

Güzel Sanatlarda Akademik Çalışmalar II



Editörler
Gülşah ERGÜN
Bekir YİTİK

Güzel Sanatlar



LIVRE DE LYON

2025

GÜZEL SANATLARDA AKADEMIK ÇALIŞMALAR II

Editörler

Gülşah ERGÜN

Bekir YİTİK



LIVRE DE LYON

Lyon 2025

GÜZEL SANATLARDA AKADEMIK ÇALIŞMALAR II

Editörler

Gülşah ERGÜN

Bekir YİTİK



LIVRE DE LYON

Lyon 2025

Güzel Sanatlarda Akademik Çalışmalar II

Editor • Assoc. Prof..Dr. Gülşah ERGÜN • Orcid: 0000-0002-7600-066X
• Asst. Prof. Dr. Bekir YİTİK • Orcid: 0000-0002-4308-3833

Cover Design • Motion Graphics

Book Layout • Motion Graphics

First Published • December 2025, Lyon

e-ISBN: 978-2-38236-081-1

DOI: 10.5281/zenodo.18109319

copyright © 2025 by Livre de Lyon

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission from the Publisher. The author or authors of the relevant section are responsible for any copyright infringement that may occur due to the images and graphics used in the book. The editor or publisher does not assume responsibility in this regard.



Publisher • Livre de Lyon

Address • 37 rue marietton, 69009, Lyon France

website • <http://www.livredelyon.com>

e-mail • livredelyon@gmail.com



ÖNSÖZ

Sanat, yüzyıllardır insanın kendini ifade etmesinin en estetik ve güçlü yolu olmuştur. Sanat tek sesli değildir, tek bir dili yoktur. Mimarının formlarından müziğin tınlarına, moda tasarımının derinliğinden görsel sanatların renklerine kadar geniş bir yelpazede hayat bulur. Bu noktadan hareketle; sanat bazen bir seste, bazen bir dörtlükte hatta bazen bir evin çatı şeklinde hissettirir kendini. Hayattın her noktasında karşımıza çıkar, düşünce ve duyguları estetik bir anlatım yoluyla görünür hale getirir. Böylece sanat, insanın hayat ile kurduğu bağı güçlendirmektedir. Bu yönü ile bakıldığında, çalışma alanı oldukça geniş ve kapsamlıdır. Bütün bu bilgilerin ışığında bu çalışma; güzel sanatların farklı alanlarını, değişik bakış açılarıyla ve bütüncül bir perspektif ile sunmayı amaçlamaktadır.

“Güzel Sanatlarda Akademik Çalışmalar” adlı bu kitap sanat olgusuna farklı bir pencereden bakmaya çalışmıştır. Farklı sanat disiplinlerinin birbirine temas ettiği noktaları aydınlatmayı hedefleyen bu eserin, alandaki akademik boşluğu dolduracağına ve gelecek çalışmalara kaynaklık edeceğine inanıyoruz. Kitaptaki tüm bölümler sadece estetik açıdan değil, teknik açıdan incelenmiştir. Bu nedenle akademik literatür açısından zengin bir kaynak olması bizler için önem arz etmektedir. Ayrıca sadece güzeli arayan değil, tekniği ve teoriyi de sorgulayan bu akademik birikimin, sanat literatürümüze kalıcı bir değer katması bizler için büyük bir gurur kaynağıdır. Bu kitabın hayata geçmesinde büyük emeği olan başta yazarlarımız olmak üzere, editörlerimize, hakemlerimize ve tasarım ekibimize teşekkürlerimi sunarım.

Doç. Dr. Gülşah ERGÜN
Dr. Öğr. Üyesi Bekir YİTİK

CONTENTS

ÖNSÖZ	I
BÖLÜM I. SANATTA KİŞİSEL BELLEK YANSIMALARI <i>Seda ÖZCAN ÖZDEN & Adile Feyza ÖZGÜNDOĞDU</i>	1
BÖLÜM II. SINIRLARIN ÖTESİNDE, DELİLİĞİN KIYISINDA: GIORGIO DE CHIRICO <i>Derya UZUN AYDIN</i>	33
BÖLÜM III. KİMLİĞİN VE BELLEĞİN MALZEME ÜZERİNDEN OKUNMASI: ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE BİR BAKIŞ <i>Hava KÜÇÜKÖNER</i>	41
BÖLÜM IV. BASKI RESİM SANATINDA MALZEME ESTETİĞİ VE BATILI ÖNCÜ ÇAĞDAŞ UYGULAMALAR <i>Mustafa KÜÇÜKÖNER</i>	59
BÖLÜM V. TÜRK HALI- KİLİM MOTİFLERİNDEN BEREKET, KUŞ VE HAYAT AĞACININ ÇAĞDAŞ SANATA YENİDEN UYARLANMASI <i>Hava KÜÇÜKÖNER</i>	75
BÖLÜM VI. ÇAĞLARIN KESİŞİMİNDE: 19. VE 20. YÜZYIL DÜNYA PİYANO İCRACILIK EKOLLERİ <i>Nargiz EMİNOVA & Özlem DOĞAN</i>	103
BÖLÜM VII. KÜLTÜRLERARASI BİR KÖPRÜ OLARAK MÜZİK: SİNEKLİ BAKKAL'DA KADIN VE KİMLİK İNŞASI <i>Mehtap ULUBAŞOĞLU</i>	137
BÖLÜM VIII. KASTAMONU (DADAY) ERTAŞ KÖYÜ BİNBAŞIOĞLU MAHALLESİ'NDE BULUNAN BİNAN AİLESİNE AİT EVİN KALEM İŞLERİ VE MEVCUT KORUNMA DURUMU <i>Muhammet BİLGİN & İ.M.V. Noyan GÜVEN</i>	149

- BÖLÜM IX.** İSTANBUL'DA ART NOUVEAU
ÜSLUBUNUN İKİ ÖRNEĞİ: ÇİNİLİ
RIHTIM HAN VE MERKEZ RIHTIM HAN 169
Ali Murat AKTEMUR
- BÖLÜM X.** BİTKİSEL KAYNAKLI BOYAR MADDELERLE
SHİBORİ UYGULAMALARI: KOLEKSİYON
TABANLI BİR YAKLAŞIM 179
Dilek TÜM CEBECİ & Ilgım Eylül BULUT
- BÖLÜM XI.** YAPAY ZEKA VE GERÇEKLİK ALGISİNİN
DÖNÜŞÜMÜ: HIÇBİR ŞEY OLMAMIŞ GİBİ 203
Uğur GÜNAY YAVUZ

BÖLÜM I

SANATTA KİŞİSEL BELLEK YANSIMALARI¹

Reflections of Personal Memory in Art

Seda ÖZCAN ÖZDEN & Adile Feyza ÖZGÜNDOĞDU²

*(Dr. Öğr. Üyesi), Kapadokya Üniversitesi,
e-mail: seda.ozcan@kapadokya.edu.tr,
Orcid: 0000-0001-9181-9326*

*²(Prof. Dr.), Hacettepe Üniversitesi,
e-mail: feyza.ozgundogdu@hacettepe.edu.tr,
Orcid: 0000-0003-1029-7509*

1. Giriş

Sanat eserine sanatçı tarafından yüklenen anlam boyutları eserin biricikliğini vurgulamakla beraber kendine özel bir inşa gerçekleştirilmesini gösterir. Sanatın anlam üretme ve aktarma niteliğine kişisel bellek yansımaları yönüyle yaklaşmak, sanat ediminin bireysel kökenli tavrını; izleyiciü eser ve sanatçı arasındaki ilişkiyel bütünlük üzerinden değerlendirme olanağı sunar. Sanatsal üretimin başlangıç noktasını oluşturan çok sayıda etkenin arasında, sanatçının yaşam deneyimlerinin ve öznel yorumunun kullanılan malzemeyle bütünlüşmesi belirleyici bir konumda yer alabilir. Bu bağlamda sanatçı kimliğı, izleyici ile eser arasındaki karşılaşmada yapıtın ifade alanını genişleten temel unsurlardan biridir. Gielen'e göre (2016: 43) sanatçı imzası, eserin üreticisiyle kurduğı ayrılmaz bağı temsil eder. Benzer biçimde Rothko, sanatsal üretimi insanın kendini ifade etme gereksiniminin sürekliliğıyle ilişkilendirir (2020: 61). Bu zorunluluk, sanatçının imge yaratım sürecinde kendi içsel dünyasından beslenmesini doğal bir eğilim haline getirir.

1* Özcan Özden, Seda (2021). "Sanatta Öznenin Otobiyografik İnşası: Çocukluk Odağı", Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu'ndan üretilmiştir.

Bu çalışma kapsamında, kişisel belleğe ait izlerin sanat eylemi içerisindeki rolü; an ve anılardan beslenen öznel ifadeler ve bu ifadelerin sanatsal yansımaları üzerinden ele alınmıştır. Bellekte yer alan anıların, şimdiki zamanın bakış açısıyla yeniden anlamlandırılarak geçmişin yeniden inşasına nasıl katkı sağladığı ve bu sürecin sanatsal üretime nasıl yansıdığı incelenmiştir.

Geçmişe ait öznel deneyimler, şimdiki zamanın ayrılmaz bir parçası olarak varlığını sürdürür. İmgesel düşünme süreçleri ve anıların canlı tutulma arzusu doğrultusunda kişisel nesnelere, objelere ve eşyalara; bireysel deneyimleri pekiştiren nitelikleriyle tasarım sürecinde etkin rol üstlenir. Yaşanmışlıklara tanıklık eden bu unsurlar, geçmişe dair fragmanları görünür kılarak eserin oluşumuna ilham kaynağı olma potansiyeli taşır. Kişisel sanat pratiği içinde inşa edilen biyografik anlatılar ise, kişisel bellek yansımalarına ilişkin değerlendirmeler sunarken özgün sanatsal örnekler üretme imkânı sağlar.

2. Kişisel Bellek Yansımaları

Şimdiki zamanın içinden anılara yöneldiğimiz noktada kişisel bellek, yalnızca geçmiş deneyimlerin saklandığı bir alan değil; aynı zamanda sanatsal düşüncenin ve üretimin beslendiği temel kaynaklardan biri olarak ortaya çıkar. Geçmişte yaşanan bir anı öznel bir yaklaşımla yeniden düşünme eylemi, o anın zihinsel düzlemde yeniden inşa edilmesini sağlarken, sanatsal üretimde imgeye dönüşebilecek bir potansiyel de yaratır. Bu süreçte bellek, sanatçının içsel dünyası ile dış dünyayı buluşturan bir ara alan işlevi görür. Gündelik yaşamın sıradan görünen pek çok ögesi; bir bardak çay, yürünülen bir sokak, duyulan bir melodi ya da okunan kısa bir cümle; sanatçı için bellekte yer eden anıların yeniden yüzeye çıkmasına aracılık edebilir. Bu tür tetikleyici unsurlar, geçmiş deneyimlerin bugünün bakışıyla yeniden yorumlanmasını sağlayarak sanatsal ifadenin çıkış noktasına dönüşür. Böylece anılar, yalnızca hatırlanan olgular olmaktan çıkar; yeniden kurgulanan, dönüştürülen ve estetik bir dile bürünen imgeler hâlini alır. Bellek, yaşam boyunca edinilen bilgilerin depolandığı bir yapı olmasının ötesinde, duygusal ve duyuşsal izlerin biriktiği bir alan olarak sanatsal üretimin temel bileşenlerinden biridir. Yaşanılan mekânlara, öğrenilmiş becerilere ya da gündelik pratiklere ait bilgiler bellekte yer alırken; bu içeriklere eşlik eden duygulanımlar, sanatçının ifade biçimini doğrudan etkiler. Bu bağlamda, belleğin farklı türleri arasında bireyin yaşam öyküsüne ait deneyimleri içermesi bakımından otobiyografik nitelik taşıyan anısal bellek, sanat edimi ve bellek ilişkisini anlamlandırmada yer bulur.

Bellek kavramı aslında kültürel bir öge olarak toplumların yaşayış düzleminde geniş kodlamalara sahip bir betimlemeyi de içerisinde barındıran farklı yapısalıkları da bünyesinde tutan bir bütündür (Kırmızıgül, 2023a: 63). Psikolojide bellek genellikle anlamsal, anısal ve işlemsel olarak ele alınır (Boyer ve Wertsch, 2015: 6). Anısal ve anlamsal belleğin birleşimiyle oluşan otobiyografik bellek; kişinin canlı olarak hatırladığı anılarla ilgili olay zamanı ve yerinin kişisellik ile ilişkisi üzerinedir (Psikolojisoğlu, t.y.). Anısal bellek ise, geçmişte yaşanan bir olayın zihinde yeniden canlandırılması ile ilişkilidir (Suddendorf ve Corballis, Tulving'den aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015: 8).

Draaisma, bellek ve hatıra kavramlarının Latince “*memoria*” sözcüğünde birleştiğini belirtirken, Batı kültüründe bellek ile yazının tarih boyunca kurduğu yakın ilişkiye dikkat çeker. *Memoria* ve İngilizcedeki *memorial* kelimelerinin hem “anı” hem de “yazılı kayıt” anlamlarını taşıması, zihinsel hatıralarla bilgiyi kalıcı kılmak için geliştirilen yazılı araçlar arasındaki güçlü bağı açık biçimde ortaya koyar (Draaisma, 2018: 47). Arnheim'e göre geçmişten edinilen görsel deneyimler, bireyin mevcut algısal alanı içinde işlevsel biçimde konumlanır ve algıyı tamamlayıcı bir rol üstlenir (Arnheim, 2012: 106). Yaşantılara tekrar tekrar dönme edimi, insan ruhunun yapısal niteliklerinden biridir. İster bilinçli bir hatırlama çabası bulunsun ister bulunmasın, deneyimlenen bir olay ya da işitilen bir söz bellekte kendine bir yer edinir, iz bırakır ve ihtiyaç duyulduğunda bu ize geri dönülerek anımsama gerçekleşir (Sözer, 2019: 44). Ruhbilim bağlamında bellek, öğrenilen ya da deneyimlenen şeylerin zihinde korunmasını sağlayan bir yeti olarak tanımlanır (Türkçe Sözlük, 1974: 107). Boncompagno'ya göre bellek, geçmişi hatırlama, içinde bulunulan zamanı kavrama ve geleceği geçmiş deneyimlerle ilişkilendirerek değerlendirme olanağı sunan temel bir zihinsel süreçtir (Aktaran, Yates, 2020: 70). Ribot ise gündelik kullanımda bellek kavramının, yaşantıların saklanması, yeniden çağırılması ve geçmişteki konumlarıyla ilişkilendirilmesi olmak üzere üç temel anlam taşıdığını belirtir (Aktaran, Draaisma, 2018: 168).

Kişisel bellek bireye özgü bir geçmiş oluştururken, toplumsal bellek toplumun tarihsel sürekliliğini kurar (Sözer, 2019: 44). Hegel, belleğin tarihle kurduğu içsel ilişkinin koruyucu bir işlevi olduğunu söyler; yazılı tarih ise “tarihin düzyazısı” niteliğiyle devletin içkin gerçekliğini yansıtan bir ayna işlevi görür. Hegel bu ilişkiyi, zamanı temsil eden Kronos ile siyasal iktidarı simgeleyen Zeus arasındaki gerilim üzerinden alegorik biçimde açıklar (Aktaran, Traverso, 2020: 25). Yunan mitolojisinde bellekle özdeşleştirilen Mnemosyne, Uranos ile Gaia'nın kızıdır ve Zeus'la birlikteliğinden dokuz Musa doğmuştur

(Erhat, 2011: 207). Kronos her şeyi yok eden zamanın simgesi olarak ardında iz bırakmazken, Zeus belleğin koruyucu gücünü tarihe dönüştürebilen bir yapı olarak devleti kurarak onun egemenliğini aşar (Traverso, 2020: 26).

Kişisel anılar bireye özgü görünse de toplumsal bağlamlarda şekillenir; bireysel bellek, kolektif belleğin sunduğu çerçeveye içinde ve sosyal ilişkilerle değişerek işler. Bu nedenle geçmiş anlatıları dış referanslara dayanır. Kolektif bellek ise bireysel bellekleri kapsar ancak onlarla tam olarak birleşmeyen, zamana ve mekâna göre değişen bir yapıdır (Halbwachs, 2019: 59-64). Bellek; bireysel de olsa kolektif de şimdiki zamanın süzgecinden geçen tekil algı olarak nitelendirilebilen bir geçmiş görüntüsüdür (Traverso, 2020: 21-23). Frolov'a göre bellek, bireyin kurduğu zihinsel gerçeklik modellerinin toplamıdır; psikolojik açıdan ise bu kavram, bireyin dünya ile etkileşiminden doğan sonuçları muhafaza etmesi ve nesnelere ilişkin bellek imgelerini yeniden üretebilmesi yetisiyle açıklanır (Frolov, 1991: 43-44).

İnsanlık tarihi boyunca mağara resimlerinden kil tabletlere, papirüs ve parşömenden kâğıda ve dijital ekranlara kadar çeşitli bellek araçları kullanılmıştır. İnsan, bir olayı ya da düşünceyi aktarmak için resmetme, sembolleştirme ve yazma yollarından binlerce yıldır vazgeçmemiştir. Kayıt malzemeleri kemik uçlardan styluslara, fırça ve kalemden fotoğraf ile görüntü ve ses kayıtlarına, el yazmalarından daktilo ve bilgisayara dönüşürken; ifade biçimleri de gündelik yaşam, bilim ve sanat içinde sürekli çeşitlenmiştir.

Yapay belleklerin doğal belleğin yükünü hafifletmekle kalmayıp hatırlama ve unutma biçimlerimizi de şekillendirdiği belirtilir. Bellek çoğu zaman kazanabilir bir yüzey gibi düşünülür; bazı şeyler “hafızaya kazanır”, saklanmak istenenler yazılır, unutulanlar ise silinmiş sayılır (Draaisma, 2018: 19). İnsanın anılarından oluştuğunu ve bu anıların davranışlarını yönlendirdiğini savunan Augustinus *İtiraflar*'da (*Confessiones*) belleği zihnin bir “bilgi hazinesi” ve “engin bir meydan” olarak betimler; ona göre bellek, sınırlarına ulaşılamayan geniş bir iç mekândır (Aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015: 302). Belleği yarı-mekânsal bir yapı olarak düşünen Augustinus, bu iç alanın ölçülemezliğini vurgulayarak, insanın yaşamı boyunca biriktirdiği sayısız hatıranın bellekte hiçbir yer darlığı yaratmadığını, çünkü belleğin fiziksel sınırlara tabi olmadığını belirtir (Aktaran, Draaisma, 2018: 88).

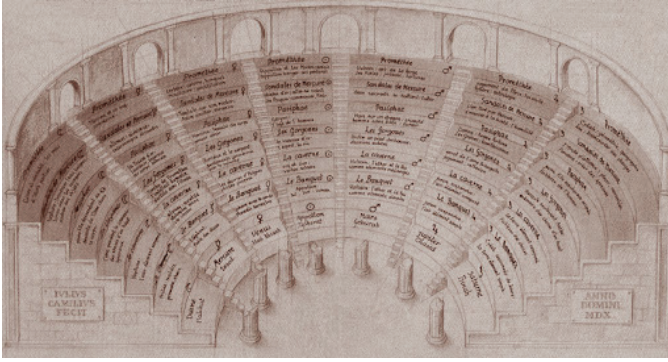
Bellek, algı ve imge arasındaki ilişki ayrılmaz bir bütünlük oluşturur. Aristoteles'in duyuşsal psikolojisi yaklaşımında bellek, duyuşlar aracılığıyla edinilen imgeleri kapsar (Draaisma, 2018: 48) ve bu imgeler, şimdiye değil geçmişte yaşanmış olanlara gönderme yapımlarıyla zamansal bir nitelik kazanır

Zihinsel imgelerin kalıcılığı ise bireyin yaşı ve mizacıyla ilişkilidir (Aktaran, Yates, 2020: 46). Douwe Draaisma'ya göre bellek, tarihsel olarak imgeler ve metaforlar yoluyla düşünülmüş; Sokrates'in balmumu tablet, Freud'un yazboz tahtası ve Carus'un labirent metaforları, belleğin katmanlı ve görünmez işleyişini açıklayan güçlü imgesel modeller sunmuştur (Draaisma, 2018: 20-21). Hafıza ile hatırlama arasındaki ayrım, Aristoteles'in yaklaşımı üzerinden açıklanabilir. Buna göre hatırlama, bireyin daha önce edinilmiş bir bilgi ya da duyuşsal deneyimi bilinç düzeyine yeniden çağırmasını ifade eder ve bu süreç, bellekteki içerikler arasında yön bulmayı gerektiren bilinçli bir çabayı içerir (Yates, 2020: 46). Hatırlama sanatının kökeni ise, belleğe ilişkin yöntemleriyle Keoslu Simonides'e atfedilir (Draaisma, 2018: 67). Sokrates öncesi lirik şair Simonides'e (MÖ 556-468) göre zihnin en doyurucu imgeleri, duyu açısından özellikle de en keskin duyumuz olan görmenin ona aktardığı izlerden oluşur; iştme ve düşünme yoluyla edinilen algılar dahi göz aracılığıyla zihne yerleşir. Plutarkos'un aktardığı üzere Simonides, resmi "sessiz şiir", şiiri ise "konuşan resim" olarak tanımlar; çünkü ressam, eylemi gerçekleştiği anda betimlerken, şair aynı sahneyi sözlerle sonradan yeniden kurar (Yates, 2020: 18-46).

Simonides'in hatırlama edimine ve hafızaya dair Draaisma'nın anlatısına göre; Simonides, Scopas adına düzenlenen bir ziyafette şiir okumak üzere davet edilir. Şiirini sunduktan hemen sonra dışarı çağırılır ve bu esnada salonun çatısı çökerek konuklar enkaz altında tanınmaz hâle gelir. Simonides ise masadaki yerleşimi ayrıntılarıyla hatırladığı için ölenlerin kimliklerinin belirlenmesine yardımcı olur (Draaisma, 2018: 67). Cicero'nun *De oratore*'da aktardığına göre Simonides, yaşadığı bu olaydan hafızayı güçlendirmeye yönelik bir yöntem çıkarır. Buna göre kişi, önce belli yerler seçmeli, ardından hatırlamak istediği unsurları temsil edecek zihinsel imgeler üretip bunları bu yerlere zihninde yerleştirmelidir. Mekânların sırası hatırlanacak şeylerin düzenini, imgeler ise onların kendisini çağrıştıracaktır. Cicero, bu yöntemi balmumu tablete kazınan harflerin işleyişine benzetir (Aktaran, Yates, 2020: 16).

Belleği tiyatro yapısıyla özdeşleştiren yaklaşımlardan biri, Simon Critchley'in *Bellek Tiyatrosu* adlı çalışmasında ele alınır. Kitabın arka kapağında eser; edebi kurmaca, otobiyografi, felsefi metin ve tarihsel inceleme arasında konumlanan çok katmanlı bir anlatı olarak tanımlanır. Critchley'e göre Rönesans bellek tiyatrolarının en çarpıcı örneği, 1480'ler civarında doğan Giulio Camillo Delmino'ya aittir (Critchley, 2015: 20). Camillo'nun tasarladığı bellek tiyatrosu, insanın belleği içinde bir yapıdaymış gibi dolaşmasına ve buradaki nesnelere incelemesine olanak tanıyan mekânsal bir model sunar

(Critchley, 2015: 18). İmgelerle donatılmış bu ahşap tiyatro, İtalya ve Fransa’da büyük ilgi görmüş; Venedik’te Camillo tarafından Erasmus’un mektuplaştığı bir kişiye bizzat tanıtılmıştır (Yates, 2020: 149). Camillo’nun küçük ölçekli bir model inşa ettiği, 1530’da ise Fransa Kralı I. Francis’in isteğiyle Paris’te tam ölçekli bir tiyatro yapımına giriştiği, ancak bu projenin tamamlanamadığı bilinmektedir. Camillo’nun ölümünden sonra, 1554’te Venedik’te yayımlanan *L’Idea del Theatro* adlı metin, tiyatronun yedi basamağını ayrıntılı biçimde anlatır (Critchley, 2015: 20).



Görsel 1. Giulio Camillo’s Theatre of Memory / Giulio Camillo’nun Hafıza Tiyatrosu.

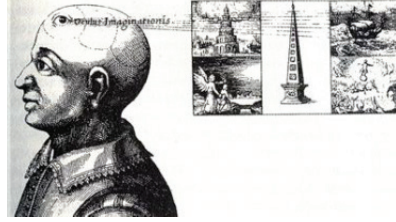
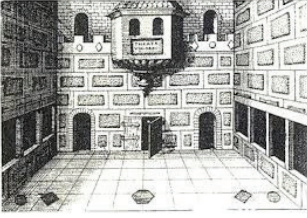
Camillo, tiyatrosunu bazen zihin ya da ruhun inşası, bazen de bunların pencereleri olarak tasvir eder; fiziksel gözle görülemeyen zihinsel içeriklerin tümünü bir anda kavranabilir kılmayı amaçladığı için yapıtını tiyatro olarak adlandırır. Yates, bu yapıtta izleyen ile izlenen konularının tersine döndüğünü belirtir. Yedi basamak ve bunlara karşılık gelen yedi gezegeni temsil eden düzenek, geleneksel tiyatro kurgusunu altüst eder: Seyirci topluluğu yoktur; sahnenin yerini alan tek bir izleyici, karşıdaki bölüme bakarak kendi üzerinde yükselen yedi düzey boyunca sıralanmış ve her biri yedi kapıyla ilişkili imgeleri görür (Yates, 2020: 150-156). Camillo’nun bellek tiyatrosunda, Antik tiyatrolardaki düzeni andıran bir hiyerarşi söz konusudur; en seçkin izleyiciler ön sıralarda yer alırken, en güçlü hatırlatıcı nesnelere tiyatronun en alt düzeyinde, “il primo grado del Theatro” olarak adlandırılan bölümde konumlandırılmıştır (Critchley, 2015: 20-21).

