu bir kültürel söylem ve yanlış bilgi aktarımı ortaya koymakla birlikte, Doğu müzik kültürünün gerçekliğini yansıtmaktan çok Batılı bakışın hayal imgelerini üretmektedir.

2. İç ve Dış Mekânlarda Çalgı

Dönemin iç mekân anlayışına bakıldığında harem, hamam, odalık, köşkler, hanlar ve saray odaları karşımıza çıkar. Bahsi geçen mekânlar mahremiyetin en

yüksek noktası olarak kabul edilebilir. Doğu'nun gizemli dünyası oryantalist bakışın hayranlığını ya da iç dünyasını yansıtmaktadır. Bu mekânlarda ve özellikle harem ve hamam gibi sahnelerde Doğu'nun gizemli atmosferi içerisinde işlenen çalgı figürleri içerisinde yer alan kadın- çalgı- erotize üçgeni oryantalist resimlerin en çok işlenen temasıdır ve çalgı; erotizm, haz ve eğlence dünyasında kadın figürünü destekleyen bir unsur olarak ön plandadır.



Görsel 1. Giulio Rosati- Haremde Dans

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rosati_harem-dance.jpg.)

Haremde eğlence temasının işlendiği sahnede, üç kadın cariye'nin ellerinde bulunan defler ile halı üzerine yerleştirilmiş muhtemelen bir rebap çalgısı dikkat çekmektedir. Mekânın mimari ve dekoratif ayrıntıları incelendiğinde, burada tasvir edilen harem sahnesinin Osmanlı saraylarından ziyade Orta Doğu'nun farklı bölgelerinde yer alan saray iç mekânlarına özgü bir kurgu olduğu anlaşılmaktadır. Ressam tarafından betimlenen defler, kasnak çevresine yerleştirilmiş beş çift zilden oluşan tipik bir def formu ile resmedilmiştir. Halı üzerinde konumlandırılan ve rebap olma ihtimali yüksek olan çalgının organolojik özellikleri değerlendirildiğinde **Türk rebabı** olabileceği tahmin edilmektedir. Mısır rebabının yapısal olarak daha ilkel formlar göstermesi nedeniyle, tasvirdeki çalgının Mısır rebabı olma ihtimali azdır. Söz konusu rebap çalgısı, sahnede icra eden bir müzisyenle ilişkilendirilmemiş olup, daha çok mekâna egzotik ve otantik bir atmosfer kazandırmaya yönelik **dekoratif bir unsur** olarak kullanılmıştır. Kullanılan çalgının Türk rebabı olma ihtimalinin yüksek olmasına karşın Orta Doğu'nun farklı coğrafyalarında da resmedilebildiği görülmektedir.



Görsel 2. Jean Paul Flandrin- Köle ile Odalık

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Paul_Flandrin_-_Odalique_with_Slave_-_Walters_37887.jpg.)

Mimari öğeleri, çalgı betimlemesi, kostüm unsurları, mekân düzeni ve figür tipolojisi bakımından Osmanlı haremîni çağrıştıran eserde, köle figürünün özellikle sap kısmı dikkate alındığında bağlama olma ihtimali yüksek bir çalgı icra ettiği görülmektedir. Kopuz ya da bağlama çalgılarının organolojik özellikleri dikkate alındığında, resimdeki çalgının göğüs kısmında yer alan abartılı süslemeler dikkati çekmektedir. Bu durum, eserin müzikal unsurlarının gerçeklikten ziyade oryantalist bir hayal doğrultusunda kurgulandığını göstermekle birlikte çalgı tasvirinin tarihsel ve kültürel doğruluktan uzak, egzotikleştirici bir perspektifle ele alındığını ortaya koymaktadır.



Görsel 3. Franz Herman- Türk Haremi (Okay, 2025, 35).

Türk hareminin resmedildiği eserde iki cariye'nin ellerinde yemenileri ile raks ettikleri görülmektedir. Onlara eşlik eden çalgılar ise iki adet rebap, üç adet def ve bir adet santurdur. Rebaplar normal ölçülerden biraz daha büyük resmedilmiştir. Santur ve def çalgılarında herhangi bir farklılık görünmemektedir. Resmin sol üst köşesinde “Seçkin Türk hanımlarının evlerinden çıkmaları ya da yabancılarla tanışmaları adet olmadığından, onlar birbirlerini evlerine davet eder, dans eder, komedy a ve benzer eğlencelerle oyalanırlar” ifadeleri yer almakta ve ayrıca bu resimde gündelik hayattan bir kesit şeklinde sunulan sahnenin egzotik olmakla birlikte erotize edilmemiş oluşu, Şarklı kadına ilişkin belirli bir kültürel bilgi ve temsil biçimini aktarma amacının ön planda tutulduğunu göstermektedir (Okay, 2025, 35).



Görsel 4. Jean Leon Gerome- “The Dance of the Almeh, Dayton Art Institute (<https://www.daytonartinstitute.org/exhibits/jean-leon-gerome-dance-of-the-almeh>).

Kamu alanlarında ve sokaklarda para karşılığı dans eden kadınlara verilen ve yukarı Mısır bölgesinde kullanılan bir ifade olan ghawazee kelimesi yasal bir kısıtlama sonucunda çoğulu awâlim olan almeh kelimesi, eski bir sözlü geleneği sürdüren, saygı duyulan, bilgili kadın şarkıcılar için kullanılırken aynı zamanda ve daha çok dansçı olarak da kullanılmaya başlanmıştır (Karayanni, 2004, 28). Resimde erkeklerin giydiği kıyafetler, icra edilen çalgı ve dansçının ayakları altındaki kilim gibi unsurlar göz önüne alındığında mekânın bir Osmanlı hanı olma olasılığı çok yüksektir. İcra edilen çalgı ise büyük ihtimalle yaylı kopuzdur. Ayrıca dans eden kadının parmaklarında ritim amaçlı küçük ziller takılıdır. Özellikle Mısır bölgesi dansçıları olan almehlerin Osmanlı'da resmedilmesi oryantalist ressamın çalgıların konumu ve resmedilmesi adına yaşadıkları bilgi eksikliğini, terminoloji alanında da hissettirdikleri görülmektedir. Hatta bazı ressamlar hiç Doğu'ya gitmeden Doğu'ya gitmiş seyyahların anlattıkları anekdotlar üzerinden resimler tasvir etmişlerdir (Azman, 2012, 189).



Görsel 5. François Gabriel Lepaulle- Paşa ve Haremi
(https://www.fineartlib.info/gallery/p17_sectionid/33)

Giyim tarzları ve arka mekândaki yapıların teknik özellikleri gereğince Hindistan saray kültürünün resmedildiği eserde mızraplı bir çalgı kullanılmıştır. Tanbura ve lavta esintileri taşıyan çalgının tam olarak tespitinin yapılması zor gibi görünse de burguluk kısmının geriye dönük olması tanbura ihtimalini ortadan kaldırmakla beraber göğüs kısmı da göz önüne alındığında lavta çalgısının tasvir edilmiş olması yüksek ihtimaldir. Pek çok çalgıya ilham kaynağı olan kısa lavta Hindistan'da “vina” ismi ile yaygınlık kazanmıştır.



Görsel 6. Osman Hamdi Bey- İki Müzisyen Kız

(https://artsandculture.google.com/asset/two-musician-girls-osman-hamdi-bey/SwEhRGp3ripP_w?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.103373987956616%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A3.9021672392950317%2C%22height%22%3A1.2375000000000003%7D%7D)

Oryantalizmin Osmanlı'daki temsilcisi olarak kabul edilse de klasik oryantalist estetikten belirgin ölçüde ayrılan ve eserlerine özgün bir ruhsal derinlik kazandırdığı ifade edilen Osman Hamdi Bey (Yerli, 2020, 253) aynı zamanda resimlerinde kendi coğrafyasına ait müzik kültürünü de titizlikle yansıtmaktadır. Sanatçının *İki Müzisyen Kız* adlı eserinde, “*Bursa Yeşil Camii*’deki namazgâh bölümünde” (Tüybek ve diğerleri, 2021, 57) biri ayakta tanbur icra eden, diğeri ise yerde oturarak daire çalan iki kadın figürü yer almaktadır. Türk müziği ses sistemi açısından merkezi bir konuma sahip olan tanbur, tabloda organolojik özelliklerine büyük ölçüde sadık kalınarak betimlenmiştir. Çoğu zaman def olarak da adlandırılan vurmali çalgı ise bu

eserde, çapı daha büyük olan ve yapı bakımından farklılık gösteren daire formundadır. Osman Hamdi Bey, dairenin de tıpkı tanburda olduğu gibi organolojik ayrıntılarına dikkat etmiş ve çalgıların kültürel gerçekliğe uygun biçimde resmedilmesini sağlamıştır.



Görsel 7. Osman Hamdi Bey- Kaplumbağa Terbiyecisi (Pera Müzesi, Beyoğlu, İstanbul)

Osman Hamdi Bey yaşamış olduğu dönem içerisindeki koşulları veya eğitilemeyen insanları entelektüel ve sanatsal olarak kaplumbağa metaforu üzerinden anlatarak aydın bir duruş sergilemektedir (Uzun ve Akengin, 2024, 31) Terbiyecinin elinde tuttuğu ney çalgısı, Osman Hamdi Bey'in diğer eserlerinde görülen çalgılarda olduğu gibi çalgının organolojik özelliklerine büyük bir titizlikle bağlı kalınarak resmedilmiştir. Osman Hamdi Bey'in bir neyzen olup olmadığına ilişkin kesin bir bilgi bulunmasa da, bir eğitim sahnesi içinde çalgıya yer vermiş olması, sanatçının müziği ve özellikle çalgıları insani gelişim, terbiye ve kültürel aktarım süreçleri açısından önemli bir unsur olarak konumlandırmak istediğini düşündürmektedir. İnsanı da temsil eden ney çalgısının, yalnızca bir müzik aleti ya da dekor olarak değil, aynı zamanda Osman Hamdi Bey'in eserinde bilgi, disiplin ve ruhsal olgunlaşmayı temsil eden sembolik bir araç niteliği kazandığı düşünülmektedir.



Görsel 8. Salvatore Valeri- Çengi (Kalaycı, 2012, 16)

Açık bir mekânda kurgulanan eserde nefesli ve vurmali olmak üzere iki çalgıya yer verilmiştir. Kadın figürünün elinde daire, erkek figürünün elinde ise kaval bulunmaktadır. Sahne düzenlemesi, İslâm coğrafyalarındaki toplumsal normlar açısından değerlendirildiğinde dikkat çekicidir. Çünkü kadınların kamusal alanda müzik icra etmesi dini anlamda kabul gören bir pratik değildir. Çalgıların betimlenişi organolojik açıdan incelendiğinde, her iki çalgının da form, boyut ve yapısal unsurlar bakımından tipik daire ve kaval örnekleriyle uyumlu biçimde resmedildiği görülmektedir. Bu durum, sahnenin kültürel kodları bakımından aykırı olsa da araçsal betimlemede gerçekçi bir yaklaşım benimsendiğini düşündürmektedir.

Sonuç

Çalışmada yer alan oryantalist resimlere bakıldığında, Batılı oryantalist ressamın Doğu'yu kendilerine ilham veren bir Doğu masalı içerisinde ifade etmişlerdir. Resmedilen mekânlar, çalgılar, dekor gibi unsurlar gerçek bilgiden ziyade egzotik, romantik bir bakışı ortaya koymuştur. Genellikle resmedilen çalgıların kullanımında sembolik ve dekoratif bir işlev ön plana çıkmıştır. Oryantalist resimlerde yer alan ve sanatçının bakışını ortaya koyan temsiller, dönemin politik ve kültürel dinamiklerinden bağımsız olarak değerlendirilmesini mümkün kılmamaktadır. Söz konusu resimler müzikoloji araştırmaları için, Doğu- Batı ilişkisinin sanatsal ifadelerde nasıl biçimleneceği konusunda önemli bir değerlendirme alanı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Azman, A. (2012). Oryantalistlerin İstanbul'undan bienalin İstanbul'una, *Sosyoloji Dergisi*, 3 (24), 183-207.
- Bulut, Y. (2007). Oryantalizm. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (2007 Basımı). Türk Diyanet Vakfı. <https://islamansiklopedisi.org.tr/oryantalizm>
- Diğler, M. & Soylu, R. (2022). Batı resim sanatında oryantalizm akımı üzerine bir araştırma. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 9 (81), 372-388.
- Germaner, S., İnankur, Z. (1989), *Oryantalizm ve Türkiye*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları 4.
- Sakıp Sabancı Vakfı. (2013, 05. 23). *Oryantalist ressamın bakışı*. (Video). YouTube. [https://en.wikipedia.org/wiki/Almah_\(dancer\)#cite_note-1](https://en.wikipedia.org/wiki/Almah_(dancer)#cite_note-1)
- Gök, Ö., Kılıçarslan, K. (2017). Şarkiyatçı söylemde ötekilik mekanlarının yeniden üretimi, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(3), 649-663.
- Kalaycı, S. (2012). İtalyan gezginlerin resimlerindeki Osmanlı, Türk dünyası Kırız – *Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 30, 1-17.
- Karayanni, S. S. (2004). *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*, Canada. Wilfrid Laurier University Press.
- Okay, Y. (2025). Oryantalist bakışın inşasında resimlerden yansıyan karşılaşmalar kesişen dünyalar: elçiler ve ressamlar sergisi'ni edward said perspektifinden görmek, *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Çalışmalar Dergisi*, 6 (1), 22- 39.
- Said, E. W. (2017). *Şarkiyatçılık*, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sunar, L. (2011). Klasik sosyolojinin şarkiyatçı kaynakları: Marx ve Weber'in karşılaştırmalı bir incelemesi, *İnsan ve Toplum*, 1 (2), 29-56.
- Tüybek, A., Baysal, A. F., Sayın, A. Z. (2021). Osman Hamdi bey'in resimlerinde geleneksel izler, *Konya Art Konya Sanat Dergisi*, 4, 52-65.
- Uzun, B., Akengin, G. (2024). Kaplumbağa terbiyecisi tablosunda kaplumbağa alegorisi, *Akademik Sanat*, 22, 31-41.
- Yerli, S. (2020). Osman hamdi bey'in resimlerinde tinsellik, *Internaional Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 5 (11), 245- 254.
- Görsel 1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rosati_harem-dance.jpg. (06.12.2025)
- Görsel 2: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Paul_Flandrin_-_Odalisque_with_Slave_-_Walters_37887.jpg. (07.12.2025)

- Görsel 3: <https://www.daytonartinstitute.org/exhibits/jean-leon-gerome-dance-of-the-almeh>. (07.12.2025)
- Görsel 4: https://www.fineartlib.info/gallery/p17_sectionid/33.(07.12.2025)
- Görsel 6: https://blog.peramuzesi.org.tr/wp-content/uploads/2013/04/SVIKV.RK_.0009.jpg (10.12.2025).
- Görsel 7: https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/osman-hamdi-bey/194?gad_source=1&gad_campaignid=11324214625&gbraid=0AAAAACPSq-DZNAX8mJcBCH5YI2elSXWAg&gclid=CjwKCAiA0eTJBhBaEiwAPa-hZ5QsQmY3ZizOHUnmLPiINUF95zqhVZhDhnyPa6pg6jchvEBVZbtmxoCxnoQAvD_BwE (10. 12.2025)

BÖLÜM 2

Erzincan'da Bir Köy Camisi, Bayırbağ Köyü Camii*

**Bayram Çelik¹ & Yunus Berkli² &
Gülten Gültepe³**

* Kitap Bölümü, 11. Uluslararası Palandöken Bilimsel Çalışmalar Kongresinde (20-21 Haziran 2025) sunulan bildirinin genişletilmiş halidir.

¹ Dr., Bayburt Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, ORCID: 0009-0003-1778-0584

² Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum,
ORCID: 0000-0003-3650-3681

³ Doç., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ORCID: 0000-0002-1006-2905

GİRİŞ

Kurulduğu konum itibarı ülkenin doğusu ve batısı arasında geçiş bölgesi olması ile önemli avantajlara sahip Erzincan şehri, Doğu Anadolu'nun kuzeybatısında yer alır (Şahin, 2017). Coğrafi olarak Yukarı Fırat Havzası olarak da anılmakta olan bu bölüm, 380 – 410 doğu-batı ve 390 – 40050 kuzey-güney enlemleri arasında bulunmaktadır. Kuzeyde Gümüşhane, Giresun, Bayburt güneyde Bingöl, Tunceli doğuda Erzurum batıda Sivas güneybatıda ise Elâzığ ve Malatya illeri ile komşu olan Erzincan şehrinin merkez ilçeden başka Otlukbeli, Üzümlü, Refahiye, Çayırılı İlç, Tercan, Kemah ve Kemaliye ilçeleri bulunmaktadır (Karadeniz ve Altınbilek, 2018).



Şekil 1: Bayırbağ Köyü Camii vaziyet planı, (VGM arşivi, 2025)

Şehrin sahip olduğu arazinin büyük bir kesimini kaplamış olan dağlar çoğunlukla rakım itibarıyla iki binin üzerindedirler. Doğu-batı yönünde uzanan dağlar, ova ve düzlüklerle birbirine bağlı durumdadır (Dakort, 1995). Oldukça verimli arazilere sahip şehirde, yüksek kesimlerin soğuk olması itibarıyla verimsiz, kayalık arazilerden oluşmakta iken ormanlık alanlar daha ziyade ilin kuzey-batı bölümünde ve Karadeniz'e yakın kesimlerinde bulunmaktadır (Miroğlu, 1995). Fırat nehrinin şekillendirdiği coğrafya içerisinde yer alması,

şehrin sahip olduğu ova ve düzlüklerde toprağın bereketli olmasını sağlamış ve bu durum önemli tarım sahalarının işlenmesine ve şehre ekonomik katkı sağlamasına sebebiyet vermiştir. Tarım ve hayvancılık şehrin en önemli ekonomik faaliyetlerinde başı çekmiş olsa da verimli tarım arazilerinde yapılmakta olan sebze ve meyve üretimi şehrin ekonomisi açısından oldukça önemlidir (Ağan, 1937).

Sahip olduğu arazilerin verimliliği çok önemli avantajlar sağlıyor olsa da şehrin deprem kuşağında yer alıyor olması hem insan yaşamı hem de kültür sanat faaliyetleri açısından çok büyük olumsuzluklar doğurmaktadır. Nitekim şehrin tarihine bakıldığında, deprem kaynaklı çok önemli yıkımların olduğu görülmektedir. Şehirde ilki 964 yılına tarihlenen ve devam eden süreçte 31 adet büyük çapta deprem meydana gelmiştir. Bu depremlerden en son gerçekleşmiş olan 13 Mart 1992 tarihindeki deprem, Erzincan ilinin genelinde çok büyük yıkımlara neden olmuştur (Aktaş, 2020). Şehirde yaşanmış olan bu depremler, pek çok insanın ölümüne sebebiyet vermesinin yanı sıra sayısız kültür sanat mirası yapının da yıkılıp yok olmasına sebebiyet vermiştir (Karpuz 1979, s. 6).



Şekil 2: Bayırbağ Köyü Camii AA kesiti, (VGM arşivi, 2025)

Tarihi açıdan da oldukça hareketli süreçler geçirmiş olan şehir ismini, İlkçağ'da aynı bölgede kurulmuş olan ve Strabon'un Geographika adlı kitabında Eriza adı ile anmış olduğu şehirden almıştır. Türk fetihlerinden sonra değişik şekillerde anılmış olsa da en göze çarpanları Erzincan, Ezirgan isimleridir. Şehir bu isimlerin ardından bugünkü ismini almıştır (Miroğlu, 1995). Tarihte pek çok farklı medeniyete ev sahipliği yapmış olan şehrin, 1071 yılında gerçekleşmiş olan Malazgirt Zafer'inden kısa bir süre sonra Türklerin hakimiyeti altına girer. (Yınanç, 1944). Sultan Alpaslan'ın emri ile Emir Mengücek Gazi, Erzincan,

Kemah, Şark-i Karahisar'ı fethetmiş ve bu bölgede Mengücek Beyliği'ni kurmuştur (Turan, 1993).

Şehrin Osmanlı hakimiyetine girişi ise Fatih Sultan Mehmet döneminde gerçekleşmiştir. Siyasi tarihi itibarı ile pek çok defa el değiştirmiş olan şehir, Türklerin Anadolu'ya ilk giriş güzergahı üzerinde yer alması nedeni ile Türk kültür/sanat mirasının en eski örneklerinin yer aldığı şehir olma özelliğindedir (Karpuz, 1979). Fakat şehrin deprem kuşağında yer alması mevcut kültür sanat mirasının sağlıklı bir şekilde günümüze kadar gelememesinde önemli etken olmuştur. Pek çok tarihi eserinin yıkılarak yok olduğu şehirde depremler etkisi ile yıkılmak üzere olan ve varoluş mücadelesi veren yapılardan biri de çalışmamıza konu olan Bayırbağ Köyü Camii'dir.

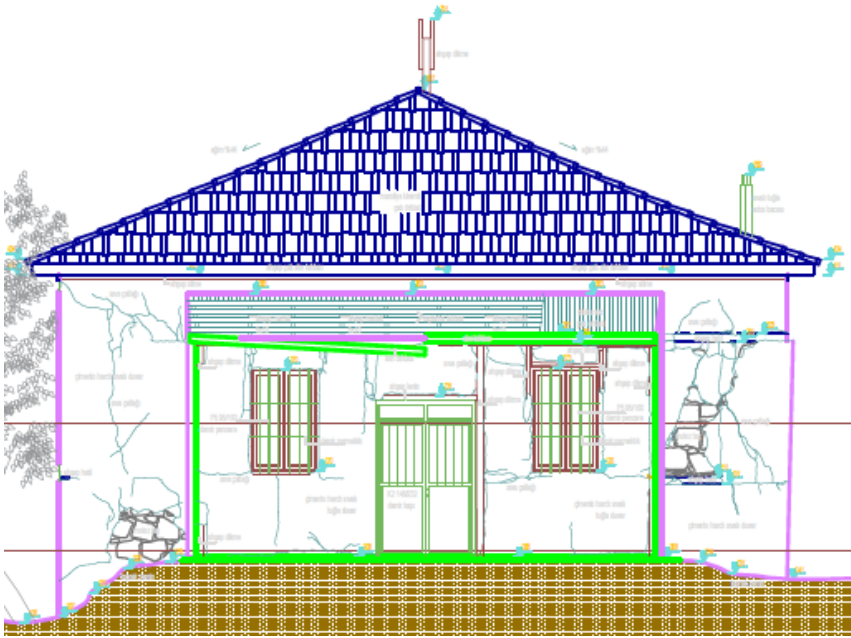
1. BAYIRBAĞ KÖYÜ CAMİİ

Kültürel ve sanatsal değerlerine bakıldığında daha çok taşrada bulunan yapıları ile dikkat çeken Erzincan şehrinde, başkent üslubunda yapılmış olan yapı sayısı oldukça azdır. En önemli yapıları arasında bulunan Tercan Mama Hatun Külliyesi şehrin en yüksek profilli yapısı konumundadır. Ağırlıklı olarak ilçelerinde bulunan tarihi yapıların genel karakteri yerel zevk ve beğenileri yansıtan küçük boyutlu yapılardır. Şehrin sahip olduğu bu yapılardan biri de Bayırbağ Köyü Camii'dir.

1.1. Caminin Genel Özellikleri

Hasan Bey Vakfı tüzel kişiliğine ait olmasına rağmen adını ait olduğu vakıftan değil de bulunduğu yerleşim yerinden almış olan cami gerek resmi kaynaklara gerekse bilimsel kaynaklara "Bayırbağ Köyü Camii" adı ile geçmiştir.

Erzincan-Cibice Boğazı yolunun kuzeyinde bulunan Bayırbağ Köyü, Üzümlü ilçesinin güney-doğusunda yer almaktadır. Üzümlü ilçe merkezine 7 kilometre mesafedeki köy, Erzincan il merkezinin 25 km uzağındadır. Erzincan Üzümlü Bayırbağ Camii ise köyün nispeten yukarı kısmında, tahmini 30 derece eğimli bir arazide, kara yolunun solunda kurulmuştur. Hasan Bey vakfına kayıtlı arazi tapunun 2 pafta, 13 parseline kayıtlıdır ve toplamda 367 m2 alana sahiptir.



Şekil 3: Bayırbağ Köyü Camii kuzey cephe, (VGM arşivi, 2025)

Caminin inşasına yönelik en net bilgiyi harim giriş kapısının üzerinde bulunan kitabe vermektedir. Celi sülüs hatla dört satır halinde yazılmış olan kitabenin en alt satırında tarih kısmı bulunmaktadır. Yapının inşa yılını göstermiş olduğunu düşündüğümüz bu tarih, Hicri 1167 – Miladi 1754 yılını göstermektedir. 270 yıllık bir geçmişi olan cami Erzincan’ın deprem bölgesi olması sebebi ile çok fazla tahribata uğramış olsa da ait olduğu Hasan Bey Vakfının gelirleri ile çeşitli dönemlerde tadilattan geçirilmiştir. Fakat son olarak 13 Mart 1992 yılında yaşanmış olan büyük Erzincan depreminden sonra bir daha kullanılamayacak derecede hasar görmüş ve yıkılıp yok olma durumuna gelmiştir. 1994 tarihinde Bayırbağ Köyü’ne yeni bir cami yapılması ile de cami terkedilmiş ve bir daha kullanılmamıştır. Vakfiyesinden kaynaklı gelirlerinin olmasından dolayı yıkılıp yok olmamış olan yapı, Erzurum Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun 17.07.2020 tarih ve 4200 sayılı kararı ile 2863 Sayılı Yasa kapsamına alınarak 1. Derece anıtsal kültür mirası olarak tescil edilmiştir. Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından aynı yıl içerisinde yapılan ihale sonucunda hazırlatılarak koruma kuruluna sunulmuş olan rölöve, restorasyon ve rekonstrüksiyon projeleri ve ekleri kabul edilerek yapının onaylı projeler doğrultusunda restore edilmesine karar verilmiştir.

Vakfın kurucusu Hasan Bey tarafından inşa ettirildiği düşünülen caminin mimarı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Fakat ciminin yapım teknikleri ve sanatsal özellikleri dikkate alındığında yerel ustalar tarafından

dönemin estetik kaygılarının, zevk ve beğenilerinin yansıtılmaya çalışıldığı taşra üslubunda inşa edilmiş bir cami olduğu söylenebilir.

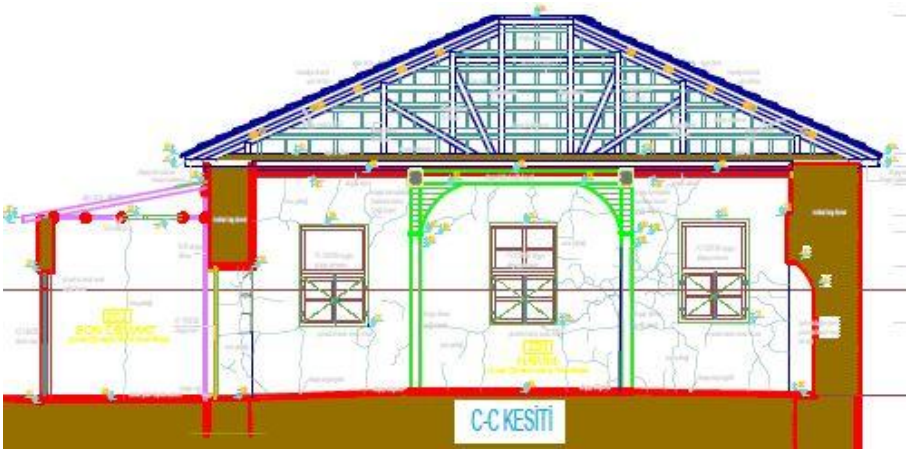
1.2. Caminin Mimari Özellikleri

Cami, tek mekânlı, kare planlı camiler grubunda olup, 1 m genişliğinde beden duvarlarına sahiptir. Ahşap kırma çatılı ve ahşap kirişlemesi alttan kaplamalı düz tavanlı caminin harim kısmı 9,03 m x 9,76 m ölçülerindedir (Çizim 1). Tavan kısmının orta kısmında ahşap bindirme tekniği ile yapılmış tek kademeli sekizgen bir düzenleme düz forma sahip tavanı hareketlendirmiştir (Şekil 13).



Şekil 4: Bayırbağ Köyü Camii BB kesiti, (VGM arşivi, 2025)

Tavan kısmı harimin orta bölümüne karşılıklı ikişerli olmak üzere simetrik yerleştirilmiş olan dört adet ahşap sütun ile taşınmaktadır (Şekil 14-15). Kadınlar Mahfili bulunmayan camiye sonradan eklenmiş olan soncemaat yeri yapının kuzey cephe aksında olup yapının beden duvarlarından alçak ve yapının genişliğinden daha küçüktür (Şekil 9-11). Soncemaat yerinin beden duvarları 20 cm'lik briket tuğla ile örülmüş olup ara ara ahşap yapı elemanları kullanılmıştır. Duvar yüzeyleri çimento harçlı sıva ile sıvanmıştır. Çatı elemanları ön duvar üstüne uzatılmış tek yönlü çatı olup oluklu sac ile kaplanmıştır. Soncemaat yerinin giriş kapısı iki kanatlı olup demir malzemeden yapılmıştır ve orijinal değildir. Kuzey cephe aksında bulunan orijinal olmayan harim giriş kapısı ise karşılıklı simetrik olarak yerleştirilmiş iki ahşap kanattan ibarettir. Harim kısmının kuzey duvarında soncemaat yerine açılan iki adet dikdörtgen formlu penceresi bulunmaktadır.

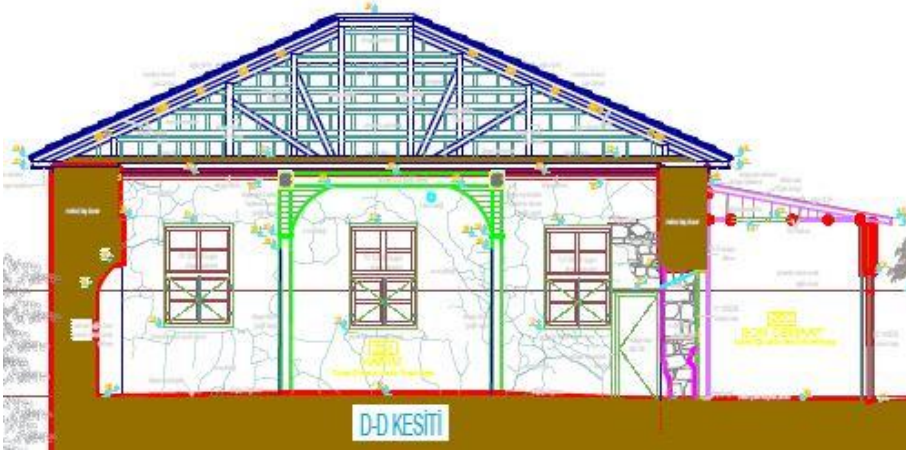


Şekil 5: Bayırbağ Köyü Camii CC kesiti, (VGM arşivi, 2025)

Bu pencere düzenlemesi caminin güney cephesinde de uygulanmıştır. Doğu ve batı cephelerinde bulunan pencere düzenlemesi diğer cephelerdeki ile form olarak aynı olmakla birlikte sayı olarak fazladır. Karşılıklı simetrik olarak yerleştirilmiş olan pencere düzenlemesi doğu ve batı cepheler üçer, kuzey ve güney cephelerde ise ikişer olmak üzere toplamda on adet pencere caminin harimini aydınlatmaktadır. Minber ve kürsüsünün yerinde olmadığı caminin mihrabı güney cephe aksındadır. Camiye ait minberin Bayırbağ Köyü'nde 1994 yılında yapılmış olan yeni camiye taşındığı bilinmektedir. Bahsi geçen minberin cami ile aynı tarihte yapılmadığı, tahmini olarak 100 yıl önce yerel ustalar tarafından yapıldığı ve camiye konulduğu bilinmektedir. Minber testere yardımı ile yapılmış ve üzerindeki bezemeler ajur tekniği ile uygulanmıştır.

Dış cephesi oldukça sade olan caminin içerisinde görülen pencere sistemi dışarıya da aynı şekilde yansımıştır. Dört omuz kırma çatı ahşap malzemeli olup üzeri alafranga kiremit ile kaplanmıştır.

Caminin beden duvarları 1 m genişliğinde kaba yonu kesme taştan inşa edilmiştir. Kesme taş örgüsünde ise ahşap hatıllar kullanılarak örgü sistemi terazilenmiş ve caminin statik yapısı dengelenmiştir. Tüm cepheleri çimento bazlı sıva ile kaplanmış olan caminin taş örgüsünde sanatsal açıdan dikkati çeken herhangi bir unsur göze çarpmamıştır. Yapıda kullanılan bir diğer yapı elemanı ise ahşaptır. Ahşap unsurlar yapının tavan kısmında ve zemin döşemesinde yoğunlaşmıştır. Tavan kısmında kullanılan ahşap malzemenin uygulanmasında ahşap bindirme tekniği kullanılmış ve yapı hareketlendirilmiştir. Ayrıca yapıya ait minber ahşap olup üzeri ajur tekniği ile hareketlendirilmiştir (Şekil 16).

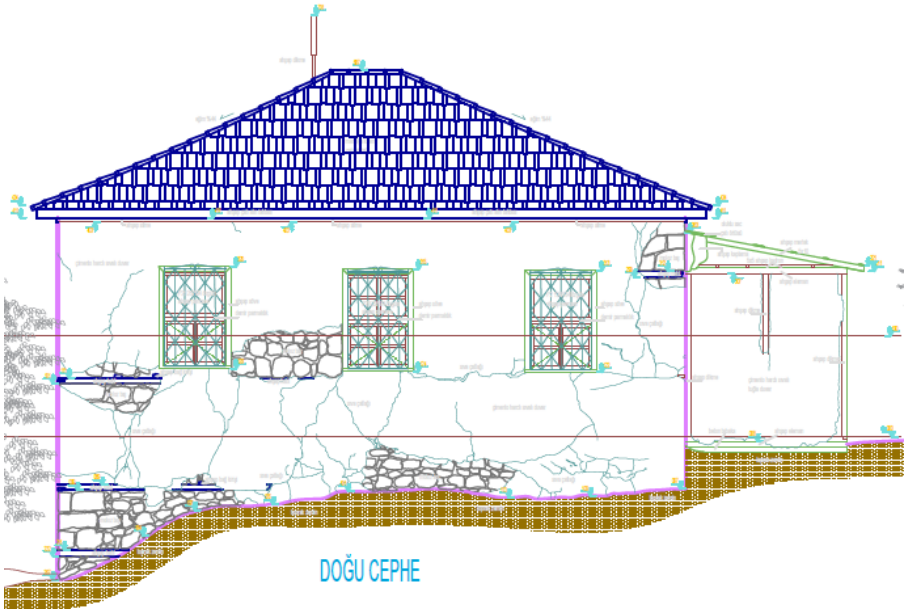


Şekil 6: Bayırbağ Köyü Camii DD kesiti, (VGM arşivi, 2025)

2. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Binlerce yıllık uygarlık tarihi boyunca en önemli ve en sık kullanılan yapı malzemelerinin başında gelen ahşap ve taş, uygulama alanı buldukları bölgenin coğrafi özelliklerine göre farklı biçimlerde kullanılmış ve ustalıkla şekillendirilmiştir (Aydın, Perker, 2017). Özellikle orman bakımından zengin bölgelerde en öncelikli kullanılan yapı malzemesi ahşap olurken, orman bakımından fakir olan bölgelerde ise taş malzeme ağırlıklı olarak kullanılmıştır (Bayraktar, 2016), (Nefes, Can, Gün, 2017). Yapı malzemeleri arasında kaynağı yenilenebilen tek malzeme olması nedeni ile tarih boyunca hemen her dönemde yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

Ahşabın en sık kullanıldığı cami tiplerinden biri olan ahşap direkli, ahşap tavanlı cami geleneğinin ortaya çıkışı, İslam mabetlerinin inşa edilmekte olduğu ilk dönemlere kadar gitmektedir. İslam Peygamberine ait evin avlusu içerisinde hurma dalları ve hurma yapraklarıyla yapılan Mescid-i Nebevi bu malzeme ve plan geleneğinin ilk örneği olarak kabul edilmektedir (Kuran, 1972).



Şekil 7: Bayırbağ Köyü Camii doğu cephe, (VGM arşivi, 2025)

Ahşabın camilerde yapı unsuru olarak kullanılmaya başlanması 12. yy. sonlarına denk gelmektedir (Öney, 1989:34). Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde de bahsettiği üzere bu özelliklerdeki camileri ilk örnek olarak Erzurum Ulu Camii gösterilebilir. Bu caminin inşasından sonra Erzurum ve çevresinde bulunan diğer illerde ahşap destekli ve ahşap hatıllı pek çok cami inşa edilmiştir (Kurt, Berkli, 2019). Bu camilerden biri olan Bayırbağ Köyü Camii'nin planı ve yapım tekniği ile Orta Asya çadır sanatını andırmakta ve bu özellikleri ile Türkistan'da inşa edilmiş olan ahşap direkli camilerle benzerlik göstermektedirler. (Öney, 1992).

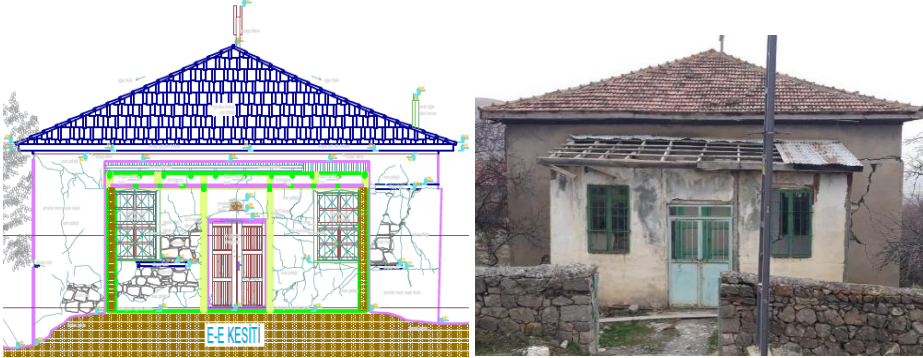
Hicri 1167 – Miladi 1754 yılında inşa edilmiş olan Bayırbağ Köyü Camisi de tek mekânlı, ahşap hatıllı ve ahşap direkli cami plan tipinin sade bir uygulaması konumundadır. Bölgede gerçekleşen depremlere karşı direnmiş olan yapı, çok defa hasar almış olsa da vakfiyesinden kaynaklı gelirlerinin olmasından dolayı yıkılıp yok olmamıştır. Erzurum Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun 17.07. 2020 tarih ve 4200 sayılı kararı ile 2863 Sayılı Yasa kapsamına alınarak 1. Derece Anıtsal Kültür Mirası olarak tescil edilmiş olan yapı, aynı tarihte Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından hazırlatılarak koruma kuruluna sunulan restorasyon projesi ve eklerinin kabul edilmesi ile yeniden aslına uygun şekilde ayağa kaldırılma fırsatı yakalamıştır. Fakat ahşap hatıllı ve ahşap direkli plan tipindeki camilerin restorasyonlarında oldukça iyi uygulamaları olan Vakıflar Genel Müdürlüğünün Bayırbağ Köyü Camisinin restorasyonu ile ilgili herhangi bir girişimi bulunmamaktadır.

Taşra üslubunda inşa edilmiş olan, yerel zevk ve beğenileri yansıtanın yanı sıra döneminin genel özelliklerini bünyesinde barındıran Üzümlü Bayırbağ Köyü Camii, Erzincan ilinin depremlerle dolu tarihine de ışık tutmaktadır. Beden duvarlarında ve taşıyıcılarında bulunan duvar çatlakları ve şakulünden kaymış duvarlar, geçmişin maddi ve manevi travmalarının açık bir şekilde mimariye yansımaları olarak görülebilir. Tüm bu çerçeveden bakıldığında Bayırbağ Köyü Camii'nin sahip olduğu teknik ve sanatsal özelliklerin bilimsel bir yöntemle ortaya konularak literatüre kazandırılması Türk İslam sanatının tüm unsurları ile tespit edilmesi ve bilinirliğinin artırılması açısından oldukça önemlidir.

ŞEKİLLER



Şekil 8-9: Bayırbağ Köyü Camii batı ve güney cephe (VGM arşivi, 2025)



Şekil 10-11: EE kesiti ve Kuzey cephe (VGM arşivi, 2025)



Şekil 12-13: İnşa kitabesi ve tavan detayı



Şekil 14: Bayırbağ Köyü Camii harimden görünüm



Şekil 15: Bayırbağ Köyü Camii harimden görünüm



Şekil 16: Bayırbağ Köyü Camii minber, (VGM arşivi)

KAYNAKÇA

- Ağan, H. (1937). Trabzon'dan Erzincan'a. Türkiye Basımevi, İstanbul
- Aktaş, Y. (2020). "Erzincan'da Meydana Gelen Depremler (XI-XV. Yüzyıllar)". Türkiye Araştırmaları Enstitüsü Dergisi - Journal of Turkish Researches Institute. 68
- Bayraktar, S. (2016). Samsun ve İlçelerinde Türk Mimari Eserleri. Canik Belediyesi Kültür Yayınları, Samsun
- Darkot, B. "Erzincan", İA, IV, 338-340.
- Evliya Çelebi Seyahatnamesi C. 1-2, Üçdal Neşriyat, 1993, 547.
- Nefes, E., Can, Y., Gün, R. (2017). Samsun / Vezirköprü'de Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş Bir Grup Ahşap Cami. Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Samsun
- Karadeniz, V., Altınbilek, M. S. (2018). "Erzincan İlının Topografik Analizi ve İdari Sınırlar İlişkisi, Bazı Sorunlar". Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE) XI-I: 283-304
- Karpuz, H. (1989). "Doğu Karadeniz Bölgesinde Bazı Ahşap Camiler". Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, C.2, S.4
- Karpuz, H. (1989). "Eski Erzincan'daki Anıtlar". Mengüceli, S.5
- Kuran, A. (1993). "Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi". Malazgirt Armağanı, T.T.K. Ankara
- Kurt, Ş., Berkli Y. (2019). Erzurum'da Bir Kısım Ahşap Direkli Caminin Restorasyon Öncesi ve Sonrası Durumunun Karşılaştırılması. Current perspectives in social sciences (Online) , cilt.23, sa.23, ss.1941-1962
- Miroğlu, İ. (1995). "Erzincan" Mad. TDVİA, C. 11, İstanbul
- Naldan, F. (2016). Erzincan İli Cami Mimarisi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara
- Öney, Gönül (1992). Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları. İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Öney, Gönül (1989). Beylikler Devri Sanatı. TTK Yayınları, Ankara.
- Yücel, E. (1989). "Ahşap Maddesi" . TDV. İslam Ansiklopedisi, C. 2, Ankara
- Sümer, F. (1980). Mengücekler. İslam Ansiklopedisi, VII, 714-715, İstanbul
- Şahin, T. E. (2017). Erzincan Yukarı Ülke'nin Kadim Cenneti. 1.
- Öney, G. (1992). Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları. İş Bankası Yayınları, Ankara
- Yınanç, M. H. (1944). Türkiye Tarihi (Selçuklular Devri: Anadolu'nun Fethi), İstanbul, 52-53., Sümer F.

BÖLÜM 3

Sinestetik Deneyimlerin Resimsel İfadesi “Duyusal Geçişkenliğin Tuval Üzerindeki Yansımaları”

Asuman Aypek Arslan¹

¹ Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, ORCID ID: 0000-0002-9400-2642

GİRİŞ

Sinestezi, bir duyuusal uyarımın diğeri bir duyuusal deneyimi tetiklediğı bir fenomen olarak tanımlanabilir. Örnek olarak, bir rakamın belirli bir renge neden olması gibi durumlar içerir. Sinestezi, bireylerin çevresindeki dünyayı algılayış biçimlerinde önemli farklılıklar yaratabilir. Bu olgunun kökenleri, psikolojik ve nörolojik mekanizmaları derinlemesine inceleyen geniş bir literatüre dayanmaktadır. Sinestezi çeşitleri arasında en yaygın olanları, kromestetik sinestezi (ses-renk) ve grafem-renk sinestezisidir. Grafem-renk sinestezisinde, rakamlar ve harfler belirli renklerle ilişkilendirilirken, kromestetik sinestezi seslerin renk deneyimlerine yol açar (Erden ve Özer, 2019). Yakın zamanda yapılan çalışmalar, bu alt türlerin genetik ve nörolojik olarak farklı kökenleri olabileceğini öne sürmektedir. Nörolojik açıdan sinestezi, genellikle beyindeki belirli bölgelerin anormal bir şekilde çapraz aktivasyonu ile ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda, grafem alanı ile renk alanı arasındaki ilişki, fusiform girus gibi beyin yapılarında meydana gelen anormal bağlantılar aracılığıyla ortaya çıkabilir. Bunun ötesinde, beynin V4 bölgesi, renk algısı ile güçlü bir şekilde ilişkili olduğu bilinmektedir ve sinestetik deneyimlerin "epikentri" olarak özellikle önemli bir rol oynamaktadır. Yapılan magnetoensefalografi (MEG) çalışmaları, V4 bölgesinin sinestetik renk algısıyla hızlı bir şekilde aktive olduğunu ortaya koymuştur (Brang ve ark., 2010).

Sinesteziin deneyimlenmesi, kişinin dikkati ile de bağlantılıdır. Örneğin, dikkatsel süreçlerin, sinestetik renklerin algılanmasını nasıl etkilediğı, çeşitli gözlem ve testlerle incelenmiştir. Sinestezi deneyimi, genellikle otomatik bir süreç olarak kabul edilse de, bu renklerin algılanmasının dikkatin etkisiyle şekillendiğı gözlemlenmiştir (Mattingley, 2009). Genetik çalışmalar da sinestezi olgusunun moleküler temellerine dair içgörüler sunmaktadır. Bazı genetik varyantların belirli sinestezi türleriyle ilişkili olabileceğı gösterilmiştir, bu da sinesteziyi nörolojik bir bozukluk değil, farklı bir olgu olarak konumlandırmaktadır. Sinestezi, bireylerin algısal deneyimleri üzerinde önemli bir etkiye sahip olan karmaşık bir fenomen olmakla beraber, psikolojik ve nörolojik mekanizmaları ayrıntılı bir şekilde inceleyen önemli bir akademik araştırma alanını temsil etmektedir. Çeşitli sinestezi türlerinin farklı biyolojik ve nöroanatomik temellere dayandığını, deneyimlerin otomatik ve dikkatle modüle olabildiğini ve genetik tanıların bireyler arasında belirgin farklılıklar gösterebileceğini söylemek mümkündür.

SİNESTEZİ VE SANAT

Sinestezi ve sanat arasındaki ilişki hem estetik deneyimlerin niteliğı hem de sanatçıların yaratım süreçleri açısından oldukça derin ve karmaşık bir konu olarak öne çıkmaktadır. Son yıllarda yapılan araştırmalar, bu iki alan arasındaki etkileşimin sinestetik algılarla nasıl şekillendiğini göstermektedir. Sinestezi, bir duyuusal uyarımın başka bir duyuusal algıyı tetiklemesi olarak tanımlanmakta ve

bu durum sanat alanında sanatçıların ve izleyicilerin deneyimlerini nasıl etkilediğini ortaya koymaktadır (Lysenko, 2023). Sanatçılar için sinestetik deneyimler yaratım süreçlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin, müzikten renklere veya renklerden şekillere geçiş yapabilen sanatçılar, bu algılarla zenginleştirilmiş bir estetik deneyim yaratma yolunda ilerlemektedirler. Sinestetik algılar, sanatçıların duygu ve düşüncelerini ifade etme biçimlerini değiştirirken, izleyicilerde de farklı bir estetik tepki oluşturabilmektedir (Kantarcioglu ve Güner, 2024). Sinestetik sanat deneyimleri, genellikle sanat eserinin algılanmasını derinleştirerek, izleyicilerin eserle kurduğu duysal bağların güçlenmesine yol açmaktadır.

Sinestetik algılar üzerine yapılan çalışmalar, sanat eserlerinin izleyici üzerindeki etkilerini anlamada yardımcı olmaktadır. Sinestezi, izleyicide karmaşık duysal ve estetik tepkilerin oluşmasına sebep olabilir. Bu durum, izleyicilerin sanatsal metinleri veya görsel öğeleri algılamasına ve değer vermesine olumlu katkılar sağlayabilir (Gomes, 2024). Örneğin, bir izleyici bir müzik parçasını dinlerken, bu müziğin notalarının belirli renkler veya formlar gibi başka duysal deneyimlerle ilişkilendirilmesi olasıdır. Bu tür bir algı, izleyicilerin estetik deneyimlerini zenginleştirirken, sanatın yorumlanmasında çeşitli boyutlar katmaktadır. Sinestezi ile sanat arasındaki ilişkiyi anlamak, nöroestetik bağlamında da önemlidir. Nöroestetik, sanatın estetik deneyimini ve algısını araştıran yeni bir bilim dalıdır ve sinestezi, bu alanda önemli bir örnek teşkil etmektedir. Araştırmalar, belli beyin bölgelerinin sanatsal estetik algı ile nasıl etkileşimde bulunduğunu göstermektedir (Gomes, 2024). Beynin, sanatsal imgeleri işlerken kullandığı yollar ve bağlantılar, izleyicilerin bu imgeleri nasıl deneyimlediğini de etkileyebilmektedir.

Sinestezi ve sanat arasındaki ilişki, birçok disiplini kapsayan geniş bir araştırma alanıdır. Sinestetik deneyimler, sanatçıların yaratım süreçlerinde yenilikçi yaklaşımlar sunarken, izleyicilerin sanatsal eserlerle kurduğu duysal bağları derinleştirir. Estetik deneyimlerin nörolojik temellerini inceleyen nöroestetik çalışmaları, bu etkileşimlerin nasıl gerçekleştiğini ve sanatın algı sürecini nasıl zenginleştirdiğini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Sanat, sinestetik algıları besleyen ve bu algılar aracılığıyla izleyicilere farklı deneyimler sunan bir platform görevini görmektedir.

Ses-Renk (Kromestezi) İlişisinin Estetiği

Ses-renk ilişkisi, müzikteki önemli öğelerin, özellikle ritim, melodi ve ahenk gibi dinamiklerin renk, ton ve doygunluk ile nasıl ilişkilendirildiğini inceleyen bir konudur. Kromestezi olarak adlandırılan bu olgu, bireylerin belirli seslerin, müzikal notaların veya ritimlerin zihinsel olarak renk deneyimlerini tetiklediği bir durumdur. Sanatçılar ve bilim insanları bu ilişkileri, müzikal unsurların estetik deneyimleri nasıl şekillendirdiğini anlamak için kullanmışlardır. Müzik, temel olarak notaların belirli bir düzenle aranje edilmesinden oluşur ve her nota belirli

bir ton, tenör ve yüksekliği ifade eder. Kulak tarafından algılanan bu müzikal öğeler, sinestetik bireylerde renk ve ışık imgeleriyle eşleşebilir. Örneğin, belirli frekanslardaki sesler, sarı, mavi veya yeşil gibi renk algılarını tetikleyebilir. Ritim, melodi ve armoni gibi öğelerin renk ile ilişkisi, müzikal etkileşimin nasıl sanatsal bir deneyime dönüşebileceği üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Ritim, müzikte temel bir yapı taşıdır ve genellikle bir eserin enerjisi ve akışını belirler. Ritim algılandığında, bu dengeli ve düzenli hareket, bazı bireylerde belirli renklerin ve tonların zihinsel olarak çağırışmasına yol açabilir. Örneğin, hızlı bir ritim genellikle parlak ve canlı renklerle ilişkilendirilirken, daha yavaş bir ritim genellikle pastel veya daha koyu tonlarla ilişkilendirilebilir. Bu tür algılar, görsel sanatta dinamik ve canlı kompozisyonların yaratımında önemli bir etki yaratabilir. Melodi, müziğin duygusal ve soyut yönünü temsil eder. Melodik hatlarla birlikte, belirli tonların ve duygusal ifadelerin, izleyicide renk deneyimlerini harekete geçirmesi mümkündür. Örneğin, bir melodi, duygusal bir derinlik taşıdığına, bu derinlik bazı bireylerde daha yoğun ve canlı renklerin görsel algılarını tetikleyebilir (Reymore ve Lindsey, 2025).

"Do" notası genellikle kırmızı ile, "Re" notası ise yeşil ile ilişkilendirilmiştir. Bu tür eşleştirmeler, bireylerin müzikle birlikte tüm duyularını kullanma deneyimlerini artırarak, daha zengin bir estetik deneyim sağlar. Ahenk, müzikteki farklı enstrümanların etkileşimi ve bunların bir arada uyum içinde çalışması anlamına gelir ((Developing synaesthesia, 2025). Bu ahenk, izleyicilerde bir bütünlük hissi yaratır ve bu his, izleyicinin renk algıları üzerinde yoğun bir etki bırakabilir. Örneğin, uyumlu bir ahenk, sıcak ve enerji dolu renklerle ilişkilendirilirken, uyumsuz bir melodi soğuk ve hareketsiz renklerle ilişkilendirilebilir. Doygunluk, bir rengin yoğunluğunu ifade eder ve müzikteki yoğun ritimler ve melodik yapı ile ilişkilendirilerek renk algılarını zenginleştirebilir. Daha yoğun ve enerjik bir müzik, daha canlı ve zengin renk deneyimlerini tetikleyebilir. Ses-renk ilişkisinin estetik yapısı, müziğin dinamiklerinin ve duygusal katmanlarının, bireylerin renk algılarıyla nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Ritim, melodi ve ahenk, izleyicilerin duysal deneyimlerini zenginleştirirken, sanatın ve estetiğin çok boyutlu doğasını yansıtmaktadır. Sinestetik deneyimler, bireylerin duygu, algı ve estetik kavramlarını nasıl şekillendirdiğine dair derin bir anlayış sunarak hem müzikte hem de görsel sanatlarda yeni ve yaratıcı olanaklar yaratmaktadır.

Sinesteziye Mekân Algısı ve Kompozisyon

Resimde kullanılan kompozisyon ve mekan algısının, sinestezi deneyimin zaman/mezan yapısını yansıtmaya yöntemleri, sanatın çok katmanlı doğasını ve izleyici üzerindeki etkisini anlamak için oldukça önemlidir. Sinestezi, bir duyunun diğer bir duyuyu tetiklemesi ile karakterize edilen bir durumdur ve genellikle seslerin renk, şekil veya doku gibi algılara yol açmasıyla görülür. Bu olgu, sanat eserlerinde kompozisyon ve mekansal düzenleme ile birleştiğinde,

izleyicinin deneyimlerini derinleştiren ve zenginleştiren bir boyut kazandırır. Resimlerde kullanılan kompozisyon, ana iki veya daha fazla elemanın görsel hiyerarşisini ve düzenini belirler. Cuskley ve arkadaşları (2019) tarafından yapılan bir çalışmada, farklı duyarlar arasındaki geçişlerin nasıl yapılandığına dair önemli bulgular elde edilmiştir. Araştırma, belirli seslerin belirli renklerle ilişkili olduğunu ve bu ilişkilerin sistematik bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir (Cuskley ve ark, 2019). Bu durum, sanatçıların kompozisyonu oluştururken, izleyicinin zihinlerinde güçlü duygusal ve mekân algıları yaratma potansiyeli olduğunu ortaya koyar. Sanat eserlerinde mekan algısı, derinlik ve uzamsal düzen içinde nasıl organize edildiğine bağlıdır. Mekânsal duyarlar, resmin iki boyutlu yüzeyinde derinlik hissi oluşturarak, izleyiciye dokusal ve hacimsel deneyimler sunar. Bu nedenle, dokuların ve formların yerleşimi, izleyicinin algısal deneyimini etkiler.

Zaman algısı, sinestezi deneyimlerinin bir başka yansımasıdır ve görsel sanatlarda önemli bir unsurdur. Görsel sanat eserlerinde zaman, görüntülerin ve formların nasıl düzenlendiğiyle doğrudan ilişkilidir. Zhao ve arkadaşları, zaman algısının, görsel unsurlar arasında nasıl aktarıldığını incelemiştir; bu bağlamda, zamansal bilgilerin görsel algılarda önemli bir rol oynamadığı sonucuna varmışlardır (Zhao ve ark., 2024). Bu, sanat eserlerinin zamansal boyutunun izleyici üzerinde nasıl bir etki yarattığını anlamak açısından önemlidir. Sanat eserlerinde çoklu duyu etkileşimi, son derece zengin ve katmanlı bir deneyim sunabilir. Görsel sanat eserleri, izleyicinin dokusal deneyimleri ve algılarını derinleştirme potansiyeline sahiptir. Duyusal bütünlük ve koordinasyon, sanatsal ifadenin çok boyutlu doğasını ortaya çıkarırken, izleyicinin zamansal ve mekânsal deneyimlerini zenginleştirmektedir. Duyusal etkileşimlerin ve deneyimlerin bir araya gelmesi, sanatın ve algının doğasında önemli bir derinlik yaratmaktadır.

Sinestetik Eserler ile İzleyicinin Algısı ve Etkileşimi

Sinestetik eserler, izleyicilerin algılarını zenginleştiren ve deneyimlerini derinleştiren sanatsal formlardır. Bu eserler aracılığıyla bireyler, birçok duyusal uyarımın birleşimiyle yeni algı düzeylerine ulaşabiliyorlar. Sinestezi, farklı duygusal ve duyusal deneyimlerin bir araya gelerek izleyicinin sanatla etkileşimini etkileyen bir durumdur. Bu bağlamda, sinestetik eserlerin izleyicinin algısı ve etkileşimi üzerindeki etkilerini ele alacak olursak, dikkate alınması gereken birkaç temel nokta bulunmaktadır. Sinestetik eserler, izleyiciyi sadece görsel olarak değil, aynı zamanda duygusal ve fiziksel olarak da etkiler. İzleyici, eserle etkileşimde bulunarak çok duyulu bir deneyim yaşayabilir. Örneğin, seslerin ve renklerin eşleştirildiği bir eserde, izleyicinin müzikle hissettiği duyarlar renklerle somutlaşabilir. Bu deneyim, izleyicinin esere olan bağlılığını artırır ve empatik bir anlayış geliştirmelerine olanak tanır (Cho ve Lee, 2021). Sinestetik sanat, izleyiciye iki veya daha fazla duyunun birleştiği bir dil sunarak,

daha derin bir kavrayış sağlar. Bu tür yaratımlar, izleyici ile eser arasında güçlü bir ilişki oluşturarak, sanatın algısal dilinde daha geniş bir anlam yelpazesi sunar.

Dijital sanat, kavramların, teknolojinin, algı dünyasının sınırlarını zorlayarak sanat oluşumunun insanın deneyimi ile şekillenmesi, var olması olarak çağdaş sanat sürecinde yer almaktadır (Akengin ve Aypek Arslan, 2021). Sanatçılar geleneksel formların dışına çıkarak sanata yeni bir boyut kazandırmakta ve izleyicilere daha fazla katılım fırsatı sunmaktadır. Örneğin, sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) uygulamaları, izleyicilerin sanat eserlerine aktarımlarını ve duygusal tepkilerini zenginleştirerek, deneyimi daha etkileşimli hale getirmektedir (Lopez-Rodriguez ve ark., 2024). Sinestetik eserler, izleyicinin empati kurmasına olanak tanıyan önemli unsurlar içermektedir. Seko ve Katwyk'ın çalışmasında, performanslarla kurulan duygusal bağların izleyici üzerindeki etkileri araştırılmıştır. İzleyicinin yaşadığı duygusal deneyimler, sanatla olan etkileşimlerini derinleştirirken, izleyiciye daha duyarlı bir bakış açısı kazandırabilir. Bu durum, sanatsal deneyimlerin sosyal ve kültürel bağlamlarda nasıl anlamlar taşıdığını ortaya koymaktadır (Seko ve Katwyk, 2016).

Sanatsal deneyimlerin disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınması, alanlararası iş birliğini teşvik etmektedir. Örneğin, görsel sanatların müzikle etkileşimi üzerine yapılan araştırmalar, insanların renk doygunluğu ile ses frekansı arasındaki etkileşimleri algılama biçimlerini ortaya koymuştur. Bu tür bir veri, sanatçıların eserlerinde farklı duygusal unsurları nasıl bir araya getirebileceğine dair yenilikçi yollar sunmaktadır. Yine, beden sanatı (body painting) gibi uygulamalar, öğrencilerin anatomik bilgiyi pekiştirmeleri için görsel ve fiziksel katılımı teşvik ederken, sanatsal bir deneyim sunmaktadır (McMenamin, 2008).

Duyusal deneyimlerin sanatta sağladığı yeni perspektifler ayrıca bireylerin ruh sağlığını ve duygusal iyilik hallerini de etkilemektedir. Son yıllarda yapılan bir sistematik inceleme, sanat etkinliklerinin birey üzerindeki olumlu etkilerini ortaya koymuş ve belirli sanatsal etkinliklerin ruh sağlığına katkısı olduğunu göstermiştir. Bu tür çalışmalar, sanatın yalnızca estetik bir faaliyet değil, aynı zamanda terapötik bir araç olarak da kullanılabileceğini vurgulamaktadır.

Sinestetik deneyimlerin resim sanatı ve disiplinlerarası çalışmalara sağladığı yeni bakış açıları, günümüz teknolojik gelişmeleri ve sanat anlayışının evrimiyle birleştiğinde oldukça çeşitli ve zenginleşen bir sözleşme sunmaktadır. Bu bağlamda, sanatsal deneyimlerin sunumunda sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) teknolojilerinin kullanımı önemli bir rol oynamaktadır. Bu teknolojilerin sunduğu olanaklar, izleyici ve eser arasındaki etkileşimi, deneyimleme biçimlerini köklü bir şekilde değiştirme potansiyeline sahiptir.

Öncelikle, VR ve AR, sanat eserlerini çok duyulu bir deneyim olarak yeniden şekillendirmekte ve bunu izleyicilerin algılarını derinleştiren bir araç olarak kullanmaktadır. Örneğin, artırılmış gerçeklik uygulamaları, kullanıcıların sanat eserlerine fiziksel olarak dokunmadan daha etkileşimli bir şekilde yaklaşmalarına

olanak tanır. Bu tür uygulamalar, etkileyici görsel sunumlar ile duysal algıları bir araya getirerek izleyicilerin deneyimini zenginleştirmektedir (Silva ve Teixeira, 2022). Bu durum, izleyicilerin yalnızca görsel algılama değil, aynı zamanda duysal tepkilerle zenginleştirilmiş bir deneyim elde etmelerine de olanak tanımaktadır. Ayrıca, duysal bilişim uygulamalarının (affective computing) VR ve AR’de kullanılması, öğrenme ortamlarını daha etkileşimli ve kişiselleştirilmiş hale getirebilir. Örneğin, öğrencilerin duysal durumlarını fark edebilen ve buna göre tepkiler verebilen sistemler, eğitimde daha anlamlı öğrenme fırsatları sunabilmektedir. Bu tür uygulamalar sanatı, eğitimi ve bireysel gelişimi bir araya getirerek disiplinler arası bir diyalog ortamı oluşturmaktadır.

Sanat Tarihinde Sanatçıların Duysal Geçişkenlik Arayışları

Sanat tarihinde sinesteziye yaklaşım, sembolist sanat akımından başlayarak soyut sanata uzanan bir izlek izlemiştir. Bu süreçte sanatçılar, duysal geçişkenlik arayışlarıyla farklı estetik deneyimlere ulaşmayı hedeflemişlerdir. Sembolizm, duyguların ve imgelerin bireysel deneyimlerle iç içe geçtiği bir akım olarak ortaya çıkarken, sanatçılar soyutlama yoluyla bu deneyimleri daha karmaşık ve çok katmanlı bir biçimde ifade etmeye çalışmışlardır (Kostetskaya, 2019). Sembolizm, 19. yüzyılın sonunda, özellikle Fransız edebiyatında kendini gösteren, duyu ve düşüncelerin doğrudan anlatımını yerine imgeler ve sembollerle iletmeyi amaçlayan bir akımdır. Duysal geçişkenlik, sembolist sanatçılar için özellikle önemliydi; zira sanat eserleri, izleyicinin algılarında çok yönlü ve katmanlı bir deneyim yaratmaya yönelik bir araç olarak kullanılıyordu. Sanatçılar, müzik, şiir ve görsel sanatlar arasındaki etkileşimleri keşfederek, duysal tonu ve estetik deneyimi zenginleştirecek yollar aramışlardır (Bychkov, 2021). Bu bağlamda, müzik ve görsel sanatlar arasındaki ilişkilerin incelenmesi, sembolist sanatçıların duysal geçişkenliği nasıl kullandığını anlamak açısından önemlidir. Örneğin, Actis-Grosso ve arkadaşları 2017, klasik müziğin figüratif sanata, caz müziğinin ise soyut sanata daha uygun olduğunu öne sürmüştür (Actis-Grosso ve ark., 2017). Bu tür çağrışımlar, izleyicinin sanat eserleriyle etkileşimini derinleştirirken, oluşan deneyimlerin zihinsel ve duysal boyutlarını da gözler önüne sermektedir.

Soyut sanata geçişle birlikte, sanatçılar doğadan ziyade, ruhsal ve soyut kavramları ifade etmeye yönelmişlerdir. Sembolist sanatçılar, soyut sanatın temellerini oluşturan imgeler ve kavramlar üzerinden geçişkenlik arayışlarına devam ettiler. Bu dönemde sanatçılar, soyutlamaların ve imgelerin yanında duysal tonların ve deneyimlerin aktarımında yeni yollar aradılar (Rensburg, 1990). Örneğin, Sembolizmin ve Soyut Dışavurumculuğun iç içe geçtiği eserlerde, sanatçılar sürekli olarak duysal algıları birbirine bağlamaya çalışmışlardır. Sanat tarihinde sinesteziye yönelik çeşitli yaklaşımlar, sembolizmden soyut sanata uzanan süreçte sanatçıların duysal geçişkenlik arayışlarının zengin bir yelpazesini sunmaktadır. Sembolizm, algılar arasında

köprüler kurarken, soyut sanat bu köprülerin üzerinden geçerek yeni estetik ve duygusal deneyimler yaratma yolunda ilerlemiştir. Bu arayış, yalnızca bir estetik deneyim değil, aynı zamanda bireylerin içsel dünyalarına yapılan bir yolculuk olarak da değerlendirilebilir.

DUYUSAL GEÇİŞKENLİĞİN TUVAL ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI

Sinestetik deneyimlerin resimsel ifadesi, özellikle Wassily Kandinsky'nin eserleri üzerinden ele alındığında, duysal geçişkenlik ve çok duyulu algılar açısından önemli bir alan sunmaktadır. Kandinsky, sanatta renk, form ve müzik arasındaki ilişkileri keşfeden ilk sanatçılardan biri olarak kabul edilir ve bu bağlamda sinestezi olgusu ile derin bir bağ kurmuştur. Wassily Kandinsky, sanatta renk, form ve müzik arasındaki ilişkileri sistematik olarak keşfeden ve sinestezi olgusunu teorileştiren ilk sanatçılardan biridir. Onun sanatsal felsefesi, "Ruhsallık Üzerine" adlı eserinde detaylandırılan "İçsel Zorunluluk" prensibine dayanır; bu, eserin yaratıcının ruhsal titreşimini yansıtması gerektiğini savunur. Kandinsky'nin sinestetik yaklaşımı, esas olarak "Ruhsallık Üzerine" (Concerning the Spiritual in Art, 1911) ve "Nokta ve Çizgi, Yüzeyle İlişkisi" (Point and Line to Plane, 1926) adlı teorik eserlerine dayanır. Bu eserler, renk ve formun sadece estetik değil, aynı zamanda psikolojik ve işitsel etkileşimlerini sistematize eder. Kandinsky, bu ruhsal titreşimi geometrik formlarla eşleştirerek görsel bir sinestezi sistemi kurmuştur. Örneğin, sarı rengi dinamik ve keskin olduğu için üçgen formla eşleştirmiş; bu birleşimi yüksek perdeli, trompet benzeri bir sese denk görmüştür. Buna karşın, mavi rengin dinginliği ve derinliği, daire formuyla birleşerek alçak perdeli, org sesine benzer bir etki yaratır. Sanatçı, eserlerini adlandırırken dahi müzik terminolojisi kullanmış; "Kompozisyon" serileri, tıpkı bir senfoni gibi, form ve renklerin bilinçli olarak tasarlanmış, çok katmanlı ve uyumlu (armonik) düzenlemelerini temsil etmektedir. İzleyici, Kandinsky'nin bu sinestetik dili aracılığıyla, görsel bir eserde karmaşık bir işitsel-duygusal deneyim yaşamaya davet edilmektedir.



Görsel 1-Wassily Kandinsky, Kompozisyon IV, 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 159,5 x 250,5 cm, Almanya, <https://www.artchive.com/artwork/composition-iv-wassily-kandinsky-1911/>



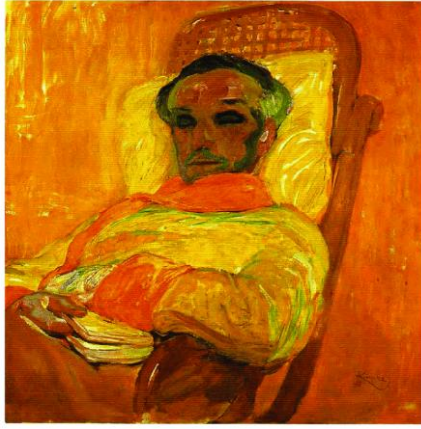
Görsel 2-Wassily Kandinsky, Kompozisyon VI, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 195 x 300 cm, Rusya, <https://www.artchive.com/artwork/composition-vi-wassily-kandinsky-1913/>

Mikalojus Konstantinas Ciurlionis, sanat, müzik ve edebiyat alanındaki yetkinliği ile bilinen Litvanyalı bir sanatçıdır. Sinestetik deneyimlerin resimsel ifadesi ve duysal geçişkenliğin tuval üzerindeki yansımaları bağlamında Ciurlionis'in sanatı, özellikle müzik ile görselliği bir araya getiren eşsiz anlayışı ile dikkat çekmektedir. Ciurlionis'in sanatsal vizyonu, soyut formlar, renk geçişleri ve doğal temaların birleşimi ile güçlü bir duysal etki yaratmayı hedefler. Ciurlionis, müzik eğitimi almış ve bu deneyimini resimlerinde uygulamıştır. Eserlerinde, müzik notalarının görselleştirildiği, renk ve form ile ifade edilen bir sinestetik deneyim oluşturmuş, bu da izleyicilere yalnızca görsel değil, aynı zamanda işitsel bir etki hissettirmiştir (Holm-Hudson ve Kucinskas, 2006). Bu bağlamda, müzik ve sanat arasındaki sınırların belirsizliği üzerine düşünceleri, onun eserlerinde duysal geçişkenliğin terimlerini şekillendirmektedir. Renk ve form arasındaki ilişkileri vurgulayan çalışmaları, izleyicilerin farklı duysal deneyimler yaşamalarını sağlayan bir çerçeve sunar. Ayrıca, Ciurlionis'in eserleri, derin doğa betimlemeleri ve mistik imgelerle doludur. Bu bağlamda, onun “Yaz” adlı eseri, renklerin ve formların sinestetik bir deneyim olarak izleyiciye sunulması açısından önemli bir örnektir. Renklerin tuval üzerindeki hareketi, izleyicinin doğa ile kurduğu duysal bağlantıyı güçlendirirken, içsel duygulara ve ruhsal bir duruma da işaret etmektedir. Bu özellik, izleyicilerin doğal dünyayı deneyimleme biçimlerini etkileyerek sanatın çok yönlü algısını yansıtmaktadır.



Görsel 3- Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Sonata No. 4 (Vasara / Yaz), 1908, Kâğıt Üzerine Tempera, 62x73 cm, Litvanya <https://www.wikiart.org/en/mikalojus-ciurlionis/andante-sonata-1908>

Frantisek Kupka, modern sanatın öncülerinden biri olarak kabul edilen Çek bir sanatçıdır. Özellikle soyut resim alanındaki katkıları ve sinestetik ile renk arasındaki ilişkileri keşfetme tutkusunu ile tanınır. Kupka'nın sanatı, duysal geçişkenliğin tuval üzerindeki yansımalarının örneklerini sunarak, resimsel ifade ve çok duyulu deneyimler konularında zengin bir bağlam sağlar. Örneğin, "La Gamme Jaune" (Sarı Spektrum) adlı eseri, sarı ve turuncu tonlarını kullanarak, izleyicide duysal bir etki yaratırken, aynı zamanda bu renklerin psiko-fizyolojik etkilerini araştırmaktadır (Theinhardt, 2002). Bu çalışma, izleyicilerin hem görsel hem de duysal algılarında yeni bir boyut açmaktadır; böylece izleyicinin sinestetik deneyim oluşturmaya olanak tanımaktadır. Kupka'nın sanatında, duysal geçişkenlik yalnızca görsel unsurlarla değil, aynı zamanda sembolik unsurlarla da zenginleştirilmiştir. Onun eserlerinde kullandığı renklerin yanı sıra, soyut formlar ve dinamik kompozisyonlar, izleyiciye melankolik ve coşkulu duygular arasında geçiş yapma imkânı tanır (Lunke ve Meier, 2018). Bu yönüyle, Kupka'nın sanatı, bireylerin içeriklerle olan etkileşimlerini derinleştirirken, sanatsal deneyimlerini de dönüştürme potansiyelini taşır.



Görsel 4- Frantisek Kupka, La Gamme Jaune, 1907, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, France. <https://www.researchgate.net/figure/Frantisek-Kupka-La-Gamme-Jaune-1907-Musee-National-dArt-Moderne-Centre>

Giacomo Balla, İtalyan Futurist hareketinin en önde gelen temsilcilerinden biridir ve sanatı ile duyuşal geçişkenlik ile sinestetik deneyimlerin resimsel ifadesinde önemli bir rol oynamıştır. Balla'nın eserleri, hareket, dinamizm ve ışık kavramlarını işleyerek izleyicilere daha geniş bir duyuşal deneyim sunmaktadır. Balla'nın yaklaşımı, özellikle görsel sanatlarda hareket algısını ifade etmek için geliştirdiği teknikler üzerinden şekillenmektedir. Balla'nın "Dynamism of a Dog on a Leash" (Bir Bekçinin Dinamizmi) adlı eseri, hareketin görselleştirilmesinde öncü bir başarı olarak öne çıkmaktadır. Bu eser, bir köpeğin hareketini stroboskopik görüntülerle tasvir ederek, izleyicinin görsel algısını harekete geçirmekte ve böylece izleyicinin duyuşal deneyimini yoğunlaştırmaktadır. Bu çalışma, farklı zaman dilimlerinin ve hareket yoğunluklarının izleyicilere nasıl hissettirdiğini araştırarak Balla'nın eserlerinin psikolojik etkilerini anlamak açısından önemlidir. Balla, hareketi yalnızca görsel olarak değil, aynı zamanda izleyicinin algısında dinamik bir değişim yaratacak şekilde sunarak sinestetik bir deneyim yaratmaktadır. Balla'nın sanatsal yeteneği, bilimsel gözlem ve deneylerin bir kombinasyonu olarak değerlendirilmiştir. Özellikle, Fransız fizyolog Etienne-Jules Marey'in locomotor sistem üzerine yaptığı çalışmalardan etkilenmiştir. Balla, bu tür bilimsel verileri resimlerine dahil ederek hareketin ve zamanın görsel ifadesini derinleştirirken, renklerin ve formların içsel dinamiklerini keşfetmiştir (Cupini ve Calabresi, 2020). Bu, onun eserlerinde renklerin algı üzerindeki etkilerini güçlendiren bir bağ kurmuş, izleyiciye çoklu duyuşal deneyimlerin kapılarını açmıştır.



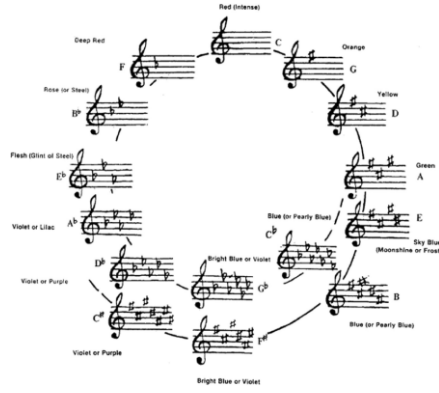
Görsel 5- Giacomo Balla, *Dynamism of a Dog on a Leash*, 1912 TüYB, 89.8 x 109.8 cm (35 3/8 x 43 1/4 in.), Albright–Knox Art Gallery, New York, <https://www.britannica.com/topic/Dynamism-of-a-Dog-on-a-Leash>

James McNeill Whistler, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki sanat dünyasında önemli bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, özellikle renk ve form arasındaki ilişkiyi keşfetme konusundaki tutkusu ile tanınır ve bu bağlamda sinestetik deneyimlerin resimsel ifadesine önemli katkılarda bulunmuştur. Whistler, sanatını müzikle ilişkilendirerek, duysal geçişkenliğe dair derin kavrayış ve uygulamalar geliştirmiştir, bu da onun eserlerinde izleyicinin daha yoğun bir deneyim yaşamasına olanak tanımaktadır. Whistler'in en bilinen eseri "Arrangement in Grey and Black No. 1" (Gri ve Siyah Düzenleme No.1) adlı portresidir. Bu eser yalnızca görsel bir anlatım değil, aynı zamanda rengin ve biçimin belli bir doku ve his oluşturacak şekilde entegre edildiği bir çalışma olarak öne çıkmaktadır (Lunke, ve Meier, 2018). Whistler, bu portrede görsel unsurları bir müzikal kompozisyon gibi düzenlemiş, böylece izleyicilere estetik bir deneyim sunmayı hedeflemiştir. Renklerin, tonların ve formların bir araya gelişi, izleyicide müzikal bir ritim hissi uyandırarak, sanatsal deneyimin çok duyulu bir boyut kazanmasını sağlamaktadır.



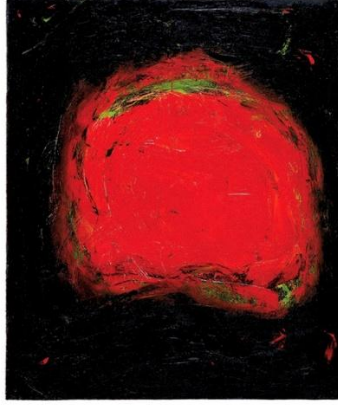
Görsel 6- James McNeill Whistler, “Arrangement in Grey and Black No. 1”, 1871, Yağlıboya, 144x162cm, Paris, <https://ladykflo.com/arrangement-in-grey-and-black-no-1-james-whistler/>

Alexander Scriabin, 20. yüzyılın başlarında yarattığı müzikal eserlerle birlikte sanatın ve müziğin sınırlarını zorlayan önemli bir figürdür. Scriabin, müziğini sadece bir ses sanatı olarak görmekle kalmayıp, aynı zamanda onun duygusal etkilerini ve anlamını araştırmış, sinestetik deneyimler yaratma çabası içinde olmuştur. Bu bağlamda, Scriabin'in sanatı, resimsel ifadenin ötesine geçerek, duygusal geçişkenliğin tuval üzerindeki yansımalarına örnek teşkil etmektedir. Scriabin, müziğinin renklerle ve görsellikle olan ilişkisini derinlemesine incelemiş, ilk senfonik eserlerinde müziğin duygusal deneyimini değiştirmeyi hedeflemiştir. Müzik ile renk arasındaki bağ üzerine düşünceleri, müziğin duygusal deneyimi nasıl dönüştürebileceğini ortaya koymaktadır. Örneğin, “Prometheus: The Poem of Fire” adlı eserinde, müzikle birlikte icra edilecek renk ışıkları ile izleyicilere çoklu duygusal deneyimler sunmayı amaçlamıştır. Bu tür bir entegrasyon, Scriabin'in eserlerini yalnızca işitsel değil, aynı zamanda görsel bir deneyime dönüştürür (Abed, 2024). Scriabin'in senfonik yaklaşımı, onun eserlerinde sanatı ve bilimi iç içe geçiren bir yapı sunmaktadır. Renk ve müzik arasındaki ilişkiyi derinleştirirken, izleyicinin ve dinleyicinin deneyimini zenginleştirecek bir sinestezi ortamı yaratmayı hedeflemiştir. Scriabin, renklerin ve seslerin belirli bir ruh hali veya duyguyu ifade edebileceğine inanmış ve bu bağlamda kendi müzik teorisinde “renk tonları” ve “ses tonları” arasında paralellikler kurarak çoklu duygusal deneyimlerin kapısını aralamıştır. Bu yaklaşım, izleyicinin öznel deneyimlerini ve duygularını yoğunlaştırarak, sanatın psikolojik ve estetik etkilerini artırmaktadır. Eserlerinde melankoli ve coşku arasında geçen duygu geçişleri, dinleyiciye derin bir duygusal etki bırakırken, bu deneyim çoğunlukla izleyicinin içsel dünyası ile etkileşime girer. Ayrıca, Scriabin'in müziği üzerine yapılan araştırmalar, müzik terapisi alanında da ilham vermiştir.



Görsel 7-Besteci: Alexander Scriabin, Prometheus: The Poem of Fire (Prometheus: Ateş Şiiri),
(Renk-ton korelasyonu), Işık klavyesi (*Tastiera per luce*) için tasarlanmıştır,
<https://www.researchgate.net/figure/The-scheme-of-colour-hearing->

Carol Steen, sinestetiğe sahip bir sanatçı olarak, duyuusal deneyimlerini doğrudan sanatına aktararak hem görsel estetiği hem de bireysel algıları keşfeden önemli bir figürdür. Özellikle sesi, rengi ve diğer duyuuları bir araya getirerek yarattığı eserlerinde, izleyicilere çok katmanlı bir deneyim sunmaktadır (Lunke ve Meier, 2018) Steen'in sanatında, sinestezi deneyimlerinin etkisi, renklerin seslerle ve diğer duyu algılarıyla etkileşiminde belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir. Bu durum, onun eserlerini yalnızca estetik değil, aynı zamanda psikolojik ve duyuusal bir derinlikle de doldurmaktadır. Steen'in önemli eserlerinden biri "Vision" başlıklı çalışmasıdır. Bu eser, renklerin seslerle olan yoğun ilişkisini ele almakta ve izleyicilerin renkleri bir müzik parçası gibi deneyimlemelerini sağlamaktadır. Bu eser, sesin ve rengin temsil yeteneklerini keşfederken, aynı zamanda izleyicide sinestetik bir tecrübe yaratmaktadır. Steen, kullandığı renk paletleri ve formlar aracılığıyla, müzikal notaları ve sesleri renklerle bütünleştirerek, her bir renk dalgasının ardında yatan duyuusal deneyimleri sanatsal bir anlatıma dönüştürmektedir.



Görsel 8-Carol Steen, *Vision*, 1996, 996, Kağıt Üzerine Yağlı Boya, 39 x 31cm,
<https://sensationoceanique.com/synesthesie/>

Melissa McCracken, ses ve rengin duyularını deneyimleme konusunda sinestetik bir algıya sahip olup, müzikten ilham alarak eserlerini yaratmaktadır. Özellikle müzikle ilgili deneyimlerini resimlerine yansıtarak, ses üstüne düşünsel bir ifade geliştirmiştir. "The Sound of Color" (Rengin Sesi) adlı eserinde, müziğin her bir notasını belirli renklerle ilişkilendirerek izleyicilere hem görsel hem de işitsel bir deneyim sunmaktadır. Bu eser, müziğin duygusal etkilerini estetik bir sunumla birleştirmekte, böylece izleyicinin kendi algılarıyla etkileşime geçmesine olanak tanımaktadır (Steen, 2001). Bir diğer önemli eseri "Colorful Melody" (Renkli Melodi) ise, renklerin ve şekillerin müzikal elementlerle harmanlandığı bir kompozisyonudur. Bu çalışma, sanatçının çaldığı müzik parçalarını yansıtırken renklerin ritimleri ve tonlarıyla yorumlandığı bir görsel müzik deneyimi yaratmaktadır. McCracken, bu eserinde deneysel bir renk paleti kullanarak, müziğin herkes için hissedilebilir bir formunu yaratmış ve izleyicilerine melodik formları görselleştirme fırsatı vermiştir (Taylor ve ark., 2023). McCracken ayrıca, eserlerinin yaratımında dijital sanat ve teknoloji kullanımını benimsemektedir. Sanatçı, dijital medya aracılığıyla müzik ve görsel sanatlar arasındaki ilişkiyi daha derinlemesine keşfedip, böylece izleyicilere çok katmanlı bir etkileşim sunmaktadır. Örneğin, artırılmış gerçeklik (AR) uygulamaları ile eserlerini yeniden yorumlayarak, izleyicilerin sanat eserlerini daha etkileşimli bir biçimde deneyimlemelerini sağlamaktadır. Bu tür teknolojik yenilikler, sanatın çok duyulu yönlerini daha erişilebilir hale getirmekte ve katılımcı sanat anlayışını güçlendirmektedir.



Görsel 9- Melissa McCracken'in Sinestetik Bir Eser Örneği, (Melissa McCracken'ın "The Sound of Color" (Rengin Sesi) isimli tek bir eseri yoktur, bu isim sanatçının sinestetik deneyimini ve genel sanat pratiğini tanımlayan bir başlık olarak kullanılır), <https://www.psaudio.com/blogs/copper/the-colors-of-music-synesthetic-artist-melissa-mccracken-sees-and-paints-what-she-hears-part-one>

Marcia Smilack, sinestezi deneyimini doğrudan sanata aktaran çağdaş bir fotoğraf sanatçısı olarak önemli bir yere sahiptir. Smilack, repertuarını genişletmiş ve çalışmalarında yalnızca estetik bir deneyim yaratmayı değil, aynı zamanda izleyicinin psikolojik ve duygusal yanıtlarını da etkilemeyi hedeflemiştir. Smilack'ın sanatında en çok dikkat çeken unsurlardan biri, ses ve renk arasındaki etkileşimin görselleştirilmesidir. Örneğin, "Dancing Colors" (Dans Eden Renkler) adlı eseri, belirli müzik parçalarına yanıt olarak oluşturulmuş renk kompozisyonlarını içermektedir. Bu çalışma, müziğin ritimlerini ve duygularını yansıtır ve izleyiciyi sesin renkli hafızasına çekerek sinestetik bir deneyim yaratmaktadır. Bir diğer önemli eseri, "Synesthetic Landscapes" (Sinestezi Manzaraları) olarak adlandırılan çalışmadır. Bu eser, doğanın görsel unsurlarını ses ile ilişkilendiren bir dizi resimden oluşur. Smilack, bu projede doğal unsurları grafiksel biçimlerle ifade ederek, izleyicinin çevre ile olan etkileşimini yoğunlaştırmayı amaçlamıştır (Abed, 2024). Bu tür bir yaklaşım, izleyiciye doğanın seslerini daha yoğun bir biçimde hissettirme niyetini taşımaktadır. Sanatçı, izleyicilerin renkleri ve sesleri keşfettiği bir tür interaktif deneyim yaratmayı hedefler. Bu, izleyicilerin yalnızca pasif gözlemciler olmaktan çıkarak, sanat aracılığıyla kendilerini keşfetmelerine fırsat tanıyan bir süreçtir. Smilack'ın eserleri genelde canlı ve çarpıcı paletler içermekte olup, bu da izleyicinin duygularını harekete geçirmektedir.



Görsel 10- Marcia Smilack, Dancing Colors Sersisinden Fotoğraf,

<https://www.marciasmilack.com/synesthesia.php>

SONUÇ

Bu çalışma, sinestetik deneyimlerin resimsel ifadesinin, sanatçıların ve izleyicilerin algısal sınırlarını zorlayan, çok boyutlu ve zengin bir araştırma alanı olduğunu göstermiştir. Duyusal geçişkenliğin tuval üzerindeki yansımaları, psikolojik ve nörolojik temelleri olan bir fenomenden, sanatsal bir dil ve estetik deneyime dönüşme sürecini açıkça ortaya koymaktadır.

Girişte detaylandırılan kromestezi ve grafem-renk sinestezisi gibi olgular, beynin çapraz aktivasyonu (V4 bölgesi ve fusiform girus) ile ilişkilendirilerek, sinestetik deneyimin biyolojik bir gerçeklik olduğu kanıtlanmıştır. Sanat tarihinde, Sembolizm akımının duyusal imgelerle çalışma arayışından, Wassily Kandinsky'nin sistemli teorisine kadar uzanan izlek, sinestezinin modern sanata geçişte temel bir itici güç olduğunu göstermiştir. Kandinsky'nin form-renk eşleşmeleri (üçgen-sarı, daire-mavi) ve müzikal kompozisyon adlandırmaları, duyusal geçişkenliği bilimsel bir varsayımdan estetik bir prensibe dönüştürmüştür. Ciurlionis, Kupka ve Balla gibi öncüler, müziği görselleştirme, hareketi (Fütürizm) görsel kompozisyonla ifade etme ve duyusal geçişkenliği sanat eserinin temel yapısına entegre etme çabalarıyla, tuvali bir algısal laboratuvara çevirmişlerdir. Carol Steen, Melissa McCracken ve Marcia Smilack gibi sinestet sanatçılar, kişisel algılarını doğrudan tuvale aktararak, izleyiciye otantik ve birebir bir sinestetik deneyim sunmuş; böylece sanatçı ve izleyici arasındaki duygusal bağı ve empatiyi güçlendirmişlerdir. Sinestetik eserler, izleyicinin pasif bir gözlemci olmaktan çıkıp, eserle çok duyulu bir etkileşime girdiği dinamik bir deneyim sunar. Sanal Gerçeklik (VR) ve Artırılmış Gerçeklik (AR) uygulamaları, sinestetik sanatın gelecekteki potansiyelini işaret etmektedir. Bu teknolojiler, geleneksel resimsel ifadeleri aşarak, izleyicinin sesin rengiyle, dokunun formuyla gerçek zamanlı etkileşime girdiği katılımcı ve derin deneyimler yaratma fırsatı sunar. Nöroestetik, sanat ve ruh sağlığı arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışmalar, sinestetik sanatın sadece estetik bir merak değil, aynı zamanda terapötik bir araç olarak da kullanılabileceğini düşündürmektedir.

Sonuç olarak, sinestetik deneyimlerin resimsel ifadesi; sanat, bilim ve algı arasındaki kesişim noktasını temsil eder. Bu geçişkenlik, tuval üzerinde yansımalarını bulmakla kalmamış, aynı zamanda sanatın gelecekteki çok duyulu, etkileşimli ve kişiselleştirilmiş ifade biçimlerinin de yolunu açmıştır. Bu alandaki ilerlemeler, insan algısının zenginliğini ve sanatın dönüştürücü gücünü anlamamız için kritik öneme sahiptir.

KAYNAKLAR

- ABED, M. (2024). The influence of theosophy on modern painting. *American Journal of Social Sciences and Humanity Research*, 4(4), 42-48. <https://doi.org/10.37547/ajsshr/volume04issue04-07>
- ACTİS-GROSSO, R., LEGA, C., ZANİ, A., DANEYKO, O., CATTANEO, Z., & ZAVAGNO, D. (2017). Can music be figurative? exploring the possibility of crossmodal similarities between music and visual arts. *Psihologija*, 50(3), 285-306. <https://doi.org/10.2298/psi1703285a>
- AKENGİN A., AYPEK ARSLAN A. “Çağdaş Sanatta İfade Unsuru Olarak Dijital Enstalasyon”. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 9/2 (2021 Güz): s. 129–138. doi: 10.7816/sed-09-02-04
- BRANG, D., HUBBARD, E., COULSON, S., HUANG, M., & RAMACHANDRAN, V. (2010). Magnetoencephalography reveals early activation of v4 in grapheme-color synesthesia. *Neuroimage*, 53(1), 268-274. <https://doi.org/10.1016/j>
- BYCHKOV, V. (2021). Schelling as a forerunner of symbolist aesthetics. *Voprosy Filosofii*, (3), 174-184. <https://doi.org/10.21146/0042-8744-2021-3-174-184>
- CUPİNİ, L. and CALABRESİ, P. (2020). Giacomo balla: a painter in the context of neuroscience. *The Neuroscientist*, 28(4), 310-317. <https://doi.org/10.1177/1073858420976380>
- CHO, J. and LEE, Y. (2021). Colorpoetry: multi-sensory experience of color with poetry in visual arts appreciation of persons with visual impairment. *Electronics*, 10(9), 1064. <https://doi.org/10.3390/electronics10091064>
- CUSKLEY, C., DİNGEMANSE, M., KİRBİ, S., & LEEUWEN, T. (2019). Cross-modal associations and synesthesia: categorical perception and structure in vowel-color mappings in a large online sample. *Behavior Research Methods*, 51(4), 1651-1675. <https://doi.org/10.3758/s13428-019-01203-7>
- DEVELOPING SYNAESTHESİA. (2025). <https://doi.org/10.3389/978-2-88919-579-4>
- GOMES, M. (2024). Neuroculture and aesthetics. *Rev. Bras. Neurol.*, 59(4). <https://doi.org/10.46979/rbn.v59i4.63108>
- ERDEN, S., ÖZER, H. (2019). A case who has smell - color synesthesia. *Selcuk Tıp Dergisi*, 1(35), 55-57. <https://doi.org/10.30733/std.2019.00945>
- HOLM-HUDSON, K. and KUCİNSKAS, D. (2006). Plane isometries in the music and art of mikalojus konstantinas ciurlionis. *Musicae Scientiae*, 10(1_suppl), 109-137. <https://doi.org/10.1177/1029864906010001061>
- KANTARCIOĞLU, S., GÜNER, E. (2024). What cognitive neuroscience say about aesthetic experience. *Akdeniz Sanat*, 18(34), 155-174.

- <https://doi.org/10.48069/akdenizsanat.1390910>
- KOSTETSKAYA, A. (2019). Russian symbolism in search of transcendental liquescence.. <https://doi.org/10.5040/9781978729889>
- LUNKE, K. and MEIER, B. (2018). Creativity and involvement in art in different types of synaesthesia. *British Journal of Psychology*, 110(4), 727-744. <https://doi.org/10.1111/bjop.12363>
- LOPEZ-RODRÍGUEZ, M., PÉREZ, V., & RODRÍGUEZ, A. (2024). Immersive and virtual exhibitions: a reflection on... art. *Arts & Communication*, 3(1), 3688. <https://doi.org/10.36922/ac.3688>
- LYSENKO, D. (2023). Aspects of musical art influence on the creativity of artists in the late 19th–20th centuries. *Bull. Lviv Univ., Ser. Arts Stud.*, 218(24), 66-74. <https://doi.org/10.30970/vas.24.2023.66-74>
- MATTINGLEY, J. (2009). Attention, automaticity, and awareness in synesthesia. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1156(1), 141-167. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2009.04422.x>
- MCMENAMIN, P. (2008). Body painting as a tool in clinical anatomy teaching. *Anatomical Sciences Education*, 1(4), 139-144. <https://doi.org/10.1002/ase.32>
- REYMORE, L. and LINDSEY, D. (2025). Color and tone color: audiovisual crossmodal correspondences with musical instrument timbre. *Frontiers in Psychology*, 15. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1520131>
- RENSBURG, F. (1990). Van wyk louw simbolis. *Literator*, 11(1), 35-55. <https://doi.org/10.4102/lit.v11i1.792>
- SEKO, Y. and KATWYK, T. (2016). Embodied interpretation: assessing the knowledge produced through a dance-based inquiry. *Aotearoa New Zealand Social Work*, 28(4), 54-66. <https://doi.org/10.11157/anzswj-vol28iss4id299>
- STEEN, C. (2001). Visions shared: a firsthand look into synesthesia and art. *Leonardo*, 34(3), 203-208. <https://doi.org/10.1162/002409401750286949>
- SILVA, M. and TEIXEIRA, L. (2022). Extended reality (xr) experiences in museums for cultural heritage: a systematic review., 58-79. https://doi.org/10.1007/978-3-030-99188-3_5
- TAYLOR, R., SAVICKAITE, S., HENDERSON, S., & SIMMONS, D. (2023). Using immersive virtual reality to recreate the synaesthetic experience. *I-Perception*, 14(3). <https://doi.org/10.1177/20416695231166305>
- THEINHARDT, M. (2002). La gamme jaune de františek kupka : un exemple de synesthésie. *Revue Des Études Slaves*, 74(1), 97-103. <https://doi.org/10.3406/slave.2002.6777>

ZHAO, X., GUAN, S., XIONG, Y., & YU, C. (2024). Crossmodal to unimodal transfer of temporal perceptual learning. *Perception*, 53(11-12), 753-762. <https://doi.org/10.1177/03010066241270271>

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1- <https://www.artchive.com/artwork/composition-iv-wassily-kandinsky-1911/>
- Görsel 2- <https://www.artchive.com/artwork/composition-vi-wassily-kandinsky-1913/>
- Görsel 3- <https://www.wikiart.org/en/mikalojus-ciurlionis/andante-sonata-1908>
- Görsel 4- <https://www.researchgate.net/figure/Frantisek-Kupka-La-Gamme-Jaune-1907-Musee-National-dArt-Moderne->
- Görsel 5- <https://www.britannica.com/topic/Dynamism-of-a-Dog-on-a-Leash>
- Görsel 6- <https://ladykflo.com/arrangement-in-grey-and-black-no-1-james-whistler/>
- Görsel 7- <https://www.researchgate.net/figure/The-scheme-of-colour-hearing->
- Görsel 8- <https://sensationoceanique.com/synesthesie/>
- Görsel 9- <https://www.psaudio.com/blogs/copper/the-colors-of-music-synesthetic-artist-melissa-mccracken-sees-and-paints>
- Görsel 10- <https://www.marciasmilack.com/synesthesia.php>

BÖLÜM 4

Kullanıcı Arayüzü Tasarımında Kuramsal Temeller ve Tasarım İlkeleri

Nur Meriç Afacan¹

¹ Öğr. Gör., İzmir Kavram Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü Grafik Tasarımı Programı, Orcid: 0000-0002-1908-3139

1. Giriş

Günümüzün hızla dijitalleşen dünyasında, kullanıcı arayüzü (UI) tasarımı, günlük hayatımızın neredeyse her alanında merkezi bir rol oynamaktadır. Akıllı telefonlarımızdaki uygulamalardan toplu taşıma araçlarındaki bilgilendirme ekranlarına, ATM'lerden modern otomobillerin kontrol panellerine kadar her etkileşim anı, bir arayüz tasarımının ürünüdür. Ancak, bu bağlamda arayüz tasarımı ve kullanıcı arayüzü (UI) tasarımı kavramları arasında kavramsal bir ayrım yapmak önemlidir.

Kullanıcı arayüzü terimi, kullanıcının aktif olarak etkileşime girdiği, görevleri tamamladığı, veri girdiği ve sistemden geri bildirim aldığı ekranları ve sistemleri ifade eder. Buna karşılık, salt bilgilendirme amaçlı tasarlanan ve kullanıcının pasif bir gözlemci olduğu sistemler (örneğin, yalnızca saat ve güzergâh bilgisi veren bir ulaşım aracı ekranı), geniş arayüz tanımına girmesine rağmen, kullanıcı arayüzü değildir; zira kullanıcı anlık bir etkileşim veya kontrol sağlamamaktadır. Bu nedenle, kullanıcı arayüzü tasarımı, etkileşimi de kapsayan, kültürel, toplumsal ve estetik boyutları olan disiplinlerarası bir alan olarak kabul edilir. Bu süreç, insan-merkezli bir yaklaşımla, kullanıcıların ihtiyaçlarını ve hedeflerini anlayarak sezgisel, erişilebilir ve tatmin edici deneyimler yaratmayı amaçlar (Norman, 2013).

Kullanıcı arayüzü kavramının bu denli kritik bir noktaya ulaşabilmesi için, literatürde uzun bir tarihsel dönüşümden geçmesi gerekmiştir. Arayüz kavramının geçmişi ilk olarak bilgisayar bilimlerinde ortaya çıkmıştır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşanan teknolojik dönüşümler, kişisel bilgisayarların yaygınlaşmasıyla birlikte Grafiksel Kullanıcı Arayüzü (GUI) kavramını ön plana çıkarmıştır (Shneiderman, 2010). GUI'ler, kullanıcıların komut satırlarının ötesinde, ikonlar, pencereler ve menüler aracılığıyla bilgisayarla iletişim kurduğu bir dönemin başlangıcı olmuştur. Günümüzde ise bu tasarımlar çok katmanlı, Çoklu Duyulu (Multisensory) ve Doğal Etkileşimli (NUI) sistemlere evrilmiştir; dokunmatik ekranlar, sesli komut sistemleri, artırılmış gerçeklik (AR) ve sanal gerçeklik (VR) tabanlı arayüzler, bu evrimin en güncel çıktılarıdır. Bu çeşitlilikle birlikte arayüz tasarımlarının temel kavramlarını anlamak ve gelişimini görmek büyük bir önem taşımaktadır.

Bu bölümün temel amacı, kullanıcı arayüzü tasarımının kuramsal temellerini ve tasarım ilkelerini sistematik bir çerçevede ele alarak bütünlüklü bir bakış açısı sunmaktır. Bölüm, öncelikle arayüz kavramının tarihsel gelişimini inceleyecek, ardından kullanılabilirlik, görsel hiyerarşi, tutarlılık ve geri bildirim gibi tasarımın omurgasını oluşturan temel ilkeleri tartışacaktır. Daha sonra, kullanıcı arayüzü ile kullanıcı deneyimi arasındaki kritik ilişki açıklanacak; arayüz bileşenleri detaylandırılarak kullanıcı merkezli tasarım kavramı açıklanacaktır. Bu yaklaşımın iki temel gerekçesi vardır:

1. Kavramsal Berraklık: Kullanıcı arayüzü tasarımına ilişkin temel kavramlar farklı disiplinlerde farklı biçimlerde kullanılabilmektedir. Bu kavramların açık ve sistematik bir şekilde ortaya konması, hem akademik literatürde kavramsal bir berraklık sağlamayı hem de uygulayıcılar için pratik bir yol haritası çizmeyi hedeflemektedir.
2. Dönüşüm Bağlamı: Hızlı teknolojik gelişmelerin yaşandığı bu çağda, temel kavramların anlamlarının kayganlaşma riski vardır. Bu nedenle, kavramların hem tarihsel bağlamı hem de güncel uygulamaları göz önünde bulundurularak ele alınması zorunludur.

Arayüz tasarımının temel kavramlarını içselleştirmek, yalnızca mevcut sistemleri anlamakla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda geleceğin arayüzlerini tasarlamak için de kritik bir ön koşuldur. Bu bölüm, tasarım öğrencilerinden araştırmacılara, endüstri profesyonellerinden teknoloji meraklılarına kadar geniş bir kitleye hitap eden temel kavramlar kılavuzu niteliği taşımaktadır.

2. Arayüz Kavramı ve Tarihsel Gelişimi

Arayüz (Interface) kavramı, en genel tanımıyla, iki farklı sistem veya varlık arasındaki etkileşimi sağlayan yüzey, bağlantı noktası veya ortak sınırdır. Kökenleri mühendislik ve fizik gibi disiplinlere dayanan bu terim, özellikle bilgisayar bilimleri literatüründe insan ile makine arasındaki kritik iletişim kanalını tanımlamak için kullanılır. Bu bağlamda, arayüz, yalnızca bir görsel düzenleme olmaktan öte, kullanıcının dijital bir sistemle başarılı bir etkileşim kurabilmesi için gerekli olan görsel, işitsel, dokunsal ve bilişsel düzenlemelerin bütünüdür (Shneiderman ve Plaisant, 2017). Dolayısıyla, bir arayüzden bahsediyorsak, aynı zamanda o arayüzle etkileşime geçen bir kullanıcıdan ve bir etkileşim dilinden de bahsetmemiz gerekmektedir. Arayüz, kullanıcının sistemi anlamasına olanak tanıyan bir dizi kural ve göstergeden oluşur; bu nedenle yalnızca bir görünüm değil, aynı zamanda sistemin işlevselliğini temsil eden bir iletişim aracıdır.

2.1. Metin Tabanlı Etkileşim: Arayüz Kavramının İlk İfadesi

Bilgisayar sistemlerinin erken döneminde (1950'ler ve 1970'ler), insan-makine etkileşimi tamamen metin tabanlı Komut Satırı Arayüzleri (Command Line Interface - CLI) aracılığıyla gerçekleşiyordu. Bu sistemlerde arayüz, temelde teknik bir girdi/çıkış mekanizması olarak işliyordu. Kullanıcılar, sistemi çalıştırmak veya belirli bir görevi tamamlamak için sistemin beklediği belirli bir söz dizimini (syntax) hatırlamak ve doğru bir şekilde komut istemine (prompt) yazmak zorundaydı. Ceruzzi'nin (2003) de belirttiği gibi, bu zorunluluk, bilgisayar kullanımını uzmanlaşmış teknik bir faaliyet haline getiriyordu. CLI sistemleri, kullanıcı belleği üzerinde yüksek bir bilişsel yüke sahipti, çünkü tüm komutlar, parametreler ve dizin yolları ezberlenmeliydi. Geri bildirim ise sınırlıydı; genellikle yalnızca komutun başarıyla tamamlandığını belirten bir

metin veya anlaşılması güç bir hata mesajından ibaretti. Bu kısıtlayıcı yapı, bilgisayar teknolojisinin kitlesel kullanıcıya yayılmasını engelleyen temel bariyerlerden biriydi.

2.2. Grafikselsel Kullanıcı Arayüzlerinin Ortaya Çıkışı

1980'lere gelindiğinde, Grafikselsel Kullanıcı Arayüzü (Graphical User Interface - GUI), arayüz tasarım tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. İlk kez Xerox Palo Alto Araştırma Merkezi'nde (PARC) geliştirilen ve 1970'lerin sonunda somutlaşan GUI, metin tabanlı komut dilinden (CLI) tamamen uzaklaşarak bilgisayar etkileşimini radikal bir şekilde dönüştürmüştür. Bu dönüşümün özü, gerçek dünya nesnelerinin dijital temsilleri olan masaüstü metaforunun kullanılmasıydı. Pencereleler, ikonlar, menüler, işaretçiler ve imleçler gibi görsel öğelerin ekranda yer alması, bilişsel yükü önemli ölçüde azaltmaktaydı. CLI'ın aksine, kullanıcıların karmaşık komutları hatırlamak yerine, ekrandaki görsel temsilleri tanıyarak eylemlerini gerçekleştirmesi sağlanmıştır. Bu görselleştirme, bilgisayarların kullanımını uzmanlar dışında genel kullanıcı kitlesine hitap eder hale getirmiştir (Myers, 1998). GUI'nin yaygınlaşması, özellikle 1984'te Apple Macintosh ve ardından Microsoft Windows işletim sistemlerinin piyasaya sürülmesiyle hızlanmış, kullanım kolaylığı sayesinde teknoloji, hızlı bir öğrenme süreciyle herkes tarafından benimsenmiştir. Bu sayede, doğrudan manipölasyon ilkesine dayanan GUI'ler, bilgi işlemin demokratikleşmesinin anahtarı olmuştur.

2.3. Platform Bağımsızlığı ve Bağlamsal Tasarımın Yükselişi

İnternetin kitlesel yaygınlaşmasıyla birlikte 1990'lara gelindiğinde, arayüz tasarımı artık sadece masaüstü bilgisayarla sınırlı kalmadı ve platform bağımsızlığı kavramı ön plana çıktı. Web arayüzlerinin dolaşıma girmesiyle birlikte, görsel tasarım ilkelerinin devreye girdiği, estetik değeri olan görsel çalışmalar yapılmaya başlandı. Web, klasik GUI'den farklı olarak bilgi mimarisine ve sayfa tabanlı bir navigasyon modeline odaklanmayı gerektirdi. 2000'li yıllar ise akıllı telefonların ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasıyla birlikte arayüz tasarımında ikinci büyük devrimi başladı. Mobil arayüzlerin kullanımı çoğaldıkça, tasarım odağı ekran boyutundan etkileşim biçimine kaydı. Dokunmatik ekranlar sayesinde jest tabanlı etkileşimler (kaydırma, sıkıştırma, dokunma) bireylerin günlük yaşamının bir parçası haline geldi. Mobilite ve cihazların herkesin cebine girmesiyle, daha küçük ekranlarda arayüz tasarımlarının planlanma süreci başladı. Yoğun bilginin kısıtlı ekran alanına sığma zorunluluğu, "Önce Mobil (Mobile-First)" gibi tasarım yaklaşımlarını doğurdu ve kullanılabilirlik ilkeleri, sınırlı bağlam (pil, dikkat, hareketlilik) göz önünde bulundurularak Johnson'ın (2014) da belirttiği gibi, yeniden yorumlanarak güncel çözümler sunuldu.

2.4 Doğal Kullanıcı Arayüzleri (NUI) ve Çoklu Duyusal Etkileşim

Günümüzde arayüz kavramı, görsel öğelerle sınırlı olmaktan çıkmış, Doğal Kullanıcı Arayüzleri (NUI) ekseninde evrimleşmektedir. Bu yeni nesil sistemler, kullanıcının cihazla olan etkileşimini olabildiğince doğal ve sezgisel kılmayı hedefler. Sesli Kullanıcı Arayüzleri (VUI), Sanal Gerçeklik (VR) ve Artırılmış Gerçeklik (AR) tabanlı etkileşimler, bu çoklu duyusal iletişim biçimini geliştiren başlıca örneklerdir. Amazon Alexa, Apple Siri veya Google Assistant gibi VUI sistemleri sesli etkileşimleri günlük hayatın içine taşıırken; VR gözlükleri ve AR uygulamaları, beden hareketlerini ve mekânsal farkındalığı arayüz deneyiminin aktif bir parçası haline getirmiştir. Dourish'in (2001) mekânsal hesaplama kuramına paralel olarak, arayüz artık yalnızca bir ekran değil, kullanıcının bulunduğu fiziki ortamla bütünleşen çok katmanlı bir etkileşim alanına dönüşmüştür. Bu dönüşüm, arayüzün sadece girdi/çıkı sağlamaktan öte, kullanıcının bağlamını, niyetini ve çevresel faktörlerini sürekli olarak analiz eden, daha derinlemesine ve gömülü bir deneyime doğru ilerlediğini göstermektedir.

2.5. Kavramsal Dönüşüm: Arayüzden Deneyime

Arayüz tasarımının tarihsel sürecine bakıldığında, 2.1'den 2.4'e kadar incelenen evrim, kavramın sadece bir teknik bağlantı yüzeyinden, insan-makine etkileşiminin kültürel, estetik ve bilişsel boyutlarını içeren bir tasarım alanına dönüştüğünü açıkça göstermektedir. Komut Satırı Arayüzlerinin (CLI) zorunlu kıldığı ezberlemeye dayalı etkileşimden, Grafiksel Kullanıcı Arayüzlerinin (GUI) getirdiği tanıma kolaylığına ve oradan da günümüzün Doğal Kullanıcı Arayüzlerinin (NUI) hedeflediği sezgisel deneyime geçilmiştir.

Günümüzde arayüz tasarımı, şemsiye bir kavram olarak; ergonomi, bilişsel psikoloji, görsel iletişim, etkileşim tasarımı ve yazılım mühendisliği gibi farklı disiplinlerin kesişiminde konumlanmaktadır. Bu çok disiplinli konumu itibarıyla, arayüz artık yalnızca teknolojik bir zorunluluk değil, aynı zamanda bir deneyim üretim aracı haline gelmiştir. Bu deneyim üretimini başarılı kılmak ve kullanıcıların beklentilerini karşılamak için tasarım sürecine rehberlik edecek, evrensel olarak kabul görmüş temel ilkelere ihtiyaç duyulmaktadır.

3. Kullanıcı Arayüzü Tasarımında Temel İlkeler

Kullanıcı arayüzü tasarımı, kullanıcıların dijital sistemlerle etkileşimini olabildiğince sezgisel, verimli ve tatmin edici hale getirme temel amacı taşımaktadır. Bu disiplin, yalnızca görsel estetik bir zevk sunmayı değil, aynı zamanda yüksek düzeyde kullanılabilirlik sunmayı da hedeflemektedir. Yıllar içinde farklı disiplinlerden beslenen arayüz tasarımının temel ilkeleri, estetik kaygıları taşımakla birlikte, aynı zamanda bilişsel psikoloji, ergonomi ve iletişim kuramları gibi bilimsel temellere de dayanmaktadır. Bu ilkeler, kullanıcıların zihinsel modelleri, algısal sınırları ve hata yapma eğilimleri göz önünde

bulundurularak geliştirilmiştir. Bu sayede tasarımcılar, tutarlı ve öngörülebilir sistemler oluşturabilirler. Literatürde bu alana öncülük eden Ben Shneiderman'ın "İnsan-Bilgisayar Etkileşiminin Sekiz Altın Kuralı" gibi çalışmalar, kullanıcı arayüzü tasarımının omurgasını oluşturan evrensel prensipleri tanımlayarak, sonraki tasarım yaklaşımlarına kuramsal bir zemin hazırlamıştır.

3.1 Kullanıcı Arayüzü Tasarımında Kullanılabilirlik

Kullanılabilirlik (Usability), en yalın tanımıyla, bahsedilen nesnenin belirli bir amaç doğrultusunda ne kadar etkin ve verimli kullanılabildiği ile ilgilidir. Kullanıcı arayüzü tasarımı çerçevesinde ise bu kavram, bir ürünün kullanıcılar tarafından belirli bir bağlam içerisinde ne kadar etkili, verimli ve tatmin edici bir şekilde kullanılabildiğini ifade etmektedir (ISO 9241-11). Bu uluslararası standart, kullanılabilirliği ölçülebilir bir disiplin haline getirir.

Kullanılabilirlik kavramı, arayüz tasarımının başarısını belirleyen ve birbirini destekleyen bir dizi temel ilkeyi barındırmaktadır:

- **Öğrenilebilirlik (Learnability):** Arayüzü ilk kez deneyimleyen kullanıcıların sistemi hızlıca kavrayarak görevlerini gerçekleştirmesini ifade eder.
- **Verimlilik (Efficiency):** Kullanıcıların, temel görevleri öğrendikten sonra sistemi yüksek hız ve düşük çabayla kullanabilme yeteneğidir.
- **Hatırlanabilirlik (Memorability):** Sisteme uzun süre girmeyen kullanıcıların bile uygulamaya döndüklerinde sistemi kolayca anımsayarak adapte olmasıdır.
- **Hata Yönetimi (Error Management):** Kullanıcıların sistem içerisinde hata yapmasını önlemek adına alınan tasarım önlemleridir; aynı zamanda kullanıcı yanlış bir adım attığında kolayca işlemlerini geri almasını ve hatalarını gidermesini sağlamaktır.
- **Memnuniyet (Satisfaction):** Kullanıcıların deneyimden genel olarak memnun olması ve bu tatminini çevresiyle olumlu yönde paylaşmasıdır.

Kullanılabilirliği ölçülebilir kılan bu alt boyutlar, Jakob Nielsen'ın geliştirdiği Kullanılabilirlik Sezgiselleri (Usability Heuristics) gibi kuramsal çerçevelerle desteklenmektedir. Kullanıcı arayüzü tasarımının kullanıcılar tarafından ölçülebilir olmasını sağlayan bu ilke sayesinde, kullanılabilirlik testleri aracılığıyla alınan geri bildirimler, ürünün sürekli geliştirilmesini ve daha kullanıcı odaklı olmasını sağlamaktadır.

3.2. Kullanıcı Arayüzü Tasarımında Görsel Hiyerarşi

Görsel hiyerarşi, arayüz tasarımında öğelerin boyut, renk, kontrast, tipografi ve konum gibi özelliklerinin önceliklendirilmesi yoluyla bilginin organize

edilmesidir. Bu ilkenin temel amacı, kullanıcının bilişsel yükünü azaltmak ve dikkatini, tasarımcının iletmek istediği en kritik bilgiye veya eyleme yönlendirmektir (Lidwell, Holden & Butler, 2010).

Tasarımda etkili bir görsel hiyerarşi kurmak, büyük öğelerin dikkat çekmesi, kontrastlı renklerin ön plana çıkması, yerleşim esnasında yüzeyin üst kısmının veya merkez bölgesinin kolayca fark edilebilir olması gibi temel bileşenlere dayanır. Bu düzenlemeler, Gestalt Kuramları gibi bilişsel prensiplerle desteklenir; örneğin, Yakınlık ilkesiyle bir araya getirilen öğeler, kullanıcı tarafından otomatik olarak tek bir grup olarak algılanır.

Doğru uygulandığında, görsel hiyerarşi sadece önceliklendirme sağlamaz, aynı zamanda arayüzün okunabilirliğini artırır, böylece kullanıcı karmaşık bilgi setleri içinde hızla gezinerek aradığını kolayca bulabilir. Örneğin, bir mobil uygulama tasarımında "Satın Al" butonunun canlı renkle ve büyük boyutta vurgulanması, hem okunurluğu artırması hem de diğer butonlardan farklı bir eylem çağrısı olması bakımından görsel hiyerarşinin tipik bir örneğidir.

3.3. Kullanıcı Arayüzü Tasarımında Tutarlılık

Tutarlılık (Consistency), kullanıcı arayüzü tasarımının temel taşlarından biri olup, kullanıcıların sistemle olan etkileşimlerinde öngörülebilirlik sağlamaktadır. Arayüzün farklı bölümlerinde, farklı zamanlarda ve farklı eylemler için aynı görsel dilin ve etkileşim kurallarının uygulanmasıyla kullanıcıların bilişsel yükü azalır (Cooper, Reimann & Cronin, 2014). Bu ilke, kullanıcıların arayüz hakkında oluşturduğu zihinsel modellerin korunmasını sağlayarak, her yeni ekranda veya eylemde yeniden öğrenme ihtiyacını ortadan kaldırır.

Tutarlılık, tasarım pratiğinde genellikle üç temel düzeyde ele alınır:

- Görsel Tutarlılık: Renk paleti, tipografi, ikonografi ve düzenlemelerde sürekliliğin sağlanmasıdır.
- İşlevsel (İşsel) Tutarlılık: Benzer işlevlerin tüm sistem içinde aynı şekilde çalışmasıdır (örneğin, her ekranda "Geri Dön" butonunun aynı yerde bulunması veya aynı ikonun aynı anlamı taşıması).
- Dışsal Tutarlılık: Tasarımın, kullanıcının alışkın olduğu platform (iOS, Android, Web) standartlarına ve konvansiyonlarına uygun çalışmasıdır. Bu, kullanıcının daha önceki deneyimlerinden elde ettiği bilgiyi yeni arayüze kolayca aktarmasını sağlar.

Arayüz tasarımında tutarlılığın bozulması, yalnızca kullanışsızlığa yol açmakla kalmaz, aynı zamanda kullanıcıların sistemi yeniden öğrenmesini gerektirerek hayal kırıklığı yaratır. Bu durum, kullanılabilirliği olumsuz etkileyerek, kullanıcıyı tatmin edici bir deneyimden uzaklaştırmaktadır.

3.4. Kullanıcı Arayüzü Tasarımında Geri Bildirim

Geri Bildirim (Feedback), kullanıcı arayüzü tasarımının en temel prensiplerinden biri olup (Norman, 2013), kullanıcıların gerçekleştirdiği eylemlere karşılık sistemin verdiği yanıttır. Bu yanıtlar aracılığıyla kullanıcılar, işlemlerinin başarı durumunu öğrenir ve deneyim süreçlerine devam edip etmeme kararları alırlar. Etkili geri bildirim, kullanıcının belirsizlik ve hayal kırıklığı yaşamasını önler. Geri bildirimler, yalnızca yazı veya görsel öğeler aracılığıyla olmak zorunda değildir; cihazın titremesi (haptik), anlık uyarı sesleri (işitsel) veya sistemin yüklenme çubuğu (görsel) gibi çoklu duyuşal formlarda kullanıcıya ulaşarak tatmini artırır.

Geri bildirimin etkinliği, zamanlama ile doğrudan ilişkilidir. Özellikle mobil uygulamalarda, kullanıcının uygulamadan saliseler içerisinde cevap almayı beklemesi nedeniyle, geri bildirimin hızı kritik öneme sahiptir. Kullanıcılar, genellikle 0.1 saniyenin altındaki tepkileri anlık, 1 saniyeye kadar olan tepkileri ise akıcı bir akış olarak algılayarak; gecikmenin artması, bilişsel uyumsuzluğa ve dikkat kaybına yol açar.

Geri bildirimler, genellikle işlevlerine göre üç temel kategoriye ayrılır:

- Sistem Durumu Geri Bildirimi: Uzun süren işlemlerin (yükleme, indirme) ilerleyişini gösterir.
- Doğrulama/Onay Geri Bildirimi: Kullanıcının eylemini onaylar (başarılı giriş, e-posta gönderimi).
- Hata Geri Bildirimi: Kullanıcının yaptığı yanlış bir eylem sonucunda bilgilendirme yapar.

Deneyim içerisindeki geri bildirim eksikliği, kullanıcının kontrol duygusunu kaybetmesine neden olarak sistemden uzaklaşmasına yol açar.

3.5. Kullanıcı Arayüzü Tasarımında Basitlik ve Minimalizm

Basitlik (Simplicity) ilkesi, kullanıcı arayüzü tasarımında yalnızca görevi tamamlamak için gerekli olan bilgilerin ve öğelerin arayüzde yer alması gerektiğini savunur. Bu ilke, fazla bilginin kullanıcıyı hem bilişsel hem de görsel olarak yorarak arayüzün kullanılabilirliğini düşürdüğü varsayımına dayanır. Bu yaklaşım, Edward Tufte'nin (2001) "fazla değil, yeterli" prensibiyle örtüşen minimalist yaklaşımla desteklenir.

Arayüz tasarımında basitliği elde etmek, yalnızca gereksiz grafiklerden, karmaşık metinlerden ve dikkat dağıtıcı süslemelerden kaçınmayı gerektirmez. Aynı zamanda, kullanıcı işlevlerini tamamlamak için gereken adım sayısını en aza indirmeyi ve bilgiyi yoğunlaştırmayı hedefler. Basitlik, yalnızca estetik bir tercih olmaktan öte, işlevselliği doğrudan güçlendiren bir zorunluluktur. Bilişsel psikolojideki Hicks Yasası, arayüzdeki seçenek sayısı arttıkça kullanıcının karar

verme süresinin uzadığını gösterir; bu nedenle minimalist bir tasarım, karar verme maliyetini düşürerek kullanıcı verimliliğini artırır. Bu bağlamda, basitlik, verimliliği ve bilişsel kolaylığı maksimize eden kritik bir tasarım ilkesidir.

3.6. Kullanıcı Arayüzü Tasarımında Erişilebilirlik

Arayüz tasarımında öne çıkan bir diğer temel ilke, Erişilebilirliktir (Accessibility). Erişilebilirlik ilkesinin temel amacı, arayüzlerin farklı yeteneklere sahip kullanıcılar (kalıcı engelleri olanlar veya geçici kısıtlamalar yaşayanlar dahil) tarafından eşit ve etkin bir şekilde kullanılabilmesini sağlamaktır. Örneğin, renk körlüğü olan kullanıcılar için yeterli kontrastlı renklerin kullanılması, görme engelliler için ekran okuyucu uyumluluğu veya hareket kısıtlılığı olanlar için sesle etkileşime girebildikleri arayüz sistemleri bu ilkenin tipik uygulamalarıdır.

Erişilebilirlik, Evrensel Tasarım (Universal Design) felsefesinin bir parçası olarak görülmekte ve bir tasarımın etik ve yasal bir gerekliliği olarak kabul edilmektedir. Dünya Çapında Ağ Konsorsiyumu (W3C) tarafından yayınlanan Web İçeriği Erişilebilirlik Yönergeleri (WCAG), erişilebilir tasarımın temel standartlarını belirleyerek daha geniş bir kullanıcı kitlesine ulaşma hedefindedirler. WCAG standartları, arayüzlerin Algılanabilir, İşletilebilir, Anlaşılabilir ve Sağlam (POUR) olması gerektiğini öngörerek, dijital sistemlerin herkes için adil ve kapsayıcı olmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Erişilebilirliği tasarıma dahil etmek, sadece dezavantajlı gruplara değil, aynı zamanda mobilite kısıtlaması, yaşlılık veya gürültülü ortamlar gibi bağlamsal zorluklarla karşılaşan tüm kullanıcılara fayda sağlamaktadır.

3.7. Kullanıcı Arayüzü Tasarımında Kullanıcı Kontrolü ve Özgürlüğü

Kullanıcı Kontrolü ve Özgürlüğü, kullanıcı arayüzü tasarımının temel ilkelerinden biridir ve Jakob Nielsen'in (1994) kullanılabilirlik sezgiselleri arasında önemli bir yer tutar. Bu ilke, kullanıcıların dijital sistemler üzerinde tam bir yetki ve özerklik duygusuna sahip olmasını hedefler. Temel olarak, kullanıcıların yaptıkları işlemleri kolayca geri alabilmesi, iptal edebilmesi veya farklı seçenekler arasından serbestçe dolaşabilmesidir.

Kullanıcıya bu kontrolü sağlamak, bilişsel düzeyde bir güvenlik hissi yaratır. Kullanıcılar, hata yapma korkusu olmadan sistemi daha fazla keşfetme özgürlüğüne sahip olur, çünkü yanlış bir eylem yaptıklarında süreçlerini hızlıca eski haline döndürebileceklerini bilirler. Zorlayıcı, tek yönlü ve çıkmaza sokan süreçler kullanıcıların hayal kırıklığı yaşamalarına ve sistemi terk etmesine yol açarken, kontrol imkânı, kullanıcı deneyimini olumlu yönde etkileyerek sistemi sahiplenmeyi artırır. Bu ilke, sadece arayüzdeki eylemlerle sınırlı kalmaz; aynı zamanda kullanıcının arayüz ayarlarını, bildirim tercihlerini ve içeriğin görünümünü kendi ihtiyaçlarına göre özelleştirebilme yeteneğini de kapsar.

3.8. Kullanıcı Arayüzü Tasarımında Hata Önleme

İyi tasarlanmış bir arayüzde, hatalar kaçınılmaz bir sonuç olarak değil, önlenmesi gereken durumlar olarak ele alınır. Hata Önleme (Error Prevention) ilkesi, kullanıcıların kasıtlı veya kazara hata yapma olasılığını en aza indirmeyi amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, sadece hatanın oluşmasından sonra uyarı vermekten ziyade, daha hata oluşmadan kullanıcıyı doğru yola yönlendirmeyi hedefler.

Hata önleme, iki ana düzeyde uygulanır:

1. Kesin Hata Önleme: Yanlış eylemi fiziksel olarak imkansız kılan kısıtlamalar uygulamak (örneğin, şifre alanında güvenlik gereksinimlerini göstererek hatalı girişi engellemek veya bir form tamamlanmadan gönder butonunu devre dışı bırakmak).
2. Hata Düzeltme Desteği: Kullanıcının hata yapma potansiyeli yüksek olduğunda uyarılar ve ipuçları sunmak (örneğin, otomatik tamamlama, formatlama önerileri veya bir eylemi silmeden önce onay istemek).

Form alanlarında otomatik tamamlama, şifre güvenlik göstergeleri veya kritik işlemlerden önce verilen uyarı mesajları gibi araçlar, hata önlemeyi sağlamanın tipik yollarıdır. Hata önleme, arayüz tasarımının kullanıcıya güven veren en önemli noktalarından biridir, çünkü sistemin, kullanıcının bilişsel yükünü azaltarak onu koruma altına aldığını hissettirir.

Arayüz tasarımının evrensel temellerinde; kullanılabilirlik, görsel hiyerarşi, tutarlılık, geri bildirim, basitlik ve minimalizm, erişilebilirlik, kullanıcı kontrolü ve hata önleme gibi temel ilkeler yer almaktadır. Bu ilkeler, kullanıcı arayüzü (UI) tasarımının başarısının altında yatan ve bağlamdan bağımsız olarak her tür arayüz tasarımında geçerliliğini koruyan kılavuzlardır. Ancak bu ilkelerin uygulama biçimleri; web, mobil, sanal gerçeklik (VR) veya sesli arayüzler (VUI) gibi farklı teknolojik ortamların özelliklerine ve kısıtlamalarına göre değişiklik gösterebilmektedir. Bu ilkelerin tümü, arayüzün teknik ve görsel kalitesini sağlamanın yanı sıra, nihayetinde kullanıcıların sistemle kurduğu ilişkinin kalitesini ve memnuniyetini belirlemeyi hedefler. Bu bağlamda, kullanıcı arayüzü tasarımı, kendisinden daha geniş ve bütüncül bir şemsiye kavram olan Kullanıcı Deneyimi (UX) disiplininin kritik bir alt kümesi olarak konumlanmaktadır.

4. Kullanıcı Arayüzü (UI) ve Kullanıcı Deneyimi (UX) İlişkisi: Bütüncül Bir Bakış

Kullanıcı arayüzü (User Interface - UI) ve kullanıcı deneyimi (User Experience - UX) kavramları, modern tasarım disiplininin kalbinde yer alan, birbirleriyle yakından ilişkili ancak farklı iki yapıdır. Kullanıcı arayüzü (UI)

denildiğinde, kullanıcının dijital bir sistemle doğrudan temas ettiği; görsel, işitsel, dokunsal (haptik) ve etkileşimsel somut bileşenlerden bahsedilmektedir. Kullanıcı deneyimi (UX) ise, bu fiziksel ve dijital temasın yarattığı bütünsel algı, duygu ve tutumları kapsayan daha geniş bir şemsiye kavramdır.

Don Norman'ın (1998) kullanıcı deneyimini ortaya attığı ilk çalışmalarından itibaren vurgulanan temel nokta, ürünle yaşanan etkileşimin yalnızca işlevsellik değil, aynı zamanda duygusal, estetik ve bağlamsal boyutları da içermesidir. Basit bir metaforla açıklanacak olursa: UI, bir arabanın direksiyonu, gösterge paneli ve vites kolu gibi kontrol bileşenleriyken; UX, arabanın sürüş konforu, güvenilirliği, markaya duyulan güven ve kullanıcıda yarattığı bütünsel hissiyattır. Bu nedenle UX, arayüzün ötesine geçerek; markalaşma, hizmet tasarımı ve ürünün tüm yaşam döngüsü boyunca kullanıcıyla kurduğu tüm temas noktalarını içerir. Bu ayrım, UI ve UX'in neden farklı roller gerektirdiğini ve birbirlerini nasıl tamamladığını anlamak için kritik bir başlangıç noktasıdır.

4.1. Arayüz (UI) ve Deneyim (UX): Estetik Bileşen ve Bütüncül Süreç

Kullanıcı arayüzü ve kullanıcı deneyimi kavramları birbirlerine yakın görünmekle birlikte, odak noktaları ve kapsamaları açısından belirgin farklar taşımaktadırlar. Kullanıcı arayüzü (UI), arayüzün “nasıl görünüyor” (görsel estetik) ve “nasıl çalışıyor” (etkileşim mekaniği) sorularına odaklanır. Ekranda yer alan butonların şekli, renklerin kontrastı, tipografi seçimi veya navigasyon menüsünün düzeni gibi somut görsel ve etkileşimsel bileşenler kullanıcı arayüzü kapsamında değerlendirilir. Kullanıcı deneyimi (UX) ise, kullanıcının sistem ile yaşadığı süreçlerin bütününe kapsar. Kullanıcının sistemle ilk karşılaşmasından, kullanım sonrası yaşadığı duygusal tatmine kadar olan tüm aşamaları kapsayan UX, bir ürünün faydalı, arzu edilir ve erişilebilir olmasını hedefler (Garrett, 2011).

Bu ayrımı somutlaştırmak gerekirse: Örneğin bir online satış platformunda UI, butonların okunaklı olması, menülerin anlaşılır biçimde düzenlenmesi ve görsel sunumun estetiği ile ilgilenirken; UX ise kullanıcının ürünü bulma, satın alma işlemlerini ne kadar hızlı ve az hatayla yaptığı ve işlem sonundaki duygusal tatminiyle ilgilenmektedir. Özetle, UI, kullanıcının gördüğü ve dokunduğu araçları sağlarken, UX, bu araçlar aracılığıyla elde edilen bütünsel hissiyatı ve sonucu yönetir. Bu iki disiplin farklı odak noktalarına sahip olsa da, başarılı bir ürün ortaya koymak için aralarındaki sürekli iş birliği zorunludur.

4.2. Kullanıcı Merkezli Tasarım (UCD)

Kullanıcı Merkezli Tasarım (User-Centered Design - UCD), kullanıcı deneyimi (UX) ile kullanıcı arayüzü (UI) arasındaki ilişkiyi somutlaştıran ve bu iki alanı birleştiren temel bir metodolojidir. Kavram, tasarım sürecinin merkezine, ürünün kullanıcılarının ihtiyaç ve beklentilerini koymaktadır (Gould & Lewis, 1985). UCD, yalnızca estetik kaygılarla değil, aynı zamanda kullanıcıların gerçek dünyadaki bağlamlarını ve davranışlarını anlamaya odaklanır.

UCD'nin temel ilkeleri, döngüsel bir süreci tanımlar:

- Erken Katılım: Kullanıcıların tasarım sürecine mümkün olan en erken aşamalardan itibaren dâhil edilmesi.
- Sürekli Doğrulama: Kullanıcının ihtiyaçlarının gözlem, görüşme ve kullanılabilirlik testleriyle sürekli olarak doğrulanması.
- Döngüler: Tasarımın deneme, yanılma ve prototiplerle sürekli geliştirilmesi.

Bu yaklaşım, ISO 9241-210 gibi uluslararası standartlarda resmîleştirilmiş olup, tasarımın sistematik ve dinamik bir süreç olmasını sağlar. UCD aracılığıyla geliştirilen arayüzler, hem estetik açıdan tatmin edici hem de kullanıcıların gerçek bağlamdaki sorunlarına etkin bir şekilde yanıt vermektedir; böylece UI'nın görsel kalitesini UX'in işlevsel başarısıyla bütünleştirir.

4.3. UI, UX ve IxD Üçgeni: Tasarım Disiplinlerinin Kesişim Alanları

Etkileşim Tasarımı (Interaction Design - IxD), kullanıcıların dijital bir ürünle nasıl iletişim kurduğunu ve bu iletişimin eylem-yanıt zinciri içinde nasıl daha verimli hale getirilebileceğini incelemektedir. Bu dinamik disiplin, kullanıcı arayüzü (UI) ve kullanıcı deneyimi (UX) kavramlarıyla doğrudan ve yakından ilişkilidir (Sharp, Rogers & Preece, 2019). IxD, kullanıcının eylem akışını ve sistemin tepki mekanizmasını, yani “nasıl etkileşimde bulunulacağını” tasarlar.

Kısaca bu üç kavramın sorumluluk alanları şu şekilde ayrışır:

- Kullanıcı Arayüzü (UI): Etkileşimde kullanılan araçların görünümünü ve düzenini (statik ve görsel bileşenler) belirler.
- Etkileşim Tasarımı (IxD): Kullanıcı ve arayüz arasındaki diyalogun yapısını ve zaman içindeki davranışını (dinamik akış) planlar.
- Kullanıcı Deneyimi (UX): Bu araçlar ve akışla yaşanan deneyimin bütünsel kalitesini, faydasını ve duygusal tepkisini değerlendirir.

Dolayısıyla arayüz, kullanıcı deneyiminin yalnızca görsel olarak görünen, somut kısmıdır. Deneyimin tamamı arayüzün ötesinde; kullanıcının zihinsel modelleri, beklentileri, duygusal tepkileri ve etkileşim tasarımı ile

şekillenmektedir. Bu üç disiplin arasındaki sıkı entegrasyon, başarılı ve bütüncül bir dijital ürün ortaya koymak için elzemdir.

4.4. Arayüz ve Deneyim Tasarımı Arasındaki Etkileşimin Önemi

Kullanıcı arayüzü ve kullanıcı deneyimi tasarımı arasındaki ilişkiyi doğru kavramak, yalnızca kullanıcıyı tatmin etmekle kalmaz, aynı zamanda tasarım sürecinde kritik bir öneme sahiptir. Yalnızca görsel açıdan başarılı bir arayüz, kullanıcının hedefine ulaşmasını sağlamazsa deneyim de başarılı olamaz. Örneğin, estetik açıdan modern görünen bir uygulama, navigasyonu karmaşık, butonları yanlış yerleştirilmiş ve beklenildiğinden yavaş işlem yapıyorsa kullanıcıda olumsuz bir deneyim ve güven kaybı yaratabilmektedir. Bunun tam tersi de mümkündür; işlevsel, ancak görsel açıdan yetersiz ve tutarsız arayüzler de algılanan kullanılabilirliği düşürerek kullanıcıda güven sorunu yaratabilir.

Başarılı bir dijital ürün geliştirmek için arayüz ve deneyim tasarımının, ayrılmaz bir bütün olarak kabul edilmesi ve tasarım sürecinde sinerji içinde planlanması gerekmektedir. Kullanıcı Deneyimi kavramının babası Donald Norman'ın da belirttiği gibi, tasarımın hem davranışsal (işlevsellik ve kullanılabilirlik) hem de içgüdüsel (estetik ve arzu edilebilirlik) seviyelerde başarılı olması zorunludur. Bu bütünlüğü sağlamak için, tasarım sürecinde multidisipliner ekiplerin (görsel tasarımcılar, etkileşim tasarımcıları, yazılım geliştiriciler, kullanıcı araştırmacıları) iş birliği içinde çalışması, kullanıcıya hem işlevsel hem de duygusal açıdan tatmin edici bir deneyim sunmanın temel şartıdır.

Kullanıcı arayüzü (UI) ve kullanıcı deneyimi (UX), başarılı bir dijital ürünün omurgasını oluşturan, birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak düşünülmesi gereken disiplinlerdir. Kullanıcı arayüzü, kullanıcı ile uygulama arasındaki doğrudan temas noktalarını (görsel, işitsel, dokunsal) oluşturmaktadır. Buna karşın kullanıcı deneyimi, bu temasın yarattığı anlamın, duyguların ve algıların bütünüdür. Kullanıcı merkezli tasarım (UCD) felsefesinin ve etkileşim tasarımının (IXD) katkılarıyla birlikte, arayüz tasarımı artık yalnızca estetik bir uğraş olmaktan çıkmıştır. Aynı zamanda, kullanıcıların ihtiyaçlarını bütüncül biçimde karşılayan ve duygusal olarak tatmin eden bir deneyim üretimi süreci haline gelmiştir. Bu deneyim bütünlüğünü sağlamak ve kuramsal ilkeleri pratiğe dökmek için tasarımcılar, bir dizi temel görsel ve etkileşimsel yapı taşına ihtiyaç duyar. Bölümün bu noktasından itibaren, arayüzün bu somut bileşenleri detaylıca incelenecektir.

5. Kullanıcı Deneyimini Şekillendiren Arayüz Bileşenleri

Kullanıcı arayüzü tasarım süreçlerinde, kullanıcının sistemle doğrudan etkileşime girdiği ve iletişimi kolaylaştırdığı çok sayıda görsel, işitsel ve dokunsal bileşenin yer aldığını söylemek mümkündür. Bu bileşenler; yalnızca estetik bir düzenleme amacıyla oluşturulmamaktadır. Aksine, Bölüm 3'te ele alınan temel tasarım ilkelerinin somutlaşmış halleri olarak işlev görürler.

Bu yapı taşları, kullanıcıların bilişsel süreçlerini de destekleyerek dikkatini çeker ve kullanıcı davranışlarını yönlendirir. Başarılı bir arayüz tasarımı, bileşenlerin tek tek işlevleri (örneğin, bir butonun eylem çağırısı) ve bu işlevlerin bütünsel uyumları (örneğin, renk paleti tutarlılığı) dikkate alınarak tasarım süreci tamamlanır. Bir sonraki bölümde, arayüzün bu temel bileşenleri –tipografiden renk kullanımına, ikonografiden etkileşim öğelerine kadar– ayrıntılı olarak ele alınarak, kullanıcının zihinsel modeli üzerindeki etkileri incelenecektir.

5.1. Arayüz Tasarımında Tipografi

Tipografi, arayüz tasarımında bilginin iletilmesini sağlayan ve kullanıcı deneyimini doğrudan etkileyen en temel bileşenlerden biridir. Yazı karakteri seçimi, font boyutu, satır aralığı, hizalama ve satır uzunluğu gibi tasarım kararları, kullanıcıların bilgiye erişimini ve içeriği anlama hızını belirler. Tipografinin rolü üç temel işlevde özetlenebilir:

- **Okunurluk (Legibility) ve Okunabilirlik (Readability):** Dijital ekranlarda, özellikle düşük çözünürlüklerde dahi harf formlarının net ve birbirinden kolay ayırt edilebilir olması (Okunurluk) kritik öneme sahiptir. Bu nedenle sans-serif fontlar (örneğin; Helvetica, Roboto) genellikle tercih edilir, çünkü işlevsel olarak daha kolay taranabilirler. Metin bloklarının anlaşılabilirliği (Okunabilirlik) ise satır aralığı ve uzunluğu gibi faktörlerle sağlanır.
- **Hiyerarşi:** Başlık, alt başlık ve gövde metni gibi ana öğeler arasındaki tipografik farklılıklar (boyut, kalınlık ve renk kontrastı kullanımı), kullanıcının dikkatini doğru bilgi akışı içerisinde yönlendirir. Bu tipografik hiyerarşinin yokluğu veya yanlış tasarlanması, kullanıcıda bilişsel karmaşaya yol açar.
- **Tutarlılık ve Kültürel Bağlam:** Tipografik tutarlılık, marka kimliğinin oluşması ve markanın tasarım dilini ifade etmesi açısından önemlidir. Aynı zamanda, tipografi seçimi hedef kitlenin kültürel bağlamına ve arayüzün amacına uygun olmalıdır. Örneğin, çocuklara özel tasarlanan arayüzlerdeki neşeli fontların ciddi (resmi kuruluşlar gibi) arayüzlerde kullanılması, kullanıcıların arayüzle kurdukları güven bağını zedeleyebilir.

Genel olarak bakıldığında, arayüz tasarımında tipografi hem estetik bir kimlik hem de kritik bir işlevsel rol oynar. Sans-serif fontlar gibi kolay okunan metinler aracılığıyla içeriklerin hızlı taranması ve anlamlandırılması kolaylaşır; böylece kullanıcının arayüzle girdiği etkileşim verimli hale gelir.

5.2. Arayüz Tasarımında Renk

Arayüz tasarımında renk kavramı; dikkat çekme, bilgiyi ayırt etme ve güçlü bir duygusal etki yaratma gibi çoklu amaçlara sahiptir. Renk kullanımındaki

kararlar; estetik, psikoloji ve erişilebilirlik olmak üzere üç temel unsur etrafında şekillenir.

- **Estetik ve Marka Kimliği:** Markanın kimliğini yansıtan tutarlı renk paletleri, kullanıcılar açısından bir hatırlanabilirlik görevi görür. Aynı zamanda, renklerin evrensel veya kültürel çağrıştırdığı anlamlar sayesinde (örneğin mavi rengin güveni, yeşil rengin doğallığı), kullanıcı ile marka arasında duygusal bir bağ kurulması sağlanarak sistemin amacı yansıtılır.
- **Psikoloji ve Davranışsal Yönlendirme:** Renklerin psikolojik etkileri, kişilerde belirli duyguları tetikleyerek harekete geçirmesidir. Örneğin, kırmızı ve tonlarının acil durum veya önem hissi yarattığı bilinmektedir. Bu nedenle, kritik eylemler veya kampanya süreçlerinde kırmızı tonları kullanılarak kullanıcıların satın alma kararları gibi davranışları yönlendirilebilmektedir.
- **Erişilebilirlik ve Kontrast:** Arayüzün kapsayıcılığı açısından, renk körlüğü veya görme sorunları yaşayan kullanıcılar için tasarım kararları zorunludur. Bu kapsamın sağlanması için, metin ve arka plan arasında yaratılan yüksek kontrast temel bir gerekliliktir. Bu kontrast, Dünya Çapında Ağ Konsorsiyumu (W3C) tarafından belirlenen WCAG standartlarına (örneğin, okunabilirlik için asgari kontrast oranı) uygun olarak sağlanmalıdır.

Renk, yalnızca estetik bir unsur değil; aynı zamanda semantik tutarlılık sağlayarak kullanıcı davranışlarını yönlendiren ve sistem içerisinde alınan kararları kolaylaştıran güçlü bir araçtır. Doğru renk kullanımı, markanın kendini konumlandırmasını ve rakiplerinden ayrılmasını sağlarken, aynı zamanda okunurluğu artırarak kullanıcı deneyimini iyileştirir.

5.3. Arayüz Tasarımında İkonografi

Arayüz tasarımında ikonlar, hızlı anlam üretimi sağlayan ve kullanıcının daha önce elde ettiği bilgilerle işlem yapmasını kolaylaştıran kritik görsel sembollerdir. İkonografi semiyotik bir süreçtir; doğru tasarlanmış bir ikon, yazılı metin kadar bilgi aktarabilmekte ve özellikle dijital ekranların kullanımının artmasıyla birlikte, kullanıcının zihninde yerleşik zihinsel modeller aracılığıyla hatırlanabilirlik ve kullanılabilirlik artmaktadır.

İkon tasarımında üç temel ilke öne çıkar:

- **Evrensellik ve Standardizasyon:** Örneğin çöp kutusu ikonunun silme/yok etme işleviyle, büyüteç ikonunun arama işleviyle evrenselleşmesi, görsel dili standartlaştırmaktadır. Bu durum, yazılı metne ihtiyaç duymadan kullanıcıların arayüzü anlamasını ve işlemlerini hızlıca gerçekleştirebilmesini sağlar. Ancak, bir proje için

tamamen farklı veya yabancı tasarımlar kullanmak, kullanıcıların anlamlandırmasını zorlaştırmakta ve kullanım kolaylığını azaltmaktadır.

- Basitlik ve Okunurluk: İkonlar, karmaşık tasarımlardan kaçınarak basit ve çabuk algılanabilir olmalıdırlar. Küçük boyutlarda bile net ve anlaşılabilir kalabilmeleri için piktogram veya ideogram niteliklerinin korunması zorunludur.
- Tutarlılık: Aynı proje içerisinde yer alan ikonların görsel dili (çizgi kalınlığı, doluluk, stil, perspektif) tutarlı olmalıdır. Bu görsel bütünlük ve tutarlılık, kullanıcı deneyiminin genel kalitesini yükseltir.

İkonların yanlış veya belirsiz kullanımı kullanıcıda kafa karışıklığına yol açabilmektedir. Bu nedenle, kullanıcıların aşına olduğu ikonlardan çok farklı tasarımlarla karşılaşmaları durumunda, kafa karışıklığını önlemek adına ikonların yanına metin etiketleri eklenmesi, kullanılabilirliği korumak için sıklıkla tercih edilen bir destektir.

5.4. Arayüz Tasarımında Etkileşim Öğeleri: Butonlar, Formlar ve Menüler

Kullanıcı arayüzü tasarımında, kullanıcının doğrudan eylem gerçekleştirdiği butonlar, formlar ve menüler gibi etkileşim öğeleri, kullanılabilirlik açısından kritik öneme sahiptir. Bu öğelerin tasarımı, kullanıcının ne yapması gerektiğini sezgisel olarak anlamasını sağlayan Olanak/Fırsat (Affordance) ilkesine dayanır.

- Butonlar ve Eylem Çağrılar (CTA): Butonların net, tıklanabilir ve görsel olarak ayırt edici olması beklenir. "Eylem Çağırısı" (Call to Action) butonları, genellikle tasarımın ana renginden farklı, yüksek kontrastlı renklerle vurgulanır; bu, kullanıcının dikkatini çekerek verimliliği artırır.
- Formlar: Kullanıcılardan veri toplamak için kullanılan bu alanlar, Basitlik ve Minimalizm ilkesine uygun olarak tasarlanmalıdır. Kullanıcı dostu formlar minimum sayıda alan içerir, çünkü bilişsel yükü azaltarak ve Hicks Yasasını göz önünde bulundurarak kullanıcının eylemini hızlandırmayı ve bilgiye hızlı ulaşmasını sağlamayı hedefler.
- Navigasyon Öğeleri: Uygulama içerisinde kullanıcı kontrolünü ve akışı kolaylaştıran menü sistemleri, kullanıcı alışkanlıklarına göre belirlenmiş standart kalıplara (üst çubuk, yan panel, hamburger menü, arama butonu) uygun konumlanmalıdır. Bu öğelerin Tutarlılık ilkesine uygun doğru konumlanması ve çalışması, kullanıcının sistemin zihinsel modelini kolayca kurmasını ve etkileşimi kolaylaştırmaktadır.

Bu etkileşim öğelerinin tasarımı, kullanıcının eylemlerini etkin, hatasız ve hızlı bir şekilde tamamlamasını sağlayarak arayüzün işlevsel başarısını doğrudan etkiler.

5.5. Arayüz Tasarımında Görsel Metaforlar

Arayüz tasarımında görsel metaforlar, kullanıcıların yeni sistemleri tanıdık kavramlar ve zihinsel modeller üzerinden anlamasına yardımcı olan temel bilişsel araçlardır. Metaforlar, kullanıcıya yüklenen bilişsel yükü azaltır, çünkü kullanıcıların yeni bir bilgiyi öğrenmek yerine, mevcut dünya bilgisini dijital bağlama uygulamalarını sağlar. Örneğin; masaüstü metaforu (klasörler, dosyalar ve çöp kutusu sembolleri) fiziksel dünyadan ödünç alınarak arayüz tasarımında kullanılan en temel metaforlardır.

Tarihsel olarak, Skeuomorfizm (dijital arayüzlerdeki sembollerin fiziksel nesnelere benzetilmesi anlayışı), kullanıcıların sembolleri sezgisel olarak anlamlandırmasını sağlamış, ancak zamanla görsel karmaşaya neden olmuştur. Son yıllarda Skeuomorfizm'in yerini alan Flat (Düz) Tasarım anlayışı, gereksiz görsel karmaşadan kaçınarak daha soyut ama işlevsel bir yaklaşım sunmaktadır. Flat tasarım, arayüze basitlik ve modernlik katsa da, ikonların ne yaptığını gösteren Olanak/Fırsat (Affordance) duygusunu korumak adına renk, tipografi ve bağlam gibi diğer bileşenlere daha fazla dayanmaktadır. Aşırı soyutlama ya da bağlamdan kopuk tasarımlar, kullanıcının anlamlandırmasını zorlaştırarak ve akışını engelleyerek kullanılabilirliği olumsuz etkilemektedir.

5.6. Arayüz Tasarımında İşitsel (VUI) ve Dokunsal (Haptik) Etkileşim Öğeleri

Geleneksel arayüz bileşenleri (tipografi, renk, butonlar) görsel duylara hitap ederken, arayüz tasarımının evrimiyle birlikte çoklu duysal bileşenlerin rolü de artmıştır. Özellikle mobil cihazların ve akıllı ev sistemlerinin yaygınlaşması, görme dışındaki duylarla etkileşimi sağlayan yeni yapı taşlarını ortaya çıkarmıştır. Bu bileşenler, kullanıcının bilişsel yükünü görsel kanalları doldurmadan azaltmayı ve geri bildirimin hızını artırmayı hedefler.

- **İşitsel Bileşenler (VUI):** Sesli Kullanıcı Arayüzleri (Voice User Interface - VUI), kullanıcıdan doğal dil ile girdi almayı ve sesli yanıt vermeyi içerir. Amazon Alexa veya Apple Siri gibi sistemlerde sesli geri bildirimler, sistem durumunu, hata mesajlarını ve onayları iletmek için kullanılır. Etkili bir işitsel tasarımda, sesin tonu, hızı ve bağlama uygunluğu, arayüzün güvenilir ve kullanıcı dostu algılanmasında kritik rol oynar.
- **Dokunsal Bileşenler (Haptik):** Dokunsal geri bildirim, özellikle mobil ve giyilebilir cihazlarda titreşim yoluyla kullanıcıya bilgi iletilmesini sağlar. Bir tuşa basıldığında cihazın anlık titreşimi, eylemin sisteme kaydedildiğini onaylar ve kullanıcıya görsel dikkat gerektirmeyen

anında geri bildirim sağlar. Bu bileşenler, sessiz ortamlarda veya kullanıcının dikkati başka yere odaklanmışken kritik uyarıları ve eylem onaylarını iletme işlevini üstlenir.

Bu çoklu duyuşal bileşenler, görsel arayüzün yetersiz kaldığı durumlar için erişilebilirliği artırır ve kullanıcının sistemle kurduğu etkileşimi daha zengin ve doğal bir deneyime dönüştürerek kullanıcı kontrolü duygusunu pekiştirir.

Arayüz tasarımında bileşenler; tipografi, renk, ikonografi, görsel metaforlar, etkileşim öğeleri ve son yıllarda öne çıkan çoklu duyulu unsurlara kadar geniş ve kapsamlı bir yelpazeyi kapsamaktadır. Bu bileşenlerin doğru seçimi ve tutarlı kullanımı, kullanıcıların bilişsel süreçlerini kolaylaştırmakta, sezgisel ve akıcı bir deneyim sunmaktadır. Başarılı bir arayüz tasarımında, yalnızca işlevsel öğelerin doğru yerleşimi değil, aynı zamanda estetik ve duyuşal boyutlar da dengelenmelidir; zira bu denge, arayüzün hem kullanılabilir hem de arzu edilebilir olmasını sağlar. Bu kapsamlı inceleme, arayüz tasarımının tarihi evriminden temel ilkelerine ve somut yapı taşlarına kadar olan tüm süreci aydınlatmıştır. Bu derinlemesine analiz ışığında, artık arayüz tasarımının günümüzdeki yerini ve gelecekteki rolünü bütüncül bir bakış açısıyla sonuçlandırmak ve değerlendirmek mümkündür.

6. Sonuç ve Değerlendirme

Kullanıcı arayüzü tasarımı, teknolojik gelişmelerin hızına paralel olarak sürekli evrilen, dinamik bir alandır. Bu bölümünde, arayüz tasarımının temel kavramları tarihsel bir bağlamda ele alınmış; tasarım ilkeleri, kullanıcı deneyimiyle ilişkisi, somut bileşenleri ve süreci yöneten Kullanıcı Odaklı Tasarım (User-Centered Design – UCD) yaklaşımları incelenmiştir. Çalışmanın temel amacı, disiplinler arası bir kavramsal çerçeve sunarak arayüz tasarımını yalnızca görsel estetik bağlamında değil, aynı zamanda insan-merkezli bir iletişim ve etkileşim pratiği olarak değerlendirmektir.

Sunulan bu çalışma, arayüz tasarımının Komut Satırı Arayüzlerinden (CLI) başlayıp çoklu duyuşal sistemlere (VUI, Haptik) uzanan köklü tarihsel evrimini ortaya koymuştur. Bu süreç, arayüz tasarımının yalnızca basit işlevsel düzenlemelerden ibaret olmadığını, aynı zamanda sistematik ve disiplinlerarası bir süreç olduğunu kanıtlamaktadır. Bu sürecin merkezinde, kullanıcı deneyimini (UX) iyileştirme hedefiyle UCD yaklaşımı yer almaktadır. Gould ve Lewis'in (1985) ortaya koyduğu temel ilkeler hâlâ geçerliliğini korumakta, günümüzde farklı yöntem ve araçlarla desteklenmektedir.

Günümüzde arayüz tasarım kararları; Kullanılabilirlik, Görsel Hiyerarşi, Tutarlılık ve Erişilebilirlik gibi evrensel ilkelerle desteklenmektedir. Bu ilkeler, Tipografi, Renk, Etkileşim Öğeleri gibi somut bileşenler aracılığıyla pratiğe dökülür. Kullanıcı arayüzü (UI) ve kullanıcı deneyimi (UX) artık birbirinden

ayrılmaz bir bütün olarak kabul edilmekte, UI, UX'in dijital ekranda somutlaşan en kritik temas noktası olarak görev yapmaktadır.

Nihai sonuç olarak, arayüz tasarımının başarısı, kullanılan teknolojiden bağımsız olarak, kullanıcıların ihtiyaç ve beklentilerinin sürekli olarak tasarım sürecine entegre edilmesiyle mümkündür. UCD'nin öngördüğü deneme, yanılma ve döngüler, arayüzün hem estetik açıdan tatmin edici hem de kullanıcıların gerçek bağlamdaki sorunlarına etkin ve güvenilir bir yanıt vermesini sağlamaktadır.

Bu bütüncül yaklaşım, gelecekteki arayüz sistemlerinin yalnızca verimli değil, aynı zamanda etik ve kapsayıcı olmasının temelini oluşturmaktadır. Sonuç olarak, kullanıcı arayüzü tasarımının temel kavramlarını anlamak, yalnızca mevcut dijital sistemleri daha iyi değerlendirmeye değil, aynı zamanda geleceğin arayüzlerini şekillendirmeye de imkân tanır. Yapay zekâ destekli arayüzler, artırılmış gerçeklik deneyimleri, biyometrik etkileşimler ve çoklu duyulu sistemler, bu temel kavramların ışığında gelişmeye devam edecektir. Bu nedenle tasarımcıların, araştırmacıların ve öğrencilerin arayüz tasarımının kuramsal temellerini kavramaları, hem bugünün hem de yarının dijital kültüründe kritik bir rol oynayacaktır.

Kaynakça

- Ceruzzi, P. E.** (2003). A history of modern computing. MIT press.
- Cooper, A., Reimann, R., & Cronin, D.** (2014). About face: The essentials of interaction design (4th ed.). Wiley.
- Dourish, P.** (2001). Where the action is: The foundations of embodied interaction. MIT press.
- Garrett, J. J.** (2011). The elements of user experience: User-centered design for the web and beyond. New Riders.
- Gould, J. D., & Lewis, C.** (1985). Designing for usability: Key principles and what designers saw. Communications of the ACM, 28(3), 300–311. <https://doi.org/10.1145/3166.3170>
- ISO.** (1998). ISO 9241-11: Ergonomic requirements for office work with visual display terminals (VDTs) – Guidance on usability. International Organization for Standardization.
- Johnson, J.** (2014). Designing with the mind in mind: Simple guide to understanding user interface design guidelines. Morgan Kaufmann.
- Lidwell, W., Holden, K., & Butler, J.** (2010). *Universal principles of design*. Rockport Publishers.
- Myers, B. A.** (1998). A brief history of human-computer interaction technology. *Interactions*, 5(2), 44–54. <https://doi.org/10.1145/274430.274436>
- Nielsen, J.** (1994). *Usability engineering*. Morgan Kaufmann.
- Norman, D. A.** (1998). The invisible computer. MIT Press.
- Norman, D. A.** (2013). The design of everyday things. MIT Press.
- Sharp, H., Rogers, Y., & Preece, J.** (2019). *Interaction design: Beyond human-computer interaction* (5th ed.). Wiley.
- Shneiderman, B., & Plaisant, C.** (2010). *Designing the user interface: Strategies for effective human-computer interaction* (5th ed.). Addison-Wesley.
- Shneiderman, B., Plaisant, C., Cohen, M. S., Jacobs, S. M., & Elmqvist, N.** (2017). Designing the user interface: Strategies for effective human-computer interaction (6th ed.). Pearson.
- Tufte, E. R.** (2001). The visual display of quantitative information (2nd ed.). Graphics Press.

BÖLÜM 5

Paul Scott Seramiğinde Kintsugi: Güncellenmiş Tabaklar Üzerinden Küresel Eleştiri

Elif Ağatekin¹

¹ Prof., Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, ORCID: 0000-0003-4193-6246

1. Giriş

Kırılma, parçalanma ve onarım eylemi, özellikle küresel krizler ve hızla değişen sosyopolitik coğrafyalar bağlamında çağdaş sanatta giderek daha merkezi bir tema haline gelmektedir. Bu çerçevede, seramik sanatçısı Paul Scott; Birleşik Krallık'ta seramiğin endüstrileşme sürecinin en önemli simgelerinden olan mavi beyaz seramik geleneği üzerine yaptığı kapsamlı araştırmalarla ve bu araştırmaların sonuçlarını atölye pratiğine taşımasıyla tanınır. "Scott'ın yaklaşımı, yıllar içinde repertuarı genişlemesine ve dijitalleşmenin ortaya çıkmasıyla teknikleri çeşitlenmesine rağmen, hâlâ kavramsal sınırları zorlamaya devam eden imzası niteliğindeki bir tavır olmayı sürdürmektedir" (Dahn, 2019: 12). Scott, seramikleriyle tasarım ve zanaat arasındaki geleneksel sınırları altüst eden sanatsal uygulamalar geliştirmiştir. Sanatçının çok yönlü kimliği; yayımladığı ufuk açıcı kitapları, akademik yazıları ve uluslararası platformlarda küratörlüğünü üstlendiği sergilerle pekişmektedir. Bu sayede hem teorik hem de pratik düzeyde uluslararası anlamda kabul görmüş önemli çağdaş sanatçılardan biri olarak konumlanmaktadır.

Scott, malzeme tabanlı kavramsal bir sanatçı olarak sosyal konularla ilgili tavrını ortaya koymada kullandığı dille izleyiciyi sarsmayı amaçlar. Baskı tekniklerindeki büyük hâkimiyetiyle manipüle ettiği antika değerindeki mavi beyaz seramik sofrta takımlarını bir toplumsal eleştiri tuvaline dönüştürmekte, kırılmış seramik parçalarını bütünleştirmede ise geleneksel ve zarif bir Japon onarım yöntemi olan kintsugiyi kullanmaktadır. Kintsugi, 15. yüzyılın sonlarında Japon ustalar tarafından geliştirilen ve altın dikiş olarak bilinen, wabi-sabi felsefesiyle doğrudan ilişkili estetik bir onarım tekniğidir.

Bu bölüm, Paul Scott'ın kintsugi pratiğini geleneksel estetik bir onarım eyleminin ötesine taşıyarak küresel ve toplumsal eleştiri aracı olarak nasıl kullandığını araştırmaktadır. Bölüm, sanatçının eserleri üzerinden kırık antika mavi beyaz tabakların sadece onarılmasını değil, aynı zamanda yeniden anlamlandırılmasını inceleyerek, çağdaş seramik sanatındaki politik söylem alanına özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda bölüm, öncelikle kintsugi felsefesinin kökenlerini inceleyerek Scott'ın sanatına zemin hazırlayan kavramsal çerçeveyi sunacaktır. Ardından, Fukuşima, Suriye ve Yeni Amerikan Manzaraları serileri gibi anahtar eserler üzerinden Scott'ın eleştirel dili detaylandırılarak, ulaşılan sonuçlar ve onarım metaforunun çağdaş sanattaki gücü tartışılacaktır.

2. Paul Scott'ın Çok Yönlü Sanatçı Kimliği ve Kuramsal Pratiği

1953 yılında Birmingham'da doğan Paul Scoot, halen Birleşik Krallığın Kuzey Batı bölgesinde bir kontluk olan Cumbria'da yaşamakta ve çalışmalarını

buradaki atölyesinde sürdürmektedir. Birleşik Krallığın en güzel yerlerinden biri olarak kabul edilen Cumbria, gelişmiş endüstrisinin yanı sıra yeşilin ve mavinin iç içe olduğu bir göller bölgesidir. Scoot, eserlerini “Cumbrian Blues” markasıyla üretmeye devam eden bir stüdyo çömlekçisi, araştırmacı, uygulayıcı, akademisyen, yazar, küratör ve sanatçıdır. Paul Scott’u diğer sanatçılardan ayıran ve uluslararası platformda kabul görmesinde etkili olan en önemli özelliklerinden biri kuşkusuz onun araştırmacı ve yazar olan tarafıdır. Scott’un bu yönüyle dünya seramik literatürüne yaptığı katkı muazzamdır zira farklı bakış açısıyla yarattığı algı, yıllar içerisinde pek çok seramik sanatçısının malzemeye olan ilişkisini değiştirecek kadar etkili olmuştur. Scott, 1994 yılından bu yana çağdaş seramik sanatı için önemli yerlere sahip çoğu mavi beyazlar ve seramik baskı teknikleri üzerine olan 5 kitap, sergi katalog yazıları, kitap bölümleri ve makaleler kaleme almıştır. Ancak Scott’un ilk kitabı tüm bu çalışmaları arasında en çok tanınan ve belki de çağdaş seramik sanatının anlatım dilinin gelişimine en çok katkı verenini olarak kabul edilebilir. Bu kitap, 1994 yılında yayınlanan ve 2013 yılında 3. baskısını yapan *Ceramics and Print*’tir.

Scott bu kitapla 90’lı yılların ortalarında seramiğin ve baskı tekniklerinin tarihini ve gelişimini ortaya koymuş, çağdaş seramikçilerin eserlerinde kullandıkları farklı baskı tekniklerini bir arada sunarak çok çarpıcı bir literatürü de gözler önüne sermiştir. “Bir zamanlar, döküm ve dekoratif transfer yöntemleri endüstriyel üretimle ilişkilendirildiğinden sanatçıların transfer ya da döküm gibi çoğaltım yöntemlerini kullanarak eser üretmesi kabul görmezdi” (Ağatekin, 2021: 374). Bu kitap o zamana kadar baskı tekniklerinin seramikte kullanımını küçümseyerek görme eğiliminde olanların dahi tutumlarının değişmesini sağlamış, seramik sanatçıların baskı tekniklerini kullanarak üretecekleri seramiklerinde yaratıcı olasılıkları keşfetmelerine yardımcı olmuştur. Scott kitabının ikinci baskısının giriş bölümünde; “bu küçük el kitabının ilk baskısının, bazıları tarafından seramik stüdyolarında baskı pratiğindeki patlama için bir katalizör olarak kabul edildiğinden, ancak gerçekte zaten ortada olan bağlantıları keşfetme yolunda bir yardımcı” (Scott, 2002: 7) olduğuna vurgu yapmıştır.