Critchley, Hegel’in *Tinin Fenomenolojisi* ile Camillo’nun tiyatrosu arasında, her ikisinin de hatırlamayı mümkün kılan düzeneklere dayanması bakımından bir paralellik kurar. Ona göre *Tinin Fenomenolojisi*, tarihsel

gelişimin bellekte saklanıp yeniden oynatıldığı bir “hafıza tiyatrosu”dur. Hegel, Tinin hareketini ancak sonunda başlangıcına ulaşan dairesel bir süreç olarak gördüğü için bu tiyatroyu küre biçiminde düşünür (Critchley, 2015: 28–29). Hegel’e göre zihin bireye özgü bir tinsel dramdır ve hatırlama, kişinin kendini bütünüün bakış açısından görmesini sağlar. Camillo’da özne sahnedekeyken imgeler seyirciye yerleştirilir; Hegel’in modelinde ise özne koltukta oturur ve Tin’in sahneden akıp geçen görünümünü izleyerek hepsini anımsamaya çalışır (Critchley, 2015: 29-30). Critchley’ye göre Hegel’in bellek tiyatrosu, yalnızca geçmişi değil, geleceğe dair öngörülerini de yapılandıran bir bellek modelidir; bu anlamda her birey kendi bellek tiyatrosunun hem kurucusu hem öznesidir (Critchley, 2015: 38).

Bellek ile tiyatro arasında ilişki kuran düşünürlerden biri olan İngiliz düşünür Robert Fludd (1574–1637), ars memoriae yaklaşımıyla insan zihnini bir mikrokozmos olarak ele alarak bellek kuramları üzerinde belirleyici bir etki yaratmıştır (Draaisma, 2018: 70). Hermetik felsefenin önde gelen isimlerinden biri olan Fludd için, gravürlerle zenginleştirilmiş soyut yapıtlarında yer alan çizimler yalnızca estetik unsurlar değil; düşünce sistemini görsel imgeler ve hiyeroglifler aracılığıyla aktarmaya yönelik bilinçli bir anlatım stratejisidir (Yates, 2020: 344–348). Fludd, hem sözcüklerin hem de nesnelerin hatırlanmasına hizmet eden bir bellek mekânı olarak kurguladığı tiyatro ya da sahne kavramını; söylemin, öznel eylemlerin ve temsilin gerçekleştiği kamusal bir icra alanı olarak tanımlar. Bu alan, komedy ve tragedya örneklerinde olduğu gibi, belleğin yalnızca zihinsel bir süreç değil, aynı zamanda eylem ve temsil yoluyla görünür kılındığı bir düzenek işlevi görür (*Utriusque Cosmi ... Historia*, II, 2’den, Aktaran, Yates, 2020: 356).

Fludd, hatırlamayı mümkün kılan imgelerin yerleştirildiği “tiyatro” kavramıyla, günümüzde oyunun sahnelendiği ve sahne olarak tanımlanan mekânsal alanı işaret eder (Draaisma, 2018: 71); Fludd’ın belleği temsil eden yapısı, zemini sahneyle bütünleşen ve iki katlı büyük bir ahşap tiyatro düzenini çağırıştırır. Beş girişli bu yapı, Elizabeth ve I. James döneminin çok katlı sahnelerine benzer; alt katta üç, üstte ise dandanlı bir terasa açılan iki kapı bulunur. Terasın ortasında ise yapının en dikkat çekici ögesi olan bir cumba yer alır (Yates, 2020: 356). Yates, Fludd’ın tasvirinin herhangi bir sahneye değil, Shakespeare’in oyunlarının oynandığı Globe Tiyatrosu’na gönderme yaptığını belirtir. 1613’te yanan ilk Globe’un ardından, temeli üzerine aslına sadık bir ikinci yapı inşa edilmiştir (Draaisma, 2018: 72).



Görsel 2. Fludd’ın *ars memoriae*’sinde yapay bir bellek olarak tiyatroyu tasvir eden gravür.

Görsel 3. Fludd’ın insan zihnini üç bölüme ayıran yaklaşımı.

Belleğin tiyatro mekânıyla ilişkilendirilmesi, sahnenin canlı ve deneysel bir alan oluşuyla açıklanabilir. Hatırlama ediminin algı, hayal gücü, imge ve zihinle kurduğu ayrılmaz bağ ise, Fludd’ın insan zihnini üç bölüme ayıran yaklaşımı üzerinden okunabilir.

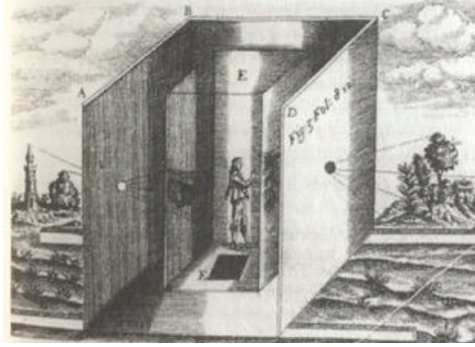
Fludd’ın yaklaşımına göre üç bölüme ayrılan zihin, beynin karıncıklarını gösteren diyagramında yeniden görünür (Draaisma, 2018: 72). Bu şemada, başın önünde “imgelemin gözü” bulunan bir figür ile beş bellek yeri yer alır; Fludd’ın hafıza düzeneklerinde sıkça kullandığı sayı da budur. Diyagram, her odada tek bir ana imge bulundurma ilkesini örnekler: ana unsur dikilitaştır; diğer imgeler Babil Kulesi, Tobias ile Melek, fırtınadaki bir gemi ve Kıyamet Günü sahnesidir. Fludd’ın bu seçimlere ilişkin kendi açıklaması ise bulunmamaktadır (Yates, 2020: 348).

Bellek, imge, hafıza ve algı üzerine yürütülen düşünsel incelemeler, bu kavramların camera obscura, fotoğraf ve film gibi görsel buluşlarla ilişkilendirildiğini ortaya koyar.

Draaisma, imge–bellek–özne ilişkisi bağlamında erken dönem fotoğraf yazınında fotoğraf levhasının “hafızası olan ayna” olarak tanımlandığını belirtir. 1839 sonrasında fotoğraf, optik bilginin kaydedilip çoğaltılabildiği bir teknolojiye dönüşür. Edison’un 1877’de tanıttığı fonograf bu işlevi işitsel alana genişleterek duyulara dışsal “yapay bellekler” oluşturur. Fotoğraf, 1895’te sinematografin ortaya çıkışına dek görsel izlenimlerin kaydını zihinsel süreçleri açıklayan temel bir metafor olarak sürdürür. Camera obscura’daki geçici imgelerin aksine fotoğraf makinesinin görüntüyü kalıcılaştırması ise belleğin güçlü bir sabitleme metaforu olarak önem kazanmasını sağlar (Draaisma, 2018: 103–184).

Camera obscura, en temel tanımıyla, duvarlarından birinde küçük bir açıklık bulunan karanlık bir mekândır; bu açıklıktan giren ışık, karşı yüzeyde dış

dünyaya ait bir görüntü oluşturur (Draaisma, 2018: 146). Karanlık bir ortama dar bir delikten ışık girdiğinde ters bir imgenin belirmesi olgusu, Antik Çağ'dan itibaren bilinmekte; Öklid, Aristoteles, İbn Heysem, Roger Bacon, Leonardo da Vinci ve Kepler gibi farklı dönemlerden düşünürler bu durumu kayda geçirerek, insan görme süreciyle olan ilişkisini tartışmışlardır (Crary, 2019: 41–42). Descartes, *Dioptrique* adlı yapıtında; camera obscura ile insan gözü arasında yapısal bir benzerlik ilişkisi kurar; bu bağlamda, camera obscuranın duvarındaki delik gözbebeğine, cam merceğe vitreous humora, görüntünün yansıdığı beyaz perde ise retina karşılık gelecek şekilde tanımlanır (Draaisma, 2018:146).



Görsel 4. Camera Obscura, 1646.

Rorty, Descartes ve Locke'ın zihni “İç Göz”e açılan bir iç mekân olarak kurguladıklarını belirtir ve yeniliğin, bedensel duyumlarla açık ve seçik fikirlerin aynı iç alanda gözlemsel nesnelere gibi ele alınmasında yattığını söyler. Descartes da algıyı görmeye değil “zihnin bakışına” dayandırır; dünyayı ancak zihinsel algı yoluyla bilebileceğimizi ve bunun için öznenin boş bir iç mekâna yerleştirilmesi gerektiğini savunur (Crary, 2019: 58). Crary'ye göre camera obscura'nın kapalı yapısı ve ışığın tek noktadan içeri girmesi, zihnin duyulardan değil aklın ışığından aydınlandığı düşüncesini çağırır. Sonraki dönemlerde aygıt geliştirilmiş, ters görüntü aynalar ve prizmalarla düzeltilmiş, hatta görüntünün masa yüzeyine yansıtılması sağlanarak dış dünyanın optik aracıyla izlenmesi mümkün hâle gelmiştir (Draaisma, 2018: 149). Bu model, 17. ve 18. yüzyıllar boyunca hem görmenin açıklanmasında hem de öznenin dış dünya ile ilişkisini tanımlamada temel bir çerçeve sunmuştur. Locke ise *An Essay Concerning Human Understanding*'de camera obscura'yı zihinsel süreçleri betimleyen bir metafor olarak kullanır; bu düzende duyumlar dışarıdan gelecek zihnin “kabul odası”na girer ve özne imgeler ile zihinsel temsilleri arasındaki ilişkiyi içe bakış yoluyla kavrayabilir (Crary, 2019: 41-58).

Fotoğraf, bellekte saklanan anıların değişmezliğini öne çıkaran; unutmaya karşı duran ve görsel deneyimi kalıcı bir kayıt hâline getiren bir bellek metaforudur; Draper, bu bağlamda zihni, duvarlarında yapılan her eylemin izlerinin yer aldığı sessiz bir galeriye benzetir (Aktaran, Draaisma, 2018: 166). Fotoğrafın bellek metaforu olarak anıları depolayıcı niteliği ise Dorothea Lange'ın, fotoğrafın zamandan bir anı olarak onu dondurmak suretiyle yaşama dönüştürdüğünü ifade eden yaklaşımıyla örtüşür (Aktaran, Hodge, 2020: 159).

Fotoğraf ya da mekansal bir unsur olarak tiyatro gibi bellekle ilişkilendirilen metaforlarının yanı sıra; geçmişin yeniden yapılanmasını ifade eden görüşler belleğin şimdiki zamanda varoluşu üzerine yoğunlaşır.

Bellek her zaman şimdiki zamanda işler ve kaynağını yaşanmış deneyimlerden alan bu yapı, gözlemlenen olgulara, bizzat içinde yer alınan ya da tanıklık edilen olaylara ve bunların öznel izlerine bağlı olarak biçimlenir (Traverso, 2020: 16–20). Geçmişe ait imgeler bellekte yeniden belirdiğinde, şimdiye ilişkin imgelerle iç içe geçer; hatta kimi durumlarda onların yerini alarak, geçmiş ve şimdi arasındaki deneyimsel sürekliliği zenginleştirir (Bergson, 2020: 65).

Halbwachs'a göre bellekte mutlak bir boşluk yoktur; geçmişin hiçbir parçası, anılardan bütünüyle yoksun saf bir imgeye indirgenemez. Yeni imgeler, bellekte varlığını sürdüren belirsiz fakat kendi gerçekliğine sahip hatıra izleri tarafından harekete geçirilir (Halbwachs, 2019: 93–94). Arnheim ise belleğin şimdinin algılanışı üzerindeki belirleyici etkisine dikkat çekerek, şimdi algılanan şeyin ayırt edici bir kimlik taşıması gerektiğini, aksi hâlde geçmişte edinilmiş biçimlerin bugünkü algıya aktarılamayacağını belirtir (Arnheim, 2012: 98). Bergson'a göre bellek, şimdiden geçmişe yönelen bir geri dönüş değil; geçmişin, şimdiki ana doğru sürekli olarak ilerlediği dinamik bir süreçtir (Bergson, 2020: 227). Medeniyet ve kültür kavramı soyut ve somut olarak aktif bir bileşen içerisinde çeşitli sembollere sahip olan geniş bir aidiyete sahiptir (Kırmızıgül, 2023b: 229). Buradan hareketle; sanat eylemi gerek üretici özne gerekse alımlayıcı konumundaki izleyici için belleği harekete geçiren bir deneyim alanı olarak değerlendirilebilir.

Kişisel bellek bağlamında sanat, geçmişe yönelmenin özgül bir biçimi olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, üretim sürecinde otobiyografik belleğini bilinçli biçimde bir esin kaynağına dönüştürebilir. Bununla birlikte sanatsal yaratıcılığın, bireyin duygu ve düşüncelerini ifade etmeye dayalı yapısı, bellek ile sanat arasındaki ilişkinin kaçınılmazlığını ortaya koyar.

Fiedler'e göre sanat, görünür dünyanın insan zihnine özgü bir algılama gücüyle doğrudan kavranmasına dayanır. Sanatsal süreç, insanın gizemli bir gerçeklikle karşılaştığında dağınık imgeleri içsel bir ihtiyaçla düzenlemeye başlamasıyla ortaya çıkar. Sanatçı eser üretirken doğayla fiziksel değil, zihinsel bir mücadele yürütür; bu çabanın karşılığında zihinsel gereksinimleri de tatmin olur (Fiedler, 2017: 55-60). Herbert Read'e göre bir imgeyi algısal canlılığıyla kavrayıp bellekte tutabilme yetisi, özellikle imgeci sanatçıyı diğer bireylerden ayıran temel bir özelliktir (Read, 2020: 22). Frank Lloyd Wright ise anlık imge ve hayalin sanatı içsel ve kutsal bir alana taşıdığını belirterek, modern dönemde sanatın giderek daha bireysel bir nitelik kazandığını vurgular (Aktaran, Artun, 2015: 84).

Bellek ve sanatçının öznel edimi arasındaki bağı, Braque'ın eskiz defterindeki özne kurgularını zaman, bellek ve hayal ekseninde yorumlayan Ferit Edgü'nün sözleri özellikle aydınlatıcıdır. Edgü'ye göre bu resimlerdeki figürler ve nesnelere, ressamın gözünü kapadığında belleğinde kalan çizgi, leke ve renk izlerinden ibarettir. Braque, çalışmasını o anda gördüğü nesneden hareketle değil; geçmişte gördüğü, belki hiç görmediği ya da yalnızca düşlemiş olduğu bir figürü ya da nature-morte'u yeniden kurarak yaratır (2013: 89).



Görsel 5. Braque, 1917-1955 Eskiz Defterinden.

Görsel 6. John Berger, “Akademi” (detay), Tato Olivas.

Görsel 7. “Sara Baras” (detay), Tato Olivas.

Bellekte önceden kurulmuş sayısız çağrışımın oluşturduğu geniş ağ, yalnızca kişisel bir hafıza ya da referans sistemi değil; benliğin bilinçli ve bilinçdışı boyutlarını kapsayan bütüncül bir özdür (Buzan ve Buzan, 2020: 39). Bellekte yer alan benzer izler, karşılıklı etkileşim içine girerek birbirlerini güçlendirebilir, zayıflatabilir ya da zamanla yer değiştirebilir (Arnheim, 2012: 101–102). Bu bağlamda, Bergson (2020: 37); imgenin bağlamından

ayrıştırılarak tek başına ele alındığında bir tasarıya dönüşebileceğini vurgular; ona göre tasarım, imgenin bu soyutlanma anında ortaya çıkar. İmge üretimi çoğu zaman öznenin geçmişle kurduğu ilişkiden beslenir ve bu ilişki mekân, kültür ve yaşantı katmanlarının bir araya geldiği bir belleksel süreçtir (Dilli, Mamur ve Saribaş, 2017: 340).

Tony Buzan'a göre sözcükler, zihindeki imgeleri harekete geçirerek onları başkalarına aktaran araçlar niteliğindedir; düşünme süreci esas olarak kelimelerden ziyade imgeler ve bu imgelerin oluşturduğu çağrışımlar üzerinden gerçekleşir (Buzan ve Buzan, 2020: 44-45). Tasarımın düşünme süreciyle kurduğu bağı, bellekte yer etmiş çağrışımların imgeler aracılığıyla canlanması üzerinden okumak için John Berger'in değerlendirmeleri yol gösterici niteliktedir. John Berger, *Hoşbeş* adlı kitabında, yazı masasında rastlantısal bulduğu Tato Olivas'ın siyah-beyaz bir flamenko dansçısı fotoğrafının belleğinde beklenmedik bir imgeleri harekete geçirdiğini anlatır. Fotoğraf, ona yıllar önce yaptığı bir süsen çizimini anımsatır; iki görüntüyü yan yana getirdiğinde dansçının bedeni ile çiçeğin geometrisi arasında şaşırtıcı bir benzerlik görür. Enerji, jest ve hareket duygularının örtüştüğünü fark ederek bu iki imgeyi Olivas'a gönderir. Olivas, karşılık olarak dansçı Sara Baros'un başka bir fotoğrafını yollar ve benzerliğin onda da bir çağrışım uyandırdığını belirtir. Berger bu "çakışmayı", sanatçıların birbirine uyarılma çabasından değil, imgelerin kökensel bir akrabalığından kaynaklandığını söyleyerek açıklar. Ona göre flamenko dansının enerjisiyle açılan süsenin ritmi farklı zamanda yakalansalar da aynı nabızla atmaktadır (Berger, 2017: 74-75).

Bellek çoğunlukla hatırlama edimiyle olumlanırken, unutma eylemi genellikle olumsuz bir değerle ilişkilendirilir. Oysa kimi durumlarda hatırlamamak ya da unutmayı istemek, bireyin yaşamsal sürekliliğini korumasının bir yolu olabilir. Bu bağlamda unutma, bir yetersizlikten çok, baş etme ve ayakta kalma stratejisi olarak da değerlendirilebilir. Hatırlama ile unutma arasındaki bu gerilim alanında bellek, sanatsal yaratıcılıkta kimi zaman hatırlanan bir anın tasarıma esin kaynağı olması, kimi zaman ise bir anı kalıcı kılma isteğiyle kurgulanması üzerinden işlev kazanır.

Otobiyografik bellek, bireyin kişisel deneyimlerini depolayan ve yaşam öyküsünü oluşturan geçmiş yaşantıların kaydını tutan bellek alanıdır. Aileyle paylaşılan ev, okulun ilk günü ya da arkadaşlarla kurulan ilişkiler gibi deneyimler bu bellek türü içinde muhafaza edilir (Üretmen, 2021: 60-62). Sadece kişinin gördüğü, işittiği, kokladığı şeylerin bizdeki izleri ile birlikte;

ilkeler, alışkanlıklar, sahip olduğu değerler ve eylemler algımızı etkiler. Bu etki imgeleşebilir ve belleğimizde yer edinebilir (Dilli, 2020:35). Bu doğrultuda, sanatta yaratıcı sürecin kişisel bellekle kesişen yönlerine “an” ve “anı” üzerine okunabilmektedir.

3. Sanatta “An” ve Anı” Üzerine

Sanat edimi, görünür kıldığı anlamları taşıyan bir yapı olarak geçmişe ilişkin anlamların kurulmasında etkin bir işleve sahiptir. Bu süreç, sanatçı ile izleyici arasında bir anlam geçişi sağlayarak ortaklaşan ya da farklılaşan yorum alanlarının ortaya çıkmasına olanak tanır. Sözcüklerin ötesinde işleyen bu ifade biçimi, anlamın suya atılan bir taşın halkaları gibi genişleyip derinleştiği dinamik bir yapı sergiler. Yaşamdan izler taşıyan sanatsal deneyim, bireylerin kendi kişisel tarihleriyle karşılaşmalarına olanak tanır; sanatçı, yaratıcı edimini anımsama temelli bir özne kurgusu üzerine inşa edebilirken, izleyici de eser aracılığıyla kendi geçmişine ait anları yeniden hatırlayabilir. Bu yönüyle sanat eseri, biyografik okumalar yoluyla özneyi kişisel geçmişin belirli ya da belirsiz anlarına taşıyan bir alan açar.

Sanatsal edim, anlamını sanatçının bir şeyi varoluşa getirmeye yönelik yaratıcı çabasında bulur (Altuğ, 2018: 227-228). Bu öznel yaratım süreci, fantazi ile gerçeklik, iç ile dış, bilinçdışı ile bilinç ve hissedilen geçmiş ile şimdi arasında sürekli bir yeniden kurma hareketi üretir; söz konusu karşıtlıklar, birbirlerini ayırırken aynı anda bütünleyerek anlam ve canlılık kazandırır (Chodorow, 2019: 88). Fredric Jameson ise geçmiş, imgelerden oluşan geniş bir görsel arşiv olarak tanımlayarak, öznenin süreklilik kurmayan şimdiki zamanlar içinde konumlandığını belirtir (Aktaran: Acar Savran, 2006: 48).

Çelik, “Öznenin Konfigürasyonu” başlığı altında şimdi ile geçmiş arasındaki ilişkiyi şöyle özetler: Geçmiş, kişinin benliğini kurduğu için sahiplenilmelidir; ancak bu, geçmişin değişmez olduğu anlamına gelmez. Geçmiş, şimdi ve gelecek üzerinden yeniden kurulabilir, yeniden yorumlanabilir. Geçmişteki eylemler reddedilemese de yeni bir yaşam biçimi içinde farklı bir anlam kazanabilir ve hatta başka bir biçime bürünebilir (Çelik, 2021: 92). Kişisel geçmişe ait durum ve olayların hatırlanması, bireyin kendiliğinin temel bileşenlerinden biri olarak Ulric Neisser tarafından “hatırlanan kendilik” kavramıyla tanımlanır (Boyer ve Wertsch, 2015: 11). Şimdi ve geleceğin zeminini oluşturan bu geçmiş, bilinç düzeyinde fark edilmediği durumlarda bile, bireyin davranışlarını yönlendiren belirleyici bir etkiye sahiptir (Aksoy, 2018: 22).

Chodorow'a göre (2019: 46); geçmiş, zihinsel olarak inşa edilen değil, keşfedilen sabit bir referans alanıdır; Boyer ve Wertsch (2015: 256) ise geçmişin artık somut biçimde yeniden sunulamayan, tamamlanmış bir zaman boyutu olduğunu vurgular. Ünlü, biyografik bir perspektiften geçmişin ele geçirildiği sanılan anda çoğullaşarak dağıldığını belirterek, ya bu parçaların eksik bir bütünlük uğruna yeniden düzenlenmesi ya da baştan tekil ve değişmez bir geçmişin var olmadığının kabul edilmesi gerektiğini savunur (Ünlü, 2015: 89-90). Bu yaklaşım, Sözer'in ifadesiyle geçmişin sürekli olarak akış hâlinde olduğu düşüncesiyle örtüşür (Sözer, 2019: 156).

Kişisel geçmişin sanatsal edimde yaratıcı düşünceye esin kaynağı olması, geçmişin şimdiki zamanın bakış açısından yeniden kurgulanmasını mümkün kılar. Sanatçının geçmişe ait bir anı ya da anları eserinin yapısına dâhil etmesi, "an" kavramına ilişkin bazı kuramsal açıklamaları gerekli kılar.

"An" kavramı zamansal akış içinde ele alındığında, geçmişe, şimdikiye ya da geleceğe ait bir kesit olarak düşünülebilir. Ruhbilimsel bağlamda ise "an", bilinçdışından bilince taşınan algı ve düşünme düzeyini; zamansal açıdan da bölünemez ölçüde kısa bir süreyi ifade eder (Türkçe Sözlük, 1974: 42). Nietzsche'ye göre ise tek bir anın olumlanması, yalnızca bireyin kendisini değil, varoluşunun bütününe onaylaması anlamına gelir (Aktaran, Çelik, 2021: 91). Nietzsche'nin düşünme biçimi, yaşamın doğrudan içinden beslenen; yaşam için ve yaşam üzerine sürekli hareket hâlinde olan bir zihinsel devrim olarak ele alınır. Bu yaklaşım, geçmişte deneyimlenmiş olanla henüz gerçekleşmemiş olanı şimdiki zamanın içine dâhil ederek yeni bir tahayyül alanı açmasıyla ilişkilendirilmektedir (Esgün, T. G., Salman, G. 2021: 8). Aristo için zamansallık bir kategori iken, Kant için algıya ait zihinsel süreçtir (Baker, 2015: 159). Kierkegaard, "zaman içinde ânın belirleyici bir anlamı olması gerektiğini" vurgular; bir an, geçici ve hızla geçmişe karışan yapısına rağmen eşsizdir ve aynı zamanda ebedi olanla doludur bakışıyla, böylesine yoğun ve biricik anı "zamanın doluluğu" olarak adlandırır (Kierkegaard, 2021: 25-31).

Rangos'a göre zaman, durağanlık anlarını içerse de "an" durağanlığa tabi değildir; çünkü an, uzayıp giden zamansal çizginin ayrılmaz bir parçasıdır (Aktaran, Çağrı Mutlu, 2016: 126). Salman, zamanın tüm duyuşsal deneyimleri düzenleyip ilişkilendiren yapısıyla bilginin temel koşulunu oluşturduğunu belirtir (Salman, 2020: 38). Strobach ise "an"ı, zaman dışı ideaların zamana dâhil olabildiğini sağlayan bir geçit olarak tanımlar (Aktaran, Çağrı Mutlu, 2016: 124). Kierkegaard'a göre zaman, sürekli akış hâlinde olduğu için içinde

tam anlamıyla sabit bir şimdi, geçmiş ya da gelecek barındırmaz (Kierkegaard, 2013: 81–83). Ona göre an, şimdiyi geçmiş ve gelecek bağlarından arındırırken; ebedilik, zamanı bütünüyle geçmişsiz ve geleceksiz kılar ve bu durum ebediliğin mükemmelliğini oluşturan şeydir. Kierkegaard (2021: 41); anımsamanın görünmeyen an'ı bir anda ebediyetine çektiğini belirtir. Zamanın ebedilikle temas ettiğinde yaşadığı çatışmayı ise göz kırpması metaforuyla açıklar: ruhun yüklendiği ağırlığın kelimelerle karşılık bulması geçmişe aidiyetle sağlanır ve hiçbir şey, göz açıp kapayana kadar ifadesinde yer bulan hız kadar kısa sürmez (Kierkegaard, 2013: 83–84).