3. Mavi Beyaz Seramik Geleneği: Endüstriyelden Eleştirel Kullanıma

Seramik endüstrisinde kullanılan baskı tekniklerinin gelişimi, uzun soluklu ve kademeli bir süreci işaret eder. Bu süreç, büyük ölçüde Doğu’nun büyümlü güzellikteki mavi beyaz porselenlerine duyulan büyük ilgiden beslenmiştir. Zira bu porselenler, Batı medeniyeti için uzun yıllar boyunca sırları çözülmeye çalışılan bir gizem, üzerine yeni icatlar geliştirilen bir araştırma konusu ve taklit edilmek istenen değerli bir mücevher niteliğinde olmuştur.

Bu büyük ilgi ve motivasyonla yapılan araştırmalar, özellikle Endüstri Devrimi’ni takip eden süreçte, yeni icatların seri üretime uyarlanmasını

sağlamıştır. 1750 dolaylarında seramik üzerine transfer baskı yönteminin Birleşik Krallık'ta geliştirilmesiyle “Çin porselenlerini süratle taklit etmenin yolu da açılmıştır” (Yılmaz, 2012: 93). Böylece Çin'in mavi beyazları, Birleşik Krallık'ta seramiğin endüstrileşme sürecinin en önemli simgelerinden birine dönüşmüş, Mavi beyazlar Çin'in olduğu kadar Birleşik Krallığın da olmuştur.

Birleşik Krallığın öncülük ettiği seramik yüzeylere transfer baskı yöntemi 270 yıldan fazla süredir gelişerek kullanılagelmektedir. Yaklaşık 40 yıl öncesine kadar seramik sanatçılarının küçümseyerek baktıkları, basit ve endüstriye ait buldukları bu teknik bugün pek çok sanatçı için olmazsa olmaz yöntemlerden biri olarak görülmekte, değersiz bulunduğu zamanların çok ötesinde bir kabulle, her gün yeni eserlerin oluşumuna katkı veren bir yöntem olarak kullanılmaya devam etmektedir.

Bu referanslardan faydalanan Paul Scott'un malzeme tabanlı kavramsal bir sanatçı olarak, eserlerinde sosyal konularla ilgili tavrını ortaya koymada mavi beyazları kullanarak geliştirdiği dil oldukça sarsıcıdır. Scott baskı tekniklerindeki büyük hâkimiyetiyle manipüle ettiği antika değerindeki mavi beyaz seramik sofa takımlarını; adeta bir tuvale dönüştürmekte, kırılmış seramik parçalarını bütünleştirmede kullandığı geleneksel ve zarif bir Japon onarım yöntemi olan kintsugi, anlamından öte alışılmamış bağdaştırmalarla eleştirel çağdaş bir yorumu kavuşmaktadır.

4. Kintsugi'nin Felsefesi ve Çağdaş Uygulamalar

Kintsugi, çatlamış, hasar almış veya “kırılmış bir seramiği alıp onu yepyeni bir varlığa dönüştüren bir Japon onarım tekniğidir” (Kemske, 2021: 12). Bu teknik, wabi-sabi felsefesinin bir uygulaması olduğundan; yaşanmışlıkların yarattığı acıların, yaraların, kırıkların, “zorlukların ve yaşlanmanın saygılı ve minnettar bir şekilde kabulünü” (Kemske, 2021: 12) gerektirir. Kırılan hiçbir şey değersiz değildir. Kırık parçalar reçine ile birleştirildikten sonra, çatlağın üzeri saf altınla doldurulur ve çatlağın damarları ortaya çıkartılır, böylece çoğu zaman “kintsugi ile onarılan bir kap kırılmadan önceki halinden daha değerli ve şaşalı görünür” (Gopnik, 2009) “ve hasarın hikâyesi asla gizlenemez kılınır” (Kemske, 2021: 12) (Gölsel 1.).



Görsel 1. Raku Kichizaemon XV, Bir kedi tarafından kırılmış siyah raku çay kasesi, 1985. Özel Koleksiyon. Fotoğraf: Hatakeya Takashi.

Kaynak: Kemske, 2021: 28

Bonnie Kemske, *Kintsugi, The Poetic Mend* kitabında; bir Japon atasözüne vurgu yapar ve “şekli olan her şey kırılır” der (2021:17). Hikâyesinde onlarca felaket, kayıp ve hasar olan Japonya’nın topografyasının da çatlaklarla dolu olduğuna dikkat çeker çünkü Japonya, “Dünyadaki tüm depremlerin yüzde 90’ının” (Durul, 2020) meydana geldiği Pasifik Deprem Kuşağında yer almaktadır. Japonların hayatı kusurlarıyla kabul etme konusunda bu kadar gelişmiş olmalarında kuşkusuz üzerinde oturdukları bu ateş çemberinin etkisi büyüktür çünkü “Japonlar her yıl 1500’den fazla deprem yaşar” (Kemske, 2021: 17). Sıradan bir olaymış gibi; depremler ardından gelen tsunamiler, sel felaketleri ve nükleer sızıntı tehlikeleriyle bile sakince, olgunca, zarafetle baş etmeyi bilirler. Unutulmamalıdır ki İkinci Dünya Savaşı’nın son aşamasında atılan atom bombasıyla 220.000 Japon bir anda ölmüştür. Sahip oldukları her şeyi bir anda kaybedebilecekleri bilinciyle yaşayan Japonlar, olanı kabule diğer toplumlardan farklı bir bakış ve estetik açısına sahiptirler. Onlar için “kusurlu, eksik ve kısa ömürlü şeyler gerçekten güzel olabilir, çünkü gerçek dünyaya benzeyen sadece onlardır” (Garcia ve Miralles, 2017: 160). “Çanak çömlek parçaları ise aile üyeleri gibidir. Onları öylece atamazlar. Ayrıca, kintsuginin bir kâsenin yalnızca kırık parçalarını birleştirmekle kalmadığına aynı zamanda geçmiş de bugüne kaynaştığına” (Aiyar, 2016) inanırlar.

Kintsuginin, “16. yüzyılın sonlarında veya 17. yüzyılın başlarında ortaya çıktığı veya en azından yerleştiği düşünülmektedir” (Kemske, 2021: 12). Ancak kintsuginin Japonya’dan çıkıp çağdaş sanat ve zanaat dünyasının bir parçası olmayı ne zaman başardığıyla ilgili net bir tarih vermek oldukça zordur. Zira tekniğe duyulan yakınlığın; insan doğasının çokça hissettiği kırılma ve iyileşme duygularının somutlaşmış bir hali olmasıyla ilgisi oldukça fazladır. Özellikle internetin yaygınlaşmasıyla wabi-sabi felsefesini kintsugi görüntüleriyle anlatan paylaşımlar yapılmaya başlanmış, YouTube’da dönen uygulama videoları ve

TED konuşmalarıyla teknik hızla popülerleşmiştir. Başta Avrupa ve ABD olmak üzere son 10 yıl içerisinde, pek çok kişi bu tekniği deneyimlemek istemiş; bu talebe karşılık veren özel seramik atölyeleri de workshoplar yaparak tekniğin bilinirliğini daha da arttırmışlardır. Zaman içerisinde özellikle Avrupa ve ABD pazarında evde kendi kendinize yapabileceğiniz kintsugi kitleri satılmaya başlanmıştır. Kintsugilere duyulan ilgi ve sevginin farkında olan pek çok şirket kendi seramiklerinde kintsugi görüntüsünü taklit eden bardak ve yemek takımları üretmişlerdir. Yoko Ono'nun *illy* için hazırladığı kintsugi espresso fincanları ve Fransız sanatçı Sarkis'in, *Bernardaud* için hazırladığı kintsugi sofrta takımları daha da çoğaltılabilecek örneklerden sadece bir kaçıdır.

2008 yılında hazırlanan iki önemli sergi, kintsuginin ilk uygulayıcıların örneklerinin derlendiği ilk sergiler olarak kabul edilebilir.² Zamanla “kintsugi uygulaması Japonya dışında da yaygınlaşmaya başlayınca, sanatçılar bu tekniği, malzemeleri ve konsepti denemeye başlamışlardır” (Kemske, 2021: 105). Konuyla ilgili özellikle çağdaş sanat alanında Bouke de Vries, Yee Sookyung, Claudia Clare ve Paul Scott gibi daha da çoğaltılabilecek sanatçıların uygulamalarının artması, sergilerin çoğalması, farklı araştırmacıların yazdığı makalelerle ve kitaplarla “kintsugi ilk uygulayıcıların asla hayal edemeyeceği şekillerde” (Kemske, 2021: 12) gelişmiştir.

5. Paul Scott'ın Kintsugi Pratiği ve Küresel Eleştirisi

5.1. Kırıkların Kavramsal Değeri: Scott'ın Pratiğine Giriş

Paul Scott'un tamire ve onarıma olan ilgisi sayesinde kintsugiye öğrenmesi 1980'lerin başında Girit'teki Knossos arkeolojik kazı alanındaki çalışmalarına kadar uzanır. Şimdilerde kendi pratiğinin ayrılmaz parçalarından biri olan kintsuginin modern bir versiyonunu zaman içerisinde kendisi geliştirmiştir ve bunu farklı dönem ve merkezlere ait antika seramik tabakları birleştirerek uygulamaktadır (Lesser, 2018). Bu konuyla ilgili ilk çalışmalarını, 2011 yılında Kanada da Medalta'nın³ sanatçı rezidansına katıldığı dönemde yapmıştır. Yalın bir anlatımla, Alberta'nın düz dramatik manzaralarına rüzgâr tribünleri eklemiş, tabakların kırıklarını ufuk çizgisi gibi kullanmış *Alberta No:9* adlı eserinde “ilk kez bir tabağını kintsugi kullanarak tamamlamıştır” (Scott, 2015a) (Görsel 2).

² Bu sergilerden ilki Washington DC'deki Smithsonian Müzesi'nde gerçekleştirilen Altın Dikişler: Japon Seramikleri Onarma Sanatı (*Golden Seams : The Japanese Art of Mending Ceramics*) adlı sergi, ikincisi Onarılmış Japon Seramiklerinin Estetiği (*The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics*) adıyla hem New York'ta Cornell Üniversitesi Herbert F. Johnson Sanat Müzesinde hem de Almanya Münster'deki, Museum für Lackkunst'ta gerçekleşmiştir.

³ Kanada'nın Alberta Eyaletinde bulunan ve kar amacı gütmeyen bir müze ve araştırma merkezine dönüştürülmüş asırlık seramik fabrikası



Görsel 2. Paul Scott, *Alberta No:9*, 2011/2013

Kaynak: Scott, 2015a

Scott, her ne kadar var olan malzemeyi yeniden kullanma konusunda çağdaş sanatın olumlu tutumunu benimsemiş olsa da başlangıçta çatlamış, kırık veya kusurlu seramikleri kullanmakta çekinceli davranmıştır. Ancak zamanla bu kusurların, nesnenin geçmiş yaşamına dair birer kanıt, yani tarihini belgeleyen izler olduğunu fark etmiştir. Scott için, çatlaklar, aşınmış yıldızlar veya kırıklar artık bir kusur veya değer kaybı değil; tam tersine parçaya bir zenginlik ve kanıt katan unsurlardır. Yıllar içinde sanatçı, bu yıpranma izlerini yücelterek, çatlak veya kırık kenarları altın lüster ile doldurur ve bu izleri özellikle görünür kılar (Scott, 2015a). Scott bu kontrol edilemez izlerin ve yarıkların bazı çalışmalarının arkasındaki kavramsal gerekçeye çok güçlü atıflar yaptığını, kılcal çatlaklı sırların ve kirlerin fırında sıklıkla yarılma gibi beklenmedik sonuçlar doğurduğunu, gri ya da pembe çiçeklenmeler yaparak eserin zenginliğini artırdığını belirtir (Scott, 2015b)

Bu felsefi yaklaşım, Scott'ın onarım tekniklerine olan ilgisini derinleştirmiş, onu modern koruma metodolojilerinde artık kabul görmeyen perçinleme gibi tekniklere ve kintsugi gibi geleneksel onarım metotlarına yöneltmiştir. Scott, bu teknikler aracılığıyla pratiğini, salt onarımın ötesinde, 'Yeniden Canlandırma, Onarım, Birleştirme ve Yama' eylemlerinin kavramsal bir aracı olarak tanımlamıştır.

Scott zaman içinde özellikle kırık, çatlak, atık malzemeyle olan ilişkisini geliştirmiş "çoğu antika, ikinci el, buluntu, satın alınmış mavi beyaz tabaklardan oluşan bilindik seramik nesnelerin üzerine yaptığı dijital manipülasyonlarla" (Ağatekin, 2018: 924) bu yüzyılın güncel, etik, çevresel, sosyal veya politik sorunlarını ortaya koymuştur. Geçmişin seramiklerini, yine geçmişin farklı uygulama teknikleriyle bütünleyerek oluşturduğu kolajlarıyla; dokunaklı ve yaşadığımız zamana ait çok çağdaş hikâyeler anlatmaktadır.

,5.2. Çevresel Felaketler ve Modern Kırılmalar

Paul Scott kintsugiyle bütünlediği, tamir ettiği, iyileştirdiği seramik tabaklarında; çoğunlukla çevresel sorunların, savaşların ve yanlış politikaların parçaladığı, dağıttığı, değiştirdiği coğrafyaları anlatır.

Bu tabaklardan ilkinde nükleer santrallere dikkat çekmektedir. 2011 yılında Japonya’da meydana gelen, 18.000’den fazla insanın öldüğü, 9.0 büyüklüğündeki depremin, ardından oluşan tsunami sonrasında Fukuşima Nükleer Santralinden atmosfere radyoaktif madde salınmıştır. Çernobil Nükleer Kazasını ve sonrasında yaşananları deneyimleyenlerin çok iyi bildiği bu sızıntıyı Paul Scoot 2014 yılında biçimlendirdiği *Fukuşima (Fukushima)* adlı eserinde; eBay’den satın aldığı ve kendisine kırık ulaşmış 1965 Japonya yapımı Söğüt Motifli antika mavi beyaz tabağı kullanarak yorumlamıştır.

Söğüt Motifi yaklaşık 1790 yılında Josiah Spode’nin stilize ettiği “ithal Çin porselenlerini taklit eden bir nehir manzarasıdır” (Voile, 2015: 27). Scott’ın bu eseri oluşturmadaki süreç, tesadüfî bir kırılmanın sanatsal bir karara dönüşmesine örnektir. Tabağı eBay’den satın alan sanatçıya, satıcı tarafından sadece ince bir koruyucu zarf içinde gönderildiği için eser *kırık parçalar halinde* ulaşmıştır. İlginç bir şekilde, bu parçalanma, Scott’ın tabağa yerleştirmeyi planladığı tsunami *dalgasının* denk geleceği noktada meydana gelmiştir (Görsel 3). Bu tesadüf, sanatçının kırık nesneyi kurtarıp kurtaramayacağını sorgulatmış; Scott, parçaları bir buçuk yıl kadar stüdyosunda beklettikten sonra, eski bir İngiliz Söğüt Motifi tabağının silinmiş bir parçasını kullanarak kolajını oluşturmaya karar vermiştir (Scott, 2015 a).



Görsel 3.-4. Paul Scott öncelikle dalgayı girmek istediği kırık parçanın yüzeyindeki eski deseninden arındırmış daha sonra mavi beyaz dalga desenini kırık parçanın üzerine aktarmıştır

Kaynak: https://www.instagram.com/cumbrianblue_s/?hl=tr

Scott, “Söğüt Motifli kırık tabağın merkezine doğru saldıran dalga” (Ağatekin, 2018: 924) “Hokusai’nin tahta kalıp baskısı Kanagawa’daki Büyük Dalga’nın bir temsilidir” (Reynier, 2020). Paul Scott öncelikle dalgayı girmek istediği kırık parçanın yüzeyindeki “eski deseninden arındırmış daha sonra mavi beyaz dalga desenini yeniden o kırık parçanın üzerine aktarmış” (Ağatekin, 2018: 924) (Görsel 4), diğer kırık parçalarda yer alan *manzaranın arka planına bir nükleer enerji santralinin bacalarını eklemiş* (Reynier, 2020) yeniden fırınlamış ve daha sonra tüm tabağı kintsugiyle bütünleyerek kolajını tamamlamıştır (Görsel 5).



Görsel 5-6. (Ön ve Arka), Paul Scott, *Fukuşima No: 5* (*Fukushima No: 5*), 2014

Kaynak: <https://cumbrianblues.com/portfolio/page/3/>

“Söğüt motifi, 2011 tsunamisinin ve Japonya’da ortaya çıkan nükleer felaketin bir temsiline” (Reynier, 2020) dönüşmüştür. Paul Scott, bu tabakla nükleer santrallerde yaşanan ve yaşanabilecek bu tür felaketlerin, toplumlarda ne büyük kırılmalara, dağılmalara neden olacağını ve toplanmanın nasıl zihinlerden kazınmayacak izler bırakacağını anlatmaktadır (Görsel 6).

Scott’un dikkat çektiği çevresel sorun yaratabilecek bir diğer olay *Çin’de* “Yangtze Nehri üzerinde yaklaşık bir mil boyunca uzanan Üç Boğaz Barajı adlı dünyanın en büyük hidroelektrik barajıdır” (Scott, 2012). Paul Scott *Barajdan Sonra, Üç Boğaz 2* (*Three Gorges, After The Dam 2*) adlı eserinde Royal Worcester’a ait mavi beyaz bir oval tabak kullanmış, önce yüzeyin üzerindeki deseninin alt kısmını temizlemiş ve yükselen suları tekrar tabağın üzerine yüklemiştir. Yükselen suların üzerinde şimdilerde barajın gölünde seyahatler yapan bir turist teknesi bulunmaktadır. Tabağı sol üst köşesinde ise “Söğüt Motifi”nin arkasındaki kurgusal hikâye ait iki kuşu kullanmıştır. Bu kuşlar birbirine âşık iki gencin uygun görülmeyen ilişkileri sonucunda öldürülmeleri ve ruhlarının kuşa dönüşmesiyle ilgilidir” (Ağatekin, 2018: 294) (Görsel 7-8).



Görsel 7-8. (Ön ve Arka), Paul Scott, *Barajdan Sonra, Üç Boğaz 2* (*Three Gorges, After The Dam 2*), 2009

Kaynak: <https://www.oxfordceramics.com/artists/87-paul-scott/works/3094-paul-scott-scott-s-cumbrian-blue-s-three-gorges-after-the-dam-2009/>

Paul Scott *Barajdan Sonra, Üç Boğaz 2 adlı eseriyle*; barajın sular altında bıraktığı arkeolojik ve tarihi alanlara, bölgeden taşınmak zorunda bırakılan 1.3 milyon kişiye, beklenen çevreyle ilgili değişimlere ve artan yer kayması riskine bağlı olarak kendi kendine yıkılma ihtimali tartışmalı projenin şimdiden büyük bir çevresel etkilere sahip olduğuna, olası bir yıkılma ile seller altında kalacak bölgelere ve hayatını kaybedecek kişilere vurgu yapmaktadır. Fırınılamanın ardından çatlayan tabağı kintsugiyle birleştirdiği 3 parça, olası yıkılmanın simülasyon görüntülerindeki taşan suyun aktığı yola benzetmektedir.

Savaşın Coğrafyası ve Altının Politik Vurgusu

Ürettikleriyle “stüdyo çömlekçilerinin arasındaki en zeki siyasi yorumculardan” (Whiting, 2021) biri olarak kabul edilen Scott, çevresel konular kadar tarihsel ve toplumsal olaylara ve hepimizin şahitlik ettiği savaşlara karşı ortaya koyduğu politik tavrıyla da adından çok söz ettiren eserlere imza atmıştır.

Bu politik tavrın güçlü ilk örneklerinden biri, Scott’ın ABD tanklarının Bağdat’a girdiği ve Irak müzelerinin yağmalandığı haberlerinin geldiği dönemde, 2003-2007 yılları arasında ürettiği *Bağdat üzerinde bombalar (Bombs over Baghdad)* serisidir. Sanatçı, bu eserde İsveç’in Gustavsberg Çömlekçiliği’ne ait, orijinal adı Stambul olan endüstriyel bir deseni kullanmıştır. Bu desen, Willow Pattern’ın Güneydoğu Asya’ya yaptığı göndermenin aksine, daha yakın bir ‘Egzotik Doğu’ imajını çağırıştırır. Scott, bu desene müdahale ederek, bordürdeki çiçek motiflerini bombalarla değiştirmiş, yuvarlak vinyetlerdeki sarayları (Saddam’ın saraylarına atıfla) yanarken tasvir etmiştir. Ana sahnede ise köprüleri geçen tanklar, gökyüzünde Apache helikopterleri ve F-16 savaş jetleri görülmektedir. Sanatçı, eserin ön planındaki insan figürlerinin kargaşanın ortasında normal hayatlarına devam etmesini, istila sırasında her şeyin normal olduğu konusunda ısrar eden Iraklı yetkililere bir gönderme olarak kullanmıştır (Scott, 2016a).



Görsel 9. Paul Scott, *Bağdat üzerinde bombalar (Bombs over Baghdad)*, 2003-2007.

Kaynak: (Scott, 2016a).

Bu çalışmanın kavramsal katmanı, kırılma eylemi üzerinden derinleşir; Scott, eserin tabağını Irak müzelerinin yağmalanmasına ve sonraki yılların intihar saldırılarına denk gelecek şekilde defalarca kırmıştır (Görsel 9). Sanatçı, kırılan yüzeyleri gelecekte siyah lüster ile onarma düşüncesini taşıdığını belirtmiş ve bu parlak rengi, Batı ekonomileri için hayati önem taşıyan petrol yataklarına bir gönderme olarak tasarlamıştır. Böylece eser, savaşın fiziki yıkımının ötesinde, çatışmanın altında yatan ekonomik güdülere dair güçlü bir vurgu taşır (Scott, 2016a)

Scott'ın kırık seramik nesneler üzerinden kurduğu politik eleştiri dili, bir sonraki çalışmasında Ortadoğu'nun en karmaşık ve tarihsel olarak yüklü çatışma coğrafyasına, Filistin'e odaklanarak derinleşir.



Görsel 10. 1840 Adams Firması'na ait Filistin desenli transfer baskılı tabak

Kaynak: https://www.lot-art.com/auction-lots/19th-c-Adams-Palestine-platter-marked/456-19th_c-12.9.20-greatgatsby

İsrail 1948 yılında Ortadoğu'nun göbeğinde kurulmuş ve neredeyse bir gün sonra tüm komşularıyla savaşa girmiştir. O günden bugüne geçen 73 yılda İsrail'in toprakları genişledikçe genişlemiştir. 2014 yılında tüm dünyanın gözleri önünde İsrail, Gazze'yi işgal etmiş, bombalar onlarca askeri, çoğu çocuk sivil halkı öldürmüştü ve yalnızlığa mahkûm ve yorgun düşen şehirde taş taş üstünde kalmamıştır. Oysa Filistin, dillere destan güzelliğiyle, egzotik ve kutsal diyarlardan bir görüntü olarak 1800'lerde üretilen mavi beyaz tabakların uzun yıllar konusu olmuştur (Görsel 10). Paul Scott'da İsrail'in 2014 yazında Gazze'yi işgaline cevaben hazırladığı seriden (Scott, 2016a) bir parça olan *Filistin Gazze, 1840-2015 (Palestine Gaza 1840-2015)* adlı eserinde “Adams Firmasının 1800'lerde 30-40 yıl kadar ürettiği Filistin görüntüleri olan ve bugün antika sayılan bir tabağı” (Ağatekin, 2021: 380,381) kullanmıştır.

Bu seride kullandığı tabakların yüzeyinden bazen bir kısmını bazen tamamını çıkarttığı Filistin'in eski güzel günlerine ait görüntüleri “bölgede belirgin olan çağdaş katliam ve yıkım sahneleriyle güncellemekte” (Scott, 2016a) ve bugün Filistin'in neye benzediğini herkese göstermektedir. Satın aldığı kılcal olan tabağın çatlağı, ikinci pişirmeden sonra tıpkı Filistin'in başına gelen sorunlar gibi daha da büyümüş ve genişlemiştir, Paul Scott çatlağı kintsugi uygulamış ve

altınla doldurmuştur (Görsel 11). O altınla “silah tacirlerinin nasıl zengin olduğuna, bitmeyen savaşın yarattığı zenginliğe” (Scott, 2016b) vurgu yapmıştır.



Görsel 11. Paul Scott, *Filistin-Gazze (Palestine-Gaza)*, 1840-2015
Kaynak: Scott, 2016a

Yangın yerine dönen coğrafyada Suriye Savaşı’nı Paul Scott; *Suriye Serisi No 9, Halep (The Syria Series No 9, Aleppo)* adlı tabağında betimlemiştir. Eserde, arka plandaki hayaletimsi romantik klasik yapının önünde, yanmış evlerin ve minare kalıntıları arasında gökyüzüne bir savaş uçağı yerleştirmiştir. Scott, kintsugi tekniğiyle uyguladığı tek bir altın çizgi aracılığıyla, sahneyi bir şehrin ne kadar çabuk yıkılabileceğini hatırlatan bir yıldırım çarpması anını vurgularcasına bölmüş ve tüm hayatı değiştirebilecek o yıkım anına dikkat çekmiştir (Kemske, 2021: 119) (Görsel 12).



Görsel 12. Paul Scott, *Suriye Serisi No 9, Halep (The Syria Series No 9, Aleppo)*, 1844-2016

Kaynak: Ollie Hommick <https://www.peeruk.org/paul-scott>

Suriye Serisi içinde çalıştığı bir diğer tabak olan Suriye Serisi No 10, Palmira (The Syria Series No 10, Palmyra)’da tüm tabağı çevreleyen kintsugi, “dikkati arkasına ağır bir makineli tüfek monte edilerek dönüştürülmüş bir kamyonete yöneltmektedir” (Kemske, 2021; 119). İç savaşın iç sızısını derinden hissettiren bu görüntünün arka planında, patlamaların dumanları arasında kalmış klasik mimarinin hayaletimsi silüetleri yer alır; bu sahnenin içinde, kamyonetin içindeki kapüşonlu bir adam izleyiciye bakar (Kemske, 2021; 119) (Görsel 13).



Görsel 13. Paul Scott, Suriye Serisi No 10, Palmira (The Syria Series No 10, Palmyra), 1870-2017.

Kaynak: Ollie Hommick <https://www.peeruk.org/paul-scott>

Paul Scott'un bu seri için hazırladığı bir diğer tabak ise *Suriye Serisi No 8, Şam* (The Syria Series No 8, Damascus)'dur. Scott, bu eserde yaklaşık 1830'lara tarihlenen, kırık ve antika değere sahip, Edward ve Enoch Wood firmasına ait mavi beyaz Şam desenli bir tabak kullanmıştır. Bu eser, bir saldırının bıraktığı yıkımı olduğu gibi sergiler (Kemske, 2021: 119) [Görsel 14]. Sanatçı, tabaktaki tüm sahneyi yine kintsugi kullanarak bütünlemiş; ancak ayrı görüşlerin radikalleşmesiyle güzel ülkelerin nasıl parçalandığını göstermek istercesine, tabağın ortasından geçen altın bir çizgiyle resmi ikiye bölerek kaybedilenleri sorgulatmıştır (Kemske, 2021: 119).



Görsel 14. Paul Scott, Suriye Serisi No 8, Şam (The Syria Series No 8, Damascus), 1830-2017

Kaynak: Ollie Hommick <https://www.peeruk.org/paul-scott>

5.4 Yeni Amerikan Manzaraları: Kutuplaşma ve Eleştirel Onarım

Paul Scott, son yıllarda Ferrin Contemporary ve Arts Council England'ın daveti ve Alturas Vakfı'nın hibesiyle, 19. yüzyılda Staffordshire'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne gönderilen mavi ve beyaz tabaklar üzerine çalışmaktadır. Sanatçının *Yeni Amerikan Manzaraları* (New American Scenery) adlı serisinde;

nükleer santraller, çürüyen kent merkezleri, terk edilmiş sanayi alanları, orman yangınları ve sınır duvarları gibi öğeler, geleneksel olarak pastoral olan manzaraya eleştirel bir müdahale olarak işlenmiştir. Scott, bu kışkırtıcı sahnelerle, Amerikan transfer baskı sanatıyla ilişkilendirilen pitoresk estetiği alt üst ederek izleyiciyi ülkenin çevresel ve sosyal gerçeklerini yeniden düşünmeye davet etmektedir.

Scott'ın bu seriyi oluştururken ki temel motivasyonu, 19. yüzyıl transfer seramiklerinin yansıttığı Amerikan mirasının mitolojik anlatısını sorgulamaktır. O dönemde üretilen bu tabaklar, genç cumhuriyetin 'vahşi doğa yerine medeniyet' vaadini sunarak ulusal kimlik ve gurur duygusunu pekiştiriyordu. Ancak Scott'ın araştırmalarına göre, bu tabaklar politik ve kültürel bağlılıkları gösterdikleri kadar göstermedikleri ile de iletişim kuruyordu. Örneğin, geleneksel Amerikan yerlileri temsilleri 'asıl vahşi' stereotipine sıkıştırılırken, Afrikalı Amerikalılar (kölelik sahneleri hariç) neredeyse hiç yer almıyordu. Scott, *Yeni Amerikan Manzaraları* ile tarihin kırılmış bu versiyonunu günümüzün göz ardı edilen gerçekleriyle tamir etmeyi ve yeniden yazmayı amaçlamıştır (Dahn, 2019: 5) (Görsel 15).



Görsel 15. Paul Scott, *Yeni Amerikan Manzarası, Kırılmış (New American Scenery, Fracked)*, 1840-2022

Kaynak: <https://pontevedrarecorder.com/stories/contemporary-artist-gives-vintage-ceramics-a-modern-twist,123409>

Yeni Amerikan Manzaraları (New American Scenery) adıyla 13 Eylül 2019-30 Aralık 2021 tarihleri arasında *Lucy Truman Aldrich Galerisi*'nde klasik bir düzenle sergilene gelen porselen eserlerin yerine yerleştirdiği serisinde, 19. yüzyıla ait endüstriyel, kültürel ve tarihi öneme sahip sahneleri ve pastoral manzaralarını 21. yüzyıl Amerika'sının post-endüstriyel manzaralarıyla; "nükleer santrallere; kimyasal kirlilik nedeniyle tahrip edilen arazilere, haklarından mahrum bırakılan insanlara, masum tutuklulara, kurumsal açgözlülük tarafından yabancılaşmış kişilere, Meksika ve ABD arasındaki sınır

duvarına, terk edilmiş fabrikalara veya bir zamanlar erişilebilir doğal ortamlara” (Horton, 2019) yani bu yüzyılın Amerikan gerçekleriyle güncellemiştir.

Yeni Amerikan Manzaraları serisinden seçilmiş kintsugi uygulamalı tabaklardan *Trupmçı Kampanya (Trumpian Campaigne)*’de Paul Scott “Başkan Trump’ın göçmenlik karşıtı politikalarını” (Dahn, 2019: 12), Trump’ın seçim vaadi olan Meksika sınırına yapılan tartışmalı duvarı, ABD’de bitmek bilmeyen ırk kaynaklı nefret suçlarını, yaşatılan orantısız güç ve George Floyd’un öldürülmesiyle ateşlenen protestoları kolajlamıştır. Tabakı ortasından kıran yarığı, kintsugiyle birleştirmiş, kutuplaştırılan toplumları ayrışmanın büyüklüğüne vurgu yapmıştır (Görsel 16).



Görsel 16. Paul Scott, *Yeni Amerikan Manzaraları Trupmçı Kampanya (New American Scenery, Trumpian Campaigne)*, 2021

Kaynak: <https://www.oxfordceramics.com/exhibitions/23/works/artworks-3645-paul-scott-cumbrian-blue-s-new-american-scenery-across-the-borderline-2020/>

Bu tabaklar geleneksel olarak 19. yüzyılın ortalarında (1830’lar) Teksashılar ile Meksika arasındaki çatışmayı, Amerikan yerleşimcilerin pozisyonunu yücelterek tasvir eden, ABD pazarına yönelik popüler bir transfer baskı deseni serisi olan ‘Texian Campaigne’ seramiklerini referans alırken, Scott’ın uyguladığı kintsugi müdahalesi, ayrışmanın büyüklüğüne ve toplumun kutuplaşmış yapısına güçlü bir vurgu yapar. Scott, eserin temasında yer alan Meksika sınır duvarı ve duvarın yanlış tarafında kalan figürler aracılığıyla, coğrafi sınırların ötesinde, siyasallaşmış kimliklerin ve dışlanmış grupların toplum içinde nasıl bir ‘eşik’ alana itildiğini de sergiler (Dahn, 2019).

Yeni Amerikan Manzaraları serisinden bir diğer tabak *Artık Atık No. 4 (Residual Waste No. 4)*’dür. Paul Scott, tabakta Texas’ta bir petrol rafinerisinden geçen bir kamyonu gösterir. Tabak ortasında oluşmuş bir kusur olan çatlağı altınla doldurur ve asıl kusurun “açgözlülükleriyle dünyayı darphane yapan petrol şirketleri” (Wilding Cran Gallery, 2021) olduğunu söyler (Görsel 17).



Görsel 17. Paul Scott, *Yeni Amerikan Manzaraları Artık Atık No. 4* (*New American Scenery, Residual Waste No. 4*), 1850-2017

Kaynak: https://ferrincontemporary.com/portfolio/paul-scott-at-wilding-cran-gallery-los-angeles-ca/37999_scott-paul_scotts-cumbrian-blues_new-american-scenery_residual-waste-no-4_2019_fcg_9934_72dpi//

Yeni Amerikan Manzaraları serisinden verilebilecek son ve en farklı örnek, Paul Scott'un tüm dengeleri altüst ettiği Amerikan tarihinde önemli roller oynamış New York Battery Park'a ait anı tabaklarında kalan parçalarla oluşturduğu *New York Battery Park Triptik*tir (Görsel 18). Scott parçaları birbiriyle bütünleştirmek için tertemiz ve yeni beyaz tabaklar içinde boşluklar açmış, kintsugiyle yeni yerlerine altın dikişlerle bağlamış ve onlara yepyeni bir vücut, yeni bir hayat vererek iyileştirmiştir. Böylece onları değersiz bir kırık parçasından müze koleksiyonlarına girecek kadar yüceltmıştır.



Görsel 18. *New York Battery Park Triptik*, 1840, 2016 ve 2019

Kaynak: <https://ferrincontemporary.com/paul-scott-new-american-scenery/#jp-carousel-14609>

Bu triptik, Scott'ın onarım eylemine yüklediği kavramsal değer en keskin örneğidir. Geleneksel kintsugi felsefesinin kırığı kabulü gibi, Scott da bu triptikte kırık parçaları tertemiz, yeni beyaz tabaklar içinde boşluklar açarak yeni bir bağlama yerleştirir. Bu eylem, sadece fiziksel bir onarım değil, aynı zamanda tarihin parçalanmış kalıntılarını alıp, onlara yeni bir bağlam ve müze koleksiyonuna girecek kadar yüce bir değer vererek iyileştirme metaforudur.

Scott, atılmış ve unutulmuş kırıkları yeniden hayata döndürerek, endüstriyel seramik geleneğini ve onun yansıttığı tarihi, koleksiyonerliğin ve müzeolojinin alanına yeniden yerleştirmiş olur (Dahn, 2019).

6. Sonuç

Değersizlik ve kırılma hem insan deneyiminin hem de seramik nesnelerin fiziksel varoluşunun ortak temalarıdır. Seramikler, zamanla kırılma, yıpranma ve çatlama süreçleriyle kusurlu hale gelirler. Paul Scott'ın pratiği, bu kusurların gizlenmesi yerine kabul edilmesinin, onarım ve iyileşme sürecinin ilk adımı olduğu fikrine dayanır. Paul Scott'un eski bir Japon onarım tekniğiyle iyileştirdiği tabakların hepsinde kusurlar kabul edilmiş, birleştirme, bütünleştirme yapılmış ve yaraların aldığı yeni biçim, anlatımdaki en çarpıcı etki olarak kullanılmıştır. Paul Scott'ın çağdaş seramik pratiği, kintsugi estetiğini geleneksel onarımın ötesine taşıyan güçlü bir politik metafora dönüştürmektedir. Çalışmanın gösterdiği gibi, sanatçı; kırık seramik nesneleri küresel krizlerin (çevre, savaş, siyasi kutuplaşma) görünür izleri haline getirerek, çağdaş seramik sanatının toplumsal eleştiri aracı olarak ne denli etkili olabileceğini kanıtlamıştır. Scott'ın altın dikişleri, kusurların gizlenmesi yerine kucaklanması gerektiğini hatırlatarak, parçalanmış insanlığın ve coğrafyaların iyileşme potansiyeline dair umut veren, eleştirel bir çağrı sunmaktadır.

Teşekkür: Bu çalışmanın ilk versiyonu, 14 Nisan 2021 tarihinde İzmir Buca Eğitim Fakültesi'nde çevrim içi olarak gerçekleşen 'Sanatın İyileştirici Gücü Uluslararası Sanat ve Tasarım Konferansı'nda sözlü bildiri olarak sunulmuş, tam metin bildiriler kitabında İngilizce olarak yayımlanmıştır. Bu kitap bölümü, ilgili bildirinin kavramsal, içeriksel olarak genişletilmiş ve güncellenmiş son halidir.

Kaynakça

- Ağatekin, E. (2018), *Çağdaş Seramik Sanatında Mavi Beyaz Tabaklar*, İdil Sanat ve Dil Dergisi, cilt 7, sayı 48, 919-930
- Ağatekin, E. (2021). *21.yy. Seramik Sanatında Yeni Arayışlar: İleri Dönüşüm Eğilimi*, Virüs Üç Aylık Kültür-Sanat ve Edebiyat Ortak Kitabı, Sayı 6, s.362-382
- Aiyar, P. (2016). *A Japanese ceramic repair technique teaches us to embrace our scars*, 12.12.2025 tarihinde <https://asia.nikkei.com/NAR/Articles/A-Japanese-ceramic-repair-technique-teaches-us-to-embrace-our-scars> adresinden alındı.
- Dahn, J. (2019) *On the Threshold Paul Scott, New American Scenery*, 11.12.2025 tarihinde <https://ferrincontemporary.com/wp-content/uploads/2020/04/On-The-Threshold-Paul-Scott-New-American-Scenery-by-Jo-Dahn.pdf> adresinden alındı.
- Durul T. (2020) *Depremlerin ağırlık merkezi 'Pasifik Ateş Çemberi'* 09.12.2025 tarihinde <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/depremlerin-agirlik-merkezi-pasifik-ates-cemberi/1750477> adresinden alındı.
- Garcia, H. Miralles, F. (2017), *Ikigai-Japonların Uzun ve Mutlu Yaşam Sırrı*, İndigo Kitap, İstanbul
- Gopnik, B. (2009). *Golden Seams: The Japanese Art of Mending*, 10.12.2021 tarihinde <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/03/02/AR2009030202723.html> adresinden alındı.
- Horton L. (2019). *Paul Scott's Valuable Lessons*, 9.12.2025 tarihinde <http://www.arteidolia.com/paul-scotts-valuable-lessons/i> adresinden alındı.
- Kemske, B. (2021). *Kintsugi: The Poetic Mend*, Bloomsbury Publishing
- Lesser, C. (2018). *The Centuries-Old Japanese Tradition of Mending Broken Ceramics with Gold*, Artsy, 12.12.2025 tarihinde <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-centuries-old-japanese-tradition-mending-broken-ceramics-gold>, adresinden alındı.
- Reynier, C. (2020). *The Exceptional Grandeur of Small Objects: Paul Scott's Ceramics*, Polysèmes, 10.12.2025 tarihinde <http://journals.openedition.org/polyseme/8177> adresinden alındı.
- Scott, P. (2002). *Ceramics and Print*, Second Edition A&B Black Publishers
- Scott, P. (2012). *Three Gorges, After the Dam 3*, 8.12.2025 tarihinde http://cumbrianblues.com/wp-content/uploads/2017/05/6.3gorgesInk_d.pdf, adresinden alındı.
- Scott, P. (2015a). *Scott's Cumbrian Blue(s) and RE, Re-animate, Repair, Meld and Mend*, 8.12.2025 tarihinde <https://cumbrianblues.com/wp-content/uploads/2016/07/14.Cracksandthings.pdf>, adresinden alındı.

- Scott, P. (2015b). *Cumbrian Blue(s) - On Cracks, Blooms and Chips* 09.12.2025 tarihinde <https://cumbrianblues.com/wp-content/uploads/2016/07/14.Cracksandthings.pdf>, adresinden alındı.
- Scott, P. (2016a). *Background to Cumbrian Blue(s) WMD, Bombs Over Baghdad and Gaza series*, 11.12.2025 tarihinde <http://cumbrianblues.com/wp-content/uploads/2017/05/25.WMDBOBGaza.pdf>, adresinden alındı.
- Scott, P. (2016b). *Unconventional Clay: Engaged in Change*, The Nelson-Atkins Museum of Art, 12.12.2025 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=SjDkYdNPIM8>, adresinden alındı.
- Voile, P. (2015). *True Blue: Exploring the Myths of the Blue-and-White Tradition*, HORIZON Transferware and Contemporary Ceramics, Paul Scott (eds.), Arnoldsche Art Publishers, Kranj
- Whiting D. (2021). *Paul Scott*, 12.12. 2025 tarihinde <https://www.oxfordceramics.com/artists/87-paul-scott/overview/>, adresinden alındı.
- Wilding Cran Gallery, (2021). *Fran Siegel and Paul Scott | Seam & Transfer*, 12.12.2025 tarihinde <https://show.inventory.gallery/seam%26transfer?docKey=ypcwil&installation=bottom&priceKey=wbviuz>, adresinden alındı.
- Yılmaz, E. (2012) *Seramik ve Transfer Baskı: 1750-1900*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi (10), (93-111), 2012.

BÖLÜM 6

Postmodern İktidarın Dijital Gözetiminde Panoptik Bir Görüntü Olarak Sanatta Cinnet Halleri

Mehmet Sıddık Turan¹ & Abdül Tekin²

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Iğdır, ORCID ID: 0000-0002-5556-5370

² Doç. Dr., Iğdır Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Iğdır, ORCID ID: 0000-0001-5392-562X

Gözetim, Denetim ve İfşa

İktidar yapılarının tarihsel evrimi üzerine postmodern süreçlerin gereği olarak kitle yönetsel araçların dönüşümü üzerinden gerçekleşir. Bu dönüşümün görünen ve gösterilen üzerindeki etkileri, gözetim ve denetim araçlarının fark edildiği kadar kapsamının da genişlemesine yol açmıştır. Modern sonrası dönemde gerçekliğin algısal boyutta çeşitlenen tarifleri üzerinden, gözetim ve denetim araçlarını salt disiplin içeren bir veriyi aşarak, sınırları muğlak bir perspektifi üretmiştir. Mevcut ağların ifşa ve inşasında belirgin dönüşümlerin izini sanat eserinin kurgusallığı içeriğinde, kitlesel bir etkin unsur olarak görülür. Bu görüntü ve gösteren ilişkisi *Panoptikon* kavramını doğurur. Konuya en yakın ve etkin tanımlama girişimi Michel Foucault tarafından gözetim, bu bağlamda konuya denetim ve ifşa başlığında olmasa da ilk kez *Panoptikon* tanımı üzerinden ele alınır. Foucault tarafından ortaya konan ve iktidar yapısının gözetim istencini dönüştürdüğü bu tanım, Samuel ve Jeremy Bentham'ın tasarladığı mimari bir yapı olan hapishane modeli ile ilişkilendirilmiştir.

“Bentham’ın Panoptikon’u bu düzenlemenin mimari biçimidir. Bunun ilkesi bilinmektedir: çevrede halka halinde bir bina, merkezde bir kule; bu kulenin halkanın iç cephesine bakan geniş pencereleri vardır; çevre bina hücrelere bölünmüştür, bunlardan her biri binanın tüm kalınlığını katetmektedir; bunların, biri içeri bakan ve kuleninkilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve ışığın hücreye girmesine olanak veren ikişer pencereleri vardır. Bu durumda merkezi kuleye tek bir gözetmen ve her bir hücreye tek bir deli, bir hasta, bir mahkûm, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir” (Foucault, Hapishanenin Doğuşu, 1992, s. 251).

Mahkumların gözlemi sırasında hücrelerin içine olabildiğince fazla ışık girmektedir. Bu alan aynı zamanda gözetleyen için de görünmezliğin kapsandığı bir alanı doğurur. Bu yolla da hücrenin asıl işlevi ters yüz edilmektedir. Gözetim ve denetimin şartları değişerek mahkûmun karanlıkta kalarak saklanması değil izleyen, gardiyan veya gözetmenin saklanmasına evirilmektedir. Karanlıkla saklamak, görülmeme istenci ve kapatılma durumu mahkûm veya denetimin muhatabı tarafına değil gözetimin egemenliğine ve amacına hizmet etmektedir. Görülmüyor olmak burada en az arzulanan şeydir. Görünmeden görmek, görerek izlemek en çok burada anlamlı olmaktadır.

Sadece bir hapishane modeli olarak değil aynı zamanda da gözetimin karmaşık doğasının bir gereği olarak da farklı alanlarda iktidar yapıları bu model üzerinden dönüştürülmüştür. Özellikle hastane ve okullarda uygulanmasına yönelik çalışmalar düşünülmüştür. Eğitim alanlarında uygulanmasına yönelik eğitmenin gözetimde yürütmesi gereken süreçlerin izlenmesinde bu tekniğin kullanıldığı görülür. İşçi ve eğitmenlerin çalışanları gözlemesi esnasında

kullanılabilecek olan bu yöntem için hapishane ve hücre sistemi kadar verimli olmayacağı da düşünülmelidir. Ancak özellikle sözel olarak talimat ve yönergelerin uygulanacağı durumlarda bu yöntem daha uygulanabilir haldedir. Bentham “Bu tipler, bir yandan, gerektiğinde, eğitmen tarafından, eğitmen locadaki merkezi konumunu terk etmeden işçilere talimatlarını iletmesi için seslenmesini olanaklı kılar ve diğer yandan da locada değişik eğitmenlerin ya da kişilerin aynı anda hücrelere seslenmesinden doğabilecek karmaşayı engeller” diyerek Panoptik kontrol çeşitlenmesinin uygulanışını aktarır (Bentham, 2019 s. 15-16). Sözü geçen bu yapıların farklı toplumsal kurum ve uygulamalarda kullanılabilişliği de böylelikle düşünülmüş olduğu görülür.

Kapitalist iktidar yapısının toplumu baskı ve denetim altına almasına yönelik uyguladığı süreçlerde göz önemli bir göstergedir. Görünmeden görmeyi amaç edinmiş bu yönetsel aklın şuuru gördükleri ile anlamlıdır. İktidar yapılarının ilke edindiği görünmeden görmek mottosu içinde “göz” önemli ve özeldir “Çünkü görünmeden gören iktidar ile toplumun bilinç yapısı üzerinde "göz" önemli bir iktidar organına dönüşür. “İktidarın gözü” yaşamı bir hapishaneye dönüştürür. Özellikle, üretim süreçlerinde işçilerin denetim altına alınması ve sonrasında tüm yaşam alanları iktidarın gözü için görünür kılınır. (Su Yayınevi, 2019, s. 7). Sınırlar bir özgürlük hattının bitimini değil, mahremi ihlalinin kendisini merkez alır.

Benzer bir uygulama kiliseler üzerinde uygulama olarak değilse de düzenlenme sırasında vardır. Bu ilişki karşılıklı bir benzerlik içermese de görüntüde bir benzerlik doğurmaktadır. Özellikle Ortodoks kiliselerinde ortaya çıkan ve temelde “Görünmeden görmek” üzerine kurgulanan yapısallığını çağırıştırır. Panoptikon mimari ve kilise yapısı arasında yer alan bu düzen benzerliği merkezi noktada yer alan bu konumlanma bir her yerdeliği anımsatır. Asimetrik bir pozisyon üretme üzerinden bu durumda kendini montajlar. Simon Werret, “Ortodoks Kilisesinde “Metaballo” eylemi cemaatin gözünden saklanmıştır. Aynı zamanda ikonlardaki ve Pantokrator'daki İsa'nın imgesi, onlar ilahi gücün kaynağını bilmezken, aynı gücün onları izlemekte ve yargılamakta olduğu düşüncesini yaratmak için, “ikonsstasis” de kubbede cemaatin karşısındadır” ifadeleri ile aktarır (Werret, 2019, s. 103). Bu konumlanmada tanrıyı ve yarattığı efsunu görme yetisi yalnızca onun ayrıcalıklı kıldıklarına müsaade edilenlerindir. Bu gösterilesi gözün ilişkisi her yerden izlenenlerin itaatinin de kaynağını oluşturur. Yine Werret, “Bu görünür her yerdelik boyun eğmeyi sağlar. Aslında Panoptikon'un mimarisi Ortodoks kilisesindeki iktidar mekanizmasının sekülerize edilmiş bir biçimini sunar” der (Werret, 2019, s. 103).

Panoptikon zaman içerisinde mevcut çağın sağladığı değişimleri de içererek kapsamını dönüştürmüş ve dijital çağa ve postmodern iktidarın en kullanışlı araç ve kavramına evrilmiştir. Bu tanım yapı olarak gözetim alanlarının sınırsız

çokluğunu içerecek biçimde genişlemiştir. Bu kavramın toplumsal gündemin cınnet hallerinin göstereni olarak çoğaldığı gözlenir. Toplumı izleyen bir göz olarak denetlenen her şeyin içeriğini de kapsaması için de geçmişin bu dönüşümünü iyi anlamak gerekmektedir.

Bu dönüşümü modern çağın dijital evrimini ve günümüzdeki denetleme ilkelerinin toplumla ilişkisini iletişim birimleri üzerinden değerlendiren ve panoptikon sonrası bir tanımlamayı gerekli gören Selin Bitirim Okmeydan yeni bir bakış açısıyla farklı görüşlerin kapsayıcılığı etrafında konuyu gündeme alır. Buna yönelik dijitalleşme ve post modernite kavramlarını panoptikon üzerinden açıklar. Süreçte gidilen ve yeni başlıklar ile çeşitlenen tanımların alt başlıklarını aktarır.

“Sosyal medya araçları ve özellikle internetin yaygın kullanımı, dünyanın her yerinde dijital gözetimi kolaylaştırmakta ve kaçınılmaz kılmaktadır. Bu durum, Mark Poster’a göre (1990) göre süperpanoptikon, Zygmunt Bauman ve David Lyon’a (2012) göre akışkan gözetim, Mark Andrejeviç’e göre (2007) dijital kuşatma, Roy Boyne’a göre (2000) göre panoptikon sonrası gibi kavramlar ile açıklanmaktadır” demektedir (Okmeydan, 2017, s. 59).

Postmodern dönemin değişen gerçekleri, dijitalleşen dünya ve iktidar tekniğinin bu yeni formu ve gözetim araçları ile farklı sahalarda ve farklı biçimlerde görünmeden gözetlemenin akıl dışı yollarına başvurur. Dijital gözetimi saran bu yollardan en can acıtan ve inciteni savaşlarda kullanılan ve temelde, aslında sessizce görmeyi ve gördükten sonra da işaretlediği hedefi yok etmeyi-vurmayı amaçlayan İHA’lar bunun en gerçekçi sunumunu bize aktarır. Baumann ve Lyon’a Göre bilgiyi toplayarak bir avcı şahin gibi yukarıda sessizce avına kilitlenen ve bu kilitlenme esnasında elektronik donanımlarını kullanarak kusursuz bir isabetle, atışlarıyla kurbanının göz bebeklerine bakmayarak işlediği cinayetin sorumlusu değilmiş gibi sessizce oradan uzaklaşır. Bu işlem sırasında elektronik gözün asıl görevi onu kullanan operatöre ya da yazılıma hedefine ait ya da idam edilecek olanın konum bilgisini açık vermekdir.

“Ancak bu işlevini başarıyla yerine getiren ve operatörünü" gerçek zamanlı" olarak hızlı bir biçimde hemen işlemek şöyle dursun, derlemeye bile muktedir olmadığı bilgi dalgalarında boğan İha, örtük ve konuşulmayan diğer bir işlevini yerine getiriyor olabilir: yok edilecek suçluları tamamen kendi başına seçmenin ahlaki külfetinden operatörü kurtarmak: ayrıca daha da önemlisi, bir hata durumunda operatörün ahlaksızlıkla suçlanmasını peşinen garantiye almak. “Masum insanlar" öldürüldüğünde, bu ahlaki bir yanlış veya günah değil, teknik bir hatadır ve kanun kitapçıları açısından değerlendirildiğinde de kesinlikle bir suç teşkil etmez. (Bauman & Lyon, 2020, s. 103)

Yine farklı tanımlamalar arasında yer alan omnptikon, süper panoptikon ve akışkan gözetim gibi bakış açılarının aşağı yukarı aynı zaman diliminde ele aldığı bu süreçler etrafında konu ilerler ve büyür. Bu tanımlanan postmodern dönemin iktidar tekniğinin değişen araçlarının yarattığı iktidar gözetimi, toplumları

gözetleyerek veriler üzerinden onları işlemesi ve bu işledikleri bilgileri kapitalist döngünün tüketim çarklarına ve hatlarında yeni veriler olarak sunması önemsenmelidir. Ticari tüketim mallarının ihtiyaç duyduğu kapitalist pazar verilerinin kişisel ve bireysellik mahremiyetinin hiçe sayılarak paylaşılması ve bu amaca binaen kolaylıkla erişilebilir kılınması, gözetimin bugünkü teknolojik dille ulaştığı önemli bir seviye olarak karşımıza çıkar. Burada algıları sınırlayan sınırların aşılarda standart kalıpların dışına taşan ve sözde güvenlik talepleriyle teknoloji şirketlerinin pazarlama üzerine ürettiği gözetim iktidarının yeni formu açıkça ifşa edilmektedir.

Bu duruma yönelik Bauman'ın "Akışkan modernite mevhumu, gözetimi yeni yollardan çerçeve içine alıyor; gözetimin mevcut gelişiminin nedenleriyle ilgili çarpıcı iç görüler ve gözetimin en kötü yönleriyle nasıl başa çıkılabileceğini konusunda üretken fikirler sunuyor" sözleri son derece önemlidir (Bauman & Lyon, 2020, s. 13). Küreselleşen pazar ekonomilerinin yarattığı iş dünyasının yeni ruhu toplumun sınırsızca sömürüldüğü bir düzen doksanlı yılların değişken ekonomileri üzerinden yeniden kurgulanır. Baumann bu durumu "İş dünyasının yeni ruhunun sözcüsü Peter Drucker'in ünlü sözleriyle "artık toplum tarafından kurtarılmak yok"; Margaret Thatcher ise daha açık sözlü bir tutumla," artık toplum diye bir şey yok" diyordu" diyerek açıklar (Baumann, 2020, s. 143). Gözetlenmesinin gereği olarak izlenmek sadece bilmenin istencinin gereği olarak ortaya konan bir eyleme dönüşmektedir. Bu eylem George Orwell'in 1984 romanında olduğu gibi her yeri izleyen büyük biraderini yok etmiş-kaybolmuştur veya hevesli kız kardeşlerin merakla gözetlemesine gerek duymadan ortaya koyduğu bir çözümdür. Burada yeni toplum düzeni herkesin kendi başına birey olduğu ve bu bireyselliğin içinde var olmaya devam eden ve artık izlenmesi gereken bir yol ya da liderin bir daha gelmeyeceği gelecek düşünüş bizlere sunar. Bu düş aynı zamanda herkesin olmaya mecbur olduğu şeyi tekrar tekrar kendisine hatırlatır. Yani bugünden sonra artık bizler bireyselliğin kulesine kapatılmış haldeyiz ve olmaya mecbur olduğumuz şeyi olmaya ve yapmaya devam edeceğiz.

"Foucault biraz da alay ederek, Hegel den bu yana yapılan felsefenin amacını gerçek olan rasyonel eleştirme olarak belirleyecek, günümüz bilgi ahlakının da bunun tam tersini yapması gerektiğini söyledi: "eski çağ filozoflarının geçmeleri gereken nihai imtihan, bilge yetiştirme dirayeti idi... günümüzde ise katliamlara anlam verebilme kabiliyetidir. Geçmiş filozoflar insanların kendi ölümleriyle başa çıkabilmeleri sağlamışlardı, şimdiki ise başkalarının ölümünü kabullenmesini sağlıyor" (Paras, 2016, s. 122).

Foucault'nun bu tespitinin temelinde yatan ana düşünce kuşkusuz postmodern toplumun denetim mekaniklerinin uğradığı dönüşümü aktarır haldedir. Bu dönüşüm neoliberal toplum düzeninin de kendi yapısal izlenimi hakkında ürettiği yargılara kökten bağlıdır.

“Neoliberalizm sorunu üzerinde durmamın bir daha var. Buna eleştirel ahlak sebebi diyebilirim. Gerçekten de düzenli olarak öne çıkan konulara bakarsak, şu an en çok masaya yatırılan ve en farklı ufuklardan yola çıkarak incelenen neredeyse her zaman devlet; devlet ve sınırsız büyümesi, devlet ve daimi, aşırı varlığı, devlet ve bürokratik gelişimi, devlet ve içinde barındırdığı faşizm tohumları, devlet ve koruyucu babacan görünümü altında onda mündemiç olan şiddet...” (Foucault, Biyopolitikanın Doğuşu: Collage De France Dersleri (1978-1979), 2015, s. 156).

Dijital gözetim olarak gözün iktidarında Big Brother her daim unutulmamaya çabalar kendini hatırlatır. Dijital bir içerikle çevrimiçi bir kapsama alınan gözetim mekanizmaları ve iktidar gözü bu kez içsel bir dönüşüm geçirir. Bu dönüşümü Han “Dijital Panoptikon’daysa hiç kimse kendini gerçekten gözetleniyormuş ya da tehdit ediliyormuş gibi hissetmez. Bu yüzden de “gözetim devleti” ifadesi dijital panoptikonu tanımlamaya uygun değildir. Burada insan kendine özgür hisseler. Ama Orwell’in gözetim devletinde mevcut olmayan bu hissedilen özgürlük bir sorun oluşturur” sözleriyle açıklar (Han, 2022, s. 47). Gönüllü bir gözetimin bu kez istekli bir gözlenme arzusuna dönüşür ve sosyal medya ve kişisel-özelleşen alanların içinde özgürleşeceğine aksine bu yolla sömürülür. Han’ın ifadesiyle “Dijital panoptikonda enformasyonu irademiz dışında elimizden olan bir Big Brother bulunmaz. Kendimizi kendi isteğimizle sergiler hatta çıplaklaştırırız” (Han, 2022, s. 47). Bu görünmeden görme diyalektiğinin dönüşüme uğramış halidir. Bu dijitalleşen gözetim tekniği yeni bir bakışa muhtaçtır ve akla gelen ilk çözümleme yine Han’ın denklemini doğrular.

“Günümüzdeki Big Data coşkusu 18 yüzyıldaki çabucak sönen istatistik coşkusunu andırıyor en çok. İstatistik 18 yüzyılın Big datası sayılabilir. O zamanlar istatistiksel akla karşı, özellikle romantizm cephesinde bir direniş başlamakta gecikmemişti. Ortalamadan ve normallikten tikslenme romantizmin temel eğilimidir. İstatistiksel olarak olası olanın karşısına tekil, olasılık dışı, aniden beliren çıkarılır. Romantizm istatistiksel normallığe karşı garip anormal ve aşırı olanı geliştirmiştir. (Han, 2022 s:80)

İstatistiksel verilerin veya big datanın veya dijital gözün ya da dijital Panoptikonun ve dahası birçok tanımlamanın sunduğu gerçekliğin sınırlarında düşünürken özellikle günümüz neoliberal, postmodern ve kapitalist içeriğin özünde olduğu gibi iktidar biçimlerinin kitleler özelinde dönüşüme uğradığı kesindir. Bu bağlamda günümüzün en önemli, en güncel ve en etkili iletişim araçlarının sunduğu verimli çözümler sanatı kapsamakta ve hatta içermektedir. Bu bağlamda iktidarın dönüşen formu toplumu kontrol etmedeki kullandığı yöntem ve özellikle de panoramik bir görüşü açıklayan şu sözler değerlidir. “İktidar eski usul kaba şiddet yerine, estetize edilmiş şiddet biçimleri ile

muhafiflerini yok etmeyi amaçlar (Çoban, 2019, s. 136)”. Bu muhalif seslerin dönüşüm gereçlerine bakılması bu durumda önemlidir.

Sanatta Cinnet ve İktidarın Gözetimi Hakkında

Toplumsal cinnet imgesinin tanımsal karşılığı, kullanımı ve bu cinnet halinin toplumsal gündeme katılımı, özellikle sosyal etkileşim araçlarının ahlaki sınırsızlığı içinde görünür olmaktadır. Günlük arka sayfa cinayet haberleri, olay mahalli ve katliam sahalari, savaş ve vahşetin yıkıntıları arasında masumların kesilen koparılan bedenlerinin görüntülerini ve sansürlenmiş haber başlıkları arasında, ahlaki tabular hiçe sayılarak gündelik dilin bayağılığında sıradanlaşan bir içerikle üretilir. Bu ilişkinin karşılıklı çözümlemesi ise sanatın gösterdiği cinnetin acı dili ile anlaşılır olur. Sanat ve cinnet arasındaki ilişki, sanat nesnesi üzerinden çözümlenirse; “görülen ateş, ona yaklaştığımda ona duyduğum acının nedeni değildir: beni bu acıya karşı uyaran göstergedir” önermesi hatırlanmalıdır (Berkeley’den akt. Foucault, 1994, s. 96). Bu duruma sebep sanatın biricik konusu olan bedenın sembolik olarak toplumun bir bütünü şeklinde düşünülmesidir. Bedene yönelen öfke izlerinin nesnesi olarak, öyküsel temasını kültürel, zaman aşırı ve tüm yaşamsal değerlerin üzerinde gören, sorgulandığı ve onaylandığı bir alan olarak düşünülmesidir. Eğer beden ve iktidar üzerinden cinnet halleri sorgulanmaya girilirse bedenın maruz kaldığı tüm yaşamsal kalıntıların bir iz düşümü ortaya çıkar. Hal böyleyken iktidarlara her sahada; kültür, gündem ve sefalet ile halkı boyunduruk altına alma girişimleri ile iştahlanırken sanatın bundan yalıtık olması elbette ki düşünülemez. Ancak sanatın iktidarın dayattığı sipariş estetiğinden kopuşuyla birlikte, istismar ve sömürünün kökenine yönelik sanatın içeriğindeki kapsamına karşı eleştiriler de üretilmiştir. Oysa geçmiş zamanlarda sanatta, sanatçının duygu ve düşüncesinin yerine bir yönüyle egemen olan iktidar yapısının istekleri, fikirleri ve dayatmaları yoğunluktaydı. Dolayısıyla evirilen iktidar ve beraberinde iktidarın disiplin nesnesi olan beden de bu anlamda dönüşüme uğramıştır.

Sanatın politik yönü, ilkin çevresinde olan biteni bedenın tahribatı üzerinde halk kültürü ve dönemin toplumsal olaylarla bedenın uğradığı başkalaşım kapsamında anlatılmıştır. Sanatın ifşa eden formu, bedenın bozumunu bir sonuç üzerinde değil genellikle sürecin yarattığı dönüşüme odaklanmayı önerir. Nitekim çatışmalı dilin kökenine inmemiz demek olan bu perspektif, ilkin bireyin öteki olarak nasıl kategorize edildiğinin de incelenmesini gerekli görür. Öteki olma serüveni genelde iktidarın egemenliğinde genel geçer olan kültürel sınırların içinde boyun eğen herkesi *yerli* sayıp dâhili sınırında tutar, bu sınıra itiraz edip kabul etmeyi ise *yabancı* olarak sınırın dışına iter. Kategorik dilin (suçlama dili) oluşturduğu sınırlar ve sonrasında oluşan çatışmalar keskin hatlar oluşturmuştur. Böylelikle sınır ve sınır aşımı arasındaki gerilimler, mağdurun ve ötekilik dilini uçlara taşımıştır. Dolayısıyla sanat ve cinnet imgesinin en önemli özelliği de sanatın sınırlara ilgisinden kaynaklı anarşist tavır olarak kabul

edilmesine, biçiminin uyumsuz ve ciddi bunalımlara neden olacak derecede rahatsız edici ihmalkâr anlatımları ile olmuştur.

İktidar bağlamında sanatın konusu olan öfke ve cinnet imgesinin kışkırtıcı yönünün toplumsal olaylara karşı felsefeden beslenerek destek aldığı açıktır. Rahatsızlık yaratan ve tehdit eden bu imge, aynı zamanda eleştirisinin tehdit içerikli olmasını önemsemez. Bu da yaşanan mağduriyetin veya gerilimin dillendirdiği eleştirisinin uçlara dokunan izdüşümünü ve sınırların ihlali konumundaki anlatımını doğurur. Huzursuzluk yaratan bu spazm yaratıcı görünümeler cinnet halinin kapatılma ve hastalıklı görünümelerini kapatılmanın görünümüleri olarak tıpkı William Hogart'ın gravürlerinden Tom Rackawell'in kapatılması hikayesinde olduğu gibi (Resim 1) veya fantazmatik ifadeler taşır.



Resim 1. William Hogarth, Bir Serserinin İlerlemesi, levha 8, 317mm x 387mm, 1735.

Sanatta cinnetin konuya eklemlendiği haldeki teması yalnızca canlılığın sınırların dışında kalmış veya o sınırların ötesine geçmeye aday bir halde değildir. O, Kristeva'nın iğrençlik için ifade ettiği gibi “varlığın kuralsız, zıvanadan çıkmış bir içeriden ya da dışarıdan kaynaklandığını sandığı, tahammül ve tahayyül edilebilir olasılığın dışına defedilmiş bir tehdide karşı o şiddetli, karanlık isyanlardan biridir” (2014, s. 13). Tam da bu hali ile aslında duruma karşı konulmuş tepki dilidir. Bu dil manipüle eden görüntüsü ile seyircisine sataşarak ve münakaşaya girer. Tanımlanmasına çabalanan içerik olarak ise “Tahammülün etkisini azaltmak için manipüle olarak seyirciye direk bakışların seyirci mevcudiyetini unutturan dalgınlık içinde, kafaları kendi işlerinde meşgul ve kendilerinin seyirlik bilincinde olmadan betimlemektir” (Foucault, 2018, s. 112). Manipüle eden tarzı nedeniyle bu dil, sert, vahşi ve olanca saldırgandır. Fakat cinnet teması, iki ayaklı bir temadır. İlkin beden üzerinde gerçekleşen mağduriyeti ve bu durumu yaratanın yapabileceği sınırsızlığı aktarır. İkincisi ise bu istismar üreten durum, sansüre dayalı bir aktarımdır. Birincisinde mağdurun

üzerindeki iğdiş edilmişlikle; arzunun, bu arzu uğruna çekilecek çile veya verilen ceza çelişkisini acıyı çektiren üzerinden ve yine acı nesnesiyle açıklanır. İkincisinde ise acı nesnesiyle istenilen her deneyimin veya eylemin yapılması ve yapılmaması gerekeni aktarır. Yani; cinnetin sonucu olan cinayet bir cezanın nihai sonucudur. Ceza ve azap ise sınır aşımın kefaretidir. Bu ise ancak güç yani iktidar tarafından uygulanır.

Sanatçının yapıtı sadece teknik bir becerinin biçim almış hali değildir, yaşadığı dönemin hem toplumsal hem de siyasal pratiklerle kapsandığı bir üretim olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Nitekim sanat tarihinde üretilen tüm sanat yapıtları sadece sanatçının imgelem kaygısından kaynaklanan biçimler değil, sanatçının yaşadığı dönemin gerek politik sorunlarından gerekse toplumsal yapının kültürel işleyişini etkileyen her türlü durumun sanatçıyı etkileme potansiyelinden doğar. Böylelikle konunun iktidar ekseninde olan bu boyutu, baskıdan doğan şiddetin ya da sansür terimleri içinde sadece günümüze ait kavramlar olmadıkları anlaşılır. İnsanın aidiyet, kimlik, cinsiyet, mülkiyet ya da özel mülk gibi bireyin varlığını tanımlayan ve diğerinden ayıran, belirlenimler ile onu diğer toplumsal yapılar karşısında farklı ve daha güçlü kılacak öz şartlar olarak sorgulandığı günden beri bu durum vardır. Böylelikle ifade edilen bu kavramlar, sadece siyasal bağlamda bir erkin somut ifadeleri olarak bulunduğu şartlarda geçerli olmaz. Bu durum iki kişiden herhangi birinin diğerinden baskın olması anında açığa çıkar. Mikro iktidar baskın veya yönlendirici olanın iktidar olması; planlama yapanın, kural koyanın ve yasakları belirleyenin mevcudiyetidir. Aynı zamanda planlama yapan, kural koyan ve yasakları belirleyen her otoritenin meşru olup olmadığı da bu tanımlama kapsamında sorgulanır. Ancak otoriteyi meşrulaştıran şey ise otoritenin bilgisine karşı hissedilen güven duygusudur.

Cinnet ve iktidarın gözü (Proto Panoptikon tanımı üzerinden) tanımlanan hallerini aktaran görüntülerinin dönemsel farklılıklar içermesi gibi zaman ve mekân değişikliklerinde alegorik anlatımları da zaman zaman öne çıkarmaktadır. Tıpkı Peter Paul Rubens'in "Sabine Kadınlarına Tecavüz" (Resim 2) resminde olduğu gibi. Öfke ve cinnet halleri bu eserde iktidarın göstermeye çalıştığı şiddet elini daha görünür kılar.



Resim 2. Peter Paul Rubens, Sabin Kadınlarının Kaçırılması, TÜYB., 1639-1640

Fransız devrimiyle birlikte iktidar yönetim düşüncesi değişir, artık ölüm ve öldürme yerine yaşatma, çoğaltma ve bu kitleyi ayarlama ve uyarılama metoduyla hesaplayarak yönetme düşüncesini benimser. Artık iktidarın şiddet dili de değişir. İktidar şiddetinin tarihsel dönüşümünün izlerine bakıldığında özellikle 18. yüzyıldan itibaren iktidarlar, yanlı cezai yaptırım olarak öldürme hakkının veya sert ceza hukukunun dönüşüme uğradığı kayda geçer. Bu durumu Michel Foucault şöyle açıklar:

Peki 18. yüzyıldan itibaren (Beccaria'nın açıkça belirttiği gibi) cezaların hafifliği ilkesi-bir kez daha hatırlatayım bunun arkasındaki sebep asla insanların yükselen hassasiyeti değildi-, cezaların daha ılımlı kılınması ilkesi, neye dayanıyor? daha önce yaptığımdan daha iyi incelemeye çalışırsak şuna dayanıyor: bir taraftaki suç ile diğer taraftaki hükümler otorite, yani suçu cezalandırma yetkisine, gerekirse ölümle cezalandırma yetkisine sahip otorite arasına giren şeyin neydi? Artık yönetimin üzerinde söz sahibi olduğu tek şey olan olağanüstü ve incecik bir çıkarlar katmanıydı bunların arasına giren. Böylece cezanın, zarara uğramış insanların çıkarları, karşılanması gereken hasar vs. oranın da hesaplanması gerekliliği ortaya çıktı. Fakat artık cezanın sadece başkalarının, çevrenin, toplumun vs. çıkarlarına dayanması gerekmiyor. Cezalandırma etkili bir yöntem mi? cezalandırmanın işlevi ne? Toplum için faydalı olması için cezanın nasıl olması gerekli? İşkence etmek anlamlı mı, yoksa ıslah etmek mi gerek? Nasıl ve ne ölçüde ıslah etmeli? Bunun maliyeti nedir? (Foucault, Biyopolitikanın Doğuşu: Collage De France Dersleri (1978-1979), 2015, s. 42).

Ali Akay Nietzsche'nin "insanın ölümü" metaforu üzerinden insanı tanrı ile olan ilişkisi bağlamında değerlendirmesi ölüm düşüncesinin üst insan fikri ile kapsadığı bir gerçeği önerir. Bu gerçeklik Foucault'nun düşüncelerinden hareketle *insanın ölümü* metaforu içinde iktidar meselesi ile gücün evrimi arasındaki mesafenin anlaşılmasıyla çözülür. İktidar meselesi Akay'ın

Foucault'nun düşünceleri ekseninde geliştirdiği tanımlama ile açıklar ve iktidar tanımı ile ele alınan insanın kitlesel karşılığını sorgular.

Foucault'nun iktidar kavramı diyagrammatik bir kavramdır (yani şekli belli olmayan bir magma yığınıdır). Böylece ortaya çıkan şekilleri- ki bunlar bilginin meydana getirdiği şekillerdir- daima bir değişiklik içindedir. Kuvvetlenip belli bir biçime girdikten sonra, güçler arasındaki ilişkiler tekrar değişir ve yeni şekiller onların yerine alabilir. Şekiller böylece belirli güçler arasındaki ilişkilerde görünen mutasyonlardır” der. (Akay, 2016, s. 97)

Ali Akay “Böylece modern toplumlar artık merkeze bir iktidara ihtiyaç duymaksızın, kurumlaşan bir “demokratik” iktidar modelini geliştirmiş olur; çünkü artık burada hiyerarşik olarak aşağı-yukarı ilişkisi yerine yatay-geçişli bir iktidar biçimi ortaya çıkmaya başlamıştır. Yani egemen kralın yerini alan bir kişi değil bir magma yığınıdır. Bu anlamda kimin gördüğü görünmez hale gelir. Görünmezler miktarı baş gösterir. Kontr gerilla ile modern toplumların ilişkisini belki de daha rahat algılamaya başlarız. Ancak görenler görünenleri boyunduruk altına almak üzere yönetilenleri daha bireysel olarak görünür kılmak isteyerek, yönetilenlerin anonimleşmesini engellemeye çalışır. (Akay, 2016, s. 116).

Eric Paras Foucault'nun Biyopolitika üzerine gerçekleştirdiği dersleri ekseninde ele aldığı devlet aklının tarihsel dönüşümü ve mikro iktidar yapılarının kapsamlı düzenini, yapının işleyişine evirdiği yöntemleri *polis devlet* üzerinden aktarır. Devlet aklının işlemlerini sağlayan aygıtın *polis* tarafından temsil edildiği ve devlet aklının ilkeleri uyarınca kendi geleceğimizi yönetmenin doğal sonucunun regülasyon (*reglementation*) mefhumu olduğu tespitinde bulunur (Paras, 2016, s. 72). Foucault'ya göre polisin amacı vatandaşların etkinliğini, devletin içsel gelişiminde ve dışsal iktidarında farklılık gösteren bir unsur belirlediği ölçüde gözetip gözetlemektir (Paras, 2016, s. 73). Foucault'nun terimi atfettiği özel anlamıyla “polis devleti”, halkının yapma kapasitesi ile ilgilenen bir devleti; bu türden bir devletin kendi halkının yaşamının her yönüne dahil olmasının sebebi, tam da tüm etkinliği devlet yararına rasyonelleştirmek ve azami seviyeye çıkartmaktır” biçiminde açıklar (Paras, 2016, s. 127).



Resim 3. Francisco Goya, Yaşanacaklara Dair Önseziler, Savaşın Felaketleri Dizisi, Gravür Baskı, 14.9x19 cm 1810-1820



Resim 4. Francisco Goya, “Bilerek veya Dikatsizce”, Savaşın Felaketleri Dizisi, Gravür Baskı, 15,6x20,3 cm 1810-1820.

Bu dönem sanatında da cinnet ve iktidarın gözü konusu tıpkı değişen iktidar biçimi içinde hesaplanan içeriğinde olduğu gibi dönüşüm temelinde ilerler. Eserlerde karşılaşılan öfke ve cinnet metaforu, bazen alaysı ve tekinsizlik içeren haliyle nihai son olarak, bazen de şiddetin sonunda mağdurun bizzat kendisi ya da ölümün varlığı üzerinden zalimi oynayarak şiddeti üreten olmuştur. Hatta ölüm ve iktidar arasındaki ilişkiyi insanın yıkıcılığı ve doğrudan şiddetin nesnesini gösteren bu imge, insanının yarattığı tahribat ile tahrip olan nesnesiyle kendisini yüzleştirir. Nasıl ki daha önceki örneklerinin de işaret ettiği gibi delilik ile pekiştirilen sonun, bu dönemde, aklın yokluğundan oluşan kaosun yarattığı öfke ritmi ve insani yıkıcılığın kökeni itibarıyla sert bir ironiyle aktarılır. Böylelikle güç ile güçsüz yani (iktidar ile iktidar olmayan arasındaki ilişki) öfke ve cinnet temasıyla insanın canavarca yapabilecekleri ve hunharca işleyebileceği günahların ve vahşetin hissi karşılığı hazzın yarattığı motifi biçiminde anlatılmış olur. Hatta yakın dönemde iktidarı bir obur olarak anlatan Honoré Daumier, “Gargantua”, adlı çalışması (Resim 5), iktidarı sürekli yiyen, bitiren, doymayan ve yok eden olarak anlatır.

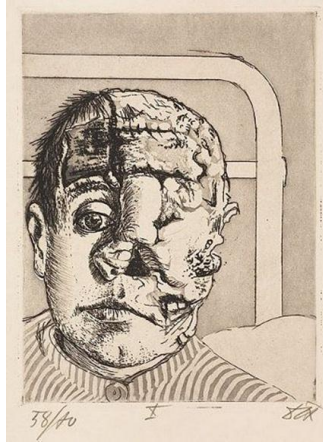


Resim 5. Honoré Daumiere, Gargantua, Taş Baskı, 24x30 cm 1831

Cinnet ve öfke temasını en içten yaşayıp aktaran ve Goya'yı takip eden bir başka sanatçı da Otto Dix'tir. Sanatçı, cinnet ve öfke üzerine yüzleştiren eylemlerin yarattığı tahribatı Foucault'un ifade ettiği gibi "bundan böyle ... (Batı dünyasında ilk kez) yapıt karşısında dünya kusurlu hale gelir; artık dünya yapıt tarafında suçlanmakta, kendini onun diliyle düzenlemeye mecbur edilmekte, onun tarafında bir tanıma, onarma görevini üstlenmeye zorlanmaktadır" sözleriyle yorumlanmıştır (Foucault'tan akt. McGill, 1998, s. 277). Sanatçının "Deri Nakli" serisi 1. Dünya savaşı sonrası uzuvları kaybeden insanları konu edinir. Bu seride bir bütün olarak görülen vahşete bahşedilen bedeller ve kayıplar üzerinde içerik sunulur (Resim 6 ve 7). Nitekim Goya gibi Dix de insanın karanlık yönüne duyduğu oburluk ile doyumsuz iştahıyla dehşetin o egzotik yönünü anlatır. Sanatçının çok önce yaşanmış örnek işlerine bağladığı yorumuyla yenilenin dünya olsa da hep var olacak vahşetin yaratıcılarını hatırlatmanın onurunu göstermektedir. Böylelikle geçmişten yaşadığı döneme hafıza mübadelesine giren sanatçı, akılsızlığın yarattığı acı kayıplara yönelik bir tefekkür sağlamıştır.



Resim 6. Otto Dix, Der Krieg (The War), Stormtroops Gaz Altında İlerliyor. 1924.
(Dağlama, Akuatint, 22.1x23 cm).



Resim 7. Otto Dix, Savaş (Der Krieg) Serisinden, Deri Nakli (Transplantasyon). 1924.
(Asitle yedirme gravür, leke baskı ve soğuk kazı,)

Jose Guadalupe Posada değişen gündemi ile yarattığı alaycı dilini gündelik basın ile geliştirdiği içeriğini iktidar ve onun temsiline benzettiği “Don Chepito”(Resim 8) karakteri üzerinden çözer. Sanatçı tıpkı diğer örneklerde olduğu gibi iç savaş ve iktidar mücadelesinin öznesi olarak gördüğü ölüm düşüncesini “Calavera”lar üzerinden ele alır. “Calavera” ölümü tasvir eden kafataslarıdır. Ölüm fikri cinnetin temsil edildiği bir tefekkür nesnesi olmasından ziyade sanatçının yarattığı iktidarı temsil eden “Don Chepito” adlı karakterin sunumu ile karşılığını bulur. “Don Chepito Marulhiano” adlı çalışmasında eline aldığı kafatası ile ölüme duyduğu şüpheli tavrını alaysı bir tavırla kullanır (The Posada Art Foundations, 2014).



Resim 8. Jose Guadalupe Posada, “Don Chepito Marihuano”

Posada, şiddet pratiğinin üretkenliğini ve aktifliğini iktidar merkezli bir okuma ile yaptığı söylenebilir. Nasıl ki şiddetin tanrıdan veya dinsel bir gereklilikmiş gibi derin inançla yapılıp ve uygulandıktan sonra da yükseleceğine inanıyorsa iktidarlar da yeryüzünde tanrıymış gibi davranma eğilimleri olan bir güç istencidir. Güç ve şiddet, paralel gelişen bir durumdur. Şiddetin yükseltici ve yüceltici rolünü Nietzsche “Hala kendine inancını yitirmemiş bir halkın kendi tanrısı da vardır. ... Kendi olma zevkini, iktidar duygusunu bir varlığa yansıtır. ... Öfkeyi, intikamı, kıskançlığı, alayı, hileyi, şiddeti bilmeyen, hatta zaferin ve imhanın verdiği zevkleri tatmamış bir tanrı, neye tarar ki?” (Nietzsche’den akt. Han, 2023, s. 24). Anlaşılabacağı üzere Posada da aktif şiddet üretimin engellenemediğini işaret eden sayısız kafatasıyla şiddet üretiminin sermayesini anlatır. Öldüren şiddetin ürettiği güç; ölümsüzlük, iktidar, büyüme ve itaat duygusunu onar.

Omniptik Görüntüleme Üzerinden Sanatta Postmodernitenin Gerçeklerine Bakmak

İktidar şiddetine yönelik eleştirilerini tıpkı Goya, Daumier, Posada ve Dix’e benzer biçimler üzerinden ele alan Jake ve Dinos Chapman kardeşler cinnet ve öfkenin sarsıcı imgesini Naziler üzerinden alegorik bir biçimde aktarır. Sanatçı kardeşler, Goya’nın *Savaşın Felaketleri* serisini yeniden yorumlayarak günümüzde de değişen bir şey olmadığını geçmiş örnekleri üzerinden dikkatle vurgularlar. Chapman kardeşler hicivli, iğreti ve tiksinc duygularla toplumsal etik ve ahlak anlayışlarını zorlayan yergili bir anlatım tarzına sahiptir. Goya’nın çalışmalarına üçüncü boyutu ekleyen sanatçılar, geçmiş ile kendi dönemlerini

mübadele eder, muhasebesini izleyicisine yaptırırlar. Sanatçı kardeşler, mekânı uzam ile kullanarak yarattıkları bu vahşet görüntüleriyle zamanın getirdiği olanakları ve teknolojik imkânları daha etkin kullanmışlar. Bu yaklaşım tarzı insanlık tarihi boyunca yıkıcı belleği ya da hafızası ile hep bir geçmiş ve şimdiki zamanı kıyaslanarak düşündürür.



Resim 9. Jake and Dinos Chapman, Büyük Marifet! Ölülerle! Cehennem Serisi, Sex III 2003. (1994, 246 x 244 x 125 cm).



Resim 10. Jake ve Dinos Chapman, Sex II, 2003, (Fiberglas ve Karışık Teknik, 277 x 244 x 152.5 cm).

Goya'dan farklı olarak Chapman Kardeşler, vahşetin devam ettiğini izleyiciyi de dahil ederek aktarırlar. Vurguladıkları en temel nokta ise geçmişteki korkutucu günahlarının şimdi de devam ettiğidir. Yani, dün ve bugün arasında pek değişen bir şey yoktur, ölüm yine vardır. Sanatçılar bu kez doğrudan ölüm yerine dolaylı bir ölümü tarif eder, gerçekleşen varlık serüveni insanın acziyetine bağlarlar.



Resim 11. Jake and Dinos Chapman, Tüm Kötülüklerin Toplamı, (detay). Fiberglas, plastik ve karışık malzeme. Her biri 215 × 128,7 × 249,8 cm, (2012/2013).

Sanat ve cinnet, çoğu zaman iktidar merkezli okumaların bir dışavurumu olarak yorumlanabilir. Fakat insan yıkıcılığının kökeni üzerine düşünüldüğünde Freud'un “insanın yıkıcı dürtüsü ölüm güdüsünü doğurur” ifadesi akla gelir. Bunun sebebini de Rene Girard; “mimetik rekabet” kavramıyla açıklar. Yani insan ötekinin arzusunu taklit eder, her şey arzuya göre değer kazanır, bu yüzden başkasına ait olmaması için savaşılan bir durum olarak tanımlar. Yazar, sahiplenme mimetiğinin şiddetli çatışmalar yarattığını, yani sahiplenme mimetiği ile iki arzunun karşılıklı olarak çatıştığını aktarır. Mimetik rekabetin insanlar arasında şiddetin nedeni olduğunu ifade eden Girard, her mimetik rekabetin şiddetin yeniden üretimi olduğunu açıklar (Girard'an akt. Han, 2023, s. 21).

Sanatta cinnet ve öfke teması ve yarattığı şiddetin varlığına ilişkin konunun gelişiminde ortaya çıkan süreçlerde de ifade edildiği gibi insan doğasının kaçınılmaz ve gereği olarak oluştuğuna dair birçok örnek olduğu görülmektedir. Arkaik toplumlardan kalma bu gelenek; genelde cinneti, amaca ulaştıran ve yaşamın devamlılığı için gerekli ve önemli bir kutsal araç olarak gören kan akıtma ritüellerinin yaşatıldığı toplumların özellikleridir. Ayinin bir parçası veya ritüel gibi uygulanan şiddet, dinsel bir gereklilik olarak uygulanır. Dinin bir aracı olarak uygulanan şiddet, dinin buyruğu ve tanrısal bir hikmet gibi tanımlanmış ve savunma veya önlem kapsamında yorumlanmıştır. İnanç eksenli bu yaratılan şiddet dilinin büyük ve engelleyici unsurların da az olduğu görülür. Tek engelleyici veya aza indirgeyici panzehir olarak yine din öne çıkmaktadır. Bunu da ancak şiddet uygulayarak yapar. Nitekim toplum içindeki şiddeti aktarmak için de günah keçisi seçer, kefareti böylelikle ödenmiş günahın sevabıyla barış

sağlanmış olur. Girard, bu durumun nedenini şöyle aktarır; “Çünkü kurban ilk planda birbirine yakın kişiler arasındaki fitne ve rekabeti, kıskançlığı ve kavgayı ortadan kaldırma iddiasındadır; topluluk içinde uyumu yeniden tesis eder, sosyal dayanışmayı güçlendirir” (Girard’ın akt. Han, 2023, s. 24). Böylelikle, hem Tanrıdan gelecek gazaba karşı koruyucu önlem alınmış olur hem de cinnet hali ile bazı nesneler üzerine atılarak istenilen ortama, topluma ve bireye doğrudan veya dolaylı sansür uygulanır. Oto kontrol sağlanır.



Resim 12. Jake and Dinos Chapman, Nazi Zombileri/Nazi Zombies, 2011.

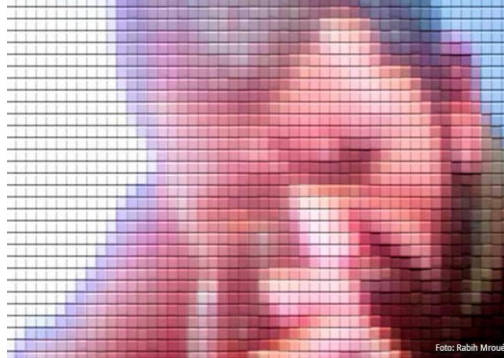
Ernest Jünger’in “Bana acıyla ilişkini söyle sana kim olduğumu söyleyeyim” sözü aslında bütün toplumların üzerindeki yönetsel iktidarlara ile arasındaki durumu özetleyen bir söylevdir (Byung-Chul Han’dan akt. Turan, 2024, s. 468). Dolayısıyla sanat imgesi bu durumu en iyi anlatan bir alan olarak dışsal baskının bireyde veya toplumda nasıl bir acıya dönüştüğünü aktarır. Bazen o acı o kadar derindir ki sanatçının eseri de bu acıyı anlatırken kullandığı her tür deneyim ve görsel o derece rahatsız edici olur. Öyle ki sanatçıların bu dilleri nedeniyle eleştirilip aforoz edilmeleri bile yaşadıkları her tür baskının ve maruz kalınan acının geride bıraktığı sertlikle ilişkilidir. Zaten hiçbir iktidar bu acıların dile getirilmesinden ve halkın buna uyanışını istemez. Bunu sağlamak için ciddi yaptırımlara da gidilmiştir. Fakat gerçek şu ki; bu sanatsal anlatımlar, şiddet ve baskının her türlü biçiminin sanatsal ifadeye dönüşmesi, anlatılan olayın vahametini, baskı ve sansürün nasıl bir gereksizlikten/akılsızlıktan kaynaklandığını, bu durumun toplumda/bireyde ne denli trajik yok oluşlara neden olduğunu, en açık bir şekilde gösterir. Yani “trajedi aklı aşan bir aklın formudur” derken tam da akılsızlığın formları muhatabına iade edilir (Eaglaton, 2021, s. 468). Bu açıdan trajik imgenin paradoksu onu yaratanın asıl trajediye neden olanıdır. Aklın ve mantığın tasavvurun dışında zıvanadan çıkan dehşetin formudur. Nasıl ki Kristeva iğrençliği (Abject), “varlığın kualsız, zıvanadan çıkmış bir içeriden ya da dışarıdan kaynaklandığı sandığı, tahammül ve tahayyül edilebilir olasılığın dışına defedilmiş bir tehdide karşı o şiddetli, karanlık isyanlardan biridir” diyerek yorumluyorsa acının, yaralı bedeninin veya sanatta trajik imge olarak konumlandırılan her tür yorumu da bu bağlamda aynı başlık altından toplayabiliriz (2014, s. 13).



Resim 13. Santiago Sierra, 250 cm. Line Tattooed On The Backs Of 6 Paid People, Espacio Aglutinador, (1999).

İktidar ve cinnetin sanattaki varlığının meşruluğuna yönelik iddiasıyla konu ilişkilendirildiğinde ise, “şiddet meşru olmayan baskıdır; daha doğrusu, meşru görülmeyen baskıdır” (Bauman, 202, s. 271). Baskı insan iradesinin bir öneminin olmadığını anlatır.

Rabih Moroue’nun keskin nişancının ölümüne nişan aldığı anı konu edinen çalışmalarıysa (Resim 14 ve 15) bir yönüyle savaşın bizzat politik olduğunu iddia eder. Günümüz dünyasında sürekli düşman yaratan politikalarının, biyolojik bir tehlike olarak görülen ötekiyi düşman ilan eder. Düşman, yok edilerek kendisinin var olabileceğine yönelik bakış her çelişkide zafer kazanır. Nitekim politikaların temel amacı uzlaşma ve diyalogdan öte kavga ve savaş olan durumun sonucu sadece tayin edici çatışma olmuştur.



Resim 14. Rabih Moroue, Fotoğraf, “Pikseli Devrim” Serisinden



Resim 15. Rabih Moroue, Fotoğraf , “Pikseeli Devrim” Serisinden
(Erişim:08.11.2024.)

Sonuç ve Öneriler

Günümüz iktidar yapılarının ürettiği şiddetin önerdiği uyumlu gündemin sıradan örneklerinden öte güncel gündemin yarattığı şiddetin aşırılaşan formu sanatın gösterdiğinden öte bir iddiayı doğurur. Politik ve anarşist sanat imgesi, genel itibariyle var olan inanç ve sınırları zorlayan yorumlamaların geneli için yapılan bir konumlandırmadır. Bu anlamda iktidar ve sanat ilişkisi bağlamında bakıldığında bedenin çok kullanıldığı görülmektedir. cinnet ve öfke imgesinin hammaddesi beden ve bedene dair her türlü baskı unsurunun yarattığı travmatik imge yaptığı şahitliği kadar önemli yer tutar. Örneğin beden sınırları Çağdaş sanat kültüründe hakikatin etkin dili olarak travmatik öğe olarak iğrençliğin öznesi olabileceğini ifade eder. Bunun da hasta/hastalıklı, iğrençlik ve şiddete uğramışlık bedende var olabileceği anlatılır. Bu beden iktidar, toplumsal ve kültürel düşüncelerin arasındaki ilişkide doğar ve yapılanın etkin simgesine dönüşür. İğrençlik imgesinin bu anlamda karşıt politik bir duruş olarak barikat kurar. Nitekim bedene dışsal baskı olarak ifade edilen iktidarı işaret eden iğrencin, gerek birey ve toplum, gerekse toplum ve iktidar arasındaki sistemsel krizin hem kökenidir hem de sonucudur. Hatta bastırılmış depresif durum olması bu yüzden güncel olan politik ve kültürel gerilimlerin izdüşümü ile özetlenebilir.

Kaynakça

- Akay, A. (2016). *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bauman, Z., & Lyon, D. (2020). *Akışkan Gözetim*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt. (2020). *Bireyselleşmiş Toplum* (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bentham, J. (2019). Mektup II. J. Bentham, C. Pease-Watkin, S. Werret, B. Çoban, & Z. Özarslan içinde, *Panoptikon* (s. 9-76). İstanbul: Su Yayınevi.
- Çoban, B. (2019). "Gözün İktidarı" Üzerine. J. Bentham, C. Pease-Watkin, S. Werret, B. Çoban, & Z. Özarslan içinde, *Panoptikon* (s. 111-137). İstanbul: Su Yayınevi.
- Foucault, M. (2015). *Biyopolitikanın Doğuşu: Collage De France Dersleri (1978-1979)*. (A. Tayla, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, Michel. (2006). *Deliliğin Tarihi* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, Michel. (2018). *Manet, Velâzquez ve Estetik Modernizm* (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel. (1994). *Kelimeler ve Şeyler* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi
- Han, Byung-Chul. (2019). *Şiddetin Topolojisi* (D. Zaptçioğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Han, B.-C. (2022). *Psikopolitika*. (H. Barışcan, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Kristeva, Julia. (2014). *Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme* (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Megill, Allan. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri* (T. Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Okmeydan, S. B. (2017, Ekim 1). Postmodern Kültürde Gözetim Toplumunun Dönüşümü: 'Panoptikon'dan 'Sinoptikon' ve 'Omniptikon'a. *AJIT-e: Online Academic Journal of Information Technology*, 8(30), s. 45-69
- Paras, E. (2016). *Öznenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna*. (Y. Çetin, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitabevi.
- Posada Art Foundations. (2014). *Posada' Illustrations*. Temmuz 10, 2025 tarihinde The Posada Art Foundations Web Sitesi: <https://www.posada-art-foundation.com/posada-illustrations> adresinden alındı.
- Su Yayınevi. (2019). Önsöz. J. Bentham, C. Pease-Watkin, S. Werret, B. Çoban, & Z. Özarslan içinde, *Panoptikon* (s. 778). İstanbul: Su Yayınları.
- Turan, M. S. (2024). Palyatif Toplum Bağlamında Acı Anlatımının Sanatsal Yansıması. *İğdir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(37), 466-481. <https://doi.org/10.54600/igdirsosbilder.1520700>

Werret, S. (2019). Potemkin ve Panoptikon: Samuel Bentham ve on Sekizinci Yüzyıl Rusyasında Mutlakiyetçi Mimarisi. J. Bentham, C. Pease-Watkin, S. Werret, B. Çoban, & Z. Özarslan içinde, *Panoptikon* (s. 87-107). İstanbul: Su Yayınevi.

Ziss, Avner. (2009). *Eстетik, Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi* (Y. Şahan, Çev). İstanbul: Hoyalbaz Yayıncılık.

Görsel Kaynakça

Resim 1. <https://h7.cl/1g4R5>

Resim 2. <https://l24.im/VOMjN>

Resim 3. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/125.2019.1/>

Resim 4. https://arthive.com/sl/fr_anciscogoya/works/19956~The_series_disasters_of_war_the_sheet_02_Knowingly_or_recklessly

Resim 5. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Honor%C3%A9_Daumier_-_Gargantua.jpg

Resim 6. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/761880>

Resim 7. E. Henderson. Gretchen. (2018), Çirkinliğin Kültürel Tarihi, İstanbul: SEL Yayınları, s. 104.

Resim 8. https://www.tebeosfera.com/personajes/don_chepito_marihuano_1902_posada.html.

Resim 9.

<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-8-autumn-2006/id-have-stepped-on-goyas-toes-shouted-his-ears-and-punched-him-face>

Resim 10. <https://www.tate-images.com/preview.asp?item=&itemw=4&itemf=0001&itemstep=1&itemx=6>.

Resim 11.

<https://www.whoart.com/2013/05/29/jake-and-dinos-chapman-the-sum-of-all-evil/>

Resim 12.

<https://momardi.com/my-thoughts-on-looting-and-the-kings-of-bad-taste-jake-and-dinos-chapman-at-the-white-cube/>

Resim 13. <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/250-cm-line-tattooed-on-6-paid-people-espacio-aglutinador>.

Resim 14. <https://mitsp.org/2017/en/pixelated-revolution>.

Resim 15. <https://mitsp.org/2017/en/pixelated-revolution/>.

BÖLÜM 7

Yaşayan Müzecilik Uygulamaları; Gaziantep Hamam Müzesi Örneği

Atiye Güner¹

¹ Doç. Dr., Hasan Kalyoncu Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, ORCID: 0000-0003-4984-109X

Giriş

Geleneksel olarak müzeler, bilgi ve nesnelerle ve nesnelerin derlenmesiyle ilgili kurumlardır. Bilgi/nesne üzerine koruma, araştırma, belgeleme, sergileme işlevleri ile tanımlanmışlardır (Scruton 2005:171).20.yüzyılın sonlarına doğru, yeni müzecilik yaklaşımlarında müzelerin toplumsal rolleri ve sosyal sorumlulukları artmıştır. Müzeler, insanı, toplum yararını ve iletişimi odaklarına almışlardır. Yeni müzecilik yaklaşımlarında; 1972- 2003 arası süreçte kültür ve kültürel miras konusunda alınan kararlar ve yapılan sözleşmeler etkili olmuştur. Türkiye'nin 1983'te taraf olduğu Dünya Kültürel ve Doğal Mirası Koruma (WHC) (1972) Sözleşmesi'nin amacı üstün evrensel değere sahip kültürel ve doğal alanların korunması ve gelecek nesillere aktarılmasıdır (Ürün 2016: 6). Geleneksel Kültür ve Folklorun Korunmasına İlişkin Tavsiye Kararı (1989), Yaşayan İnsan Hazine Sistemi (1994) ve 1997/1998 yıllarında UNESCO İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Mirası Başyapıtları İlanı (İSSOMBİ), somut olmayan kültürel miras ve korunmasıyla ilgili yeni bir sözleşmenin oluşmasında öncü olmuştur (Oğuz,2021:5). 2003'te Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması (SOKÜM) sözleşmesi kabul edilmiştir. 2006'da Türkiye'nin taraf olduğu sözleşmenin amaçlar bölümünün c maddesinde (URL- 1) 'somut olmayan kültürel mirasın önemi konusunda yerel, ulusal ve uluslararası düzeyde duyarlılığı arttırmak ve karşılıklı değerbilirliği sağlamak' vurgulanmıştır.

Somut ve somut olmayan değerlerin evrenselliğinin kabulü müzecilik çalışmalarını etkilemiş, müzeleri dinamik ve bütüncül koruma anlayışlarına yöneltmiştir. Sözleşmedeki tanımlar Uluslararası Müzeler Konseyi'nin (ICOM) tüm faaliyetlerini çok etkilemiştir (Ölçer 2013:65-66). SOKÜM Sözleşmesi'nin 2. maddesinin 3. fıkrasında yer verilen 'koruma (safeguarding)' terimi, somut olmayan kültürel mirasın yaşayabilirliğini güvence altına alma anlamını vurgulamaktadır (Baki Nalcıoğlu 2018:158). Müzelerde safeguarding kavramının işaret ettiği; canlı, yaşayan, dinamik, yeniden üretilen ve sürdürülebilene, aktarım ve deneyimleterek öğrenme imkanı sağlayan koruma yaklaşımları gündeme gelmiştir (Esen 2021:77). Müze nesnelerinin duvarlar arasında, durağan şekilde sergilenişi, yaşayan, hareketli sergilenme biçimlerine dönüşmüştür ve 2003'ten sonra Yaşayan Müze kavramı önem kazanmıştır.

Çalışma için örneklem seçilen tarihi Paşa Hamamı, 2015'te Gaziantep Büyükşehir belediyesi tarafından restore ettirilir (URL-2) ve Haluk Perk koleksiyonundan derlenen hamam eşyası ile donatılarak Gaziantep Hamam Müzesine dönüştürülür. Müzede Gaziantep hamam kültürü, hamam ritüelleri, çeşitli adet, gelenek ve görenekler, polyester ve balmumundan yapılmış mankenler, dokunmatik ekranlar, dekorlar ve görsel panolarla bazı bölümlerde etkileşimli olarak sunulmaktadır. Etnografya müzeleri, folklor, halk sanatı ve milli etnografya ile ilgilidir. Bulunduğu çevre ve yakın çevre kültürlerinin etnografik ürünlerini toplayan müzelerdir (Sezgin ve Karaman 2009:14).

ICOM'un 2022 müze tanımında, müzelerin toplumla iletişim kuran, toplumun gelişimine hizmet eden ve kültürel mirası araştıran, aktaran yönlerinin vurgulanması, müzelerin sergileme ve izleyiciye yönelik tutumlarını değiştirmiştir ve müzecileri folklorik-etnografik unsurların sergilenmesi konusunda arayışa itmiştir. Geçmiş ve ulus bilincini yansıtmaya amacıyla müze mekânlarında sergilenen folklorik-etnografik malzemenin farklı açılardan değerlendirilmesi gerektiği üzerinde durulmuştur (Ölçer 2013:66).

Yaşayan Müzecilik, Kültür, Kültürel Miras ve Müze bölümünde görüleceği gibi iki bakış açısıyla incelenebilir. Birincisi canlı ve interaktif sergilemelerin yer aldığı, objelerin doğal ortamlarında sergilendiği ve genellikle somut ve somut olmayan kültürel mirasın sergilendiği, deneyimin öne çıktığı müzeciliktir. İkinci ve daha yaygın olan ise; ziyaretçi ve müze iletişimini öne çıkaran ve somut olmayan kültürel miras müzeciliği yaklaşımıdır. Gaziantep Hamam Müzesi, toplumla iletişim, ritüellerin interaktif sergilenişleri ve binasının somut bir kültür mirası oluşu nedeniyle her iki yaklaşım gözetilerek incelenecektir.

Yöntem

Bu araştırmada, kültürel mirasın gelecek nesillere aktarılması, korunması ve sürdürülebilirliğinde yaşayan müze yaklaşımlarını ortaya koymak hedeflenmiştir. Araştırmacının ana problemi; yaşayan müze yaklaşımlarının somut ve somut olmayan kültürel mirasın korunması, aktarılması ve sürdürülmesindeki rolüdür. Araştırmacının evreni Yaşayan müze kapsamında incelenen müzelerin sergileme yaklaşımlarını benimseyen müzelerdir. Bu amaçla Gaziantep'te yerel yönetime ait bir etnografya müzesi olan Gaziantep Hamam Müzesi örneklem seçilmiştir. Nitel araştırma ile yürütülen araştırmalarda, olayların ve algıların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir yaklaşımla ve nitel verilerle detaylı bir şekilde ortaya konması amaçlanır (Yıldırım, Şimşek, 2021, 39). Bu araştırmada da örnek bir durum incelenmiştir. Nitel araştırmalarda, örnek durum çalışması, olayın ayrıntılarını tanımlamak ve olaya ilişkin olası açıklamaları geliştirmek ve değerlendirmek amacıyla kullanılır (Büyüköztürk vd. 2021, s. 288). Verilere ulaşmak için önce alanyazın taraması yapılmıştır. Alanyazından yazılı ve dijital kaynaklardan yaşayan müzecilik, kültürel miras, sergileme ve müzelerin bu konudaki yaklaşımları ile ilgili bilgi edinilmiştir. Bu ön araştırmadan sonra nitel araştırmalarda çok kullanılan bir veri toplama yöntemi olarak görüşme yapılmıştır. Gaziantep Hamam Müzesinin kuruluş ve koleksiyon ediniminde de görev alan Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Turizm Daire Başkanı H. A ile derinlemesine görüşme yapılmış ve müze mimarisi ve sergileme araçları yerinde incelenmiştir. Toplanan veriler içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. İçerik analizi yoruma ve eleştirel düşünceye yani değerlendirmeye dayalı bir analiz türüdür (Yıldırım, Şimşek, 2021, 222). Analiz edilen veriler; *Gaziantep Hamam Müzesi, Mimari, Toplumsal Uygulamalar ve Ritüeller* isimli bölümde yorumlanmıştır.

Kültür, Kültürel Miras ve Müze

2007 ve 2022 ICOM müze tanımlarında; müzelerin kâr gayesi gütmeyen kalıcı, kapsayıcı, toplumla iletişim kuran, toplumun gelişimine hizmet eden ve kültürel mirası araştıran, aktaran, koruyan yorumlayan ve sergileyen kurumlar olduğu belirtilmiştir. 2022 tanımında (URL-3) ‘çeşitliliği ve sürdürülebilirliği teşvik’ ve ‘profesyonel ve toplulukların katılımı’ diğerlerine görece yeni ve öne çıkan değerler olmuştur. ICOM, müzelerin vizyonunu kültürel mirasın öneminin evrensel olarak değerlendirildiği bir dünya olarak belirlemiştir. Yeni müze tanımındaki sürdürülebilirlik, çeşitlilik vurguları ve vizyon; kültür, kültürel miras, kültürel sürdürülebilirlik kavramlarını açıklımlamayı gerektirir.

Kültür, çeşitli şekillerde tanımlanabilir. Entelektüel ve yaratıcı ürünlere, toplum yapısını oluşturan inanışları ve anlayışları şekillendiren uygulamalara atıfta bulunabilir (Loach vd. 2016:191). Dünya Kültür Politikaları ve Sürdürülebilir Kalkınma Konferansı MONDIACULT 2022’nin nihai bildirgesinde; kültür “bir toplumu veya sosyal grubu karakterize eden, yalnızca sanat ve edebiyat değil, aynı zamanda yaşam tarzlarını da içeren, ayırt edici manevi, maddi, entelektüel ve duygusal özellikler kümesi” olarak tanımlanmıştır. 3. maddede kültürel çeşitlilik ve sürdürülebilirlik bir değişim yenilik ve yaratıcılık kaynağı, normatif bir eylem ve ‘küresel bir kamu üretimi’ olarak vurgulanmıştır (URL-4). Sürdürülebilir kalkınmanın incelendiği tüm başlıklarda kültürün rolü konusunda artan bir farkındalık vardır. Toplumsal ve ekolojik sistemlerin dinamik doğası dikkate alınırsa, kültürel sürdürülebilirliği sürekli güçlendirilecek toplumsal, çevresel, ekonomik ve manevi bir yörünge olarak tanımlamak uygundur (Onur 2012:25). ICOM, sürdürülebilir kalkınmayı, ekonomik, çevresel ve sosyal olmak üzere üç ana başlıkta ele almıştır (URL-5). Sosyal kalkınmanın büyük bölümünü kültür ile ilgili konular oluşturmuştur. Bu açılardan, kültür, tüm sürdürülebilir kalkınma hareketleri için temel kabul edilebilir.

Sanayileşme, kentleşme, göç, modernleşme, küreselleşme gibi sosyal, kültürel ve ekonomik olguların ortaya çıkışı, toplulukların nesilden nesile aktarılan yaşayan kültürlerini koruyabilmeleri ve kültürel kimliklerini oluşturabilmeleri, kültürün korunması konusunda arayışların önünü açmıştır. Kültürel mirasın korunmasına yönelik çalışmalar gündeme gelmiştir (Oğuz 2021:5). Kültürel miras, toplumun geçmişini oluşturan somut eserlerden ve somut olmayan değerlerden oluşur. Somut eserler, sanat, müzik, edebiyat, tarihi ve arkeolojik eserleri, binaları, anıtları ve tarihi yerleri içerirken, somut olmayan kültürel miras, estetiğe, manevi inanışlara ve sözlü kültüre dayanan gelenekleri, toplumsal uygulamaları, ritüelleri, gösteri sanatlarını içerir. Somut ve somut olmayan miras birlikte toplumun ayırt edici özelliğini karakterize eder (Willis 2014:146-150).

Dünya Kültürel ve Doğal Mirası Koruma Sözleşmesi'nde, kültür mirası olarak somut varlıklar söz konusudur. 2003 Sözleşmesine kadar, somut olmayan kültürel miras terimi yerine sırasıyla folklor, popüler ve geleneksel kültür, maddi olmayan miras ve sözlü ve somut olmayan kültürel miras terimleri kullanılmıştır. Somut olmayan kültürel miras, sözleşmenin (URL-1) tanımlar bölümünde “toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekanlar anlamına gelir” şeklinde tanımlanmıştır. Ekici'ye (2004:57-65) göre somut olmayan kültürel miras temelde halk bilgisi yaratmalarıdır. ‘Bütün dünyada, halk bilgisi yaratmaları, bilgi ve sanatsal ifadeleri yaşatmada kullanılacak uluslararası bir çerçeve oluşturmak’ sözleşmenin amacıdır. M.Öcal Oğuz (2003:250), sözleşmenin somut olmayan kültürel mirasın sürdürülebilirliğini sağlamayı amaçladığını vurgular. Oğuz (2021:5) folklorun korunmasında bilim ve sanata yönelik belge ve ilham üretme yöntemlerinin yetersizliğini belirterek bu sözleşmenin örgün ve yaygın eğitim yoluyla nesiller arası aktarıma ve halk bilimi yoluyla yeniden canlandırmaya odaklanan bir koruma modeli geliştirdiğini belirtmektedir.

2005'te kültürel ifadelerin çeşitliliğini korumak ve kültürel zenginliklerden yararlanarak kültür alanında üretimler yapmayı teşvik amacıyla Kültürel İfadelerin Çeşitliliğinin Korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmesi imzalanmıştır. Oğuz (2009:12), 2003 ve 2005 Sözleşmelerinin küresel karşısında savunmasız kalmış yerelin ve ulusalın kendi bağlamlarında korunması ve kültürel ifade çeşitliliği için önemli bir kaynak olduğunu vurgulamaktadır. 2003 Sözleşmesi, somut olmayan kültürel mirasın topluluklar ve gruplar tarafından çevrelerine, doğayla etkileşimlerine ve tarihlerine göre sürekli olarak yeniden yaratıldığını ve onlara kimlik ve süreklilik duygusu sağladığını, dolayısıyla kültürel değerlere saygıya teşviği kabul etmektedir (Yoshida 2004:109). Bu anlamda somut olmayan kültürel miras, insan varlığının temeli olan kimlik duygusunu sürekli olarak ve yeniden inşa eden bilgi bütünü olarak adlandırılabilir. Yaşamlarımız gibi bilgi yapısı da sürekli değişir ve dinamikdir. Bilgi birikiminin dinamizmi göz ardı edildiğinde, somut olmayan kültürel miras kavramının kendisi de reddedilir (Yoshida 2004:19). Somut olmayan kültürel mirasın korunması, mirasın değişmeden muhafazası anlamında korunması olarak değil, dinamikliğinin sağlanması şeklinde okunmalıdır.

Ekici, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyumu'nda (2004); küreselleşmenin somut olmayan kültürel yaratmaların sosyo- ekonomik bağlamını ve yaratmaların kendilerini yok ettiğini vurgulamaktadır. Küreselleşen dünyada baskın olan kültürlerin öne çıkarılıp, yerel kültürlerin baskı altında tutulduğu kültürel tektipleşme, dünya için bir tehdit olabilir. Robertson'a (1995:36) göre ise “Küresel ve yerel arasında süregelen karşılıklı dinamik sonucu yaşanan farklılaşma ve aynılaşma birbirini olanaklı hale getirmektedir”. Bu yaklaşımlar ve 1990'lardan itibaren dünyada yükselen kültür farkındalığı yerel

kültürlerin öne çıkarılmasını gündeme taşır. Dolayısıyla yerel kültürün evrensele taşınması önemli hale gelmektedir. Somut olmayan kültürel mirasın sergilenmesinde; dijital görüntüleme teknikleri, çevrimiçi özelliğin kullanılması, web teknolojileri, AR, VR vb. sürükleyici teknolojiler yerel değerleri evrensele taşımak için önemli küresel araçlardır.

Bu araştırmada, bir etnografya müzesinin neden somut olmayan kültürü canlandırma ve yaşatma yaklaşımını benimsediği sorgulanmıştır. Fakat açıktır ki; yerel kültürün ve kimliklerin küreselde öne çıkarılması isteği ve kültürel kimliklere önem veren anlayışlar müzelere bu alanda sorumluluk yüklemiştir. H.A. Bir etnografya müzesi olarak somut olmayan kültürel mirası aktarma ve korumaya yönelme isteğinin nereden kaynaklandığı sorusunu “hamam kültürünün Gaziantep’te çok yoğun yaşanması ve bu kültür içinde bulunan çeşitli gelenek ve göreneklerin unutulmaması, gelecek nesillere aktarılması” vurgusuyla cevaplamıştır. Soruya şu açıdan bakılabilir; Basat’ın vurguladığı gibi yerel yönetimlerin kültür politikaları içinde yer verdikleri etkinlikler, UNESCO’nun “koruma”, “onarma” “yaşatma” gibi dikkat çektiği kavramların uygulanması açısından dikkate değerdir. “Türkiye’de yerel yönetimlerin, bölgelerin somut olmayan kültürel mirasına yönelik farkındalık yaratmada, mirası yaşatma ve genç kuşaklara aktarmada önemli bir konumda olduklarını söylemek mümkündür” (Basat 2013a: 102). Ayrıca Belediye Kanunu’nun 14. maddesinde somut kültür varlıklarının korunmasına dikkat çekilerek, belediyelerin görevleri, “kültür ve tabiat varlıkları ile tarihi dokunun ve kent tarihi bakımından önem taşıyan mekanların ve işlevlerinin korunmasını sağlayabilir; bu amaçla bakım ve onarımını yapabilir, korunması mümkün olmayanları aslına uygun olarak yeniden inşa edebilir” şeklinde tanımlanmıştır. Basat (2013a:97-98), belediyelerin sorumlulukları arasında sıralanan kültür varlıklarını koruma, onarma, yeniden inşa ifadelerinin Sözleşme’de yer alan koruma kavramlarıyla örtüşüğünü vurgulamaktadır.

Bu nedenlerle somut olmayan kültürel mirasın oluşturulduğu şartlarda yaşayabilmesi, tarihî mekânların korunmasını gerekir. Bu bağlamda Gaziantep Büyükşehir Belediyesi’nin konuya bütüncül yaklaşımı, somut olmayan kültürel mirasın içinde yaşatıldığı tarihi mekanla birlikte korunması anlayışıönemlidir.

Yaşayan Müzecilik

Unesco’nun miras ve kültür ile ilgili sözleşmeleri, kültür mirası anlayışını, yalnızca kültürel nesnelere değil, nesnelerin tekniğine ve teknik bilginin taşıyıcısı olan insanlara, yaşam biçimlerine doğru genişletmiştir. Yalnızca kültürel ürünleri dikkate almak anlayışından toplumun sosyal ve kültürel yaşamını da dikkate almayı teşvik eden miras anlayışı, yenilikçi kültür politikalarının oluşturulması açısından önemlidir (Bortolotto 2007:29). Kültürel mirasın yeni tanımları, toplulukları ve insanı kapsar. Müzeyi gerçek dünyaya doğru genişletir.

Etkileşimli enstalasyonlar ve canlı performanslarla desteklenen müze aktiviteleri yaşamın müzeye girmesine olanak tanır.

Kültürel mirasın evrenselliği, somut ve somut olmayan kültür mirasının birlikte korunması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır çünkü bütünsel yaklaşımlar getirilmemesinden dolayı, kültürün birbirinden yalıtılamayacak kısımları ayrıştırılmıştır. Koruma yaklaşımları müzeciliğin evriminde iki temel noktada kırılma yaşayarak dönüşmüştür (Demir 2013:1157). Birincisi, insan unsurunu görmezden gelen nesne merkezli bakış açısının dönüşmesidir. İkincisi, korumada somut olmayan mirasın ihmalinin telafisine yöneliktir. Basat (2013b:61-62) kültürü koruma yaklaşımlarının durağan ve dinamik kavramları üzerine biçimlendiğini belirtmektedir. Basat’a göre “ne maddi kültürü, etrafında oluşan ritüellerden, pratiklerden, anlatma biçimlerinden, ne de somut olmayan kültürel mirası maddi bağlamından soyutlayarak tam olarak kavramak mümkündür”. Dolayısıyla, iki özelliğin de birlikte olduğu bütüncül koruma anlayışlarına yönelinmiştir. Sözleşmenin 2. maddesinde (URL-7) somut olmayan kültürel mirasın yaşayabilirliğinin güvende olması için izlenecek yol “kimlik saptaması, belgeleme, araştırma, muhafaza, koruma, geliştirme, güçlendirme ve özellikle okul içi ya da okul dışı eğitim aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarma olduğu kadar, kültürel mirasın değişik yanlarının canlandırılması” olarak belirtilmiştir (Baki Nalcıoğlu 2018: 138).

Bütüncül koruma anlayışları, kültürel çeşitliliği ve sürdürülebilirliği teşvik, müzecilik alanında toplumla iletişim, sergileme yöntemleri ve stratejiler ile ilgili birtakım yeni yaklaşımları doğurmuştur. Yaşayan müzecilik, öne çıkan yaklaşımlardan biridir. Yaşayan müzeler, toplumun sosyal, tarihi ve geleneksel yaşamının sergilendiği (Akmehmet 2017:2), ulusal kültürlerin idealize edilmiş temsillerinin ve ulus inşasının aşamalarının topluma gösterildiği yerlerdir (Muzaini 2020: 85). ICOM, yaşayan müze tanımı ile açık hava müzeleri, eko müzeler, çiftlik müzeleri, yaşayan tarih müzeleri ve halk müzelerini ilişkilendirmiştir (Akmehmet 2017:3).

Yaşayan müzenin değişik tanımlamaları süregelmiştir. ICOM eski başkanı (1971-1977) Jan Jelinek, *The Modern, Living Museum*’da (1975:54-58), bilimsel ve teknik devrimlerin sonucunda yeni bilgilerin hızla birbirini izlediğini, müzelerin sadece doğaya ve insan toplumuna ait belgelemenin yapıldığı durağan yerler olamayacağını, çağdaş toplumun gereksinimlerini karşılayan yerler olmaları gerektiğini vurgular. Jelinek’e göre güncel temalar üzerine yoğunlaştırılmış sergi organizasyonunun yanı sıra, ekolojik, sosyolojik ve çevresel temaların vurgulanması ve gençlerle çalışmak, yaşayan müzenin karakteristik özelliğidir. Jelinek, müzelerde deneyim ve katılımcılık kavramlarını yaşayan müze ile ilişkilendirmiştir. Akmehmet (2017:9-11), *Yaşayan Müze Kavramı Üzerine Bir İnceleme*’de, *Museum International* dergisini yaşayan müze (living museum) kelimesiyle taramıştır. Yaşayan müzeleri, müze türleri ve müze

iletişim yöntemleri ile alakalı olanlar şeklinde ayırmıştır. Birinci grupta yer alan müzeler, (örneğin eko müzeler) mekanla ilişkilendirilmiştir. İkinci gruptakiler, toplumla oluşturulan etkileşim, hareketlilik, deneyim ve iletişim yöntemleri nedeniyle yaşayan müze ile ilişkilendirilmiştir.

Somut olmayan kültürel miras, halkbilimi alanının araştırdığı ve incelediğı konulardan oluşmaktadır (Ekici 2004:58). Oğuz, Türkiye’de Halkbilimi Müzeciliğı ve Sorunları Sempozyomu’nda (2003:4), halkbiliminin inceleme alanına giren konularla ilgili, objelerin camikan ardında teşhirine yönelik olarak kurulan ilk etnografya müzelerinden, halk hayatının bütün görünüm ve ürünleriyle açık ve kapalı alanlarda canlandırılmasını hedefleyen açık hava müzelerine, belli bir tarihsel ve/veya kültürel yapıyı bağlamıyla birlikte müzeleştirmeyi hedefleyen eko-müzelere uzanan süreçler üzerinde durmuştur. Dünyada halk bilimi müzeleri; halk müzesi, halk bilimi müzesi, yaşayan müze, popüler sanat müzesi, eko müze, bölgesel müze, açık hava müzesi, halk yaşamı müzesi, antropoloji, etnoloji ve etnografya müzeleri gibi müzeleri kapsamaktadır. Etnografya müzeleri, Türkiye’de uzun zaman halk bilimi disiplini ile ilişkili tek müze türü olmuştur. Oğuz (2003:11), Halkbilimi müzeciliğinin 19.yüzyıldan itibaren başta Avrupa olmak üzere gelişip, ülkelerin ve yerel kültürün küresel olarak tanıtımında etkili olduğunu, kültürel araştırma, turizm ve eğitim kurumu özelliğı kazandıklarını belirtmektedir.

Müzecilik alanındaki bu yöndeki çalışmalarla somut olmayan kültürel miras araştırmaları yapan, arşivleyen, canlı, dinamik sergilemeler yapan, iş birlikçisi olduğu projeler ile eğitimi ve katılımı ön planda tutan SOKÜM müzeciliğı alanı oluşmuştur (URL-6).

UNESCO Türkiye Milli Komisyonu’nun Somut Olmayan Kültürel Miras İhtisas Komitesi Alt Çalışma Grubunun hazırladığı raporda değerlendirilen müzeler (URL-6) ‘Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) Müzeleri’ ve ‘Somut Olmayan Kültürel Mirasla İlişkili Müzeler’ olarak iki başlıkta tanımlanmıştır. Somut Olmayan Kültürel Miras Müzeleri, adında SOKÜM kavramı bulunan müzeleri; Somut Olmayan Kültürel Mirasla İlişkili Müzeler, adında SOKÜM kavramı olmayıp sergileme biçimleri ve faaliyetleri SOKÜM müzeciliğı ile uyumlu müzeleri tanımlar. Türkiye’de iki grubu kapsayan dokuz müze bulunmaktadır.

SOKÜM Müzeleri somut olmayan kültürel mirasın korunması, aktarımı ve sürdürülebilirliğinde yaşayan müzecilik örneğidir. Somut olmayan kültürel mirası koruma, toplumda farkındalık yaratma, kültürü yaşatma, kuşaktan kuşağa aktarma, topluluk katılımını sağlama özellikleri taşımaktadır. SOKÜM odaklı müzecilik anlayışında farklı stratejiler ele alınmaktadır. SOKÜM’le uyumlanabilecek stratejiler içinde sergileme yerine canlandırma, arşivleme yerine yeniden üretme, geçmişe odaklanmaktan çok geleceğe dair bir vizyon oluşturma, nostaljik bir heves yerine kullanılabilir bir yaşam pratiğine

dönüştürme, nesne odaklılıktan çok hikâye ve değer odaklı olma gibi pek çok strateji sıralanabilir (Özünel 2013:67).

Gaziantep Hamam Müzesi etnografya müzesidir. Görünüşte etnoğrafya müzelerinin ana odağı nesneler gibi algılsa da, etnografik müzelerin temel amacı yalnızca nesneleri sergilemek değil, bu nesneleri üreten kültürleri de yorumlamak ve korumaktır. Günümüzün etnografik müzeleri, kendilerini daha dinamik ve etkileşimli alanlara dönüştürme çabasıdadır (Fromm,2016:92) ve toplumların geçmişteki yaşam biçimlerini, becerilerini, değerlerini ve kültürlerini anlatan zengin koleksiyonlara sahip olsalar da yalnızca birer sergi alanı olmaktan çıkıp yaşayan kültür merkezleri hâline gelmektedirler. Bu açıdan bakıldığında da bir etnoğrafya müzesinin somut ve somut olmayan kültür mirasını sergileme yaklaşımları ve yaşayan müzecilik ile yakın tavırları anlaşılabilir. Gaziantep Hamam Müzesinin kuruluş aşaması ve nesnelerin edinimi sürecinde bizzat içinde olan H.A- Müzeyi hangi kategoride değerlendirebiliriz? sorusunu: “Hamam müzesi Gaziantep Hamam kültürünü yansıtmayı, sergilenen eserler objeler vs bakımından etnografik müzeler kategorisinde yer almaktadır” ve “geçmişten günümüze hamam kültürü hakkında bilgiler sunması ve damat hamamı, şamşırak yapımı gibi bazı kültürel değerlerin müzede belirli aralıklarla gelecek nesillere aktarılması adına canlandırılması ve aktiviteleri ile yaşayan müze tanımlamasına uyduğunu ifade edebiliriz” şeklinde cevaplamıştır.

Somut olmayan kültürü korumanın çeşitli amaçları vardır. Bunlardan en önemlileri, “kimlik oluşturma”, “sömürge olmaktan kurtulma” ve “ticari alanlar yaratma” olarak özetlenebilir (Ekici 2004:64). Bu mirasın korunmasında kullanılacak yöntem, mirasın oluşmasını sağlayan şeylerin sürekliliği ile mümkün olabilir (Ekici 2004:65). Kültürel mirasın aktarımı ve sürdürülebilirliğinde ve sürdürülebilir kalkınma konusunda yaşayan müze stratejilerinin önemine dikkat çeken H.A; toplum ve topluluklarla iletişimin Gaziantep Hamam Müzesi için bir strateji olduğunu belirtmiştir. Hamam Müzesi’nde belirlenmiş program dahilinde müze ziyaretleri için okul grupları, turlar, sivil toplum kuruluşları ile iş birliği yapılmaktadır. “Müzenin açılışından bu yana ziyaretçi istatistikleri ile oranladığımız da Gaziantep merkezinde aktif kullanılan hamam sayısında artış olmuştur. Hamam kullananların sayısı günden güne artmaktadır. Peştemal, mezer, takunya, hamam tasları, gelin bohçası vb. eşyalar yeniden eskisi gibi kullanılmaya başlamıştır. Yerel halk ve yabancı misafirlerin günü birlik bile olsa ziyaretlerinde artış olduğunu söyleyebiliriz.” diyenH.A’nın ziyaretçi istatistiklerine dayanarak verdiği cevaplar somut olmayan kültürün korunması stratejilerinin yerel turizme olan katkısını ve esnaf için ticari bir alan açtığını göstermektedir. Bu durum, yerel yönetime ait bir etnografya müzesinin somut olmayan kültürel miras sergilemelerine yönelmesinin bir nedeni olarak görülebilir.

Gaziantep Hamam Müzesi; Mimari, Toplumsal Uygulamalar ve Ritüeller

Gaziantep, antik Dülük kenti ile anılan, Hitit (MÖ 1800-1200), Asur (MÖ 613-612), Makedonya (MÖ334), Roma (MÖ190) ve Bizans (MS 395) uygarlıklarının yaşadığı kadim bir şehirdir. Antep Kalesi civarında, Emeviler, Abbasiler, Eyyubiler, Anadolu Selçukluları, Moğollar, İlhanlılar, Dulkadirliler, Karakoyunlular, Memlükler ve son olarak Osmanlılar hüküm sürmüştür (Darıcı 2022: 135). Tarihi İpek Yolu üzerinde bulunması ticaret ve kültür alanında etkileşimini arttırmıştır. Farklılıklar zamanla kültürel zenginliğe ve mirasa dönüşmüştür (Karadayı Yenice ve Ararat 2022: 199).

15. Yüzyıl'da Ayıntap şehrinde yirmi hamamın olduğu bilinmektedir. Paşa Hamamı olarak bilinen Lala Mustafa Paşa Vakfı Paşa Hamamı, Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesinde (17.yy) övgüyle bahsettiği ve ayrıntılı bilgi verdiği tek hamamdır (Çınar 2000: 40). Antep Şer'i Mahkeme Sicillerinde ve vakfiyesinde yapılış tarihi 985 (1578) tarihli. Vakfiyelerin eserden sonra tertiplendiği gözetilerek 1577'de yapıldığı düşünülmektedir (Çam 2006:107). Paşa Hamamı, Osmanlı hamamlarının genel planları gibi; Soğukluk, Ilıklık ve Sıcaklık bölümlerinin olduğu üç ana mekândan oluşmuştur. Ana mekânların dışında genel olarak bulunan mekânlar; taşlık, aralık, su deposu, külhan ve cehennemliktir (Karadayı Yenice vd. 2022:202-203). Hamamın girişindeki kare planlı Soğukluk, ortasında aydınlatma fenerinin bulunduğu kubbe ile örtülüdür. (Görsel 1)



Görsel1.*Soğukluk Kubbesi. Fotoğraf Atiye Güner'e aittir.*

Soğukluktan küçük bir koridorla geçilen Ilıklık kare planlıdır. Karşılıklı iki tarafında eyvanlar bulunmaktadır (Görsel 2,3).



Görsel 2. *Ilıklık Eyvan. Fotoğraf Atiye Güner'e aittir.*



Görsel 3. *Ilıklık Eyvan. Fotoğraf Atiye Güner'e aittir.*

Sıcaklık kısmının sekizgen meydanı beş yüz metrekarelik kubbe ile örtülüdür (Görsel 4). Meydanın doğu ve batısına sekiz eyvan yerleştirilmiştir (Görsel 5). Köşe halvetleri kubbelerle, eyvanlar beşik tonozla örtülmüştür (Çam 2006 :108-109). Su deposu, külhan ve cehennemlik sıcaklığın devamında yer alır.

Hamam mimarisi devrin Osmanlı üslubunu yansıtmakla birlikte yöresel özellikler de taşımaktadır. Kapı ve dış cephesinde tezyinat yoktur. Zemin kotunun altında inşa edilmiştir (Görsel 6). Zeminde kullanılan ve geometrik desenlerle süslenen siyah, beyaz, pembe kesme taşlar yörede çıkarılır (Çam 2006: 108-110). Gaziantep'te dönemin tüm hamamlarının zemin kotunun altında inşa edilmesinin

nedenleri; gizlilik, mahremiyet düşüncesi ve ısıyı korumaktır (Karadayı Yenice ve Ararat 2022:207).



Görsel 4. Sıcaklık Kubbe. Fotoğraf Atiye Güner'e aittir.



Görsel 5. Sıcaklık. Fotoğraf Atiye Güner'e aittir.



Görsel 6. Soğukluğa iniş. Fotoğraf Atiye Güner'e aittir.

Sıcaklığın kuzeybatısındaki nişin batısındaki kapıdan geçilen, kubbe ile örtülü halvet (Görsel 7), Musevilerin yıkanma sonrası batıp çıktıkları, ‘Gulleytin’ adında, içinde küçük bir havuz olan bölümdür (Görsel 8). Bu havuzu Museviler Mağtas veya Mikveh olarak adlandırmaktadır. Musevi inançlarına göre, kişinin sürekli akan temiz suyla dolan bir tekne veya havuzda suya daldırılarak günahlardan arındırılacağına inanılır (Karadayı Yenice ve Ararat. 2022:208). Kurt başı ritüeli, Kırk Hamamı geleneğinde uygulanır. Ritüelin halk arasında Orta Asya’ dan gelen Türk kavimlerin uygulaması olduğuna inanılır. Kırk günlük olan bebek ve annesi, ava giden avcılardan edinilen kurt başı ile yıkanır. Annenin kucağındaki çocuğun başına kurt başı tutulur ve üzerinden su dökülerek kırklanır. Ritüelle çocuğun kurt gibi azimli ve güçlü, olacağına inanılır (Darıcı 2022:87).



Görsel 7,8. Gulleytin. Fotoğraf Atiye Güner'e aittir.

2015’ kadar hamam olarak işlev gören yapı aynı zamanda şehir için sosyalleşme mekânıdır. Karakul (2007:151-152); tarihi çevreleri, değişim halindeki karmaşık canlı varlıklar olarak tanımlar. Tarihi bir kentsel doku, inşa edilmiş ve doğal yapıdan oluşan fiziksel yapı anlamındaki somut özellikler ile kültür, kültürel uygulamalar/faaliyetler/kültürel temsiller anlamına gelen soyut değerlerden oluşur. Karakul (2007:155-162) soyut değerleri yapıları çevrelerde

kodlanmış ilkeler, yapılı çevreyi ise üzerine şifrelenen kültürel kodları ifade eden fiziksel ipuçlarının bütünü olarak görür. Tarihi ve geleneksel yapının bütüncül bir biçimde korunması ve özgün karakterinin gelecek nesillere aktarılması, somut olmayan kültürel değerler ile gerçekleşebilir.

Gaziantep hamam kültüründe kadın hamamı, nevse hamamı, gelin hamamı, damat hamamı, kırk hamamı gibi değişik isimlerde adlandırılan törenler ve ritüeller toplumun sosyo-kültürel yapısını gösterir. Gulleytin, Şamşırak, Nevse emi, Kurt başı gibi ritüel ve uygulamalar çok çeşitlilik içeren zengin kültürel dokunun bir örneğidir. Kadın hamamları, erkek hamamlarına göre oldukça detaylı ve özelliklidir. İpek hamam halısı, sırma, altın tel, Antep işi işlemelerle bezenmiş bohçalar kadın hamamlarının vazgeçilmezleridir. Bohçalar içinde ipek dokuma mezer (*peştamal*), iğne oyacı, pul boncuklu tülbentler, gümüş veya özel işlemeli hamam tasları, altın tel veya sırma işlemeli meşefeler (*havlu takımı*), fildişi taraklar, gümüş habbap (*takunya*), elbiseler, altın tel işlemeli iç çamaşırları bulunmaktadır (Karadayı Yenice ve Ararat 2022:204). Nevse (Lohusa) hamamı, diğer adıyla kırk hamamı; doğumun kırkıncı gününde yapılan hamam geleneğidir (Köylüoğlu 2009: 118). Nevse emi ise zencefil, karanfil, tarçın, yenibahar, karabiber, kişniş, kakola, hint cevizi, rezene, anason, mahlep, çörekotu, kimyon, keten tohumu, kendir tohumundan meydana gelen bir karışımdır. Bu karışım bal veya pekmez, bazen de her ikisi birlikte yoğun bir kıvama gelecek şekilde yoğurulur. Bebeğin anne ile katıldığı ritüel, yaşça büyük kadınların duaları eşliğinde gerçekleştirilir. Nevse, hamamda yıkandıktan sonra, hazırlanan nevse emi vücuduna sürülür. Yaklaşık yarım saat sonra yıkanarak temizlenir. İlk yıkanma işleminden sonra bebeğin vücudu tuzlanır, biraz şeker atılır ve bekletilerek suyla temizlenir.

H.A; kültürel çeşitliliği gösteren şamşırak yapımı, nevse emi yapımı atölyeleri, çocuklara özgü renkli kokulu sabun atölyeleri gibi yaş sınırlarına göre atölyelerin ve interaktif sergilerin, geleneksel kültürün sürdürülebilirliğini sağladığını belirtmiştir. (Görsel 9,10,11,12) Fotoğraflar GBB arşivine aittir.



Görsel 9, 10. Nevse Emi Atölyesi. Gaziantep Hamam Müzesi.



Görsel 11,12. *Şamşırak Atölyesi. Gaziantep Hamam Müzesi.*

Şamşırak, kız hamamı ve gelin hamamında kullanılan bir karışımdır. Kız hamamı; evlilik öncesi düzenlenen bir gelenektir. Bu hamamda, evlenecek kız yıkandıktan sonra ılıklik ve soğukluk arasındaki geçitte bekletilir (Köylüoğlu 2009: 116). Evliliği mutlu olan bir kadın tarafından içinde gül, çeşitli kokular, nazara karşı koruduğuna inanılan üzerlik tohumu ile ‘şamşırak’ karışımı su taşı ile gelinin başından aşağıya dökülür (Görsel 13).



Görsel 13. *Şamşırak Dökme Ritüeli. Fotoğraf Atiye Güner'e aittir.*

H.A, Müzelerde kültürel mirasın aktarımı ve sürdürülebilirliğinde kullanılan teknolojiler ve uygulamalar konusundaki sorulara; dijital teknoloji ekipmanlarının müzede kullanıldığını köpük banyosu, sabun yapma makinesi vb. interaktif uygulamalar ve video projeksiyonlar ile teknoloji kullanımında çağdaş müzecilik anlayışını yakaladıklarını belirtmiştir. Sabun yapma cihazında katılımcılar AR (Arttırılmış Gerçeklik) teknolojisi ile kendi sabunlarını yapabilmektedir. Cihazda, defne, gül ve bittim bitkileri ile aşama aşama sabun yapılmaktadır (Görsel 14,15).



Görsel 14,15.Sabun yapma cihazı. Fotoğraflar GBB arşivine aittir.

Köpük banyosu AR teknolojisi ile oyunlaştırılarak gerçekleştirilmektedir. Duvara yansıtılan oyunun içindeki su ve köpük efekti sensörlüdür. Cihaz kamerası herhangi birini gördüğünde devreye girmektedir (Görsel 16). Cihazın algıladığı kişi hareket ettikçe sabunlanmış gibi görüntü oluşmakta, kişi kollarını havaya kaldırdırınca da üzerine su akıyormuş görüntüsü ve ses efekti oluşturulmaktadır (Görsel 17). Saray Hamamı odasında katılımcılar, Osmanlı saraylarındaki hamamın üç boyutlu tasarlanmış bir örneğini kiosklar aracılığıyla gezebilmektedir (Görsel 18).



Görsel 16,17.Köpük banyosu deneyimi. (URL-8).



Görsel 18. Saray Hamamı görüntüleri. (URL- 9).

H.A kullanılan teknolojinin kültürel çeşitliliğin devamı açısından önemine dikkat çekmiştir. Ziyaretçi istatistiklerinden aldığı sonuçlara bakarak, eski dönemlerde yaygın olan ve giderek azalan hamam kültürünün Hamam Müzesi açıldığı günden itibaren yaygınlaştığını ifade etmiştir. Şehir dışından gelen müze ziyaretçilerinin ‘burada gidebileceğimiz tarihi hamam var mıdır?’, hala kullanılmakta olan eski hamam var mıdır?’ gibi sorularının sıklık oranına istinaden hamam kültürünün yaygınlaştığını ifade etmiştir. Ziyaretçi istatistiklerine bakarak 2015 yılından bu yana yaklaşık bir milyon kişinin müzeyi ziyaret ettiğini belirtmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Kültürel mirası koruma ve sürdürülebilirliğini sağlama konusunda etkin rol oynayan kurumların başında müzeler gelmektedir. Kültür alanında söz sahibi kurumlar olarak, kültürel alanda rollerini gerçekleştirmek için birçok olanağı olan müzeler, kültürel çeşitliliği ve kültürün sürdürülebilirliğini sağlayarak tektipleşmeye ve kültürlerin kayboluşuna engel olabilir. Bu bağlamda yaşayan müzeler bilginin ve kültürün nesilden nesile aktarılmasını sağlayan önemli bir araçtır. Yaşayan müzeler müze ortamını anlamlandırmada en etkili yolları seçen müzeler olarak düşünülebilir. Kültürel dokunun çeşitliliğinin sürdürülmesinde, unutulma riski altında olan kültürel uygulamaların ve ritüellerin korunmasında ve sürdürülebilirliğinde önemli bir görev üstlenmektedir ve geniş olanaklar sunmaktadır.

Gaziantep Türk hamam kültürünün yoğun olarak yaşandığı illerin başında gelmektedir. Gaziantep Hamam Müzesinin geleneksel kültürü yansıtan ve somut bir kültür mirası olan yapısı ve sergilenen gelenekler, dinamik bir şekilde canlandırılan ritüeller bütüncül koruma anlayışının görülebileceği bir örnek teşkil eder. Yerel yönetime ait olan bir etnografya müzesi olan Gaziantep Hamam Müzesi kültürel mirasın korunması yönünde uygulamalar yapmakta ve sergilerinde geleneksel yöntemler dışında gelişmiş dijital teknoloji kullanarak yerel değerleri evrensel platforma çıkarma gayreti vermektedir. Kültürel mirasın gelecek nesillere aktarılması ve sürdürülebilirliğinde Gaziantep Hamam Müzesi’nin benimsediği yaklaşım; canlı atölyeler, etkileşimli canlandırılan ritüeller, halkla kurulan iletişim ve etkileşim, gezi ve sergi programları etnografya müzelerinin durağan sergileme anlayışlarının ötesine geçen bir yaklaşımdır. Gaziantep Hamam Müzesi’nin yapısının somut kültürel bir varlık oluşu somut ve somut olmayan kültürün birlikte yaşatılması bütünlük koruma yaklaşımı için olanak sunmuştur. Gaziantep Hamam Müzesi, geleneksel kültürü yayan, koruyan etkileşimli sergilemeler ve canlandırmalar yapan ve kültürel çeşitliliği de gösteren bir müze olarak yaşayan müze kapsamında değerlendirilecek özelliklerini daha da geliştirip kültürel sürdürülebilirliğe daha çok katkı sağlayabilir. Yaşayan müzeler, Gaziantep Hamam Müzesi örneğinde olduğu gibi toplumların eski zamanlardaki yaşamlarının bir kısmını, değişik teknolojilerle ve

uygulamalarla yeniden canlandıran atmosferler yaratarak geçmişle bugün arasında bağ kurabilir.

Bu araştırma sonucunda kültürel miras ile ilgili olan müzelere öneriler; geleneksel bağlamları korumaya çalışmak ve bunları dijital alanda yeni bir bağlamla sentezlemek olabilir. Eski ve yeni bağlamın sentezinden kastedilen melez veya hibrit bir bağlam değildir. Örneğin dijital teknolojilerin çeşitli olanaklarıyla somut ve somut olmayan kültür mirasının dijital ve gerçek ortamda sunumları yeni bir bağlamdır çünkü yerel değerler küresel bir teknoloji ile kurgulanır. Bu sentez, kültürel mirasın tanıtımında sürdürülebilirliği ve dolayısıyla korunmasında önemli olacaktır.

Kaynakça

- Akmehmet, Kadriye Tezcan. “Yaşayan Müze Kavramı Üzerine Bir İnceleme”. *YaratıcıDrama* (2017) :12(2): 1-16.
- Basat,Ezgi Metin. “Somut Olmayan Kültürel Miras ve Yerel Yönetim Uygulamaları”. *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Geleceği Türkiye Deneyimi*. Ankara: Unesco Türkiye Millî Komisyonu Yayınları, 2013a, s.97-102.
- Basat,Ezgi Metin. "Somut ve Somut Olmayan Kültürel Mirası Birlikte Koruyabilmek.", *Milli Folklor* (2013) 61.
- Baki Nalcıoğlu, Zeynep Safiye. “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi ve Müze: Yaklaşımlar, Uygulama Örnekleri, Risk Alanları”, *Milli Folklor*. Yıl: 30, Sayı: 120, (2018): 131-139.
- Bortolotto Chiara. “From Objects To Processes: Unesco's 'Intangible Cultural Heritage’”. Source: *Journal of Museum Ethnography*, March 2007, No. 19, 'Feeling the Vibes: Dealing with Intangible Heritage': Papers from the Annual Conference of the Museum Ethnographers Group Held at Birmingham Museum & Art Gallery, 18–19 May 2006 (March 2007), pp. 21-33. URL: <https://www.jstor.org/stable/40793837>
- Büyüköztürk, Şener, Ebru Kılıç Çakmak, Özcan Erkan Akgül, Şirin Karadeniz, Funda Demirel. 2021. *Eğitime Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. 31. bs. Ankara:Pegem Akademi.
- Çam, Nusret. *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Gaziantep 27*. Ankara: TTK Yayınları,2006.
- Çınar, Hüseyin. “18.Yüzyılın İlk Yarısında Ayıntap Şehrinin Sosyal ve Ekonomik Durumu”. Doktora tezi. İstanbul:İstanbul Üniversitesi.2000.
- Darıcı, Çiğdem Güllü. *Gaziantep'in Tarihi Çarşısı Yerin Ruhu*. (Ed.Prof. Dr. Halil İbrahim Yakar). İstanbul:Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.2022.
- Demir, Zehra Sema. “Halk Bilimi Müzeciliğinde Deneyisel Yaklaşımlar:Yaşayan Müze” *Turkish Studies*.C(8/9) (2013): 1111-1125. <https://arastirmax.com/tr/system/files/dergiler/79199/makaleler/8/9/arastirmax-halk-bilimi-muzeciliginde-deneysel-yaklasimlar-yasayan-muze.pdf>E.T.10.04.2024
- Ekici, Metin. “Somut Olmayan Kültürel Miras Neden ve Nasıl Korunmalı ve Nasıl Müzelenmeli: Sorunlar, Çözümler ve Ülkelerden Örnekler”. (Ed.M.Öcal Oğuz, Tuba Saltık Özkan). *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi, Sempozyum Bildirileri*. (2004) Gazi University Turkish Folklore Research and Training Center Publications: 2: 57-66. ISBN- 975-507-122-9

- Esen, Melek. “Etnografya Müzelerinden Somut Olmayan Kültürel Miras Müzelerine”. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2021.
- Fromm,Annette B. “Ethnographic Museums And Intangible Cultural Heritage Return To Our Roots”, *Journal of Marine and Island Cultures*. 5 (2016): 89-94.
- Jelinek, Jan. “The modern, living museum”. *Museum International, The Modern living museum: some reflections and experiences* (1975): 52-60.
- Karadayı Yenice Tülay ve Meltem Ararat.“Turkish Bath Tradition: The Example of Gaziantep, Turkey”. *International Journal of Intangible Heritage* 17(2022):198-210.
- Karakul, Özlem. “Tarihi Çevrelerde Halk Mimarisi: Somut Olmayan Kültürel MirasınYa şama Mekanları” *Milli Folklor* 75 (2007):155-163.
- Köylüoğlu, Akten. *Kadim Şehir Gaziantep*. İzmir: Neşa Ofset. 2009.
- Loach,Kirsten ve diğer. “Cultural Sustainability As A Strategy Fort He Survival Of Museums And Libraries”. *International Journal of Cultural Policy* 23 (2017): 186-198.
- Muzaini,Hamzah. “Rethinking The Living Museum Concept ‘From Below’”. *Journal of Cultural Geography* 36 (2021): 81-101.
- Oğuz, M. Öcal. “Halk Bilimi Çalışmalarının Yeni Dönemi: Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi”, *Milli Folklor*, 60 (2003a): 247-253.
- Oğuz, M. Öcal. Türkiye’de Halkbilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyumu. Bildirileri. Ed.M.Öcal Oğuz, Tuba Saltık Özkan. Türkiye’de Halkbilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyumu. Bildirileri. (2003b). Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi (THBMER) Yayınları: 1. ISBN- 975-507-105-9
- Oğuz, M. Öcal. “Somut Olmayan Kültürel Miras Ve Kültürel İfade Çeşitliliği”. *Milli Folklor*. 82 (2009):6-12.
- Oğuz, M. Öcal. Safeguarding Approaches in Folklore and Intergenerational Transmission in the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. *Milli Folklor*, (2021) no.132, 5-15.
- Onur, Bekir.Çağdaş Müze Eğitim ve Gelişim Müze Psikolojisine Giriş. 1.bs. Ankara:İmge Yayınları, 2012.
- Ölçer Özünel, Evrim. “Camekândan Canlı Performansa Somut Olmayan Kültürel Miras ve Müzeler”. Somut Olmayan Kültürel Mirasın Geleceği Türkiye Deneyimi. Ankara: Unesco Türkiye Millî Komisyonu Yayınları, 2013, 65-72
- Robertson, RolandGlocalization:Time,Space and Homogenity Heterognity” M.Feathersone(ed.). Global Modernities (içinde). Londra:Sage.25-45.

Scruton, David. "The Networked Museum". *New Review of Information Networking*. 11 (2005):171-178.

Sezgin, Abdullah ve Abdullah Karaman. *Müze Yönetimi ve Pazarlaması*. Konya:Çizgi Kitabevi.2009.

Ürün, Şule. "Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunmasına Dair Sözleşme: Doğal Miras Alanları Basvuru, Adaylık ve Değerlendirilme Süreçleri ". Yayınlanmamış tez. Unesco Türkiye Milli Komisyonu.2016.

Willis, Kenneth G. "The Use of Stated Preference Methods Value Cultural Heritage".(Ed. Victor A. Ginsburgh, David Throsby).Handbook of the Economics of Art and Culture içinde. 2:145-181. Amsterdam: North-Holland.2014.

Yıldırım, Ali, Hasan Şimşek. 2021. Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yoshida, Kenji.(2004).“The Museum and the Intangible Cultural Heritage” *Museum International*. 56(2018): 108-112.

İnternet Kaynakları

URL-1: Sözleşmeler. UNESCO.1Ağustos 2023.
<https://www.unesco.org.tr/Pages/181/177/>

URL-2. Gaziantep Hamam Müzesi. 1Ağustos 2023.
<https://www.gaziantephamammuzesi.org>

URL-3: ICOM Definition 2022. ICOM.1 Ağustos 2023.
<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

URL-4: MONDİACULT 2022 Final Declaration. 1.Ağustos.2023.
https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/09/6.MONDIACULT_EN_DRAFT%20FINAL%20DECLARATION_FINAL_1.pdf?TSPD_101_R0=080713870fab200060964300ba742a67b5612fc88d0167d40d414789bcae2a28265c5927b53c451c0821a967a9143000e2621490dc6804292872db460c209f84a3e1ab1d0fcd2ae59c935a11d2e6c159651f601795e815dd55b383e63758e32d

URL-5: ICOM Sustainability.1 Ağustos 2023.
<https://icom.museum/en/research/sustainability-and-local-development/>

URL- 6: UNESCO Komite Raporları.UNESCO Türkiye Milli Komisyonu. 1 Ağustos 2023. <https://www.unesco.org.tr/Pages/52/19/Somut-Olmayan-Kültürel-Miras-İhtisas-Komitesi>.
<https://www.unesco.org.tr/Pages/1810/91/Somut%20Olmayan%20Kültürel%20Miras%20ve%20Müze%20Alt%20Çalışma%20Grubu%20Raporu>

URL-7: Somut Olmayan Kültür Sözleşme . 1.09.2023.<https://teftis.ktb.gov.tr/TR-263676/somut-olmayan-kulturel-mirasin-korunmasi-sozlesmesi.html>

URL-8: Gaziantep Paşa Hamamı İnteraktif Yıkanma Deneyimi. Monolab.
<https://monolab.org/portfolio/gaziantep-hamam-muzesi-yikanma-etkilesimi/>20.02.2025

URL-9: Gaziantep Paşa Hamamı Müzesi İnteraktif Saray Hamamı Gezisi.Monolab.
<https://monolab.org/portfolio/gaziantep-hamam-muzesi-saray-hamami-interaktif-gezi/>20.02.2025

Kaynak kişi H.A. Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Kültür, Sanat ve Bilim Daire Başkanıdır.

BÖLÜM 8

Doğadan Ambalaja: Art Nouveau'nun Görsel Dilini Yeniden Okumak

Çağhan Ağca¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kapadokya Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-9207-9400

Giriş

Tasarım ile doğa arasındaki bağ estetik üretim tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Art Nouveau akımı 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkarak iletişime yeni bir yön çizmiştir ve doğadaki ritmi, hareketi ve akıcılığı tasarımın temel öğeleri hâline getirmiştir. Akımın etkisi sadece sanat alanıyla sınırlı kalmamakta aynı zamanda gündelik nesneler, afiş tasarımları, tipografi uygulamaları ve ambalaj yüzeyleri olmak üzere farklı tasarım alanlarında görülmektedir. Dolayısıyla doğa temelli bir estetik anlayış geniş bir uygulama alanı kazanmaktadır.

Art Nouveau'nun görsel dili genel olarak stilize bitkisel motifler, kıvrımlı çizgiler ve dekoratif ayrıntılardan oluşmaktadır. Doğadan alınan formların işlevsel tasarım öğeleriyle birlikte kullanılması, akımın karakterini belirleyen en önemli özelliklerdendir. El işçiliği ile dönemin teknolojik üretim imkânlarının birleşmesi, grafik tasarım ürünlerinde olduğu gibi erken dönem ambalaj örneklerinde gözlemlenmektedir. Kolonya, sabun, kozmetik, tütün ve çikolata olmak üzere dönemin yaygın tüketim ürünlerinde Art Nouveau'nun çizgisel estetiği hem ürün kimliğini güçlendiren hem de ambalajın görsel çekiciliğini artıran bir tasarım yaklaşımı olarak öne çıkmaktadır.

Art Nouveau döneminde ambalaj tasarımı, hızlı bir dönüşüm geçirmiştir ve sarmaladığı ürünü koruma işlevinin yanı sıra ürünün karakterini ve kimliğini yansıtan bir iletişim yüzeyine dönüşmüştür. Rekabetin hızla arttığı tüketim ortamında, akımın dikkat çekici görsel dili döneminde markalar için önemli bir farklılaşma stratejisi hâline gelmiştir. Organik çizgilerin zarafeti, kusursuz süsleme geleneği ve doğa temelli estetik, ambalaj yüzeylerine hem sanatsal hem de duygusal bir katman eklemiştir.

Günümüzde Art Nouveau estetiği sadece tarihsel bir akım olarak varlığını sürdürmemekte, aynı zamanda çağdaş ambalaj tasarımında yeniden hayat bulan güçlü bir görsel ifade aracı olarak önem kazanmaktadır. Retro akımların yükselişi, doğal içerikli ürünlerin yaygınlaşması, sürdürülebilir tasarım anlayışı ve el işçiliği algısının tüketici üzerindeki etkisi, Art Nouveau akımının günümüz ambalajlarında yeniden yorumlanmasını desteklemektedir. Akım tarihsel ve çağdaş tasarım anlayışlarıyla kurduğu ilişki nedeniyle günümüzde hala etkisini sürdüren bir estetik yaklaşım olarak kabul edilmektedir.

Çalışma, Art Nouveau sanat akımının tarihsel sürecini ve görsel ilkelerini ele alarak ambalaj tasarımındaki etkilerini ve modern yorumlarını kapsamlı biçimde incelemeyi amaçlamaktadır. Art Nouveau estetiğinin ambalaj yüzeylerindeki biçimsel özelliklerini ortaya koymak, tasarım tarihine ve çağdaş ambalaj tasarımlarına yeni bir okuma alanı sunacaktır. Art Nouveau'nun ambalaj tasarımındaki etkisini yeniden değerlendirmek grafik tasarım tarihi literatürüne ve güncel üretim süreçlerine katkı sunmaktadır.

Art Nouveau'nun Tarihsel Süreci

19. yüzyılda Avrupa'da hız kazanan sanayileşmenin üretim süreçlerinde büyük bir getirdiği verimlilik beraberinde tasarım nesnelerinde belirgin bir tekdüzeliği getirmiştir. Makineleşmenin üretim modeli, el işçiliğinin önemini yitirmesine yol açmıştır ve gündelik yaşamın görsel kültürü mekanik ve standartlaşmış bir görünüme kavuşmuştur. Tasarım araçlarında meydana gelen dönüşüm, sanatçıların doğadaki organik biçimlere yönelerek daha duyuşsal bir estetik arayış geliştirmelerine zemin hazırlamıştır (Ayaydın, 2015, s.59).

Art Nouveau döneminin kültürel atmosferi, sadece biçimsel bir değişimi değil, aynı zamanda sanatın toplumsal rolüne ilişkin yeni bir sorgulamayı beraberinde getirmiştir. Sanatçılar, modern endüstri toplumunun ruhsuz, estetik görünüme sahip olmayan ve tekrar üreten yapısına karşı sanatın bireyin gündelik yaşamında yeniden anlam kazanması gerektiğini savunmuştur. Estetiğin yeniden tanımlanmasını hedefleyen görüşler, Art Nouveau'nun bir üslup olmanın ötesinde, dönemin kültürel dönüşümüne yönelik bir yanıt olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır.

William Morris ve John Ruskin'in öncülük ettiği, **Arts and Crafts akımı** Art Nouveau'nun **ortaya çıkmasında öncülük ve kaynaklık eden hareketlerden birisidir**. Sanayi üretiminin yaygınlaştırdığı, düşük nitelikli nesne anlayışına karşı el işçiliğini, zanaatkarlığı ve bütüncül estetik tasarım ilkesini savunan akım Art Nouveau'nun sanat ile zanaat arasındaki ayrımını kaldıran temel yaklaşımının kökenlerini oluşturmaktadır (Ağatekin & Turan, 2019, s. 1355).

Fransa'da *Art Nouveau*, Almanya'da *Jugendstil*, Avusturya'da *Secessionstil*, İspanya'da *Modernista* ve İtalya'da *Stile Liberty* olarak Avrupa'nın farklı merkezlerinde farklı olarak adlandırılan Art Nouveau sanat akımı ortak bir estetik temele sahip olsa da her coğrafyada özgün bir yorum kazandığını göstermektedir. 1896 yılında Paris'te açılan Art Nouveau galerilerinin etkisiyle akım uluslararası yayılımını genişletmiş ve kısa sürede birçok ülkede mimariden grafiğe çeşitli disiplinlerde temsil edilmiştir (Ayaydın, 2015, s.60–61).

Art Nouveau'nun kapsamlı yapısı, akımın sadece dekoratif süsleme sanatlarında değil aynı zamanda mimarlık, cam sanatı, afiş tasarımı, grafik tasarım, tipografi, seramik ve mobilya olmak üzere birçok farklı alanda etki yaratmasını sağlamıştır. Art Nouveau'nun çok yönlü etkisi, akımı sadece dönemsel bir sanat akımı olmaktan çıkarmış ve modern tasarımın temellerini şekillendiren bir geçiş hareketi hâline getirmiştir. Akım, geleneksel el işçiliğini ve modern estetik anlayışını bir arada toplayan ve tasarım tarihinin önemli dönüm noktalarından birisi olarak kabul edilmektedir (Ağatekin & Turan, 2019, s.1368). Birçok farklı alanda etkiye sahip, tarihsel süreçte önemli bir dönüm noktası ve

sanat ile zanaat arasında bir köprü oluşturan Art Nouveau akımı birçok temel tasarım ilkesine sahiptir.

Art Nouveau Temel Tasarım İlkeleri

Art Nouveau'nun estetik yapısı, doğadaki organik biçimlerin akıcı bir çizgi düzeniyle tasarıma taşınmasına dayanmaktadır. Kıvrımlı hatlar, literatürde *whiplash line* olarak adlandırılan dinamik eğriler ve doğal hareketi çağrıştıran akış hissi, akımın temel görsel özellikleri arasında yer almaktadır (Ayaydın, 2015, s.62). Çizgisel tercihlerin sadece süsleme amacı taşımadığı aynı zamanda doğadaki ritim ve hareketin tasarımın geneline yansıtılmasını hedeflediği anlaşılmaktadır. Art Nouveau'nun çizgisel karakteri Resim 1'de örneklendirilmektedir (Resim 1).



Resim 1.

Art Nouveau Çizgisel Yapı ve Akışkan Formlar

Art Nouveau akımının biçimsel dili, çizgi, yüzey ve motif ilişkisinin tasarım yüzeyinde uyumlu bir şekilde kullanılmasına dayanmaktadır. Akımda özellikle asma, nilüfer ve sarmaşık gibi stilize edilmiş çiçek ve yaprak formları ya da bitkisel öğeler kompozisyonun yönünü ve ritmini önemli derecede belirleyen görsel unsurlardır. Japon ukiyo-e baskılarının Avrupa'daki etkisi akımdaki bitkisel form dilinin daha sade, çizgi ağırlıklı ve rafine bir yapıya dönüşmesine katkı sağlamıştır ve akımın ayırt edici estetik karakteri daha belirgin hâle gelmiştir (Ağatekin & Turan, 2019, s.1356–1357). Art Nouveau'da nilüfer, asma, sarmaşık ve benzeri stilize edilmiş organik formlar akımın estetik dilini oluşturmaktadır. *Art Nouveau'nun bitkisel motif anlayışı* Resim 2'de görülmektedir (Resim 2).



Resim 2. Art Nouveau Bitkisel Formlar ve Motifler

Art Nouveau'nun karakteristik bitkisel motif anlayışını yansıtan stilize çiçek ve yaprak formları ve organik hatların çizgisel bir estetikle yeniden yorumlandığı örnekler, akımın yüzey düzeni ve motif kullanımındaki dekoratif yaklaşımını göstermektedir.

Art Nouveau döneminde bitkisel motiflerin yanı sıra tipografi akımın biçimsel özelliklerini en belirgin biçimde yansıtan tasarım unsurlarından birisidir. Harf biçimleri var olan geleneksel dikey ve yatay eksenli yapılarından uzaklaşarak daha kıvrımlı, akıcı ve organik hatlarla yeniden düzenlenmiştir. Yazı karakterinin yüzeyde sadece bir bilgi aktarım aracı olarak değil, aynı zamanda kompozisyonu destekleyen bir görsel unsur olarak kullanılması, dönemin tipografisini diğer dönemlerden ayıran temel özelliklerden birisidir. Tipografinin estetik ve işlevsel boyutlarının yeniden yorumlanmasına katkıda bulunmaktadır ve modern tipografiye geçiş sürecini etkileyen önemli bir gelişme olarak değerlendirilmektedir (Zor, 2014, s. 1–8).

Art Nouveau'nun yüzey estetiği, çizgi, motif ve kompozisyon arasındaki ilişkinin tasarımda belirleyici bir rol üstlenmesine dayanmaktadır. Akımın organik biçimlere yönelen görsel dili afiş, etiket, mekânsal düzenleme ve ambalaj tasarımı olmak üzere farklı alanlarda yapısal bir ifade niteliği taşımaktadır. Tasarım yüzeyinde tipografi, sadece metni aktaran bir unsur olmaktan çıkarak yüzey düzeninin ritmini şekillendiren, grafik bütünlüğü destekleyen bir öge hâline gelmektedir. Akımda yazı karakteri, Art Nouveau estetiğinin hem biçimsel hem de işlevsel açılardan karakteristik bileşenlerinden birisi olarak değerlendirilmektedir (Resim 3).



Resim 3. Art Nouveau dönemine ait tipografi unsurları

Art Nouveau dönemine ait tipografik örnekler organik hatlara sahip dekoratif harf yapısını ve dönemin karakteristik çizgisel estetik anlayışını yansıtmaktadır.

Art Nouveau kompozisyonlarında genel olarak ince dekoratif çerçeveler, zarif sınırlar ve çizgisel düzende hareket yaratan konturlar sıkça kullanılmaktadır. Art Nouveau akımına özgü kullanılan çerçeveler, yüzeye yön vererek bir görsel ritim oluşturmakta ve tasarımın bütüncül yapısına katkı sağlamaktadır. Akımın estetik ve yapısal dinamizmini destekleyen çizgisel düzen, ritim oluşturmalarının yanı sıra tasarım yüzeyinde derinlik ve süreklilik hissini artırmaktadır (Ağatekin & Turan, 2019, s.1355). Art Nouveau, organik biçimlerin çizgisel olarak stilize edilmesi, tasarım yüzeyindeki kompozisyon mantığı ve tipografiyle görsel öğelerin iç içe

geçtiği tasarım anlayışı ile tasarımın temel akımlarından birisi hâline gelmiştir. Akımın sanat ve zanaat arasında kurduğu denge, akımı sadece dekoratif bir akım olmaktan çıkarıp zaman içerisinde tasarım tarihini dönüştüren bir estetik dil hâline getirmiştir.

Ambalaj Tasarımının Ortaya Çıkışı

Ambalaj tasarımının tarihsel gelişimi, üretim ve kullanıcıların tüketim alışkanlıklarındaki dönüşümlerle eş zamanlı olarak şekillenmektedir. Sanayileşme öncesi dönemde ambalaj, sadece ürünün korunmasında kullanılan işlevsel bir araçken, 19. yüzyıla gelindiğinde teknolojinin ilerlemesi, üretimin çeşitlenmesi, markalaşma süreçlerinin başlaması ve uluslararası ticaret ağlarının genişlemesiyle ambalaj tasarımı estetik bir değer kazanmıştır. Tarihsel süreçte baskı tekniklerindeki gelişmeler ve litografinin yaygınlaşması, ambalaj tasarım yüzeyinin grafik anlatımla bütünleşmesini sağlamıştır (Zor, 2014, s.2–4).

Ambalaj tasarımının gelişimi ve dönüşümü sadece teknik bir ilerleme değil aynı zamanda tüketimin görsel kültür içinde temsil edilme biçimlerini değiştirmeye başlamıştır. Ürünlerin ayırt edilebilir olması, kimlik kazanması ve tüketicide güven oluşturmaya ambalajın iletişimsel işlevini güçlendirmiştir. Ambalaj, hızla sanayileşen toplumda ürünün fiziksel koruyucusu ve marka kimliğinin taşıyıcısı hâline gelmiştir. Ambalajın tasarım yüzeyleri, üreticinin tüketiciyle kurduğu ilk görsel temas noktası olarak tasarımcılar için yeni bir ifade alanı sunmaktadır.