Anı, belleğin yaşanmış olgulardan geriye kalan izleri muhafaza etmesi olarak tanımlanır (Türkçe Sözlük, 1974: 45). Bergson'a göre geçmiş, şimdiki zamanın içinde okunabilir hâle gelir; çünkü geçmiş, maddenin içinde anı olarak birikerek varlığını sürdürür (Bergson, 2020: 201-213). Draaisma ise hatırayı, önceki bir deneyimin bıraktığı izin yeniden etkinleşmesi olarak açıklar (Draaisma, 2018: 123).

Apollonialı Diogenes, anıların bedenın hava kanallarının belirli bölgelerinde depolandığını ileri sürer ve uzun süre aranan bir düşüncenin hatırlandığı anda alınan derin nefesi, bedensel belleğin bir dışavurumu olarak yorumlar (Draaisma, 2018: 49). Sanatsal yaratım sürecinde de sanatçının tasarımını pratiğe aktardığı an, benzer biçimde katmanlı bir içsel çözülme ve “iç çekiş”le ilişkilendirilebilir; bu durum, kişisel geçmişin eserde yeniden yapılandırılmasına eşlik eden bedensel ve zihinsel bir eşiktir.

Bartlett'e göre anılar, deneyim yoluyla edinilen bilgilerin pasif biçimde depolanması değil, etkin bir biçimde yapılandırılmasıyla oluşur (Aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015: 37). Boyer ve Wertsch ise otobiyografik anıların, kişisel bellekle ilişkisine rağmen bellek araştırmaları içinde görece marjinal bir inceleme alanı oluşturduğunu belirtir (Boyer & Wertsch, 2015: 38). Kierkegaard'ın (2021: 126) “şimdinin tarihsel karakteri var olmuş olmasıdır” düşüncesini çağrıştıracak biçimde Bergson'a göre anı, bedende geçmişe ait alışkanlıkları ve onların canlanmasını sağlayan eğilimleri harekete geçirerek kişiye önceki tavırlarını yeniden benimseme olanağı sunar. Böylece geçmişe ait etkiler, şimdiki zamanla temas kurarak yeniden görünür hâle gelebilir (Bergson, 2020: 214). Murathan Mungan, hatırlamanın aslında bir tür seçim olduğunu ve bu seçimin kolayca bilinçdışının yönlendirdiği bir oyuna dönüşebileceğini belirtir. Ona göre kişi, geçmişi çoğu zaman görmek istediği biçimde doldurur; bu nedenle anılar sabit değil, yıllar içinde konumlandığımız yer ve bakış açımıza göre değişebilen yapılarıdır (Mungan, 2016: 21).

Carruthers'a göre, hatırlama edimi, bellekte gizli olanın izlerini takip ederek anlam alanına yeniden taşınmasıdır (Draaisma, 2018: 61). Boyer ve Wertsch, kendiliğin oluşumunda belleğin seçici işleyişine dikkat çeker. Bir oyunun konusunun hatırlanıp aktrisin şapkasının unutulması ya da bir makalenin ana fikri akılda kalırken yazı tipinin anımsanmaması onlar için olağandır; çünkü bellek çok sayıdaki ayrıntı arasından anlamlı olanı ayıklayarak çalışır. Ancak benliğe ilişkin anılarda bu seçicilik farklı işler: Yaşantıya ait ayrıntıların silinmesi, bütün deneyimin yitirilmiş gibi algılanmasına yol açar (Boyer ve Wertsch, 2015: 39). Carus, geçici anıların bellek üzerindeki etkisini betimlemek için, kayalarla çevrili durgun ve berrak bir su yüzeyinde hareket eden bulutların yansıması metaforuna başvurur (Aktaran, Draaisma, 2018: 111). Locke ise kişisel anıların kaybını, bireysel kimliğin yitimiyle doğrudan ilişkili bir durum olarak değerlendirir (Aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015: 38). Rime ve Christophe, duygusal yoğunluğu yüksek anıların paylaşılma olasılığını artırdığını; Harber ve Pennebaker ise duyguların ifade edilmesinin sağladığı psikolojik yararların bu paylaşım eğilimini güçlendirdiğini belirtir (Aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015: 258). Bergson'a göre algı hiçbir zaman yalın değildir; şimdiye ait duyusal deneyimler, daima geçmiş yaşantıların izleriyle iç içe geçer (Bergson, 2020: 34). Yaşamın duyular aracılığıyla algılanması ile duyguların kendilik ve anılarla kurduğu ilişki ise Singer ve Salovey'in yaklaşımıyla açıklanabilir. Buna göre kendiliği tanımlayan anılar, taşıdıkları duygusal yoğunluk, canlılık, ayrıntı düzeyi ve diğer anılarla kurdukları bağlar sayesinde ayırt edici bir nitelik kazanır (Aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015: 57). Sanat eyleminde anı ve kendilik kavramları, otobiyografik bir perspektif üzerinden okunabilir. Bireyin kendi yaşam öyküsünü metinleştirme süreci, anılarla kurulan ilişkiyi kaçınılmaz kılar. Conway'e göre otobiyografik anılar, kendilikle doğrudan bağlantılıdır ve bireyin geçmişteki, şimdiki ve olası gelecekteki kendiliklerini anlamlandırmasında belirleyici bir rol oynar (Aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015: 56).

Conway'in yaklaşımı, Ünlü'nün yorumuyla daha açık hâle gelir. Ünlü, kişinin kendini tanımlarken anılarını belli bir anlatı düzeni içinde örgütlediğini ve oto/biyografide yaşamın ikinci kez metne dönüştüğünü belirterek ister kendi hayatımızı ister başkasınınkini anlatalım, deneyimleri kayda geçirirken bunları kaçınılmaz olarak yeniden bir öykü kurgusuna yerleştirdiğimizi vurgular (Ünlü, 2015: 102). Belirli yaşam olaylarına ilişkin anılar, "anısal bellek" olarak otobiyografik belleğin karşılığıdır. Kişisel geçmişe ait kavramsal ve şematik bilgilerin oluşturduğu bu yapı "otobiyografik bilgi dağarcığı" olarak tanımlanır. Kendiliğin kurucu bileşenleri arasında yer alan otobiyografik anılar, bireyin toplumsal konumunu ve kimliğinin sınırlarını belirlemede etkili bir rol oynar

(Boyer ve Wertsch, 2015: 38–43). Ünlü’ye göre biyografik ya da otobiyografik kendilik, artık tam olarak tanımlanması güçleşmiş olan “gerçek özne”nin yerini alabilmektedir (Ünlü, 2015: 339). Anımsama ile unutma arasındaki gerilimde şekillenen biyografiler ve biokurgular ise, ele aldıkları özneleri her defasında yeniden kurarak, farklı bir öznellik anlayışının imkânlarını açığa çıkarabilir (Ünlü, 2015: 96).

Sanatçının kendi geçmişine ait öznel duygusal deneyim yoğunluğu ve bellekte iz bırakan içerikleri ifade ederek paylaşması, sanatsal üretimde biyografik okumaların anı kavramı ekseninde kurulabilmesine olanak sağlar. Bu bağlamda an ve anı, sanatın farklı türlerinde karşılaşılan temel kavramsal eksenler olarak ortaya çıkar.

Umberto Eco’nun “Süpermen” anlatımı, sanat eyleminde anı kavramına çarpıcı bir metafor sunar. Eco’ya göre Süpermen, zaman zaman anılarıyla baş başa kalmak için dağların ardındaki, çelik kapıyla korunan Yalnızlık Kalesi’ne çekilir. Burada hem kendisine benzeyen robotlarını dünyaya gönderir hem de geçmişine ait değerli–değersiz tüm kalıntıları saklar. Süpermen’in serüvenleri, bu gizli mekânda kopyalar hâlinde korunur ve böylece kale, onun kişisel “anı müzesi”ne dönüşür (Eco, 2019: 46–47).



Görsel 8-9. Süpermen ve Yalnızlık Kalesi, Süpermen and Fortness of Solitude.

Eco’nun “Süpermen’in kılı kırk yaran koleksiyoncu tavrı” olarak tanımladığı yaklaşım, anı kavramıyla kurduğu ilişki üzerinden, çizgi roman ve sinema bağlamında sanat etkinliğine dair çarpıcı bir örnek oluşturur (Eco, 2019: 46).

Augustinus’a göre hatıralar, “tarifi güç yollarla” zihnin büyük hafıza ambarlarında muhafaza edilir (Aktaran, Draaisma, 2018: 52). Sanat eyleminde ise sanatçının bu hafıza ambarında saklı anılar, esere dönüşerek görünürlük kazanır; eserin taşıdığı anı parçaları da izleyicinin kendi belleğinde yer alan hatıraları harekete geçirebilir.

Hayati Çitaklar, “Alyoşa” adlı tiyatro oyunu yapıtında Aliye’nin hayatının anılardan oluştuğunu ve bu anıların sahnede “parmak şıklatma”yla çağrıldığını

belirtir. Çitaklar’a göre; Aliye Londra’dan döndüğünde sahneye saçılmış nesnelere teker teker sandığa yerleştirilir; aynı anda sandıktan her seferinde bir veya birkaç gravür, yağlıboya ya da karakalem çizim çıkar. Bu süreç, anıların sanat eserine dönüşmesi şeklinde bir “değiş tokuş” olarak görülmelidir (Çitaklar, 2011: 11-12).

Aliye Berger’in sandığında biriktirdiği nesnelere ile Süpermen’in kopya robotları, anıları toplama ve muhafaza etme edimi açısından ortak bir tutum sergiler. Tiyatrodan çizgi romana ve sinemaya uzanan bu örnekler, anısal belleğin sanatsal temsillerini farklı mecralarda izleme olanağı sunar. Gerek Süpermen’in koleksiyonculuğu gerek Berger’in nesnelere, geçmişi hatırlama pratiğinin benliğine karakterine dair belirleyici ipuçları taşıdığını gösterir.

Boyer ve Wertsch, geçmişi hatırlamanın bugünkü duygusal yaşantımız üzerindeki etkisini anısal bellekle ilişkilendirir. Endel Tulving’in “zaman kapsülü” metaforuna atıfla, zamanın geri döndürülemez bir doğrultuda aktığını, ancak hatırlamanın bu akışa tek istisna oluşturduğunu belirtirler. Bu çerçevede anısal bellek, yalnızca geçmiş olayları yeniden hatırlamada değil, onların duygusal boyutunun tekrar yaşanmasında da belirleyici bir rol oynar (Boyer & Wertsch, 2015: 256–257). Anımsamak, geçmiş deneyimlerin şimdiki bilinçte yeniden kurgulanması anlamına gelir (Ünlü, 2015: 89). Sanat ediminde geçmişin yeniden yaşanması, anımsama ve duygusal içeriğin bir kez daha inşa edilmesiyle örtüşür.

Fischer’in (2017: 231) anın kendisini süreksiz ve geçici iken durumların ancak bellekte yeniden çağrıldıklarında gerçeklik düzeyine taşınabileceği yaklaşımı, sanat eylemi açısından bakıldığında, sanatçının yaşamsal deneyimi katmanlayarak yeniden kurma edimine işaret eder. Hatıraların bir yerde saklı durması, sanat pratiğinde şimdiki yansıtılarak kalıcılığı güçlendirme arzusuna dönüşebilir.

Anni Leppälä ve Nazif Topçuoğlu’nu bir araya getiren “Sisters of Persephone” sergisi, geçmişin yeniden kurgulanmasına odaklanan farklı bir örnek sunar. Serdar Darendeliler’in “Hatıralardan Beslenen Zamansız, Mekânsız Fotoğraflar” başlıklı yazısında belirttiği gibi, sergi adını Tanrıça Persephone’nin iki dünyalı yaşamından esinlenen ve Sylvia Plath’ın 1956 tarihli “Two Sisters of Persephone” şiirinden alır. Leppälä ve Topçuoğlu’nun çalışmaları, gerçek hayat ile içsel dünyaları arasında gidip gelen kadın hikâyelerini yeniden kurar. Leppälä’nın kişisel çocukluk anlarına göndermede bulunan işleri ile Topçuoğlu’nun hayali hatıralar yaratması ikisini ayıran noktayken; her iki sanatçı da gerçek unsurlardan hareketle simgesel anlatılar üretmekle geçmişe kurgusal bir perspektif sunar (Darendeliler, Ocak 2018: 34).



Görsel 10. Anni Leppälä, “Fence (Wind)”, 2013.



Görsel 11. Nazif Topçuoğlu, “Natural History”, 2013.

Leppälä, fotoğraflarında zaman belirteçlerini kullanmayarak sahnelerini zamansızlaştırır; buna karşın görüntüler gerçeklik duygusunu korur. Topçuoğlu ise mekân, mobilya ve kıyafet tercihleriyle belirli dönemlere gönderme yapar ancak sahnelerin kurmacalığını da açıkça hissettirir. Darendeliler’in aktardığı üzere sanatçı, fotoğrafın doğası gereği geçmişe aitmiş gibi algılandığını düşünür ve eserlerindeki küçük kızların büyüme süreçlerini anlatırken kimilerinin hayata uyum sağladığını, kimilerinin ise daha isyankâr bir tutum geliştirdiğini belirtir. (Aktaran Darendeliler, Ocak 2018: 34).

Kişinin kendi geçmişiyle diyalog kurma isteği, geçmişteki bir ana yönelerek bu ana ait anlamları yeniden inşa etmesiyle, duygusal bir akışın şimdiye taşınmasını mümkün kılar. Leppälä, bu süreçte zamansal vurgudan çok, anın kalıcılığına ve anlamının sürekliliğine işaret eder. Bu süreklilik, izleyiciye kendi anlam dünyasıyla ilişki kurma olanağı sunar. Gerçek ya da kurgusal geçmiş imgelerinin sanatsal edimde ilham kaynağına dönüşmesi ise, gündelik yaşamdan seçilen anların sanat eseri içinde yeniden konumlandırılmasıyla gerçekleşebilir.



Görsel 12. Daniel Spoerri, 1991, Sevilla-Serie.



Görsel 13. Nedko Solakov, “Top Secret”, 1989-90.

Spoerri'nin yarım bırakılmış bir sofra ya da toplanmamış bir yatak gibi gündelik hayatın dağınık ayrıntılarından oluşturduğu işler (Eco, 2019: 48), an kavramına odaklanan sanatsal üretimlerin çarpıcı bir örneğini sunar. Faubion (2014: 266)'un belirttiği gibi gündelik yaşamın iletişim biçimleri kendi içinde bir yansıma taşır. Bu nedenle Spoerri'nin kurguladığı an sahneleri, izleyiciyi hem gündelikliğin sıradanlığına hem de ona eşlik eden duygusal yoğunluklara yöneltir. Böyle bir eserle karşılaşan izleyici, kendi hayatından bir kahvaltı anını ya da yarım kalmış bir sohbeti hatırlayabilir. Sonuçta bu tür çalışmalar, Leppälä'nın zamansız sahnelerinde olduğu gibi, izleyicinin kendi belleğiyle yüzleşmesine imkân tanır.

Kişisel geçmişi sorgulama ve kendini ifşa etme pratiğiyle öne çıkan Nedko Solakov, "Top Secret" adlı eseriyle bu yaklaşımı ideolojik ve toplumsal göndermelerle birlikte ele alır. Sanatçı, kimlik ve aidiyet kavramlarını siyasal dönüşümler ve yeni toplumsal yapıların oluşumu bağlamında sorgular. Bulgaristan'ın bağımsızlığını kazanmasının hemen ardından ürettiği bu çalışmada Solakov, Bulgar gizli polisinin kişisel dosyalarını çağrıştıran kartlarla dolu çekmeceler aracılığıyla geçmişle yüzleşirken, aynı zamanda benzer tarihsel deneyimlerin yeniden yaşanmaması olasılığını da tartışmaya açar. Solakov'un eseri künyesi; fotoğraflar, karbon kalem, alüminyum, tunç, tahta, yağlıboya, çini mürekkebi, akrilik gibi malzemeleri içermenin yanı sıra tanıma eklenmiş utanç verici bir sır ifadesiyle göze çarpar (Hicks, 2015: 154-155).

Solakov'un kimlik ve toplum odaklı yaklaşımı, Sarkis'in anı ve bellek kavramlarını hem kişisel hem de kolektif bir düzlemde ele almasını çağırıştırır. Bunun yanı sıra Solakov'un çekmecelerinde biriken öğeler, Aliye Berger'in sandığında topladığı nesnelere benzer biçimde, anısal belleği görünür kılan ve biyografik okuma imkânları sunan parçalar olarak değerlendirilebilir.

Eserini izlemek ve algılamak, kaçınılmaz biçimde duygusal bir bağ kurmayı da içerir. Arnheim'in belirttiği üzere algı, yalnızca gözün dış dünyayı kaydetmesiyle sınırlı değildir; geçmiş deneyimlerimizin duygusal izleri algı sürecine sürekli eşlik eder. Bellekte biriken benzer yaşantılar nedeniyle algı hiçbir zaman yalın hâliyle gerçekleşmez; şimdiye ait deneyimler geçmişle karışarak depolanır ve bu birikim gelecekteki algıları önceden biçimlendirir (Arnheim, 2012: 98). Halbwachs'a göre hatıra; geçmişin değil, şimdiki zamanın verileriyle biçimlenen bir yeniden inşa sürecidir (Halbwachs, 2019: 86).

Sanatsal yaratım dürtüsü, kimi zaman geçmişin yeniden kurgulanmasına odaklanır. Sarkis Zabunyan, bellek ve anı kavramlarını eserlerinde katmanlı biçimde ele alışıyla çağdaş sanatın öne çıkan isimleri arasında yer alır.

Fischer'e göre sanatçı, yaşantıyı yakalayıp bellekte tutarak onu anlatıya ve biçime dönüştürme yetisini geliştirmelidir (Fischer, 2017: 23). Sanat eyleminde bellek kavramına Sarkis'in eserleri üzerinden bakarsak; bellek, geçmişe ait bir iz ya da tamamlanmış bir eylem olmanın ötesinde, etkin ve süreklilik talep eden bir güç olarak ele alınır; bu yönüyle bellek, geri döndürülemezliğe karşı direnen bir eylem alanı hâline gelir (Zaburyan, 2016: 78). "Belleğim vatanımdır" ifadesi, belleğin kişisel bir geçmişin izlerini toplamaktan çok, insanın yalnız, görülmüş, sevilmiş ya da terk edilmiş hissettiği anlarda bir mekân kimliğine dönüşebileceğini anlatır. Mekân her zaman yaşamın akışını simgeler; biz ise bir yılanın derisini bırakması gibi, yaşadığımız koşulları ardımızda bırakarak sürekli değişiriz (Harding, 2016: 46).

Sürekli dönüşen ve izleyiciyi içine alan yerleştirmeler üreten Sarkis, sanat yapıtını hem bireysel hem de kolektif belleğin depolandığı ve işlendiği özgün bir alan olarak kurgular (Fleckner, 2016: 9). Kişisel geçmişine ait izleri bugüne taşırken toplumsal belleği de görünür kılan sanatçı, atölyesinde biriken nesnelere "uzaklarımdan gelen; sadece ta benim değil, ta başkalarının uzaklarından gelen" olarak tanımlar. 2017 yılında NTV'de yayımlanan *Benim Sanatım* programında, Sarkis'in Paris'teki atölyesinden aktardığı anlatılar, sanatsal yaratım sürecinin geçmişle kurduğu katmanlı ilişkiyi açık biçimde ortaya koyar. Bu bağlamda Sarkis'in yerleştirmeleri, geçmişin sanatsal olarak yeniden inşa edildiği çok katmanlı bellek kurguları olarak okunabilir.



Görsel 14-15-16. Sarkis, Atölyeden Görünüm.

Sarkis, farklı açılardan izlenebilen bu yapıtın 2000 yılında, belirli bir mekânsal bağlam içinde bir aktivist giysisi olarak tasarlandığını aktarır. Uzun süredir birlikte çalıştığı giysi sanatçısından genç bir kadının geçmişini taşıyacak bir elbise yaratmasını istediğini ve fikrin aylar süren görüşmelerle şekillendiğini belirtir. Sanatçının çocukluk kıyafetleri, gözlük, balerin ayakkabıları ve küçük kişisel nesnelere elbisenin üzerine işlenmesiyle "geçmiş taşıma" fikri somutlaşır. Sarkis, zamanla bu elbisenin sergilendiği mekânlarda

bir tür ikon hâline geldiğini ve yoğun ilgi gördüğünü ifade eder (Sarkis, “Benim Sanatım” NTV). Sarkis, nesnelere tekil ve çoğul gruplandırmalar ve biçimsel değişikliklerle sürekli bir akışın içerisinde özneleştirerek yerleştirmelerini kurar (Fleckner, 2016: 9). Sarkis’in, 22 yıl aradan sonra, 1986’da İstanbul’da Maçka Sanat Galerisi’nde açtığı “Çaylak Sokak” sergisi ismini doğup büyüdüğü sokaktan alır. Sanatçı, İstanbul’u zihinsel olarak hiçbir zaman terk etmediğini belirterek, bu sergi davetinin kendisinde, çalışma anlayışını ilk kez keşfettiği yere geri dönme düşüncesini uyandırdığını ifade eder (Lebeer, 2016: 145). Bu yönüyle sergi, güçlü otobiyografik izler taşır. Sarkis’in bu deneyimi “bir çocuğun eve dönüşü”ne benzetmesi, serginin sanatçı için taşıdığı duygusal yoğunluğu ve kişisel anlamı açık biçimde ortaya koyar (Sarkis, “Benim Sanatım” NTV).



Görsel 17. Sarkis, “Çaylak Sokak”, 1986, İstanbul.

Görsel 18-19. Sarkis, “Çaylak Sokak” enstalasyonundan detay, 1986, İstanbul.

Sarkis’in geçmişi taşıma konusundaki tutumu, “Çaylak Sokak” sergisindeki yerleştirmelere dâhil ettiği, babasına ait ayakkabılarda somutlaşır. Sanatçı, çocukluğundan kalan nesnelere heykellerinin malzemesi hâline getirdiğini belirterek, özellikle artık yürüyemeyen babasına ait ayakkabılar üzerine müdahalede bulunmasının, serginin kişisel hafıza boyutunu güçlendirdiğini ifade eder. Bu nesnelere, sanatçının yaşam öyküsüne dair izleri eserin içine taşıyan otobiyografik göstergeler olarak okunabilir. (Sarkis, “Benim Sanatım” NTV).

Eserde otobiyografik izler taşıma yaklaşımı, Sarkis’in kullandığı metaforlar aracılığıyla özne kurgusunu ve geçmişi görünür kılma biçimlerini yansıtır. Sergilenen ayakkabıların izleyici tarafından giyilmesi beklenmez; ancak izleyici, eserle karşılaşma anında kendi geçmişine ait izlerin izini zihinsel ve duygusal düzlemde sürebilir. Sanat eyleminde sanatçının yaşamına dair izlerle karşılaşmak, izleyiciye yaşama bir başkasının bakış açısından yönelme

olanağı sunar; bu deneyim, aynı zamanda başkasında kendini tanıma ve görme hâli olarak da izlenebilir.

Sanatsal yaratım, geçici olan ânı aşan bir yoğunluk barındırarak sanatçının kendisiyle yüzleştiği bir edim hâline gelir (Baudelaire, 2019: 11; Kuspit, 2010: 31). Bu süreçte sanatçı, belleğinde yer alan anıları yeniden kurarak kendini tanımlar; geçmiş ise ancak şimdiye ait bir bakış açısından anlam kazanır (Ranci re, 2020: 129; Sözer, 2019: 113). Bu bakış, kişisel bellek yansımalarını içerir.

4. Kişisel Bellek İzleriyle Özne Üzerinden Katmanlanan Karakterlerin Otobiyografik İnşası

Öznel bir edim olarak sanatsal yaratım, sanatçının kişisel ifadelerini içerirken, izleyicinin kendi yaşamına ait izlerle karşılaşma olasılığını da barındırır. Sanat eseri, sanatçı ve izleyicinin belleklerindeki izlerin kesiştiği bir alan olarak, sanatsal iletişim ve etkileşimi mümkün kılar. Yaratım sürecinde geçmişe yönelerek bir anın şimdiye taşınması üzerine kurulan otobiyografik anlatımlar, kişisel bellek okumalarına açılan bir ifade biçimi olarak ortaya çıkar.

Chodorow'a göre öznel geçmiş ile öznel şimdi karşılıklı bir etkileşim içindedir; şimdi geçmişten beslenirken, geçmiş de şimdiki deneyimlerin etkisiyle yeniden biçimlenir (Chodorow, 2019: 56-57). Bu bağlamda geçmişe ait bir nesne ya da iz, anımsamayı tetikleyen çağrışımlar üretebilir. Buzan ise çağrışımı, fiziksel deneyimlerin anlamlandırılmasını sağlayan ve hafıza ile yaratıcılığı besleyen bütünleştirici bir zihinsel süreç olarak tanımlar; çağrışım ve vurgu bu süreçte birbirini karşılıklı olarak güçlendirir (Buzan, 2020: 64-65).

Geçmiş ve şimdinin etkileşim potansiyeli doğrultusunda, kişisel bellekteki bir izi sanat üretimine yansıtmak üzere geçmişe ait bir nesnenin yeniden kurgulanmasına odaklanma, çalışmanın sanat pratiğini oluşturmaktadır. Kişisel mitolojilerin ifade arayışlarına eşlik eden nesnelere sanat pratiğinde yer verme edimi, geçmiş canlı tutarak şimdiye yansıtmak arzusuyla ifade bulur.