Ambalaj tasarımının gelişimi sanayileşme, baskı teknolojileri, ticaret kültürünün dönüşümü ve dekoratif sanat anlayışının yaygınlaşmasıyla birlikte şekillenmiştir ve Art Nouveau akımı meydana gelen dönüşümün estetik ve biçimsel açıdan en görünür katkılarının birisi olmuştur. Art Nouveau akımının temelini oluşturan motifler ambalajın sadece görsel niteliğini değil, aynı zamanda izleyicinin ürünü algılayış biçimini de şekillendirmektedir. Doğal, akışkan ve zarif çizgilerin ambalaj yüzeydeki dağılımı kullanıcıda kalite, özen ve el işçiliği algısı oluşturmakta ve markaların rakipleri arasında estetik açıdan konumlandırma biçimlerini etkilemektedir.

Sanat akımının tipografiye getirdiği yenilikler ambalaj tasarımında önemli bir rol oynamaktadır. Art Nouveau geleneksel tipografik düzenlemelerden ayrılarak kıvrımlı, organik ve kompozisyonla bütünleşmiş harf formları, yazıyı işlevsel bir öge olmaktan çıkarıp görsel kompozisyonun estetik bir parçası hâline getirmektedir. Kıvrımlı, dalgalı ve organik tipografi unsurları grafik tasarımın başlangıcında önemli bir kırılma noktası olmuştur ve Art Nouveau tipografisinin ambalaj yüzeyine kolay bir şekilde adapte edilmesini sağlamıştır (Zor, 2014, s. 2–5). Art Nouveau'nun ambalaj tasarımında sıkça görülen dekoratif çerçeveler, kıvrımlı sınırlar, ince çizgisel konturlar ve yüzeye yön veren girift formlar, ambalaj üzerinde düzenleyici ve estetik bir katkı sunmaktadır. Tasarımdaki

çizgisel dinamizm, yüzeye hem hareket hem derinlik kazandırarak ambalajın görsel kimliğini güçlendirmektedir (Ağatekin & Turan, 2019, s.1355).

Dönemsel Ambalaj Örnekleri

Art Nouveau'nun ambalaj tasarımıındaki etkisini somut biçimde değerlendirebilmek için döneme ait görsel örneklerin incelenmesi gerekmektedir. Özellikle kolonya, sabun, çikolata, çay ve tütün ürünlerinin ambalajlarında Art Nouveau'ya özgü çizgisel ritim, bitkisel motifler ve dekoratif tipografi yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Aşağıda akımın ambalaj yüzeyindeki etkisini gösteren örnekler yer almaktadır.

Sabun ve kozmetik ambalajlarında sıklıkla kullanılan kadın figürü, çiçekli çerçeveler ve zarif konturlarla bütünleşen yüzey düzenlemeleri, ürünün *temizlik, saflık ve tazelik* algısını güçlendirmek amacıyla Art Nouveau estetiğinin yoğun biçimde kullanılan öğeleri arasındadır. Dönemin görsel tasarımlarında kadın imgesinin narin ve akışkan çizgilerle betimlenmesi, ürünün niteliklerini doğrudan temsil eden sembolik bir anlatı alanı oluşturmaktadır. Dolayısıyla tasarımlarda zarif çizgilerin kullanımı estetik bir tercihin ötesine geçerek tüketicinin zihninde ürünle ilgili olumlu bir duygusal çerçeve yaratmakta, hijyen, bakım ve zarafet kavramlarını görsel bir dile dönüştürmektedir. Ayrıca akımın dekoratif yoğunluğu ve organik kompozisyonları, günümüz tüketicisinde nostaljik bir çağrışım yaratarak ambalajın hem tarihsel bir estetik geleneğe bağlılığını hem de premium bir marka kimliğini destekleyen unsurlar olarak değerlendirilmektedir (Resim 4).



Resim 4. French Art Nouveau L'aureole

Kozmetik ürünlerinin yanı sıra çay ve kolonya ambalajları, Art Nouveau akımının etkilediği bir diğer tasarım alanlarından birisidir. Ambalaj yüzeylerinde organik çizgilerle hareketlendirilmiş çerçeveler, dekoratif tipografi ve doğaya gönderme yapan bitkisel kompozisyonlar, akımın kıvrımlı çizgi yapısı ve floral süslemeleriyle birleşerek belirgin bir estetik kimlik oluşturmaktadır. Dönemin ürünlerinde görülen biçimsel özellikler, markanın kalite algısını yükseltmesinin yanı sıra ambalajı ürünün kimliğini yansıtan bir görsel anlatı aracına dönüştürmektedir. Özellikle premium kategoride yer alan geleneksel ürünlerde Art Nouveau'nun çizgisel estetiği tarihsel bir referans ve çağdaş bir tasarım dili olarak tercih edilmektedir (Resim 5).



Resim 5. Art Nouveau çay ambalajı

Çalışmada sunulan örnekler, Art Nouveau'nun ambalaj yüzeyini sadece bir süsleme alanı olarak değil aynı zamanda ürün kimliğini güçlendiren tasarım alanı olarak ele aldığını göstermektedir. Tasarımlardaki estetik yaklaşım çizgi, tipografi ve motif birlikteliğinin ambalajları dönemin modern grafik üretiminin temsilcileri hâline getirdiğini ortaya koymaktadır. Art Nouveau akımında ambalaj tasarımları çeşitli biçimsel özelliklere sahiptir.

Art Nouveau akımı, çikolata ambalajlarında özellikle kıvrımlı hatlar, floral süslemeler ve zarif çerçeve düzenleriyle belirgin bir estetik kimlik oluşturmaktadır. Dönem ambalajlarında yüzeye yayılan çizgisel hareketler ve stilize doğaya özgü motifler ürünün *özel, rafine ve seçkin* bir tüketim nesnesi olarak konumlandırılmasına katkıda bulunmaktadır.

Art Nouveau akımı, çikolata ambalajlarında özellikle yüzey süslemelerinin yoğun biçimde kullanıldığı zarif ve dekoratif bir estetik ortaya koymaktadır. Dönemin çikolata kutularında stilize çiçek ve deniz kabuğu motifleri, kıvrımlı çizgiler ve akışkan hatlardan oluşan kompozisyonlar, ürünün duyuşal niteliğini destekleyen özenli bir görsel düzenleme işlevi görmektedir. Dönemin ambalajlarda kullanılan dekoratif çerçeveler, ince detaylı bitkisel bezemeler ve organik ritim, çikolatanın *özel, değerli ve rafine* bir tüketim ürünü olarak sunulmasına katkıda bulunmaktadır. Ayrıca tasarım yüzeyindeki ayrıntılı çizgisel estetik, dönemin el işçiliği ve sanat anlayışını yansıtan bir nitelik taşımaktadır ve ambalajın sadece koruyucu bir işlev değil, aynı zamanda estetik bir obje olarak görülmesine olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla Art Nouveau, çikolata ambalajlarının görsel kimliğini şekillendiren belirgin bir tasarım dili oluşturmaktadır (Resim 6).



Resim 6. Art Nouveau çikolata ve şekerleme kutuları

Art Nouveau dönemine ait çikolata kutularında görülen stilize deniz kabuğu motifleri, kıvrımlı çizgiler ve dekoratif yüzey düzeni dönemin ambalaj anlayışının estetik yoğunluğunu ve ürünün özel, rafine bir tüketim nesnesi olarak konumlandırılmasını destekleyen görsel yaklaşımı yansıtmaktadır.

Stilize edilmiş yaprak, çiçek ve sarmaşık motifleri, Art Nouveau estetiğinin temel imgelerindendir. Bitkisel süslemeler kozmetik, kolonya, çikolata ve çay gibi ürünlerin ambalajlarında doğallık ve rafine bir estetik algısı oluşturmak amacıyla sıkça tercih edilmektedir. Art Nouveau'nun akıcı ve kıvrımlı çizgileri, ambalaj yüzeylerinde hareket ve dinamizm hissi yaratmak için sıklıkla kullanılmaktadır. Organik hatlar, ürünün doğal, zarif veya yüksek kalite algısını destekleyen estetik bir araç olarak işlev görmektedir.

Art Nouveau akımının ambalaj tasarımlarında bitkisel süslemelerin yanı sıra eğrisel tipografi unsurları ve harflerin gövdesine uygulanan akışkan çizgiler sıklıkla kullanılmaktadır. Ambalaj yüzeyinde hareketli çizgiler metin ile görsel arasında ritim oluşturarak dekoratif bir ambalaj tasarımı oluşturmaktadır. Akımın en belirgin kompozisyon araçlarından birisi olan dekoratif çerçeveler, ambalaj yüzeylerinde bilgi alanlarını zarif bir biçimde ayırmak için kullanılmaktadır. İnce, kıvrımlı ve simgesel çizgilerden oluşan çerçeveler, ürün kimliğini vurgulayan bir görsel ifade görevi görmektedir.

Tarihsel biçimsel özellikler, günümüzde ambalaj tasarımında yeniden yorumlanan estetik bir altyapı oluşturmaktadır. Dijital üretim teknikleri ve çağdaş grafik eğilimleri doğrultusunda sadeleştirilen çizgisel ve dekoratif öğeler, modern ambalajlarda hem nostaljik bir referans hem de güçlü bir marka kimliği aracı olarak kullanılmaktadır. Özellikle doğal içerikli ürünler, premium kategoriler ve butik markalar, Art Nouveau'nun organik ritmine ve zarif yüzey düzenine gönderme yapan grafik çözümlerle tüketicide duygusal bir etki yaratmayı amaçlamaktadır. Akımın tarihsel estetik özellikleri, güncel tasarım özellikleri içinde işlevsel bir görsel dile dönüşmekte ve ambalaj tasarımının çağdaş örneklerinde yeniden anlam kazanmaktadır.

Günümüz Ambalaj Tasarımında Art Nouveau Akımı

Art Nouveau'nun günümüzde kullanılan ambalaj tasarımlarında yeniden yorumlanması sadece bir *retro canlandırma* değil aynı zamanda yüzey organizasyonu, çizgisel ritim, tipografik bütünlük ve doğa temelli estetik ilkelerinin bugünün tasarım ihtiyaçlarıyla buluşturulduğu bilinçli olarak yapılan bir tasarım tercihidir. Art Nouveau, çağdaş ambalaj tasarımında hem estetik hem de duygusal değeri artıran güçlü bir görsel araç olarak varlığını sürdürmektedir.

Günümüzde ambalaj tasarımında Art Nouveau akımının estetik mirası üst seviye ya da butik üretim yapan markalar tarafından stratejik bir görsel dil olarak yeniden kullanılmaktadır. Modern tasarımcılar, akımın organik çizgilerini ve bitkisel motiflerini daha sade, geometrik ve dijital üretime uygun bir biçimde

yeniden yorumlayarak retro-modern bir ambalaj estetiği oluşturmaktadır. Uygulamalar, markalara nostaljik bir kimlik ve çağdaş bir görünüm kazandırmaktadır. Aşağıda, Art Nouveau akımının ambalaj tasarımıındaki estetik yaklaşımının özellikle çay, kolonya, çikolata, sabun, yağ ve kişisel bakım ürünlerinde kullanıldığı örnekler sunulmaktadır.

Günümüzde çikolata ve kahve markalarının yanı sıra bitki özlü sabun, yağ ve bakım ürünleri üreten birçok marka akımın biçimsel özelliklerini ambalaj tasarımlarında kullanmaktadır. Ambalaj tasarımlarında stilize edilmiş bitkisel kompozisyonlar, ince çizgili dekoratif çerçeveler ve sadeleştirilmiş Art Nouveau tipografik düzenlemeleri kullanarak ürünün içeriği vurgulanmaktadır. Organik içerik ile doğal form dili arasındaki uyum, tüketici algısında olumlu bir etki yaratmaktadır (Resim 7).



Resim 7. Güncel bakım ürünleri

Benzer biçimde, farklı ürün kategorilerinde Art Nouveau'nun görsel dilinin yeniden yorumlanması benzer estetik stratejilerin farklı bağlamlarda nasıl uygulandığını göstermektedir. Çay ve kolonya gibi geleneksel ürünlerde Art Nouveau'nun yeniden yorumlanması, kültürel miras ile modern tasarım arasındaki köprüyü güçlendirmektedir.

Çalışma kapsamında sunulan örnekler, Art Nouveau'nun güncel ambalaj tasarımında sadece dekoratif bir unsur olmadığını aynı zamanda tüketici ile marka arasında duygusal bağ kuran, ürün niteliğini yansıtan ve görsel hiyerarşiyi destekleyen modern bir tasarım aracı olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Akımın tasarım yüzeyinde çizgi, motif ve kompozisyon ilişkisine verdiği önem, çağdaş ambalajlarda estetik görünümü, iletişimsel etkiyi güçlendiren ve mesajın algılanabilirliğini artıran bir özellik olarak değerlendirilmektedir.

Günümüzde tüketici eğilimleri incelendiğinde, ambalaj tasarımının sadece ürünü koruyan bir unsur değil aynı zamanda ürünün estetik kimliğini belirleyen ve tüketiciyle kurulan ilk temasın oluşturan bir iletişim yüzeyi olarak işleve sahip olduğu anlaşılmaktadır. Art Nouveau'nun organik çizgileri, stilize bitkisel formları ve akışkan yüzey düzeni, tüketicinin ürünü doğal, özenli ve kaliteli olarak algılamasına katkıda bulunmaktadır. Akımla birlikte doğadan gelen biçimlerin tasarıma taşınması, tüketicide ürünle ilgili zihinsel bir saflık ve doğallık çağrışımı yaratmaktadır (Ağatekin & Turan, 2019, s.1356).

Art Nouveau ambalaj tasarımlarında çizgisel hareketlerin ve biçimsel ritmin tüm yüzeye yayılması tüketicinin tasarımı bir bütün olarak algılamasını sağlamaktadır. Akımın ambalaj tasarımında biçimsel özelliklerinin kullanıcının algılamasını kolaylaştırmasının yanı sıra özenle üretilmiş bir ambalaj izlenimini yaratmaktadır. Dalgalı çizgiler ve diğer biçimsel unsurlar özellikle butik ve premium ürün kategorilerinde marka değerini güçlendiren bir unsur hâline gelmektedir.

Art Nouveau'nun ambalaj tasarımında yer alan tipografi unsurlarına getirdiği dekoratif ve organik yaklaşım tüketici algısını destekleyen önemli faktörlerden birisidir. Geleneksel tipografik sınırlamaların dışına çıkan akıcı harf yapıları, yazıyı sadece tüketiciye bilgi aktaran bir araç olmaktan çıkarak ambalajın estetik bütünlüğünü artıran bir öğeye dönüştürmektedir. Modern tasarım literatürü, tipografinin yüzeyde ağırlıklı bir görsel rol üstlenmesinin tüketicide marka kimliği güçlüdür izlenimi oluşturduğunu göstermektedir (Zor, 2014, s. 1–4).

Art Nouveau'da tipografi elemanlarında sıkça kullanılan nilüfer, iris ve sarmaşık gibi doğal ve bitkisel formlar sağlık, temizlik, tazelik ve doğallık anlamları barındırmakta ve tüketicinin ürünle kurduğu bağı güçlendirmektedir. Ayrıca tüketici, doğa temelli estetik ve biçimsel öğeler içeren ambalajları daha organik, daha güvenilir ve daha çevre dostu olarak algılama eğilimindedir. Dolayısıyla çay, kolonya, sabun, doğal kozmetik ve çikolata gibi ürün ambalajlarında bitkisel motiflerin kullanımı tüketicide ürünü rakipleri arasından seçerek satın almaya teşvik etmektedir.

Art Nouveau akımının ambalaj tasarımındaki estetiği, tüketici algısında duygusal ve bilişsel düzeyde etkili olan görsel bir dil sunmaktadır. Organik ritim, dekoratif bütünlük, tipografik zarafet ve yüzeydeki çizgisel akışlar tüketicinin ürünü daha değerli, özenli ve güvenilir olarak tanımlamasını sağlayan bir tasarım oluşturmaktadır. Dolayısıyla Art Nouveau, günümüz ambalaj tasarımında sadece estetik bir ürün değil aynı zamanda tüketici davranışlarını etkileyen, biçimlendiren ve değiştiren bir algısal araç olarak önemini korumaktadır.

Sonuç

Art Nouveau, ortaya çıktığı dönemin kültürel ve estetik dönüşümlerini yansıtan önemli bir tasarım akımı olmasının yanı sıra ambalaj tasarımının biçimsel ve iletişimsel yapısını etkileyen temel kaynaklardan birisi olarak önem taşımaktadır. Akımın organik çizgileri, stilize bitkisel motifleri ve akıcı yüzey düzeni, erken dönem ambalaj örneklerinde ürün kimliğini güçlendiren ve kullanıcının görsel algısını yönlendiren bir yapı oluşturmaktadır. Akımın estetik yaklaşımı, ambalajın sadece koruyucu bir unsur olmadığını aynı zamanda marka kimliğini yansıtan, ürün algısını geliştiren ve tüketiciyle kurulan ilk temasta belirleyici bir rol oynayan iletişim yüzeyi olduğunu göstermektedir.

Güncel tasarımlar değerlendirildiğinde, Art Nouveau'nun biçimsel özelliklerinin dijital üretim teknikleriyle uyumlu olduğu ve dolayısıyla günümüzde hazırlanan ambalaj tasarımlarında yeniden ele alındığı görülmektedir. Özellikle premium ve butik üretim yapan markalar, akımın çizgi, motif ve dekoratif yapılarını sadeleştirerek retro-modern bir estetik anlayış geliştirmektedir. Akımın biçimsel özelliklerinin ambalaj tasarımlarında uygulanması tüketicinin nostalji algısını, doğal ürün beklentisini ve estetik duyarlılığını destekleyen bir görsel strateji olarak önem kazanmaktadır.

Hazırlanan çalışmanın bulguları, Art Nouveau estetiğinin tarihsel ambalaj tasarımında ve güncel tasarım uygulamalarında süreklilik gösteren bir etki alanına sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Çalışma tasarım tarihinin incelenmesinin yanı sıra günümüz grafik ve ambalaj tasarımcılarının görsel dil oluşturma süreçlerinde yol gösterici bir kaynak niteliği taşımaktadır. Art Nouveau'nun yeniden yorumlanmasına yönelik çalışmaların artması, tasarım eğitiminde ve ambalaj tasarımı araştırmalarında estetik, duygusal etki ve kültürel referanslar açısından yeni tartışma alanları açacaktır.

Tarihsel ve çağdaş ambalaj örnekleri birlikte değerlendirildiğinde, Art Nouveau'nun biçimsel sürekliliğini koruyarak farklı dönemlerde farklı işlevler üstlendiği görülmektedir. Dönemin özgün ambalajlarında yoğun dekoratif süslemeler, el işçiliğini yansıtan çizgisel ritimler ve detaylı bitkisel kompozisyonlar ön plandayken güncel tasarımlarda aynı estetik kodlar daha sade, geometrik ve dijital üretime uygun biçimlerde yeniden yorumlanmaktadır. Art Nouveau, tarihsel süreçte ürün kimliğini zenginleştiren sanatsal bir yüzey dili olarak varlık gösterirken, günümüzde marka stratejilerinde nostalji, kalite algısı, doğallık ve premium konumlandırma anlamlarını destekleyen bir tasarım aracı olarak kullanılmaktadır. Her iki dönemde de akımın temel estetik ilkeleri korunmakta ve üretim teknolojileri, tüketici beklentileri ve güncel pazar dinamikleri doğrultusunda ambalaj tasarımında farklı görsel ağırlıklarla ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda, Art Nouveau'nun ambalaj tasarımında zamanlar arası bir köprü kuran sürdürülebilir bir estetik değer taşıdığını göstermektedir.

Kaynaklar

- Ağatekin, M., & Turan, N. (2019). Art Nouveau Akımı'nın Cam Sanatına Yansımaları. *İdil Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(59), 1350-1362, <https://doi.org/10.7816/idil-08-59-11>
- Ayaydın, A. (2015). Art Nouveau'ya 21. Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış. *ULAKBİLGE Dergisi*, 3(12), 1–17. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-03-12-01>
- Desmet, P. M. A., & Hekkert, P. (2009). Design & Emotion. *International Journal of Design*, 3(2), <https://www.ijdesign.org/index.php/IJDesign/article/view/658>
- Grasset, E. (1900). *Ornamental Designs / Decorative Elements*. [Public Domain pattern book].
- Kuru, A. Ç. (2019). Sağlıklı Ürün Tercihinde Ambalaj Tasarımının Etkisi. *İdil Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(59), 1259–1272. <https://doi.org/10.7816/idil-08-59-08>
- McDonagh, D., Hekkert, P., van Erp, J., & Gyi, D. (2003). *Design and Emotion*. CRC Press.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). *History of Graphic Design* (5. basım). Wiley.
- Shukla, P. et al. (2022). The influence of creative packaging design on customer behavioural intention in the luxury market. *Journal of Business Research*, 144, 290–303. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2022.01.018>
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Wellcome Collection. (t.y.). Public domain ambalaj görselleri [Veri tabanı]. Erişim: <https://wellcomecollection.org>
- Zor, A. (2014). Modern sanat akımlarının grafik tasarıma ve tipografinin doğuşuna etkisi. *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi*, 4(1), 1–7.

Görsel Kaynakları

- Resim 1. Art Nouveau Çizgisel Yapı ve Akışkan Formlar, Kaynak: <https://www.vam.ac.uk/articles/thewhiplash?srsId=AfmBOopAJfTrEbYlmfITEnvlt5vrtiPYJ6xgYwE5h1lAxYVXpkKXVrX>
- Resim 2. Art Nouveau Bitkisel Formlar ve Motifler, Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AAlfons_mucha_obraz_1.jpg
- Resim 3. Art Nouveau dönemine ait tipografi unsurları, <https://www.heritagetype.com/blogs/articles/artnouveau>
- Resim 4. French Art Nouveau L'aureole, Kaynak: <https://theboxsf.com/products/0011-3>
- Resim 5. Art Nouveau çay ambalajı, Kaynak: https://www.antiques-atlas.com/antique/fun_pair_of_art_nouveau_tea_tins_a1083/as179a1083

Resim 6. Art Nouveau ikolata ve Şekerleme kutuları, Kaynak: https://www.zazzle.com/vintage_art_nouveau_biscuit_ad_by_alphonse_mucha_wooden_box_sign-256432385720708218?srsId=AfmBOor3iIDoL1Tri1PlaZQWYN56YPPjKe96EtCw4XitpDRUgc5uEMT

Resim 7. Güncel bakım rnleri, Kaynak: <https://worldbranddesign.com/deez-create-fruitawa-goodness-of-nature-safron-art-nouveau-packaging-design/>

BÖLÜM 9

Willem de Kooning'in Çalışmalarında Erken Ve Olgun Stil Üzerine Biçimsel ve Kavramsal Bir İnceleme

Yusuf Emre Işık¹

¹ Doç. Dr., Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü,
ORCID: 0000-0001-6876-7310

Giriş

Willem de Kooning (1904–1997), 20. yüzyılın en etkili modern sanatçılarından biri olarak, figüratif geleneğin sınırlarını aşan ve soyut dışavurumculuk akımının biçimsel ve düşünsel temellerini derinleştiren bir sanat pratiği geliştirmiştir. Hollanda’nın Rotterdam kentinde aldığı klasik sanat eğitimi, sanatçının erken dönem figüratif çalışmaları için teknik bir temel oluşturmuş, bu temelden hareketle geliştirdiği jestüel ifade dili, modern sanatın yönünü belirleyen özgün bir estetik anlayışın zeminini hazırlamıştır (de Kooning, 1985: 12). 1926 yılında Amerika Birleşik Devletleri’ne göç eden sanatçı, kısa sürede New York’un entelektüel ve deneysel sanat ortamıyla etkileşime geçmiş; 1930’lardan itibaren ürettiği figüratif kompozisyonlardan 1950’lerdeki soyut dışavurumcu yapıtlarına uzanan bir dönemde, biçim ve anlamı dönüştüren bir sanatsal evrim gerçekleştirmiştir (Rosenberg, 1972: 45).

De Kooning’in erken dönem yapıtları, Avrupa akademik geleneğinden devraldığı figüratif disiplin ile Amerikan modernizminin deneysel dinamizmini bir araya getiren özgün bir sentez sunar. Sanatçının 1930’lu yıllarda ürettiği “Untitled” (yak. 1931) ve “Man” (1939) gibi yapıtları, bir yandan geometrik soyutlamaya yaklaşan biçimsel düzenlemeler içerirken, diğer yandan insan figürünün psikolojik kırılmalarını ve toplumsal gerilimlerini görünür kılar (Polcari, 1993: 266). Bu dönemde sanatçının figürü ele alış biçimi, yalnızca bedensel bir temsil olarak değil, modern bireyin parçalanmış kimliğinin metaforu olarak da okunabilir. Bu açıdan de Kooning’in erken üretimi, dönemin Avrupa’daki modernist gelişmelerine paralel biçimde, temsilin çözüldüğü, biçim ile duygu arasındaki sınırların belirsizleştiği bir kavramsal zemine sahiptir (Sandler, 1970: 122).

1940’lardan itibaren, sanatçının çizim ağırlıklı disiplini jestüel bir boyut kazanmış; figüratif unsurlar yerini giderek daha dinamik, enerjik ve akışkan biçimlere bırakmıştır. Bu dönüşüm süreci, de Kooning’in modernist biçim dilini kendi varoluşsal deneyimiyle birleştirmesini sağlamıştır. “Pink Angels” (1945) ve “Painting” (1948) gibi yapıtlar, bu geçişin en belirgin örnekleri olarak, sanatçının bilinçli bir biçimsel dağılma stratejisiyle, figüratifden soyuta uzanan bir görsel söylem kurduğunu göstermektedir (Polcari, 1993: 273; Sandler, 1970: 125). Özellikle 1940’ların ortasından itibaren geliştirdiği siyah-beyaz kompozisyonlar, hem ekonomik kısıtlamalardan doğan bir zorunluluk hem de formu sadeleştirerek özsel yapısal ilişkileri açığa çıkarma çabasının sonucudur (Sandler, 1970: 128). Bu bağlamda, de Kooning’in biçimsel arayışı yalnızca görsel bir deneysellik değil, aynı zamanda varoluşsal bir sorgulama biçimi olarak değerlendirilmelidir.

De Kooning’in olgunluk dönemine damgasını vuran “Woman” serileri (1950–1952), sanatçının figürle kurduğu ilişkide hem biçimsel hem de kavramsal bir kırılma noktası oluşturur. “Woman I” (1950–52), kadının sanatsal temsiline dair

tarihsel klişeleri yıkararak, figürün hem grotesk hem de çekici yanlarını bir arada sunar. Bu seri, sanatçının figürü soyut bir enerji alanına dönüştürdüğü, aynı zamanda toplumsal ve cinsel kimlik temsillerini sorguladığı bir dönemi yansıtır (Rosenblum, 1990: 118; Kuspit, 2000: 57). Sanatçının jestüel fırça kullanımı, yüzeydeki enerjiyi ve ritmik akışı ön plana çıkarırken, resmin içkin yapısını neredeyse heykelsi bir dinamizme taşır. Bu bağlamda “Woman” serileri, modern resmin özne, beden ve temsil kavramları üzerine geliştirdiği eleştirinin merkezinde yer alır.

1950’lerin ortasında ürettiği “Easter Monday” (1955–56) ve “Ruth’s Zowie” (1957) gibi yapıtlar ise, sanatçının jestüel enerjiyi mekânsal belirsizlik ve ritim duygusuyla birleştirdiği dönemi temsil eder. Bu eserlerde renk, hareket ve yüzey arasındaki ilişki, figüratif bir temsilden ziyade, resmin maddeselliği üzerinden tanımlanan bir deneyim alanına dönüşür (Storr, 1992: 36). De Kooning’in sanatında figür, doğrudan bir temsilden çıkarak bir “oluş” hâline gelir; resim, sabit bir formdan çok, sürekli dönüşen bir süreç olarak var olur (Joselit, 2003: 14).

Bu çalışmanın temel amacı, Willem de Kooning’in erken dönem figüratif üretiminden olgunluk dönemindeki soyut dışavurumcu kompozisyonlarına uzanan sanatsal dönüşümünü biçimsel ve kavramsal bir bakış açısıyla irdelemektir. Sanatçının eserlerindeki çizim ve boya ilişkisi, kompozisyon örgüsü, jest anlayışı ve figüratif soyutlama biçimleri tarihsel bağlam içinde değerlendirilecek; erken dönem figüratif arayışlar ile olgun dönem soyut deneyimler arasındaki estetik süreklilik ve kırılmalar analiz edilecektir. Bu inceleme, de Kooning’in Amerikan sanatındaki özgün konumunu belirlemeyi ve onun modern sanat tarihinde biçimsel yenilik ile kavramsal derinlik arasındaki etkileşimi nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır (de Kooning & Newman, 1998: 22; Seitz, 1955: 319–320).

De Kooning’in üretimi, modern sanatın yalnızca biçimsel gelişim süreci içinde değil, aynı zamanda insanın varoluşsal deneyimini ifade etme arayışında da merkezi bir konumda yer alır. Sanatçının figürle kurduğu gerilim, hem resmin yüzeyinde hem de sanatın düşünsel derinliğinde yankılanır. Onun eserlerinde, çizgi ile renk, form ile jest, figür ile boşluk arasında süregiden bir diyalektik ilişki, modern sanatın temel varoluşsal sorgulamalarını görünür kılar. Böylece de Kooning, yalnızca soyut dışavurumculuğun değil, tüm 20. yüzyıl sanatının kavramsal yönelimlerini şekillendiren öncü bir figür olarak değerlendirilmelidir.

Willem de Kooning’in Sanatsal Yöneliminin Oluşum Süreci

Willem de Kooning’in sanatsal yöneliminin temelleri, erken yaşlarda aldığı klasik sanat eğitimi ile Avrupa modernizminin biçimsel mirası arasında şekillenmiştir. 1904 yılında Rotterdam’da doğan sanatçı, 1916 yılında Rotterdam Güzel Sanatlar ve Teknik Akademisi’ne (Rotterdam Academy of Fine Arts and Techniques) gece okuluna kaydolarak, geleneksel desen, perspektif, renk kuramı

ve anatomi eğitimi almıştır. Bu eğitim, onun sonraki dönemlerde geliştireceği biçimsel disiplinin ve çizim merkezli yaklaşımının temelini oluşturmuştur (Polcari, 1993: 264). Aynı dönemde ticari bir sanat firmasında çırak olarak çalışan de Kooning, uygulamalı tasarım alanında kazandığı deneyimle, kompozisyon düzeni, oran, denge ve yüzey kontrolü konularında teknik bir ustalık geliştirmiştir. Bu yıllarda aldığı akademik formasyon, onun soyut dışavurumcu döneminde dahi gözle görülür bir biçimsel titizlikle çalışmasına olanak tanımıştır (Sandler, 1970: 122). Sanatçının erken döneminde aldığı bu klasik eğitimin yanı sıra, Avrupa modernizmiyle dolaylı temasları da onun sanatsal kimliğini biçimlendirmiştir. Özellikle 1920'lerin ortasında Hollanda'da hâkim olan De Stijl hareketi ve onun kuramsal temsilcileri olan Piet Mondrian ve Theo van Doesburg'un geometrik düzen anlayışı, de Kooning'in mekân ve form ilişkisine dair düşüncelerini etkilemiştir. Aynı dönemde Paris ve Brüksel çevresinde etkisini sürdüren kübist ve sürrealist yaklaşımlar da sanatçının görsel hafızasında kalıcı izler bırakmıştır. Bu birikim, onun soyutlamayı yalnızca bir biçimsel çözümleme alanı olarak değil, aynı zamanda içsel bir deneyimin temsili olarak algılamasına zemin hazırlamıştır. 1926 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eden de Kooning, Hoboken, New Jersey üzerinden New York'a yerleşmiş ve burada hızla yükselen modern sanat ortamıyla ilişki kurmuştur. Başlangıçta geçimini sağlamak amacıyla mağaza vitrin tasarımları ve tabelalar üzerinde çalışan sanatçı, 1930'ların ortalarına kadar hafta sonları resim yaparak üretimini sürdürmüştür. 1935 yılında Federal Sanat Projesi (WPA/Federal Art Project) kapsamında resmî görev alması, onun profesyonel sanat pratiğine geçişinde belirleyici bir dönüm noktası olmuştur (Polcari, 1993: 264). Bu dönem, yalnızca ekonomik bir geçiş değil, aynı zamanda sanatsal aidiyetin de olduğu bir süreçtir. Çünkü de Kooning, bu proje aracılığıyla dönemin önemli sanatçılarıyla—özellikle Arshile Gorky, John Graham ve David Smith ile—yakın dostluklar kurmuş ve onların aracılığıyla Avrupa modernizminin Amerikan yorumu üzerine yoğun düşünsel tartışmalara katılmıştır (Polcari, 1993: 266). Arshile Gorky'nin etkisi, de Kooning'in biçimsel yöneliminde özellikle belirgindir. Gorky'nin sürrealist kökenli organik formları ile kübist yapı anlayışı arasındaki sentez, de Kooning'in hem figüratif hem de soyut denemelerinde bir model oluşturmuştur. Gorky aracılığıyla tanıdığı Picasso, Miró ve Léger gibi sanatçıların çalışmaları, onun figürü biçimsel olarak parçalayarak yeniden kurma stratejisini derinleştirmesine yol açmıştır. Bu dönemde ürettiği “Untitled” (yak. 1931) adlı çalışma, sanatçının figüratif ile geometrik soyutlama arasında kurduğu erken bir dengeyi temsil eder. Kompozisyon, yüzeyin düzleştirilmesine rağmen derinlik izlenimini koruyan biçimleriyle, hem yapısal hem de sezgisel bir ifade taşır. Dairesel biçimlerin yatay düzlemlerle kurduğu ritmik ilişki, sanatçının sonraki dönem soyutlamalarının öncülü niteliğindedir (Polcari, 1993: 266).



Resim 1. Willem de Kooning, “Untitled”, yak. 1931, tuval üzerine yağlıboya.
Kaynak: Polcari, Stephen. Abstract Expressionism and the Modern Experience.
Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 266.

Yine aynı döneme ait “Pink Landscape” (1938) adlı eser, sanatçının Avrupa kökenli modernist birikimini kişisel bir dilde yeniden yorumladığını gösterir. Eserde, Miró ve Gorky’nin organik biçimlerine benzer yumuşak geçişli formlar, pastel tonların dengesiyle birleşir. Mekân algısının düzleştiği, ama figürsel çağrışımların tamamen ortadan kalkmadığı bu kompozisyon, soyutlamanın duygusal ve sezgisel bir düzleme taşındığı bir ara formdur. Burada doğa, soyut biçimlerin içsel uyumuna dönüşür; figür ve zemin arasındaki ilişki, gözle görülür bir armoni ve gerginlik içinde çözümlenir (Polcari, 1993: 266).



Resim 2. Willem de Kooning, “Pink Landscape”, 1938, tuval üzerine yağlıboya.
Kaynak: Polcari, Stephen. Abstract Expressionism and the Modern Experience.
Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 266.

De Kooning'in Amerika'daki ilk yılları, onun sanatsal düşüncesinde "Avrupa disiplini" ile "Amerikan ifadeselliği" arasında gidip gelen bir gerilimi görünür kılar. Avrupa'da aldığı katı akademik eğitimin getirdiği teknik ustalık, Amerikan sanat ortamının deneysel özgürlüğüyle birleştiğinde, sanatçının benzersiz bir biçim dili ortaya çıkmıştır. Bu ikili yapı, sanatçının tüm kariyeri boyunca sürececek olan biçimsel ve kavramsal bir dinamizmin kaynağını oluşturur. Sandler'a göre (1970: 123), de Kooning'in figürü ele alış biçimi, klasik resmin yapısal bütünlüğüyle modern resmin parçalanmış mekânsallığı arasında gidip gelen bir dengeye dayanır.

Sonuç olarak, de Kooning'in sanatsal yöneliminin oluşum süreci yalnızca bireysel bir stil arayışı değil, aynı zamanda iki kültürel geleneğin kesiştiği bir düşünsel alanın ürünüdür. Rotterdam'daki akademik eğitim, ona biçimsel bir titizlik kazandırmış; New York'ta karşılaştığı modernist çevre ise bu disiplini özgürleştirici bir ifade biçimine dönüştürmüştür. Bu dönemden itibaren sanatçının üretimi, ne tamamen Avrupa'ya özgü bir yapısal düzen anlayışı ne de Amerikan soyut dışavurumculuğuna özgü bir jestsel özgürlükle sınırlıdır. Aksine, bu iki yönelimi sentezleyen hibrit bir yaklaşım, onun sanatsal dilinin özünü oluşturur. Bu bağlamda, de Kooning'in erken dönem üretimi, hem tarihsel hem de biçimsel olarak, modern sanatın küresel dönüşümünün merkezinde yer alan bir geçiş alanı olarak değerlendirilebilir (Sandler, 1970: 125).

Figür ve Soyutlama Arasında: 1930'lardan 1940'lara Geçiş

Willem de Kooning'in 1930'ların sonlarından 1940'ların başına uzanan üretimi, sanatçının figüratif eğilimleri ile soyutlamaya yönelen biçim arayışları arasında kurduğu karmaşık bir dengeyi gözler önüne serer. Bu dönem, onun sanatsal gelişiminde yalnızca tematik bir geçiş değil, aynı zamanda biçimsel bir dönüşüm sürecidir. De Kooning, figürü bir anlatı unsuru olarak değil, biçimsel bir araştırmanın merkezi olarak ele almış; insan bedenini, psikolojik ve mekânsal çözülmenin bir aracı hâline getirmiştir (Polcari, 1993: 267). 1930'ların ekonomik ve toplumsal koşulları, sanatçının figür anlayışında içe dönük, melankolik bir atmosfer yaratmıştır. Bu dönemde ürettiği erkek figürleri, yalnızlık, yabancılaşma ve kimlik arayışı gibi temaları işlerken; biçimsel düzeyde yüzeyin düzleştirilmesi, parçalanmış anatomi ve geometrik deformasyon gibi özellikler belirginleşmiştir.

De Kooning'in "**Man**" (yak. 1939) adlı yapıtı, bu dönemin karakteristik özelliklerini en açık biçimde yansıtır. Durağan bir pozda betimlenen erkek figürü, klasik bir portre geleneğini çağrıştırmasına rağmen, biçimsel olarak belirsizlik ve kırılma hissi taşır. Figürün bedensel bütünlüğü, yüzeyin düzleştirilmesiyle bilinçli biçimde bozulmuş; ışık ve gölge geçişleri yerini sert renk kontrastlarına bırakmıştır. Göz ve ağız gibi yüz ayrıntıları, psikolojik bir çözülmeyi ima edecek ölçüde silikleşmiştir. Bu figür, yalnız bir bireyden çok, toplumsal bunalımın sembolü hâline gelmiştir (Polcari, 1993: 268).



Resim 3. Willem de Kooning, “Man”, yak. 1939, tuval üzerine yağlıboya.
Kaynak: Polcari, Stephen. Abstract Expressionism and the Modern Experience.
Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 268.

Sanatçının “**Self-Portrait with Imaginary Brother**” (yak. 1938) adlı çalışması, bireysel kimlik ve benlik bölünmesi temasını figüratif biçimde işler. Buradaki iki figür —sanatçının kendisi ve hayali kardeşi— birbirine hem fiziksel hem de duygusal olarak bağlı görünür; ancak mekânsal düzenleme, bu bağı kırar niteliktedir. Figürlerin hacmi belirsizleşmiş, konturlar yer yer erimiş, yüzeydeki fırça darbeleri ise psikolojik bir gerginliği vurgular. Gorky’nin biçimsel etkisi bu eserde güçlü biçimde hissedilir; yumuşak renk geçişleriyle oluşturulan atmosfer, sürrealist bir iç dünyanın temsiline dönüştür (Polcari, 1993: 268).



Resim 4. Willem de Kooning, “Self-Portrait with Imaginary Brother”, yak. 1938, tuval üzerine yağlıboya.
Kaynak: Polcari, Stephen. Abstract Expressionism and the Modern Experience.
Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 268.

Bu dönemin en dikkat çekici yönlerinden biri, sanatçının “**mannequin**” teması üzerinden insan ile nesne arasındaki sınırları belirsizleştirmesidir. “**Manikins**” (yak. 1939–42) adlı çizim ve resimlerinde, mağaza vitrinlerinde gördüğü cansız manken figürlerini resmeder. Bu mankenler, insan bedeninin duygusal ve ruhsal boşluğunu sembolize eder. Figürler, hem teatral hem de donuk bir varlık hissi taşır; gözler ve yüz hatları yer yer maskesel biçimlere dönüşür. Bu durum, insanın modern toplumda nesneleşmesini ve öznel kimliğin çözülmesini metaforik bir düzlemde yansıtır (Polcari, 1993: 269).



Resim 5. Willem de Kooning, “Manikins”, yak. 1939–42, kâğıt üzerine karakalem.
Kaynak: Polcari, Stephen. Abstract Expressionism and the Modern Experience.
Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 269.

“The Glazier” (yak. 1940) adlı çalışmada, figürün cinsiyet ve kimlik sınırlarının belirsizleştiği, neredeyse androjen bir beden formu öne çıkar. Kompozisyon, sıcak toprak tonlarıyla inşa edilmiş olup Pompeii fresklerinden esinlenen renk armonisine sahiptir. Figür, hem erkek hem de kadın özellikleri taşıyan bir anatomik yapıya sahiptir; bu durum, de Kooning’in figürü toplumsal cinsiyetin ötesinde, evrensel bir beden imgesi olarak ele aldığını gösterir. Omuz çizgilerindeki keskin üçgen biçimler ve kırık konturlar, hem bedensel hem psikolojik bir gerilimi ifade eder (Polcari, 1993: 270).



Resim 6. Willem de Kooning, “The Glazier”, yak. 1940, tuval üzerine yağlıboya.
Kaynak: Polcari, Stephen. Abstract Expressionism and the Modern Experience.
Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 270.

Aynı yıllarda üretilen “Seated Woman” (yak. 1940) ise, sanatçının figüratif geleneği modernist bir çözümleme süzgecinden geçirdiği önemli bir örnektir. Bu çalışmada, klasik oturan kadın imgesi yeniden ele alınır; ancak figürün anatomik bütünlüğü parçalanmış, çizgisel hatlar yer yer yüzeye yayılmıştır. Ingres ve Picasso’nun biçimsel etkileri, burada soyutlamayla birleşir. Figürün sağ kolu gövdeyle orantısız biçimde uzatılmış, baş ve boyun arasında bilinçli bir kopukluk yaratılmıştır. Bu deformasyon, figürün bir kadın olmaktan çok, resimsel bir araştırma nesnesine dönüştüğünü gösterir (Polcari, 1993: 270; Sandler, 1970: 124).



Resim 7. Willem de Kooning, “Seated Woman”, yak. 1940, tuval üzerine yağlıboya.

Kaynak: Polcari, Stephen. Abstract Expressionism and the Modern Experience.
Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 270–271.

De Kooning'in bu dönemi, figür ve soyutlama arasındaki gerilimin olgunlaştığı bir eşik olarak değerlendirilebilir. Erkek figürlerinde varoluşsal iç kapanma ve psikolojik çözülme ön plandayken, kadın figürlerinde formun parçalanması ve jestsel deformasyon belirleyici olmuştur. Bu yapıtlar, sanatçının figürü hem temsil eden hem de çözümleyen bir araç olarak kullandığını; beden sınırlarını soyutlamanın hizmetine sunduğunu gösterir. Böylece 1940'ların başında, de Kooning'in üretimi artık yalnızca bir figüratif resim anlayışına değil, soyut dışavurumculuğun biçimsel ve kavramsal temelini kuran bir düşünsel evreye dönüşmüştür.

Soyutlamanın Eşiğinde: 1947–1950 Arası Deneysel Dönem

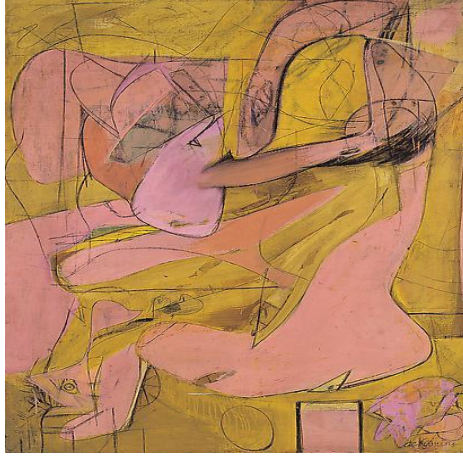
Willem de Kooning'in 1940'ların ortasından 1950'ye uzanan dönemi, sanatçının figüratif temsilden koparak soyutlamaya yöneldiği, biçimsel ve psikolojik açıdan son derece yoğun bir geçiş sürecini temsil eder. Bu yıllar, hem savaş sonrası Amerikan sanatının yönünü belirleyen hem de de Kooning'in kişisel estetiğini yeniden tanımladığı bir deneysel evredir. Sanatçının üretiminde, figür artık doğrudan bir temsil olmaktan çıkmış; jest, hareket ve boya katmanları aracılığıyla zihinsel bir sürecin izine dönüşmüştür (Polcari, 1993: 273).

Bu dönemin başlangıcını işaret eden “**Pink Lady**” (yak. 1944), figüratif yapının çözülmeye başladığı bir eşik olarak değerlendirilebilir. Kompozisyonda oturan bir kadın figürünün başı ve gövdesi, neredeyse soyutlanmış organik şekiller hâline gelir. Fırça darbelerinin ritmik akışı, bedensel parçalanmayı görsel bir enerjiye dönüştürür. Renk kullanımı, sıcak pembe ve bej tonlarının gerilimli kontrastına dayanır; bu da hem erotik hem de psikolojik bir yoğunluk yaratır. Figürün birden fazla başı ve omuz hattı, Picasso'nun 1930'lar sonrasındaki figür deformasyonlarını çağırıştırır. De Kooning burada formu çözerek yeni bir anlatım alanı yaratır: bedensel varlık ile zihinsel süreç arasındaki sınır ortadan kalkar (Polcari, 1993: 273).



Resim 8. Willem de Kooning, “Pink Lady”, yak. 1944, tuval üzerine yağlıboya.
Kaynak: Polcari, Stephen. Abstract Expressionism and the Modern Experience.
Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 273.

“**Pink Angels**” (yak. 1945), sanatçının soyutlama yöneliminin simgesel başlangıç noktasıdır. Bu yapıt, hem figürün parçalanmasına hem de resim yüzeyinin tamamen jestsel bir alana dönüşmesine olanak tanır. Eski Ustalar’ın kadın nü kompozisyonlarından esinlenen figürsel yapı, burada dinamik bir enerji akışına evrilir. Formlar geniş pembe alanlar içinde dalgalanır, baş ve uzuvlar soyut ritimlerle birleşir. Polcari’ye (1993: 274) göre bu tablo, Guernica’nın parçalı anatomisinden ve savaşın yarattığı travmatik ruh hâlinde doğan şiddetli bir duygusal tını taşır. De Kooning’in çizgisel jestleri, bir yandan Picasso’nun biçimsel mirasını sürdürürken, diğer yandan kendi kuşağının varoluşsal kaygılarını soyut düzleme taşır. Bu yönüyle “Pink Angels”, sanatçının hem figüratif hem de soyut enerjiyi bir araya getirdiği bir eşik çalışmadır.



Resim 9. Willem de Kooning, “Pink Angels”, yak. 1945, tuval üzerine yağlıboya.

Kaynak: Polcari, Stephen. Abstract Expressionism and the Modern Experience.

Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 274.

1947–1948 yılları arasında, de Kooning’in üretimi neredeyse tamamen çizimsel jest üzerine kurulu bir yapıya evrilir. Bu dönemde ekonomik kısıtlamalar nedeniyle yağlıboya yerine endüstriyel enamel boya kullanmaya başlayan sanatçı, aynı zamanda paletini de sınırlayarak siyah, beyaz ve gri tonlarının hâkim olduğu bir dizi soyut kompozisyon üretmiştir. “**Painting**” (1948) adlı eser, bu siyah-beyaz dönemin başlıca örneklerinden biridir. Burada figür, yalnızca çizgisel bir çağrışım olarak kalır; alanlar iç içe geçer, biçimler birbiriyle erir. Sandler’a göre (1970: 126), bu resimlerde sanatçı, figürün anatomik bütünlüğünü bilinçli olarak parçalayarak, mekânı sabit bir kompozisyonundan kurtarır. Fırça hareketleri, biçimsel bir düzen yerine enerjik bir süreklilik yaratır; yüzey artık sabit bir alan değil, canlı bir eylem mekânıdır.



Resim 10. Willem de Kooning, “Painting”, 1948, tuval üzerine yağlıboya.
Kaynak: Polcari, Stephen. Abstract Expressionism and the Modern Experience.
Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 278.

Aynı döneme ait “**Mailbox**” (1948) adlı yapıtta, beyaz zemin üzerine siyah konturlarla tanımlanmış amorf biçimler, hem geometrik hem organik nitelikler taşır. De Kooning’in ince hatlı fırça kullanımı, Gorky’nin otomatik çizimlerinden esinlenmiştir. Bu kompozisyonlarda biçimler sabit değildir; her an dönüşen bir hareketin içinde çözülür. Hess’e (1959: 24) göre, bu dönemde sanatçının yüzey anlayışı artık *açık alanlı kompozisyon* (open field painting) niteliği kazanmıştır: biçimler zeminle birleşir, arka plan ortadan kalkar, resim kendi içkin enerjisiyle var olur. Bu, soyut dışavurumculuğun yapısal temelini kuran radikal bir anlayıştır.



Şekil 11. Willem de Kooning, “Mailbox”, 1948, tuval üzerine enamel boya.
Kaynak: Polcari, Stephen. Abstract Expressionism and the Modern Experience.
Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 278.

Sanatçının 1950 tarihli “**Excavation**” adlı yapıtı, bu deneysel dönemin doruk noktasını oluşturur. Figürün yerini alan soyut biçimler, neredeyse arkeolojik bir kazı alanı gibi üst üste biter. Her fırça darbesi, hem çizgisel bir jest hem de yüzeydeki hareketin kaydı olarak işlev görür. Renk paleti, açık bejler, gri tonları ve sarı vurgularla sınırlandırılmıştır; böylece kompozisyonun enerjisi, renkten ziyade yapısal ritimden kaynaklanır. Polcari (1993: 278) bu eseri, “parçalanmış anatominin resim yüzeyine gömülerek yeniden doğduğu” bir çalışma olarak tanımlar. De Kooning, bu tabloyla birlikte artık figürün maddi varlığından tamamen koparak, jestin kendisini resmin öznesi hâline getirmiştir.



Resim 12. Willem de Kooning, “Excavation”, 1950, tuval üzerine yağlıboya.

Kaynak: Sandler, Irving. The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism. New York: Harper & Row, 1970, s. 128.

Bu dönemin genelinde, de Kooning’in üretimi otomatik çizim, jestsel özgürlük ve parçalanmış anatomi arasında salınır. Figür artık sabit bir özne değil, enerjinin geçici bir izi hâline gelir. Savaş sonrası psikolojik yıkımın ve modern bireyin parçalanmış bilincinin görsel bir ifadesi olarak, sanatçının tuvalleri hem bedensel hem ruhsal bir çözölmeyi kaydeder. 1947–1950 arasındaki bu deneysel yıllar, de Kooning’in sonraki “Kadın” serilerinin kavramsal ve biçimsel zeminini hazırlayarak, modern sanat tarihinde figür–soyutlama ilişkisini kökten dönüştüren bir dönüm noktası hâline gelir.

Jestüel Soyutlamanın Zirvesi: “Kadın” Serileri (1950–1956)

Willem de Kooning’in 1950–1956 yılları arasındaki üretimi, sanatçının jestüel soyutlamayı hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde en uç noktaya taşıdığı dönemi temsil eder. Bu yıllarda ortaya çıkan “Kadın” serileri, yalnızca soyut dışavurumculuğun değil, 20. yüzyıl sanatının genelinde figüratif temsilin sınırlarını yeniden tanımlamıştır. De Kooning için kadın figürü, ne yalnızca bir ikonografik tema ne de estetik bir nesneydi; aksine, resimsel eylemin kendisiyle özdeşleşmiş bir biçim alanıydı. Seitz’in (1955: 319–320) belirttiği üzere,

sanatçının jestleri bir “felsefî eylem” niteliği taşır: boya yüzeyine yapılan her müdahale, düşüncenin bedensel bir dışavurumuna dönüşür.

Serinin ilk yapıtı olan **“Woman I” (1950–52)**, sanatçının yıllar süren figüratif soyutlama deneyimlerinin en yoğun sentezidir. Bu eserde figür, hem grotesk hem de çekici bir biçimde betimlenir. Geniş gözler, abartılı dişler ve parçalı beden yapısı, hem şiddeti hem de erotizmi aynı anda çağırıştırır. Renk paletindeki agresif kontrastlar — beyaz, pembe, sarı ve siyahın dinamik karşıtlığı — figürün duygusal karmaşasını artırır. Sandler’a göre (1970: 131), “Kadın I”deki jestler yalnızca biçimsel bir çözülmeyi değil, sanatçının varoluşsal çatışmasını da yansıtır. Boya katmanlarının üst üste bindirilmesi, yüzeyin bir mücadele alanına dönüştürülmesine neden olmuştur. De Kooning, kompozisyonu planlı bir düzen olarak değil, sürekli yeniden yazılan bir süreç olarak ele alır — bu durum, onun “composition elimination” olarak adlandırdığı yapısal çözümlenin özünü oluşturur.



Resim 13. Willem de Kooning, “Woman I”, 1950–52, tuval üzerine yağlıboya.

Kaynak: Sandler, Irving. *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper & Row, 1970, s. 130–134.

Serinin devamındaki **“Woman VI” (1953)**, figürün artık tamamen jestsel bir yapıya dönüştüğü bir aşamayı temsil eder. Renkler, biçimi tanımlamak yerine enerjiyi taşır. Fırça darbeleri bir tür doğaçlama dans gibidir; figürün sınırları yer yer yok olur, bedensel form jestin hareketine karışır. Bu, Seitz’in (1955) “jestin felsefî eylem olarak resimsel özneye dönüşmesi” kavramının en açık örneğidir. Kadın bedeni artık bir temsil değil, resimsel enerjinin taşıyıcısıdır. Rosenblum (1990), bu dönemde de Kooning’in kadın imgesini modernliğin içsel çelişkilerini yansıtan bir simgeye dönüştürdüğünü vurgular: güzellik ile korku, arzuyla yıkım iç içe geçmiştir.



Resim 14. Willem de Kooning, “Woman VI”, 1953, tuval üzerine yağlıboya.
Kaynak: Seitz, William Chapin. Abstract Expressionist Painting in America. Princeton University, Doktora Tezi, 1955, s. 319–320.

Serinin üçüncü aşaması olarak görülen **“Gotham News” (1955–56)**, kadın temasının kent yaşamı, hareket ve bilgi bombardımanı kavramlarıyla birleştiği bir kompozisyonudur. Bu yapıt, hem figüratif hem de mimari referanslar içerir; yoğun fırça darbeleri, gazete kâğıdı gibi üst üste yığılmış renk katmanlarıyla birleşir. Bu yönüyle tablo, modern metropolün kaotik enerjisini kadın figürünün dönüşümü üzerinden işler. Joselit’e (2003: 15) göre, “Kadın” serilerindeki figürler, hem tarihsel hem kültürel olarak kadının temsil biçimlerinin sorgulanmasıdır: ilkel tanrıçalardan 1940’ların pin-up imajlarına kadar uzanan bir ikonografik zincirin soyut ifadesi. Bu nedenle de Kooning’in “Kadın”ları, feminist sanat eleştirisinde de tartışmalı bir yere sahiptir. Kadın bedeni, hem yüceltilen hem de parçalanan bir imgeye dönüşür; jestin şiddeti, cinsiyet politikalarının metaforik bir ifadesine bürünür.



Resim 15. Willem de Kooning, “Gotham News”, 1955–56, tuval üzerine yağlıboya.
Kaynak: Sandler, Irving. The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism. New York: Harper & Row, 1970, s. 134

Sandler (1970: 133) bu dönemi, sanatçının insan figürünü soyut dışavurumculuğun merkezine taşıdığı en önemli aşama olarak değerlendirir. “Kadın” serileri, insan bedenini sadece bir biçim değil, modern dünyanın içsel geriliminin bir aynası olarak sunar. Kuspit (2000) ise bu resimlerdeki jestsel şiddetin, sanatçının yaratım sürecine dair bilinçli bir risk stratejisi olduğunu savunur: de Kooning, kontrolü elden bırakarak resmin kendi iradesiyle şekillenmesine izin verir. Bu yaklaşım, soyut dışavurumculuğun temel ilkesi olan “eylem olarak sanat” (art as action) anlayışını en saf hâline ulaştırır.

Sonuç olarak “Kadın” serileri, de Kooning’in hem teknik ustalığının hem de düşünsel derinliğinin doruk noktasını oluşturur. Bu yapıtlar, jestin yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda felsefî bir eylem olduğunu kanıtlar. De Kooning’in resminde kompozisyon artık sabit bir düzen değil; sürekli dönüşen, enerjik bir süreçtir. “Kadın” figürü, modern sanat tarihinde hem güzelliğin hem şiddetin, hem yaratımın hem yıkımın simgesi olarak yer alır. Bu dönem, jestüel soyutlamanın hem biçimsel hem varoluşsal anlamda zirvesidir.

Soyut Peyzajlara Doğru: 1955 Sonrası Lirik Açılımlar

1955 sonrasında Willem de Kooning’in sanatsal yönelimi, figür merkezli kompozisyonlardan giderek peyzaj temelli soyutlamalara doğru evrilmiştir. Bu dönüşüm, sanatçının jestsel enerjisini korurken aynı zamanda daha lirik, ritmik ve açık bir mekânsal anlayış geliştirdiği bir dönemi temsil eder. Sandler’ın (1970: 134) belirttiği gibi, bu yıllarda de Kooning’in resimleri artık “bedenin parçalanmış anatomisi”nden değil, doğanın genişleyen enerjisinden beslenir. Figürün yerini renk, hareket ve boşluk arasındaki dinamik ilişki alır.

Bu dönemin başlangıcını işaret eden “**Easter Monday**” (1955–56), sanatçının “Kadın” serilerindeki yoğun figüratif enerjiyi mekânsal bir akış içinde yeniden düzenlediği bir yapıttır. Resimdeki hareket hissi, fırça darbelerinin ritmik tekrarlarıyla sağlanır. Renk katmanları üst üste binerek, bir tür soyut peyzaj etkisi yaratır. Açık bej, gri, sarı ve mavi tonlarının dengesi, yüzeyde hem ışık hem hareket duygusu oluşturur. Kompozisyon, hem kent yaşamının kaotik enerjisini hem de doğanın sürekli değişen dokusunu çağırıştırır. Storr (1992) bu eseri, “hareketin yüzeyde ritim hâline geldiği bir geçiş tablosu” olarak değerlendirir. Sanatçı bu çalışmayla birlikte, jestin yıkıcı gücünü lirik bir ifade aracına dönüştürmüştür.



Resim 16. Willem de Kooning, “Easter Monday”, 1955–56, tuval üzerine yağlıboya.

Kaynak: Sandler, Irving. *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper & Row, 1970, s. 134–135

“**Ruth’s Zowie**” (1957) adlı yapıt, bu dönüşümün olgunlaşmış hâlini temsil eder. Burada de Kooning, kentsel dinamizmin yerini alan geniş, neredeyse pastoral bir ritmi benimser. Renk paleti açılmış; pembe, açık sarı ve mavi tonları öne çıkmıştır. Fırça hareketleri, artık keskin jestlerden çok, akışkan hatlara dönüşmüştür. Yüzey, çizgi ve renk arasında kurulan dengeyle nefes alır. Rosenblum’a (1990) göre, sanatçı bu dönemde “jestüel geometri” adını verebileceğimiz bir mekân anlayışı geliştirir. Bu anlayışta jest, yalnızca bir ifade aracı değil, aynı zamanda mekânı kuran temel öge hâline gelir. De Kooning’in çizgileri ve boya sürüşleri, belirli bir kompozisyon düzenine bağlı kalmaksızın birbirine bağlanan görsel ritimler oluşturur.



Resim 17. Willem de Kooning, “Ruth’s Zowie”, 1957, tuval üzerine yağlıboya.

Kaynak: Sandler, Irving. *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper & Row, 1970, s. 136–137

1950'lerin sonuna gelindiğinde sanatçının üretiminde figür tamamen çözülmüş, yerini renk alanlarının iç içe geçtiği, hareketin mekânla bütünleştiği lirik soyutlamalar almıştır. De Kooning'in jestleri artık yalnızca bir eylemin izleri değil, bir duyumsama biçiminin görsel karşılığıdır. Sandler (1970: 136) bu dönemi “jestin geometriye dönüştüğü, yüzeyin ise duygusal bir ritme büründüğü” bir aşama olarak tanımlar. Renklerin açılması, biçimlerin gevşemesi ve yüzeydeki titreşimli dokular, sanatçının önceki yıllardaki yoğun enerjisinin yeni bir dinginlik biçimine evrildiğini gösterir.

Sonuç olarak, 1955 sonrasında de Kooning'in peyzaj soyutlamaları, jestsel enerjinin doğaya yönelmiş bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Bu yapıtlar, hem kent sonrası bir rahatlama duygusunu hem de insanla çevresi arasındaki duygusal ilişkiyi yansıtır. Renk, çizgi ve hareket arasındaki etkileşim, sanatçının resimsel düşüncesinin özünü oluşturmaya devam eder. Bu dönemde de Kooning, jesti yalnızca bir yaratım eylemi değil, aynı zamanda bir varoluş biçimi olarak yeniden tanımlamıştır.

Biçimsel ve Kavramsal Süreklilik Üzerine Değerlendirme

Willem de Kooning'in sanatsal üretimi, yüzeyde figüratiften soyuta geçiş gibi görünse de özünde biçimsel ve kavramsal bir sürekliliğe dayanır. Sanatçının erken dönem erkek figürlerinden başlayarak “Kadın” serileri ve sonraki soyut peyzajlarına uzanan çizgi, keskin bir kopuştan ziyade, resimsel düşüncenin farklı evrelerde yeniden biçimlenmesidir. Sandler'ın (1970) belirttiği gibi, de Kooning'in sanatı hiçbir zaman tamamen soyut ya da bütünüyle figüratif değildir. Her iki yönelim de onun üretiminde iç içe geçmiş biçimde varlığını sürdürür. Figür, zamanla çözülür fakat yok olmaz. Jest, biçimin yerini alır ancak figürün varlığı jestin belleğinde yaşamaya devam eder.

De Kooning'in bu ikili yaklaşımı, sanatçının jesti yalnızca biçimsel bir araç değil, aynı zamanda düşünsel bir eylem olarak görmesiyle yakından ilişkilidir. Seitz'in (1955: 319–320) vurguladığı üzere, onun için resim yapmak yalnızca bir estetik faaliyet değil, aynı zamanda varoluşsal bir süreçtir. Boya, fırça hareketi ve yüzey arasındaki ilişki, düşüncenin bedensel bir uzantısına dönüşür. Kuspit (2000) bu durumu “resmin içkin bilinç hâli” olarak tanımlar. Sanatçı, kontrol ve kaos arasında gidip gelirken yaratım sürecini hem akılla hem sezgiyle yönlendirir. Böylece de Kooning'in tuvali, yalnızca görsel bir alan değil, düşüncenin somutlaştığı bir mekân hâline gelir.

Bu sürekliliğin bir diğer boyutu, malzeme ve süreç arasındaki organik ilişkide görülür. De Kooning, yüzeyi bir sonuç olarak değil, sürekli dönüşen bir süreç olarak ele alır. Boya kazınır, yeniden sürülür, silinir ve tekrar eklenir. Rosenberg'in (1972) “action painting” kavramı tam da bu noktada sanatçının pratiğini tanımlar. Resim, bir ürün olmaktan çok bir olay ve bir eylem hâline gelir. Bu anlayış, modern sanatın nesne merkezli yaklaşımlarını reddeder ve yaratım sürecinin kendisini eserin özüne dönüştürür. De Kooning'in çalışmalarında boya

maddesi ile sanatçının bedensel enerjisi arasında doğrudan bir etkileşim vardır. Bu nedenle onun eserlerinde teknik, içerikten ayrı düşünülemez.

De Kooning'in sanatsal mirası yalnızca soyut dışavurumculuk içinde değil, sonraki kuşak sanatçılar üzerinde de derin bir etki yaratmıştır. Joselit (2003) ve Kuspit (2000), 1960'lar sonrası resim anlayışında özellikle Neo-Ekspresyonizm ve jest temelli resim pratiklerinde de Kooning'in jestsel özgürlük anlayışının belirleyici bir referans noktası olduğunu vurgular. Onun yüzeye yaklaşımı, hem Amerikalı hem Avrupalı ressamlar için “resimle düşünme” kavramının temellerini oluşturmuştur.

Sonuç olarak, de Kooning'in sanatında biçimsel değişimlerin ardında güçlü bir kavramsal süreklilik vardır. Figürden soyuta geçiş, bir son değil, resimsel düşüncenin evrimi olarak okunmalıdır. Jest, onun sanatında hem düşünsel bir strateji hem de bedensel bir tanıklıktır. Malzeme, süreç ve benlik arasında kurduğu bu içsel diyalog, 20. yüzyılın resim anlayışını kökten dönüştürmüş ve sonrasında gelen kuşaklar için resim yapmayı yalnızca bir teknik değil, varoluşsal bir deneyim alanı hâline getirmiştir.

Sonuç

Willem de Kooning'in sanatsal serüveni, modern sanat tarihinde figür ile soyutlama arasındaki karmaşık ve verimli diyaloglardan birini temsil eder. 1927'den 1957'ye uzanan otuz yıllık süreç boyunca sanatçı, biçimsel bir dönüşümden çok, düşünsel bir derinleşme yaşamıştır. Bu dönemdeki üretimi, hem Avrupa'nın yapısal disiplini hem de Amerika'nın jestsel özgürlüğünü bünyesinde barındıran özgün bir sentez oluşturmuştur. De Kooning'in sanatı hiçbir zaman yalnızca figüratif ya da yalnızca soyut bir yönelime bağlı kalmamış, bu iki yaklaşımın sürekli olarak birbirine dönüştüğü dinamik bir süreç içinde var olmuştur.

Sanatçının erken dönem figüratif resimleri, insan bedenini yalnızca bir temsil aracı olarak değil, modern bireyin psikolojik ve toplumsal gerilimlerinin yansıdığı bir varoluş sahası olarak ele alır. 1940'ların ortalarından itibaren figür çözülmeye, beden jestin bir parçası hâline gelmeye başlar. Bu dönüşüm, biçimsel bir çözülmeden çok daha fazlasını ifade eder. De Kooning için jest, düşüncenin bedensel bir eyleme dönüşmesidir. Bu nedenle onun resimleri, tamamlanmış bir görüntüden çok, oluş hâlindeki bir düşüncenin izlerini taşır.

1950'lerin başında ortaya çıkan “Kadın” serileri, sanatçının bu sürecin doruk noktasına ulaştığı dönemi temsil eder. Bu yapıtlar, hem figürün sembolik gücünü korur hem de onu biçimsel olarak parçalayarak yeniden kurar. Kadın imgesi, bir kimlik veya güzellik idealinden ziyade, insan doğasının içsel karmaşasının ve yaratıcı enerjisinin ifadesine dönüşür. De Kooning, yüzeydeki boya hareketleriyle insan bedenini yeniden kurgular; figür artık bir beden olmaktan çok, resmin içsel ritminin bir tezahürüdür.

1955 sonrasında sanatçının üretimi, lirik soyutlamalara yönelmiş ve jestin yıkıcı gücü yerini doğayla bütünleşen bir akışkanlığa bırakmıştır. Renk, hareket ve boşluk arasındaki etkileşim, bu dönemde resmin temel yapısını belirlemiş; yüzey hem maddesel hem de duygusal bir alan olarak yeniden tanımlanmıştır. Bu aşamada de Kooning, kent yaşamının gerginliğini doğanın ritmiyle dengeleyen bir görsel dil geliştirmiştir.

Genel olarak de Kooning'in sanatı, Avrupa'nın kuramsal geleneği ile Amerikan modernizminin deneysel enerjisi arasında kalıcı bir köprü oluşturmuştur. Onun resimleri, geçmişin biçimsel disipliniyle çağdaş dünyanın içsel karmaşasını bir araya getirir. Bu yönüyle de Kooning, modern sanatın yalnızca biçimsel sınırlarını değil, düşünsel temellerini de dönüştürmüştür.

Sonuç olarak, Willem de Kooning'in sanatsal mirası, figür ve soyutlama arasındaki gerilimi bir karşıtlık değil, yaratıcı bir süreklilik olarak yeniden tanımlamıştır. Onun resimleri, modern insanın varoluşsal arayışını yüzeydeki jestlere, çizgilere ve renk katmanlarına dönüştürür. De Kooning, modern sanat tarihinde yalnızca bir dönemin temsilcisi değil, sanatın düşünceyle, bedenle ve varlıkla kurduğu ilişkinin en derin yorumcularından biri olarak kalıcı bir yer edinmiştir.

Kaynakça

- de Kooning, W. (1985). *The Collected Writings of Willem de Kooning*. New York: Abbeville Press.
- de Kooning, W., & Newman, H. (1998). *Conversations with Artists*. New York: Alfred A. Knopf.
- Hess, T. B. (1959). *Willem de Kooning*. New York: Museum of Modern Art.
- Joselit, D. (2003). *American Art Since 1945*. London: Thames & Hudson.
- Kuspit, D. (2000). *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Polcari, S. (1993). *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosenberg, H. (1972). *The Tradition of the New*. New York: McGraw-Hill.
- Rosenblum, R. (1990). *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. New York: Harper & Row.
- Sandler, I. (1970). *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper & Row.
- Seitz, W. C. (1955). *Abstract Expressionist Painting in America* (Doctoral dissertation). Princeton University, Princeton, NJ.
- Storr, R. (1992). *Willem de Kooning: Drawing, Painting, Sculpture*. New York: Thames & Hudson.

BÖLÜM 10

Ahmed Adnan Saygun'un Opera Sanatı ve Vokal Müziğe Katkıları: Cumhuriyet Döneminde Ulusal Sesin İnşası

Funda Yazıksız¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Opera Anasanat Dalı, ORCID: 0000-0003-4622-9807

Giriş

Türk müziği ve Batı müziği arasındaki bağın oluşumu 17.yy’a dayanmaktadır. Öncelik olarak Türk ezgileri vurmali çalgılardaki ritmik doku ile Batı müziği bestecilerini etkilemiş olup, bu bestecilerin marşlarında, ezgilerinde, opera-bale yapıtlarında kullanmalarına neden olmuştur. Giuseppe Donizetti’nin² de Osmanlı sarayına gelmesi ile de ulusal ritm ve ezgilerimiz Batı müziği ile tanışırken, Batı müziği de bizim ezgilerimize dahil olmuştur.

Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte Türkiye’de sanat, toplumun modernleşme sürecinde önemli bir yeri olmuştur. Özellikle müzik alanında, Osmanlı dönemindeki musiki geleneğinden farklı olarak batı tarzı çok seslilik ve sahne sanatlarına yer verilerek desteklenmiştir. Mustafa Kemal Atatürk’ün yönlendirmesiyle 1930’lu yıllarda Ankara Devlet Konservatuvrı’nın kurulması da yeni sanat politikasının en önemli adımlarından olmuştur. Bu yeniliklerin amacı, hem batı müziğinin teknik disiplinini hem de Türk halk müziğinin özünü bir araya getiren, ulusal ve çağdaş bir sanat dili oluşturmaktır (Altar, 1993).

Ahmed Adnan Saygun (1907–1991) bu kültürel dönüşümün hem tanığı hem de mimarı olarak “Türk müzik Tarihi”nde önemli bir yer edinmiştir. Saygun’un müziği, yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda ideolojik bir misyon taşımaktadır. Anadolu’nun sesini evrensel bir forma dönüştürerek ulusal ezgilerimizi dünyaya tanıtmıştır. Bestecinin operaları, oratoryoları, vokal için ve enstrüman için bestelediği eserleri Türk müziği ile Batı müziğinin kesişim noktasında bir sentez yaratmıştır. Ahmet Adnan Saygun’un sanat anlayışı, eğitim aldığı Fransa’daki Vincent d’Indy okulunun disipliniyle şekillenmiştir. D’Indy, öğrencilerine müzikte yapısal bütünlüğün ve kontrpuan bilincinin önemini öğretmiştir. Saygun, bu Avrupaî tekniği Anadolu’nun modal yapısıyla birleştirerek kendine özgü bir dil geliştirmiştir.

Saygun, sanatı yalnızca bireysel bir ifade alanı olarak değil, toplumsal bir görev olarak görmüştür. Onun “Türk Halk Musikisinin Temel Unsurları” adlı çalışması, halk müziğinin bilimsel analizini yapan ilk kapsamlı denemeler olarak literatüre katkı sağlamıştır (Saygun, 1951). Saygun’a göre, halk müziği ham madde değil, doğrudan sanatsal esin kaynağıdır. Bu yönüyle o, Zoltán Kodály ve Béla Bartók gibi bestecilerle aynı çizgide değerlendirilmekle birlikte, Bartók ile Türkiye’de yaptığı halk ezgisi derlemeleri de bu görüşün somut örnekleri olmuştur (Saygun, 1957).

² Giuseppe Donizetti (1788-1856): İtalyan orkestra ve bando şefi olan Giuseppe Donizetti, opera bestecisi olan Gaetano Donizetti’nin (1797-1848) ağabeyidir. II. Mahmt döneminde saraya davet edilerek Fransız Marquel tarafından kurulan Mızıkay-ı Hümayûn’un toparlanması konusunda görevlendirilmiş olup, 28 yıl hizmet etmiştir. 1856 yılında da İstanbul’da ölmüştür. <http://www.turkishmusicportal.org/tr/besteciler/detay/giuseppe-donizetti/> (01.11.2025).

Ahmed Adnan Saygun'un Müzik Felsefesi

Saygun her ne kadar Osmanlı İmparatorluğu döneminde doğmuş olsa da, ailesinin, özellikle babasının aydın fikirli olmasından dolayı Cumhuriyet'i hemen kabul etmiş ve bunu gerek kendi yaşamında gerekse eserlerinde açıkça ortaya koymuştur. Milli duyguları da oldukça güçlü olan besteci, eserlerinde Türk halkını ve Türk Müziği makamlarına çokça yer vermiştir. Atatürk'e olan inancını ise Köroğlu eserinde göstermiş ve eseri Atatürk'ün anısına ithaf etmiştir. Eserlerini bestelerken kendi kurallarını ortaya koymayı değil, dinleyicileri tarafından anlaşılmayı amaç etmiştir. Ahmed Adnan Saygun, hem batı müziğinin geleneksel tekniklerine, hem de Türk kültürüne dayanarak yeni bir müzik elde etmiş, kendisinden sonraki bestecilere de örnek ve ilham kaynağı olmuştur. Saygun Anadolu topraklarının kokusunu uluslararası müzik ortamına taşımış, eseriyle ülkemizi sanatın kalbi olarak kabul edilebilecek ülke ve şehirlerde tanıtmıştır (Aracı, 2001).

Sanatçının müzik felsefesinde “ulusal olanın evrenselleştirilmesi” ilkesi temel taşlardan biri olmuş, bu anlayışı da özellikle opera sanatında belirgin biçimde kendini göstermiştir. Böylelikle Saygun, Türk halk ezgilerini doğrudan alıntılar yerine onların modal, ritmik ve melodik karakterini dönüştürerek özgün bir dil yaratmıştır (Akdil, 1987). Müzikal yaratıcılığundan etkilenmiş olduğu besteci Béla Bartók gibi “halk ezgilerine” bağlılığı örnek alarak, kendi özünden kopmadan eserler yaratmayı amaç edinmiştir. Buna ek olarak sadece makamsal yapıyı değil Antik Yunan modları da eserlerinde işlemiştir (M.H. Spatar, Çev. 1960).

A. A.Saygun'un Opera Anlayışı

Ahmet Adnan Saygun'un opera anlayışı, Cumhuriyet'in “ulus inşası” idealiyle paraleldir. Operayı, Batı'dan ithal edilen bir sanat formu olarak değil, Anadolu'nun anlatı geleneğiyle bütünleştirilebilecek bir ifade biçimi olarak görmüştür. Saygun'un opera dili, yalnızca Batı müziği tekniklerinin yerleştirilmesinden ibaret olmamakla beraber, eserlerinde ritmik düzenlemeler, pentatonik diziler ve makamsal modaliteler dramatik anlatımı desteklemektedir. Besteci, melodik gelişimi genellikle halk ezgisi temalarıyla başlatır ancak bunları “kontrapuan” içinde yeniden biçimlendirerek çok sesli bir yapıya taşımıştır. Saygun'un vokal müziğe yaklaşımı, şan (şarkı söyleme) sanatının dilsel ve duygusal potansiyeline dayanmaktadır. O, insan sesini yalnızca melodik bir araç olarak değil, dramatik kimliğin taşıyıcısı olarak görmüştür. Bestecinin şan partilerinde dikkat çeken ilk özellik, diksiyonun müzikal yapı ile bağdaşmasıdır. Türkçenin kısa ünlüleri ve sert sessizleri, Saygun'un ritmik yapısında belirginleşmiştir. Özellikle Kerem ile Aslı operasında bu durum net biçimde gözlenmektedir. Kerem'in arialarında uzun, dramatik yaylı melodilerle tutkulu bir lirizm yaratılırken, Aslı'nın partilerinde narin, süslemeli hatlar tercih edilmiştir. Saygun'un vokal yazımında ses türleri dramatik işlevle doğrudan

ilişkili olmuştur. Tenor sesler genellikle idealist ve kahraman karakterleri, soprano sesler duygusal ve saf kimlikleri temsil etmektedir. Bariton ve bas sesler ise çoğu zaman otorite ya da bilgelik simgesi olmuştur. Bu seçimler, Avrupa operası geleneğini takip etse de, Saygun eserlerindeki karakterlere yerel bir duyarlılık kazandırmıştır. Ayrıca koro bölümleri Saygun'un operalarında yalnızca sahne dekoru değil, dramatik anlatımın aktif ögesi olmuştur. Köroğlu operasında koro, halkın sesi olarak yer alarak, bireysel kahramanlığın kolektif bilince dönüşümünü simgelemiştir. Bu durum, bestecinin müzikteki “toplumsal bilinç” idealini de yansıtmıştır.

Öz Soy Operası (1934)

Atatürk tarafından gerçekleştirilen müzik devriminin ilk örnek eseri olarak ve buna bağlı olarak da Cumhuriyet tarihinin “ilk lirik sahne eseri” olması bakımından çok büyük bir öneme sahiptir. İran Şahı Rıza Pehlevi'nin 1934'te Türkiye ziyaretinden sonra Atatürk tarafından Ahmed Adnan Saygun'a eseri bestelemek üzere sipariş edilmiştir. Cumhuriyet temelli Türkiye'nin ana değerlerini tanıttak olması bakımından da çok büyük önem taşımaktadır. Atatürk operanın konusunu bizzat kendisi belirlemiş ve librettosunu Münir Hayri Egeli ile karşılıklı bilgi alışverişinde bulunarak yazdırmıştır (Kıran, 2005). Ahmet Adnan Saygun eserin tamamını (3 perde 12 tabloda oluşan operayı) iki ay gibi kısa bir sürede bestelemiştir (Çelik, 2023). Bu bakımdan “Öz Soy Destanı Operası” metni, dünya müzik tarihinde “büyük bir devlet adamı ve büyük bir sanatçının birlikte yarattıkları tek opera” olma özelliğini de taşımaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk ulusal operası olarak, librettosunda Türk-İran dostluğu ve “Türk soyu birliği” teması işlenmiştir. Cumhuriyet'in ulusal müzik anlayışının somut başlangıcı sayılan Öz Soy, mitolojik bir anlatıyı kullanarak modern bir ulus bilinci oluşturmayı hedeflemiştir. Saygun, bu eserde modal melodilerle senfonik orkestra yazımını kaynaştırmış, kadın vokal partilerinde yüksek tessitura, erkeklerde ise geniş dramatik hatlar tercih edilmiştir. Besteci, müziğinde hem kahramanlık hem de lirizm öğelerini ustalıkla harmanlamış olup, melodik yapıda halk ezgilerine göndermeler bulunarak orkestra dokusu ile geç klasik-romantik geleneğe dayanan bir eser yaratmıştır. Birinci perdede, yakarış korosunun dua sahnesinde ve şenliklere ait bölümlerdeki müziği halk motiflerine dayanmaktadır. İkinci perdenin ise büyük bir kısmında pentotik aralıkların baskın olduğu motifler yer almaktadır. Her iki perdenin prelüdlerini Ahmed Adnan Saygun kendine has bir düşünce ile bestelemiştir. Operanın hemen hemen tüm bölümlerinde besteci solistlerin ve koronun söyleyebilecekleri tonaliteyi tercih etmiştir (Baltacan, 2006; 27).

Taş Bebek Operası (1934)

Lirik fantezi türündeki Taş Bebek operasında Öz Soy'dan farklı olarak daha bireysel bir temayı işlenmiştir. Modernleşen Türk kadınının simgesel bir hikâyesini ele alması bakımından önem taşımaktadır. Kadın karakterin duygusal

dönüşümü, vokal yazımda lirizm aracılığıyla ifade edilmiştir. Buna ek olarak, Saygun, vokal müzikte Türkçenin doğal aksanını ve sözcük vurgularını ön plana çıkararak, dilin fonetiğini müziğin ritmik yapısıyla bütünleştirmiştir. Türkçe'nin vurgulu yapısı, sözcük-melodi ilişkisini belirler. Saygun burada halk müziğinden doğrudan alıntı yapmaz ancak modal renkler, Anadolu ezgilerini çağrıştırmaktadır. Bu yaklaşım ile Türkçenin “şarkı söylenebilir” bir dil olmadığı yönündeki önyargılara da güçlü bir yanıt vermiştir. Türk opera sahnelerinde her zaman sahnelenebilecek nitelikte olan bu eser, insanın yaşadığı zaman dilimine uygun olarak hayata tutunma arzusunu içermektedir. Buna bağlı olarak ruhunu ve yaşama dair arzularını taze tutma çabası eserin simgesi haline gelmiştir (Altar, 1993).