Kişisel mit, bireyin duygu, düşünce ve imgelerinden beslenen, kendine özgü bir yaşantı modeli oluşturur; bu miti görünür kılma süreci ise özneye doğrudan bir yüzleşmeyi beraberinde getirerek, kendiliğe yönelik algıyı adeta büyüteç altına alır (Ünlü, 2015: 112-225). Özel mitolojiler, anlatı sanatına özgü bir yönelim olarak, titiz araştırmalar, biriktirilmiş belgeler ve geçmişteki bir

olay ya da anının yeniden inşasını mümkün kılan izler ile nesnelere üzerinden şekillenir (Eroğlu, 2006: 269). Bu bağlamda geçmişe ait bir nesne, yalnızca geçmişini değil, bugünün duygusal gerçekliğini de taşır; nesnenin uyandırdığı his, geçmiş ile şimdi arasındaki örtüşmeyi sorgulamaya açar.

Bu bağlamda; geçmişte yaşanmış bir an'ı referans alan bir nesne, bir eşya, bir oyuncak, bir eylemi anımsatan objeler sanat pratiğinin fragmanları niteliğindedir. Geçmişe yönelme eğilimi, anıların şimdiki zamanın bakışıyla yeniden ele alınmasını ve böylece geçmişin yeniden kurgulanmasını mümkün kılar. Bu yeniden inşa sürecinden hareketle bu çalışmada, "Fragmanlardan Hayal Dünyası Oluşturma Üzerine" başlığı oluşturulmuştur.

4.1. Fragmanlardan Hayal Dünyası Oluşturma Üzerine

Kurgu oluşturma, bireyin kendisiyle farklı bir iletişim biçimi kurmasını sağlar. Rastlantısal ya da bilinçli biçimde geliştirilen kurgular, öznenin kendini özgürce ifade edebilmesine olanak tanır. Geçmişe ait bir anın imgeye dönüşmesi, bu kurgusal süreç aracılığıyla sanatçının somut üretimlerine yansiyabilir. Bu çalışmada ise çocukluk dönemine ait bir oyuncak, tasarım sürecinin çıkış noktasını oluşturan bir fragman işlevi görmektedir.

Yates, gündelik olarak görülenlerin kolayca unutulduğunu, buna karşılık çocukluk anılarının bellekte daha kalıcı olduğunu belirtir (Yates, 2020: 23). Schafer'a göre çocukluk geçmişi ile şimdinin aktarım yoluyla kurulan yeniden inşaları birbirine bağlıdır (Aktaran: Chodorow, 2019: 56). Baudelaire ise çocukluğun renk ve biçimlerle kurduğu coşkulu ilişkinin, esin kavramına en yakın deneyimlerden biri olduğunu vurgular (Baudelaire, 2013: 208). Winnicott (2019: 159), kendini gerçek hissetmenin nesnelere kurulan oyun temelli ilişki ve yaratıcılıkla bağlantılı olduğunu belirtir. Lektorski (2016: 308), nesne algısında ortaya çıkan anı imgeleri ve öznel çağrışımların bilincin doğrudan içeriğini oluşturduğunu vurgular. Fisher'e göre (2017: 48-49) ise gerçeklik, yalıtık öğelerin değil, nesnelere arasındaki ilişkiler ağının ürünüdür. Çevremizi saran nesnelere doğrudan konuşmalar da çözümlenebilir anlam katmanları taşırlar. Sessiz varlıkları, biçimlerine içkin olan ve zihinde yankılanan çağrışımları harekete geçirir. Nesnelere, geçmişte yaşanmış bir an ya da anılarla kurdukları bağ üzerinden anlam kazanır; bu bağ, onları yalnızca maddi varlıklar olmaktan çıkararak bellekle ilişkilendirir. "Mutlu anlardan geriye kalan eşyalar, o anların hatıralarını, renklerini, dokunma ve görme zevklerini bize o mutluluğu yaşatan kişilerden çok daha sadakatle saklarlar" (Pamuk, 2019: 73).



Görsel 20. “Fragman”, Çocukluğuma dair bir oyuncağım.

Görsel 21. “Oyun Taşları: dağıt, topla, kur, dağıt...”,
30x50 cm. düzenleme, 2019, 2020.

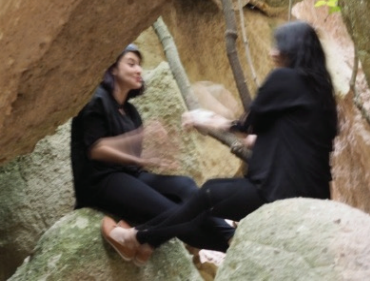


Görsel 22. “Oyun Taşları: dağıt, topla, kur, dağıt...”, 2019.

Görsel 23. “Oyun Taşları: dağıt, topla, kur, dağıt...”, 2020.

Çocukluğuma ait oyun taşlarının eteklerimde toplanması duygusu, geçmiş ana kuşbakışı bakma eğilimi ile ifadelendirilir. Çocukluktan yetişkinliğe geçişte yavaş yavaş geride bırakılan izlerin peşinden gitme duygusuna işaret eden oyun taşları; boyut ve form açısından minimal düzeyde çeşitlendirilerek çizgisel ve figüratif ifadeler ile otobiyografik kesitler sunmaktadır. Avuç içi ölçülerimizin zaman içinde büyümesi ile ilişkilendirilen boyut farklılıkları (en büyük: 8,5 x 2 cm, en küçük: 1,5 x 1,5 cm), büyüdükçe avuçlara sığabilecek taşların sayısının sorgulanmasına kapı açar. Serinin üretim pratiği; beyaz kilin elle şekillendirme yöntemiyle oluşturulan formlar üzerine kazıma, sıraltı ve oksit dekorlama, sırsız pişirim, sırlı pişirim ve sığar pişirim teknikleri üzerine kurgulanmıştır. Sergileme sürecinde ise izleyicinin kendi geçmişinden izlerle karşılaşma potansiyeli üzerine oyun taşlarına dokunabilme fırsatı sunulmaktadır etkileşimli bir sanat eylemi oluşturma amaçlanmıştır. İzleyicinin geçmiş ile bağ kurması yaklaşımı ile oyun taşlarının çizgisel ifadeleri izleyici tarafından yeniden düzenlenebilecek serbestlikte sunulmuştur. Sanat eylemi sırasında merak duygusu ile tetiklenen oyun taşlarına dokunma eğilimi; taşların çocukluk oyununu anımsatan karakteri

ile taşları avuç avuç toplama, dağıtma, dizme, yan yana ya da üst üste bir araya getirme gibi serbest düzenleme eylemini sağlamaktadır.



Görsel 24. “Oyun Kronolojisi”, 2021.

Görsel 25. “Oyun Kronolojisi”, 2021.

Çocukluk anılarının oyun alanları şimdinin penceresinden kurgulandığında; Kapadokya coğrafyasının tanıdığı imkân ile karşılıklı konumlanmış büyükçe iki kaya parçasına oyun taşı gözüyle bakarak, üzerlerine diz dize vererek karşılıklı oturarak, avuçlarımızda biriktirdiğimiz oyun taşlarının yeniden bir oyuna dönüşümünü canlandırma üzerine fotoğraf kayıtları gerçekleştirilmiştir. Oyun kavramının geçmişle ilişkisi ve şimdiki zamanda uyandırdığı his üzerine kurgulanan eser, geçmişin ve şimdinin kayıt altına alınması edimi ile fotoğraf çalışmaları belge niteliğinde kurgulanmıştır.

5. Sonuç

Hagman’a göre (2010: 24); sanatı bir insan etkinliği olarak ayırt edici kılan temel unsur, sanatçının öznelliğini eser aracılığıyla görünür kılmak, geliştirmek ve yetkinleştirmek yönündeki çabasıdır; bu nedenle sanat, kaçınılmaz olarak sanatçının öznel deneyimiyle ilişkili ve biricik bir nitelik taşır. Benzer biçimde, Danto, sanatı bireyin özne olma durumundan doğan metaforik bir dönüşümün somut olarak sahnelenmesi şeklinde tanımlar (Danto, 2019: 194). Bu sahne, bu çalışma kapsamında; kişisel bellek izlerinin an ve anılardan beslenen yaklaşımı ile sanat üretiminde yerini vurgulamaktadır. Kişisel bellek kavramına; Giulio Camillo ve Fludd bakış açılarıyla geliştirilen açıklamalar Braque ve John Berger’in kişisel bellek ve sanat ilişkisi örnekleriyle desteklenmektedir. Bu doğrultuda, an ve anı kavramlarına yönelik sanatçı okumaları; Anni Leppälä, Nazif Topçuoğlu, Daniel Spoerri, Sarkis Zaburyan ve Nedko Solakov üzerinden gerçekleştirilmektedir.

An ve anı kavramlarının sanat eylemi içindeki kurgusal yapıları ele alındığında, zamanın göreceli niteliği sanat eserlerinin farklı düzlemlerde okunabilmesine olanak tanımaktadır. Zaman, sınırlı ve değişken bir yapı sergilemesinin yanı sıra, bireysel deneyimsel bilinçlerin daha sonra yeniden erişmek üzere deneyimlerini bıraktıkları geniş bellek alanı sunar (Halbwachs, 2019: 157). An ve anı kavramlarına kişisel bellek üzerinden yaklaşmak; Descartes’ın en güçlü biçimde hatırlanan yaşantıların çocukluk dönemine ait olduğu yönündeki varsayımını (Draaisma, 2018: 270) dikkate alan bir perspektif geliştirmesini mümkün kılar. Bu bağlamda, çocukluk dönemine ait bir oyuncağın sanatsal üretim sürecinde fragman niteliği kazanması, kişisel bellek izlerinin imgesel bir taşıyıcısı olarak konumlanmasına olanak sağlar.

Geçmişten seçilen tekil bir an ya da anılar bütünü, Bergson’un özel olanın vurgulanmasına ilişkin yaklaşımıyla açıklanabilir. Bergson’a göre (2020: 42); asıl sorun, sayısız imge arasından belirli bir imgenin neden ve nasıl algının parçası haline geldiğidir. Bu çerçevede, bellekte yeniden üretilen duyguları tetikleyen geçmişe ait bir obje, imgenin fragmanlarını oluşturarak sanatsal kurgunun temel bileşenlerinden biri haline gelir. Sanat eyleminde özne, nesne ve eylem arasındaki bu konumlanış, eserin üreticisinden izleyiciye uzanan bir anlam birlikteliği kurar.

Kişisel belleğin “an” ve “anı” kavramları etrafında şekillenen yaratıcı süreçlere etkisini irdeleyen bu çalışma, sanat üretiminin süreklilik ile geçicilik, görünürlükilesilme, bireysellik ile kolektiflik arasındaki gerilimden beslendiğini göstermektedir. Sanatçı, an’ın kırılmağını ve anının yoğunlaştırılmış varlığını kendi estetik evrenine taşıyarak, yalnızca geçmişin izlerini görünür kılmakla kalmaz; aynı zamanda zamanı dönüştüren, yeniden kuran bir özneye dönüşür. Bu bağlamda sanat pratiği, belleğin pasif bir saklama alanı değil, aksine zamanın yaratıcı biçimde yeniden örgütlendiği canlı bir düşünme mekânıdır. Çalışmanın ulaştığı bu sonuçlar hem sanat kuramı hem de pratik üretim açısından kişisel belleği merkeze alan yeni tartışmaların kapısını aralamakta; an ile anı arasında kurulan bu dinamik ilişkinin, gelecekteki araştırmalara ve sanatsal yorumlara verimli bir zemin sunacağını ortaya koymaktadır.

6. KAYNAKÇA

Acar Savran, Gülnur. (2006). *Özne-Yapı Gerilimi, Maddeci Bir Bakış*. İstanbul: Kanat Kitap.

Altuğ, Taylan. (2018). *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arnheim, Rudolf. (2012). *Görsel Düşünme*. (Rahmi Öğdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Artun, Ali. (2015). *Bir Muamma Sanat Hayat Aforizmalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Baker, Ulus. (2015). *Sanat ve Arzu*. (Tansu Açıık, Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudelaire, Charles. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*. (Ali Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bergson, Henri. (2020). *Madde ve Bellek, Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme*. (Işık Ergüden, Çev.). Ankara: Folkitap.

Berger, John. (2017). *Hoşbeş*. (A. Biçen, B. Eyüboğlu, O. Tecimen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Boyer, Pascal., Wertsch, James V. (2015). *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (Yonca Aşçı Dalar, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Buzan, Tony., Buzan, Barry. (2020). *Zihin Haritaları* (Güntülü Tercanlı, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Chodorow, Nancy J. (2019). *Duyguların Gücü, Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam*. (Jale Özata Dirlikyapan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Crary, Jonathan. (2019). *Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. (Elif Daldeniz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Critchley, Simon. (2015). *Bellek Tiyatrosu*. (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Çağrı Mutlu, Esra. (2016). Platon ve Kierkegaard'da "An" (Eksaihnēs / Öieblık). Yrd. Doç. Dr. Yasemin Akış Yaman (Ed.). *Kierkegaard, Özne Felsefe Bilim ve Sanat Yazıları*, s.121-135. Konya: Çizgi Kitabevi.

Çelik, E. Murat. (2021). Bir Anlatı Olarak Kimlik, Bir Edebiyat Yapıtı Olarak Hayat: Nietzsche ve Çağdaş Kimlik Tartışmaları. Toros Güneş Esgün, Gülben Salman (Ed.). *Tanıdık ve Yeni, Nietzsche'de Aşırılık, Yaşam, Kendilik*. S.83-96. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Çitaklar, Hayati. (2011). *Alyoşa, Aliye Berger'in Öyküsü*. Ankara: İmge Kitabevi.

Danto, Arthur C. (2019). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (E. Berktaş, Ö. Ejder, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Darendeliler, Serdar. (Ocak 2018). Hatıralardan Beslenen Zamansız, Mekansız Fotoğraflar. *İstanbul Art News*, s.34.

Dilli, R., Mamur, N., & Saribaş, S. (2017). Kentin Bellek Mekânlarından İmgeye: Görsel Sanatlar Eğitiminde Proje Tabanlı Bir Öğrenme Yaklaşımı. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi*, 5(3), s.340–366.

Dilli, R. (2020). Görsel Kültür Kuramının Tanımı, Kapsamı ve Oluşumu, Vedat Özsoy (Ed.). *Kültürel ve Eleştirel Sorgulama Olarak Görsel Sanatlar Öğretimi Kuram ve Uygulamada Görsel Kültür*, s. 23-68. Ankara: Pegem Yayınları.

Draaisma, Douwe. (2018). *Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (Güral Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Eco, Umberto. (2019). *Günlük Yaşamdan Sanata*. (Kemal Atakay, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Edgü, Ferit. (2013). *Biçimler, Renkler Sözcükler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Erhat, Azra. (2011). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Eroğlu, Özkan. (2006). *Resim Sanatı Sözlüğü*. İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları.

Esgün, T. G., Salman, G. (2021). Nietzsche ile Çağı Aşmak: Yeni Bir Yaşama Doğru. Toros Güneş Esgün, Gülben Salman (Ed.). *Tanıdık ve Yeni, Nietzsche’de Aşırılık, Yaşam, Kendilik*. S.7-14. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Faubion, James D. (2014). *Özne’yi Yeniden Düşünmek – Çağdaş Avrupa Sosyal Düşüncesinin Bir Antolojisi –* İstanbul: İnsan Yayınları.

Fiedler, Konrad. (2017). *Görsel Sanat Eserleri Konusunda Yargıda Bulunmak Üzerine*. (Hakan Anay, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.

Fischer, Ernst. (2017). *Sanatın Gerekliliği*. (Cevat Çapan, Çev.). İstanbul: Sözcükler Yayınları.

Fleckner, Uwe. (2016). “Yazılı Sözcükler Hazine Dairesi: Sarkis’in Sanatı Üzerine Bir Derleme Antolojisi İçin Önsöz”, Bellek ve Sonsuz, Ed. Uwe Fleckner, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 9-12.

Frolov, İvan. (1991). *Felsefe Sözlüğü*, (Aziz Çalışlar, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

Gielen, Pascal. (2016). *Sanatsal Çokluğun Mirıltısı: Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Hagman, George. (2010). *The Artist’s Mind, A Psychoanalytic Perspective on Creativity, Modern Art and Modern Artists*. New York: published by Routledge.

Halbwachs, Maurice. (2019). *Kolektif Bellek* (Zuhal Karagöz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Harding, Adrian. (2016). “Kaptan Sarkis ve Şürekası”, *Bellek ve Sonsuz*, Ed. Uwe Fleckner, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 45-54.

Hicks, Alistair. (2015). *The Global Art Compass*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hodge, Susie. (2020). *Gerçekten Bİlmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. İstanbul: Domingo Yayınevi.

Kırmızıgül, Fırat Çağrı. (2023a) *Bireysel ve Disiplinlerarası Yorumlar Işığında Plastik Bir Değer Üslubu Olarak Ankara Çeşmeleri*. Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi 10/1 (Temmuz), 62-94.

Kırmızıgül, Fırat Çağrı. (2023b) *Cumhuriyetin Öncü Heykeltıraşları*. Türkiye’de Sanatın 100 Yılı. (Ed. Fulya Bayraktar, Zeliha Kayahan), Ankara: Nobel Yayıncılık. (ss. 229 – 252)

Kierkegaard, Søren. (2013). *Kaygı Kavramı*. (Türker Armaner, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kierkegaard, Søren. (2021). *Felsefe Parçaları ya da Bir Parça Felsefe*. (Nur Beier, Çev.). İstanbul: Alfa.

Kuspit, Donald. (2010). *Sanatın Sonu*. (Yasemin Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Lebeer, Herbert. (2016). “Sarkis ya da Terkedişin Dramı”, *Bellek ve Sonsuz*, Ed. Uwe Fleckner, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 141-164.

Lektorski, Viktor A. (2016). *Özne, Nesne, Biliş*. (Şükrü Alpagut, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

Mungan, Murathan. (2016). *Harita Metod Defteri*. İstanbul: Metis Yayınları.

Pamuk, Orhan. (2019). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
Psikolojisozlugu, (t.y.). <https://www.psikolojisozlugu.com>, Erişim: 11.05.2021.

Ranciére, Jacques. (2020). *Dissensus, Politika ve Estetik Üzerine*. (Mustafa Yalçınkaya, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Read, Herbert. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi*. (E. Kök, H. Orgun, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Rothko, Mark. (2020). *Sanatçının Gerçekliği*. (Ebru Berrin Alpay, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Salman, Selda. (2020). Saf Aklın Eleştirisi’nin Birinci (A) ve İkinci (B) Basımları Arasındaki Fark ve Hayalgücü Yetisi Bağlamında Sonuçları. *Pasajlar*, 6, s.33- 57.

Sarkis (“Benim Sanatım” NTV), <https://www.youtube.com/watch?v=vgy0USHAI0M> Erişim: 19.04.2020.

Sözer, Önay. (2019). *Sanat: Görünendeki Görünmeyen*. Mukadder Özgeç (Der.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Traverso, Enzo. (2020). *Geçmişini Kullanma Kılavuzu, Tarih, Bellek, Politika*. (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Türkçe Sözlük (1974). Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 403, Ankara: Bilgi Basımevi.

Ünlü, Aslıhan. (2015). *Biyografi ve Biyografik Dram*. Ankara: NotaBene Yayınları.

Üretmen, Pınar K. (2021). Otobiyografik ve Toplumsal Bellek, Kayıp Belleğin İzinde. *Psikeart, Anılar ve Bellek*. 73, s. 60-63.

Winnicott, D.W. (2019). *Oyun ve Gerçeklik*. (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Yates, Frances A. (2020). *Hafıza Sanatı*. (Ayşe Deniz Temiz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Zaburyan, Elvan. (2016). “Aydınlanma”, Bellek ve Sonsuz, Ed. Uwe Fleckner, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 63-82.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: <https://socks-studio.com/2019/03/03/spatializing-knowledge-giulio-camillos-theatre-of-memory-1519-1544/> Erişim: 21.04.2021.

Görsel 2: Draaisma, Douwe. (2018). *Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (Güral Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.72-73.

Görsel 3: Draaisma, Douwe. (2018). *Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (Güral Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.72-73.

Görsel 4: Cray, Jonathan. (2019). *Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. (Elif Daldeniz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.55.

Görsel 5: Edgü, Ferit. (2013). *Biçimler, Renkler Sözcükler*. İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 87.

Görsel 6: Berger, John. (2017). *Hoşbeş*. (A. Biçen, B. Eyüboğlu, O. Tecimen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.73-75.

Görsel 7: Berger, John. (2017). *Hoşbeş*. (A. Biçen, B. Eyüboğlu, O. Tecimen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.73-75.

Görsel 8-9: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Superman> Erişim: 03.07.2021.

Görsel 10: <https://www.annileppala.fi/> Erişim: 17.05.2021

Görsel 11: <http://naziftopcuoglu.com/works/tableaux/> Erişim: 17.05.2021.

Görsel 12: <https://artfacts.net/artwork/sevilla-serie-tisch-nr-6/49742>
Erişim: 17.05.2021.

Görsel 13: Hicks, Alistair. (2015). *The Global Art Compass*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.155.

Görsel 14-15-16: Sarkis (“Benim Sanatım” NTV), <https://www.youtube.com/watch?v=vgy0USHAI0M> Erişim: 19.04.2020.

Görsel 17: <http://www.sarkis.fr/1986-caylak-sokak/> Erişim: 19.04.2020.

Görsel 18-19: Sarkis (“Benim Sanatım” NTV), <https://www.youtube.com/watch?v=vgy0USHAI0M> Erişim: 19.04.2020.

Görsel 20-21: Seda Özcan Özden Fotoğraf Arşivi.

Görsel 22-23: Seda Özcan Özden Fotoğraf Arşivi.

Görsel 24-25: Seda Özcan Özden Fotoğraf Arşivi.

BÖLÜM II

SINIRLARIN ÖTESİNDE, DELİLİĞİN KIYISINDA: GIORGIO DE CHIRICO

Beyond Limits, On The Edge Of Madness: Giorgio De Chirico

Derya UZUN AYDIN

*(Doç.Dr.), Batman Üniversitesi,
Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü,
E-mail: derya.uzunaydin@batman.edu.tr
ORCID: 0000-0001-8063-2144*

1. Giriş

Modernitenin önemli anlatıcısı, Metafizik ve Sürrealist ressam Giorgio de Chirico, sanatında etkisi altında kaldığı iktidarın toplumda açılan girdabımsı tutumu ve uçuruma sürüklenen bir kara delik karşısındaki emeğin gücü ile bunların bedenleşen siyasi göstergeleri ile kendine münhasır bir sanatçı olmayı başarmıştır. O aslında bir nihilisttir. Özellikle etkilendiği Nietzsche'nin varoluşçu yaklaşımıyla yoğrulmuş bir dünyada, gerçekliği fantastik etkileriyle tersine çevirir ve yaşamı yok sayar (Kroker, 1985: 72-76). Bu sebeptendir ki, onun metafizik resimleri anlamsızlıklarla doludur. 1909–1919 yılları arasında sıklıkla betimlediği insansız mekânlar, heykeller/mankenler ve mimari detaylar ile metafizik türünde sayısız eser üretmiştir. Resimlerinde oluşan kavramsal çerçeve, yaşamın derin anlamsızlığının anlamını ifade ederken yeni ve özgür bir sanat oluşturduğunun farkındadır. İnsanöteciliğinin ressamı der kendisi için. Sanatın anlamını yok sayarak... (Takashi, 2018).

Schopenhauer ve Nietzsche'nin bahsettiği “yaşamın anlamsızlığını” görselleştirmesiyle övünen sanatçı, bunu eserlerinde kendinde de geçerli olan kehanet duygusu ile birleştirir. Anlamsızlık, onun için çözümsüz bir bilmedir. Metafizik üsluptaki eserlerinde yer alan göstergelerin, aslında gösterilmediğini ve var olmadığını hatta hiçbir yerde-nerede olduğu bilinmeyen bir bilinmezlikte betimlendiklerini açıklayarak kafaları karıştırır. O sebeptendir ki, çoğu resminde dilsiz ve görmeyen, konuşmayan heykelimsi mankenler sıklıkla yer almaktadır.

Nesneler mantık, zaman ve mekândan kopuktur. Anlam taşımayan nesnelere bunlar... (Takashi, 2018). Chirico'nun sanatsal gücünün dayandığı ve hayalgücüne eşlik eden kişi Nietzsche'dir. Nietzsche, Jacob Burkhardt'a tam da deliliğin sessizliğine büründüğü zamanlarında "Hoş olmayan ve tevazumu rahatsız eden şey, tarihteki her ismin özünde ben olmasıdır" şeklinde bir yazı yazarken tevazuluk ve çılgınlık konusunda oldukça ileri gitmektedir. Ona göre "tarihteki her isim O'dur". Günümüze de dâhil ettiği bu güç istenci, Chirico'ya da ilham kaynağı olmuştur. Kendisi temsili göstergelerinde bunu açıkça ifade eder. İnsan varlığının olmayışı, tarihsel olanın ve diyalektiğin reddi, resimlerinin ayrıntılarında saklanır (Kroger, 1985).

Nietzsche ile Chirico, Antik Yunan sevgisini de paylaşırlar ve bunun nedenlerinden biri sanatçının o ülkede doğmuş olması olarak kabul edilebilir. Gerçi modern dünyada antikiteye birçok sanatçı da hayranlık duyar ve eserlerinde etkilerini yansıtır. Chirico Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ne girince, dönemin yoğun sanatsal izlerinin de tadını çıkarır. Ancak sanatçının özünde şimdiki zamana bir körlük vardır, dış formlara değil içsellığe ve onun gelecekteki şekline öylesine inanmıştır ki geleceği gördüğünü dahi ima eder. Bunu da kehanetsel bir yetenek olarak tanımlar. "Zerdüş geldi, anladın mı?" diyerek Nietzsche'ye olan hayranlığını da her daim sürdürür. (Dottori, 2019; Giuliadori and Notina, 2019).

Nietzscheci ve Schopenhauerci yaklaşımlar, sanatçının melankolik dünyasına sirayet etmektedir. "Biz metafizikçiler gerçeği kutsadık" der bir yazısında. Gerçekliğin basit algısının ötesine geçecek bir melankolidir bu. Dünyanın ötesinde yatanı görmek, anlam katmanlarının ötesine geçmek sanatının kısaca tasviridir. Zerdüş'ün öğretilerinde olduğu gibi kimi zaman "bu an" da kalan gizemli bir şeye doğru yolculuk etmek de buna dâhildir. Sanatçı, duru görü ile resimlerde yeni metafiziksel şeylerin psikolojisini inşa ettiğini ifade etmektedir. O, sıklıkla kendisinin gerçekten de sihirli bir güce sahip olduğunu iddia etmektedir. Nitekim yaşadığı halüsinasyonlar ile başkalarının göremediklerini gördüğünü söyleyecek kadar da ileri gitmektedir (De Chirico and Far, 2002). Nietzsche'nin etkisi başta olmak üzere Schopenhauer'dan da etkilenerek "bana hayatın anlamsızlığını ve bu anlamsızlığın sanatta nasıl dönüştürülebileceğini ilk öğretenler onlardır" demektir. De Chirico'ya göre Tanrı yoktur, gerçek yoktur dolayısıyla anlam da yoktur. Bu nedendir ki resimlerinde çoğu karakter mankenlerden/heykellerden, mekânlardan, gölgelerden veya binalardan ibarettir (Giuliadori and Notina, 2019).

Sanatçının çalışmalarında metafiziksel simya, gizemcilik ve uzay birbiriyle bağlantılı hatta içiçe geçmiş haldedir. Resimlerindeki kemerler onun gizemine doğru hareket ederler. Chirico'nun Nietzsche'den aldığı muhtemelen en temel öğretisi, nihai ve evrensel bir hakikat bulmanın imkânsızlığı olsa gerektir. Kısaca Nietzsche'nin dediği gibi “Tanrı ölmüştür” (Calvesi and Mori, 2007; Giuliadori and Notina, 2019).

2. Yöntem

Bu çalışmada, nitel bir araştırma yöntemi uygulanmıştır. Öncelikli kaynaklarımız Chirico ve sanatı üzerineyken, ikincil kaynaklar Nietzsche–Chirico ilişkisi üzerine odaklanmayı hedeflemiştir. Kaynaklar eşliğinde sağlık problemleri incelenerek bir alt parametre açılmış, felsefi ve tıp ile ilişkili analiz çalışmalarında da, hem Chirico'nun sanatsal yaklaşımları hem de yaşadığı semptomların ne olduğu ile birlikte sanatçının bunu nasıl karşıladığı ve sanatına etkileri vurgulanmaya çalışılmıştır.

3. Sınırların ötesinde deliliğin kıyısında/Sanatçıya İlham olan Hastalık ve Vaka Analizi

Sanatçının üslubu konusunda, “sıradan insanların masumiyetini ve dikkat dağınıklığını aşan olağanüstü anlarda” çıktığını ifade edenler bulunmaktadır. Hatta araştırmalarına göre bunun sebebini psikolojiye bağlayarak, kimi nesnelere gizemli bir şey keşfetme çabasını bir çeşit delilik biçimiyle özdeşirirler ve beyinsel bir anormallik olarak tanımlarlar. ((De Chirico and Far, 2002) Aslında bu delilik Nietzsche'ye olan sevgiden ve ona olan bağılıktan da doğmaktadır. Nitekim Nietzsche gerçekten delirmiştir. Ve yine aynı şekilde her ikisi de aurasız migrenden muzdariptirler. Nietzsche'nin kardeşinin yazdığı bir mektup bunu doğrular niteliktedir:

Daha önce de söylediğim gibi, kardeşimin tüm hayatını acılaştırın hastalık bir migrendi. Baş ağrısı ve mide bulantısı günleri, en iyi dönemlerde, üç-dört haftada bir birbirini takip ediyordu, ancak en kötü dönemlerde neredeyse her hafta onu rahatsız ediyordu... Bazen bu atakların, o günlerde hiçbir şey yapamadığı için, onu işinden uzak tutmak için doğanın acımasız bir oyunu olduğunu düşünürdüm.

Nietzsche de yazısında şunları dile getirmiştir:

Bir keresinde, beynimin bana üç gün boyunca verdiği sürekli işkence ve beraberinde gelen acı verici bir mukus kusmuğu sırasında, olağanüstü bir diyalektik berraklığa sahip oldum ve daha iyi sağlıkta yeterli bir yetenek, yeterli

bir soğukkanlılık göstermediğim her şeyde soğukkanlılıkla düşünebildim (Förster Nietzsche, 1990).

İşin ilginç tarafı her iki şahsiyet, bu hastalıkları kendilerine verilen birer lütuf olarak görmektedir. Chirico'nun hastalığı araştırmacıların çoğunluğuna göre «migren aurası» adı verilen bir hastalıktır. Bu hastalık halüsinasyonlar görmek, deja-vù yaşamak ve reenkarnasyona inanmak gibi olasılıkları da beraberinde getirmektedir. Hatta Chirico, “Nietzsche'nin gezgin ruhunun filozofun bedenini terk edip kendi bedenine girdiğine inanmaktadır”. Bu durum psikolojik olarak şöyle tanımlanmıştır: “Özdeşleşme o kadar ileri gitti ki bazen Nietzsche'nin hastalığıyla aynı semptomları ortaya çıkardı” (Rubin, Schmied and Clair, 1982).

Aslında Chirico'ya doktorlar tam teşhis koyamamıştır. Yaşadıklarından yola çıkarak, bundan muzdarip olduğu görülerek ve semptomlara göre yorumlar yapılmıştır. Alışılmadık bu semptomlar ve gördüğü halüsinasyonlar hastalığın belirtileri olarak kabul edilmektedir. Ve yine çoğunluğa göre hastalığının kaynağı, hem stres hem de ilham kaynağıdır. Hastalığı ayrıcalık olarak görmek ve bir uyarıcı olarak kabul etmek hem Nietzsche de, hem de Chirico da var olan bir olgudur. Chirico'nun kendisi de şunları ifade eder: “Örneğin, fosforluyum. Şaka yapmıyorum... Elimi karanlıkta görüyorum. Dahası, zaman geçtikçe, olağanüstü bir adam olduğumu daha çok anlıyorum” (Soby, 1995) .

Hastalık için yorumlar devam eder:

Aslında migren aurası, rüya görmekten bile daha fazla yaratıcılık kaynağı olmak için gereken tüm özelliklere sahiptir. Zihinsel berraklığı etkilemeden gerçekleşir, neredeyse eşit bir şekilde birçok kez kendini tekrarlar, seyri sırasında belirli duygusal durumlarla bağlantı kurar, mantığa olan inancı etkileyen absürtlükler gösterir ve paramneziler veya görsel yanılsamalarla “örneğin metamorfopsi, korona fenomeni, otokinezi” birlikte olduğunda günlük nesnelere tamamen sıra dışı bir görünüm kazandırır (Nicola and Podoll, 2003).

Migren aurasının neden olduğu bir halüsinasyonun sancısını yaşayanlarda en sık zikzak şekiller görülmektedir. Geometrik görünüm de buna eşlik eder. Nitekim Chirico'nun eserlerinde bu türden yansımalar sıklıkla rastlanılır. Chirico hastalığını süper güç ilan ederken, kehanet veya önsezi deneyimleri yaşadığını, deja vu dışında jamais vu'dan yani görülen tanık olunan şeylerin ya da yaşanan o anların hiç yaşanmadığı duygusunu da sevgiyle kabullenmiştir. Hatta daha ileri gidip bunları birer “vahiy” olarak nitelendirmiştir (Nicola and Podoll, 2003; De Chirico and Far, 2002; Giuliadori and Notina, 2019).

Giorgio de Chirico için daha az bilinen diğer bir rahatsızlık sindirim sistemi bozukluğu ile ilgilidir. I. Dünya Savaşı öncesi dönemlerde, sanatındaki yansımalar veya melankoli unsuru net olmasa da kimi zaman yiyeceklerle olan ilişkiye yorumlanmıştır. Resimlerinde yer alan yiyecekler ya da görseller, hastalığın izlerinden kaynaklanmıştır izlenimini akla getirmiyor değildir. En azından onun için bu resimlerin, hassas bir ruh sağlığını açıkladığı ise kesindir (Tooley, n.d).

Sanatçının yaşadığı hastalığı, tıp uzmanları tarafından da ele alınmış ve daha detaylı incelenmiştir. Onlara göre Chirico'nun yaşadıkları migrende nadir gözlenen belirtilerdir. Anlatılanlara göre semptomlar, “temporal lob epilepsisi”nde (kısaca TLE)’de daha sıklıkla gözlenmektedir. Peki, nedir bu TLE? Temporal lob epilepsisi, daha çok yetişkinlerde görülen bir çeşit epilepsi sendromudur ve genellikle menenjit ya da ateşli nöbetler gibi risk faktörleriyle ilişkilidir ve sıklıkla nöbetler eşlik eder (<https://www.sciencedirect.com/topics/medicine-and-dentistry/temporal-lobe-epilepsy>). Neden bu tanım uygun görülmüştür? Sanatçının migren hastalığından söz edilirken hastalığın temel özelliği olan tekrarlayan baş ağrılarının ilginç bir biçimde bahsedilmemiş olması buna sebep olarak gösterilmektedir (Blanke, 2003).

Chirico'nun hastalığını çok önemsemiyor gibi bir anlayışa kapılmak ise yanlış anlaşılmalara sebep olabilir. Bunu kendi sözleriyle ifade ettiği bazı yazılarında rahatlıkla görmek mümkündür. Bir gün “Sağlığım iyi değildi” ve “sık sık bağırsak sorunları ve Atina Temmuz ayının boğucu sıcağının beni yorgun, melankolik ve cesaretsiz hissettirdiğini, bunun da kesinlikle işimi etkilediğini ifade etmeliyim” diyorken, bir başka ifadesinde de “Ağzımda fenik asit benzeri bir tat alabiliyordum. Midemde sık sık belirgin bir halsizlik hissediyordum, sanki iki gündür yemek yememişim gibi, ama masaya oturduğumda hiç iştahım yoktu” şeklinde rahatsızlığını dile getirmektedir. “Bir anda beliren, karanlık bir parlıltı veya rüzgârda uçuşan büyük siyah bir örtü olarak tanımladığı belirtilerin hızla ortaya çıkıp kaybolması” aslında migrenden çok epilepsi semptomlarına işaret eder (Blanke, 2003).

4. Sonuç ve Değerlendirme

Metafizik resmin öncülerinden Giorgio de Chirico'nun sanatsal tavrını kısaca irdelediğimiz bu çalışma, özellikle Nietzsche'nin sanatçı üzerindeki etkisi ile Chirico'nun yaşadığı sanrılar, hastalık olgusu ve bunların sanatsal yansımalarını içermektedir. Chirico'nun sanatı, modern dünyanın krizlerini,

bireyin varoluşsal bunalımını ve gerçekliğin çözülüşünü metafizik bir estetik aracılığıyla görünür kılan özgün bir yapıta dönüşmektedir. Sanatçının yaşadığı dönem ve modern zamanın hiçliği, anlamsızlığı ve gerçeği yok saydığı felsefesi, eserlerindeki insan figürleri yerine ele aldığı heykelimsi mankenler, mekansızlık, gölgeler gibi somutlaşan olgular üzerinden aktarılmaktadır. Sanatçının kendisini insan ötesi olarak nitelendirdiği kimliklendirme çabası dikkate alındığında, konuya bakış açısı tıp- sağlık gibi metaforlara değinme gereksinimini arttırmıştır. Buna Nietzsche'ye olan hayranlık ile Nietzscheci yaklaşımlar da dâhil olunca, ortaya kehanet ve öngörü, melankolik ve gerçek ötesine geçme çabaları ile halüsinasyonlar veya déjà-vu şeklinde beliren hastalıklı algılar eşlik eder. Bu açıdan bakıldığında, Chirico'nun hastalığı, hem yaratıcı sürecini biçimlendiren hem de kendisine özgü bir estetik dünya kurmasını sağlayan bir motivasyon kaynağı olur.

Araştırmalar, sanatçının semptomlarının klasik migrenden çok temporal lob epilepsisiyle örtüşebileceğini göstermekte; özellikle epigastrik duyular, tatsal halüsinasyonlar ve ani görsel parlamaların TLE ile daha yakın ilişki içinde olduğu ileri sürülmektedir. Bununla birlikte Chirico, bu rahatsızlıklarını çoğu zaman “sihirli” veya “kehanetsel” bir güç olarak yorumlamış; tıpkı Nietzsche gibi, hastalığın sanatsal yaratıcılığını artıran bir imkân sunduğunu savunmuştur. Dolayısıyla hastalık, hem korkutucu hem de büyüleyici bir deneyim olarak sanatçının zihninde çift yönlü bir anlam kazanmıştır.

Bahsi geçtiği üzere sanatçının kendinde yaşadığı bu sıkıntılı süreçleri Tanrı'nın kendisine verdiği bir güç/armağan olarak görmesi ve bununla gurur duyması oldukça ilginçtir. Sanatının asıl ilham kaynağının da bunlardan geldiğini vurgulayan Chirico, yaratıcı itkisinden memnundur. Çalışma bu bağlamlar ışığında psikolojik veya nörolojik anlatımlarla da zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Sanatçının hastalığını bir tür yaratıcı avantaja dönüştürmesi, sanat ve nöropsikoloji ilişkisini yeniden değerlendirmek açısından önemli bir örnek teşkil eder. Chirico'nun üretimi, hastalığın yalnızca tıbbi bir mesele değil, aynı zamanda estetik ve düşünsel bir tecrübe alanı olabileceğini gösteren güçlü bir kanıttır. Böylece onun metafizik resmi, hem felsefi hem biyografik hem de nörolojik katmanların birleşimiyle modern sanat tarihinde benzersiz bir konum edinir.

Bu makale, Chirico'nun hastalık deneyimlerinin yalnızca biyografik bir bilgi değil, metafizik resmin oluşumunda belirleyici bir estetik strateji

olduğunu göstermektedir. Böylece sanatçının eserleri tıbbi, psikolojik ve felsefi katmanların kesişiminde konumlanan çok boyutlu bir okuma gerektirecektir.

Kaynakça

Blanke, O., & Landis, T. (2003). The metaphysical art of Giorgio de Chirico: Migraine or epilepsy? *European Neurology*, 50, 191–194.

Calvesi, M., & Mori, G. (2007). *De Chirico*. Giunti Editore.

De Chirico, G., & Far, I. (2002). *Commedia dell'arte moderna*. Abscondit.

Dottori, R. (2019). Dalla poesia di Zarathustra all'estetica metafisica. <https://fondazionede chirico.org/wpcontent/uploads/2019/06/093-116-Metafisica-78-R.Dottori-IT.pdf>

Förster Nietzsche, E. (1990). Die Krankheit Friedrichs Nietzsche. *Die Zukunft*, 30.

Giuliodori, L., & Notina, E. (2019). The vision and the enigma: Nietzsche's aura in De Chirico's art. *WISDOM*, 2(13), 156–167.

Kroker, A. (1985). Au-dela du postmodernisme? Nietzsche/Chirico. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 9(3), 72–76.

Nicola, U., & Podoll, K. (2003). L'aura di Giorgio De Chirico. *Arte emicrania e pittura metafisica*. Mimesis.

Rubin, W., Schmied, W., & Clair, J. (1982). *Giorgio de Chirico der Metaphysiker*. Prestel.

Soby, J. T. (1995). *Giorgio de Chirico*. Museum of Modern Art.

Takashi, N. (2018). Giorgio de Chirico and the nonsense of life: Nietzsche, Schopenhauer, metaphysical painting. *The Japanese Society for Aesthetics*, 21, 69–82.

Temporal lobe epilepsy. (n.d.). ScienceDirect. <https://www.sciencedirect.com/topics/medicine-and-dentistry/temporal-lobe-epilepsy>

Tooley, K. (n.d.). Giorgio de Chirico, time, Odysseus, melancholy, and intestinal disorder. In *Appendix* (pp. 283–294).

BÖLÜM III

KİMLİĞİN VE BELLEĞİN MALZEME ÜZERİNDEN OKUNMASI: ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE BİR BAKIŞ

Reading Identity and Memory Through Material: A View on Contemporary Turkish Painting

Hava KÜÇÜKÖNER

(Doç. Dr.) Sinop Üniversitesi,
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,
E-mail: havacakoner@hotmail.com
ORCID: 0000-0003-2344-8872

1. Giriş: Malzemenin Estetik ve Kavramsal Dönüşümü

Çağdaş Türk resminde malzeme, yalnızca biçimsel bir unsur ya da teknik gereklilik olmaktan çıkarak, anlamın üretildiği, kimliğin yeniden kurgulandığı ve belleğin temsil edildiği temel bir varlık alanına dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sanat nesnesinin doğasını belirleyen ontolojik bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Malzemenin yüzeydeki fiziksel mevcudiyeti, artık yalnızca görsel bir estetiğe hizmet etmez; aynı zamanda düşünsel, duygusal ve kültürel katmanlarıyla eserin anlam dizgesinin merkezine yerleşir. Böylece malzeme, sanatçının varoluşsal deneyimini, belleğini ve toplumsal aidiyetini taşıyan bir ifade aracına dönüşür. Modernist dönemin indirgemeci estetik anlayışında, malzeme çoğu zaman biçimsel deneylerin bir aracı olarak ele alınmış, sanatın özünü formel düzenlemelerde arayan yaklaşımlar tarafından işlevsel bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Oysa Postmodern ve çağdaş süreçle birlikte malzemenin statüsü köklü bir biçimde değişmiştir. Malzeme artık, sanatçının öznel belleğiyle toplumsal hafıza arasında bir ara yüz olarak konumlanmakta; kavramsal içerikle doğrudan ilişkilenebilmektedir. Bu bağlamda, malzemenin fiziksel özellikleri (dokusu, geçirgenliği, ağırlığı, kırılabilirliği, yüzey gerilimi vb.) aynı zamanda anlamın taşıyıcısı haline gelir.

Çağdaş Türk resim sanatı, estetik bir ifade alanı olmanın ötesinde, üretildiği dönemin toplumsal ve kültürel dinamiklerini görünür kılan ve bu bağlamda kolektif belleğin korunmasına katkı sunan bir belge niteliği taşımaktadır. (Öztürk, 2024:275).

Çağdaş Türk resminde bu dönüşümün belirginleşmesi, özellikle 1980 sonrası dönemde sanatın toplumsal, politik ve kültürel bağlamla yeniden ilişki kurmasıyla paralel ilerlemiştir. Sanatçılar, resim yüzeyini yalnızca bir temsil alanı olarak değil, bir düşünme ve yeniden inşa etme mekânı olarak görmeye başlamışlardır. Bu süreçte kullanılan her malzeme ister tül, kumaş, iplik, metal, ahşap, ister dijital bir yüzey olsun eserin anlamsal yapısına doğrudan müdahil olur. Malzeme, sanatçının hem kişisel deneyimini hem de kolektif hafızayla kurduğu bağı görünür kılar.

Bu yeni yaklaşımda estetik, artık yalnızca güzellik idealiyle değil, malzemenin varoluş biçimiyle tanımlanır. Estetik değer, malzemenin kendini ortaya koyma biçiminde, yüzeyde bıraktığı izde, dokunsal niteliğinde ve zamansallığında belirir. Böylece sanat nesnesi, yalnızca bir temsili imge değil; bir varlık deneyimi, bir temas alanı, bir düşünsel yoğunlaşma mekânı haline gelir. Sanatçı, yüzeyde gerçekleştirdiği her müdahaleyle kazıma, katmanlama, örme, yakma ya da ekleme gibi işlemler aracılığıyla hem kendi kimliğini hem de çağının estetik bilincini yeniden üretir.

Malzemenin bu kavramsal genişlemesi, aynı zamanda sanatın epistemolojik sınırlarını da dönüştürmüştür. Artık malzeme, yalnızca sanatın görünür yüzeyi değil, düşünsel içeriğin de yapıtasıdır. Bu durum, çağdaş Türk resminde anlamın malzeme aracılığıyla üretildiği bir estetik düşünme biçiminin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Malzeme, hem temsilin sınırlarını aşan bir anlatı dili oluşturur hem de sanatçının belleğiyle kültürel süreklilik arasındaki kırılğan bağı yeniden kurar. Günümüz sanatı, estetik kaygıların ötesinde toplumsal, kültürel, çevresel ve teknolojik dönüşümlerle birlikte gelişen çok katmanlı bir üretim alanı olarak ele alınmaktadır. Bu dönüşüm, sanat eserlerinde kullanılan malzemelerin çeşitlenmesine yol açmakta; geleneksel malzeme anlayışı yerini, farklı bağlamlarda anlam üreten, deneysel ve alışılmışın dışında malzeme kullanımına bırakmaktadır. Söz konusu yönelim, biçimsel bir yeniliğin ötesinde, çağdaş sanatın eleştirel düşünce yapısını ve güncel duyarlılıklarını görünür kılan bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir. (Tunç, 2025:272)

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, çağdaş Türk resminde malzemenin kimlik ve bellekle kurduğu ilişkiyi estetik ve kavramsal düzeyde incelemektir. Araştırma, malzemenin yalnızca biçimsel bir araç değil, anlamın üreticisi olan

bir varlık alanı olarak nasıl işlev gördüğünü ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu bağlamda çalışma, sanatçının malzeme aracılığıyla kimliğini nasıl yeniden kurduğu, bireysel ve kolektif belleği nasıl görünür kıldığı ve bu süreçte yeni bir anlatı formunun nasıl oluştuğunu analiz eder. Araştırma problemi şu temel soruya dayanır:

“Çağdaş Türk resminde malzeme, kimlik ve bellek arasındaki etkileşim, sanatta nasıl yeni bir estetik ve anlatı dili üretmektedir?”

Yöntem

Bu çalışma nitel bir araştırmadır.

Çalışma grubu: 1980 sonrası dönemde üretim yapan çağdaş Türk ressamı.

Veri toplama: Kapsamlı literatür taraması yapılarak, sanat eserlerinin incelenmesi, sergi katalogları, yazılı kaynaklar, e-yayınlar, web sayfaları ve görsel materyaller üzerinden yapılmıştır.

Analiz: Eserler malzeme kullanımı, kimlik anlatımı, bellek ve zaman ilişkisi olmak üzere üç ana tema altında değerlendirilmiştir. Bu temalar üzerinden sanatçıların malzeme aracılığıyla nasıl yeni bir anlatı dili kurdukları çözümlenmiştir.

2. 1980 Sonrası Türk Sanatında Malzeme Paradigmasının Değişimi

1980 sonrası Türk sanatında malzeme kavramı, biçimsel işlevini aşarak sanatın düşünsel altyapısını belirleyen temel bir estetik göstergeye dönüşmüştür. Bu dönüşüm, yalnızca kullanılan araçların çeşitlenmesiyle değil, aynı zamanda sanatın anlam üretme biçiminin değişmesiyle ilgilidir. Malzemenin sanat nesnesindeki rolü, artık teknik bir gereklilik olmaktan çıkarak, kavramsal içeriği yapılandıran ve izleyiciyle kurulan iletişimi yeniden tanımlayan bir “dil” halini almıştır. Böylece 1980 sonrası dönem, Türk resim sanatında malzeme merkezli bir paradigma değişiminin yaşandığı bir eşik olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, toplumdan bağımsız düşünilemeyecek bir özne olarak, içinde bulunduğu dönemin sosyal ve kültürel dönüşümleriyle birlikte şekillenmekte; ait olduğu grubun kimlik özelliklerini, yaşam pratiklerini ve davranış kalıplarını belirli ölçülerde içselleştirerek üretimlerini çağın gereklilikleri doğrultusunda yeniden yorumlamaktadır. (Kıyar, 2018:39-55)

Bu dönemin belirleyici özelliği, sanatçının malzemeye yöneliminde gözlenen düşünsel dönüşümdür. Modernist dönem boyunca malzeme, sanatçının biçim arayışlarını gerçekleştirdiği nötr bir yüzey olarak algılanmış; sanat eseri, çoğu kez estetik formun kendi iç tutarlılığıyla tanımlanmıştır. Oysa 1980 sonrasında gerek politik gerek kültürel kırılmaların etkisiyle sanatçılar, biçimsel

estetiğin ötesine geçen, içerikle doğrudan ilişki kuran malzeme arayışlarına yönelmişlerdir. Bu yönelimde, 12 Eylül 1980 darbesi sonrası toplumsal sessizlik ve bireysel sorgulamanın sanat ortamında yarattığı kırılma, sanatçıların kişisel deneyim, kimlik ve belleğe yönelmesini teşvik etmiştir. Bu bağlamda malzeme, sanatçının kişisel hafızasının taşıyıcısı, kültürel belleğin somut göstergesi ve kimliğin yeniden kurgulandığı bir alan olarak öne çıkmıştır. 1980'ler, aynı zamanda Türkiye'de sanat eğitimi kurumlarının, bienallerin, galerilerin ve sanat dergilerinin artmasıyla birlikte, sanat ortamının uluslararası etkileşimlere açık hale geldiği bir dönemdir. Bu süreçte sanatçılar, küresel ölçekte tartışılan kavram sanatı, yerleştirme, performans ve postmodern resim anlayışlarını kendi kültürel bağlarına uyarlamışlardır. Böylelikle malzeme, artık yalnızca boya ve tuvalle sınırlı kalmayıp; tül, kumaş, iplik, fotoğraf, metal, ahşap, dijital baskı ve doğrudan doğa unsurları gibi farklı materyalleri de içeren çok katmanlı bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Bu çeşitlilik, malzemenin yalnızca bir biçimsel araç değil, anlamın kendisini kuran ontolojik bir unsur olarak konumlanmasına yol açmıştır.