Kerem Operası (1953)

Saygun'un olgunluk dönemi eserlerinden olan Kerem operası, halk hikâyelerinin epik duygusunu Batı'nın dramatik formuyla birleşmiştir. Bu operadaki ses kullanımı en gelişmiş düzeyde olmakla birlikte, Aslı karakterinin arylarında süslemeler, modülasyonlar ve uzun legato çizgiler; Kerem'in bölümlerinde ise daha geniş dinamik kontrastlar bulunmaktadır. Bu yapı, hem karakter farkını hem de dramatik çatışmayı ses aracılığıyla yansıtmaları bakımından opera şarkıcıları için önem taşımaktadır. Anadolu hikayelerinde sıkça yer alan bir aşk masalı olarak, yüzyıllarca nesilden nesile konuşulan Kerem ile Aslı'nın aşkı, Adnan Saygun'un opera eserinde ilâhi bir aşka evrilmiştir. Büyük opera formunda bestelenmiş ilk Türk operası olan bu eser, halkın bildiği hikayeden sıyrılmıştır. Librettosunun yazarı olan Prof. Dr. Selahattin Batu ve besteci Saygun serbest bir çalışma ile üç aşamalı mistik bir aşk ile yaratılmıştır. Halkın bildiği gibi üç ayrı zirve üzerinde oluşup gelişmiştir fakat operadaki formunda üçüncü zirve masaldan farklıdır. Birinci zirve Kerem'in Aslı'yı sevmesi, ikinci zirve Aslı'nın Kerem'den uzaklaşması, üçüncü zirve ise Kerem'in ilâhi aşka erişme yolunda eriyip yok olması olarak işlenmiştir (Atak, 2007).

Köroğlu (1973)

Bestecinin son operası olan Köroğlu, epik ve kahramanlık temasıyla Türk opera repertuarında özel bir yere sahiptir. Türk Dünyasını birleştiren ortak bir halk değeri olan bu kahramanlık destanı, Sibirya, Makedonya, İran ve Tataristan'a kadar bütün Türkler tarafından tanınmaktadır. Ayrıca yüzyıllar boyu Türklerle birlikte yaşamış olan Gürcü, Tacik, Ermeni gibi milletler tarafından da (Karadavut, 2002) bilinmektedir. Geniş bir coğrafyaya yayılan bu destanda motif ve epizot farklılıklar görülmekle birlikte, daha çok vurgulanan Köroğlu'nun ezilenleri koruyan ve haksızlıklara karşı duran kahramandır. Bu eser, aynı zamanda Saygun'un müzikal mirasının bir özeti gibidir. Koro partilerinin simgesel rolü, halkın bilincini temsil etmektedir. Köroğlu'nun arylarındaki güçlü ritmik yapılar, özgürlük ve direniş duygusunu öne çıkarmaktadır.

Yunus Emre Oratoryosu (1943)

Ahmed Adnan Saygun 1942 yılında altı ay kadar bir sürede eserleri içinde dünyaya da açılması bakımından önemli bir yere sahip olan “Yunus Emre Oratoryosu”nu bestelemiştir. Fakat eser 4 yıl shnelenmeyi beklemiş, 1946 yılında İsmet İnönü’nün emri ile sahnelenmiştir. 25 ve 29 Mayıs 1946 yılında Opera, Gazi Eğitim Enstitüsü’nün birleştiği koro, Cumhurbaşkanlığı Filarmonik Orkestrası ile; Muazzez Ünal (soprano), Necdet Demir (alto), Aydın Gün (tenor) ve Hilmi Girginkoç (bas) solist olarak yer alıp temsil gerçekleştirilmiştir. Saygun’u en çok mutlu eden şey ise, eserin radyoda da yayınlanmasından sonra birkaç köylünün evine gelip teşekkür etmesidir. Eser büyük başarı kazanınca Saygun, hem Ankara Devlet Konservatuarı’na öğretmen olarak atanmış hem de yurtdışından davetler almaya başlamıştır. Üç bölümden oluşan eser Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca olarak dört dilde yazılmış olup, Amerika dahil birçok ülkede temsil edilmiştir (Cemalcılar, 1992).

Adnan Saygun Yunus Emre’nin şiirlerinden bir oratoryo yazmayı bir tren yolculuğu sırasında düşünmüş, hatta eseri bestelemeyi önce oratoryo tarzında bir eser olan Op.19 Eski Üslupta Kantat’ı bestelemiştir. Behçet Kemal Çağlar’ın “Karanlıktan Aydınlığa” isimli şiirini Barok kantat tarzında işlemiş, 1941 yılında bitirip, aynı yılın 23 Şubat’ında seslendirilmiştir.

Saygun’un Yunus Emre’ye olan ilgisi çocukluk döneminde başlamış, onun ilahilerini söyleyerek okula gitmiş ve şiirlerini anlamaya çalışmıştır. Oratoryonu anafikri, ilahi sevgiyi ararken yaşanan zorluk, sıkıntı ve sınavla geçen yolculuk olmuştur. Yunus Emre Oratoryosu üç temel bölümden oluşmuş olup, ikinci ve üçüncü bölüm arasında bir parçadan oluşan bir ara bölüm bulunmaktadır. Birinci bölüm 5, ikinci bölüm 5, üçüncü bölüm ise iki parçadan oluşmaktadır (Saygun, 1953).

Sonuç

Saygun her ne kadar Osmanlı İmparatorluğu döneminde doğmuş olsa da, ailesinin, özellikle babasının aydın fikirli olmasından dolayı Cumhuriyet’i hemen kabul etmiş ve bunu gerek kendi yaşamında gerekse eserlerinde açıkça ortaya koymuştur. Milli duyguları da oldukça güçlü olan besteci, eserlerinde Türk halkını ve Türk Müziği makamlarına çokça yer vermiştir. Atatürk’e olan inancını ise Koroğlu eserinde göstermiş ve eseri Atatürk’ün anısına ithaf etmiştir. Eserlerini bestelerken kendi kurallarını ortaya koymayı değil, dinleyicileri tarafından anlaşılmayı amaç etmiştir. Ahmed Adnan Saygun, hem batı müziğinin geleneksel tekniklerine, hem de Türk kültürüne dayanarak yeni bir müzik elde etmiş, kendisinden sonraki bestecilere de örnek ve ilham kaynağı olmuştur. Saygun Anadolu topraklarının kokusunu uluslararası müzik ortamına taşımış, eseriyle ülkemizi sanatın kalbi olarak kabul edilebilecek ülke ve şehirlerde tanıtmıştır.

Cumhuriyet'in ilk bestecilerinden olan Ahmed Adnan Saygun, müziğin pek çok türünde olduğu gibi, opera alanında da eserler vermiş bir besteci ve eğitimcidir. Müzik dünyasındaki kişiliği, eğitimciliği, etnomüzikolojik çalışmaları, düşünceleri ve yapıtlarıyla çağdaş müzik tarihinde önemli bir yeri vardır. Saygun eserlerinde melodik yapı olarak Antik Yunan ve Anadolu'ya ait melodileri, Ortadoğu ve Türk müziğinde kullanılan makamları, halk müziğini de içeren pentatonik dizileri ekleyerek, bazen kendi söylemine uygun biçimde ulusal ahenkte, kimi zaman ise daha soyut bir şekilde kullanmıştır, ayrıca ritim açısından Türk Müziği'ndeki aksak usulleri kullanmaktan da kaçınmamıştır.

Ahmet Adnan Saygun, Cumhuriyet dönemi müzik tarihinin en önemli bestecilerinden biri olmanın ötesinde, Türk operasının kurucu figürüdür. O'nun operaları, Anadolu'nun melodik dokusunu Batı'nın dramatik formlarıyla buluşturmuş, dünyanın çeşitli sahnelerinde tanınmamızı sağlamıştır. Saygun vokal üzerine bestelediği eserler ile Türkçenin fonetik yapısını müzikal avantaja dönüştüren özgün bir vokal anlayışı da ortaya koyarak dilimizin avantajlarını da ortaya çıkarmıştır.

Saygun'un müziğinde halk, birey ve ulus kavramları birbirinle iç içedir. Özsoy'daki mitolojik birliğin ideali, Taşbebek'teki modern kadının sesiyle, Kerem ile Aslı'daki aşkın lirizmiyle ve Köroğlu'ndaki özgürlük çağrısıyla birleştirmiştir. Bu bütünlük, onun sanatını zamandan bağımsız kılarak nesilden nesile aktarılabilir nitelikte olmasını kanıtlamaktadır.

Sonuç olarak, Saygun'un opera sanatı yalnızca bir bestecilik başarısı değil, aynı zamanda Türkiye'nin kültürel modernleşme sürecinin estetik ifadesidir. Günümüz yorumcuları ve şancıları için Saygun'un eserleri, hem teknik hem de duygusal derinliğiyle zengin bir çalışma alanı sunmaktadır.

Kaynakça

- Akdil, Sayram (1987). “Besteci Ahmed Adnan Saygun”. Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları.
- Altar, C.M. (1993). Opera Tarihi IV. Cilt, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aracı, Emre (2001). Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atak, P. (2007). Çağdaş Türk Bestecilerinin Operalarının İncelenmesi, İstanbul Kültür Üniversitesi, SBE, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- BALTACAN, M. (2006), Ahmet Adnan Saygun’nun Özsoy Destanı Operasının İncelenmesi, Reji Çalışması ve Sahnelenmesi, Selçuk Üniversitesi SBE Sahne Sanatları Bölümü Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Büyükyıldırım, M. (2011). Ahmet Adnan Saygun ve Operaları Üzerine İnceleme, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.
- Cemalcılar, A. (1992). Ahmet Adnan Saygun ve Yunus Emre Oratoryosu. Kurgu, 11(1), 174-184.
- Çelik, D. (2023). Opera Sanatının Tarihçesi ve Tanzimat’tan Günümüze Opera. Premium e-Journal of Social Sciences (PEJOSS), 7(35), 1300-1310.
- Finkelstein, S. (1995). Besteci ve Ulus: Müzikte Halk Mirası, çev: M.H. Spatar, İstanbul: Pencere Yayınları. (1960).
- KARADAVUT, Zekeriya (2002). Köroğlu’nun Ortaya Çıkışı, Bişkek: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları: 10 İlimi Eserler Dizisi: 2.
- KIRAN, S. S. (2005), Ahmet Adnan Saygun Üzerine Bir İnceleme Çalışması, Afyon Kocatepe Üniversitesi, SBE, Yüksek lisans Tezi, Afyon.
- Öztürk, M. (2018). Cumhuriyet Dönemi Türk Operasında Ulusal Kimlik Arayışı, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Saygun, A. A. (1969). Müzik Üzerine Düşünceler, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Saygun, A. A. (1951). Türk Halk Musikisinin Temel Unsurları, İstanbul: Maarif Basımevi.
- SAYGUN, A. A. (1953). Yunus Emre Oratoryosu, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1957). Anadolu’dan, New York: Southern Music Publishing Company Inc.<http://www.turkishmusicportal.org/tr/besteciler/detay/giuseppe-donizetti/> 01/11/2025.

BÖLÜM 11

Kültürler Arası İletişimde Bir Araç Olarak Plastik Sanatlar

Mehmet Ali Gökdemir¹

¹ Dicle Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, ORCID: 0000-0002-5100-5026

Giriş

İçinde bulunduğumuz çağda Dünya, küreselleşmenin hızlı etkileri altındadır. Teknolojinin gelişmesi ve iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte, farklı kültürler arasındaki etkileşim hiç olmadığı kadar kolay ve hızlı bir şekilde gerçekleşmekte ve kültürler arası iletişimi bir zorunluluk haline getirmiştir. Bu durum ise farklı kültürlerin birbirleriyle yeniden kültür alış verişine mecbur bırakarak yeni bir kültürleşme sürecine sokmuştur (Karaca, 2015,s.145). Kültürler arası iletişim, dünyanın dört bir yanından insanları bir araya getirerek yeni fikirlerin, düşüncelerin ve sanat eserlerinin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. İşte bu noktada, sanatın rolü oldukça belirleyicidir. Sanatın, kültürler arası iletişimde bir köprü işlevi gördüğü ve farklı toplumların birbirlerine anlatılarını ve duygularını ifade etmelerini sağlayan görsel kodlar içeren güçlü ve kökeni mağara resimlerine dayanan bir araç görevi görmektedir. Mağara resimlerinin, insanların imge ve zihinsel dünyasına dair ipuçları sunduğu kuşkusuzdur. Bu zihinsel dünyada, sembollerin ve simgesel ifadelerin önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. Bobaroğlu (2012, s 12) simgesel düşüncenin, simgesel olmayan hiçbir şeyin düşün nesnesi olamayacağını belirttiğini ifade etmektedir. Bu durum, hem tarih öncesi dönemlerde yaşayan insanlar hem de günümüz toplumları açısından etkileri hissedilen bir kavramı işaret etmektedir. İnsan bilincinin nesneler, olaylar ve olgularla olan ilişkisi, "imgeler" aracılığıyla saklanır ve kullanılır. İmgeler, gerçek dünya ile bilinç arasında bir bağ kurar. İmgeler, düşünceyi simgeler vasıtasıyla temsil eder ve bu, yansıtıcı bir ilişkiyi içerir (Özdemir, 2012,s.827). Başka bir ifadeyle, bilincin kavramlarıyla düşünce arasındaki ilişki, mağara duvarlarına simgeler aracılığıyla ifade edildiği söylenebilir. Bu bağlamda, maddi sanat dilinin, tarih öncesi insan toplulukları için neredeyse bir konuşma dili olarak işlev görebileceği ve topluluklar arasında bir iletişim aracı olarak kabul edilebileceği bu bağlamda söylenebilir (Huyssteen, 2018).

Kültürler arası iletişim biliminin kurucusu Edward T. Hall, kültür ve iletişim kavramlarını iletişimi birbirinden ayırmaz. Hall' ün yaklaşımına göre, insan topluluklarının temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla insan eliyle üretilen ürünlerin tümü kültür diye tanımlanmaktadır. Bunun yanında, Ray L. Birdwhistell kültür ile iletişim olgularının birbirinden bağımsız düşünülmemesi gerektiğini kültürün yapıyla ilgili olmasının yanında iletişimin ise etkileşim süreciyle alakalı olduğunu vurgulamaktadır. Birdwhistell'in görüşü bu yönüyle Hall'ün görüşüne ters düşmektedir. Hall'ün "ihtiyaçları karşılamak amacıyla insan yapımı olan her şey" biçiminde tanımladığı kültür, insan topluluklarının temelini oluşturan en önemli unsur niteliğindedir. Bu yaklaşıma göre, her hangi bir toplulukta toplumu oluşturan bireyler arasında gerçekleşen etkileşim/iletişim süreçleri muhakkak kültür denen yapıdan etkilenmektedir (Kartarı, 2019,s.7). İnsan içgüdüsel olarak çevresiyle iletişime girer. İnsan, anlamak, anlaşılmak ve anlatmak gibi bazı ihtiyaçlarından dolayı iletişim kurar. Toplumun bir parçası

olan her birey, bulunduğu çevreye kendini anlatmak ve çevresindekileri de anlamak zorundadır. Bu ihtiyaçlardan doğan iletişim, kapsam, simge ve ilişki boyutlarına sahip bir süreç niteliğindedir (Erdem ve Okul, 2015,s.5).

Farklı kültürel yapıların hakim olduğu toplumların birbirleriyle ilişki kurması durumunda iletişim engelleri gibi bazı sorunlar ortaya çıkmaktadır. Bu karşılaşmalar sonucunda ortaya çıkacak muhtemel sorunların ortadan kaldırılması ve etkili bir iletişimin gerçekleşmesi bağlamında, kültürler arası iletişim oldukça büyük bir önem arz etmektedir. Casmir ve Asuncion Lande (2003) Kültürlerarası iletişimin sürecinin başlaması için farklı kültürel zeminden gelen bireylerin ortak bir çevrede iletişim sürecine girmeleri durumunda bağlı olduğunu belirtmişlerdir (s.28). Mutlu (2008) kültürler arası iletişimi, farklı kültürlerin veya aynı kültürün alt kültürlerine mensup bireylerin aynı ortam içerisinde iletişime geçmesi durumunda gerçekleşen bir süreç olarak tanımlamaktadır (s. 204). Aksoy (2015) ise kültürlerarası iletişimi sosyoloji, psikoloji, uluslararası ilişkiler ve antropoloji gibi bilim dallarını da ilgilendiren çoklu bir disiplin olarak tanımlamaktadır. Ona göre bu disiplinin amacı, farklı kültürel yapıya sahip toplumlardan gelen bireylerin iletişim yaklaşımlarını ve davranışlarını anlayıp, kültürel farklılıktan kaynaklanan iletişim sorunlarına çözüm aramaktır (s. 32).

İletişim kurmanın sayısız yolu bulunmakta ve bu yollar zamanla değişiklik gösterebilmektedir; ancak iletişimin temelinde her zaman sabit kalan bir unsur vardır: sembol (simge). Her tür iletişim biçiminin temelini oluşturan öğe sembollerdir. Turani (1998) sembolü “bir şeyi tanıtan veya temsil eden biçim, alamet” olarak tanımlamaktadır. İletişimde en yaygın kullanılan semboller arasında, sözlü iletişimi mümkün kılan kelimeler yer almaktadır (Ayaydın, 2012,s.259). İletişimde kullanılan semboller yalnızca dilsel göstergelerle sınırlı değildir. İletişim sürecinde oldukça güçlü anlamlar aktaran görsel öğeler, biçimler ve renkler de kullanılmaktadır. Görsel semboller, kelimelerin ifade edemediği duygu, düşünce ve kültürel değerleri yansıtarak, iletişimin evrensel boyutunu güçlendirmektedirler. Görsel sembollerin algısal niteliği, sanatın algılanabilirliğini belirleyen temel unsurlardan biri olarak, iletişimin görsel boyutunun da oluşumuna katkı sağlar. Bir sembolün taşıdığı anlamın, gönderici ile alıcı arasında etkili bir iletişim kurulabilmesi için alıcı tarafından fark edilmesi ve çözümlenebilmesi gerekir. Robinson (2003:145) başta resim olmak üzere görsel sanatların diğer alanlarındaki ürünlerin de zengin sembolik ifadeler sunduğunu ifade etmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, görsel sanatların kültürler arasında iletişimi nasıl etkilediğini ve desteklediğini açıklamaktır. Ayrıca bu çalışmada, sanatın kültürel farkındalığı artırma, farklı kültürlerin anlaşılmasına katkı sağlama, hoşgörü ve saygıyı teşvik etme, kültürel kimliğin korunmasına katkı sağlama ve

insanlar arasında bağlar kurma gibi önemli rollerini vurgulaya çalışmak amaçlanmıştır.

Araştırmanın önemi

Sanat, bir toplumun kültürel kimliğinin temel bir yansıması niteliğindedir. Sanat disiplinleri arasında özellikle görsel sanatlar, kültürel kimliğin korunmasına ve güçlendirilmesine çok önemli katkılar sunmaktadır. Görsel sanatlar, dil bariyerlerini aşarak insanlar arasında iletişim kurmanın etkili bir yolunu sunar. Ayaydın(2012)’ nin de ifade ettiği gibi her görsel sanatlar ürünü bünyesinde bir iletişim unsuru niteliğinde olan semboller bulunmaktadır (s.263). Bu yönüyle görsel sanatlar ürünleri içerdikleri kültürel kodlar aracılığıyla, farklı kültürler arasında sanatsal etkileşimlere ve kültürel değişimlere yol açabileceği söylenebilir. Yapılan alanyazın taramasında kültürler arası iletişimle ilgili bazı araştırmaların (Altay, 2023; Uçak, 2021; Akova, 2014; Ayaydın, 2012; Bozkuş, 2024; Çıtav, 2015; Örs ve Durgeç, 2020). yapıldığı görülmüştür. Ancak, Kültürler arası iletişimde sanatın rolünü doğrudan ele alan herhangi bir araştırmanın olmadığı görülmüştür. Yapılan bu araştırmanın alanyazındaki bu boşluğu doldurması açısından önem arz ettiği söylenebilir. Ayrıca bu araştırmanın, görsel sanatların dil bariyerlerini aşarak insanlar arasında anlam ve iletişim kurmanın evrensel bir dil olduğunu kavratması ve sanatın insanların ortak duygularını ve deneyimlerini paylaşmasına ve bağlantı kurmasına imkan vermesini kavraması açısından da önem arz ettiği söylenebilir.

YÖNTEM

Genel literatür taramasına temelinde yürütülen bu çalışmada kültürler arası iletişimde görsel sanatların rolünü ortaya koymak amacıyla bir alanyazın incelemesi yapılmıştır. Alanyazın sonucunda ulaşılan kaynaklarda bulunan veriler araştırma konusu paralelinde bilgilendirici bir analiz yapılarak bilgiler derlenmiştir. Köroğlu (2015), literatür taramasının yalnızca bir konu ile ilgili yazılmış akademik yayınların incelemesinin ötesinde, yenilikçi alanların tümünde bilgi derlemek, derlenen bilgileri sunmak, farklı bir bakış açısı geliştirerek söz konusu kavramları tanıtmak amacıyla başvurulmuş bir yöntem olduğunu ifade etmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda, bu çalışmada da kültürler arası iletişimde görsel sanatların rolünü ortaya koymak amacıyla konu ile ilgili literatür taranmış ve elde edilen veriler bulgular kısmında sunulmuştur.

BULGULAR

Kökenini Latince'den alan “kültür” sözcüğünün bilinen ilk anlamı “ekin” dir. Kültür, bir toplumun yüzyıllar boyunca inşa ettiği yaşam tarzlarına ait kodları barındıran bir hafıza niteliğindedir. Bir miras niteliği olan kültür, toplumun asırlar boyunca tutum, ilgi, algı ve davranışlarla oluşmuş yaşam tarzı, maddi ve manevi değerlerin bütünü olup kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır (Göçer, 2012, s.50). Başka bir ifadeyle kültür, bireyin varlığını yaşamak amacıyla oluşturduğu alanın

içinde bulunan ve birey tarafından yaratılan tüm gerçekliği kapsayarak, insanın düşünce biçimlerini, yaşama bakışını şekillendiren duygular, düşünceler, tutumlar ve idealleri içeren bir yapı olarak tanımlanabilir. İlk insan topluluklarının bir araya gelmesiyle şekillenmeye başlayan kültür, farklı insan topluluklarının farklı amaçlar temelinde iletişime geçmesiyle çeşitlenmiş ve gelişmiştir.

Kültürel Estetik

İlk çağlardan beri insanlar dileklerini, inançlarını ve duygularını ifade etmek için çeşitli biçimlere başvurmaya başlamışlardır. Bu eylem nesilden nesle aktararak günümüze kadar gelmiştir. Bunun sonucu olarak, kültürel farklılıkların kaynaklık ettiği, her toplumun kendine özgü bir sanat tarzı geliştirdiği görülmektedir (Kavuncuoğlu, 2003). Kültürün içinde dil, inanç ve gelenekler gibi unsurlar bulunur çünkü bu öğeler bir toplumun kolektif değerlerini şekillendirir. Sanat da, bu kültürel kaynaklardan ilham alan bir özellik taşır. Çünkü sanatçılar, eserlerini önce yerel veya bölgesel kültürlerle besler ve daha sonra evrensel kültüre ulaşmaya çalışırlar (Daşdağ, 2017, s.308).

Sanat ve Kültürel içerikli Görsel Kodlar

Bir sanat eserinde yer alan kültürel imgeler ve semboller, ait olduğu toplumun değerleri, inanç sistemi ve yaşam pratikleri hakkında önemli veriler sunmaktadır. Bu yönüyle sanat eleştirisine dayalı bir öğretim sürecinin, özellikle ilköğretim çağındaki öğrencilerin kendi kültürel kimliklerinin bilincine varmaları ve farklı kültürel yapıları tanımaları açısından işlevsel olacağı belirtilmektedir (Tuna, 2011, s. 575). Sanatın kültürler arası anlam kurma kapasitesine ilişkin bu yaklaşım, kültürün yalnızca bireysel düzeyde değil, aynı zamanda kolektif bir hafıza üretimi üzerinden şekillendiğini de göstermektedir. Nitekim görsel kodlar, toplumsal belleği besleyen ve onun içeriğini yapılandıran en güçlü bileşenlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Toplumsal Bellek; kültürle ilişkili maddi ve manevi değerlerin tümünü kapsayan, toplumların tarihsel süreç boyunca biriktirdikleri inançları, düşünsel birikimleri ve duygusal deneyimleri aracılığıyla görünürlük kazanan kapsamlı bir olgudur. Soyut niteliği nedeniyle bu belleğin sınırlarını kesin bir biçimde belirlemek güç olmakla birlikte, onu oluşturan sosyal dinamikler ve tarihsel süreç içinde şekillenen değerlendirmeler, kavramın anlaşılmasında belirleyici bir rol üstlenmektedir (Salman Günalp, 2011, s. 52). Bu bağlamda, görsel kodların tarihsel süreç boyunca ortaya çıkışı ve dönüşümü, insan ve toplum ihtiyaçlarıyla uyumlu biçimde gelişmiş; gündelik yaşam pratiklerini yönlendiren güçlü bir etken hâline gelmiştir. Söz konusu etkiler, kod kavramının sanat alanında incelenmeye değer bir olgu olarak ele alınmasına zemin hazırlamıştır. Sanatsal bağlamda kod; hatırlama, dönüşüm ve özgünlük temalarını yeniden yorumlayarak jenerik bir modele dönüşmekte ve yaşamın bütününe yönelik ortak bir referans çerçevesi sunmaktadır (İsayeva, 2022, s. 46).

Plastik sanatlarda Görsel Kodlar ve İletişim

Görsel unsurlar yoluyla kurulan iletişim, tarih boyunca insan ilişkilerinin şekillenmesinde belirleyici bir işlev üstlenmiştir (Smith, 2010'dan akt. Güzel, 2024, s. 215). Eski çağlardan beri İnsanlar, çevrelerini anlamlandırırken çoğunlukla görsel öğelere başvurarak ve bu öğelerle kurdukları etkileşim üzerinden iletişim süreçlerini geliştirmişlerdir (Johnson, 2008). Görsellik, bir iletişim biçimi olarak, sağladığı etkileşim alanı sayesinde sözlü ve yazılı ifade biçimlerinin oluşumuna ve gelişimine katkıda bulunmaktadır. İletişimin tarihsel süreci incelendiğinde ise görsel kullanımının, özellikle tarih öncesi dönemlerde, yüz yüze ve sözlü etkileşime dayalı bir yapı içinde ortaya çıktığı görülmektedir (Güzel, 2024, s. 115-116). Bu açıdan değerlendirildiğinde, mağara duvarlarına aktarılan betimlemelerin sadece birer resim olmanın ötesinde anlamlar taşıdıkları ifade edilebilir. Bu görseller aracılığıyla, o dönem insanının düşünce dünyası, beslenme alışkanlıkları ya da inanç sistemlerine ilişkin önemli ipuçları okunabilmektedir. Benzer şekilde, rastlantısal bir biçimde şekillendirildiği düşünülen bir kil parçası dahi, söz konusu toplumun kültürüne ait bir takım unsurlara ışık tutabilmektedir (Öztürk Çelebi, 2028, s.144-145) Dolayısıyla tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar bir kültüre ait plastik sanat ürünleri kültürler arası iletişim süreçleri için birer iletişim göstergesi olarak değerlendirilmelidir.

Ünlü Sanatçıların Eserlerindeki Kültürel Kodlar

Sanat, insanlık tarihinin en erken dönemlerinden itibaren kültürel ifadenin inşa edilmesinde temel bir araç olarak görülmektedir. Farklı toplumlarda çeşitli biçimlerde ortaya çıkan sanatsal üretimler, zaman içerisinde hem biçimsel hem de anlam açısından dönüşüme uğramış ve değişen kültürel bağlamlara göre yeniden yorumlanmıştır (Özrili, 2023, s. 78). Bu durum sanatta kültürel üslupların oluşmasına neden olmuştur (Görsel 1)



Görsel 1: Antik Mısır resim sanatı (Url-1).

Sanatın dili, hem yerel hem de evrensel göstergeleri bünyesinde barındırarak çok aktarımlı bir iletişim alanı yaratır. Bu dilin güçlü ve etkili bir biçimde

kurulabilmesi ise sanatçının geniş ve derinlikli bir görsel kültür belleğine sahip olmasını gerektirir. Söz konusu belleğin oluşmasında, sanatçının içinde yaşadığı toplumun kültürel simge ve göstergelerinin belirleyici bir role sahip olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Frida Kahlo'nun resimleri, Meksika kültürünün tarihsel, mitolojik ve folklorik değerlerini kişisel deneyimleriyle harmanlayan özgün bir anlatım sunar. Sanatçının otoportrelerinde yer alan geleneksel kıyafetler, yerel semboller, doğa imgeleri ve Meksika halk sanatına özgü renk anlayışı, kültürel kimliğin sanatsal üretimde nasıl içselleştirildiğini göstermektedir (Görsel 2).



Görsel 2: Frida Kahlo, Otoportre, 1940 (URL-2).

Türk resim sanatının önemli isimlerinden Nuri İyem de figüratif çalışmalarında Anadolu insanını, özellikle de kadın figürünü merkeze alarak Türkiye'nin sosyokültürel yapısına ilişkin güçlü bir temsil alanı oluşturur. İyem'in eserlerinde yer alan ifadesel yüz betimleri, kırsal yaşamın ruhunu yansıtan kompozisyonlar ve yerel kimliğe gönderme yapan temalar, kültürel belleğin görsel dile nasıl aktarıldığının önemli örnekleri arasında yer almaktadır (Görsel 3). Her iki sanatçı da kültürel unsurları bireysel üsluplarıyla yeniden yorumlayarak, toplumlarının kimlikel yapılarını sanat aracılığıyla süreklileştiren birer aktarıcı konumundadır.



Görsel 3: Nuri İyem, Tarla Dönüşü, 1960 (URL-3).

Bu yönüyle sanat, toplumların kuşaklar boyunca biriktirdiği kültürel değerlerin yan yana geldiği, dönüştüğü ve yeniden üretildiği bir alan niteliği taşır. Sanatın tarihsel süreçte geçirmiş olduğu biçimsel değişimler dikkate alındığında, gerçeklikle doğrudan benzerlik kurmayan soyut nitelikli eserlerin dahi, sanatçının ait olduğu dönemin sosyokültürel atmosferini yansıttığı görülmektedir. Dolayısıyla sanat, görünürde temsil gücü sınırlı gibi görünse bile, her zaman belirli bir kültürel bağlamın izlerini taşır. Nitekim sanat tarihi birikimine bakıldığında, farklı dönemlerde yaşamış çok sayıda sanatçının, kendi toplumlarının kültürel dokusunu eserlerine çeşitli biçimlerde yansıttığı dikkat çekmektedir. Bu durum, yüzyıllar önce üretilen sanat eserlerinin bile ait oldukları toplumların değerler sistemi, estetik anlayışı ve kültürel pratikleri doğrultusunda şekillendiğini göstermektedir (Bağ, 2023, s. 1). Böylece sanat, hem bireysel yaratıcılığın bir ürünü hem de toplumsal belleğin görünür hâle geldiği bir kültürel aktarım aracı olarak konumlanmaktadır.

Sonuç

Kültürler arası iletişimde sanatın rolünü ele alan bu araştırmada, sanatın insanlar ve toplumlar arasında önemli bir bağlantı aracı olduğunu görülmüştür. Sanat, farklı kültürlerin birbirlerine anlatılarını ve duygularını ifade etmelerine olanak tanırken, aynı zamanda kültürel çeşitliliği ve hoşgörüyü teşvik eden güçlü bir araç görevi görülmüştür. Sanat, kültürel zenginliği artırmanın yanı sıra, farklılıkları anlama ve değer verme sürecine katkı sağladığı söylenebilir.

Geçmişten günümüze, sanatın kültürel etkileşimi besleyen bir kaynak olduğunu görülmüştür. Antik uygarlıklardan modern çağa kadar, sanatçılar farklı kültürlerle ait mitleri, efsaneleri ve toplumsal konuları ele alarak evrensel bir dili temsil etmiştir. Sanatın bu birleştirici ve dönüştürücü gücü, kültürler arasında anlayış ve işbirliği geliştirilmesinde önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Günümüzde, dijital çağın getirdiği olanaklarla birlikte kültürler arası iletişim daha da güçlenmiştir. Sanatçılar, internet ve diğer dijital platformlar aracılığıyla Dünya'nın dört bir yanındaki izleyici kitlesine ulaşabilir ve farklı kültürlerin

günlük yaşamına ve sosyal sorunlarına dikkat çekebilir. Bu sayede sanatın, kültürler arası iletişimin sınırlarını aşarak toplumlar arasında güçlü bir diyalog aracı görevi üstlendiğini söylemek yerinde olur.

Sonuç olarak, sanatın kültürler arası iletişimdeki rolü vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Sanat, insanların ortak bir paydada birleşmesini sağlayarak farklı kültürlerle duyulan merakı artırır ve hoşgörü kültürünün gelişmesine katkıda bulunur. Sanatçılar, kültürler arası etkileşimi kuvvetlendiren birer elçi olarak, farklı toplumlar arasında anlayış ve sevgi köprüleri kurarlar. Özellikle küresel dünyamızda, kültürler arası iletişim ve sanatın gücü daha da önem kazanmaktadır. Sanatın bir araç olarak kullanılması, barış ve işbirliği için güçlü bir araç olabilir ve Dünya genelinde insanların birbirlerini daha iyi anlamalarına ve saygı göstermelerine yardımcı olabilir. Bu nedenle, kültürel çeşitliliği ve sanatın birleştirici gücünü kutlamak ve teşvik etmek, daha anlayışlı ve barışçıl bir Dünya yaratma yolunda önemli bir adımdır.

Herbert Marcuse, sanatın özerk bir alan olmasına karşın toplumsal gerçekliği çok yönlü biçimde içinde barındırdığını ileri sürmektedir. Marcuse'ye (1997) göre estetik temsilde esas olan, geçmişin ve şimdinin dönüştürülmüş bir biçimde temsil nesnesi hâline gelmesidir. Bu durum, geleneğin sanatçıya aktardığı kavramsal, dilsel ve imgesel unsurların tarihsel niteliğini ortaya koymaktadır. Sanat, göstergeler ve simgeler aracılığıyla anlam üretir ve bu anlamı toplumsal alana aktarma işlevi üstlenir. Bu bağlamda sanat, toplumsal iletişimi mümkün kılan bir dil olarak değerlendirilebilir. Sanat yapıtları, toplumsal olana ilişkin bilgiyi kodlayan ve bu kodları çözümlenebilir kılan anlamlı yapılar şeklinde ele alınmalıdır. Sanatçının kullandığı simge ve göstergelerin ise bireysel ve parçalı olmaktan ziyade, ortak ve genel bir anlam alanına hitap etmesi gerekmektedir (Marcuse, 1997; akt. Cengiz, 2010, s. 11–12).

KAYANKÇA

- Akova, S. (2014). Türk dizilerinin Balkanlar'daki etkileri (Sırbistan, Karadağ ve Bosna Hersek Örneklemleri) Kültürlere arası iletişim bağlamında; Türk dizilerinin fahri elçiler olmaları söyleminden hareketle, Türk ve Balkan toplumlarının, kültürel ve tarihi benzerliklerini okumak. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aksoy, Z. (2015). Kültürel Zekâ: Kültürlerarası İletişimde Çağdaş Bir Yaklaşım. İstanbul: Beta Yayınları.
- Altay, R. (2023). Kültür Kimlik İdeoloji Kültürlerarası İletişim Açısından İğdir. Eğitim Yayınevi.
- Ayaydın, A. (2012). Evrensel dil ve semboller dünyası: Görsel Sanatlar. Fine Arts, 7(3), 258-268.
- Bağ, A. (2023). Yöresellik bağlamında Nuri İyem'in eserlerinde kültürel imgeler (Master's thesis, Necmettin Erbakan University (Turkey)).
- Bobaroğlu, M.(2012).Simgesel Düşünme, İstanbul,
- Bozkuş, Ş. (2014). Kültür ve sanat iletişimi çerçevesinde Türkiye'de sanal müzelerin gelişimi. The Journal of Academic Social Science Studies, 26(2), 329-344.
- Casmir, F. L. & Asuncion-Lande, N. C. (2003). Kültürlerarası İletişimi Yeniden Düşünmek: Kavramsallaştırma, Paradigma İnşası ve Metodolojik Yaklaşımlar (E. Sarı, Çev.). Folklor/Edebiyat Dergisi, 33, 28-34.
- Cengiz, E. (2010). Popüler kültür ve sanat. Folklor/edebiyat, 16(64), 7-14.
- Çıtav, N.(2015). Kültürler arası iletişim ve afişte illüstrasyon kullanımı. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul.
- Daşdağ, F. E. (2017). Görsel iletişimin tarihi, kültürel ve estetik nesnesi olan Diyarbakır surları ve sembolik motifleri. Dicle Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Mühendislik Dergisi, 8(2), 307-318.
- Erdem, A. R., & Okul, Ö. (2015). Sınıf öğretmenlerinin öğrencilerle iletişim becerileri. Çağdaş Yönetim Bilimleri Dergisi, 2(1), 4-13.
- Göçer, A. (2012). Dil-kültür ilişkisi ve etkileşimi üzerine. Türk Dili, 729(1), 50-57.
- Salman Günalp, Ö. (2011). Kıbrıs sorunu paradoksunda görsel kültür ortaklığı ve iki toplum. LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 2(2), 50-69.

- Güzel, M. (2024). Görsel kültür ve kuşakların iletişim biçimleri: sembol ve emojielerin kullanımı. İletişim Ve Medya Alanında Uluslararası Araştırmalar XVII, 115.
- Huyssteen, J. W. V.(2018). Görünmeyi Kodlamak: Çatalhöyük'te Epistemik Sınırlamaları ve Sembolik Davranışı Anlamak, Uygarlığın Doğuşunda Din-Çatalhöyük Örneği-, (Edt. John Fred- Ian Hodder), İstanbul.
- İsayeva, N. (2023). Güncel Sanatta Kültürel Kodların kullanımı mında İmgenin Algısal Etkileri (Doctoral dissertation, Anadolu University (Turkey).
- Karaca, M. (2015). Küresel Dünyada kültürler arası iletişim ve değişen medyanın rolü. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (13), 134-157.
- Kartarı, A. (2019). Kültürlerarası İletişim. Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kavuncuoğlu, P. A., (2003). Selçuklu dönemi Konya ve yöresi: çini ve seramiklerdeki sembolik motiflerin günümüz kültür ve sanat eğitimindeki yeri ve önemi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Köroğlu, S. A. (2015). Literatür taraması üzerine notlar ve bir tarama tekniği. GİDB Dergi, 1(2015), 61-69.
- Mutlu, E. (2008). İletişim Sözlüğü. Ankara: Ayraç.
- Örs, F., & Durgeç, P. (2020). Sanat İletişiminin ve Kültür Sanat Politikalarının Toplumsal Gelişimdeki Rolü. Turkish Studies-Social Sciences, 15(8).
- Özdemir, M. (2021). Mağara Resimleri Bize Ne Anlatır? Paleolitik Çağ Mağara Resimleri Bağlamında Tarih Öncesi İnancına İlişkin Bazı Sorgulamalar. Tarih ve Gelecek Dergisi, 7(4), 825-843.
- Öztürk, Çelebi, G. (2018). Tarih öncesi dönemlerde iletişim. Etkileşim, (2), 142-156.
- Özrili, Y. (2023). Hipergerçekçilik Perspektifinden Uygur Sanatının Simülasyon ve Simülakrlarla İnşa Edilen Dünyası. Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi, (71), 77-90.
- Robinson, K., (2003). Yaratıcılık Aklın Sınırlarını Aşmak (Çev: Nihal Geyran Koldaş). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Tuna, S. (2011). Kültürel farkındalık yaratma açısından sanat eleştirisi öğretimi. İlköğretim Online, 10(2), 569-575.
- Johnson, M. (2008). The meaning of the body: Aesthetics of human understanding. University of Chicago Press.

Uçak, O. (2021). Kùltürlerarası iletişimde tek kùltùre doğru: Dijital kùltùr. Communication and Technology Cong ress. 215-230. İstanbul: CTC, 2021.

GÖRSEL KAYNAKLAR

URL-1:https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/antik-misir-islevsel-kullanimi_3_1354590.html (22.11.2025). sanati-sanatin-

URL-2: <https://ivasanat.com/blog/frida-kahlo-hayati-sanati-bilinmeyenleri/> (22.11.2025). eserleri-ve-

URL-3:<https://www.soylentidergi.com/nuri-iyem-gozlerin-anadoluyu-anlatan-ressam/> (24.11.2025) icinde-

BÖLÜM 12

Küreselleşme Sürecinde Müzik, Kültür ve Kimlik

Süheyla Çiçek¹

¹ Öğr. Gör. Dr. Süheyla ÇİÇEK, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, orcid: 0009-0002-2640-9376

1. GİRİŞ

Küreselleşme, günümüz dünyasında yalnızca ekonomik ve siyasal alanlarla sınırlı kalmayan; kültürel pratikleri, temsil biçimlerini ve kimlik algılarını dönüştüren çok katmanlı bir süreç olarak ele alınmaktadır. İletişim teknolojilerindeki hızlı gelişmeler, kültürel ürünlerin dolaşımını yoğunlaştırmış; bu durum, kültürün en önemli ifade alanlarından biri olan müzik üzerinde belirgin etkiler yaratmıştır. Müzik, küreselleşme sürecinde kültürel aktarımın ve kimlik oluşumunun etkin bir aracı hâline gelmiş; yerel, ulusal ve küresel ölçekler arasında sürekli yeniden tanımlanan dinamik bir alan olarak öne çıkmıştır.

Küreselleşme süreci, kültürel alanlarda hem çeşitliliğin görünürlük kazanmasına hem de homojenleşme ve standartlaşma tartışmalarının gündeme gelmesine neden olmaktadır. Özellikle müzik alanında “evrensellik”, “world music” ve “popüler müzik” gibi kavramlar etrafında şekillenen söylemler, küresel kültürün nasıl üretildiği, temsil edildiği ve farklı bağlamlarda nasıl anlam kazandığı sorusunu gündeme taşımaktadır.

Bu çalışma, küreselleşme sürecini müzik–kültür–kimlik ilişkisi çerçevesinde ele almaktadır. Çalışmanın temel amacı, müziğin küresel dolaşım koşulları altında kültürel kimliklerin temsil edilmesi ve yeniden inşasında üstlendiği rolü ortaya koymak; bu süreci homojenleşme eğilimleri ile yerel özgünlükler arasındaki gerilim üzerinden tartışmaktır. Bu doğrultuda müzik, yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, kimliğin görünürlük kazandığı, müzakere edildiği ve toplumsal bağlamlar içinde yeniden üretildiği bir kültürel pratik olarak değerlendirilmektedir.

Bu çalışmada, normatif yargılardan ziyade betimleyici ve analitik bir yaklaşım benimsenmekte; küresel ve yerel dinamikler arasındaki etkileşimlerin müzik pratikleri üzerindeki yansımaları, nitel ve kuramsal bir literatür değerlendirmesi çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu doğrultuda, öncelikle küreselleşme, kültür ve kimlik arasındaki ilişki kavramsal düzlemde incelenmekte; ardından küreselleşme sürecinde müzik kültürlerinde meydana gelen dönüşümler ile müzik aracılığıyla kimliğin temsili ve yeniden inşa edilme süreçleri tartışılmaktadır.

2. Küreselleşme ve Kimlik: Kavramsal Bir Çerçeve

Çağdaş dünyada küreselleşme, yalnızca ekonomik ilişkilerin genişlemesiyle sınırlı olmayan; siyasal, toplumsal ve kültürel alanları da kapsayan çok boyutlu bir dönüşüm süreci olarak düşünülebilir. Literatürde bu süreç, mal ve sermaye dolaşımının hızlanmasının yanı sıra bilgi, imgeler ve kültürel ürünlerin ulus ötesi hareketliliğiyle ilişkilendirilmektedir (Marshall, 2005; Mutlu, 2008). Söz konusu hareketlilik, kültürün üretim, aktarım ve temsil biçimlerinde önemli değişimlere yol açmakta; kültürel kimliklerin sabit ve kapalı yapılardan ziyade etkileşim

hâlinde ve sürekli yeniden tanımlanan yapılar olarak ele alınmasını gerekli kılmaktadır.

Sosyal bilimlerde kavramsal olarak kültür, bireylerin içinde yaşadıkları topluma ait anlamları, değerleri ve davranış kalıplarını öğrenerek içselleştirdikleri ve kuşaklar arası aktardıkları dinamik bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Güvenç'e (2002) göre kültür, yalnızca geçmişten devralınan bir miras değil; toplumsal yaşam içinde sürekli yeniden üretilen ve dönüştürülen bir süreçtir. Bu yönüyle kültür, küreselleşme bağlamında edilgen bir unsur olmaktan ziyade, farklı güç ilişkileri içerisinde yeniden biçimlenen aktif bir alan olarak değerlendirilebilir. Kültürel üretim biçimlerinde gözlemlenen bu dönüşüm, bireylerin ve toplulukların kendilerini nasıl tanımladıklarına ilişkin kimlik süreçlerini de doğrudan etkilemektedir.

Kimlik, bu çerçevede, sabit ve değişmez bir özden ziyade toplumsal ilişkiler ve kültürel etkileşimler içerisinde şekillenen bir süreç olarak ele alınabilir. Bauman' a (2017) göre küreselleşme koşullarında kimlikler, kurumsal güvencelere dayalı durağan yapılardan uzaklaşarak daha akışkan ve geçici biçimler kazanmaktadır. Eriksen (2009) ise artan kültürel temasın kimliklerde hem çeşitlenme hem de tek tipleşme eğilimlerini eş zamanlı olarak ürettiğini vurgulayarak kimliğin ilişkisel niteliğine dikkat çekmektedir. Bu yaklaşımlar, kimliğin tarihsel ve toplumsal koşullar içerisinde sürekli yeniden kurulan bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır.

Küreselleşmenin kültürel boyutu, her zaman eşitlikçi bir etkileşim alanı yaratmamaktadır. Aksine belirli kültürel biçimlerin ve anlam sistemlerinin daha görünür ve baskın hâle gelmesine zemin hazırlamaktadır. Williams'ın (2016) kültür ve popülerlik üzerine değerlendirmeleri, kültürel ürünlerin dolaşımında iktidar ilişkilerinin belirleyici rolüne işaret etmektedir. Küresel ölçekte yayılım kazanan kültürel formlar, çoğu zaman belirli estetik ve ideolojik çerçeveler içinde sunulmakta; bu durum kimlik temsillerinin de söz konusu çerçeveler doğrultusunda biçimlenmesine neden olmaktadır.

Bu tartışmalar, kültürel ifade alanlarının yalnızca estetik tercihlerle değil, aynı zamanda tarihsel, toplumsal ve siyasal güç ilişkileriyle birlikte değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Küreselleşme sürecinde bu güç ilişkileri, özellikle kültürel üretimin dolaşıma girdiği ifade biçimlerinde daha görünür hâle gelmektedir. Görsel medya, popüler kültür ürünleri ve gündelik pratiklerle birlikte müzik, bu dönüşümün en yoğun biçimde izlenebildiği kültürel alanlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Zaman ve mekân sınırlarını aşabilen yapısı sayesinde müzik, kültürel anlamların hızla dolaşıma girmesine olanak tanımakta; bu yönüyle hem kültürel kimliklerin temsil edildiği hem de bu kimliklerin yeniden üretildiği bir ifade alanı hâline gelmektedir. Ancak müziğin küresel dolaşımdaki bu konumu, yalnızca estetik tercihlerle açıklanamayacak kadar çok katmanlıdır ve üretim, dağıtım ve

anlamlandırma süreçlerini şekillendiren ideolojik dinamiklerle birlikte ele alınmalıdır.

Kültürel aktarım süreçleri, bireylerin ve toplulukların deneyimlerini, sembollerini ve anlam dünyalarını süreklilik içinde yeniden üretmelerini sağlayan temel bir mekanizma olarak işlev görmektedir. Haviland ve Prins'e (2008) göre kültürel aktarım, toplulukların sembollerini ve anlam dünyalarını süreklilik içinde yeniden üretmelerini sağlayan temel bir mekanizma olmakla birlikte, küreselleşmenin etkisiyle giderek daha karmaşık bir hâl almıştır. Bu noktada ulus-devlet yapılanmaları ile küreselleşme arasındaki gerilim, kültür ve kimlik tartışmalarında belirleyici bir rol oynamaktadır. Şen'in (2004) vurguladığı gibi ulus-devlet modeli, kültürel birlik ve homojenlik üzerinden inşa edilen bir kimlik anlayışını temel alırken, küreselleşme süreci bu yapıyı çözerek çoklu kimliklerin ve kültürel akışların önünü açmaktadır.

Küreselleşmenin ideolojik boyutu, kültürel alanların dönüşümünde belirleyici bir rol oynamaktadır. Mütevellioğlu (2008) ve Önder (2008), küreselleşmenin yalnızca ekonomik bir süreç olmadığını; aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir yeniden yapılanmayı içerdiğini vurgulamaktadır. Bu yeniden yapılanma, kültürel ürünlerin piyasa dinamikleri içinde dolaşıma sokulmasını teşvik ederken, müzik gibi kültürel ifade alanlarının da bu dinamikler doğrultusunda biçimlenmesine neden olmaktadır. Stuart Hall (2017), medya-ideoloji ilişkisini ele alırken kitle iletişim araçlarını toplumsal ve kültürel egemenliğin kurulma biçimleriyle birlikte düşünür; egemenliğin yalnızca zor yoluyla değil, rıza üretimi üzerinden kurulduğunu vurgulayarak medyayı anlamların sürekli yeniden üretildiği dinamik bir kültürel alan olarak değerlendirir.

Bu kuramsal çerçeve ışığında küresel dolaşıma giren müziksel üretimlerin biçimlenişinde piyasa dinamiklerinin belirleyici olduğu görülmektedir. Müzik alanında belirli estetik kalıpların “evrensel” olarak sunulması ve dolaşımda baskın hâle gelmesi, kültürel üretimin küresel ölçekte nasıl yönlendirildiğine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

3. Küreselleşme Sürecinde Müzik Kültürlerinin Dönüşümü

Küreselleşme süreci, müzik kültürlerinin üretim, dolaşım ve temsil biçimlerinde belirgin dönüşümler yaratmıştır. İletişim teknolojilerinin gelişmesi ve medya araçlarının küresel ölçekte yaygınlaşmasıyla birlikte müzik, yerel bağlamlarından koparak ulus ötesi dolaşıma giren bir kültürel pratik hâline gelmiştir. Bu durum, müziğin yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, aynı zamanda kültürel anlamların kimlik imgelerinin ve ideolojik temsillerin dolaşıma girdiği bir alan olarak değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Bu küresel dolaşım süreci, her zaman eşitlikçi bir etkileşim alanı üretmemektedir. Edward Said'in (1978) oryantalizm eleştirisinde ortaya koyduğu üzere, Batı ile Batı dışı kültürler arasındaki ilişki çoğu zaman asimetrik

temsil pratikleri üzerinden kurulmaktadır. Müzik alanında da benzer biçimde, Batı dışı müzik kültürleri küresel dolaşımda yer alabilmek için belirli estetik normlara uyum sağlamak zorunda kalmakta; bu durum yerel müziklerin seçici biçimde görünür kılınmasına ve yeniden kurgulanmasına yol açmaktadır.

Küresel dolaşıma dâhil olan müziksel üretimlerin estetik ve biçimsel yönelimleri, piyasa dinamiklerinin etkisi altında şekillenmektedir. Bu noktada Theodor W. Adorno'nun kültür endüstrisi kavramsallaştırması açıklayıcı bir çerçeve sunmaktadır. Adorno'ya (2014) göre kültür endüstrisi, kültürel üretimi planlı, standartlaştırılmış ve tüketime yönelik ürünler aracılığıyla örgütleyen; bireylerin algı ve beğeni dünyalarını mevcut toplumsal düzenle uyumlu hâle getiren ideolojik bir sistem olarak işlemektedir. Müzik alanında bu durum, belirli estetik kalıpların “evrensel” olarak sunulması ve küresel dolaşımda baskın hâle gelmesiyle somutlaşmaktadır.

Bununla birlikte küresel müzik dolaşımı, yalnızca tek yönlü bir homojenleşme süreci olarak değerlendirilmemelidir. Eriksen'in (2009) vurguladığı üzere, küresel dolaşım süreçleri hem benzeşme hem de farklılaşma dinamiklerini eş zamanlı olarak üretmektedir. Müzik kültürleri, küresel etkileşimler içerisinde bir yandan baskın kalıplarla karşılaşırken, diğer yandan yerel müzik pratikleri bu etkileşimlere kendi tarihsel ve kültürel bağlamları üzerinden yanıt vermektedir. Bu durum, müzik kültürlerinin dönüşümünü çok katmanlı ve müzakereye açık bir süreç hâline getirmektedir.

Bu bağlamda müzik kültürlerinin dönüşümü, yalnızca kültürel yayılma ya da taklit yoluyla değil; transkültürasyon ve melezleşme süreçleri üzerinden gerçekleşmektedir. Loomba'nın (1998) kolonyalizm ve postkolonyalizm tartışmaları, bu dönüşümlerin tarihsel güç ilişkilerinden bağımsız düşünülemeyeceğini göstermektedir. Batı merkezli estetik normların evrensel ölçütler olarak kabul edilmesi, Batı dışı müzik kültürlerinin küresel dolaşıma hangi koşullarda dâhil olabileceğini belirleyen önemli bir etken hâline gelmiştir.

Bu tarihsel ve ideolojik arka plan içerisinde “World Music” söylemi, müzik kültürlerinin küresel dolaşımında yaşanan dönüşümün en görünür örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Stokes'a (2014) göre world music söylemi, postkolonyal coğrafyalarda müzikal yaratıcılığın durağan olmadığını; aksine küresel dolaşım içinde dönüşen, yeniden üretilen ve farklı aktörlerin etkileşimiyle şekillenen dinamik bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çerçevede küreselleşme, yalnızca Batı merkezli bir kültürel tahakküm biçimi olarak değil; göç, diaspora, yerel müzik ağları ve bağımsız üreticiler aracılığıyla işleyen çok katmanlı bir etkileşim alanı olarak değerlendirilmektedir. Stokes'in tanımladığı bu süreç, “yukarıdan” dayatılan bir küreselleşmeden ziyade, “aşağıdan küreselleşme” kavrayışıyla örtüşmektedir. Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda, aşağıdaki tabloda Martin Stokes'un world music tartışmalarında öne çıkardığı

temel kavramlar, Türkiye’deki popüler müzik pratikleriyle ilişkilendirilerek analitik bir karşılaştırma içinde örnek olarak sunulmaktadır.

Stokes’un Kuramsal Kavramları	Kavramsal Açıklama	Türkiye’de Popüler Müzik Bağlamında Yansımaları
Yerel aktörlerin belirleyiciliği	Küresel müzik dolaşımının merkezi yapılar kadar yerel müzisyenler ve topluluklar tarafından şekillendirilmesi	Yerel müzik üreticilerinin küresel türlerle ilişki kurarak kendi estetik dillerini geliştirmesi
Göç ve diaspora deneyimi	Göç süreçlerinin müzikal ifade biçimleri ve kimlik anlatıları üzerindeki dönüştürücü etkisi	Kırsal–kentsel göç ve diaspora deneyimlerinin popüler müzik söylemlerine yansması
Gündelik müzik pratikleri	Müziğin profesyonel üretimin ötesinde gündelik yaşam içinde anlam kazanması	Dijital platformlar aracılığıyla gündelik müzik üretim ve paylaşım pratiklerinin yaygınlaşması
Aşağıdan küreselleşme	Küresel dolaşımın merkezden değil, yerel ve yatay ağlar üzerinden işlemesi	Bağımsız müzik üreticilerinin ve yerel ağların küresel dolaşıma katılımı
Müzikal melezleşme	Kültürel etkileşimler sonucunda saf formlar yerine melez müziksel yapıların ortaya çıkması	Pop, rap/hip-hop ve arabesk unsurların iç içe geçtiği melez müzik üretimleri

Tablo.1.Martin Stokes’un *World Music* Yaklaşımı Çerçevesinde Kuramsal Kavramlar ve Türkiye’de Popüler Müzik Bağlamı

World music kategorisi, küresel müzik endüstrisi tarafından desteklenen bir dolaşım alanı yaratmakla birlikte, yerel müziklerin belirli estetik kalıplar içerisinde yeniden sunulmasına da zemin hazırlamaktadır. **Kuvanc’ın (2010)** belirttiği gibi, dünya müziği söylemi bir yandan yerel müziklerin görünürlük kazanmasını sağlarken, diğer yandan bu müziklerin küresel piyasa koşullarına uyumlu hâle getirilmesini teşvik etmektedir. Benzer biçimde **Ayas (2015)**, müziğin evrenselliği söyleminin çoğu zaman Batı müziğine özgü armonik ve biçimsel anlayışlar üzerinden kurulduğunu vurgulamaktadır.

Bu dönüşüm dinamikleri, Türkiye’deki popüler müzik alanında da açık biçimde gözlemlenmektedir. Arabesk, pop, rap/hip-hop ve yerel müzik unsurlarının iç içe geçtiği üretimler, küresel müzikal kodların yerel motif veya çalgılarla yeniden yorumlandığı melez yapılar ortaya koymaktadır. Medya ve dijital platformlar aracılığıyla dolaşıma giren bu üretimler, bir yandan küresel estetik normlarla ilişki kurarken, diğer yandan yerel deneyimlere, sınıfsal konumlara ve kimlik anlatılarına referansla şekillenmektedir.

Bu noktada Williams’ın (2016) popüler kültüre ilişkin çözümlemeleri açıklayıcıdır. Williams popüler kültürü, yalnızca egemen kültürel biçimlerin pasif bir yansması değil; ideolojik mücadelelerin, müzakerenin ve yeniden

anlamlandırmanın gerçekleştiği dinamik bir alan olarak ifade eder. Türkiye’de popüler müzik pratikleri de bu çerçevede değerlendirildiğinde, küresel müzik endüstrisinin etkileriyle şekillenen ancak yerel bağlamlarda yeniden anlam kazanan aktif bir kültürel üretim alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

4. Müzik Yoluyla Kimliğin Temsili ve Yeniden İnşası

Önceki bölümde müzik kültürlerinin küresel dolaşım içerisinde geçirdiği yapısal ve estetik dönüşümler ele alınmıştır. Bu bölümde ise söz konusu dönüşümlerin, müzik aracılığıyla kimliğin nasıl temsil edildiği ve yeniden kurulduğu sorusu çerçevesinde değerlendirilmektedir. Zira küresel müzik dolaşımı, yalnızca müziksel biçimleri değil; bu biçimler aracılığıyla üretilen anlamları, aidiyet anlatılarını ve kimlik imgelerini de etkilemekte; müziği kimliğin müzakere edildiği bir temsil alanına dönüştürmektedir.

Müzik, kültürel kimliğin ifade edilmesi ve görünürlük kazanması açısından en etkili alanlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Küreselleşme süreciyle birlikte bu işlev daha da görünür hâle gelmiş; müzik, yalnızca ait olduğu toplumsal bağlamin bir yansıması olmaktan çıkarak, kimliğin temsil edildiği ve yeniden kurgulandığı bir kültürel pratik olarak konumlanmıştır. Küresel dolaşım ağları içinde yer alan müzik ürünleri, kimliğe ilişkin anlamları farklı coğrafyalara taşıyarak, kimliğin sabit değil, sürekli müzakere edilen bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durum, Bauman’ın (2017) küreselleşme koşullarında kimliklerin durağan ve kurumsal güvencelere dayalı yapılardan uzaklaşarak, akışkan ve yeniden tanımlanan süreçler hâline geldiğine ilişkin değerlendirmeleriyle örtüşmektedir.

Küresel müzik endüstrisi ve medya aracılığıyla küresel dolaşımda yer alan müziksel temsiller, belirli kimlik imgelerini öne çıkararak bu imgeleri yaygın ve tanıdık normlar hâline getirme eğilimi taşımaktadır. Williams’ın (2016) popüler kültüre ilişkin çözümlemeleri, popüler müzik ürünlerinin yalnızca estetik nesneler olarak değil, aynı zamanda belirli değerleri, yaşam tarzlarını ve kimlik anlatılarını dolaşıma sokan kültürel metinler olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda popüler müzik, kimliğin temsil edildiği bir alan olmasının yanı sıra, kimliğin yeniden üretildiği ve belirli kalıplar içinde standartlaştırıldığı bir mecra olarak değerlendirilebilir.

Medya, müzikle birlikte üretilen kimlik temsillerinin görsel ve söylemsel boyutlarını güçlendiren temel bir aygıt olarak öne çıkmaktadır. Video klipler, sahne performansları ve dijital platformlar, müziği yalnızca işitsel bir deneyim olmaktan çıkarak çok katmanlı bir temsil alanına dönüştürmektedir. Williamson’ın (1995) medya ve temsil ilişkisine dair değerlendirmeleri, bu temsillerin yalnızca görünen anlamlar üretmediğini; aynı zamanda sınıf, güç ve ideoloji gibi yapısal unsurları da yeniden dolaşıma soktuğunu göstermektedir. Bu

bağlamda müziksel temsiller, kimliğin belirli çerçeveler içinde anlamlandırılmasına katkı sunmaktadır.

Küreselleşme sürecinde müzik yoluyla kurulan kimlik anlatıları, çoğu zaman homojenleşme eğilimleri taşımaktadır. Farklı kültürel bağlamlara ait müzik pratikleri, küresel dolaşımda yer alabilmek için benzer estetik ve biçimsel kalıplara uyarlanmakta; bu durum, kimliğin çeşitliliğinden ziyade ortak ve tanıdık imgeler üzerinden temsil edilmesine yol açabilmektedir. Bununla birlikte müzik, her zaman bu homojenleştirici etkiye teslim olan bir alan değildir. Thomas Hylland Eriksen (2009) ve Ania Loomba'nın (1998) vurguladığı tarihsel eşitsizlikler ve merkez-çevre ilişkileri bağlamında değerlendirildiğinde, bazı müzik pratiklerinin yerel kimliklerin görünürlük kazanmasına ve kültürel özgünlüğün korunmasına imkân tanıyan sembolik direnç alanları oluşturabildiği görülmektedir. Bu durum, müzik yoluyla kurulan kimlik temsillerinin homojenleştirici baskılar ile yerel aidiyet ve özgünlük arayışları arasında sürekli bir gerilim alanında şekillendiğini göstermektedir.

Türkiye'de popüler müzik alanı, küreselleşme koşullarında kimliğin müzik yoluyla nasıl temsil edildiğini gözlemlemek açısından önemli bir örnek sunmaktadır. Özellikle pop, rap/hip-hop ve arabesk ekseninde üretilen müziklerde; sınıf, mekân, aidiyet ve toplumsal dışlanmışlık gibi deneyimler, müziksel söylemler aracılığıyla görünür kılınmaktadır. Bu bağlamda müzik, küresel dolaşımın sunduğu estetik olanaklar içinde, yerel toplumsal deneyimlerin ifade edildiği bir özneleşme alanı hâline gelmektedir. Medya ve dijital platformlar aracılığıyla dolaşıma giren bu müziksel temsiller, kimliğin sabit bir öz olarak değil; toplumsal bağlamlar içerisinde sürekli yeniden kurulan bir anlatı olarak şekillendiğini göstermektedir.

Bu çerçevede müzik yoluyla kimliğin yeniden inşası, tek yönlü bir süreç olarak değerlendirilemez. Küresel dolaşım, müzik kültürlerine yeni görünürlük alanları açarken, kimliğin hangi unsurlarının korunacağı ve hangilerinin dönüştürüleceği sorusunu da sürekli olarak gündemde tutmaktadır. Müzik, bu ikili yapı içerisinde, kimliğin hem üretildiği hem de yeniden anlamlandırıldığı dinamik bir kültürel alan olarak konumlanmaktadır.

5. Sonuç

Bu çalışmada küreselleşme süreci, müzik–kültür–kimlik ilişkisi çerçevesinde ele alınmış; müzik kültürlerinin küresel dolaşım içerisinde geçirdiği dönüşüm betimleyici ve analitik bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Küreselleşmenin yalnızca ekonomik ve siyasal alanlarla sınırlı olmayan çok katmanlı bir süreç olduğu; kültürel pratikler, temsil biçimleri ve kimlik inşaları üzerinde de belirleyici etkiler yarattığı ortaya konulmuştur. Bu bağlamda müzik, küresel süreçlerin en görünür ve etkili kültürel ifade alanlarından biri olarak öne çıkmaktadır.

Müzik kültürlerinin küreselleşme sürecinde yaşadığı dönüşüm, bir yandan farklı müzik pratiklerinin dolaşıma girmesine ve görünürlük kazanmasına olanak tanırken, diğer yandan belirli estetik ve biçimsel kalıpların baskın hâle gelmesiyle sonuçlanmaktadır. Bu durum, kültür endüstrisi tartışmaları bağlamında ele alındığında, müzik alanında çeşitlilik ve standartlaşmanın eş zamanlı olarak üretilebildiğini göstermektedir. Özellikle popüler müzik ve “World Music” ekseninde şekillenen üretimler, yerel müziklerin küresel ölçekte temsil edilme biçimlerini yeniden tanımlamakta; bu temsil süreçleri çoğu zaman tarihsel olarak şekillenmiş estetik normlar doğrultusunda yapılandırılmaktadır.

Küresel dolaşım içerisinde müzik, kültürel kimliklerin ifade edildiği bir alan olmanın ötesinde, kimliğin yeniden kurgulandığı ve müzakere edildiği bir pratik hâline gelmektedir. Küreselleşme koşullarında kimliklerin akışkanlaşması, müzik aracılığıyla somutlaşmakta; medya ve dijital platformlar aracılığıyla üretilen müziksel temsiller, belirli kimlik imgelerini öne çıkararak bu imgeleri yaygınlaştırmaktadır. Bu durum, kimliğin müzik yoluyla nasıl temsil edildiği ve yeniden inşa edildiği sorusunu merkezi hâle getirmektedir.

Bununla birlikte müzik, küreselleşme sürecinde yalnızca homojenleştirici bir etkiye sahip değildir. Tarihsel eşitsizlikler ve merkez–çevre ilişkileri bağlamında değerlendirildiğinde, bazı müzik pratiklerinin yerel kimliklerin görünürlük kazanmasına ve kültürel özgünlüğün korunmasına imkân tanıyan sembolik direnç alanları oluşturabildiği görülmektedir. Bu yönüyle müzik, küresel güç ilişkileri içerisinde hem baskı hem de müzakere alanı olarak işlev görebilmektedir.

Bu perspektiften müzik, küreselleşme sürecinde kültür ve kimlik arasındaki ilişkinin anlaşılmasında merkezi bir konumda yer almaktadır. Müzik kültürleri, küresel etkileşimler içerisinde sürekli olarak yeniden tanımlanmakta; bu süreç, müziği hem kültürel dönüşümün hem de kimlik müzakerelerinin önemli bir taşıyıcısı hâline getirmektedir. Bu çerçevede müzikoloji, küreselleşme tartışmalarına kültürel ve kimlik temelli bir perspektif sunarak, müziğin toplumsal anlamlarını görünür kılma potansiyeline sahip önemli bir disiplin olarak değerlendirilebilir.

Bu alışma, müzik kültürlerinin küreselleşme sürecinde yalnızca estetik dönüşümler üzerinden değil, aynı zamanda kimlik, temsil ve kültürel müzakere süreçleri üzerinden ele alınmasının önemini ortaya koymaktadır. Bu erevde ileride yapılacak çalışmaların, belirli müzik türleri, yerel pratikler ya da somut örnekler üzerinden bu dönüşüm süreçlerini daha ayrıntılı biçimde incelemesi, küreselleşme–müzik–kimlik ilişkisine dair tartişmaları derinleştirebilir. Böylece müzikoloji alanı, küresel kültürel süreçlerin anlaşılmasına yönelik disiplinler arası bir katkı sunma potansiyelini daha da güçlendirebilir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2014). *Kültür endüstrisi*. N. Ülner, M. Tüzel & E. Gen (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ayas, O. G. (2015). *Müzik sosyolojisi: Sorunlar-yaklaşımlar-tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Bauman, Z. (2017). *Kimlik*. İstanbul: Heretik Yayınları.
- Eriksen, T. H. (2009). *Küçük yerler, büyük meseleler: Sosyal ve kültürel antropoloji* (Çev. A. E. Koca). Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Güvenç, B. (2002). *Kültürün abc'si*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Haviland, W. A., & Prins, H. E. L. (2008). *Kültürel antropoloji*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Kuvaç, İ. U. (2010). *Küreselleşmenin tektipleştirme ideolojisi ve toplumsal yeniden üretiminde ideolojik aygıt olarak "Dünya Müziği"* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara.
- Loomba, A. (1998). *Kolonyalizm / postkolonyalizm*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji sözlüğü* (Çev. O. Akınhay & D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mutlu, E. C. (2008). Küreselleşme yönetim yazını. *Küreselleşme, demokratikleşme ve Türkiye Uluslararası Sempozyumu Bildiri Kitabı* (ss. 203–215). Antalya.
- Mütevellioğlu, N. (2008). Küreselleşme ve sosyal devlet. *Küreselleşme, demokratikleşme ve Türkiye Uluslararası Sempozyumu Bildiri Kitabı* (ss. 160–173). Antalya.
- Önder, İ. (2008). Küreselleşme retoriği. *Küreselleşme, demokratikleşme ve Türkiye Uluslararası Sempozyumu Bildiri Kitabı* (ss. 30–35). Antalya.
- Said, E.W. (2013). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Stokes, M. (2014). *Creativity, globalization and music*. Volume La revue des musiques populaires, 10(2), 30–45. <https://doi.org/10.4000/volume.4561>
- Şen, F. (2004). *Globalleşme sürecinde milliyetçilik trendleri ve ulus devlet*. Ankara: Yargı Yayınevi.
- Williams, R. (2016). *Anahtar sözcükler* (Çev. S. Torlak). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Williamson, J. (1995). *Eğlence incelemeleri: Eğlence ile ilgili feminist araştırmalar*. İstanbul: Metis Yayınları.

BÖLÜM 13

CGI Teknolojisi Destekli Reklamların Etkisi ile Değişen Dijital Kent Görünümü

Dide Akdag Satır¹

¹ Doç., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi
0000-0001-6238-8731

GİRİŞ

Dijitalleşmenin hız kazanmasıyla birlikte reklamcılık alanında kullanılan stratejik üretim teknikleri de köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Özellikle görsel iletişim uygulamalarında, geleneksel fotoğraf ve video çekimlerine dayalı yöntemlerin yanı sıra bilgisayar destekli üretim süreçleri giderek daha belirleyici hale gelmiştir. Bu bağlamda CGI (Computer-Generated Imagery - Bilgisayar Üretilmiş Görüntü) teknolojileri, reklam anlatısının sınırlarını genişleten, estetik ve teknik olanakları çeşitlendiren önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır. Bilgisayar üretilmiş görüntü destekli reklamlar, markaların yalnızca ürün tanıtımını değil, aynı zamanda deneyim, duygu ve hikaye odaklı iletişim stratejilerini de yeniden kurgulamalarına olanak tanımaktadır.

CGI destekli reklamlar, markalar açısından çok yönlü avantajlar sunmaktadır. Öncelikle bu teknoloji, yaratıcı özgürlüğü önemli ölçüde artırarak reklamcılarının fiziksel gerçeklik sınırlarının ötesinde görsel anlatılar kurgulamasına olanak tanımaktadır. Ürün ya da hizmetlerin idealize edilmiş, dikkat çekici ve estetik açıdan güçlü biçimlerde sunulması, marka algısının güçlenmesine katkı sağlamaktadır. CGI teknolojileri, reklam mesajlarının görsel hafızada kalıcılığını artırmakta ve hedef kitle ile daha yoğun bir duygusal bağ kurulmasına olanak vermektedir. Dijital platformlarla yüksek uyumu sayesinde CGI destekli reklamlar, paylaşılabirlik ve viral yayılım potansiyeli açısından da markalara yeni bir rekabet ortamı sunmaktadır. Çalışmada CGI destekli reklamların ne olduğu, nasıl kullanıldığı ve markalar için sağladığı avantajlar üzerine detaylar ortaya konmuş, markaların CGI destekli reklamları kullanarak ürettiği yaratıcı, etkileyici kampanyalarla, günümüz reklamcılığı ve ilgili örneklerle içinde bulunulan döneme ışık tutulmuştur. CGI teknolojisi destekli reklamların etkisi ve değişen kent görünümünün örnekleri ile kentin yeni dijital yüzünün ortaya konması amaçlanmaktadır. Bu kapsamda çalışmanın evrenini CGI destekli reklamlar, örneklemine ise İstanbul'da yer alan başarılı örnekler arasından seçilen uygulamalar oluşturmaktadır.

Başarılı reklamlarda yaratıcı fikir çözümlemeleri, mesajı doğrudan aktarmak yerine hedef kitleyi düşünmeye yönlendirmektedir. Diğer öğeler de bu fikri destekleyerek mesajın anlamlandırılmasını güçlendirmekte, bu yaklaşım da reklamın hedef kitle üzerindeki etkisini artırmaktadır (Özaltun, G. & Çeken, B., 2020:1083). Tüm bu yaklaşımlar ve yaratıcılık beklentisinin, markaların daha anlaşılır ve algılanabilir kılınmasını amaçlayan iletişim stratejilerini, pragmatik olarak da dönüştürdüğü görülmektedir. Günümüzde açık hava reklamcılığı, sosyal medya, dijital platformlar ve teknoloji odaklı arayışlarla dijital ve bütüncül bir iletişim ekseninde konumlandırılmaktadır.

CGI destekli reklamlar, çağdaş reklamcılık ve görsel iletişim pratiklerinde yalnızca teknik bir yenilik değil, aynı zamanda anlatı biçimlerini ve tüketici deneyimini dönüştüren stratejik bir araç olarak da değerlendirilebilmektedir. Bu

teknoloji, markaların görsel kimliklerini güçlendirmelerine, dikkat çekici ve akılda kalıcı kampanyalar üretmelerine olanak tanımaktadır. Dijitalleşmenin hız kazandığı günümüz medya sisteminde CGI destekli reklamların, gelecekte reklam iletişiminin temel bileşenlerinden biri olmayı sürdüreceği öngörülmektedir. Bu reklam türünde sahneler tamamen dijital ortamda oluşturulabildiği gibi, gerçek çekim görüntüler CGI öğelerle bütünleştirilerek hibrit yapılar da üretilebilmektedir. CGI teknolojisi, fiziksel dünyada gerçekleştirilmesi zor, maliyetli ya da olanaksız olan görsel kurguların dijital ortamda inşa edilmesine imkan tanıyarak reklam anlatısına yeni bir boyut kazandırmaktadır.

CGI destekli reklamların üretim süreci, büyük ölçüde sinema ve görsel efekt endüstrisinde geliştirilen teknik altyapıya dayanmaktadır. Bu süreç; konsept geliştirme, sahne ve ürün modelleme, animasyon, ışıklandırma, render ve post-produksiyon aşamalarından oluşmaktadır. Markalar, reklam kampanyalarının iletişim hedefleri doğrultusunda yaratıcı briefler hazırlamakta; bu briefler doğrultusunda CGI sanatçıları ya da tasarımcıları ve dijital prodüksiyon ekipleri görsel anlatıyı hayata geçirmektedir. Ortaya çıkan reklam içerikleri, televizyon, açık hava reklamcılığı, sosyal medya ve dijital platformlarda bütüncül bir iletişim stratejisi kapsamında konumlandırılmaktadır.

Günümüz dijital kültüründe tüketici, yalnızca bilgi aktarılan bir alıcı olmaktan çıkmış; görsel olarak etkilenmeyi, şaşırmayı ve deneyimlemeyi bekleyen aktif bir tüketiciye dönüşmüştür. CGI destekli reklamlar, bu beklentiye yanıt veren spektaküler anlatılar üreterek tüketicinin dikkatini yoğun biçimde çekmektedir. Özellikle açık hava reklamları ve sosyal medya mecralarında kullanılan CGI uygulamaları, gündelik mekan algısını dönüştürerek izleyicide gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir deneyim yaratmaktadır.

CGI destekli reklamların en büyük avantajlarından biri, markaların hayal güçlerini sınırlamadan ürünlerini tanıtılabilmektedir. Örneğin, bir otomobil markası, CGI ile oluşturulan bir reklamda aracın hızını ve performansını daha etkileyici bir şekilde gösterebilmektedir. Bu da tüketiciye markanın ürünüyle ilgili daha güçlü bir algı oluşturmaktadır. Ek olarak CGI destekli reklamların dijital platformlarda daha etkili olduğu da bilinmektedir. Sosyal medya ve diğer dijital kanallar aracılığıyla yayınlanan CGI reklamlar, kullanıcıların dikkatini çekme ve marka ile etkileşim kurma konusunda daha başarılı olabilmektedir.

CGI destekli reklamlar, etkisi, görsel kalitesi, dikkat çekici yönü ve akılda kalıcılığı ile de tercih edilmektedir. CGI destekli reklamların önemi, rekabet avantajı sağlama, hedef kitleye hızlı ulaşması, yaratıcı ve yenilikçi bir imaj oluşturma kapsamında önem taşımaktadır. Film ve dizi fragmanlarından, otomobil reklamlarına, moda ve kozmetik sektörüne kadar uzanan geniş bir yelpazede hizmet sunulabilmektedir.



Resim 1. <https://www.marketingturkiye.com.tr/kampanyalar/calve-siseleri-bozdogan-su-kemer/>

Ketçap, mayonez ve gurme soslar gibi geniş bir ürün yelpazesi sunan Calvé markası, çekiliş kampanyasını duyurmak amacıyla CGI (Bilgisayar Üretimli Görüntü) teknolojisinden yararlanan dikkat çekici bir reklam çalışması gerçekleştirmiştir. İstanbul'da yer alan Bozdoğan Su Kemerı üzerinde kurgulanan bu dijital uygulama, tarihî mekânın simgesel gücü ile çağdaş dijital görselleştirme tekniklerini bir araya getirerek izleyicilere deneyim odaklı bir görsel anlatı sunmaktadır (Önder, 2023). Kampanyada kullanılan CGI çalışması, kamusal alanda karşılaşılan gündelik mekan algısını dönüştürerek tüketicinin dikkatini yoğunlaştırmış; markanın kampanya mesajının daha akılda kalıcı ve etkili biçimde iletilmesine katkı sağlamıştır. Calvé'nin bu yaratıcı ve yenilikçi yaklaşımı, tüketiciler nezdinde yüksek düzeyde ilgi uyandırmış ve kampanyanın iletişim başarısını güçlendiren önemli bir unsur olarak öne çıkmıştır.



Resim 2. <https://www.marketingturkiye.com.tr/haberler/marka-evreninde-buyulu-gercekcilik-akimi-cgi/>

Son yıllarda reklamcılık alanında karşılaşılan bazı kampanyalar, izleyicide gerçeklik algısını sorgulatan bir etki yaratmaktadır. “Bu gerçek mi?” (Büyükçulhacı, 2023) sorusunu gündeme getiren bu tür uygulamalar, CGI (Computer-Generated Imagery) teknolojisinin reklam iletişimde artan kullanımının bir sonucudur. Bilgisayar üretilmiş görüntü destekli kampanyaların hızla yaygınlaşmasıyla birlikte, reklamcılık pratiğinde gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırlar giderek daha belirsiz hale gelmektedir. Bu durum, reklam anlatısının yalnızca mesaj iletmeye işlevini değil, tüketici deneyimini de dönüştüren bir sürece işaret etmektedir. Bilgisayar üretilmiş görüntü teknolojileri, uzun yıllar boyunca özellikle yüksek bütçeli film yapımlarında kullanılmaktadır. Bu tekniklerin sunduğu görsel olanakların neredeyse sınırsız olduğu genel kabul görmektedir. Ancak CGI teknolojilerinin reklamcılık alanında yaygın ve görünür hale gelmesi, yalnızca estetik tercihlerle açıklanabilecek bir durum değildir. Aksine bu dönüşüm, teknolojik gelişmelerle birlikte reklam üretim süreçlerinde yaşanan yapısal bir değişimin sonucudur.

Günümüzde New York ve Londra sokaklarında beliren dev ölçekli ürün simülasyonları, Paris’te kurgulanan dijital geçit törenleri ya da İstanbul Boğazı üzerinde konumlandırılan sembolik nesneler, reklamcılığın fiziksel mekân ile dijital görüntüyü bütünleştiren yeni bir anlatı dili geliştirdiğini göstermektedir (Büyükçulhacı, 2023). Bu örnekler, dijital devrimin etkisiyle reklamcılığın, gerçekliğin sınırlarının yeniden tanımlandığı bir görsel iletişim alanına dönüştüğünü ortaya koymaktadır. CGI teknolojisi, bu dönüşüm sürecinin en dikkat çekici ve belirleyici araçlarından biri olarak öne çıkmaktadır.

Son yıllarda CGI teknolojileri alanında yaşanan gelişmeler, literatürde bir tür “erişilebilirlik dönüşümü” olarak değerlendirilebilecek niteliktedir. Gelişmiş üç

boyutlu modelleme yazılımları, ışığın fiziksel davranışını yüksek doğrulukla simüle eden ışın izleme teknolojileri ve gerçek zamanlı görselleştirme imkanı sunan oyun motorlarının üretim süreçlerine dahil edilmesi, CGI tabanlı çalışmaların daha ölçeklenebilir ve uygulanabilir hale gelmesini sağlamıştır. Bu gelişmeler, CGI'nin yalnızca büyük bütçeli projelere özgü bir teknoloji olmaktan çıkmasına ve reklam ajansları ile markalar tarafından daha yaygın biçimde kullanılmasına olanak tanımıştır.

Bu teknik altyapı sayesinde CGI, artık yalnızca animasyon temelli reklam filmleri ya da görsel efektlerle zenginleştirilmiş sahnelerle sınırlı kalmamaktadır. Bunun yerine, fiziksel gerçekliğin içine doğrudan entegre edilen, kamusal alanlarda deneyimlenen ve tüketicinin gündelik mekan algısına müdahale eden kampanyalar giderek daha fazla tercih edilmektedir.

Görsel anlatımın giderek merkezi bir konum kazandığı çağdaş iletişim ortamında, markalar tüketicilerle daha etkili ve kalıcı bağlar kurabilmek amacıyla CGI (Computer-Generated Imagery) teknolojilerinden yoğun biçimde yararlanmaktadır. Bu bağlamda CGI, geleneksel pazarlama yaklaşımlarının ötesine geçerek, markalara hedef kitle üzerinde daha çarpıcı etkiler yaratma potansiyeli sunan yeni nesil bir gerilla pazarlama aracı olarak konumlanmaktadır. CGI destekli kampanyalar, yalnızca ürün ve hizmetlerin tanıtımını gerçekleştirmekle kalmamakta; aynı zamanda tüketicileri alternatif dijital mekanlara ve deneyim alanlarına dahil eden bütüncül anlatılar üretmektedir.