1980 sonrası Türk sanatında malzeme paradigmasının değişimini belirleyen önemli dinamiklerden biri, bedensel deneyimin ve malzemenin direncine yönelik farkındalıktır. Sanatçılar, artık yüzeyi bir temsil alanı değil, bir "eylem mekânı" olarak ele almakta; malzemeyle doğrudan temas eden, onun dokusuna, ağırlığına, kırılma gücüne müdahale eden bir süreç estetiği benimsemektedir. Bu durum, Maurice Merleau-Ponty'nin algı felsefesinde öne sürdüğü "bedenin dünya ile doğrudan ilişkisinin bilinci" kavramıyla da paralellik gösterir. Türk resminde bu bilinç, sanatçının malzemeye bedensel olarak dâhil olmasıyla, sanat yapıtının hem üretim hem algı düzleminde duyuşsal bir derinlik kazanmasına olanak tanımıştır.

Bu dönemdeki dönüşüm, aynı zamanda kimlik kavramının yeniden ele alınmasını da beraberinde getirmiştir. Sanatçılar, modernleşme sürecinin getirdiği ikili kimlik gerilimini yerel ve evrensel, geleneksel ve çağdaş, geçmiş ve şimdi arasındaki karşıtlığı malzeme aracılığıyla çözümlenmeye yönelmişlerdir. Geleneksel dokuma tekniklerinin, el işçiliğine dayalı süreçlerin ya da yerel üretim malzemelerinin çağdaş plastik dillerle birleştiği yeni anlatı biçimleri, bu dönemin en dikkat çekici yönelimlerindedir. Özellikle tül, kumaş, dantel, iplik gibi malzemeler, geçirgenlik, belirsizlik ve kırılma gücü gibi kavramları temsil ederek kimliğin sabit değil, değişken ve yeniden kurulan bir süreç olduğunu görünür kılmıştır. Malzeme paradigmasındaki bu dönüşüm, aynı zamanda sanat nesnesinin zaman ve bellekle kurduğu ilişkiyi de derinleştirmiştir. Her

malzeme, geçmişin izlerini taşıyan bir hafıza nesnesine dönüşmüş; sanatçının müdahalesiyle hem kişisel hem toplumsal tarih yeniden okunabilir hale gelmiştir. Bu bağlamda malzemenin yüzeyinde beliren aşınmalar, katmanlar, yıpranmalar veya lekeler, yalnızca biçimsel değil, zamansal ve duygusal göstergelere dönüşmüştür. Dolayısıyla 1980 sonrası Türk resminde yüzey artık “görsel” bir alan değil, geçmişin, kimliğin ve hafızanın birikimsel temsili olarak kavranmaktadır. Sanatçının yüzeyle kurduğu ilişki, geleneksel anlamda yalnızca bir resim alanı olma niteliğini aşarak, bedensel temasın ve kullanılan malzemenin direncinin doğrudan deneyimlendiği, üretim sürecinin aktif bir eylem mekânına dönüşmektedir. (Bıyıklı, 2018: 95)

Bu dönemin önemli bir başka özelliği, sanatçıların malzemeyi kavramsal söylemin taşıyıcısı haline getirmeleridir. Sanat yapıtı, temsil ettiği şeyden çok, “nasıl yapıldığı” ve “neyden yapıldığı” sorularına yanıt arayan bir düşünme pratiğine dönüşmüştür. Bu yönelim, sanat nesnesinin maddeselliğini vurgularken, aynı zamanda onun kültürel ve felsefi anlamını da genişletmiştir. Dolayısıyla 1980 sonrası Türk sanatında malzeme, yalnızca biçimsel bir olanak değil, düşünsel bir sorgulama aracıdır. Malzemede oluşan aşınma, yıpranma ve katmanlaşma süreçleri, sanatçının bellekle kurduğu ilişkinin görsel karşılıkları olarak değerlendirilebilir. Bu fiziksel izler hem bireysel deneyimlerin hem de kolektif hafızanın estetik bir dil aracılığıyla görünürlük kazandığı anlam katmanları üretmektedir (Yılmaz, 2020:42).

3. Malzeme Estetiği: Teknik Aracın Anlam Üreticisine Dönüşümü

Çağdaş Türk resminde malzeme, geleneksel anlamıyla yalnızca bir aracın ötesine geçerek eserin kendisini yapılandıran bir öge haline gelmiştir. Geçmişte boya ve tuval, biçimsel bir anlatının taşınmasını sağlayan nötr bir alan olarak görülürken, günümüz sanatında malzeme kendi doğası, dokusu ve fiziksel özellikleriyle anlam üretiminin merkezine yerleşmiştir. Bu dönüşüm, sanatçının malzemeyle kurduğu ilişkiyi sadece teknik bir işlem olmaktan çıkararak düşünsel ve estetik bir üretim pratiğine dönüştürür.

Sanatçının malzemeyi seçme süreci artık yalnızca renk, doku veya form tercihleriyle sınırlı değildir. Malzeme, sanatçının kimlik algısı, belleği ve deneyimlerinin somutlaşması için bir araca dönüşür. Örneğin tül, kumaş, iplik veya metal gibi malzemeler, yalnızca yüzey oluşturmakla kalmaz; geçirgenlikleri, dayanıklılıkları ve esnek yapılarıyla resmin anlatı katmanlarını zenginleştirir. Tül, tüy, yaprak sanatın bir çok türünde yapıtın oluşum aşamasında

farklı süreçlerde yapıda dahil edilir. Eser tamamlanınca bu dokuların eserin görsel imgesi üzerinde ortaya çıkardıkları etki rahatça gözlemlenir (Küçüköner, 2020:196).

Bu durum, izleyicinin eseri yalnızca görsel olarak değil, aynı zamanda mekânsal ve dokunsal bir deneyim olarak algılamasına olanak sağlar. Malzeme, eserle izleyici arasında kurulan ilişkinin aktif bir ögesi haline gelir ve anlatının kendisini şekillendirir.

Malzeme estetiğinin bir diğer boyutu, yüzeyin çok katmanlı yapısının anlam üretiminde kullanılmasıdır. Sanatçılar, katman ekleme, çıkarma, örme veya dokuma gibi müdahalelerle malzemeyi bir anlatı dili olarak kullanır. Bu süreç, eserin hem görünür hem de sezgisel düzeyde okunmasını mümkün kılar. Her malzeme katmanı, bir hafıza ve deneyim alanı olarak işlev görür ve resmin yüzeyi, yalnızca görsel bir alan olmaktan çıkarak zamanın, kimliğin ve bireysel deneyimin izlerini taşıyan bir ortam haline gelir. Günümüz resim sanatı, malzeme temelli çok katmanlı anlatım yapıları aracılığıyla, izleyiciyi yalnızca görsel bir algı sürecine değil, aynı zamanda düşünsel ve eleştirel bir sorgulama alanına yönlendiren etkili bir ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir (Tunç, 2025:277).

Malzemenin estetik işlevi, geleneksel anlatı yöntemlerinin ötesine geçer. Teknik müdahaleler, yalnızca biçimi tamamlamak için değil, anlam üretmek için gerçekleştirilir. Sanatçının bedensel eylemi, malzemenin doğasıyla birleşerek eserin duyuşsal ve kavramsal boyutunu güçlendirir. Her dokunuş, her ekleme veya çıkarma, malzemenin kendi karakteriyle etkileşime girer ve eserin anlatısını belirleyen bir öge olarak ortaya çıkar.

4. Kimliğin Yeniden İnşası: Yerel Kodlardan Evrensel Dile

Çağdaş Türk resminde kimlik, sabit ve tek biçimli bir kavram olmaktan çıkarak sürekli yeniden kurulan, çok katmanlı bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Bu süreç, yerel kültürel kodlar ile evrensel estetik söylemler arasındaki etkileşim üzerinden şekillenir. Sanatçılar, geleneksel motifleri, el işçiliğini ve yerel malzeme tekniklerini çağdaş anlatı biçimleriyle birleştirerek hem bireysel hem de toplumsal kimliğin yeniden inşasını mümkün kılar. Bu yaklaşım, kimliği yalnızca bir temsil konusu olarak görmek yerine, resimsel malzeme, yüzey ve katman üzerinden aktif olarak inşa edilen bir deneyim alanına dönüştürür.

Yerel kodların kullanımı, çoğu zaman kültürel hafızanın ve kolektif geçmişin izlerini taşır. Motifler, dokular ve geleneksel üretim teknikleri, sanatçının kendi kimliğini sorgulaması ve toplumsal aidiyetini yeniden

tanımlaması için bir arayüz sağlar. Aynı zamanda bu unsurlar, sanat eserinin izleyici ile kurduğu bağın temelini oluşturur; çünkü her izleyici, bu yerel kodları farklı bir algısal ve duygusal düzeyde deneyimler. Böylece kimlik hem üretici hem de izleyici açısından sürekli bir etkileşim süreci içerisinde yeniden üretilir.

Malzemenin ve yüzeyin çok katmanlı kullanımı, kimliğin yeniden inşasında önemli bir rol oynar. Sanatçılar, tül, kumaş, iplik veya metal gibi farklı malzemeleri bir araya getirerek resmin anlatsal dokusunu zenginleştirir. Bu çeşitlilik, kimliğin tek biçimli olmadığını, aksine akışkan, esnek ve çoğul olduğunu görünür kılar. Katmanlar arasındaki geçirgenlik hem bireysel deneyimlerin hem de kültürel bellek unsurlarının resim yüzeyinde eşzamanlı olarak var olmasını sağlar. Böylece her yüzey, kimliğin farklı boyutlarını ortaya koyan birer alan haline gelir.

Çağdaş Türk resminde kimliğin yeniden inşası aynı zamanda evrensel dile açılan bir köprü işlevi görür. Sanatçılar, yerel kodları evrensel biçimsel ve kavramsal estetik anlayışlarla birleştirerek, kültürel bağlamı aşan bir görsel söylem oluştururlar. Bu söylem, yalnızca Türkiye özelinde değil, uluslararası sanat ortamında da anlaşılabilir ve paylaşılabilir niteliktedir. Böylelikle yerel ve evrensel arasındaki etkileşim, kimliğin hem özgün hem de çoğul bir şekilde deneyimlenmesine olanak tanır.

Kimliğin yeniden inşası süreci, resmin fiziksel ve estetik doğasıyla sıkı bir ilişki içindedir. Her malzeme, her katman ve her teknik müdahale, kimliğin farklı bir boyutunu ortaya çıkarır. Sanatçının bedensel müdahalesi ve malzeme ile kurduğu ilişki, kimliği yalnızca görsel bir gösterge olmaktan çıkarıp, deneyimlenen ve hissedilen bir olgu hâline getirir. Bu yaklaşım, çağdaş Türk resmini, kimliği hem bireysel hem toplumsal boyutlarıyla algılamayı mümkün kılan çok katmanlı bir estetik alan olarak konumlandırır.

4.1. Canan Tolon

Çağdaş Türk sanatında malzeme ve bellek kavramlarını mekânsal ve estetik bir düzlemde bütünleştiren öncü bir sanatçıdır. Tolon'un çalışmaları, malzemeyi salt bir teknik araç olarak değil, aynı zamanda belleğin ve anlatının taşıyıcısı hâline getiren bir yaklaşımı temel alır. Bellek insan yaşamına dair geçmişten günümüze olayları, görselleri ve sesleri taşıyan en önemli tanıktır (Küçüköner, 2007:82).

Tolon özellikle Türkiye bağlamında ürettiği işler, mekânsal veriler, kent dokusu ve toplumsal hafıza ile bireysel deneyimi bir araya getirir; böylece malzeme, geçmişin izlerini görünür kılan ve zamanın katmanlarını somutlaştıran

bir estetik alan olarak işlev kazanır. Tolon'un resim ve yerleştirmelerinde tuval ve boya, taş, metal ve organik malzemeler gibi çeşitli yüzeyler, belleğin katmanlarını temsil eden fiziksel bir dil olarak kullanılır. Her katman, geçmişin ve güncel deneyimin izlerini taşıyan bir hafıza nesnesi niteliğindedir; yüzeydeki doku ve malzeme geçirgenliği, izleyiciye yalnızca görsel değil, mekânsal ve duysal bir deneyim sunar. Bu yaklaşım, resmin geleneksel iki boyutlu düzleminden çıkarak, zaman, mekân ve bellek ilişkilerini yeniden kurgulayan çok katmanlı bir anlatı alanı oluşturur. Tolon'un Türkiye'deki çalışmaları, yerel kültürel kodları çağdaş biçimsel arayışlarla birleştirerek kimlik ve belleği malzemenin doğasında yeniden inşa eder. Malzeme, bu süreçte hem bireysel hem toplumsal hafızayı taşır; sanatçı, kent ve çevre ile kurduğu ilişkiyi, malzemenin fiziksel karakteri ve katmanlı yapısı üzerinden görünür kılar. Bu yönüyle Tolon, çağdaş Türk resminde malzemenin estetik ve anlamsal potansiyelini ortaya çıkarırken, belleğin deneyimlenmesini ve yeniden kurgulanmasını sağlayan bir araç olarak malzemeyi merkeze taşır.

Çağdaş Türk resminde malzeme, geleneksel üretim süreçlerinde üstlendiği teknik araç rolünden çıkarak eserin kavramsal bütünlüğünü belirleyen aktif bir anlatı ögesine dönüşmüştür. Boya, tül, kumaş, iplik ya da metal gibi malzemeler artık yalnızca biçimsel bir yüzey oluşturmakla kalmaz; kendi fiziksel özellikleri, geçirgenlikleri, ağırlıkları ve dokusal farklılıklarıyla anlamın üretilmesinde asli bir aktör hâline gelir. Bu dönüşüm, resmin anlatı kapasitesini yalnızca görsel bir düzlemde değil, aynı zamanda dokusal, mekânsal ve deneyimsel bir boyutta yeniden kurar. Böylece malzeme, sanatçının düşünsel sürecinin, bedensel müdahalesinin ve estetik yönelimlerinin iç içe geçtiği bir anlatı alanı yaratır.

Malzemenin kavramsal bir özneye dönüşmesi, kimlik ve belleğin resim içinde yeniden inşa edilmesine olanak sağlar. Sanatçı, yerel kültürel kodları ve bireysel deneyimleri malzeme katmanlarına işlerken, geçmişin izleri ile bugünün yorumlarını aynı yüzeyde buluşturur. Bu süreç, belleğin yalnızca temsil edilen bir unsur değil, malzeme aracılığıyla yeniden etkinleştirilen bir mekân hâline gelmesine katkı sunar. Kimlik ise, tekil bir ifade olmaktan çıkarak malzemenin fiziksel ve estetik özellikleriyle sürekli değişen, çoğul bir olguya dönüşür. Böylece sanat yapıtı, bireysel geçmiş ile kolektif hafıza arasında kurulan dinamik bir diyalog alanına evrilir. Malzeme estetiği, anlatının doğrusal veya figüratif bir yapıyla sınırlanmasını da ortadan kaldırır. Katman ekleme, çıkarma, dokuma, yüzey kazıma ya da dokusal müdahaleler gibi teknik işlemler, eserin anlam örgüsünü belirleyen yaratıcı süreçlere dönüşür. Her katman bir deneyim alanı, her dokusal farklılık ise resmin kendi iç mantığında bir ifade

birimi olarak işlev görür. İzleyici, bu çok katmanlı yüzeyde yalnızca bakan bir konumda değil, eseri mekânsal ve duysal olarak deneyimleyen bir aktör hâline gelir. Bu etkileşim, sanatın pasif bir nesne olmaktan çıkarak izleyiciyle ortaklaşa kurulan bir deneyime dönüşmesini sağlar.



Görsel 1. Canan Tolon, “İsimsiz”, Tuval üzerine karışık teknik 195 x 414 cm 1998

Canan Tolon’un ‘İsimsiz’ (Görsel-1) adlı eseri, sanatçının malzemeyle kurduğu özgün ilişkiyi en belirgin hâliyle ortaya koyan, yüzeyin kimyasal dönüşümünü hem estetik hem kavramsal bir araştırma alanına dönüştüren bir çalışmadır. İlk bakışta soyut bir kompozisyon gibi görünen yüzey, aslında pas, oksidasyon ve metalin zamanla geçirdiği dönüşümlerin kontrollü bir şekilde yönlendirilmesiyle oluşmuş karmaşık bir yapı sunar. Tolon, burada boya kullanmak yerine malzemenin kendi kimyasal doğasını ifade aracı hâline getirir; yüzeydeki korozyon izleri, çatlamlar, dairesel lekeler ve keskin geometrik bölünmeler, zamanın fiziksel bir kaydı gibi iz bırakır.

Eserdeki turuncu, kırmızı ve pas tonları hem endüstriyel mekânları hem de organik süreçleri çağrıştırarak izleyiciyi doğal-bozunum ile insan-yapımı yüzey arasındaki geçişli ilişkiyi düşünmeye davet eder. Tolon’un mimarlık eğitiminden gelen düzen ve planlama bilgisi, kompozisyonun parçalı ama bütünlüklü yapısında belirgin biçimde hissedilir; üçgensiz kırılmalar, üst üste binen yüzeyler ve dairesel düzenlemeler, bozulmuş bir planın, yarım kalmış bir haritanın ya da zamanla silikleşmiş bir topografyanın izleri gibi okunabilir. Bu nedenle eser hem mikro hem makro ölçekli imgeler çağrıştırarak izleyiciyi sürekli yakın ve uzak bakış arasında gidip gelmeye zorlar.

Tolon’un bu çalışması, modern dünyanın kırılabilirliğini, mekânların çürüme ve dönüşme potansiyelini, insan müdahalesi ile doğal süreçler

arasındaki kaçınılmaz çatışmayı görünür kılar. Kontrol ile rastlantı arasındaki gerilim, sanatçının üretim metodunun temelinde yer alır: yüzeyde hiçbir iz tamamen tesadüfi değildir, ancak hiçbiri tamamen kontrol altında da değildir. Bu ikili yapı, eseri hem yaşayan bir yüzeye hem de zamanın kimyasal ve fiziksel izlerinin kaydına dönüştürür. Böylece çalışma, varlık ile çözülme, yapı ile yıkım, düzen ile bozulma arasındaki geçiş bölgelerini görünür kılan, zamanın mekân üzerindeki etkilerini estetik bir araştırmaya dönüştüren güçlü bir ifade alanı oluşturur.

4.2. Hüsamettin Koçan

Çağdaş Türk resminde malzeme ve belleğin etkileşimini derinlemesine işleyen sanatçılardan biri olarak öne çıkar. Eserlerinde kullandığı katmanlı boya teknikleri, tuval yüzeyinde oluşturduğu dokular ve farklı malzeme türleri, resmin yüzeyini yalnızca bir görsel alan olmaktan çıkarıp, geçmişin, mekânın ve kültürel hafızanın somutlaştığı bir deneyim alanına dönüştürür. Anadolu'nun kültürel ve tarihsel birikimi, köy yaşamı, yerel motifler ve geleneksel üretim biçimleri, Koçan'ın katmanlı malzeme dili aracılığıyla güncel bir anlatı formuna taşınır. Her katman, geçmişin izlerini, toplumsal belleğin katmanlarını ve bireysel deneyimlerin yansımalarını taşır; böylece malzeme hem estetik hem de kavramsal düzeyde bir hafıza nesnesi hâline gelir.



Görsel 2. Hüsamettin Koçan, “Yüz Göz Resimleri” T.Ü.K.T., 2013

Koçan'ın malzeme kullanımı, yalnızca teknik bir araç olarak değil; bellek, zaman ve kimliğin yeniden inşasına aracılık eden bir üretim alanı olarak işlev

görür. Resimlerinde boya, metal, taş ve çeşitli dokusal materyallerin birleşimi, geçmiş ve bugün arasındaki sürekliliği somutlaştırır; yüzeyin geçirgenliği ve katmanlı yapısı izleyiciye mekânsal ve duyuşsal bir bellek deneyimi sunar. Bu yaklaşım, geleneksel Türk motiflerinin çağdaş biçim ve ifade olanaklarıyla buluşmasını sağlarken, malzeme aracılığıyla kültürel kimliğin görünür ve deneyimlenebilir olmasını mümkün kılar. Türkiye bağlamındaki çalışmalarında Koçan, kültürel belleği yalnızca bireysel bir anlatı olarak değil; kolektif hafızanın izlerini taşıyan, mekânla ve tarihsel süreklilikle kurulan bir diyalog olarak ele alır. Malzeme, yüzey ve katmanlar aracılığıyla izleyiciye geçmişin izlerini deneyimleme fırsatı sunar; böylece resim, salt görsel bir öge olmaktan çıkarak zaman, kimlik ve bellek ilişkilerini çok boyutlu biçimde deneyimlemeye açılan bir alan hâline gelir. Hüsamettin Koçan'ın eserleri, çağdaş Türk resminde malzeme estetiği, kimlik ve belleğin bir araya geldiği anlatı potansiyelinin en somut örneklerinden biri olarak, malzemenin hem görsel hem kavramsal anlam üretimindeki rolünü vurgular.



Görsel 3. Hüsamettin Koçan, ‘Süslü İstanbul Serisi’ T.Ü.K.T, 2010,160x290 cm

Hüsamettin Koçan'ın “Süslü İstanbul Serisi” (Görsel-3) eserini hazır nesnelere (ready-made öğeler) ve hazır formların kompozisyon içindeki kullanımı üzerinden ele aldığımızda, çalışma tamamen farklı bir katman açar. Koçan, resim yüzeyini sadece boya ile değil, hazır şablonlar, kalıplar, lazer kesimli formlar, grafiksel noktalar, perfore (delikli) yüzey etkileri, hatta baskı tekniğini andıran hazır motif dizileri ile zenginleştirir. Bu yönüyle eser hem resim hem grafik hem de obje estetiğini bir araya getirir.

Kompozisyon boyunca geometrik formlar, leke patlamaları, noktasal diziler, dairesel motifler ve kuş figürlerini anımsatan parçalar üst üste gelerek çok katmanlı bir anlatı oluşturur. Bu katmanlar, Koçan'ın sanatında sıkça karşımıza çıkan Anadolu hafızası, kültürel kimlik, sembolik işaretler ve ritüel estetiği bağlamına işaret eder. Eserdeki kuş benzeri figürlerin gökyüzünde süzülmesi, mekâna dinamik ve ruhsal bir hareketlilik katar; bu hareketlilik aynı zamanda özgürlük, ruhaniyet ve kültürel süreklilik duygusunu pekiştirir. Eserde

kullanılan hazır nesne mantığındaki öğeler; yarım daire formunda kesilmiş hazır kalıp parçaları, çember ve noktasal diziler, stencil (şablon) izleri, dekoratif motif kalıpları, geometrik baskı formları ve perfore yüzey etkileri olarak kendini gösterir. Bunlar doğrudan el çiziminin doğal akışından gelmez; tersine, sanatçının bilinçli olarak seçtiği, yer yer endüstriyel görünümlü, önceden üretilmiş form hissi veren hazır elemanlardır.

Bu hazır formlar, Koçan'ın çalışmada kurduğu “geleneksel motif – çağdaş hazır nesne” karşılaşmasını görünür kılar. Kubbelerin ve minarelerin oluşturduğu tarihsel doku, bu hazır nesne mantığındaki parçalarla kesilir, bölünür ve yeniden bütünlenir. Böylece mimari görüntü, klasik bir temsil olmaktan çıkar; montaj, kolaj, birleştirme ve üst üste bindirme yöntemleriyle çağdaş bir görsel dile taşınır. Alt tarafta sıralanan yarım çember biçimleri ve içlerindeki noktalar, sanki hazır kalıptan geçirilmiş endüstriyel işaretler gibi görünür. Üstte uçan kuş benzeri figürlerin bile gövdeleri, hazır kesilmiş parça etkisi taşıyan yamalı yüzeylerden oluşur; bu da figürlere hem kolaj hissi verir hem de onları simgesel birer “parça-nesne” hâline getirir.

4.3. Ayşe Erkmen

Çağdaş Türk sanatında malzeme ve mekânsal belleğin bir araya geldiği eserleriyle öne çıkan sanatçılardan biridir. Çalışmalarında taş, metal, beton, cam ve iplik gibi çeşitli malzemeleri kullanarak mekânı yalnızca fiziksel bir alan olmaktan çıkarır; malzeme, mekân ve izleyici etkileşimi aracılığıyla anlam ve belleğin üretildiği bir araç hâline gelir. Erkmen'in yerleştirmeleri, mekânın geçmişten günümüze taşıdığı izleri görünür kılar; her malzeme ve yüzey, mekânın kolektif hafızasının bir katmanı olarak işlev görür. İzleyici, malzemenin dokusunu, mekânla kurduğu ilişkiyi ve yüzeylerdeki katmanları deneyimleyerek geçmişin ve toplumsal belleğin somut bir ifadesiyle karşılaşır.

Erkmen'in malzeme kullanımı, bireysel deneyim ile kolektif bellek arasındaki etkileşimi görünür kılacak şekilde tasarlanmıştır. Mekânla bütünleşen malzeme hem fiziksel hem kavramsal olarak geçmişin izlerini taşır; izleyici mekân içinde hareket ederken belleği deneyimler ve yeniden kurgular. Bu yönüyle Erkmen, çağdaş Türk sanatında malzemenin yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda belleğin ve kimliğin yeniden inşasında aktif bir unsur olduğunu ortaya koyar. Türkiye bağlamındaki çalışmaları, malzeme estetiği aracılığıyla mekân, bellek ve kimlik ilişkilerini deneyimleyen çok katmanlı bir anlatı alanı sunar.



Görsel 4. Ayşe Erkmen, ‘An Hause’, 1995, Yerleştirme, Kreuzberg- Almanya

Ayşe Erkmen’in ‘An Hause’ isimli (Görsel-4) çalışması bir bina üzerine yerleştirilmiş ‘-miştik’, ‘-mişiz’, ‘-mişsiniz’, ‘-mişmiş’, ‘-mişle’ kelime eklerinden oluşmaktadır. Bu bina yaşanan dairelerden oluşan bir apartmandır. Binanın dış cephelerinin gelen geçen herkesin görebildiği alanda olması ile eser-mekân ilişkisi bağlamında anlamalar içermektedir.