Bilgisayar üretimli görüntü ile kurgulanan reklam uygulamaları, fiziksel olarak kamusal alanda yer kaplamasa da geleneksel gerilla pazarlama örneklerine benzer biçimde yüksek düzeyde dikkat çekici bir etki yaratmaktadır. Özellikle dijital mecralarda “sokakları ele geçiren” ürün temsilleri, tüketicide ilk aşamada gerçeklik algısına yönelik bir tereddüt oluşturmakta; bu belirsizlik duygusu, kampanyanın sosyal medya platformları aracılığıyla hızla yayılmasını kolaylaştırmaktadır. Böylece CGI destekli kampanyalar, izleyicide “fiziksel ortamda gerçekleşseydi nasıl bir etki yarattı?” (Büyükçulhacı, 2023) sorusunu gündeme getirerek merak ve etkileşim düzeyini artırmaktadır.

Bu süreçte CGI teknolojilerinin sunduğu yaratıcı olanaklar, reklamcılarının yalnızca görsel dikkat çekme stratejileri geliştirmesine değil, aynı zamanda tüketicilerin duygusal dünyasına daha derinlemesine temas eden anlatılar kurgulamasına da imkan tanımaktadır. Dijital gerçeklik ile fiziksel çevre arasındaki sınırların bilinçli biçimde bulanıklaştırılması, izleyicinin deneyimi merkeze alan bir iletişim modelinin oluşmasına katkı sağlamaktadır. Ancak bu sınırsızlık algısının uzun vadede izleyici üzerinde bir doyum ve huzursuzluk yaratma potansiyeli taşıdığı da göz ardı edilmemelidir. Bu nedenle CGI destekli gerilla pazarlama uygulamalarının, yalnızca teknik ve estetik boyutlarıyla değil; aynı zamanda etik, algısal ve psikolojik etkileri bağlamında da değerlendirilmesi gerekmektedir.

CGI (Computer-Generated Imagery) teknolojisinin kullanıldığı reklam çalışmalarında, farklı görsel, işitsel ve kavramsal unsurların bir araya getirildiği bir “harmanlama” (Gümüşçüoğlu, 2023) pratiği dikkat çekmektedir. Bu harmanlama yaklaşımı, reklam yaratıcılığının temelinde yer alan kavramsal bir strateji olarak değerlendirilebilir. Pazarlama iletişimi, her ne kadar estetik ve sanatsal unsurlar barındırsa da, özünde sanatsal üretimden farklı bir amaca sahiptir. Reklamcılıkta yaratıcılık, bağımsız bir estetik arayıştan ziyade, tüketicinin dikkatini çekmeyi ve ürün ya da hizmetin pazarlanmasını hedefleyen işlevsel bir yapı içinde şekillenmektedir. Bu bağlamda “yaratıcı” reklam kampanyaları, tüketicinin önceden bildiği ve hafızasında yer etmiş nesne, kavram, değer ve duyguların yeni biçimlerde bir araya getirilmesi yoluyla üretilmektedir. Tanıdık unsurların özgün kombinasyonlar halinde sunulması, izleyicinin yeni mesajları daha hızlı ve etkili biçimde anlamasını mümkün kılmaktadır.

CGI destekli üretimlerde gözlemlenen bu yoğun deneysellik ve sınırsızlık algısının geçici bir ilgi unsuru olduğu söylenebilir. Başlangıçta dikkat çekici ve yenilikçi bulunan deneysel görsel dil, zaman içinde alışkanlığa dönüşme ve hatta görsel yorgunluk yaratma potansiyeline sahiptir. Sınırsız üretim olanağı, uzun vadede izleyicide huzursuzluk ve doyma duygusu yaratabilir. Bu nedenle gelecekte CGI destekli reklam çalışmalarında, teknik gücü en iyi biçimde kontrol edebilen, gerçeklik algısını ikna edici şekilde yönetebilen ve iletişim ihtiyacına en uygun çözümleri üretebilen markaların ve ajansların daha belirgin biçimde öne çıkacağı öngörülebilmektedir.

Son dönemde CGI teknolojisinin kamuoyunda güçlü biçimde tartışılmasına yol açan dikkat çekici örneklerden biri, sinema alanından gelmiştir. Özellikle Christopher Nolan’ın, Oppenheimer filminde atom bombası sahnesi gibi (Bulut, 2023) anlatının merkezinde yer alan bir sekans için bilgisayar üretilmiş görsel efektleri kullanmayı bilinçli biçimde reddetmesi, CGI teknolojisinin sınırları ve gerekliliği üzerine önemli bir tartışma başlatmıştır.

Türkiye’de CGI kullanımına bakıldığında, özellikle müşteri deneyiminden bağımsız biçimde kurgulanan çalışmaların ağırlıkta olduğu görülmektedir. Bu örneklerin önemli bir kısmı, statik fiziksel mekanlar içinde konumlandırılan sabit ekranlar üzerinde, parallax efekt gibi (Bulut, 2023) derinlik yanılsaması yaratan görsel teknikler aracılığıyla üretilmektedir. Küresel ölçekteki uygulamalarda ise 2024 yılı itibarıyla daha sık gündeme gelmesi beklenen “MR” (mixed reality - karma gerçeklik) kavramı öne çıkmaktadır. MR tabanlı uygulamalar, fiziksel dünyadaki animasyon ve hareket hissini sosyal medya ortamına taşıyarak, CGI anlatılarını daha bütüncül ve ikna edici bir deneyim düzeyine ulaştırmaktadır.

Hayal gücünün gelişimi, bireyin ya da kurumun sahip olduğu koşullar ve bu koşullara ilişkin teknik ve kavramsal hâkimiyet düzeyiyle doğrudan ilişkilidir (Kop, 2023). CGI (Computer-Generated Imagery) teknolojisi, yarım asrı aşkın

süredir görsel üretim alanlarında kullanılmakta olup, teknolojik gelişmelerle birlikte günümüzde görsel iletişim pratiğinin en etkili yöntemlerinden biri haline gelmiştir. Artan işlem gücü, gelişmiş yazılımlar ve gerçekçi simülasyon teknikleri sayesinde CGI, hayal gücünün sınırlarını genişleten bir üretim ortamı sunmaktadır.

Dijital Panorama genel müdürü Sevilay Kop CGI kapsamındaki değerlendirmelerinde, CGI ile oluşturulan dijital varlıkların en önemli özelliklerinden birinin, uzun ömürlü ve yeniden kullanılabilir olması olduğunu ifade etmektedir. Dijital ortamda üretilen bu varlıklar, fiziksel sınırlamalara tabi olmaksızın saklanabilir, dönüştürülebilir ve farklı projelerde tekrar kullanılabilir. Buna karşılık, fiziksel prodüksiyonlara dayalı çekimlerde kullanılan setler ve mekânlar, belirli bir kullanım süresine sahiptir. Örneğin, küçük ev aletleri serisinin tanıtımı için inşa edilen bir mutfak seti, çekim süreci tamamlandıktan sonra ya yeniden düzenlenmekte ya da yeni projelere yer açmak amacıyla ortadan kaldırılmaktadır. Bu durum, zaman, maliyet ve sürdürülebilirlik açısından sınırlayıcı bir yapıya işaret etmektedir. Aynı üretim sürecinin CGI teknolojisiyle gerçekleştirilmesi durumunda ise, söz konusu sınırlamalar büyük ölçüde ortadan kalkmaktadır. Dijital ortamda oluşturulan bir mutfak seti, çekim sonrasında farklı ürünlerle güncellenebilir, estetik anlayışı dönüştürülebilir ya da uzun süre değişikliğe uğramadan saklanabilir. Böylece aynı dijital stüdyo, farklı dönemlerde ve farklı kampanyalarda yeniden kullanılabilen esnek bir üretim alanına dönüşmektedir. Bu durum, CGI'nin reklamcılıkta sürdürülebilirlik, maliyet etkinliği ve yaratıcı esneklik açısından sağladığı yapısal avantajları açıkça ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte, CGI'nin güncel reklam pratiklerindeki merkezi konumuna rağmen, bu teknolojinin gelecekte yeni ve daha gelişmiş etki araçlarıyla dönüşüme uğraması olasıdır. Artırılmış gerçeklik, karma gerçeklik ve mekansal deneyim odaklı teknolojilerin gelişimi, CGI'nin tek başına bir nihai çözüm olmaktan ziyade, daha geniş bir deneyim ekosisteminin parçası haline geleceğine işaret etmektedir. Bu bağlamda CGI, reklamcılık tarihinde önemli bir eşik olarak değerlendirilmeli; ancak sürekli evrilen dijital iletişim ortamı içinde yeni anlatı biçimlerine zemin hazırlayan bir geçiş teknolojisi olarak ele alınmalıdır.

Anlatı temelli görsel deneyimlerin izleyici üzerindeki etkisi, insanlık tarihinin en eski kültürel pratiklerinden biri olan masal anlatıcılığı ve sahne illüzyonlarıyla benzerlik göstermektedir. Bu tür anlatılarda izleyicinin “gerçek mi, değil mi?” sorusunu sorması, deneyimin temel cazibe unsurlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Gerçeklik ile kurgu arasındaki bu belirsizlik hali, tarihsel olarak değişen teknolojik araçlara rağmen, tüketici davranışı açısından süreklilik gösteren bir algı biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda CGI destekli reklam uygulamaları, insanın hayret ve merak duygusuna dayalı bu köklü algısal refleksi güncel dijital anlatı biçimleriyle yeniden üretmektedir.

CGI ile keskin mizah unsurlarını bir araya getiren reklam kampanyaları, özellikle mobil platformlarda yoğun biçimde vakit geçiren genç izleyici kitlesine ulaşmada etkili bir araç hâline gelmiştir. Bu tür uygulamalar, “gerçeğimsi” görsel estetik ile abartılı anlatım arasında konumlanan, ekran merkezli karikatürize temsiller olarak değerlendirilebilir (Ünsal: 2023). Hızlı tüketilen dijital içerik ortamında, bu estetik yaklaşım izleyicinin dikkatini kısa süreli de olsa yoğunlaştırma potansiyeli taşımaktadır.

Bununla birlikte, CGI destekli pazarlama uygulamalarının da önceki görsel iletişim trendlerinde olduğu gibi belirli bir doygunluk noktasına ulaşması ve zamanla yerini yeni etki araçlarına bırakması olasıdır. Daha önce video mapping uygulamalarının yaşadığı popülerlik döngüsü, CGI marketing için de benzer bir sürecin öngörülebileceğine işaret etmektedir. Bu tür kampanyalarda belirleyici olan unsur, kullanılan teknolojinin kendisinden ziyade, uygulamanın ne derece özgün ve ikna edici bir gerçeklik hissi sunduğudur. İzleyicinin birkaç saniye boyunca “Bu gerçekten yaşandı mı?” sorusu üzerinde düşünmesi, dikkat ekonomisinin hâkim olduğu günümüz medya ortamında markalar açısından önemli bir iletişim avantajı sağlamaktadır ancak CGI’nin her uygulamasının bu etkiyi yaratabildiğini söylemek güçtür. Özgünlükten uzak ve tekrar eden örnekler, izleyici nezdinde hızla etkisini yitirebilmektedir. Buna karşılık, biçimsel açıdan gerçeküstü unsurlar ile gündelik mekânların dengeli ve anlamlı biçimde yan yana getirildiği çalışmalar daha başarılı sonuçlar üretmektedir. Ürünün formu ile kullanıldığı ya da temsil edildiği kentsel mekân arasında kurulan görsel ilişki, anlatının ikna ediciliğini artırmaktadır.

CGI destekli görsellerin sunum biçimi de izleyici algısı üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Organik bir çekim hissi veren kamera hareketleri, doğal odak geçişleri ve kontrollü kusurlar, dijital olarak üretilmiş görüntülerin yapaylığını azaltarak gerçeklik algısını güçlendirmektedir.



Resim 3. <https://www.marketingturkiye.com.tr/kampanyalar/tadelle-treni-20-milyondan-fazla-izlendi/>

Farklı sektörlerden küresel markalarla çalışan yaratıcı ajans Clytech, gerçekleştirdiği bir CGI (Computer-Generated Imagery) kampanyasıyla Türkiye’de yüksek izlenme oranlarına ulaşan örnekler arasında yer almıştır. Tadelle, Milka, Bioderma, PUBG ve Honor gibi markalarla yürüttüğü projeler arasında öne çıkan bu çalışma, 20 milyonu aşan izlenme sayısı ile Türkiye’deki CGI reklam kampanyaları içinde dikkat çekici bir etki yaratmıştır. Kampanya, Dünya Kırmızı Giyme Günü kapsamında Tadelle markası için kurgulanan bir CGI reklam filmi aracılığıyla hayata geçirilmiştir (Marketing Türkiye, 2024). Reklam filminde İstanbul metrosu, Tadelle ambalajı ile kaplanmış bir görsel kimlik içerisinde yeniden yorumlanmış; metro kapılarının açılmasıyla birlikte perona yayılan çok sayıda ürün, izleyiciye gerçeklik ile kurgu arasında konumlanan deneyimsel bir anlatı sunmuştur. Kamusal bir ulaşım mekânının dijital olarak dönüştürülmesi, izleyicinin gündelik mekân algısını geçici olarak yeniden yapılandırmış ve yüksek düzeyde dikkat çekicilik sağlamıştır.

Kampanya, özellikle sosyal medya platformlarında geniş bir etkileşim alanı bulmuş; yalnızca Tadelle’nin resmi Instagram hesabında 16 milyondan fazla izlenmeye ulaşmıştır. Elde edilen bu izlenme oranları, çalışmanın Türkiye’de en çok izlenen CGI reklam filmleri arasında konumlanmasına olanak tanımıştır. Bu örnek, CGI teknolojisinin kamusal mekan temsilleriyle bütünleştiğinde, marka

görünürlüğünü ve hatırlanırılığını artıran etkili bir iletişim stratejisi sunabildiğini göstermesi açısından önemli bir örnek uygulama olarak değerlendirilebilmektedir.



Resim 4. <https://www.marketingturkiye.com.tr/kampanyalar/eti-pufklar-istanbulu-oyun-alanina-cevirdi/>

ETİ Puf markasına ait karakterlerin CGI (Computer-Generated Imagery) ve üç boyutlu görselleştirme teknolojileri aracılığıyla kamusal mekanlarda yeniden kurgulandığı bu kampanya, İstanbul'un farklı lokasyonlarında eş zamanlı olarak deneyimlenen çoklu bir görsel iletişim stratejisi sunmaktadır. Kampanya kapsamında karakterler, kentin çeşitli kullanım bağlamlarında konumlandırılarak gündelik mekan algısına müdahale eden eğlence odaklı anlatılar üretmektedir. Bu bağlamda, Sapphire AVM'nin tepe noktasından başlayan yarış temalı CGI sahnesi, markanın eğlence söylemini dinamik bir mekansal kurguyla ilişkilendirmektedir. Aynı karakterler, daha sonra Optimum AVM ve Sapphire AVM'nin üç boyutlu ekranlarında yeniden görünürlük kazanmakta (Önder, 2024) böylece dijital ekranlar üzerinden süreklilik arz eden bir anlatı hattı oluşturulmaktadır.

Kampanyanın bir diğeri ayağında ise Gayrettepe Metro İstasyonu ve Levent Metro İstasyonu gibi yoğun yolcu sirkülasyonuna sahip ulaşım noktalarında CGI karakterler, metro ortamına özgü fiziksel etkilerle (örneğin rüzgâr ve hareket) etkileşime giren bir görsel kurgu içerisinde sunulmaktadır. Bu sahnelerde karakterlerin biçimsel olarak dönüşmesi, dijital üretimin “organik” bir gerçeklik hissiyle sunulmasını amaçlamakta ve izleyicide şaşkınlık ile eğlence duygusunu eş zamanlı olarak tetiklemektedir.

Aynı anda farklı lokasyonlarda yayına giren CGI ve 3D içerikler, kent yaşamının yoğun temposu içinde izleyiciyi kısa süreli bir eğlence deneyimine (Önder, 2024) davet etmektedir. Bu yaklaşım, markanın renkli ve neşe odaklı kimliğini kamusal alanlara taşıyarak, izleyiciyle gündelik karşılaşmalar üzerinden duygusal bir bağ kurmayı hedeflemektedir. CGI teknolojilerinin kamusal mekânlarda deneyimsel ve çoklu temas noktaları yaratma potansiyelini göstermesi açısından dikkat çekici bir uygulama olarak değerlendirilebilir.



Resim 5. <https://www.marketingturkiye.com.tr/kampanyalar/aluminyum-kureler-nostaljik-tramvaydan-istiklal-caddesine-dagildi/>

Sistem Alüminyum, kuruluşunun 30. yılını, CGI (Computer-Generated Imagery) teknolojisine dayalı bir reklam kampanyasıyla kutlamıştır. Kampanya kapsamında hazırlanan reklam filmi, İstanbul’un simgesel kamusal mekanlarından biri olan İstiklal Caddesi’nde kurgulanmış; nostaljik tramvay ile etkileşime giren alüminyum küreler aracılığıyla markanın sektörel birikimi ve yenilikçi yaklaşımı görsel bir anlatıya dönüştürülmüştür.

Yapı, otomotiv, havacılık, denizcilik, beyaz eşya, aydınlatma ve enerji gibi farklı sektörlerle yönelik özel ürün ve çözümler geliştiren Sistem Alüminyum’un (Advertorial, 2024) raylı sistemlerde kullanılan inovatif ürünlerinden ilhamla tasarlanan filmde; CGI ile üretilen alüminyum kürelerin nostaljik tramvaya yerleştirilmesi ve ardından cadde boyunca dağılımı, teknoloji ile tarihsel/kentsel bellek arasında kurulan sembolik bir ilişkiyi görünür kılmaktadır. Bu kurgu, alüminyumun modern endüstriyel işlevselliğini, kentin gündelik yaşam pratikleriyle bütünleştiren deneyimsel bir anlatı sunmaktadır.

Reklam filminde tramvayın CGI efektleriyle alüminyum kürelerle etkileşimi, sinematografik bir arka plan eşliğinde estetik ve teknolojik bir bütünlük içinde kurgulanmıştır. Bu bütünlük, markanın yenilikçi ve geleceğe dönük vizyonunu kamusal alanda yüksek görünürlükle sunmayı amaçlamaktadır. Kampanya, Sistem Alüminyum’un 30 yıllık kurumsal yolculuğunu, dijitalleşme odaklı stratejik yönelimini ve sektördeki öncü konumunu vurgularken, teknolojinin şirket odağındaki belirleyici rolünü de açıkça ortaya koymaktadır.



Resim 6. <https://www.marketingturkiye.com.tr/kampanyalar/viessmann-turkiyeden-sicak-yaz-gunlerine-ozel-sehri-serinleten-teknoloji/>

Viessmann Türkiye, yaz mevsiminde artan sıcaklık koşullarına yönelik geliştirdiği iklimlendirme çözümlerini, CGI (Computer-Generated Imagery) teknolojisine dayalı yeni bir reklam kampanyası aracılığıyla tanıtmıştır. “Sıcak yaz günlerinde Viessmann Klima Sistemleri tüm şehri serinletiyor!” söylemi etrafında kurgulanan kampanya (Marketing Türkiye, 2024), markanın iklimlendirme alanındaki yenilikçi yaklaşımını ve ürünlerinin mekânsal ölçekte algılanan etkisini görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Kampanya, Viessmann’ın yüksek performans ve enerji verimliliği odaklı Vitoclima ürün grubunun sağladığı serinlik ve konforu deneyimsel bir anlatı ile aktarmak üzere tasarlanmıştır. CGI teknolojisi kullanılarak üretilen görsel anlatımda, İstanbul Boğazı kentsel ve simgesel bir arka plan olarak ele

alınmış; ürünlerin serinletici etkisi, şehrin tamamına yayılan bir etki metaforu üzerinden dinamik biçimde temsil edilmiştir. Bu yaklaşım, iklimlendirme teknolojilerinin yalnızca iç mekân konforu değil, kent ölçeğinde algılanan yaşam kalitesiyle ilişkilendirildiği bir görsel iletişim stratejisini işaret etmektedir.

Kampanyaya ilişkin değerlendirmelerde bulunan Viessmann Türkiye Pazarlama Müdürü Ceylin Akdemir, yaz aylarının yoğun sıcaklık koşullarında klima sistemlerinin sağladığı serinlik ve konforun önemine dikkat çekildiğini; CGI teknolojisi sayesinde ürünlerin şehir genelindeki etkisinin soyut bir düzlemde somut bir görsel anlatıya dönüştürüldüğünü ifade etmektedir. Bu bağlamda kampanya, Viessmann'ın yüksek kaliteli ve güvenilir iklimlendirme çözümlerini, kullanıcı deneyimi ve yaşam konforu odağında konumlandırmayı hedeflemektedir. Çalışma, CGI teknolojisinin iklimlendirme sektöründe ürün faydalarını deneyimsel ve kent ölçekli bir anlatı ile görünür kılma potansiyeline ilişkin dikkat çekici bir uygulama örneği sunmaktadır.



Resim 7. <https://www.marketingturkiye.com.tr/kampanyalar/ajda-pekkan-daima-21/>

Geleneksel moda çekimlerinin sınırlarını aşan bu kampanya, ileri dijital üretim teknikleri ve CGI (Computer-Generated Imagery) teknolojisinin kullanımıyla kurgulanmıştır. Kampanyada, Ajda Pekkan'ın İstanbul'un kentsel dokusu içerisinde devasa bir figür olarak temsil edilmesi, fiziksel gerçeklik ile dijital simülasyon arasındaki sınırların bilinçli biçimde, deneyimsel bir görsel anlatı ortaya koymaktadır.

Bu yenilikçi iş birliğinde Ajda Pekkan'ın zamansız estetik imgesi, güçlü sahne varlığı ve yıllara meydan okuyan duruşu; Forever 21 markasının (Önder, 2024) gençlik, dinamizm ve trend odaklı kurumsal kimliğiyle bütünleştirilmiştir. Ortaya çıkan anlatı, kuşaklar arası bir görsel ve kültürel süreklilik kurarken, markanın çağdaş moda söylemini ikonik bir figür üzerinden yeniden anlamlandırmaktadır. Bu bağlamda kampanya, CGI teknolojisinin moda iletişimde yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda marka kimliği ve kültürel temsil üretiminde stratejik bir anlatı bileşeni olarak işlev gördüğünü göstermektedir.



Resim 8. <https://www.marketingturkiye.com.tr/haberler/amare-globalde-yeni-donem-basliyor/>

Günümüz yaşam koşullarının hızla değişmesiyle birlikte, bireylerin güçlü bir bağışıklık sistemi, doğal enerji düzeyinin artırılması, bedensel zindelik ve motivasyon gereksinimleri giderek daha belirgin hale gelmektedir. Bu bağlamda, 48 ülkede faaliyet gösteren ve doğal bazlı içerikleri ileri teknolojilerle birleştirerek fiziksel ve zihinsel bütünlük odağında gıda takviyeleri geliştiren Amare Global (Advertorial, 2024), Türkiye pazarında yürüttüğü yeni pazarlama çalışmaları aracılığıyla söz konusu ürün gruplarını tüketicilerle buluşturmaktadır.

Türkiye’de geniş bir ürün portföyüne sahip olan Amare Global; vitamin, mineral, omega-3, kolajen ve protein takviyeleri gibi fiziksel bütünlüğü desteklemeye yönelik ürünleriyle, “iyi yaşam” kavramını bütüncül bir çerçevede ele almaktadır. Ek olarak marka, doğal enerji düzeyini ve motivasyonu artırmaya

yönelik olarak konumlandırılan “zihinsel bütünlük” ürünleri aracılığıyla, bireylerin fiziksel ve zihinsel performanslarını birlikte değerlendiren bir yaklaşım benimsemektedir. Amare Global’in “Yeni Nesil Ticaret” olarak tanımladığı; e-ticareti marka elçiliği modeliyle bütünleştiren çevrim içi iş modeli ise ekonomik sürdürülebilirliği desteklemeyi amaçlamakta ve katılımcılara dijital girişim olanakları sunmaktadır. Amare Global’in ürün anlatısında merkezî bir konuma sahip olan “Wellness Üçgeni”, Sunrise, Sunset ve Nitro Plus adlı üç temel ürününden oluşmaktadır. Bu üçlü yapı, CGI (Computer-Generated Imagery) bilgisayar üretimli görüntü teknolojisiyle hazırlanan dinamik tanıtımlarda, doğal içeriklerden elde edilen gücün bilimsel ve teknolojik bir çerçevede görselleştirilmesi yoluyla sunulmaktadır. CGI destekli anlatım, ürünlerin içerik yapısını ve işlevsel konumlandırmasını soyut kavramlardan somut görsel metaforlara dönüştürerek (Advertorial, 2023) deneyimsel bir iletişim dili üretmektedir.

Bu ürünlerin CGI teknolojisi aracılığıyla görselleştirilmesi, tüketicilere ürünlerin iddia edilen faydalarını daha anlaşılır ve algılanabilir kılmayı amaçlayan bir iletişim stratejisi sunmaktadır. Böylece marka, doğa temelli içerikleri bilim ve teknoloji ekseninde yeniden anlamlandırarak, iyi yaşam söylemini dijital görsel anlatılar üzerinden güçlendirmektedir.



Resim 9. <https://www.marketingturkiye.com.tr/haberler/turkiye-finans-yeni-musterilerine-cgi-filmiyle-tesekkur-etti/>

Dijitalleşme odaklı kurumsal stratejileri ve mobil bankacılık uygulamalarıyla öne çıkan Türkiye Finans, CGI (Computer-Generated Imagery) teknolojisine dayalı bir reklam kampanyası aracılığıyla dijital bankacılık vizyonunu kamusal mekân temsilleri üzerinden görünür kılmıştır. Kampanya kapsamında, İstanbul Ümraniye’de bulunan Türkiye Finans Genel Müdürlük Binası, dijital olarak dev bir cep telefonu formuna dönüştürülmüş, binadan yayılan mobil bankacılık uygulamaları, sıcak hava balonları metaforu ile gökyüzüne dağılan bir görsel anlatı içinde (Marketing Türkiye, 2024) kurgulanmıştır. Bu anlatı, bankanın mobil bankacılık kullanımındaki artışı ve dijital kanallar üzerinden kazanılan yeni müşteri kitlesini sembolik bir dille temsil etmektedir.

CGI filminde, Türkiye Finans Mobil uygulamasının indirilmesiyle birlikte bankacılık hizmetlerinin fiziksel mekân sınırlarını aşarak kentsel ölçekte yayılım göstermesi vurgulanmaktadır. Bu bağlamda kampanya, dijital bankacılığı yalnızca bir hizmet kanalı olarak değil, gündelik yaşamın her alanına entegre olan bir deneyim olarak konumlandırmaktadır. Söz konusu yaklaşım, “Hayat Mobil Bankan Mobil” mottosu etrafında şekillenen iletişim stratejisinin görsel bir karşılığı olarak değerlendirilebilir.



Resim 10.<https://www.marketingturkiye.com.tr/kampanyalar/networkun-dev-topu-istanbul-sokaklarında/>

Moda iletişiminde teknolojiyi stratejik bir araç olarak kullanan NetWork, yeni sezon kampanyasında CGI teknolojisinden yararlanarak dijital anlatım dilini sürdürmektedir. Markanın İlkbahar/Yaz 2024 koleksiyonu için Cape Town’da gerçekleştirilen çekimler, sezon açılışını küresel bir mekânsal bağlam içinde konumlandırırken; “Live Bold” teması etrafında şekillenen kampanya, moda tüketicisini cesur yaşam pratikleri ve stil anlayışıyla ilişkilendirilen (Marketing Türkiye, 2024) ilham odaklı bir görsel evrene davet etmektedir.

Kampanya kapsamında yalnızca çekim süreciyle sınırlı kalınmamış; imaj kareleri ve vitrin tasarımlarında da ilkbaharın kent yaşamına dönüşünü simgeleyen görsel öğelere yer verilmiştir. Bu bağlamda, koleksiyonun dinamizmini temsil eden küresel formlar, CGI teknolojisi aracılığıyla kentsel mekâna taşınarak, modanın fiziksel ve dijital sınırları aşan bir deneyim alanı içinde sunulması hedeflenmiştir. Bu yaklaşım, CGI'nin yalnızca görsel efekt üretimi değil, marka kimliğinin mekânsal anlatımını destekleyen bir araç olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. CGI teknolojisi ile üretilen devasa küresel formların Akaretler sokaklarında dolaşan bir kurgu içerisinde sunulması, izleyicinin gündelik kent algısına müdahale eden deneyimsel bir anlatı oluşturmaktadır. Baharın coşkusu ve şehirle kurulan özgür ilişkiyi temsil eden bu görsel öğeler, izleyiciyi merak ve keşif duygusu etrafında şekillenen bir etkileşime davet etmektedir. Kampanya videosunun markanın dijital platformları üzerinden yayımlanması, CGI destekli anlatının sosyal medya odaklı dolaşıma uygun biçimde kurgulandığını göstermektedir.

Bu örnek, CGI teknolojisinin moda sektöründe koleksiyon enerjisini, mevsimsel dönüşümü ve marka temasını kamusal mekanlar üzerinden deneyimsel bir görsel dile dönüştürme potansiyeline işaret eden güncel bir uygulama olarak değerlendirilebilir.



Resim 11. <https://www.marketingturkiye.com.tr/kampanyalar/istanbul-bogazindaki-objeleri-gordunuz-mu/>

Kişisel bakım ve güzellik perakendeciliğinde trend belirleyici konumuyla öne çıkan Watsons, kısa sürede tüketici nezdinde yüksek beğeni düzeyine ulaşan Unfilter Beauty oje markasının başarısını, CGI teknolojisine dayalı bir reklam kampanyasıyla görünür kılmıştır. Kampanya, İstanbul'un simgesel mekânlarından biri olan İstanbul Boğazı'nda kurgulanan dijital bir anlatı aracılığıyla markanın yenilikçi iletişim yaklaşımını kamusal alana taşımaktadır.

Bilgisayar tabanlı görselleştirme teknikleri kullanılarak hazırlanan kampanyada, içi Unfilter Beauty ojeleriyle doldurulmuş Watsons'a ait WBus minibüsünün Boğaz üzerinde yüzyormuş gibi (Önder, 2023) temsil edilmesi,

gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırların bilinçli biçimde deneyimsel bir görsel dil üretmektedir. Bu yaklaşım, markanın ürün başarısını yalnızca istatistiksel verilerle değil, izleyici dikkatini yoğunlaştıran simgesel ve eğlenceli bir anlatı üzerinden aktarmayı hedeflemektedir.

Watsons Türkiye Ticaret ve Pazarlama Direktörü Cem Demiröz, kampanyaya ilişkin değerlendirmelerinde, markanın kendisini güzellik ve kişisel bakım alanında bir “deneyim markası” olarak konumlandığını vurgulamaktadır. Bu çerçevede CGI, yapay zekâ ve üç boyutlu görselleştirme tekniklerinin, yalnızca mağaza içi ve çevrim içi temas noktalarında değil, pazarlama ve iletişim faaliyetlerinde de aktif biçimde kullanıldığı ifade edilmektedir. Unfilter Beauty markasının kısa bir süre içinde elde ettiği pazar başarısının, CGI destekli bu kampanya aracılığıyla kutlanması, markanın deneyim odaklı iletişim stratejisini pekiştiren bir uygulama olarak değerlendirilebilmektedir.

Bu örnek, CGI teknolojisinin güzellik sektöründe ürün lansmanı ve marka başarısının duyurulmasında, kamusal mekan temsilleri ve dijital simülasyonlar aracılığıyla yüksek etkileşim potansiyeli sunan bir iletişim aracı olarak kullanılabileceğini göstermektedir. Kampanya, izleyiciyi gündelik mekân algısının dışına çıkaran kurgusuyla, marka-tüketici etkileşimini eğlence ve merak duyguları üzerinden güçlendiren güncel bir CGI niteliği taşımaktadır.



Resim 12. <https://www.marketingturkiye.com.tr/kampanyalar/axess-kampanyalari-paketlerden-tasiyor/>

Axess, yılbaşı dönemine yönelik kampanyalarını CGI ve üç boyutlu görselleştirme teknolojileri kullanılarak üretilen özel videolar aracılığıyla duyurmuştur. Nafizcan Önder, Axess kampanyaları paketlerden taşıyor kampanyası ile ilgili olarak markaya ait yazısında, “Axess’in merakla beklenen yılbaşı kampanyaları hediye paketine sığmıyor!” söylemi etrafında kurgulanan bu içeriklerin, İstanbul’un ikonik kamusal mekanlarını dijital olarak dönüştüren deneyimsel bir anlatı sunduğunu ifade etmektedir.

Kampanya kapsamında hazırlanan videolarda, yılbaşı temasıyla ilişkilendirilen görsel öğeler CGI ve 3D tekniklerle kentsel bağlama entegre edilmekte; böylece mevsimsel coşku, gündelik kent deneyimine müdahil olan dinamik bir görsel dil aracılığıyla aktarılmaktadır. Bu yaklaşım, soyut kampanya faydalarının somut ve dikkat çekici imgelerle temsil edilmesini sağlayarak izleyici dikkatini yoğunlaştırmayı amaçlamaktadır. Bu örnek, CGI ve 3D teknolojilerinin finansal ürünlerin mevsimsel kampanyalarında yüksek etkileşim ve hatırlanırılık sağlayan bir iletişim aracı olarak kullanılabileceğini göstermesi açısından dikkate değer olarak yorumlanmaktadır.

Günümüzde, reklamcılık alanında teknolojik gelişmelerin hızla ilerlemesi, reklamcılarının da yeni ve yaratıcı yöntemler arayışına girmesine neden olmuştur. Bu doğrultuda, oluşturulan CGI destekli reklamlar, markaların hedef kitlelerine daha etkili bir şekilde ulaşmalarını sağlamaktadır. Gerçek dünyada mümkün olmayan görsel efektlerin yaratılmasına imkan tanıyan CGI destekli reklamlar ile ürün ya da hizmetin öne çıkarılmasının ve tüketiciye daha çekici bir şekilde sunulmasının mümkün olduğu görülmektedir. İstanbul özelinde sıkça kullanılan CGI efektleri, kentin değişen yüzü olarak büyük bir etki yaratmaktadır.

Marka bilinirliği kadar marka tanınırlığı da güçlü olan markaların, CGI destekli kampanyalarda daha yüksek bir başarı potansiyeline sahip olduğu görülmektedir. Ambalaj, logo, renk paleti ve tipografi gibi yerleşik marka kodlarının güçlü biçimde tanımlanmış olması, CGI tarafından üretilen görsel anlatıların daha hızlı ve doğru algılanmasına katkı sağlamaktadır. Tüketici ile uzun vadeli ve tutarlı bir iletişim kurabilmiş markalar, bu kodların CGI üretim süreçlerinde de etkin biçimde kullanılmasını sağlayarak daha güçlü bir etki yaratabilmektedir. Bu durum, gelecekte CGI destekli reklam kampanyalarının sayısının ve çeşitliliğinin artacağına işaret etmektedir. Nitelikli ve teknik açıdan güçlü örneklerin artması ile düşük kalite ve yüzeysel uygulamaların zamanla elenmesi öngörülmektedir.

SONUÇ

CGI teknolojisi destekli reklamların önemi ve insanlar üzerindeki etkisi oldukça güçlüdür. Bu tür reklamlar genellikle gerçeklikten uzak, fantastik ve görsel olarak çarpıcı görüntüler içermektedir. Bu da izleyicilerin dikkatini çekerek reklamın akılda kalıcı olmasını sağlamaktadır. CGI destekli reklamlar aynı zamanda ürün veya hizmetin daha modern ve ilgi çekici bir şekilde sunulmasını sağlarken, tüketicilerin markaya karşı olumlu bir algı oluşturmalarına yardımcı olmaktadır. CGI destekli reklamların insanları duygusal olarak etkileme potansiyeli de oldukça yüksek olduğu için fantastik ve büyüleyici görüntüler izleyicilerin hayal dünyasına hitap ederek onları reklamın mesajına daha fazla bağlanmalarını sağlamaktadır. CGI destekli reklamların insanlar üzerindeki etkisi oldukça güçlüdür ve markaların hedef kitlelerine ulaşmak ve akıllarında kalıcı bir

iz bırakmak için etkili bir yöntem olarak kullanılabilir. Çalışmada, İstanbul’da kullanılan CGI efektleri ve kentte yaşanan dijital değişimler ile değişen kentin yeni çehresinden kesitler sunulmuştur. Reklamcıların özellikle etki oranı yüksek büyükşehirlerde, CGI destekli reklamları kullanarak yaratıcı, etkileyici kampanyalar ortaya koydukları, marka bilinirliğini artırdıkları gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak CGI destekli reklam kampanyaları, çağdaş reklamcılığın teknik, estetik ve stratejik boyutlarını dönüştüren önemli bir araç olarak değerlendirilebilir. Gerçeklik ile simülasyon arasındaki sınırları bilinçli biçimde değiştiren bu yaklaşım, reklam iletişiminin deneyim odaklı yapısını da güçlendirmektedir.

KAYNAKÇA

- Bulut O., (2023). Çok Daha Fazla CGI İşi Göreceğiz, 24 Aralık 2023, <https://www.marketingturkiye.com.tr/haberler/marka-evreninde-buyulu-gercekcilik-akimi-cgi/>
- Büyükçulhacı A. H., (2023). Marka evreninde büyülü gerçekçilik akımı: CGI, <https://www.marketingturkiye.com.tr/haberler/marka-evreninde-buyulu-gercekcilik-akimi-cgi/>
- Gümüşcüoğlu C.,(2023). Zamanla sınırsızlık huzursuz edecek!, <https://www.marketingturkiye.com.tr/haberler/marka-evreninde-buyulu-gercekcilik-akimi-cgi/>
- Kop S. ,(2023). Stüdyonuz ilelebet hazır!, 24 Aralık 2023, <https://www.marketingturkiye.com.tr/haberler/marka-evreninde-buyulu-gercekcilik-akimi-cgi/>
- Önder N. , (2023). Dev Calvé şişeleri Bozdoğan Su Kemerî'nde!,<https://www.marketingturkiye.com.tr/kampanyalar/calve-siseleri-bozdogan-su-kemeri/>
- Özaltun, G. & Çeken, B. (2020). “Reklamlarda Yaratıcı Sürecin Grafik Tasarım Eğitimindeki Önemi ve Reklam Çözümlmeleri”, Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences, 6(28):1064-1087
- Ünsal K. (2023). CGI Yerini Yeni Etki Aracına Bırakacak, <https://www.marketingturkiye.com.tr/haberler/marka-evreninde-buyulu-gercekcilik-akimi-cgi/>
- <https://www.marketingturkiye.com.tr/kampanyalar/axess-kampanyalari-paketlerden-tasiyor/>
- <https://www.marketingturkiye.com.tr/kampanyalar/istanbul-bogazindaki-ogeleri-gordunuz-mu/>
- <https://www.marketingturkiye.com.tr/kampanyalar/networkun-dev-topu-istanbul-sokaklarında/>
- <https://www.marketingturkiye.com.tr/haberler/turkiye-finans-yeni-musterilerine-cgi-filmiyle-tesekkur-etti/>

BÖLÜM 14

Türk Müziği Formlarından Medhal Formunun Bestecilere Göre Üsluplarının Tespiti

Ali Kerim Öner¹

¹ Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı
Çalgı Eğitimi Bölümü, ORCID:0000-0003-0673-6513

Klasik Türk Müziğinin büyük bir kısmı saz müziklerinden oluşmaktadır. “Klasik Türk Müziğinizde saz eserlerinin formu, başlangıçta peşrev ve saz semaisi idi 19. Yüzyıldan sonra yeni formlar bu tür içerisinde yerini almıştır. Klasik Türk Müziğinde saz müziği formları olarak başlıca; peşrev, saz semaisi, oyun havası, ara nağmesi, taksim, longa, sirto, medhal, mandıra ve kodalar sayılabilir” (Güney, 2006).

19. yüzyıldan itibaren, saz musikisi formlarından biri olarak orata çıkan Medhal, ilk olarak musiki hocası, Ud icracısı ve bestekâr Ali Rıfat Çağatay tarafından kullanılmıştır. Peşrev formuna benzer olmakla birlikte genellikle daha küçük usullerle bestelenmiştir(Yavaşca, 2002, s.76). Çağatay’ın yenilikçi anlayışına, Medhal formunu örnek gösterebiliriz. Geleneği devam ettirirken modernleşmeyi de birlikte kucaklayan bir anlayışa sahiptir(Behar,2015, Akt. Karadeniz, 2025, s.92).

Medhal Bir nevi küçük bir peşrev gibidir, ama peşrevlerden daha serbest olarak icra eldirler. Hane sayısı belirli değildir. “Sözcük anlamı olarak giriş demektir; Batı müziği eserlerindeki “uvertür”ü hatırlatır. Bazı bestekârlarımızca “Müşahabat-i Musikiye” yani “Musiki sohbetleri” adı altında da bestelenmiştir. Yüzyılımızın başından beri kullanılmaya başlanmıştır. Bu adı ilk kez kullanan Ali Rıfat Çağatay’dır. Peşrevler kadar parlak bir beste şekli olmayan bu tür eserler, genellikle Sofyan usulü ile bestelenir. Büyük usullerle de bestelendiği olur.” (Özalp,1986: 38). “İlk defa tamburi besteci Refik Fersan’ın kullandığı bir tür peşrev olan Medhal, peşrevden farkı olarak küçük usullerle bestelenmesi, melodik ve ritmik yapısında yeni anlayışların hor görülmesi ve bazı bölümlerinin karabatak tekniğinde usulsüz olarak yazılabilmesidir” (Tanrıkorur, 2005: 51). Medhallerin çoğunlukla hane ve teslim gibi bölümleri yoktur. Medhallerin en büyük özelliği serbest icra edilmesidir. Medhal formu fasıllardan önce çalınmaktadır. Taksim formunun derli toplu, bir usule uydurulmuş nota ile çalınan değişik bir şekilden ibarettir.” (Yılmaz, 1994: 240).

Medhal formundaki eserler incelendiğinde genellikle sofyan usulünde bestelendiğinde dikkati çekmektedir. Medhal formunda makamsal anlamda çeşitlilik söz konusudur fakat burada da bu çeşitlilik sınırlı kalmıştır. Medhalleri incelediğimizde genellikle, Hicaz, Nihavend, Buselik, Nikriz ve Rast makamlarında sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Medhal formu, 20. Yy ikinci yarısından itibaren geliştiği, için bu formda beste yapan besteciler sınırlı kalmıştır. TRT ve Radyonun etkisiyle gelişmiş bir form olan Medhal, kısa, gösterişli ve giriş niteliğindedir.

OSMANLI-CUMHURİYET GEÇİŞ SÜRECİNDE REPERTUVAR BOŞLUĞU

Saz müziğinde en çok kullanılan formlara baktığımız zaman peşrev², saz semaisi, sirto, longa gibi formları örnek verebiliriz. 19. Yy ‘dan itibaren, Osmanlıdaki yenilikçi hareketlerin etkisiyle birlikte saz eserlerinde de farklılaşmalar görülmeye başlanmıştır. Tanburi cemil bey saz musikisine sadece saz eseri besteleyen bestekâr olarak en önemli şahsiyetlerden biridir. Cemil bey’in icraları ve yorumculuk anlayışı saz musiki alanına önemli katkılar sunmuştur. Yapmış olduğu taksimler birer beste değeri taşımaktadır(Aksoy, 1985, s. 1231). Yenilikçi hareketlerin etkisiyle başlayan saz musikisindeki bu dönüşüm Osmanlı dan cumhuriyete geçiş sürecinde yeni bir musikin ortaya çıkış sürecini beraberinde getirmiş fakat savaşlar ve imkansızlıklar bu dönemde icracıların her alanda üretimini engellemiştir. 20. Yy ın başları ile birlikte, Tanburi Cemil Bey’in bıraktığı bestecilik mirası, kendinden sonra gelen bestekarlar tarafından geliştirilerek devam etmiştir. Yorgo Bacanos, Şerif Muhittin Targan, Cinuçen Tanrıkorur, Haydar Tatlıyay, Refik talat Alpman, Reşat Aysu gibi saz musikisine emek vermiş bestekarlar tarafından üst seviyelere ulaştırılmıştır.

Yeni saz musikisinin ortaya çıktığı süreçte, longa ve sirto türü ortaya çıkmıştır. Birbirine benzer özellikleri olan bu formlar, Türk musikisine 19. yy itibariyle girmiştir. Her iki formda fasıl sonlarında da icra edilmektedir. Santuri Ethem Bey, en çok longa besteleyen bestekârdır(Yavaşca, 2002, s. 97).

Modernleşmenin etkisiyle ve radyo sürecinin ortaya çıkışı ile daha kısa yapıda eser besteleme isteği, aciliteli icra performanslarının ilgi çekmeye başlaması gibi etkenler saz musiki formlarını ortaya çıkarmıştır. Bunun sonucu olarak Medhal formu yeni bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

YÖNTEM

Bu araştırmada, Osmanlı’dan Cumhuriyete geçiş sürecinde yeni bir form olarak ortaya çıkan Medhal formu’nun bu formda eser bestelemiş beş bestekârın (Ali Rıfat Çağatay, Alaaddin Yavaşca, Nevreser Kökdeş, Haydar Tatlıyay ve Cinuçen Tanrıkorur) eserlerindeki, makam tercihleri, teknik ve yapısal tespitler ve analizler yapılmıştır. Çalışmanın içeriğine uygun olarak nitel arama yöntemlerinden kaynak tarama ve betimsel analiz yöntemleri kullanılmıştır. Var olan veriler ele alınarak sınıflandırılmış ve yorumlanmıştır. Elde edilen veriler tablolastırılarak analiz edilmiştir.

² Saz mûsikîsi içinde en çok bilinen türlerden biri hiç şüphesiz “peşrev” formudur. Peşrev Farsça “pişrev” önde giden anlamını taşır. Günümüze ulaşan en eski peşrev örnekleri Sultan II. Bayezid Hân’a ait üç peşrevdir (Yavaşca, 2002, s. 45).

Verilerin analizi

Bestekârların kaynaklarda kayıtlı eserleri makamlara göre sınıflandırılmış, her bir makamın bestekâr tarafından ne kadar bestelendiğine yönelik tablo oluşturulmuştur. Ortak kullanılan makamlar, en çok kullanılan makamlar tespit edilmiştir. İncelenen bestekâr sayısı beş olmasına rağmen, dönemsel çeşitlilik göz önüne alınarak seçtikleri için bütünü yansıttıkları söylenebilir.

BULGULAR

BEŞ BESTEKÂRIN MEDHAL FORMUNDA BESTELEDİKLERİ MAKAM TABLOSU

Makam	Ali Rıfat Çağatay	Alaaddin Yavaşca	Neveser Kökdeş	Haydar Tathıyay	Cinuçen Tanrıkorur
Rast	1	1	1	2	1
Hicaz	1	1		2	
Nihavend	1	1	1		1
Saba		1			
Segâh		1			
Suzinak		1			
Suzidil	1			1	
Şevkefzâ		1			
Tahirbuselik		1			
Uşşak		1		1	
Beyati		1			
Buselik		1			1
Eviç		1			
Ferahnâk		1			
Gerdaniyebuselik		1			
Hicazkâr		1	1	2	
Hüseyini		2		1	
Acem		1			
Nişaburek	1				
Mahur		1		1	1
Muhayyer				1	
Kürdilihicazkâr		1		1	1
Karçiğâr		1			
Hüzzam		2			
Acem Aşiran		1			
Şedaraban			1		
Şehnaz					1
Yegâh	1				
Sultanı Yegâh	1	1			

Tablo 1.

Makam çeşitliliği açısından Alaadin Yavaşca'nın 23 makam ile en fazla makamda Medhal formunda eser bestelediği gözlemlenmektedir. Ali Rıfat

Çağatay ve Cinuçen Tanrıkorur'un 7 farklı makamda, Haydar Tatlıyay'ın 9 farklı makamda, Neveser Kökdeş'in ise 4 farklı makamda Medhal formunda eser bestelediği görülmektedir. Alaaddin Yavaşca, Hüseyini ve Hüzam makamlarında 2, Haydar Tatlıyay, Rast, Hicaz ve Hicazkâr makamında 2'şer Medhal bestelemiştir. Diğer bestekârlar, besteledikleri Medhalleri tüm makamlarda tek eser ile temsil etmektedirler.

MAKAMLARIN TOPLAM KULLANIM SIKLIĞI(BEŞ BESTEKÂR VE 60 ESER)

Aşağıdaki tablo tüm bestekârların eserlerindeki makamsal dağılımı göstermektedir:

<u>Makam</u>	<u>Toplam Kullanım</u>
<u>Rast</u>	<u>6</u>
<u>Hicaz</u>	<u>4</u>
<u>Nihavend</u>	<u>4</u>
<u>Hicazkâr</u>	<u>4</u>
<u>Hüseyini</u>	<u>3</u>
<u>Mahur</u>	<u>3</u>
<u>Kürdilihicazkâr</u>	<u>3</u>
<u>Sultaniyegâh</u>	<u>2</u>
<u>Suzidil</u>	<u>2</u>
<u>Suzinak</u>	<u>2</u>
<u>Uşşak</u>	<u>2</u>
<u>Buselik</u>	<u>2</u>
<u>Hüzam</u>	<u>2</u>
<u>Nişaburek</u>	<u>1</u>
<u>Yegâh</u>	<u>1</u>
<u>Saba</u>	<u>1</u>
<u>Segâh</u>	<u>1</u>
<u>Şevkefzâ</u>	<u>1</u>
<u>Tahirbuselik</u>	<u>1</u>
<u>Beyati</u>	<u>1</u>

Tablo 2.

Medhal formu besteleyen 5 bestekârın, tümünün kullandığı makam, Rast olarak görülmektedir. Geleneksel ve modern makam öğretim süreçlerinde Rast makamının içerisinde barındırmış olduğu nazari özellikler ile her formda olduğu gibi Medhal formunda da makamın tercih edildiğini göstermektedir. Rast makamını takiben en fazla bestelenen (4 besteci tarafından) makam Nihavend, Hicaz ve Hicazkâr makamları 3 besteci tarafından, Uşşak ve Hüseyini makamında da 2 besteci tarafından Medhal formu bestelenmiştir. Bu makamların modernleşme sürecindeki makam tercihleri olduğu görülmektedir.

Ali Rıfat Çağatay'ın Geç Osmanlı ve erken cumhuriyet bestekârı olarak geleneksel makamlardan Suzidil makamını kullanmış ve modernleşmenin etkisiyle Rast ve Nihavend makamlarında da Medhal bestelemiştir. Erken cumhuriyet bestekârı Neveser Kökdeş Şedaraban ve Nihavend makamlarında, Cumhuriyet bestekârı Haydar Tatlıyay, Rast, Hicaz ve Hicazkâr gibi hem geleneksel hem modern makam makamlarda, Modern Klasik dönem bestekârı Cinuçen Tanrıkorur, Suzinak, Şehnaz ve Kürdili Hicazkâr gibi klasik makamlarda, modern dönem bestekârı Alaaddin Yavaşca, neredeyse birçok makamda Medhal bestelemiş, makam çeşitliliğinde üst seviye kullanım gerçekleştirmiştir.

Teknik yönler

Bestecilerin medhallerinde bulunan yapı özellikleri, motif kalıpları

Bestecilerin medhallerinde seyir anlayışı, sık kullanılan perdeler, süslemeler

Ali Rıfat Çağatay Rast Medhal yapısal özellikleri

Ali Rıfat Çağatay'ın Rast Medhal bestesinde usûl sofyaandır. Ali Rıfat Çağatay bu formda ilk eser veren bestecidir. Bu yönüyle eserde yapmış olduğu yapısal şekil, referans olarak diğer besteciler tarafından alınmıştır. Çağatay Rast Medhal'inde giriş ve geçiş müziği niteliğindedir. Farklı tartım özellikleri kullanılmıştır. Makam geçkileri ve enstrüman icracıları için teknik ve gösterişli bölümler bulunmaktadır. Bugün algıladığımız Medhal formunun karakteristik yapısında var olan hızlı pasajlar, eser içinde renkli motif geçişleri yapılarak tam olarak yansıttığını söyleyebiliriz.

Medhal formunun yapısal özellikleri dikkate alındığında, doğru bir kompozisyonla, kurgulanmıştır. A-A-B-C Rast makamının seyir özellikleri gösterilmektedir. Medhal Rast makamının karakteristik özellikleri ile başlamıştır. Yerinde rast dörtlüsü ile başlayıp, yegâh'ta rast ile devam etmiştir. Segah'ta segah çeşnisi ile renklendirilmiştir. Eser içerisinde Çağatay, müzikal müdahalelerde bulunarak, hep beraber, mızraplılar, yaylılar ifadelerini kullanmıştır. Ayrıca nüans terimleri ile de eseri zenginleştirmiştir. Farklı tartımsal çeşitlemeler ile eseri hareketlendirmiş, rast makamının temel seyir anlayışına sadık kalmış fakat özgün motiflerle fark yaratmıştır.

Alaaddin Yavaşca'nın Rast Medhal yapısal özellikleri

Alaaddin Yavaşca'nın RaST medhalinde usûl, sofyanıdır. Medhal Formunun özelliği olarak, 4 ölçülük kısa bir giriş bölümünde Rast makamının karakteristik çeşnilerini kullanmış, röpriz içine aldığı bölümde makamın yakın ilişkide olduğu çeşniler ile devam etmiş, aksak usulü içerisinde senkoplu tartımsal çeşitlemeler ve 8'lik 16'lık notaların kullanılması Medhal formunun hareketli yapısına uygun olmuştur. Rast makamının klasik seyir anlayışına uygun bir şekilde seyir devam etmiştir. Ağırca olarak adlandırdığı bölümde yine klasik rast makamının seyir özellikleri ile makam genişlemiş ve sonlanmıştır. Bu bölümde kullanılan üçlemeler Medhal formunun özelliği olarak hareketli ve enerjik bir özellik kazandırmıştır. Küçük motiflerden oluşan bir yapı şekli vardır. Yavaşca'nın bu Rast medhalinde nüans kullanımına da özen göstermiştir. Akıcı bir melodik yapı ile eser olmuştur.

Yapı olarak 2 bölümden oluştuğu söylenebilir. A bölümü olarak adlandırabileceğimiz giriş bölümünde Rast makamının temel seslerinin kullanıldığı seyir ile medhale başlanmıştır.

B bölümü olarak adlandıracağımız bu bölüm röprizin olduğu kısımdır ve nişabur çeşni ile renklendirilmiştir. Bu bölümde besteci özellikle nüans (mf,pp) kullanımı konusunda hassasiyet göstermiştir. Burada ifadeyi güçlendirmek amaçlanmaktadır. C bölümü olan üçüncü bölümde, Ağırlaştırılmış kısım olarak ifade edilmiş, makamın simetrik perdelerinin kullanıldığı, üçlemeler ile medhal formunun hareketli yapısının yansıtıldığı özgün bir seyir kullanılmıştır.

Cinuçen Tanrıkorur Rast Medhal yapısal özellikleri

Cinuçen Tanrıkorur'un Rast Medhâli sofyan usulünde bestelenmiştir. Medhal 4 bölümden oluşmaktadır. Medhal formunun karakteristik yapısına uygun şekilde hareketli akışın vurgulandığı sekizlikler sıklıkla kullanılmıştır. Rast makamının karakteristik özellikleri gösterilerek esere başlanmıştır. Soru cevap motifleri gösterilmiştir. Sekanslar eseri renklendirmiştir. Nüans özellikleri kullanılarak esere nitelik kazandırılmıştır. Nüans kullanımı zaten bestekârın bilinen en önemli özelliklerindendir. Süslemeler sıklıkla kullanılmıştır. Eserin içindeki sözel yönlendirmeler ile icra notları verilmiştir. (biterken, son vb). Rast makamının karakteristik sesleri ile başlamış nevada buseliğin yedeni olan nim hicaz perdesi ile eser renklendirilmiştir. Geniş bir ses aralığında bölüm dizayn edilmiştir. 2. Bölümde sekanslı yürüyüşler ile eser genişlemiş ve anlatım güçlendirilmiştir. Bu ifade biçimine süslemelerde eşlik etmiştir. 3. Bölümde genişleme yüksek perdelerde soru cevap şeklinde gelişmiştir. Son bölümde makam geçişi hicaz makamına yapıldıktan sonra kontrollü şekilde makama ve güçlü perdesi olan neva perdesine dönmüştür. Cinuçen Tanrıkorur'un Rast Medhal'i Rast makamının AEU sistemiyle uyumlu klasik karakterini esas alan özelliklerinin yansırı bestekârın makamı işleyiş biçimi ve makama kattığı özgünlüğün gözlemlendiği etkili bir eserdir. Bestekârın diğer bütün eserlerinde görülen perde

temelli besteleme anlayışına uygun olacak şekilde perde kullanıldığı görülmektedir.

Haydar Tatlıyay Rast Medhal yapısal özellikleri

Haydar Tatlıyay'ın Rast medhali, sofyan usulünde yazılmış fakat usul baskısı olmayan bir Medhaldır. Sekizlik ve onaltılıkların yoğun olarak kullanıldığı, sekvenslerin olduğu, teslim bölümünün özellikle belirtildiği şekliyle Medhal formuna uygun bestelendiği görülmektedir.

Rast dizisinin ana yapısının kullanıldığı görülmektedir. Perde değişkenliği ve makam geçkisi kullanılmamıştır. Klasik Rast makamının nazari sınırlarını koruyan özelliktedir. Makamın ana sesleri ile eser oluşmuş, formun yapısına uygun hareketli bir besteleme yapılmıştır. Teslim kısmında bulunan arpejler ve üçlemeler eseri renklendirmiştir.

Neveser Kökdeş Rast Medhal yapısal özellikleri

Neveser Kökdeş'in Rast Medhali karakteristik olarak medhal formuna özgü sofyan usulü ile bestelenmiştir. Eser de teslim bölümü yoktur. Eserde Rast makamının genel karakterini yansıtacak şekilde rast dörtlü ve rast beşlinin gösterilmesi ile başlamıştır. Acem perdesinin sıklıkla vurgulandığı eserde segahta segah çeşni de vurgulanmıştır. Aynı çeşni 2. Bölümde de simetrik olarak gösterilmiştir. 2. Bölümde genişleme bölgelerini simetrik olarak kullanmış esere canlılık katılmıştır. Neveser Kökdeşin Rast Medhal'i AEU sistemiyle uyumlu perde yapısına sahip, sade cümleler ile oluşmuş bir eserdir.

SONUÇ

Medhal formu 20. Yy ın ikinci yarısından sonra gelişmeye başlayan ve modernleşmenin etkisi ile kendini gösteren bir form olduğu ortaya çıkmaktadır. Saz musikisinde ilk olarak Ali Rıfat Çağatay tarafından kullanılmış olan bu form, Cinuçen Tanrıkorur, Haydar Tatlıyay gibi önemli saz musikisi bestekârları tarafından kullanılmış, hem saz hemde sözlü musikiye eserler üretmiş Alaaddin Yavaşca tarafından çok yoğun kullanılmıştır. Medhal formunun batı müziğinde ki üvertür formuna benzemesi bakımından modernleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir. Ali Rıfat Çağatay, hem batı müziği eğitimi hem Türk müziği eğitimi aldığı için, batı formlarından uvertür formuna benzer özellikler taşıdığı söylenebilir. Neveser kökdeşin Rast Medhali el yazması notadır. Neveser kökdeşin tek medhal formunda eseri olan rast medhalin bu araştırmaya konu olması Medhal formunun geleneksel olarak nasıl işlendiğinin ispatıdır. Rast Medhal örneklerinde, usul çerçevesinin aynı olması yanında bestecilerin teknik ve icra yönünden farklılaştığı gözlemlenmektedir. Neveser Kökdeş ve Ali Rıfat Çağatay'ın Rast makamının klasik seyir anlayışına sadık kaldıkları gözlenirken, Haydar Tatlıyay ve Cinuçen Tanrıkorur'un enstrümantal virtüözite yönlerinin eserlerinde gözlemlenmektedir. Cinuçen Tanrıkorur diğer tüm formlarda olduğu gibi, Medhal formunda da ekol seviyesinde örnekler ortaya

koymuştur. Ud tekniğini gösteren hızlı pasajlar, ritmik eşitlemeler ile bu formu zenginleştirmiş ve eğitim repertuvarında da en çok kullanılan Medhalleri bestelemiştir. Bestelemiş olduğu Medhaller Virtzite seviyesindedir. Teknik anlamda da bu formun gelişimine katkı sağlamıştır.

Medhal formunun giriş özelliğinin bütün bestecilerin eserlerinde yansıdığı görülmektedir. Bütün bestekârlar genellikle sofyan usulünde Medhaller bestelemişlerdir. Rast makamı örneklemine rast seyir anlayışı arel nazariyatı çerçevesinde özgün motiflerle bestelenmiştir.

Saz musıkisi icracıları için önemli bir çalışma, etüt formu olduğu düşünülmektedir. İcracıların farklı formlarda eserleri çalışmaları bakımından Medhal formu çalışma kaynağı olarak önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Güney, A. (2006). *T.S.M. saz eserleri-I*. Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Karadeniz, Ş. (2025). Bir formun doğuşu: Ali Rıfat Çağatay'ın medhallerine form açısından bir bakış. H. Arapgirlioğlu & D. Tankız (Ed.), *Müzik/müzikoloji ve müzik teorileri alanında uluslararası araştırmalar ve değerlendirmeler* içinde (ss. xx–xx). Ankara: Ekim.
- Özalp, M. N. (1986). *Türk musikisi tarihi* (Cilt 1). Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı dönemi Türk musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk mûsikîsi 'nde kompozisyon ve beste biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Yılmaz, Z. (1994). *Türk musikisi dersleri*. İstanbul: Çağlar Yayınları.

SDFYAN

RAST METHAL

Dr. Alâeddin Yavaşca

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several measures, some with ties and slurs. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). A section labeled "AĞIRCA" (heavy) is marked with a double bar line and a repeat sign, featuring triplets. The score concludes with a final cadence marked with a double bar line and a repeat sign. A small signature "SDFYAN" and the year "6.5.1983" are visible at the bottom right of the score.

yaylı Rast Melhâl Ali Rîsât Bey

mizrap yaylı beraber

Beraber

Hep beraber

mizrap

Hep beraber

Hep beraber

mizrap

azirca

Hep beraber

azir *azir*

RAST MEDHÂL

ÇİNCİÇEN TANRIKORUR

Sofyanı (orta)
♩ = 72

1. 



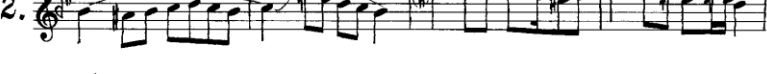


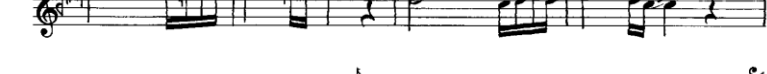


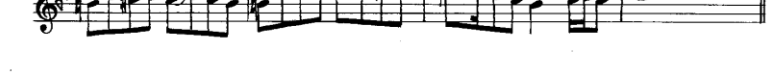




(bölerken) (Son)

2. 





3. *mf cresc.* *f* *trio*

ff decresc.

4. *mf cresc.* *f* *p* *f* *p*

The musical score is written on ten staves in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a 'T' in a circle. The second staff has a '1' above it. The third staff has a '2' above it. The fourth staff has 'Teslim' written above it. The fifth staff has a '1' above it. The sixth staff has a '2.' above it. The seventh staff has a '3.' above it. The eighth staff has a '4.' above it. The ninth staff has a '5.' above it. The tenth staff has a '6.' above it. The score ends with a double bar line and a 'Fin' marking.

Cüneyt KOSAL

Beste: Neweser Köhler
Rast Medhal

Handwritten musical notation for a piece titled "Rast Medhal". The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are several measures of music, some with accidentals (sharps and flats). The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

2 Hane

impythael

BÖLÜM 15

Giyilebilir Teknoloji Tasarımında Bütünsel Yaklaşım: Estetik, İşlevsel ve Etik Perspektifler

Öznur Enes¹

¹ Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Aksesuar Tasarımı Anasanat Dalı, 0000-0003-2708-3398

1. Giriş

Moda endüstrisi, tarihsel olarak insan bedenini çevresel faktörlerden koruma ve estetik bir kimlik inşası sunma işlevlerini üstlenmiştir. Ne var ki, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde radikal bir ontolojik dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Geleneksel tekstil üretim süreçlerinin dijital teknolojilerle (Endüstri 4.0) yakınsaması, giysiyi pasif bir "örtü" olmaktan çıkarıp, veri toplayan, işleyen ve çevreyle iletişim kuran aktif bir "arayüz"e dönüştürmüştür. Literatürde "Moda Teknolojisi" (Fashion Tech) olarak adlandırılan bu yeni paradigma, elektronik bileşenlerin ve bilişim teknolojilerinin giysilere ve aksesuarlara entegrasyonunu ifade etmektedir (Benelli, Filippi, Turrini, Pucci ve Ascente, 2024).

2020 yılı öncesinde giyilebilir teknoloji çalışmaları çoğunlukla "bileğe takılan donanımlar" veya estetik kaygıdan uzak, hantal prototipler ile sınırlıyken; 2020-2025 yılları arası, teknolojinin "görünmez" hale geldiği ve tasarımın doğal bir parçası olduğu bir olgunlaşma dönemini temsil etmektedir.

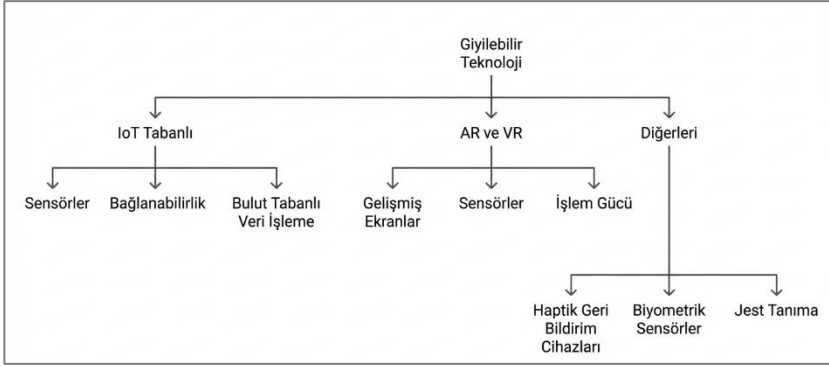
Günümüzde giyilebilir teknolojiler, vücuda takılabilen (örneğin saat, ceket, kemer), vücuda yerleştirilebilen (örneğin kalp atış hızı takip cihazı, doğum kontrol çipi) veya bazı durumlarda vücuda dövme olarak uygulanabilen (örneğin parlayan veya renk değiştiren dövme) bir tür cihaz veya elektronik cihazdır. Giyilebilir cihazlar yapay zeka ile çalışır ve kronik hastalıkları tespit etmek ve yönetmek için gelişmiş sensörler kullanılır (Fortune Business Insights, 2025).

Tablo 1. Pasif ve aktif yapılarına göre giyilebilir teknolojiler



(Bu veriler Fortune Business Insights (2025) raporundan uyarlanmıştır)
Fortune Business Insights. (2025, 24 Kasım). Wearable technology market size, share & industry analysis, by type, by technology, by end-use and regional forecast, 2025 – 2032. <https://www.fortunebusinessinsights.com/wearable-technology-market-106000> (Erişim tarihi: 1 Aralık 2025)

Tablo 2. Teknolojilerine göre giyilebilir teknolojiler



(Bu veriler Fortune Business Insights (2025) raporundan uyarlanmıştır)

Fortune Business Insights. (2025, 24 Kasım). Wearable technology market size, share & industry analysis, by type, by technology, by end-use and regional forecast, 2025 – 2032. <https://www.fortunebusinessinsights.com/wearable-technology-market-106000> (Erişim tarihi: 1 Aralık 2025)

Bu dönemde malzeme bilimi, yapay zeka (AI) ve nesnelerin interneti (IoT) alanındaki gelişmeler, teknolojinin tekstil liflerinin içine gizlenmesine olanak tanımıştır. Nitekim pazar verileri de bu dönüşümün ekonomik boyutunu doğrulamaktadır; Fortune Business Insights (2025) verilerine göre, Küresel giyilebilir teknoloji pazarının büyüklüğü 2024 yılında 78,40 milyar ABD doları olarak değerlendirilmiş olup, 2025 yılında 86,78 milyar ABD dolarından 2032 yılına kadar 191,58 milyar ABD dolarına ulaşması ve tahmin dönemi boyunca %12,0'lık bir bileşik yıllık büyüme oranı sergilemesi beklenmektedir. Bu büyümenin arkasındaki temel itici güç, tüketicilerin işlevsel ve estetik açıdan tatmin edici ürünlere (smart aesthetics) olan talebidir.

Bu kitap bölümünün odaklandığı 2020-2025 dönemi, özellikle "hibrit" deneyimlerin yükselişe geçtiği bir zaman dilimidir. Fiziksel ve dijitalin iç içe geçtiği "fijital" (phygital) tasarımlar, giysilerin kullanıcı ile etkileşim kurma kapasitesini artırmıştır. Örneğin, Koo ve Chae (2022), modern giyilebilir teknolojilerin başarısının, cihazın teknik kapasitesinin ötesinde, kullanıcının günlük yaşam tarzına ve konforuna uyum sağlayan "somut arayüzler" (tangible interfaces) yaratılmasına bağlı olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda, Adobe'nin renk değiştiren akıllı kumaşlarından, Meta ve Ray-Ban iş birliğindeki yapay zeka destekli gözlüklere kadar uzanan örnekler, teknolojinin, bir tasarım ögesi olarak kurgulandığını göstermektedir.

Bu çalışmanın amacı, 2020-2025 yılları arasında moda sektöründe öne çıkan marka temelli giyilebilir teknoloji uygulamalarını; malzeme inovasyonu, yapay zeka entegrasyonu ve kullanıcı etkileşimi ekseninde incelemektir. Bölüm boyunca, teorik altyapı, güncel vaka analizleri ile desteklenerek, giyilebilir

teknolojilerin etik, sürdürülebilirlik ve estetik tartışmalarını barındıran çok katmanlı bir tasarım alanı olduğu ortaya konulacaktır.

2. Kavramsal Çerçeve: Hibrit Bedenler ve Dijital Moda

Marilyn J. Horn'un (1975) geleneksel moda teorisinde 'ikinci deri' (second skin) olarak tanımladığı ve biyolojik bedenın bir uzantısı sayılan giysi; dijitalleşme ve 2020 sonrası teknolojik gelişmelerle birlikte Wided Batat'ın (2019) işaret ettiği 'hibrit' ve 'phygital' bir deneyim alanına dönüşmüştür. Fiziksel gerçeklik ile dijital veri akışının iç içe geçtiği bu yeni düzlemde, moda tasarımı, kumaşın yanı sıra, piksel ve kodlarla da icra edilmektedir.

2.1. Phygital (Fiziksel + Dijital) Kavramı ve Genişletilmiş Gerçeklik

İlk kez 2007 yılında pazarlama odaklı bir terim olarak kullanılmaya başlanan (Weil, 2007) "Phygital" kavramı, günümüzde Wided Batat'ın (2019) çalışmalarıyla moda endüstrisinde fiziksel ürün ile dijital deneyimin (Physical + Digital) ayrılmaz bütünlüğünü ifade eden akademik bir çerçeveye kavuşmuştur. Bu yaklaşım, tüketicinin fiziksel bir giysiyi satın aldığında, o giysinin dijital varlığına da (digital asset) sahip olması prensibine dayanır. Bu süreç, giysinin kullanım alanını fiziksel sokaklardan sanal evrenlere (Metaverse, oyun platformları, sosyal medya filtreleri) taşımaktadır.

2020-2025 yılları arasında bu kavramın en somut uygulaması "Dijital İkiz" (Digital Twin) teknolojisi ile gerçekleşmiştir. Lüks moda markaları, fiziksel ürünlerinin birebir dijital kopyalarını blokzincir (blockchain) teknolojisiyle sertifikalandırarak sunmaya başlamıştır. Bu durum, modada mülkiyet kavramını değiştirmiş; giysi sadece "giyilen" değil, dijital cüzdanda "saklanan" ve değeri artabilen bir varlık haline gelmiştir (Joy, Zhu, Peña ve Brouard, 2022).

RTFKT ve Nike (2021-2022) Phygital dönüşümün en belirgin örneği, dijital moda evi RTFKT'nin (Artifact) Nike tarafından satın alınması ve ardından geliştirilen projelerdir. 2022 yılında piyasaya sürülen "Nike Dunk Genesis Cryptokicks", kullanıcılara fiziksel bir spor ayakkabı ile birlikte, dijital avatarlarının giyebileceği bir NFT (Nitelikli Fikri Tapu) versiyonunu sunmuştur.



Resim 1. Fiziksel ve dijital (NFT) ayakkabının birleşimi (Cryptokicks)

Le, M. (2022, 7 Aralık). RTFKT and Nike announce the public draw of Cryptokicks iRL, the first native Web3 sneaker. Sneaker News <https://sneakernews.com/2022/12/07/nike-cryptokicks-irl-release-date/> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)

Ayrıca bkz. Nike. (t.y.). Nike x RTFKT Cryptokicks iRL. <https://www.nike.com/launch/t/nike-x-rtfkt-cryptokicks-irl-public-draw>

Kullanıcılar, "Skin Vial" adı verilen dijital tüpleri kullanarak ayakkabının görünümünü sanal ortamda değiştirebilmektedir. Bu, fiziksel ürünün statik kalırken, dijital ikizinin sürekli evrim geçirebildiği hibrit bir moda deneyimidir. Bu vaka, modanın tekil bir üründen ziyade, fiziksel ve dijital katmanlar arasında geçiş yapan akışkan bir deneyim olduğunu kanıtlamıştır (Nike, 2022).

2.2. Sanal Deneme (VTO) ve Artırılmış Gerçeklik (AR)

Hibrit beden kurgusunun bir diğer ayağı, Artırılmış Gerçeklik (AR) teknolojisiyle bedenine üzerine giydirilen dijital katmanlardır. Snapchat ve Instagram gibi platformların filtre teknolojileriyle popülerleşen bu akım, lüks markaların "Virtual Try-On" (Sanal Deneme) uygulamalarıyla ticari ve estetik bir boyut kazanmıştır.

Farfetch ve Prada gibi markalar, Wanna Kicks gibi AR teknolojisi sağlayıcılarıyla iş birliği yaparak, tüketicilerin ayakkabıları fiziksel olarak giymeden, kamera aracılığıyla ayaklarında görmelerini sağlamıştır. Akademik açıdan bu durum, bedenine "taranabilir bir yüzey" haline gelmesi olarak yorumlanabilir. Silva ve Bonetti (2021), bu teknolojinin tüketicide yarattığı "telepresence" (uzaktan orada olma) hissinin, ürünle kurulan duygusal bağı güçlendirdiğini belirtmektedir.

2.3. Nesnelerin İnterneti (IoT) ve Giyim: "Giyilebilir Kumanda"dan "Otonom Veri İstasyonu"na

Endüstri 4.0'ın moda sektöründeki yansıması olan 'Nesnelerin İnterneti' (IoT), Xianyi Zeng ve arkadaşlarının (2016) çalışmalarıyla, giysilerin internete bağlı nesneler olarak tanımlandığı 'Giyilebilir Nesnelerin İnterneti' (IoC-Internet of Clothing) kavramını doğurmuştur. Bu paradigma, giysiyi bedeni örten bir tekstil ürünü olmaktan çıkarıp, veri toplayan, işleyen ve diğer akıllı cihazlarla iletişim kuran dijital bir düğüm (node) noktasına dönüştürmektedir. 2020-2025 yılları arasında bu alandaki temel yaklaşım, kullanıcının aktif olarak komut verdiği (müziği değiştirmek, arama cevaplamak gibi) "giyilebilir kumanda" modelinden, giysinin arka planda sessizce veri topladığı "otonom izleme" modeline doğru kaymıştır.

2.3.1. Platformların Yükselişi ve Düşüşü: Google Jacquard Örneği

2010'ların sonunda büyük umutlarla tanıtılan ve Levi's, Saint Laurent, Samsonite gibi markalarla iş birliği yapan Google Jacquard projesi, iletken ipliklerin denim kumaşın içine dokunarak ceket kolunun bir dokunmatik yüzeye dönüştürülmesini sağlamıştı. Ancak, Google'ın 2023 yılı Nisan ayında Jacquard uygulamasını kapatması ve desteği sonlandırması, sektörde önemli bir dönüm noktası olmuştur (9to5Google, 2023). Bu gelişme, tüketicilerin giysilerini telefonlarını kontrol etmek için bir "uzaktan kumanda" olarak kullanma fikrine beklenen ilgiyi göstermediğini; bunun yerine teknolojinin daha işlevsel ve sağlık odaklı alanlara kaydığını kanıtlamıştır.

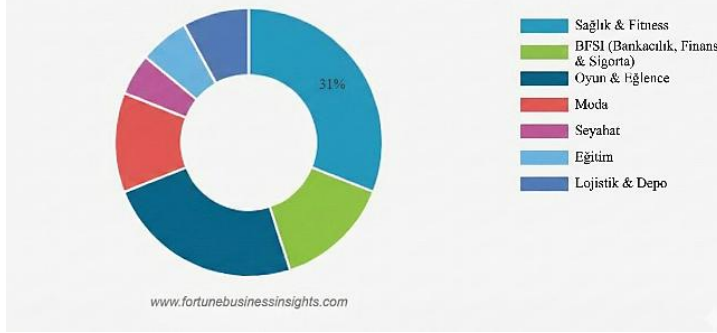


Resim 2. Levi's ceketlerinde kullanılmış olan akıllı kumaş uygulaması
AllaTech. (2025, 17 Mayıs). Jacquard project: Lessons from the failure of Google's smart fabric. Digital Shroud. <https://medium.com/digitalshroud/jacquard-project-lessons-from-the-failure-of-googles-smart-fabric-bf1c9b621440> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)

2.3.2. Yeni Odak: Biyometrik Veri ve Sağlık Takibi

2024 ve 2025 yılları itibarıyla IoT entegrasyonu, "eğlence/lifestyle" ekseninden "sağlık/performans" eksenine kesin bir geçiş yapmıştır. Özellikle spor giyim (activewear) ve medikal tekstillerde, sensörler kumaşın dokusuna gizlenerek kalp ritmi, kas aktivitesi, vücut ısı ve hidrasyon seviyesi gibi biyometrik verileri anlık olarak takip etmektedir.

Tablo 3. Son kullanıcıya göre küresel giyilebilir teknoloji pazar payı, 2024



Fortune Business Insights. (2025, 24 Kasım). Wearable technology market size, share & industry analysis, by type, by technology, by end-use and regional forecast, 2025 – 2032. <https://www.fortunebusinessinsights.com/wearable-technology-market-106000> (Erişim tarihi: 1 Aralık 2025)

Fortune Business Insights (2025) verilerine göre, akıllı giyim pazarındaki büyümenin ana itici gücü, aktif spor giyim ve sağlık izleme (healthcare) segmentleridir (bkz. Tablo 3). Kullanıcılar, giysilerinin onlara "ne yapmaları gerektiğini" söylemesini (örn: duruş bozukluğunu titreşimle uyararak yoga tatlari vb.) talep etmektedir. 2025 yılında Kanada hükümetinin Alberta Üniversitesi'ndeki sensör entegre giysi araştırmalarına 24 milyon dolarlık fon sağlaması, giyilebilir IoT'nin yaşlı bakımı ve rehabilitasyon süreçlerindeki kritik rolünü göstermektedir (IndustryARC, 2025).

2.3.3. Enerji Hasadı (Energy Harvesting) ve Sürdürülebilirlik

IoT giysilerin önündeki en büyük engel olan 'şarj etme' zorunluluğu, Dong, Peng ve Wang'ın (2020) çalışmalarında belirttiği üzere, giysinin kullanıcının hareketinden veya güneş enerjisinden kendi elektriğini üretmesini sağlayan 'Enerji Hasadı' teknolojileriyle aşılmaya başlanmıştır. 2025 yılında tanıtılan Anker Solix prototipi, giyilebilir bir pelerin/ceket formunda olup, esnek perovskite* güneş hücreleri ile kaplanmıştır. Bu tasarım, giysiyi bir enerji

* Perovskit güneş hücreleri maliyet etkin, kolay yöntemlerle ve yüksek verimli üretilmelerinden dolayı son yıllarda çok çalışılan ve gelecek vaat eden bir güneş hücre çeşitidir. 1839 yılında Ural Dağları'nda keşfedilen Perovskit adını rus mineralist Count Lev Perovskite'den almıştır.

Bkz. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi. (t.y.). Perovskite güneş pilleri. <https://www.ohu.edu.tr/nanoteknoloji/sayfa/perovskite-gunes-pilleri> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)

kaynağına dönüştürerek, kullanıcının üzerindeki diğer cihazları (telefon, kulaklık vb.) hareket halindeyken şarj etmesine olanak tanır. Bu, giyilebilir teknolojinin "tüketen" değil "üreten" bir yapıya evrildiğinin en güncel örneğidir.



Resim 3. Anker Solix ceket, hava koşullarına karşı korumayı güneş enerjisiyle birleştiren, giyilebilir teknoloji ürünü.

Jain, A. (2025, 3 Mart). MWC 2025: Anker's solar-powered Solix cloak can keep you warm when you're hiking. Beebom. <https://beebom.com/anker-solix-cloak-solar-jacket-mwc-2025/> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)

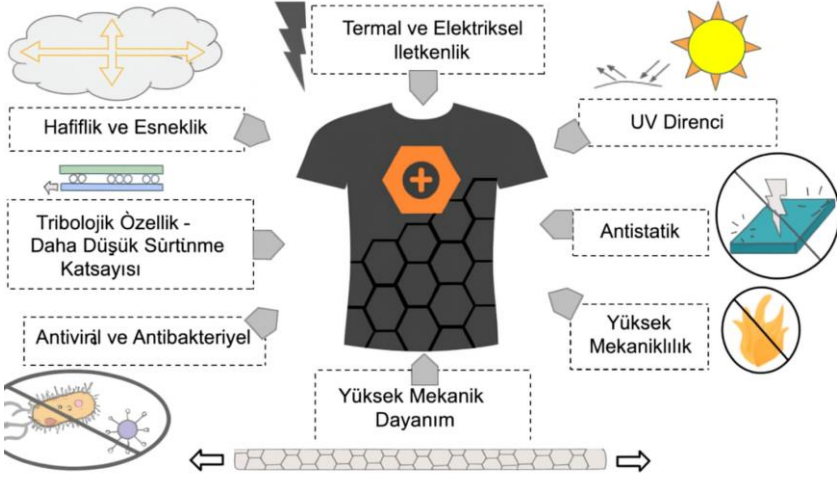
3. Malzeme Odaklı Yaklaşımlar ve Akıllı Tekstiller

2020-2025 dönemi, giyilebilir teknolojilerin donanım odaklı (gadget-centric) yapıdan sıyrılarak, teknolojinin lif ve dokuma aşamasına indiği bir 'malzeme devrimi'ne sahne olmuştur. Stoppa ve Chiolerio'nun (2014) erken dönemde ortaya koyduğu vizyona paralel olarak, günümüzde 'Akıllı Tekstiller' (Smart Textiles), estetik ve konforun ön planda tutulduğu, elektronik bileşenlerin tekstil yüzeylerinde görünmez kılındığı hibrit yapılar olarak tanımlanmaktadır. Literatürde bu malzemeler, çalışma prensiplerine göre iki ana kategoride incelenmektedir: Elektrik iletkenliğine dayalı E-Tekstiller ve çevresel uyaranlara tepki veren Biyomimetik/Reaktif Malzemeler.

Bu sınıflandırma kapsamında E-Tekstiller; Tao'nun (2001) detaylandığı üzere, gümüş, bakır veya paslanmaz çelik gibi iletken metallerin nano boyutta işlenerek polimer liflere entegre edildiği iplik teknolojilerini kapsamaktadır. Bu yapılar, veri iletimi için gerekli olan hantal kablolama ihtiyacını ortadan kaldırarak, elektronik devrelerin 'dikişsiz' (seamless) bir şekilde kumaşa gömülmesine olanak tanır. Diğer yandan Biyomimetik/Reaktif Malzemeler ise herhangi bir harici güç kaynağına ihtiyaç duymadan çalışan otonom yapıları işaret eder. Stoppa ve Chiolerio'ya (2014) göre, ortam sıcaklığıyla renk değiştiren termokromik pigmentler veya vücut ısısına tepki vererek form değiştiren Şekil Hafızalı Alaşımlar (Shape Memory Alloys-SMA), bu kategorinin en güncel uygulama alanlarını oluşturmaktadır.

3.1. E-Tekstiller ve İletken Mimari

Elektronik tekstiller (E-tekstiller), metalik ipliklerin (gümüş, bakır) veya iletken polimerlerin kumaş yapısına entegre edilmesiyle elde edilmektedir. 2020 öncesinde kabloların giysi içine gizlenmesiyle yapılan ilkel uygulamalar, yerini iletken mürekkepler ve grafen tabanlı kaplamalara bırakmıştır.



Resim 4. Grafenle modifiye edilmiş tekstillerin çok fonksiyonlu özelliklerinin şematik gösterimi

Versarien. (2022). Graphene-Wear: Textiles [PDF belgesi].
[https://img1.wsimg.com/blobby/go/fb714011-c82d-489d-92b2-2bb9d7a3e358/downloads/Graphene-Wear%20-](https://img1.wsimg.com/blobby/go/fb714011-c82d-489d-92b2-2bb9d7a3e358/downloads/Graphene-Wear%20-%20Textiles%20060422.pdf?ver=1760029376575)

%20Textiles%20060422.pdf?ver=1760029376575 (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)

Özellikle 2023 ve sonrası araştırmalarda, grafen (graphene) kullanımı öne çıkmıştır. Tek atom kalınlığındaki bu malzeme, yüksek iletkenliği, esnekliği ve hafifliği sayesinde, giysilerin birer sensör yüzeyine dönüşmesini sağlamaktadır. Örneğin, İngiltere merkezli Versarien firmasının geliştirdiği "Graphene-Wear" teknolojisi, sporcu giysilerinde termal regülasyon (ısı yönetimi) sağlarken, aynı zamanda kumaşın dayanıklılığını artırmaktadır (Versarien, 2023). Bu yaklaşım, teknolojinin giysiye sonradan eklenen bir parça değil, kumaşın yapısal bir özelliği olması gerektiğini savunan "gömülü zeka" (embedded intelligence) prensibini desteklemektedir.

3.2. Biyomimetik ve Reaktif Malzemeler (Elektroniksiz Teknoloji)

Giyebilir teknolojideki en radikal kopuş, enerji kaynağına (pil veya elektrik) ihtiyaç duymadan, doğadaki canlı organizmalar gibi davranan biyomimetik malzemelerin geliştirilmesidir. Örneğin, MIT Media Lab araştırmacılarından Yao ve arkadaşlarının (2015) 'BioLogic' projesinde ortaya koyduğu gibi, nem değişikliklerine tepki vererek otonom hareket eden bakteri tabanlı 'nano-

aktüatörler', giysinin ikinci bir deri gibi nefes almasını sağlayan pasif sistemlere öncülük etmiştir. Bu malzemeler, ortam nemi, sıcaklık veya ışık gibi dış etkenlere fiziksel tepkiler vererek şekil veya özellik değiştirebilmektedir. Bu alan, sürdürülebilirlik ve enerji tasarrufu açısından kritik bir öneme sahiptir.

Ralph Lauren & Skyscape "Intelligent Insulation" (2022) Bu kategorinin en çarpıcı ve ticari olarak uygulanmış örneği, 2022 Pekin Kış Olimpiyatları için Ralph Lauren tarafından tasarlanan ABD takımı üniformalarıdır. Skyscape firması ile işbirliği içinde geliştirilen "Akıllı Yalıtım" (Intelligent Insulation) teknolojisi kullanılmıştır. Kumaş, herhangi bir pil veya kablo içermez. Ortam sıcaklığı düştüğünde, kumaşı oluşturan iki farklı malzeme farklı oranlarda büzülerek kumaşın fiziksel olarak kabarmasını (hava boşluğu oluşturmalarını) ve yalıtımın artmasını sağlar. Sıcaklık arttığında ise kumaş düzleşerek nefes alabilir hale gelir.



Resim 5. Pekin Kış Olimpiyatları için geliştirilen, pilsiz ısı yönetimi sağlayan kumaş teknolojisi

Ralph Lauren Corporation. (2022, 20 Ocak). Ralph Lauren unveils Team USA opening ceremony parade uniform for the 2022 Olympic Winter Games.

https://corporate.ralphlauren.com/pr_220120_BeijingOlympics.html (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)

Ralph Lauren Corporation (2022) tarafından "giyilebilir teknolojinin geleceği" olarak lanse edilen bu ürün, teknolojinin elektronik devrelerden ibaret olmadığını kanıtlamıştır. Quinn, Comrie ve McLaren (2023), bu tür "otonom tekstillerin", elektronik atık (e-atık) sorununa çözüm sunan en sürdürülebilir teknolojik yaklaşım olduğunu vurgulamaktadır.

3.3. 4D Baskı ve Şekil Değiştiren Formlar

3D baskı teknolojisinin zaman boyutuyla (zamanla şekil değiştirme) birleşmesiyle ortaya çıkan 4D Baskı, moda tasarımında 2024 itibarıyla deneysel olmaktan çıkıp podyum uygulamalarına dönüşmeye başlamıştır. MIT Self-Assembly Lab kökenli araştırmaların moda sektörüne yansımaları olan bu teknoloji, nem veya ısıyla aktive olan programlanabilir malzemeler (programmable matter) kullanır. Bu sayede, tek beden üretilen bir giysi,

kullanıcının vücut ısısına göre form alarak kişiye özel hale gelebilmektedir (Tibbits, 2024).



Resim 6. Isı ile aktive olan naylon iplikten üretilen ve ısı uygulamasıyla formu değiştirilebilen 4D-Knit (4 Boyutlu Örgü) Elbise.

Aouf, R. S. (2024, 9 Şubat). MIT and Ministry of Supply create 4D-Knit Dress that can be tailored with heat. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2024/02/09/4d-knit-dress-mit-ministry-of-supply/> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)

4. Yapay Zeka (YZ) ve Giyilebilir Teknoloji Entegrasyonu

McKinsey ve Business of Fashion'ın (2023) ortak raporunda 'Yapay Zeka Yılı' olarak nitelendirilen 2023 yılı, Üretken Yapay Zeka (Generative AI) teknolojilerinin ana akım haline gelmesiyle birlikte, moda ve teknoloji kesişiminde bir kırılma noktası olmuştur. Önceki yıllarda yapay zeka, moda endüstrisinde daha çok trend analizi veya tedarik zinciri yönetimi gibi 'arka plan' süreçlerinde kullanılırken; 2023-2025 döneminde doğrudan giyilebilir ürünün 'ön yüzüne' entegre edilmiştir. Bu dönemde giyilebilir teknolojiler, veriyi sadece toplayan pasif sensörlerden, veriyi yorumlayan ve kullanıcıyla diyalog kuran aktif asistanlara dönüşmüştür.

4.1. Üretken YZ Destekli Dinamik Yüzeyler: Adobe Project Primrose

Moda tasarımında "değişmezlik" ilkesini yıkan en önemli gelişme, kumaşın bir dijital ekran gibi davranmasını sağlayan teknolojilerdir. Bu alandaki öncü çalışma, Adobe tarafından 2023 yılında tanıtılan "Project Primrose"dur.



Resim 7. Renk ve desen değiştiren akıllı payet elbise

Adobe. (2023, 10 Ekim). Adobe MAX 2023 Sneaks: Project Primrose.
<https://blog.adobe.com/en/publish/2023/10/10/adobe-max-2023-sneaks-project-primrose> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)

Geleneksel LED ekranların sert ve enerji yoğun yapısının aksine, bu projede "akıllı payetler" (smart sequins) kullanılmıştır. Yansıtıcı (reflective) ve ışığı dağıtıcı (diffusive) modüllerden oluşan bu esnek sistem, polimer dağılımlı sıvı kristal (PDLC) teknolojisine dayanır. Kullanıcılar, üretken yapay zeka araçlarını (Adobe Firefly gibi) kullanarak saniyeler içinde yeni desenler tasarlayabilmekte ve bu desenleri anlık olarak elbiseye yansıtabilmektedir (Adobe, 2023).

Adobe (2023) tarafından "giyilebilir, esnek ve düşük güç tüketen ekranlar" olarak tanımlanan bu teknoloji, modayı statik bir üründen, içeriği sürekli güncellenebilen dinamik bir medyaya dönüştürmüştür. Christian Cowan'ın 2024 koleksiyonunda bu teknolojiyi podyuma taşıması, mühendislik prototiplerinin yüksek moda entegrasyonunun somut bir kanıtıdır (Wagener, 2023).

4.2. Multimodal YZ ve Giyilebilir Asistanlar: Ray-Ban & Meta

Giyilebilir teknolojinin kitlesel kabul görmesindeki en büyük estetik engel (hantal görünüm), 2023 sonlarında piyasaya sürülen Ray-Ban Meta Smart Glasses ile aşılmıştır.

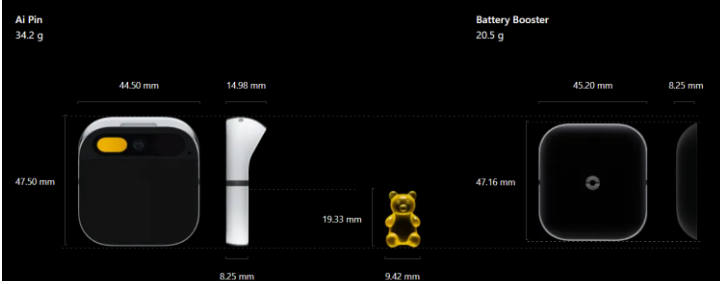


Resim 8. Ray-Ban Meta, yapay zeka ve canlı yayın özellikli akıllı gözlük Meta. (2023, 27 Eylül). Introducing the new Ray-Ban | Meta smart glasses. <https://about.fb.com/news/2023/09/new-ray-ban-meta-smart-glasses/> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)

Bu gözlükler, sesli komutları ve kamerası aracılığıyla kullanıcının "gördüğü" nesneleri analiz edebilen multimodal bir yapay zeka (Meta AI) barındırır. Örneğin, kullanıcı elindeki bir giysiye bakıp "Bu pantolonla hangi ayakkabı uyar?" diye sorduğunda, yapay zeka görseli analiz ederek stil önerisi sunabilmektedir. Teknolojinin, ikonik "Wayfarer" tasarımının içine gizlenmesi, giyilebilir teknolojide "görünmezlik" trendinin zirvesidir. Ancak bu durum, kamusal alanda gizlilik ve gözetim tartışmalarını da beraberinde getirmiştir (Heath, 2023).

4.3. Ekransız Bilişim (Ambient Computing) ve Podyum: Humane AI Pin

Akıllı telefon bağımlılığını azaltmayı hedefleyen "ekransız gelecek" vizyonu, moda podyumlarında kendine yer bulmuştur. Eski Apple çalışanları tarafından kurulan Humane şirketinin geliştirdiği AI Pin, 2023 Paris Moda Haftası'nda Coperni defilesinde tanıtılmıştır.



Resim 9. Ekransız yapay zeka cihazının Paris Moda Haftası'nda (Coperni defilesi) sergilenmesi (üst) ve ürün bilgilendirmesi (alt)

Üst. McDowell, M. (t.y.). What happens when AI devices become fashion statements? Vogue. <https://www.vogue.com/article/what-happens-when-ai-devices-become-fashion-statements> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)

Alt. HP IQ. (t.y.). Enterprise. <https://www.hp-iq.com/enterprise> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)

Yakaya manyetik olarak tutturulan bu cihaz, bir ekran yerine kullanıcının avuç içine lazerle projeksiyon yaparak ve sesli komutlarla çalışmaktadır. Coperni markasının kurucuları Arnaud Vaillant ve Sébastien Meyer, bu cihazı bir teknolojik aletten ziyade, modern bir broş veya mücevher gibi konumlandırmıştır. Bu iş birliği, teknolojinin "soğuk" imajının, modanın "arzu nesnesi" yaratma gücüyle nasıl yumuşatıldığını göstermektedir (McDowell, 2023).

5. Etik Tartışmalar ve Sürdürülebilirlik

Moda endüstrisi, giyilebilir teknolojilerin entegrasyonu ile birlikte sadece estetik ve fonksiyonel değil, aynı zamanda derin etik ve ekolojik sorunsallarla da yüzleşmek zorunda kalmıştır. 2020-2025 dönemi, teknolojinin demokratikleştiği, ancak aynı zamanda bireysel mahremiyet ve çevresel sürdürülebilirlik üzerindeki tehditlerin de görünür hale geldiği bir süreçtir.

5.1. Gizlilik, Gözetim ve "Rıza" Sorunu

Kameralı akıllı gözlüklerin (Ray-Ban Meta gibi) ve ses kayıt özellikli giyilebilir cihazların (Humane AI Pin) yaygınlaşması, kamusal alanda

mahremiyet sınırlarını bulanıklaştırmıştır. Shoshana Zuboff'un (2019) tanımladığı 'Gözetim Kapitalizmi' kavramı, sadece yazılımlar değil, arzu nesnesi haline getirilen moda ürünleri üzerinden de fiziksel dünyada yeniden üretilmektedir.

Geleneksel bir kameranın aksine, bir moda aksesuarının (gözlük veya broş) kayıt cihazı olarak kullanılması, karşıdaki kişinin kayıt altına alındığını fark etmesini zorlaştırmaktadır. Bu durum, "aydınlatılmış rıza" ilkesini ihlal etmektedir. Avrupa Veri Koruma Kurulu (EDPB), giyilebilir cihazların topladığı verilerin şeffaflığı konusunda uyarılarda bulunurken; araştırmacılar, bu cihazların "sürekli gözetim" toplumuna yol açabileceğini savunmaktadır (Sadowski, 2020). Örneğin, Ray-Ban Meta gözlüklerinde kayıt esnasında yanan küçük LED ışığı, birçok etik uzmanı tarafından yetersiz bir uyarı mekanizması olarak eleştirilmektedir.

5.2. E-Atık ve Tekstil Geri Dönüşüm Paradoksu

Moda endüstrisi halihazırda dünyanın en çok atık üreten sektörlerinden biri, elektronik bileşenlerin tekstile entegrasyonu, geri dönüşüm süreçlerini neredeyse imkansız hale getiren yeni bir katman eklemiştir. Geleneksel tekstil geri dönüşümü, liflerin (pamuk, polyester) ayrıştırılmasına dayanır. Ancak iletken iplikler, sensörler ve mikroçiplerle bütünleşmiş "akıllı kumaşların" ayrıştırılması teknolojik olarak son derece maliyetli ve zordur.

Teknolojik cihazların ortalama ömrü (2-3 yıl) ile kaliteli bir giysinin ömrü (5-10 yıl) arasındaki uyumsuzluk, "planlı eskitme" sorununu derinleştirmektedir. Köhler, Hilty ve Bakker (2021), elektronik tekstillerin yaygınlaşmasının, küresel e-atık (elektronik atık) hacminde 2030 yılına kadar dramatik bir artışa neden olabileceğini öngörmektedir.

5.3. Biyometrik Veri Güvenliği

Giyilebilir teknolojilerin vaat ettiği "kişiselleştirilmiş deneyim", kullanıcının en mahrem verilerinin (kalp atışı, vücut ısısı, konum, hareket verisi) toplanması karşılığında sunulmaktadır.

Spor giyim markalarının ve teknoloji devlerinin topladığı bu biyometrik verilerin mülkiyeti tartışmalıdır. Bu verilerin sigorta şirketleri veya üçüncü parti reklamcılarla paylaşılma riski, kullanıcı güvenliğini tehdit etmektedir. Custers (2022), "İnternete Bağlı Bedenler" (Internet of Bodies) kavramı üzerinden, bedensel verilerin ticarileştirilmesinin insan onuruna aykırı olabileceğini tartışmaktadır.

6. Gelecek Öngörülleri (2025-2030)

2025 yılı itibarıyla moda ve teknoloji kesişimindeki gelişmeler, giyilebilir cihazların derinin altına veya düşünce gücüne (nöro-teknoloji) yaklaşacağını

işaret etmektedir. Önümüzdeki beş yıl için öne çıkan üç temel projeksiyon şunlardır:

6.1. Nöro-Moda (Neuro-Fashion) ve Beyin-Bilgisayar Arayüzleri

Sensör teknolojilerinin hassaslaşmasıyla birlikte, giysilerin, kalp ritmini değil, beyin dalgalarını (EEG) da okuyabildiği bir döneme girilmektedir. "Nöro-Moda" olarak adlandırılan bu yeni alan, kullanıcının ruh haline veya odaklanma seviyesine göre renk ve desen değiştiren giysileri mümkün kılacaktır. Araştırmacılar, bu teknolojinin özellikle otizmli bireylerin duygu durumlarını ifade etmelerinde veya stres yönetiminde devrim yaratabileceğini öngörmektedir (Ivanov ve Gaydarov, 2024).

6.2. Yeşil Elektronikler ve Biyo-Bozunurluk

Bölümde değinilen e-atık sorununa çözüm olarak, 'biyolojik olarak parçalanabilir elektronikler' (transient electronics) yükselişe geçecektir. Dautzenberg ve arkadaşlarının (2022) 'MycelioTronics' projesinde ortaya koyduğu 2030 vizyonunda; görevini tamamladıktan sonra toprakta çözünebilen, mantar (mycelium) tabanlı devre kartları ve jelatin bazlı sensörlerin moda endüstrisinde standart hale gelmesi beklenmektedir. Bu, teknolojinin sürdürülebilirlik ile olan çatışmasını sona erdirebilecek en güçlü senaryodur.

6.3. Dijital Kıyafetlerin Fizikselleşmesi

Artırılmış gerçeklik (AR) gözlüklerinin günlük kullanıma girmesiyle (Ray-Ban Meta gibi örneklerin yaygınlaşmasıyla), fiziksel olarak sade bir tişörtün, AR gözlüğü takan diğer insanlar tarafından "dijital bir sanat eseri" gibi görüldüğü yeni bir estetik algı oluşacaktır. Bu durum, fiziksel üretim maliyetini düşürürken, görsel çeşitliliği sonsuz hale getirecektir.

Bulgular ve Sonuç

Tablo 4. Marka teknolojilerine yönelik karşılaştırma

Marka / Proje	Yıl	Teknoloji Kategorisi	Temel İşlev	Kullanılan Teknoloji
Ralph Lauren (Olimpiyat Üniforması)	2022	Malzeme İnovasyonu (Biyomimetik)	Isı Yönetimi (Yalıtım)	Skyscape Akıllı Yalıtım (Elektroniksiz)
Adobe (Project Primrose)	2023	Dinamik Yüzey / Dijital Moda	Desen/Renk Değiştirme	Polimer Dağılımlı Sıvı Kristal (Akıllı Payetler)
Ray-Ban & Meta	2023	Yapay Zeka (AI) & IoT	Görüntü İşleme & Asistan	Multimodal Yapay Zeka, Mikro Kamera
Humane (AI Pin)	2024	Ekransız Bilişim (Ambient Comp.)	Dijital Asistan & Projeksiyon	Lazer Projeksiyon, Sesli Komut Sistemi
Nike & RTFKT	2022	Phygital (Fijital)	Dijital Sahiplik & NFT	Blokzincir, NFC Çipleri

Tablo 4'de sunulan 2020-2025 dönemi verileri incelendiğinde, moda ve teknoloji iş birliklerinin, "prototip" aşamasını geçerek ticari ölçeklenebilirlik kazandığı görülmektedir. Dikkat çekici olan temel bulgu, teknoloji firmalarının (Meta, Adobe) artık kendi donanımlarını üretmek yerine, köklü moda markalarının (Ray-Ban, Christian Cowan) estetik mirasını bir "taşıyıcı" olarak kullanmayı tercih etmeleridir. Ralph Lauren örneğindeki gibi elektronsuz malzeme inovasyonları ile Ray-Ban örneğindeki gibi yüksek yapay zeka entegrasyonlarının eş zamanlı varlığı, sektörde tek bir "akıllı moda" tanımı olmadığını; aksine malzemedeki pasif zeka ile yazılımdaki aktif zekanın hibrit bir ekosistem oluşturduğunu kanıtlamaktadır.

Tablo 5. Geleneksel giyilebilir teknolojiler ile yeni nesil moda teknolojilerinin karşılaştırılması

Özellik	Geleneksel Giyilebilir Teknoloji (2015-2020)	Yeni Nesil Moda Teknolojisi (2020-2025)
Form Faktörü	Hantal, göze çarpan donanımlar (Saat, bileklik)	Görünmez, kumaşa gizlenmiş (Lif, iplik)
Etkileşim	Dokunmatik ekranlar, butonlar	Ses, jestler, otonom tepkiler
Enerji	Sık şarj gerektiren piller	Enerji hasadı, düşük güç tüketimi, pilsiz yapılar
Veri İşleme	Veri toplama (Pasif Sensör)	Veri yorumlama ve öneri sunma (Aktif YZ)
Estetik	Teknolojik / Fütüristik görünüm	Klasik moda estetiği / Lüks görünüm

Giyilebilir teknolojinin on yıllık (2015-2025) evrimsel sürecini özetleyen Tablo 5, sektördeki başarı kriterlerinin radikal bir biçimde değiştiğini ortaya koymaktadır. 2020 öncesinde teknolojinin görünürlüğü bir statü sembolüken, güncel dönemde "görünmezlik" en önemli tasarım kriteri haline gelmiştir. Veriler, kullanıcı etkileşiminin dokunmatik ekranlar gibi "aktif efor" gerektiren yöntemlerden, otonom sensörler ve yapay zeka gibi "pasif takip" yöntemlerine kaydığını göstermektedir. Bu durum, teknolojinin giysi üzerinde bir "yama" olmaktan çıkıp, kullanıcının bilişsel yükünü artırmadan işlev sunan "sessiz bir yardımcı" konumuna evrildiğini işaret etmektedir.

Tablo 6. Giyilebilir teknolojilerin sorun-çözüm ilişkisi

Sorun Alanı	Tanım	Olası Çözüm Önerileri
Mahremiyet ve Gözetim	Kamusal alanda izinsiz görüntü/ses kaydı (Örn: Akıllı Gözlükler).	Kayıt sırasında belirgin uyarı ışıkları, "No-Tech" bölgeler.
Veri Güvenliği	Biyometrik verilerin (kalp atışı, konum) 3. taraflarla paylaşılması.	Verinin cihazda işlenmesi (Edge AI), şeffaf veri politikaları.
E-Atık (Sürdürülebilirlik)	Elektronik bileşenlerin tekstilden ayrılabilmesi.	Biyobozunur elektronikler, modüler tasarımlar.
Planlı Eskitme	Teknolojik ömrün (2 yıl), giysi ömründen (5+ yıl) kısa olması.	Yazılım güncellemeleri ile donanım ömrünün uzatılması.

Giyilebilir teknolojilerin getirdiği yeniliklerin gölgesinde kalan riskleri sınıflandıran Tablo 6, sektörün karşı karşıya olduğu "Sürdürülebilirlik ve Mahremiyet Paradoksu"nu somutlaştırmaktadır. Tablodaki veriler ışığında, teknolojik entegrasyonun artmasıyla birlikte ürün ömrünün kısalması (e-atık sorunu) ve kişisel veri güvenliğinin azalması arasında doğrudan bir korelasyon olduğu görülmektedir. Bu tablo, moda endüstrisinin geleceğinin, akıllı ürünler geliştirmekle sınırlı kalmayacağını; aynı zamanda bu ürünlerin kullanım ömrü sonunda nasıl ayrıştırılacağı ve topladıkları biyometrik verilerin nasıl korunacağına yönelik sorulara da yasal ve etik yanıtlar vermesi gerektiğini gözler önüne sermektedir. Teknoloji ne kadar ileri giderse gitsin, Tablo 6'daki etik bariyerler aşılmadığı sürece toplumsal kabulün sınırlı kalacağı öngörülmektedir.

Bu çalışmada incelenen 2020-2025 dönemi, moda sektöründe giyilebilir teknolojilerin ontolojik bir dönüşüm geçirdiğini göstermektedir. Teknoloji, giysiye sonradan eklenen hantal bir donanım olmaktan çıkmış; lifin, ipliğin ve dokumanın kendisine dönüşmüştür.

Ralph Lauren'in ısıya tepki veren akıllı yalıtımından, Adobe'nin şekil değiştiren dijital elbiselerine kadar uzanan örnekler, moda tasarımcısının rolünü de yeniden tanımlamıştır. Tasarımcı artık sadece form ve silüet yaratan bir estetik uzmanı değil; malzeme bilimi, veri analitiği ve etkileşim tasarımı disiplinleriyle iş birliği yapan bir "sistem kurucusu"dur.

Ancak, Ray-Ban Meta ve Humane örneklerinde görüldüğü üzere, bu teknolojik ilerleme "gözetim toplumu" ve "veri mahremiyeti" gibi ciddi etik riskleri de beraberinde getirmektedir. Sonuç olarak, giyilebilir teknolojilerin geleceği, mühendislik başarısının ötesinde; bu teknolojilerin insani değerlere, mahremiyete ve ekolojik sınırlara ne kadar saygı duyacağı dengesine bağlı olacaktır. Moda, artık sadece giyilen değil, aynı zamanda "yaşayan" ve "iletişim kuran" hibrit bir organizmadır.

KAYNAKÇA

- 9to5Google. (2023, 28 Mart). Google shutting down the Jacquard smart fabric app in April. <https://9to5google.com> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Adobe. (2023, 10 Ekim). Project Primrose X Christian Cowan. *Adobe Research*. <https://research.adobe.com/video/project-primrose-x-christian-cowan/> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Adobe. (2023, 10 Ekim). Adobe MAX 2023 Sneaks: Project Primrose. <https://blog.adobe.com/en/publish/2023/10/10/adobe-max-2023-sneaks-project-primrose> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- AllaTech. (2025, 17 Mayıs). Jacquard project: Lessons from the failure of Google's smart fabric. *Digital Shroud*. <https://medium.com/digitalshroud/jacquard-project-lessons-from-the-failure-of-googles-smart-fabric-bf1c9b621440> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Aouf, R. S. (2024, 9 Şubat). MIT and Ministry of Supply create 4D-Knit Dress that can be tailored with heat. *Dezeen*. <https://www.dezeen.com/2024/02/09/4d-knit-dress-mit-ministry-of-supply/> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Batat, W. (2019). *The new luxury experience: Creating the ultimate customer experience*. Cham, Switzerland: Springer.
- Benelli, E., Filippi, F., Turrini, D., Pucci, D., & Ascente, M. (2024). Wearable technologies in the fashion industry: Challenges and opportunities for sustainable innovation. *D-Tex: Textiles, Identity and Innovation Proceedings, 3rd International Textile Design Conference*. Lizbon, Portekiz. <https://flore.unifi.it/handle/2158/1441615> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Custers, B. (2022). Internet of Bodies (IoB): The future of human integrity and privacy. *International Data Privacy Law*, 12(4), 267–270. doi:10.1093/idpl/ipac022
- Dautzenberg, P., Monitor, D., Zidar, A., Brandl, U., Harris, C., & Kaltenbrunner, M. (2022). MycelioTronics: Fungal mycelium skin for sustainable electronics. *Science Advances*, 8(45), eadd7118.
- Dong, K., Peng, X., & Wang, Z. L. (2020). Fiber/fabric-based piezoelectric and triboelectric nanogenerators for flexible energy harvesting and self-powered sensing. *Advanced Materials*, 32(5), 1902549.
- Fortune Business Insights. (2023). *Wearable technology market size, share & COVID-19 impact analysis*. <https://www.fortunebusinessinsights.com> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Fortune Business Insights. (2025, 24 Kasım). *Wearable technology market size, share & industry analysis, by type, by technology, by end-use and regional forecast, 2025 – 2032*. <https://www.fortunebusinessinsights.com/wearable-technology-market-106000> (Erişim tarihi: 1 Aralık 2025)

- Heath, A. (2023, 27 Eylül). Smart glasses are finally getting smart. *The Verge*. <https://www.theverge.com> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- HP IQ. (t.y.). *Enterprise*. <https://www.hp-iq.com/enterprise> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Horn, M. J. (1975). *The second skin: An interdisciplinary study of clothing*. Boston, MA: Houghton Mifflin.
- IndustryARC. (2025). *Smart clothing market - Industry analysis, market size, share, trends, application analysis, growth and forecast 2025 - 2030*. <https://www.industryarc.com> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Ivanov, S., & Gaydarov, P. (2024). Future trends in wearable cognitive assistance and neuro-fashion. *Journal of Robotics and Control*, 5(2), 112-125.
- Jain, A. (2025, 3 Mart). MWC 2025: Anker's solar-powered Solix cloak can keep you warm when you're hiking. *Beebom*. 1 Kasım 2025 tarihinde <https://beebom.com/anker-solix-cloak-solar-jacket-mwc-2025/> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Joy, A., Zhu, Y., Peña, C., & Brouard, M. (2022). Digital fashion: A systematic literature review and future research agenda. *International Journal of Consumer Studies*, 46(4), 1324-1342. doi:10.1111/ijcs.12786
- Koo, H. S., & Chae, Y. (2022). Wearable technology in fashion: A review of recent trends and future directions. *Fashion and Textiles*, 9(1), 1-18.
- Köhler, A. R., Hilty, L. M., & Bakker, C. (2021). Prospective environmental assessment of smart textiles. *Journal of Industrial Ecology*, 25(6), 1476-1489.
- Le, M. (2022, 7 Aralık). RTFKT and Nike announce the public draw of Cryptokicks iRL, the first native Web3 sneaker. *Sneaker News*. <https://sneakernews.com/2022/12/07/nike-cryptokicks-irl-release-date/> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- McDowell, M. (2023, 30 Eylül). Coperni debuts Humane's screen-free AI device on the runway. *Vogue Business*. <https://www.voguebusiness.com> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- McDowell, M. (t.y.). What happens when AI devices become fashion statements? *Vogue*. <https://www.vogue.com/article/what-happens-when-ai-devices-become-fashion-statements> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- McKinsey & Company. (2023). *The state of fashion 2024: Finding growth in a changing world*.
- Meta. (2023, 27 Eylül). Introducing the new Ray-Ban | Meta smart glasses. <https://about.fb.com/news/2023/09/new-ray-ban-meta-smart-glasses/> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)

- Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi. (t.y.). Perovskite güneş pilleri. <https://www.ohu.edu.tr/nanoteknoloji/sayfa/perovskite-gunes-pilleri> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Nike. (t.y.). Nike x RTFKT Cryptokicks iRL. <https://www.nike.com/launch/t/nike-x-rtfkt-cryptokicks-irl-public-draw> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Nike Inc. (2022, 22 Nisan). RTFKT x Nike Dunk Genesis CRYPTOKICKS. *Nike News*. <https://news.nike.com> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Precedence Research. (2024). *E-textiles and smart clothing market size to hit USD 274.99 billion by 2034*. <https://www.precedenceresearch.com> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Quinn, B. (2024). *Fashion futures: 2025 and beyond*. Londra, İngiltere: Bloomsbury Visual Arts.
- Quinn, B., Comrie, K., & McLaren, S. (2023). *Textile visionaries: Innovation and sustainability in textile design*. Londra, İngiltere: Laurence King Publishing.
- Ralph Lauren Corporation. (2022, 20 Ocak). Ralph Lauren unveils Team USA opening ceremony parade uniform for the 2022 Olympic Winter Games. https://corporate.ralphlauren.com/pr_220120_BeijingOlympics.html (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Rogers, J. A. (2023). Soft electronics for the human body. *Nature Reviews Materials*, 8(1), 1-3. doi:10.1038/s41578-022-00513-w
- Sadowski, J. (2020). *Too smart: How digital capitalism is extracting data, controlling our lives, and taking over the world*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Silva, E. S., & Bonetti, F. (2021). Digital technologies and fashion consumption: A systematic review. *Journal of Fashion Marketing and Management*, 25(4), 586-606.
- Stoppa, M., & Chiolerio, A. (2014). Wearable electronics and smart textiles: A critical review. *Sensors*, 14(7), 11957-11992.
- Tao, X. (Ed.). (2001). *Smart fibres, fabrics and clothing: Fundamentals and applications*. Cambridge, İngiltere: Woodhead Publishing.
- Tibbits, S. (2024). *Things fall together: A guide to the new materials revolution*. New York, NY: Princeton Architectural Press.
- Versarien. (2022). *Graphene-Wear: Textiles* [PDF belgesi]. <https://img1.wsimg.com/blobby/go/fb714011-c82d-489d-92b2-2bb9d7a3e358/downloads/Graphene-Wear%20-%20Textiles%20060422.pdf?ver=1760029376575> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Versarien. (2023). *Graphene-Wear: The future of textile technology*. <https://www.versarien.com> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)

- Wagener, J. (2023, 12 Ekim). Adobe's Project Primrose dress is a shapeshifting marvel. *Design Boom*. <https://www.designboom.com> (Erişim tarihi: 15 Ekim 2025)
- Weil, C. (2007). *Phyigital: Blurring the lines between physical and digital*. Momentum Worldwide.
- Yao, L., Ou, J., Cheng, C. Y., Steiner, H., Wang, W., Wang, G., & Ishii, H. (2015). BioLogic: Natto cells as nanoactuators for shape changing interfaces. *Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems*, 1-10.
- Zeng, X., Chen, Y., & Wang, L. (2016). Concepts and technologies of Internet of Clothing. *2016 IEEE International Conference on Systems, Man, and Cybernetics (SMC)*, 002353-002358. IEEE.
- Zuboff, S. (2019). *The age of surveillance capitalism: The fight for a human future at the new frontier of power*. New York, NY: PublicAffairs.

BÖLÜM 16

Doğu ile Batı Arasında Bir Sanatçı: Fahrelnissa Zeid'in Sanatında Çok Kültürlülüğünün İzleri

Pınar Soytürk¹ & Yurdağül Kılıç Gündüz²

¹ Yüksek lisans öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Orcid ID:0009-0006-6454-0665

² Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Orcid ID: 0000-0002-1597-4348

1. Giriş

19. yüzyılda Avrupa’da bilim ve teknik alanında yaşanan gelişmeler, aydınlanma hareketleri ve modernleşme süreci gibi faktörler Batı’nın güçlenmesini sağlarken, Osmanlı İmparatorluğu’nda da Batılılaşma hareketleri başlamış; eğitim ve hukuk gibi alanlarda bazı değişimler yaşanmıştır (Sar, 2021).

Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde başlayan ve Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte ivmelenen Batılılaşma süreci, sanat eğitimi ve üretiminin önem kazandığı bir dönemi de beraberinde getirmiştir (Bayav, 2011). Tam olarak sanat eğitimi kapsamında olmasa da ilk olarak orduyu modernleştirmek için 1795 yılında açılan Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mühendishane-i Bahri-i Hümayun’da askeri sebeplerden dolayı teknik resim dersi verilmeye başlanmış ve daha sonrasında günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak bilinen 1883’te eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi de modern sanat ve mimarlık eğitimine öncülük etmiştir (Tansuğ, 1993). Osmanlı’nın son dönemlerinde yaşanan Batılılaşma hareketlerinin kadınlara sunduğu hak ve özgürlükler sayesinde, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuş, kadınlara da sanat alanında eğitim alma hakkı sunulmuştur (Sar, 2021). Bu durum sanat ve kültür alanında önemli kadın sanatçıların yetişmesine olanak sağlamıştır (Bayav, 2011). Bu kadın ressamlardan en dikkat çekici olanlardan biri, İnas Sanayi-i Mektebi’nde bir süre eğitim alan Fahrelnissa Zeid’dir.

20. yüzyılın önde gelen Türk kadın ressamlarından biri olarak Zeid, sıra dışı yaşamı, cesur kişiliği, üretkenliği ve beklenmedik sanatsal denemeleriyle dikkat çekmiştir. İstanbul, Londra, New York, Paris, Brüksel ve Amman gibi uluslararası sanat çevrelerinde, 1945- 1990 yılları arasında aktif bir şekilde varlık göstermiş ve bu süreçte kalıcı izler bırakmıştır (Sönmez, 2020). Zeid’in sanatsal üretimi, tanıklığını yaptığı dönemlerin sosyal, kültürel ve politik gelişmelerinden derinden etkilenmiş; bu nedenle eserlerinde farklı kültürlerin, coğrafyaların ve dillerin izleri belirgin bir şekilde yer almıştır (Sönmez, 2020).

Uluslararası arenada kazandığı başarılar, özellikle 2017 yılında Tate Modern’de ve 2018 yılında Berlin’de Deutsche Bank KunstHalle’de gerçekleştirilen retrospektif sergileriyle taçlanmış ve bu retrospektifler Zeid’e modern Türk resminin uluslararası ölçekte tanınan ilk sanatçısı olma statüsünü kazandırmıştır (Sönmez, 2020). Çalışmaları, onun yalnızca dönemine tanıklık eden bir sanatçı değil aynı zamanda kültürel sınırları aşan bir dünya sanatçısı olduğunu göstermektedir.

2. Araştırmanın Amacı ve Yöntemi

Araştırmanın amacı, Fahrēnissa Zeid'in sanatsal üretimini yaşam deneyimleri ve bu deneyimlerin eserlerine yansımaları bağlamında çok kültürlü kimliği üzerinden analiz etmektir. Zeid'in farklı kültürlerden ilham alarak oluşturduğu estetik anlayışıyla, modern ve geleneksel sanat eğilimlerini nasıl sentezlediğini incelemek ve bu çerçevede sanatçının biyografisi ve dönemin tarihsel koşulları ile eserleri arasındaki bağlantıyı irdelemek amaçlanmıştır.

Araştırmada, araştırmacının olayları ve olguları kendi perspektifinde analiz etmeye, anlamlandırmaya ve yorumlamaya çalıştığı Nitel araştırma deseni kullanılmıştır (Baltacı, 2019). Literatür tarama yöntemi esas alınarak; konuyla ilgili yazılmış kitaplardan, makalelerden ve tezlerden faydalanılmıştır. Araştırma kapsamında ele alınan sanatçının eseleri örneklem doğrultusunda seçilmiş ve yorumbilimsel (hermeneutik) çerçevede çözümlenmiştir.

3. Sanatın Sınırlarını Aşan Bir Hayat: Fahrēnissa Zeid

Ailesi önemli Osmanlı ailelerinden biri olan Zeid, Fahrūnissa Şakir Kabağağaçlı adı ile 1901 yılında İstanbul'da doğmuştur. Şakir Paşa'nın kızı, Sadrazam Cevat Paşa'nın yeğeni, ressam Aliye Berger'in ablası, yazar Cevat Şakir Kabağağaçlı'nın (Halikarnas Balıkcısı) kardeşi, ressam Nejat Devrim ve tiyatro sanatçısı Şirin Devrim'in annesi, seramik sanatçısı Füreya Koral'ın ise teyzesidir (Güray, 2020). Sanat eğitime önem veren bir ailede yetişen Zeid'in resme olan ilgisi abisi Cevat Şakir'i resim yaparken izlemesiyle başlamıştır. Bir Fransız okulu olan Notre Dame de Sion'da okuyan Zeid, okulda yaptıkları resim çalışmaları ile bu alana olan ilgisi artmıştır. Abisi Cevat Şakir'in babasını kazara vurması ve akabinde babasının vefat etmesi aileyi derin bir trajediye sürüklemiş, aynı dönemde vuku bulan I. Dünya Savaşı ülkeyi ve dolayısıyla aileyi ekonomik olarak zora sokmuştur (Baraz, 2021). Ayrıca Osmanlı Devleti'nin Fransa'ya savaş ilanı, ülkedeki Fransız kurumlarının kapanmasına sebep olmuştur. Ailesi, okullarından ayrılmak zorunda kalan Zeid ve Aliye'yi Pension Braggiotti'ye yazmış, Zeid burada da resim çalışmalarına devam etmiştir. II. Meşrutiyet'in ardından ülkede esen özgürlük havasının bir neticesi olarak, 1914'te kızların da eğitim almasını sağlayacak İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılmıştır. Zeid sanat eğitime bu okulda devam etmiştir. Burada aldığı sekiz aylık eğitimin ardından yazar İzzet Melih'le ilk evliliğini yapmış ve okulu bırakmıştır. Balayı için Venedik'e gitmişler ve Venedik'te bol bol müze, kilise ve sergi gezmişlerdir (Baraz, 2021). Zeid, Faruk adındaki ilk oğlunu doğurmuştur. İki yıl sonra da ikinci oğlu Nejat Devrim dünyaya gelmiştir. İki buçuk yaşındaki Faruk'un geçirdiği bir hastalık sonrasında vefat etmesi, Zeid'e hayatı boyunca içinden atamayacağı bir acı yaşatmıştır. Trajedinin ardından Zeid atölyesine kapanmış ve acısını hafifletmesinin yolunu sürekli resim yapmakta bulmuştur (Laïdi- Hanieh,

2017). Çift oğullarının vefatının ardından teselli aramak için sık sık Avrupa seyahatlerine çıkmıştır. Bu Avrupa seyahatleri farklı etkilenme alanlarına açık olan Zeid'in sanatsal perspektifini geliştirmede önemli rol üstlenmiştir. Örneğin: Hollanda seyahati esnasında yaşlı Pieter Brueghel'in eserlerini keşfetmiş, onun tarzından öykünen eserler üretmiştir. Kızı Şirin doğduktan sonra gittikleri Floransa' da Peter Paul Rubens, Raffaello ve Michelangelo'nun eserlerini yakından görme fırsatı bulmuş ve günlüğüne yazdığı notlardan anlaşılabilceği üzere bu sanatçılardan çok etkilenmiştir. Zeid'in sanat kariyeri açısından en önemli seyahatlerinden biri, 1928 yılında Paris'e yaptıkları uzun süreli seyahat olmuştur. Burada geleneksel perspektif anlayışını reddeden, kompozisyon öğelerini sadeleştiren ve saf, doygun renklerin kullanılmasını destekleyen eğitim sistemine sahip Academie Ranson'a kayıt yaptırmış, burada kaldıkları süre boyunca akademide eğitim almıştır (Laïdi -Hanieh, 2017). Zeid, Paris' te içinde bulunduğu farklı kültürleri benimsemiş, o yıllarda yaygınlaşmaya başlayan sürrealizm hareketinin etkisi altındaki Paris' te, Pablo Picasso, Francis Picabia, Henri Matisse gibi sanatçıların modern eserlerini yakından görmüştür (Laïdi-Hanieh, 2017).

1929 yılında İstanbul'a dönen Zeid, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimine geri dönmüş ve burada İzlenimci ressam olan Namık İsmail' den eğitim almıştır. İki senelik eğitimin ardından Akademi' de umduğunu bulamayan Zeid, Akademi'yi bırakıp kendi atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Akademi'deki arkadaşlarının 1929 yılında kurduğu Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyeleriyle yakın dostluklar kurmuş ve ilk sergisi iki eseriyle katıldığı bu grubun açtığı sergi olmuştur. Sergiye katılan sanatçılar arasında Cemal Tollu, Nurullah Berk, Şeref Akdik, Refik Fazıl Epikman gibi sanatçılar vardır (Baraz, 2021).

Bu sırada Zeid'in özel hayatı yolunda gitmemiştir. İzzet Melih Devrim'in sadakatsizlikleri sonucunda, birbirinden uzaklaşan çift, 1934 yılında boşanmışlardır. Zeid ikinci evliliğini bir davette tanışıp etkilendiği Irak Büyükelçisi Emir Zeid' le yapmıştır. Böylece Zeid, hayatının ikinci kısmını büyükelçi eşi olarak “prens” ünvanıyla geçirecektir (Sönmez, 2020). Yaşadıkları eve atölye kuran Zeid, bir yandan resim yapmış, bir yandan da İstanbul'daki sanat ortamındaki ilişkilerini devam ettirmiştir. En yakın olduğu iki sanatçı Nurullah Berk ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur (Baraz, 2021).

Bir yıllık sakin geçen dönemin ardından, Emir Zeid Irak Krallığı' nın büyükelçisi olarak Berlin'e atanmıştır. Prens Fahrelnissa Zeid, diplomatik çevrelere girmiş ve davetler düzenlemiştir. Hatta Hitler ile tanışıp sanat üzerine sohbet etmiştir. Berlin' de kaldıkları süre boyunca Zeid, ülkenin entelektüel birikimini anlamaya çalışmış, bol bol kitap okumuş, Rilke ve Nietzsche'ye

hayranlık beslemiştir. Bu sırada üçüncü çocuğu Ra'ad bin Zeid'i dünyaya getirmiştir. 1938 yılında annesi Sare İsmet Hanım vefat etmiştir (Baraz, 2021).

Berlin'deki görevi sonra eren Emir Zeid, Bağdat'a çağrılmış ve 1938 yılında Bağdat'a gitmişlerdir. Fahrelnissa Osmanlı döneminden aşına olduğu çarşafı burada tekrar kullanmaya başlamış, eşinin ailesiyle tanışıp, onlarla vakit geçiren Zeid, Kerbela, Ninova ve Babil gibi yerlere geziler düzenlemiştir. Bu yerlerden en çok Kerbela'dan etkilenmiş ve İmam Hüseyin'in türbesinin etrafındaki üzüntü onda derin izlenim bırakmış, hiç renk kullanmadan sadece çini mürekkebiyle defalarca Kerbela'yı resmetmiştir. Bağdat'ta ilgisini çeken bir diğer konu Bedevi kadınlardır. Hızlı yürüyüşlerinden, çarşafın altında vücutlarının aldığı formlardan çok etkilenen Zeid, bol bol bu kadınların da çizimini yapmıştır (Baraz, 2021).

Her ne kadar Bağdat'taki yenilikler sanatçıyı cezbetmiş olsa da ülkenin şartları Fahrelnissa'yı depresyona sürüklemiştir. Doktor hava değişiminin Zeid'a iyi geleceğini söylemesi üzerine, Zeid Paris'e gitmiş, Paris'e gidişinden kısa bir süre sonra Irak Kralı Gazi bin Faysal trafik kazasında hayatını kaybetmiş, yeğeninin ölümünün ardından Emir Zeid'i Irak'a bağlayan bir sebep kalmamış ve çift birlikte İstanbul'a geri dönmüştür. İstanbul günleri ilk zamanlar güzel geçmiştir, fakat bir süre sonra Zeid, tekrar uzun süren bir depresyon süreci yaşamış hem biraz dinlenip hem resim yapmak için ailesinin savaş endişesiyle yaptığı bütün itirazlara rağmen, Budapeşte'ye gitmiştir. Burada sürekli resim yapan sanatçı, Brueghel esintili sokak görüntüleri resmetmiştir. Bir süre sonra depresyonu tekrar nükseden ressam, tedavisi için Siesta Sanatoryum'una yatmıştır. Doktorlar ondan resme odaklanmasını istemiş, Zeid de kurtuluşunu resimde görmüştür. Bir süre sonra depresyonu ağırlaşan Zeid, eşine bir mektup yazarak intihar girişiminde bulunmuştur (Laïdi- Hanieh, 2017). Burada yaklaşık on beş tane resim üreten Zeid, İstanbul'a dönerek, Büyükdere'deki köşke taşınmıştır. Üvey kızı Remide ve eşi sanat yazarı Adil Fikret Zeid'i köşkte ziyaret etmiş, Fikret Zeid'in eserlerinden çok etkilenmiştir. Zeid'i İstanbul'daki genç ressamlarla ve yeni sanat ortamıyla tanıştırmıştır ve bu durum Zeid'in 31 Ekim 1943'te Ankara Sergi Evi'nde gerçekleştirilen 5. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne katılmasını sağlamıştır (Baraz, 2021).

Bu sırada Türk resminin Batı'dan geri kaldığını ve bu bağlamda Türk resim sanatının çağdaş akımlarla sentezlenmesi gerektiğini düşünen Abidin Dino, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu, 1933 yılında D Grubu'nu kurmuştur (Genç, 2020). Türk resim sanatını kendine özgü kimliğe büründürme amacı taşıyan bu gruba, daha sonra Zeid de katılmış ve grubun pek çok sergisine katılmıştır.

1944'te Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde düzenlenen 6. Devlet ve Resim ve Heykel Sergisi'ne katılmış, 1945 yılında Ralli Apartmanı'ndaki dairesinde 172 resmini kapsayan ilk kişisel sergisini açmıştır. Bu sergi için

dairesindeki bütün eşyaları depoya kaldırmış, sergileme için alan sağlamıştır. Sergiye apartman içinde olmasından dolayı kimsenin gelmeyeceğini düşünenlerin aksine, yaklaşık 4000 kişi sergiyi ziyaret etmiştir. Zeid bu bağlamda risk almıştır (Baraz, 2021). Sergiyle ilgili günlüğüne şu satırları yazmıştır: “ Aynaya son baktığımda, korkudan bembeyaz olduğumu gördüm. Aynadaki yansımama ‘Halka açılıyorsun, lime lime edilmeye hazırlan’ dedim.” (Devrim, Ş, akt., Laïdi- Hanieh, 2017, s. 70). 1945’te İzmir Halkevi’nde kişisel bir sergi daha açmış, D Grubu’nun 14. sergisine katılmış ve 1946’da Ralli Apartmanı’nda ikinci kişisel sergisini açmıştır (Baraz, 2021). 18 Kasım- 28 Aralık 1946 tarihinde UNESCO’nun düzenlediği Uluslararası Modern Sanat Sergisi’ ne iki eseriyle katılmıştır (Baraz, 2021). Sanatçının 1940- 1946 yılları arasında ürettiği eserler, üslup bakımından birbirinden pek de farklı olmayan figüratif eserleridir (Laïdi- Hanieh, 2017).

Emir Zeid’in büyükelçilik görevine atanmasından sonra 1946 yılında Londra’ ya taşınmışlardır. Bu dönemde sanatın kalbi Paris ve Londra’da atmaktadır, oğlu Nejat Devrim’in de Paris’ e yerleşmesinin etkisiyle Zeid, Paris’te de bir atölye kiralamış, burada Cernushi Müzesi’nde düzenlenen ‘ ‘ Bugünün Türk Resmi’ ’ sergisine katılmıştır. 1948 yılında ise Londra’daki St. George’ s Gallery’ de kişisel sergi açmıştır. Kraliçe Elizabeth de sergiyi ziyaret etmiştir (Baraz, 2021). Sergide yakaladığı başarı, onu farklı şeyler denemesi konusunda cesaretlendirmiş ve 1930’lu yıllardan beri sürdürdüğü tarzını bir kenara bırakıp, soyut denemelerini artırmıştır. İlgili eğilimin, dönemin sanat beğenisini yakalama ve modern sanat söylemi içerisinde yer edinme hedefi doğrultusunda şekillendiği değerlendirilmektedir.

1950’de kızı Şirin’in Amerika’ya yerleşmesiyle onu ziyarete giden Zeid, ilk kez yaptığı uçak yolculuğunun yarattığı kuş bakışı görüntüden o kadar çok etkilenmiştir ki, oğlu Raad’ın soyut resmin anlamını soran sorusuna şu sözlerle karşılık vermiştir: “ Soyutlama bir uçak penceresinden görünen manzardır, renk lekelerini oluşturan karelere ve şeritlere bölünmüş bir alan. “ (Emir Raad’la kişisel görüşme, akt., Laïdi-Hanieh, 2017, s. 105). Orada kurduğu bağlantılar sayesinde, 1950’de New York Hugo Gallery’ de kişisel sergisini açmış, Fahrünnisa Zeid olan ismi, o tarihten sonra Fahrulnissa Zeid’ e dönüşmüştür.

Paris’e sık sık ziyaret yapmasının sonucunda, oğlu Nejat Devrim’in de etkisiyle, lirik soyut anlayışını benimseyen Yeni Paris Ekol’ üne katılmıştır. 1951 yılında Paris’ te Galerie Beaune’ de kişisel sergi açmış, Nouvelle Ecole de Paris Sergisi’ ne davet edilmiştir. Sonraki yıllarda Zürich’ te Galerie 16’ da Paris’te Galerie Dina Vierny ve La Hune ’de, Londra’ da ICA’ da ve Brüksel Galerie Aujourd’hui’ de kişisel sergileri açılmıştır (Sönmez, 2020). 1958 yılında Zeid ailesinin ve hatta Ortadoğu’ nun kaderini etkileyecek bir darbe yaşanmıştır. Irak Krallığı’ nın politikaları ordu içinde bazı cumhuriyetçilerin tepkisini çekmiş, Hür

Subaylar Hareketi liderleri kanlı bir darbeyle, o sırada Ischia adasında Fahrelnissa ile tatil yapan Emir Zeid dışında bütün kraliyet ailesi mensuplarını öldürmüştür (Baraz, 2021). Bu trajedinin ardından krallık sona ermiştir ve bu durum Emir Zeid işini ve vatanını kaybetmesine sebebiyet vermiştir. Londra’ da bir apartman dairesi kiralayan çift, mütevazı sayılabilecek bir hayat sürmüş, Fahrelnissa Zeid eşinin her şeyden önce geldiğini belirterek, resim yapmaya ara vermiş ve eşiyile ilgilenip, ev işleri yapmaya başlamıştır. Elli yedi yaşında ilk defa mutfığa girip yemek pişirmeye başlayan Zeid, içindeki üretme dürtüsüne ve yaratıcılığa engel olamamış, pişirdiği tavukların kemiklerini biriktirip, temizlemiş; onları boyayıp cilalayıp sanat denemeleri yapmıştır. Sonrasında bu işleri ‘‘Paleokrystalos’’ adını verdiği sanat eserlerine dönüşmüştür (Sönmez, 2020). Eşinin yaratım arzusunu gören Emir Zeid, onu tekrar Paris’ e gitmesi için cesaretlendirmiştir. 1961 yılında Paris’ te Galerie Dina Vierny’ de, 1964 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ de ve Ankara Hitit Müzesi’nde kişisel sergiler açmıştır (Baraz, 2021). 1967 yılında ise ‘‘Paleokrystalos’’ serisine başlamış, portre çalışmalarına devam etmiştir. 1968 yılında kalıcı olarak Paris’e yerleşen Zeid, 1968 yılında Galerie Katia Granoff’ ta kişisel bir sergi açmıştır (Sönmez, 2020).

1970 yılında Emir Zeid hayatını kaybetmiş, bu kayıp sonrası Fahrelnissa yalnızlığını ve acısını hafifletebilmek için portre çalışmalarına ağırlık vermiştir. Sanatçı yaşadığı bu süreci şu sözleriyle anlatmıştır: ‘‘Zeyd’imi kaybedince yalnızlığa düştüm. Geceleri konuşarak portresini yaptım. Uzun uzun konuşuyordum, portre onun için büyük...’’ (Hekimoğlu, M, akt., Baraz, 2021 s. 179). 1972’ de portrelerini ilk kez Paris’ te Galerie Katia Granoff’ ta sergilemiştir (Sönmez, 2020). 1974’ te kız kardeşi ressam Aliye Berger vefat etmiştir. Sevdiklerinden birini daha kaybetmenin acısını yaşayan Zeid, 1975’ te oğlu Raad’ın yanına Ürdün’ e yerleşmiş, kendi evinde Fahrelnissa Zeid Güzel Sanatlar Enstitüsü kurarak, ilgilenenlere ücretsiz resim dersi vermiş, öğrencileriyle sergiler düzenlemiştir (Sönmez, 2020). 1983’ te Amman Kraliyet Kültür Merkezi’nde retrospektif sergisi düzenlenmiş, hayatı boyunca tükenmeyen yaratım tutkusu ve yenilik arayışıyla 1987’ de öğrencileriyle birlikte vitray dersi almış, 1990 yılında ise Aachen’deki Neue Galerie-Sammlung Ludwig’ te retrospektif sergisi açılmıştır (Sönmez, 2020). 5 Eylül 1991 yılında hayatını kaybetmiştir.

Vefatının ardından, 1994 yılında İstanbul’ da Cemal Reşit Rey Sergi Salonu’ nunda, 2001 yılında ise Amman’da *Fahrelnissa Zeid’in 100. Yıldönümü* ismiyle retrospektif sergileri açılmıştır (Sönmez, 2020). 2006 yılında İstanbul Modern’ de *Gökkuşakında İki Kuşak: Fahrelnissa ile Nejad* isimli oğlu Nejad’ ın eseriyle birlikte ikili bir sergi açılmış, 2015’te Birleşik Arap Emirlikleri’ nde Sharja Bienal’inde Bienal Ödülü’ ne layık görülmüştür (Sönmez, 2020). 2016 yılında Münih’teki Haus der Kunst’ ta *Post War 1945- 1965* sergisinde eserleri yer almış,

2017 yılında Londra Tate Modern’ de restrospektif sergisi düzenlenmiş ve aynı eserleri Berlin’de Deutsche Bank KunstHalle’ de gösterilmiştir (Sönmez, 2020). Katıldığı bütün sergiler onun yalnızca dönemine tanıklık eden bir sanatçı değil, aynı zamanda kültürel sınırları aşan bir dünya sanatçısı olduğu gerçeğini göstermektedir.

4. Araştırma Bulguları ve Yorumlar

4.1 Yaşamının Fahrelnissa Zeid’in Eserleri Üzerinde Etkisi

Sanatçının hayatında tecrübe ettiği deneyimler; tema, teknik ve üslup bağlamında eserleri üzerinde bir etkiye sahip olabilmektedir. Kişisel ilişkilerin, sanatçının karşılaştığı zorlukların ve toplumsal olguların yaratıcı süreci şekillendirmesi mümkündür. Sanatçının kişisel yaşam öyküsü, yalnızca eserlerinin içeriğini değil, aynı zamanda izleyiciyle kurduğu bağı da derinleştirir, bazen ayna görevi üstlenir. Örneğin: Vincent Van Gogh (1853- 1890), Frida Kahlo (1907- 1954) gibi sanatçıların yaşadığı fiziksel ve ruhsal acıların, yalnızlık duygusunun, kimlik arayışlarının eserlerine yansıdığı gözlemlenebilir. Fahrelnissa Zeid de çok katmanlı kişisel hayatında pek çok zorlukla karşılaşmıştır. Zeid’in yaşadığı değişimlerin, ruhsal çalkantılarının, trajedilerin ve toplumsal bazı olayların eserlerine yansıdığı görülmüştür.



Görsel 1. Fahrelnissa Zeid, *Yaşamın Üç Evresi ve Sonrası*, 1943, Kontraplak üzerine yağlıboya, 125 x 206 cm, Ela Sefer Koleksiyonu.



Görsel 2. Fahrelnissa Zeid, *Birgün ve Hayatta Üç An*, 1944, Kontraplak Üzerine Yağlıboya, 125 x 206 cm, Ra' ad bin Zeid Koleksiyonu.

Fahrelnissa Zeid hayatının bazı dönemlerinde, uzun süren depresyon süreciyle uğraşmış, bu dönemlerinde sanatı, ruhsal bir sağaltım yöntemi olarak görmüştür. Bu kapsamda, resim yapmak Zeid için hayattan bir kaçış ya da kopuş değil, aksine bir ifade aracı ve kendini yeniden inşa etme yolu gibi yorumlanabilir. 1938 yılında Bağdat'ta başlayan depresyon süreci 1940'lı yılların neredeyse ortalarına kadar devam etmiştir. O döneminde yapılan bu iki karamsar eser, koyu renk paleti ve serbest fırça vuruşlarıyla dikkat çekmektedir. Görsel 1'in sol tarafında mavi ve siyah tonlar hakimdir. Müslüman mezarlığını tasvir eden bu kısım ölüm temasını açıkça vurgulamaktadır. Tuvalin ortasındaki sahnelerden biri siyah giyimli dansçılar, diğeri ise piknik yapar gibi görünen bir grup insandır. Resimde dansçı tasviri, ölüm ve hayat arasındaki simbiyotik ilişki olarak; piknik tasviri ise yaşamın sıradanlığı olarak görülebilir. Resmin sağ tarafında yer alan hayat ağacına benzer figür, yaşamı ve yaşamın döngüselliğini ifade etmektedir. Resmin sol alt köşesindeki göğe yükselen dumanlar ve alevler yıkımı ve savaşı çağrıştırmaktadır. Bu kısım, o yıllarda devam etmekte olan İkinci Dünya Savaşı'nın sanatçı üzerinde etkisi olarak da yorumlanabilir.

Görsel 2'de daha soyut bir anlatım ve sembolik bir yapı görülmektedir. Ateşi anımsatan kırmızı formlar, yoğun duyguları veya bir tür yeniden doğuşu sembolize ediyor olabilir. Resmin orta kısmında yer alan geometrik formdaki şehir silüeti, düzenin ve uygarlığın karmaşık doğasını; şehir görüntüsünün arkasında kalan dağlar ve ağaç figürleri doğa ve insan arasındaki çatışmayı

vurgulamaktadır. Resmin sağı tarafındaki geceyi çağrıştıran koyu mavi tonlar melankoliyi ifade ediyor olabilir. Resmin genel yapısına bakıldığında, üst üste binen imgeler, labirent benzeri bir his uyandırmaktadır. Bu durum sanatçının depresyon sürecinde hissettiğı zihinsel karmaşıklığın ve çıkmazların göstergesi olarak yorumlanabilir.

Fahrelnissa Zeid'in yaşamının eserlerine etkisi bağlamında en iyi değerlendirilebilecek serisi 1958 yılında üretmeye başladığı "Paleokrystal" serisidir. 1958 yılında Irak Kraliyet ailesine yapılan kanlı darbenin ardından Zeid ailesinin hayatı da derinden etkilenmiştir. Darbeden sonra büyük trajedi yaşayan Emir ve Fahrelnissa Zeid Londra' da bir apartman dairesine taşınmıştır. O dönem resim yapmayı bırakan ve kendisini tamamen eşine ve gündelik ev işlerine adayan Zeid, elli yedi yaşında ilk defa mutfağına girmiş ve hindi pişirmiştir. İçindeki üretim arzusuna engel olamayan Zeid, hindinin ve akabinde bütün kümes hayvanlarının kemiklerini biriktirmiş, temizlemiş, boyamış ve sonrasında cilalamıştır ve bunları oyuncak olarak tanımlamıştır.

Bu "oyuncaklar" daha sonra, tavuk kemiklerinin cam, reçine ve boya ile füzyonu neticesinde vücut bulan Paleokrystal serisine dönüşmüştür (Güray, 2020).



Görsel 3. Fahrelnissa Zeid, *Kemikli Kompozisyon*, 1960'lar.



Görsel 4. Fahrelnissa Zeid, *İşaretler ve Semboller*, 1967, Reçine, kemik, metal, 45x 29 cm.

Zeid'in "Paleokrystal" serisi, sanatçının materyal ve anlam arasındaki ilişkiyi sorguladığı yenilikçi bir yaklaşımı yansıttığı bir çalışma olarak yorumlanabilir. Kümes hayvanlarının kemiklerinin sanatsal bir malzeme olarak kullanılması ilk başta şaşırtıcı görünebilir. Ancak sanatçının bu materyal seçimine yeni bir form kazandırması yoluyla, yaşamın maddeselliğini ve ölüme bağlı dönüşüm sürecini vurguladığı düşünülebilir.

Osmanlı İmparatorluğu ve Arap dünyası gibi kültürel olguların etkisini taşıyan Zeid, yaşam ile ölüm gibi çift anlamlılıkları sanatsal bir ifadenin tezahürü olarak yorumlamış olabilir. Bu seri, sanatta malzemenin ve anlamın sınırlarını yeniden belirlerken, yaşamın kalıntılarından doğan sanatsal bir zaferi temsil etmektedir. Sanatçı kimliğinin yanı sıra çok iyi bir yüzücü olan Zeid, yazılarını dinlenmek, yüzmek ve üretmek amacıyla İtalya'nın Ischia adasındaki yazlık evinde geçirmiştir. Ada, Zeid için yalnızca fiziksel bir mekân değil, aynı zamanda zihinsel ve yaratıcı bir mola yeri olmuştur. Zeid'in Ischia adasında ürettiği

eserler, sanatsal pratiği çerçevesinde doğa, renk ve duygu arasındaki ilişkiyi derinlemesine işlediğini göstermektedir.



Görsel 5. Fahrelnissa Zeid, *Sualtı Dünyası*, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya, 179 x 208 cm, Raad Zeid- Al Koleksiyonu.



Görsel 6. Fahrelnissa Zeid, *Puncta Imperator*, 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya, 164.8 x 210.5, Raad Zeid- Al Hussein Koleksiyonu.

Görsel 5 ve 6’da görüleceği üzere, bu seride soyut bir anlatım ön plana çıkmış; formların duysal ve organik bir yapıya sahip olduğu görölmüşür. Ayrıca seride yoğun mavi tonlarının kullanımı dikkat çekicidir. Maviyle birlikte yeşil, sarı ve kırmızı gibi kontrast renklerin kullanımı, eserlere dinamik bir atmosfer katmıştır.

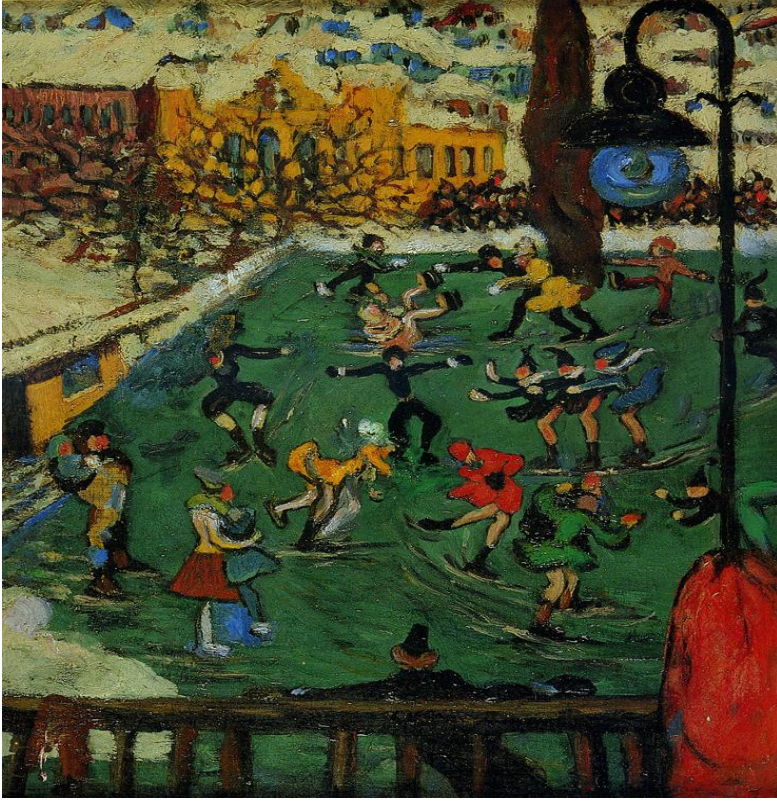
Sanatçının renk tercihleri ve kullandığı soyut formlar, anlam yaratımı amacından ziyade, bir his yaratımını amaçladığını düşündürür.

4.2 Çok Kültürlülük Kavramının Fahrelnissa Zeid'in Eserleri Üzerinde Etkisi

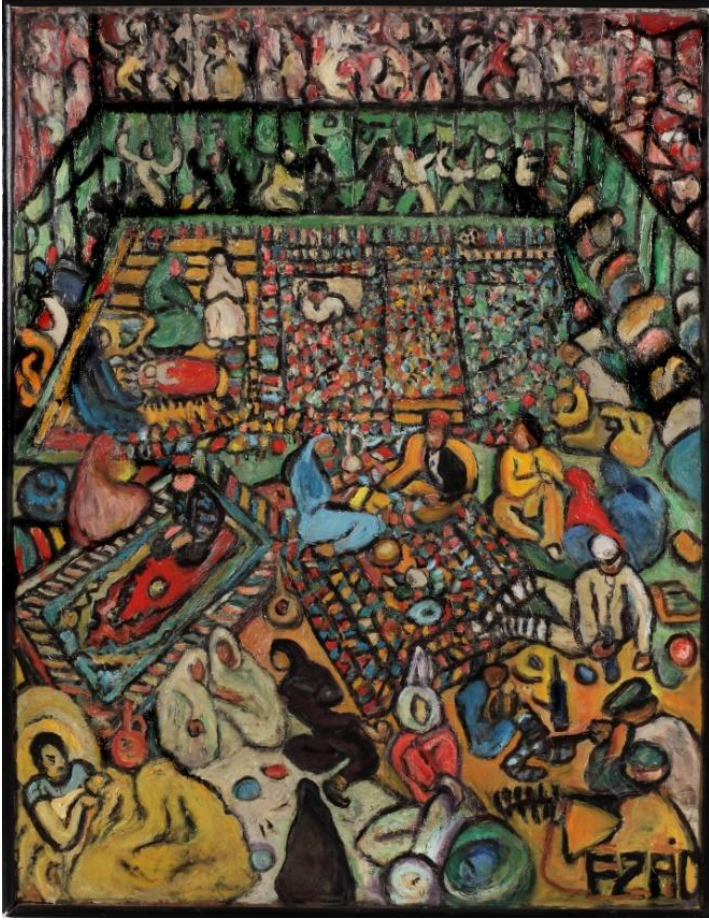
Modernizmden sonra farklı şekilde görünür olan çok kültürlülük, Postmodernizm ile birlikte kültürel çeşitlilik ve kültürlerarası diyalog olarak yeniden ortaya çıkmıştır. Bu durum etkisini siyasette, felsefede ve sanatta da gösterir. Sanatta kimlik üzerinden üretilen işler, egemen kültürün içinde kendine yer bulmaya çalışarak kendi kimlik göstergeleriyle görünür olmaya çalışır.'' (Akkol, 2018, s. 488).

Fahrelnissa Zeid'in de sanatı, hayatının çok kültürlü dinamikleriyle şekillenmiştir. Osmanlı aristokrasisinin bir ferdi olarak doğmuş, sanatçı olarak, Batı'nın entelektüel ve sanatsal çevrelerinde aktif bir rol üstlenmiştir. Çok kültürlülük olgusu, onun eserlerinde hem biçimsel hem de tematik düzlemde kendini göstermektedir.

İlk eşi İzzet Melih Devrim ile birlikte pek çok Avrupa ülkesini ziyaret eden Zeid, Hollanda ziyareti sırasında Yaşlı Pieter Brueghel'in (1530-1569) eserlerini görmüş ve daha sonrasında sanatçıyı en sevdiği ressam olarak nitelendirmiştir (Laïdi-Hanieh, 2017). Depresyon sürecinde Budapeşte' de kaldığı sürece Brueghel ile ilgili kitap okumuş ve okuduğun bu kitabın da etkisiyle, Brueghel'in bol figürlü kompozisyonlarından öykünen şehir manzaraları resmetmiştir.



Görsel 7. Fahrelnissa Zeid, *Budapeşte- İstanbul Ekspresi*, 1943, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54 x 46 cm, Özel Koleksiyon.



Görsel 8. Fahrelnissa Zeid, *Üçüncü Mevki Yolcuları*, 1943, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 100 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu.

Fahrelnissa Zeid'in Görsel 7 ve Görsel 8'de yer alan eserlerinin Brueghel'den etkilenecek yaptığı ve bu kapsamda çok kültürlülüğünün sanatsal bir yansıması olarak yorumlanabilir. Zeid'in bu eserleri hem geniş perspektifleri hem de kompozisyondaki detaylar açısından Brueghel'le benzerlik göstermektedir. Brueghel'in kırsal yaşamı ve toplumsal ritüelleri yansıtan eserleri gibi, Zeid de toplumsal katmanları dinamik bir şekilde resmetmiştir.

Brueghel'in köy hayatını idealize eden eserlerinin aksine, Zeid daha kozmopolit bir bakış açısıyla farklı kültürleri bir araya getirmiştir. Örneğin: Görsel 8'de yer alan figürler, Osmanlı, Orta Doğu ve Batı Avrupa kültürlerine dair görsel ipuçları yansıtır. Bu yansıma, figürlerin giyimlerinden ve zemindeki halıların oryantalist motiflerinden görülebilir. Zeid'in Brueghel'den ilham alması taklitten ziyade, yeniden biçimlendirme ve yorumlama durumudur.

Zeid'in Brueghel'den esinlenerek yaptığı bu eserlerde, hem Batı sanat geleneğiyle olan ilişkisi hem de kendi köklerine olan bağlılığı gözlemlenebilir.



Görsel 9. *Abaya Giymiş Bedevi Kadın* *Eskizi*, Fahrelnissa Zeid, 1944 (Laïdi- Hanieh, 2017, s. 67).



Görsel 10. *Bedevi Kadın Eskizi*, Fahrelnissa Zeid, 1944 (Laïdi- Hanieh, 2017, s. 104).

Bağdat'ta yaşadığı dönem Fahrelnissa Zeid, Bedevi kadınlarının günlük yaşamlarından, kadınların giysi kıvrımlarının vücutlarında oluşturduğu formlardan çok etkilenmiş, figürleri neredeyse soyutlayarak, onların kültürel estetiğini resimlerine yansıtmıştır.

Zeid'in Bedevi kadınlarının rüzgarlarla savrulan abaları ve hızlı hareketlerinin soyut bir tavırla tasvir yorumlanması, kültürel bir gözlemden hareketle evrensel bir form yaratma gayretini gösterir. Bu eskizler, sadece Bedevi kültürüne odaklanmamış, aynı zamanda Zeid'in kendi kimliğinin ve köklerinin farklı kültürlerle nasıl etkileşim halinde olduğunu da yansıtmıştır. Yerel unsurları modernist bir anlatıma dönüştüren bu eskizlerin, çok kültürlü bir sanat anlayışını temsil ettiği düşünülebilir.

Fahrelnissa Zeid, 20. yüzyılı etkisi altına alan soyut sanattan uzak duramamış, bu tarzda oldukça büyük boyutlarda, kendi kültürel ve kişisel birikimini de sentezleyerek hatırı sayılır miktarda eser üretmiştir.

20. yüzyıl resim sanatında dışavurumcu bir ifadeyle şekillenen soyut sanat, nesne ve canlıların somut görünüşlerinden kasti olarak uzaklaşarak, resim yapılan yüzeyde renk, çizgi, biçim ve leke gibi plastik öğelere odaklanmıştır. Soyut sanat

anlayışında, biçimler arası kompozisyonlarda uyum sağlanması, bu uyumun estetik bir deneyime evrilmesi ve gelişmekte olan “abstre” sanatın tanımlanabilmesi için renk, kütle, çizgi ve biçim gibi temel plastik öğelerin bilinçli ve dengeli bir biçimde harmanlanması esas olmuştur (Öztütüncü ve Özkartal, 2015).



Görsel 11. Fahrelnissa Zeid, *Çadırlar*, 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51 x 61 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu.



Görsel 12. Fahrelnissa Zeid, *Triton Ahtapotu*, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 181 x 270 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu.

Görsel 11’de yer alan “Çadırlar” tablosundaki geometrik yapılar ve katmanlı kompozisyonlar hem Doğu’daki geleneksel desen anlayışını hem de Batı soyutlamanın dinamik formlarını yansıtır. Bedevi kültürünün hareketli doğasıyla da özdeşleştirilebilen eser, Zeid’in çok kültürlüğüne vurgu yapar.

Görsel 12’deki “Triton Ahtapotu”nda görülen soyut formlar, Bizans mozaiklerinin organik ritmlerini çağırıştır. Bu bağlamda, Batı mitolojisine ve Zeid’in kendi köklerinden gelen organik motiflere gönderme yaptığı düşünülebilir. Bizans mozaiklerinde görülen yoğun renk geçişleri, Zeid’ in soyutlamalarında kendine has bir estetik anlayışı ve yorumlamayla yeniden anamlanır.

Zeid, farklı kültürlere ait unsurları abstre aracılığıyla evrensel bir ifade şekline dönüştürmüştür.

5. Sonuç

Fahrelnissa Zeid’in sanatı, yaşamının çok kültürlü doğası ve kişisel yolculuklarının özgün bir yansıması olarak yorumlanabilir. Osmanlı aristokrasisinden gelen kökenleri, Batı Avrupa’nın modernist tavrıyla buluştuğu noktada bir sentez oluşturmuş, bu sentez eserlerinin hem formuna hem de içeriğine derinlemesine işlemiştir.

Sanatçının yaşamı boyunca farklı coğrafyalarda yaşamış olması ve farklı kültürlerle etkileşim içinde bulunması, eserlerine dinamik bir çeşitlilik katmıştır. Bu çerçevede, Zeid'in eserleri sadece sanatsal bir ürün değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve kültürel sınırların sorgulandığı görsel bir mecra olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda Fahrelnissa Zeid'in eserleri, bireysel yaşam deneyimlerinin sanatsal dışavurumunun yanı sıra Doğu ile Batı arasında kurulan estetik ve düşünsel bir diyalogun görsel karşılığı olarak da değerlendirilebilir. Sanatçının çok katmanlı kimliği, eserlerinde hem kişisel hafızaya hem de evrensel modern sanat söylemine eklemlenen bir anlatı oluşturmakta; bu yönüyle Zeid, modern sanat tarihindeki konumunu kültürel geçişkenlik, aidiyet ve kimlik kavramlarını yeniden tanımlayan özgün bir sanat pratiği üzerinden sağlamlaştırmaktadır. Eserlerinin günümüz sanat ortamında hâlen ilgi ve ilham kaynağı olmasının temelinde de bu zamansız ve evrensel anlatım gücü yatmaktadır.

Sonuç olarak, Fahrelnissa Zeid'in eserleri, modern sanat tarihindeki yerini, estetik yeniliklerle birlikte; çok kültürlü bir dünya görüşünün sanatsal bir forma dönüştürmesiyle güçlendirmiştir. Zeid'in sanatında yaşamının ve çok kültürlülüğün etkisi hem bireysel hem de evrensel bir kimlik arayışını temsil etmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde, eserleri günümüz sanat dünyasında hâlâ ilham veren bir konumdur.

Kaynakça

- Akkol, N. (2018). Çok kültürlülüğün günümüzde kabulü ve görsel sanatlarda kullanımı, *Ulakbilge*, Sayı: 23, s. 488.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır? *Ali Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 2, s. 368.
- Baraz, Y. (2021). *Fırtınaya doğru*. Bozlu Sanat ve Yayıncılık
- Bayav, D. (2011). 19. yy. sonu 20. yy. başında kadın ressamlarımız. *Dumlupınar Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 29, s. 3.
- Genç, M, A. (2012). D Grubu ressamlarının Türk resim sanatının gelişimine olan katkıları. *İdil Sanat Dergisi*, Sayı: 5.
- Güray, E. (2020). Fahrelnissa Zeid' a ışık, renk ve şeffaflık bağlamında yeniden bir bakış. *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı: 8.
- Laïdi- Hanieh, A. (2017). *Fahrelnissa Zeid iç dünyaların ressamı*, RES Yayınları, İstanbul.
- Öztütüncü, S., Özkartal M. (2015). Soyut resimde yapısal bütünlük ve biçim verme, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt: 8, Sayı: 15, s. 92
- Sar, E. (2021). Osmanlı İmparatorluğu' nda batılılaşma hareketlerinden son dönemlere doğru uzanan yolculukta yetişen öncü kadın ressamımız Müfide Kadri ve eserindeki kadın imgesi. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 4 (2): 221-234
- Sönmez, N. (2020). *Fahrelnissa Zeid sözlüğü*. Doğan Kitap, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1993). *Çağdaş Türk sanatı*. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://www.soylentidergi.com/fahrelnissa-zeid-zamansiz-ressam/> Erişim Tarihi: 09. 01. 2025.
- Görsel 2. <https://shop.tate.org.uk/fahrelnissa-zeid-three-moments-in-a-day-and-a-life/fahzei014.html> Erişim Tarihi: 09. 01. 2025.
- Görsel 3. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1132082> Erişim Tarihi: 11. 01. 2025.
- Görsel 4. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1132082> Erişim Tarihi: 12. 01. 2025.
- Görsel 5. <https://www.wikiart.org/pt/fahrelnissa-zeid> Erişim Tarihi: 12. 01. 2025.
- Görsel 6. <https://mergimozdamar.wordpress.com/2017/08/24/review-fahrelnissa-zeid-the-princess-of-abstract-art/> Erişim Tarihi: 12. 01. 2025.
- Görsel 7. <https://www.antikalar.com/cama-hayat-veren-sanatc-emile-galle> Erişim Tarihi: 13. 01. 2025.

- Görsel 8. <https://www.artkolik.net/yazilar/fahrelnissa-zeid-hakkinda-bilmedikleriniz-7805> Erişim Tarihi: 14. 01. 2025.
- Görsel 9. Laïdi- Hanieh, A.(2017) . *Fahrelnissa Zeid iç dünyaların ressamı*, RES Yayınları, İstanbul, Ss. 67. Erişim Tarihi: 14. 01. 2025.
- Görsel 10. Laïdi- Hanieh, A.(2017) . *Fahrelnissa Zeid iç dünyaların ressamı*, RES Yayınları, İstanbul, Ss 104. Erişim Tarihi: 16. 01. 2025.
- Görsel 11. https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/fahrelnissa-zeid-istanbul-modern-koleksiyonu-ndan-bir-secki_128239 Erişim Tarihi: 19. 01. 2025.
- Görsel 12. <https://www.wikiart.org/en/princess-fahrelnissa-zeid/triton-octopus-1953> Erişim Tarihi: 19. 01. 2025.