Hem Almanların hem de Türklerin yaşam alanı içinde olması ve yoğun istekler üzerine kalıcı bir eser haline gelmesi ile bulunduğu mekân ve alanla özdeşleşmiştir. Şehirde yaşayan Türklerin bir sembolü haline gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında, çalışmak için başka ülkelere giden her insanın aslında bu eserde kendinden bir şeyler bulacağı açıkça görülmektedir.

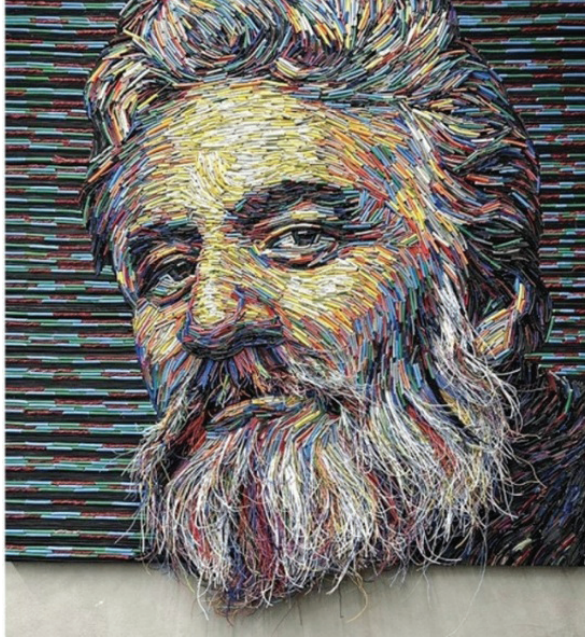


Görsel 5. Ayşe Erkmen “Haliç Haliç'te” 2017, 17. İstanbul Bienali

İstanbul Bienali ve Koç Holding, 2017 yılından bu yana her bienalde İstanbul'a kalıcı bir eser bırakma geleneğini sürdürüyor. Bu yıl İstanbul'a armağan edilen kalıcı eser, kamusal alanın sınırlarını sanat aracılığıyla test eden, heyecan verici pratiğini farklı coğrafyalarda izleyiciyle buluşturan Ayşe Erkmen'in imzasını taşıyor. Haliç'in biçimine odaklanan "Haliç Haliç'te" (Görsel -5) isimli eser, günün farklı anlarında farklı ışıkları yansıtıyor. Günün farklı anlarında farklı ışıkları yansıtan ve Haliç'in karakteristik formuna odaklanan eser, Haliç'in üzerine akşamüstleri yansıyan ve altın renkli güneşle birleşince "altın boynuz" olarak anılan simgesine atıfta bulunuyor. Sanatçı Ayşe Erkmen, "Haliç Haliç'te" isimli eserini, "Yabancı dillerde 'Golden Horn/Altın Boynuz' olarak bilinen Haliç'in ilginç biçimi benim için bir gemiyi andırıyor, bir gondolu veya tuhaf biçimli bir kayığı, hatta bir dumanı... Baktıkça akla tuhaf düşünceler getiren bu hareketli ve esrarengiz form, Haliç'in üzerine akşamüstleri yansıyan altın renkli güneşle birleşince altın boynuz adını almış deniyor. Bu şekil aslında bir kontur, bir dış çizgi. Ben bu çizginin içini doldurup bir yer, bir alan oluşturup, bunu Haliç'te konumlandırmak istedim" sözleriyle anlatıyor (Sanal 1, 2022).

4.4. Deniz Sağdıç

Deniz Sağdıç, Çağdaş Türk sanatında malzeme estetiğini hem kavramsal hem de görsel düzlemde deneyimleyen önemli sanatçılardan biridir. Özellikle kot kumaş ve tekstil atıkları kullanarak ürettiği eserleri, malzemenin yalnızca bir aktarım aracı olmadığını; anlam, kimlik ve belleğin üretiminde aktif bir rol oynadığını ortaya koyar. Kumaş parçaları ve eski kotlar, geçmişin ve gündelik yaşamın izlerini taşıyan, kolektif ve bireysel belleği görünür kılan malzemeler olarak işlev görür. Her dikiş, her kesik ve her yüzey müdahalesi, malzemenin fiziksel karakteri aracılığıyla zamanın ve hafızanın katmanlarını izleyiciye aktarır. Sağdıç'ın portre ve yerleştirmelerinde kullandığı kot parçaları hem bireysel hem toplumsal bellekle doğrudan bir bağ kurar. Malzeme, geçmişin somut izlerini taşıırken, yeniden kurgulanan yüzeyler aracılığıyla izleyiciye malzeme üzerinden geçmiş ve günümüz arasında bir deneyim alanı sunar. Kumaşın dokusu ve eski kotların aşınmışlığı, izleyiciye hem görsel hem dokunsal bir bellek deneyimi sağlar; böylece sanat eseri, yalnızca görüntü ile değil, malzemenin taşıdığı tarih ve kimlik katmanlarıyla da ilişki kurar.



Görsel 6. Deniz Sağdıç, 'Ready Remade series' Tuval Üzerine Kumaş, İplik, 140x140 cm, 2023

Deniz Sağdıç'ın Türkiye bağlamındaki çalışmaları, malzeme estetiği, kimlik ve bellek ilişkisini çağdaş Türk resminde somutlaştıran örnekler arasında öne çıkar. Kot ve tekstil atıkları gibi gündelik malzemelerin dönüştürülmesi, geçmişin, bireysel ve toplumsal hafızanın görselleştirilmesini mümkün kılar. Bu yönüyle Sağdıç, malzemeyi bir anlatı ve bellek üretim aracı olarak kullanarak çağdaş Türk sanatında yeni bir estetik ve kavramsal alan yaratır.

Sanatçı bir röportajda sanatı hakkında sorulan sorulara verdiği yanıtta: Sanatınızı insanda hayranlık uyandıran bir titizlik, özen ve aşkla yaptığımız aşikâr. Bugüne kadar hangi malzemeleri kullandınız ve süreçleri nasıl oldu? Deniz SAĞDIÇ: 'Ready-ReMade' ismini verdiğim projede kullanım nesnelere, kasetler, kaset kapakları, eski madeni paralar, ansiklopediler, sokağa atılmış pencereler gibi çok bilindik nesnelere sanat üretmeye başladım. Tabii bu da dört-beş yıllık bir süreç. O zamanlar her türlü malzemeyi deniyordum; madeni paraları, kasetleri, kumaşları, plastik kelepçeleri... Bu malzemelerden biri de kot (denim) kumaşıydı. Herkesin üzerinde var olan tanındık bir eşyaydı. Kot kumaşlarıyla denemeler yapmaya başladım ve denerken de inanılmaz bir şey

fark ettim. Kot, dünyanın her yerindeki insanın ırk, din, dil fark etmeksizin yaşlı, genç herkesin tanıdığı, kullandığı belki de tek eşyaydı. Ve bu nesne o kadar güzel bir hammadde ki her şeyi nötrlüyor. Yani kot kumaşından bir şey giyen birini gördüğünüz zaman hangi dine mensup olduğunu, ne yaptığını, öğrenci mi, yönetici mi sorgulamazsınız. Malzemenin bu yönünü keşfettikçe, felsefi derinliğini gördükçe inanılmaz heyecanlandım. Bu kumaşın çok enteresan özellikleri var; yıpratabiliyorsunuz, eskitebiliyorsunuz, kesebiliyorsunuz, dikebiliyorsunuz... Size o kadar çok imkân tanıyor ki aynı hayat gibi... Yani tek bir dili yok, tek bir şekilde boya ya da fırçayla çalışmak zorunda değilsiniz. Kimi zaman sadece bir makas, kimi zamansa bir parça zımparadan yardım alıyor, iğne iplikle diyor ve her seferinde ondan yeni bir şey öğreniyorsunuz. Aslında baktığınızda tek renk mavi ama inanılmaz bir ton çeşitliliği, zenginliği var. Ben bu kumaşı biraz insanlar gibi görüyorum. İnsanlara da bakıyorsunuz iki kol, iki bacak, bir baş, bir gövde; ancak içinde o kadar büyük bir zenginlik var ki... Böyle olunca da kot kumaşıyla özdeş bir algı yaratıyor bende (Birman, 2023).

5. Sonuç

Çağdaş Türk resminde malzeme, geleneksel üretim süreçlerinde üstlendiği teknik araç rolünden çıkarak eserin kavramsal bütünlüğünü belirleyen aktif bir anlatı ögesine dönüşmüştür. Boya, tül, kumaş, iplik ya da metal gibi malzemeler artık yalnızca biçimsel bir yüzey oluşturmakla kalmaz; kendi fiziksel özellikleri, geçirgenlikleri, ağırlıkları ve dokusal farklılıklarıyla anlamın üretilmesinde asli bir aktör hâline gelir. Bu dönüşüm, resmin anlatı kapasitesini yalnızca görsel bir düzlemde değil, aynı zamanda dokusal, mekânsal ve deneyimsel bir boyutta yeniden kurar. Böylece malzeme, sanatçının düşünsel sürecinin, bedensel müdahalesinin ve estetik yönelimlerinin iç içe geçtiği bir anlatı alanı yaratır. Malzemenin kavramsal bir özneye dönüşmesi, kimlik ve belleğin resim içinde yeniden inşa edilmesine olanak sağlar. Sanatçı, yerel kültürel kodları ve bireysel deneyimleri malzeme katmanlarına işlerken, geçmişin izleri ile bugünün yorumlarını aynı yüzeyde buluşturur. Bu süreç, belleğin yalnızca temsil edilen bir unsur değil, malzeme aracılığıyla yeniden etkinleştirilen bir mekân hâline gelmesine katkı sunar. Kimlik ise, tekil bir ifade olmaktan çıkarak malzemenin fiziksel ve estetik özellikleriyle sürekli değişen, çoğul bir olguya dönüşür. Böylece sanat yapıtı, bireysel geçmiş ile kolektif hafıza arasında kurulan dinamik bir diyalog alanına evrilir.

Malzeme estetiği, anlatının doğrusal veya figüratif bir yapıyla sınırlanmasını da ortadan kaldırır. Katman ekleme, çıkarma, dokuma, yüzey kazıma ya da

dokusal müdahaleler gibi teknik işlemler, eserin anlam örgüsünü belirleyen yaratıcı süreçlere dönüşür. Her katman bir deneyim alanı, her dokusal farklılık ise resmin kendi iç mantığında bir ifade birimi olarak işlev görür. İzleyici, bu çok katmanlı yüzeyde yalnızca bakan bir konumda değil, eseri mekânsal ve duysal olarak deneyimleyen bir aktör hâline gelir. Bu etkileşim, sanatın pasif bir nesne olmaktan çıkarak izleyiciyle ortaklaşa kurulan bir deneyime dönüşmesini sağlar. Sonuç olarak malzeme, kimlik ve bellek arasındaki bu karşılıklı etkileşim, çağdaş Türk resmine özgün bir anlatı alanı kazandırmıştır. Malzemenin doğasıyla birleşen estetik müdahaleler, eserin hem biçimsel hem de kavramsal derinliğini artırırken; sanatçının yaratıcı süreci ile izleyicinin algısı arasında çoğul, etkileşimli ve sürekli yeniden inşa edilen bir deneyim alanı doğurur. Bu bağlamda çağdaş Türk resmi, yalnızca görsel bir temsil olmaktan uzaklaşarak, malzemenin sunduğu potansiyeller üzerinden kurulan çok katmanlı, duysal ve kültürel bir anlatıya dönüşmektedir.

Sonuç olarak çalışma boyunca incelenen eserlerden temelde şu 4 başlık altındaki bulgulara ulaşılmıştır:

1. Malzeme artık sadece teknik bir araç değil, eserin ana unsuru haline gelmiştir.
2. Sanatçılar malzeme aracılığıyla kimliklerini ve kültürel aidiyetlerini yeniden ifade etmektedir.
3. Malzeme, geçmişe ait izleri taşıyarak belleğin bir yansıması olmaktadır.
4. Resim, sadece görsel değil, duysal ve deneyimsel bir anlatı biçimine dönüşmüştür.

Sonuç olarak, çağdaş Türk resminde malzeme, kimlik ve bellek birlikte ele alındığında sanatın anlam üretiminde yeni bir yol açmıştır.

Kaynakça

Arapoğlu, F (2009). *Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne.

Bıyıklı, F. (2018). *Çağdaş Sanatta Yüzey ve Eylem İlişkisi*. Sanat ve Tasarım Dergisi, 9(1), 88–102. Birman, Gözde Y. (2023). 80 bin kişi eserlerimi gördü: Deniz Sağdıç, <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/gozde-yener-birman/80-bin-kisi-eserlerimi-gordu-deniz-sagdic-42295195>

Erkmen, A. (2022). “Haliç Haliç’te” İstanbul’la buluşuyor, <https://kultur.istanbul/ayse-erkmenin-yeni-uretimi-halic-halichte-istanbulla-bulusuyor/>

Kıyar, N (2018). Türk Sanat Ortamında 80'ler ve Değişim Sürecinin Düşündürdükleri Cilt: 2 Sayı: 2, 39- 55

Küçüköner, M. (2010). *İmge ve Bellek İlişkinine Bir Bakış*. Sanat Dergisi (12), 79-82.

Küçüköner, M. (2020). *Tül, Tüy ve Yaprak Dokularının Türk Gravür ve Ekslibris Sanatında Kullanılması*. Ex-Libris Uluslararası Ekslibris Dergisi, Cilt:6, Bölüm:10, 196-204, Doi: 10.29347/ijexlib.2020.2

Öztürk, M (2024). *Çağdaş Türk Resminin Tarihe Tanıklığı*, Dergi Park Konya Sanat, Issue 7,

Tunç, M (2025). *Günümüz Resim Sanatında Sanatçıların Malzeme Seçimleri Üzerine*, Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi, 8(2), Dergi Park

Tunç, M. (2025). *Günümüz Resim Sanatında Sanatçıların Malzeme Seçimleri Üzerine*. Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi, 8(2), 267-278. DergiPark+2DergiPark+2

Yılmaz, E. (2020). *Sanatta Bellek Oluşumu ve Malzeme*. Akdeniz Sanat Dergisi, 13(25), 34–49.

Sanal-1. (2022). *Keşfet, Ayşe Erkmen'in yeni üretimi "Haliç Haliç'te" İstanbul'la buluşuyor* <https://kultur.istanbul/ayse-erkmenin-yeni-uretimi-halic-halichte-istanbulla-bulusuyor/>

Görsel Kaynakça

Görsel – 1. Canan Tolon <https://www.istanbulmodern.org/basin-bultenleri/istanbul-modern-de-canan-tolon-sergisi-sen-soyle> Erişim Tarihi: 18.10.2025

Görsel – 2. Hüsamettin Koçan <https://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/husamettin-kocan-kibele-galerisi-nde/1250> Erişim Tarihi: 11.10.2025

Görsel – 3. Hüsamettin Koçan <https://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/husamettin-kocan-kibele-galerisi-nde/1250> Erişim Tarihi: 28.10.2025

Görsel – 4. <https://mozartcultures.com/ayse-erkmenin-evde-calismasi-berlinin-misli-binasi/> Erişim Tarihi: 22.10.2025

Görsel – 5. <https://bienal.iksv.org/tr/eserler/ayse-erkmen> Erişim Tarihi: 17.11.2025

Görsel – 6. <https://www.instagram.com/p/CuyuYV2s4kC/> Erişim Tarihi: 17.11.2025

BÖLÜM IV

BASKI RESİM SANATINDA MALZEME ESTETİĞİ VE BATILI ÖNCÜ ÇAĞDAŞ UYGULAMALAR

Material Aesthetics in Printmaking and Pioneering Contemporary Western Practices

Mustafa KÜÇÜKÖNER

(Prof. Dr.) Necmettin Erbakan Üniversitesi,

Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi,

E-mail: mkucukoner@erbakan.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-9796-0117

1. Giriş

Baskiresim sanatı, tarihsel olarak çoğaltma, aktarım ve yüzeyle kurulan ilişki üzerinden tanımlanmış; teknik bilgi ile estetik üretimin iç içe geçtiği özgün bir sanat alanı olarak gelişmiştir. Ahşap, metal, bakır, taş ve daha sonra geliştirilen sentetik yüzeyler, baskiresmin yalnızca teknik araçları olarak değil, aynı zamanda estetik anlamın kurucu unsurları olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda malzeme, baskiresimde yalnızca imgeyi taşıyan bir ara yüz değil; yüzey dokusu, direnç, iz, rastlantı ve müdahale olanaklarıyla doğrudan anlatının parçası haline gelmiştir. Geleneksel baskı tekniklerinden çağdaş deneysel uygulamalara uzanan süreçte malzemenin rolü, estetik kavrayışların dönüşümünü görünür kılan temel göstergelerden biri olmuştur.

Modern sanatla birlikte baskiresim, özellikle Avrupa'da çoğaltma mantığının ötesine geçerek özgünlük, süreç ve deneyim kavramları etrafında yeniden düşünülmeye başlanmıştır. Bu dönüşüm, malzemenin sabit ve öngörülebilir bir unsur olmaktan çıkıp, sanatçının müdahaleleriyle değişen, dönüşen ve anlam üreten bir yapıya evrilmesini beraberinde getirmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren baskiresimde malzeme; geleneksel teknik sınırları zorlayan, disiplinlerarası yaklaşımlarla yeniden tanımlanan bir estetik

alan sunmuştur. Bu süreçte sanatçılar, metal plakanın aşınmasını, ahşabın lif yapısını, kâğıdın emiciliğini ya da baskı sırasında oluşan rastlantısal izleri bilinçli bir ifade aracı olarak kullanmaya yönelmiştir. Ayrıca baskı aşamasında suni doku eklemeleri de modern sanatçının elini kolaylaştırmıştır.

Çağdaş baskiresim uygulamalarında malzeme estetiği, yalnızca teknik yenilikler üzerinden değil, aynı zamanda kavramsal ve düşünsel bir zeminde ele alınmaktadır. Baskı yüzeyinin bozulması, katmanların üst üste bindirilmesi, geleneksel baskı araçlarının dönüştürülmesi ya da dijital tekniklerle hibrit üretimlerin gerçekleştirilmesi, malzemenin estetik potansiyelini genişleten yaklaşımlar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda baskiresim, hem geçmişle kurduğu tarihsel bağı koruyan hem de çağdaş sanatın deneysel diline açık bir üretim alanı olarak öne çıkmaktadır.

Malzeme estetiği, baskiresimde yalnızca görsel sonuçlarla sınırlı değildir; üretim sürecinin kendisi de estetik deneyimin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Baskı sürecinde uygulanan baskı gücü, mürekkebin yoğunluğu, yüzeyin tepkisi ve tekrar edilebilirlik ile teklik arasındaki gerilim, eserin algılanışını doğrudan etkilemektedir. Bu durum, baskiresmi yalnızca sonuç odaklı bir sanat pratiği olmaktan çıkarak, süreç temelli bir estetik anlayışla ilişkilendirmektedir. Sanatçı, malzeme ile kurduğu bu doğrudan ilişki sayesinde, kontrol ve rastlantı arasındaki dengeyi bilinçli olarak estetik bir stratejiye dönüştürebilmektedir.

Günümüzde baskiresim sanatı, geleneksel tekniklerin korunmasının yanı sıra, yeni malzemelerin ve üretim yöntemlerinin sanatsal dile dâhil edilmesiyle sürekli olarak yeniden tanımlanmaktadır. Kağıt dışı yüzeylerin kullanımı, endüstriyel atıkların baskı malzemesine dönüştürülmesi, üç boyutlu yüzeylerle kurulan ilişkiler ve dijital baskı teknolojilerinin sanatsal üretime eklenmesi, baskiresimde malzeme estetiğinin sınırlarını genişletmektedir. Bu genişleme, baskiresmi hem tarihsel bir disiplin hem de çağdaş sanatın eleştirel ve deneysel alanlarından biri haline getirmektedir.

Bu çalışma, baskiresim sanatında malzemenin estetik bir unsur olarak nasıl konumlandığını ve çağdaş uygulamalar bağlamında nasıl yeniden yorumlandığını incelemeyi amaçlamaktadır. Baskiresimde malzeme estetiğinin tarihsel gelişimi, teknik dönüşümler ve güncel sanatsal pratikler arasındaki ilişki üzerinden ele alınarak, malzemenin yalnızca bir araç değil, anlam üreten bir yapı olduğu ortaya konulacaktır. Bu doğrultuda baskiresim, teknik bilgi ile estetik düşüncenin kesiştiği, çağdaş sanat tartışmalarına açık dinamik bir alan olarak değerlendirilecektir.

2. Çağdaş Baskiresim Uygulamalarında Malzeme Estetiği

Çağdaş baskiresim uygulamaları, malzemenin yalnızca teknik bir araç olmaktan çıkarak estetik, kavramsal ve süreçsel bir unsur haline geldiği çok katmanlı bir üretim alanı sunmaktadır. Baskiresmin tarihsel olarak tanımlanmış teknikleri ve malzeme repertuarı, çağdaş sanat pratikleriyle birlikte yeniden yorumlanmakta; geleneksel yöntemler, sanatçının estetik ve düşünsel arayışlarına göre dönüştürülmektedir. Bu dönüşüm, baskiresimde malzemenin sınırlarını genişletirken, aynı zamanda yüzey, iz ve çoğaltılabilirlik kavramlarının yeniden ele alınmasını gerekli kılmaktadır.

Günümüzde baskiresim, teknik doğruluğun ötesinde, malzemenin fiziksel özellikleriyle kurulan deneysel ilişkiler üzerinden anlam kazanmaktadır. Ahşap, metal ya da taş gibi klasik baskı yüzeyleri, artık yalnızca geleneksel kullanım biçimleriyle değil; aşındırma, parçalama, katmanlama ve yeniden yapılandırma gibi müdahalelerle estetik bir ifade alanına dönüştürülmektedir. Bu bağlamda malzeme, sanatçının kontrolü ile rastlantının kesiştiği bir estetik zemin sunarak çağdaş baskiresmin ayırt edici özelliklerinden biri haline gelmektedir.

2.1. Geleneksel Malzemelerin Dönüştürülmesi

Geleneksel baskiresim malzemeleri, çağdaş uygulamalarda sabit ve değişmez araçlar olarak değil, dönüştürülebilir ve yeniden anlamlandırılabilir unsurlar olarak ele alınmaktadır. Ahşap kalıplar, metal plakalar ve taş yüzeyler, tarihsel teknik kuralların dışına çıkarılarak farklı müdahalelere açık hale getirilmektedir. Bu müdahaleler, malzemenin estetik potansiyelini genişletmektedir. Sanatçılar, yüzeyin doğal yapısını bozarak ya da bilinçli biçimde yıpratılarak, baskı sürecinin izlerini görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Bu dönüşüm sürecinde malzemenin fiziksel özellikleri, estetik anlatının belirleyici unsurları haline gelmektedir. Ahşabın lifli yapısı, metalin sertliği ya da taşın direnci, baskı sürecinde ortaya çıkan izlerin karakterini doğrudan etkilemektedir. Geleneksel malzemeler üzerinde yapılan kesme, oyma, kazıma ya da aşındırma işlemleri, artık yalnızca teknik zorunluluklar değil; sanatçının bilinçli estetik tercihleridir. Bu yaklaşım, baskiresimde malzemeyi edilgen bir taşıyıcı olmaktan çıkararak, anlatının etkin bir parçası haline getirmektedir.

Çağdaş baskiresimde geleneksel malzemelerin dönüştürülmesi, aynı zamanda tarihsel süreklilik ile güncel ifade biçimleri arasında bir bağ kurulmasına olanak tanımaktadır. Sanatçılar, geçmişten devralınan teknik

bilgiyi korurken, bu bilgiyi çağdaş estetik anlayışlarla yeniden şekillendirmekte, böylece baskiresim hem tarihsel bir disiplin hem de güncel bir sanat pratiği olarak varlığını sürdürmektedir.

2.2. Deneysel Yüzeyler ve Alternatif Baskı Malzemeleri

Çağdaş baskiresim uygulamalarında deneysel yüzey arayışları, malzeme estetiğinin en belirgin göstergelerinden biridir. Geleneksel kağıt yüzeylerin ötesine geçilerek, kumaş, plastik, metal levha, ahşap panel ve çeşitli endüstriyel yüzeyler baskı alanına dahil edilmektedir. Bu alternatif yüzeyler, baskı sürecinde beklenmedik sonuçlar doğurarak, estetik deneyimin sınırlarını genişletmektedir.

Deneysel yüzey kullanımı, baskiresimde tekniğin önceden öngörülebilir sonuçlar üretmesini zorlaştırmakta; bu durum, sanatçının sürece daha açık ve esnek bir yaklaşım geliştirmesini gerektirmektedir. Yüzeyin emiciliği, pürüzlülüğü ya da sertliği, mürekkebin dağılımını ve izlerin oluşumunu doğrudan etkilemekte; ortaya çıkan sonuçlar, çoğu zaman rastlantısal estetik değerler taşımaktadır. Bu rastlantısallık, çağdaş baskiresimde bilinçli olarak tercih edilen bir estetik strateji haline gelmiştir.

Alternatif baskı malzemeleri, baskiresmi disiplinlerarası üretim alanlarına da yaklaştırmaktadır. Endüstriyel atıklar, gündelik nesnelere ya da geri dönüştürülmüş materyaller, baskı sürecine dahil edilerek, malzemenin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kavramsal anlamlar üretmesine olanak tanımaktadır. Bu yaklaşım, baskiresimde malzeme estetiğini çevresel, toplumsal ve kültürel bağlamlarla ilişkilendiren çağdaş bir bakış açısını yansıtmaktadır.

2.3. Baskiresimde Katman, Doku ve İz Üretimi

Katman, doku ve iz kavramları, çağdaş baskiresim estetiğinin temel yapı taşları arasında yer almaktadır. Baskı sürecinde üst üste uygulanan baskılar, farklı yüzey müdahaleleri ve malzeme kombinasyonları, görsel derinlik oluşturarak eserin algısal boyutunu zenginleştirmektedir. Katmanlama, yalnızca görsel bir etki yaratmakla kalmayıp, zaman, süreç ve tekrar kavramlarını da estetik anlatının parçası haline getirmektedir.

Doku, baskiresimde malzemenin fiziksel özelliklerinin doğrudan yansımaları olarak ortaya çıkmaktadır. Yüzeyde oluşan pürüzler, çatlaklar ve aşınmalar, baskı sürecinin izlerini görünür kılarak eserin maddesel varlığını vurgulamaktadır. Bu dokusal izler, izleyicinin yalnızca görsel değil, aynı zamanda duyuşsal bir deneyim yaşamasına olanak tanımaktadır. Baskiresimde doku, imgenin temsil

gücünün ötesine geçerek, yüzeyin kendisini estetik bir ifade alanı olarak öne çıkarmaktadır.

Doku doğada olan ve kendine has bir yapısı olan organik ve inorganik yapılara denir. Baskı sanatında dayanıklı, kalıba uyumlu dokular seçilerek kullanılabilir. Dokular doğada olabileceği gibi suni yolla da üretilmiş olabilirler (Küçüköner, 2023:2).

İz üretimi ise baskiresmin en ayırt edici özelliklerinden biri olarak çağdaş estetik anlayış içinde yeniden yorumlanmaktadır. Baskı sırasında oluşan hatalar, kaymalar ve beklenmedik izler, kusur olarak görülmek yerine estetik değere dönüştürülmektedir. Bu yaklaşım, baskiresmi kontrol ve rastlantı arasındaki gerilim üzerinden tanımlayan çağdaş bir estetik anlayışı yansıtmaktadır. Böylece baskiresim, yalnızca çoğaltılabilir imgelerin üretildiği bir alan olmaktan çıkarak, sürecin kendisinin anlam kazandığı deneysel bir sanat pratiği haline gelmektedir.

3. Baskiresimde Üretim Süreci ve Maddesel Deney

Baskiresim sanatı, üretim sürecinin doğrudan estetik deneyime dönüştüğü disiplinlerden biridir. Bu süreçte ortaya çıkan görsel sonuç, yalnızca önceden tasarlanmış bir imgenin çoğaltılmasıyla değil, aynı zamanda malzeme, yüzey ve uygulama koşullarıyla kurulan etkileşim sonucunda şekillenir. Çağdaş baskiresim uygulamalarında üretim süreci, eserin nihai biçiminden bağımsız olarak, başlı başına anlam üreten bir yapı haline gelmiştir. Bu bağlamda baskiresim, planlı bir üretim süreci ile öngörülemeyen maddesel tepkilerin kesiştiği bir estetik alan sunmaktadır.

Malzemenin fiziksel özellikleri, baskı sürecinde uygulanan basınç, mürekkep yoğunluğu ve yüzey seçimi gibi değişkenler, üretim sürecini dinamik ve açık uçlu hale getirmektedir. Sanatçı, bu süreçte tam bir kontrol sağlamaktan ziyade, malzemenin sunduğu olanaklar ve sınırlılıklar doğrultusunda yönlendirici bir rol üstlenmektedir. Böylece baskiresimde üretim süreci, sonuçtan çok deneyime odaklanan çağdaş estetik yaklaşımlarla örtüşmektedir.

Baskı için her şey hazır olduktan sonraki süreçte de sanatçı isterse baskıya geçerken ya da baskı esnasında değişik doku malzemelerini kalıba uygulayabilir. Presten kalıbı geçirmeden önce dokular kalıbın üzerine yerleştirilir ve sonra kağıt kalıba yerleştirilerek baskı alınır. Ayrıca harici olarak merdane ya da fırça ile boya verilen dokular basım olan kağıdın üzerine yerleştirilerek el ile bastırılarak görüntüleri gravürün üzerine aktarılabilir (Küçüköner, 2023:3).

3.1. Baskı Sürecinde Malzemeyle Kurulan Etkileşim

Baskı sürecinde malzemeyle kurulan etkileşim, çağdaş baskıresim anlayışının temel belirleyicilerinden biridir. Baskı yüzeyi ile kalıp arasındaki ilişki, yalnızca teknik bir aktarım değil, karşılıklı bir etkileşim sürecidir. Ahşap, metal, taş ya da alternatif yüzeylerin her biri, uygulanan baskı tekniğine farklı tepkiler vererek görsel sonuçları biçimlendirmektedir. Bu durum, baskıresimde tekniğin sabit kurallar çerçevesinde değil, malzemenin sunduğu olasılıklar doğrultusunda esnek biçimde ele alınmasını gerektirmektedir.

Sanatçının baskı sürecindeki müdahaleleri, malzemenin direnciyle karşılaşarak yeni görsel etkiler üretmektedir. Kazıma, aşındırma, bastırma ya da silme gibi eylemler, yalnızca imgeyi oluşturmakla kalmaz; aynı zamanda üretim sürecinin izlerini görünür kılar. Bu etkileşim, baskıresmi mekanik bir çoğaltma yöntemi olmaktan çıkarak, bedensel ve duyuşsal bir üretim pratiğine dönüştürmektedir.

Malzeme ile kurulan bu doğrudan ilişki, baskıresimde sürecin şeffaflaşmasını sağlar. Yüzeyde kalan izler, uygulama hataları ya da beklenmedik sonuçlar, eserin estetik değerinin ayrılmaz bir parçası hâline gelir. Böylece baskı süreci, sanatçının malzemeyle kurduğu diyalog üzerinden okunabilen bir estetik deneyim alanı sunar.

3.2. Öngörülemez Sonuçlar ve Deneysel Yüzeyler

Çağdaş baskıresimde deneysel yüzey kullanımı, üretim sürecini öngörülemez sonuçlara açık hale getirmektedir. Geleneksel kağıt yüzeylerin yanı sıra kumaş, plastik, ahşap panel ya da endüstriyel yüzeylerin kullanımı, baskı sürecinde kontrolün kısmen askıya alınmasını beraberinde getirir. Bu yüzeyler, mürekkebin yayılma biçimini, baskı izlerinin yoğunluğunu ve görsel sonuçların karakterini belirgin biçimde etkiler.

Öngörülemezlik, çağdaş baskıresimde bir sorun değil, bilinçli bir estetik strateji olarak ele alınmaktadır. Yüzeyin emiciliği, pürüzlülüğü ya da dayanıklılığı gibi faktörler, baskı sırasında beklenmedik görsel etkiler üretir. Bu etkiler, sanatçının üretim sürecine açık uçlu bir yaklaşım geliştirmesini sağlar ve baskıresmi deneysel bir araştırma alanına dönüştürür.

Deneysel yüzeyler, baskıresimde maddesel deneyin sınırlarını genişleterek, imgenin sabit bir yapı olmaktan çıkmasına olanak tanır. Baskı süreci, bu

bağlamda sonuçtan çok olasılıklara odaklanan bir üretim pratiği hâline gelir ve çağdaş sanatın deneysel diliyle güçlü bir bağ kurar.

3.3. Süreçten Doğan Görsel Birikimler

Baskıresimde süreçten doğan görsel birikimler, eserin tek bir baskıdan ibaret olmadığına işaret eder. Üst üste yapılan baskılar, silme, yeniden bastırma ve yüzey müdahaleleri, zaman içinde biriken izler aracılığıyla görsel derinlik oluşturur. Bu birikim, baskıresimde zaman kavramını estetik anlatının parçası haline getirir.

Görsel birikimler, yüzeyde oluşan katmanlar ve dokular aracılığıyla algısal bir yoğunluk yaratır. İzleyici, yalnızca son katmanı değil, onun altında kalan süreç izlerini de algılar. Bu durum, baskıresmi tekil bir sonuçtan ziyade, zamana yayılan bir üretim süreci olarak okunabilir kılar.

Süreçten doğan bu birikimler, çağdaş baskıresimde kusur, hata ya da sapma olarak değil, estetik değeri olan görsel unsurlar olarak kabul edilmektedir. Böylece baskıresim, üretim sürecinin kendisini görünür kılan, maddesel ve zamansal katmanları bir arada barındıran bir sanat pratiği haline gelmektedir.

4. Sanatçı Örnekleri

Bildiğimiz gravür resimleme tarihi Almanya’da 15. yüzyılda Gutenberg tarafından bulunan matbaanın yazıyı çoğaltmaya başlamasına karşın ressamların da görseli çoğaltma mecburiyeti sonunda başladığı kabul edilmektedir. Dürer gibi öncü sanatçılar tarafından geliştirilen ahşap oyma gravürler sayesinde özellikle dini konulara ait görseller hızla basılıp çoğaltılmaya başlanmıştır. (Küçüköner, 2023:8901).

Rönesans döneminde başlayan bu çoğaltma işi sonraki yüzyıllarda da artarak tüm batı ülkelerinde yapılmaya başlamıştır. 20. yüzyıla girerken fotoğrafın icadı ile belgesel görüntüleme işi gravürün elinden alınmış olduğu için gravür yapan sanatçılar daha özgün ifadeliler eser üretimine ve yeni teknik arayışlara başlamışlardı. “Pablo Picasso ahşap üzerinde eksiltme tekniğini ilk uygulayan ressam olarak tek kalıpta renkli gravüre ulaşmış, Edvard Munch ve Kathe Kollwitz de iradeciliğin yeni bir anlatım yolu olarak ahşap gravürü tercih etmişlerdir. Stanley William Hayter’in Atölye 17’deki teknik arayışlarına

çok sayıda sanatçı katılmış ve gravürde yeni teknikler ve modern yöntemler geliştirilmiştir” (Küçüköner, 2023:8903).

20. yüzyılın içinde çok sayıda farklı yöntemler geliştirilmiş ve sanatçılar özgüm ifadeler içeren eserler üretmişlerdir. Bu bölümde 20. yüzyılın sonuna doğru aktif eser üreten ve sanatları ile dünyaya mal olan Antoni Tàpies, Robert Rauschenberg ve Anselm Kiefer’in eserlerine yer verilecektir.

4.1. Antoni Tàpies (1923-2012)

1923 yılında Barselona’da doğan Antoni Tàpies 2. Dünya Savaşı sırasında yaşanan olaylardan etkilenmiş, bombaların oluşturduğu toz, toprak ve atomlardan oluşan deneysel eserler üretmiştir. 1972 yılında Rubens ödülüne layık görülen Tàpies **püskürtme tekniğini de kullandığı eserlerinde kauçuk, köpük, vernik ve ateşe dayanıklı kil ve bronzdan heykeller de yapmıştır (Küçüköner, 2012: 161).**

Antoni Tàpies’in baskiresim üretimi, klasik baskı tekniklerinin sınırlarını aşarak malzemenin yüzeyde doğrudan anlam ürettiği çağdaş bir yaklaşımı temsil eder. Sanatçı, litografi ve serigrafi gibi geleneksel baskı yöntemlerini kullanmakla birlikte, bu teknikleri mürekkep-kağıt ilişkisiyle sınırlamaz; aksine, yoğun pigment, kabartı etkisi ve dokusal müdahalelerle baskı yüzeyini maddesel bir alana dönüştürür. Bu yaklaşım, baskiresmi yalnızca çoğaltılabilir bir imge üretim yöntemi olmaktan çıkarak, yüzeyin fiziksel varlığının belirleyici olduğu deneysel bir üretim pratiğine taşır.

Sanatçının baskı resimlerinde malzeme, imgenin arkasında kalan bir taşıyıcı değil, doğrudan anlatının kurucu öğesidir. Yüzeyde oluşan kabartılar, lekeler ve izler, izleyicinin bakışını temsilden çok maddeselliğe yönlendirir. Böylece baskiresim, bir görüntünün aktarımı olmaktan ziyade, yüzeyle kurulan fiziksel bir deney alanı haline gelir. Bu durum, klasik baskı resimdeki kalıp-iz-çoğaltma ilişkisini dönüştürerek, baskıyı tekil ve nesnel bir varlık olarak konumlandırır.

Sanatçı eserlerinde farklı tekniklerin kullanıldığı, farklı malzemelerin bir araya geldiği ve sembolik görünümlü jest unsurları içeren efektlerden oluşan görseller üretmiştir. Bunun yanı sıra uzak doğu ve batı kültürlerinden alınan sembolik görünümler de onun kendi sembolik anlatımını ve ruhsal görünümünü desteklemiştir (Sanal 1).



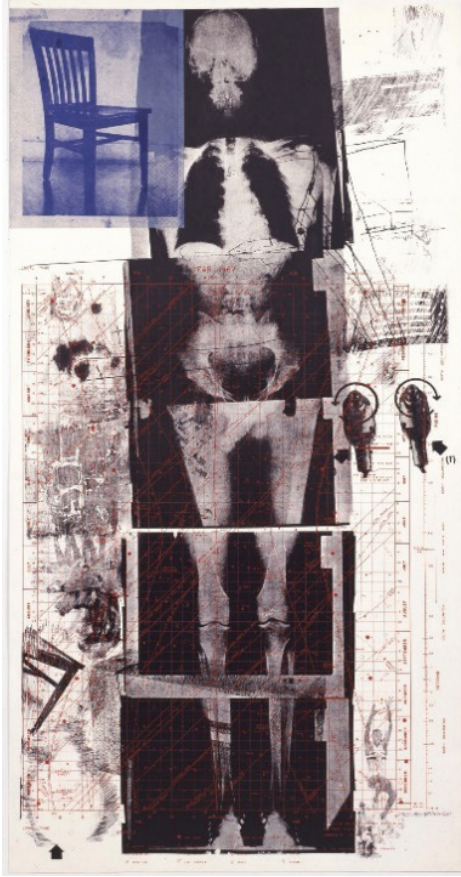
Görsel 1. Antoni Tàpies, “Untitled” (İsimsiz), 2001, Kumaş Üz. Yoğun Pigmentli Mürekkep ile Litografi Baskı, 150 x 150 cm.

Tàpies’in *Untitled* adlı eserinde, siyah ve yoğun leke alanları, sıçramalar ve yüzeydeki düzensizlikler rastlantısal ya da kontrolsüz jestler olarak değil, baskı sürecinin bilinçli parçaları olarak görülür. Tàpies, baskıresimde genellikle aranan teknik netlik ve pürüzsüzlük beklentisini reddederek, yüzeydeki bozulmaları ve maddesel yoğunluğu estetik bir değer olarak öne çıkarır. Bu tutum, baskıresimde “kusur” olarak değerlendirilebilecek unsurların anlatının merkezine yerleştirilmesini sağlar.

4.2. Robert Rauschenberg (1925-2008)

Robert Rauschenberg 1925 yılında ABD’nde doğmuş ve 2008 yılında hayatını kaybetmiştir. Sanatçı ressam olmasının yanı sıra hem heykel, hem fotoğraf, hem enstalasyon, hem performans ve hem de gravür sanatçısıdır.

Özellikle kolaj tarzında çalıştığı eserler üzerinde yaptığı baskı resimlerle de bilinir. Popart ve Soyut Dışavurumculuk tarzında çalışan sanatçının baskılarında asit oyma, foto gravür, taşbaskı ve serigrafi teknikleri kullandığı görülür. Bazı kaynaklarda sanatçının kolaj ve asamblaj kullanarak yaptığı eserlerinden yola çıkarak onun tarzına Neo-Dada denmiştir (Küçüköner, 2012: 162).



Görsel 2. Robert Rauschenberg, “Booster”, 1967, Röntgen Görüntüsü
Litografi Baskı üzerine Serigrafi Baskı, 181.7 x 89.3 cm,

Robert Rauschenberg’in *Booster* adlı eseri, çağdaş baskıresimde klasik teknik sınırların belirgin biçimde aşıldığı dönüm noktalarından biridir. Bu eser, baskıresmi mürekkep ve kağıt üzerinden işleyen bir çoğaltma tekniği olmaktan çıkarak, malzeme, transfer ve endüstriyel üretim süreçlerinin doğrudan dahil edildiği deneysel bir üretim alanına dönüştürür. Rauschenberg, *Booster*’da baskıresmi, resim, fotoğraf ve kolaj arasında konumlanan hibrit bir yapı olarak ele alır.

Sanatçının 1967 yılında Gemini G.E.L.'de ürettiği *Booster* adlı oto portre çalışması sanatçının o zaman kadar yaptığı en büyük baskı resim çalışmasıdır. Serigrafi ile basılan çalışmada sanatçı röntgen filmlerinden yararlanmış ve kolaj tekniği kullanarak görüntüleri üst üste düzenlemiştir (Wye, 2004: 150).

Eserde insan bedeninin röntgen görüntüsünün baskı yüzeyine aktarılması, baskıresimde geleneksel olarak beklenen çizim, oyma ya da litografik iz anlayışını kökten değiştirir. Röntgen gibi tıbbi ve endüstriyel bir görüntüleme tekniğinin kullanılması, baskıresimde 'el izi'nin merkezde olduğu anlayışı geri plana iter. Böylece sanatçının bedensel müdahalesi yerine, teknolojik ve mekanik süreçler eserin görsel yapısını belirleyen temel unsurlar haline gelir. Bu durum, baskıresimde malzemenin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kavramsal bir boyut kazandığını gösterir.

Booster'da kullanılan transfer sırasında oluşan silinmeler, bulanıklıklar ve bozulmalar, eserin kusurları değil, anlam üretici öğeleridir. Bu yönüyle malzeme, sanatçının kontrolünden kısmen çıkarak sürecin aktif bir bileşeni hâline gelir. Klasik baskıresimde amaçlanan teknik netlik ve tekrar edilebilirlik, bu eserde bilinçli olarak askıya alınmıştır.

Eserin büyük ölçeği de baskıresim geleneği açısından dikkat çekicidir. *Booster*, izleyiciyle karşı karşıya gelen neredeyse insan boyutlarında bir baskı olarak, baskıresmin genellikle ikincil ya da küçük ölçekli bir üretim biçimi olduğu yönündeki algıyı kırar. Sanatçı tek bir taş yetmediğinden iki adet taş ile çalışmayı gerçekleştirmiş, ona yardım edenler ile çok uzun bir süre içinde bu büyük eseri üretebilmişti. Kendi röntgenini de arkadaşları olan bir doktora yaptırmışlardı (Sanal 2).

Büyük boydaki bu ölçek, baskıyı tekil ve nesnel bir varlık haline getirirken, çoğaltılabilirlik fikrini arka plana iter. Baskı, burada seri üretimin değil, maddesel ve görsel yoğunluğun taşıyıcısıdır. Rauschenberg'in bu eseri, baskıresimde teknik sınırların aşılmasıyla birlikte malzemenin estetik, kavramsal ve zamansal anlamlar üretebildiğini gösteren güçlü bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Tàpies'in bu yaklaşımı, baskıresimde malzemenin yalnızca teknik bir unsur değil, estetik ve kavramsal anlamların taşıyıcısı olduğunu açıkça ortaya koyar. Baskı sürecinde kullanılan yoğun pigment ve dokusal etkiler, eserin görsel yapısını belirlerken, aynı zamanda zaman, iz ve bedensel müdahale kavramlarını da çağırır. Bu yönüyle eser, baskıresimde sürecin ve maddesel deneyimin görünür kılındığı çağdaş üretim anlayışının güçlü bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Başlıkla doğrudan ilişkili olarak bu çalışma, baskiresimde malzemenin pasif bir yüzey unsuru olmaktan çıkıp, sürecin ve anlatının merkezine yerleştiğini gösterir. Antoni Tàpies, bu eseriyle baskiresmi klasik teknik sınırların ötesine taşıyarak, çağdaş sanat bağlamında maddesel ve deneysel bir ifade alanı olarak yeniden tanımlar.

4.3. Anselm Kiefer (1945)

1945 yılında Almanya’da doğan Anselm Kiefer Alman mitolojisi ve tarihi üzerine devasa boyutlarda tuval, enstalasyon ve gravürler yapmaktadır. Kiefer baskı çalışmalarında büyük boyutta ahşaplardan yararlanır, bir nevi kolaj türünde resimler oluşturur. yaklaşık yüz civarında bu tarzda eser üretmiştir (Wye, 2004: 125).



Görsel 3. Anselm Kiefer, “Grane” (Germen–Nors mitolojisinde Siegfried’in atı), 1980-93, Kağıt Üzerine Ahşap Baskı 280x190 cm.

Anselm Kiefer *Grane* adlı bu çalışmada, Wagner'in "Tanrıların Alacakaranlığı" adlı operasındaki Brünnhilde'nin Siegfried'in cenaze ateşinde kendini feda ettiği sırasında bindiği kutsal at olarak bilinen Grane'i resmetmiştir (Rosenthal, 1998).

Kiefer çağdaş baskıresimde klasik teknik anlayıştan kopuşu en açık biçimde ortaya koyan sanatçılardan biridir. Sanatçı *Grane* adlı bu eserinde baskıresmi, çoğaltmaya dayalı bir görüntü üretim yöntemi olarak değil; malzemenin fiziksel varlığının ve üretim sürecinin doğrudan görünür kılındığı maddesel bir deney alanı olarak ele alır. Ahşap baskı tekniği, burada yalnızca bir araç değil, eserin anlamını kuran temel unsurlardan biridir.

Eserde kullanılan ahşap kalıbın yüzey izleri, çatlakları ve lif yapısı bilinçli olarak bastırılmış, gizlenmemiştir. Bu durum, klasik baskıresimde beklenen pürüzsüzlük ve teknik kusursuzluk anlayışını geçersiz kılar. Kiefer, baskı yüzeyinde oluşan düzensizlikleri estetik bir değer olarak benimseyerek, üretim sürecinin fiziksel izlerini izleyiciye açık hale getirir. Böylece baskıresim, mekanik bir aktarım süreci olmaktan çıkarak, malzemenin direnciyle şekillenen bir anlatıya dönüşür.

Grane'de iskelet halindeki at figürü, yalnızca ikonografik bir unsur değil, aynı zamanda maddesel bir metafor işlevi görür. Figürün parçalanmış, aşınmış ve neredeyse çözülmüş görünümü, baskı yüzeyindeki aşındırmalar ve yoğun siyah-bej karşıtlığıyla bütünleşir. Bu bütünlük, imge ile malzeme arasında hiyerarşik bir ilişki kurmaz; aksine, malzemenin fiziksel varlığı imgenin anlamını belirler. Baskıresimde genellikle arka planda kalan yüzey, bu eserde anlatının merkezine yerleşir.

Eserin büyük ölçekli olması, baskıresim geleneğinde alışılmış boyut anlayışını da kırar. Kiefer'in baskıyı neredeyse resim ve yerleştirme ölçeğine taşınması, baskıresmin çoğaltılabilir ve ikincil bir üretim biçimi olduğu yönündeki tarihsel algıyı sorgular. Bu bağlamda *Grane*, tekil bir nesne gibi algılanır; baskı olmasına rağmen tekrar edilebilirlik fikrinden uzaklaşır ve maddesel özgünlüğü öne çıkarır. Özgün ve tek bir eser olarak algılanır. Kiefer'in bu yaklaşımı, baskıresmi klasik teknik sınırların ötesine taşıyarak, çağdaş sanat içinde maddesel ve deneysel bir üretim alanı olarak yeniden tanımlar.

5. Sonuç

Baskı resim sanatında özellikle 20. yüzyıl içinde yapılan modern arayış ve uygulamalar sayesinde baskı resim sanatı belgesel görevinin yerine daha

çağdaş ve özgün yapıtlar üretmeye doğru yönelmiştir. Bu süreç içerisinde batılı sanatçılar oldukça yoğun arayışlar içinde olmuşlar ve özellikle malzemenin ve yeni tekniklerin kendilerine has özelliklerini de baskı resimlere taşımışlardır.

Bu sanatçılardan Antoni Tàpies, Robert Rauschenberg ve Anselm Kiefer yaşadıkları sosyal ve tarihi olaylardan etkilenmişler ve eserlerine bu etkileri sembolik olarak yansıtmışlardır. Kiefer atom bombasından etkilenmiş çarpma ve dağılma görünümlü kompozisyonlar üretmiştir. Rauschenberg kendi röntgeninden yararlanarak kolaj tekniği, litografi ve serigrafıyı birleştirerek tekniğin ve malzemenin estetiğini ön plana çıkarmıştır. Kiefer Alman mitolojisinde yer alan Grane adlı gir atı konu ettiği baskı çalışmasında eserin boyutun izleyicinin boyutlarına yakın yapmıştır. Böylece tekniğin detaylarını ve ahşabın kendi organik dokusundaki estetiği izleyicilere göstermeyi başarmıştır.

Sonuç olarak 20. yüzyılın çağdaş sanatında yer alan ve malzeme estetiğinin sunulmasında öncü olarak kabul edilen sanatçılar baskı sanatında malzeme estetiğinin kullanılmasında öncü olmuşlardır. Günümüzde baskı resim sanatçıları bu eserlerden de ilham alarak çok daha fazla ve etkili eserler üretmektedir. Hem dünya sanatında hem de Türkiye’de baskı sanatında malzeme kullanımı oldukça farklılaşmış ve de estetik görünümleri artmıştır. Türkiye’deki gelişmelerin de içinde yer alacağı Türk sanatçıların çağdaş baskı resim uygulamalarında malzeme estetiği konusu başka bir çalınmamızda yer alacaktır.

Kaynakça

Küçüköner, H. (2012). *Gravür Sanatı Tarihi ve Modern Uygulamalar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı.

Küçüköner, H. (2023). *Türk Gravür Sanatında Dokulu Malzemelerin Kullanımı*. Kalemisi Türk Sanatları Dergisi, 11(22), 1-10., Doi: 10.7816/kalemisi-10-22-01

Küçüköner, H. (2023). *Joseph de Tournefort’un Gravürlerinde 17. ve 18. y.y. Osmanlı Devleti Şehir Manzaraları*. Social Sciences Studies Journal (SSSJJournal), 116(9), 8900- 8911., Doi: 10.29228/sssj.72770

Rosenthal, N. (1998). *Anselm Kiefer: Works on Paper in The Metropolitan Museum of Art*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486572>

Wye, D. (2004). *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/61992>

Sanal 1. (2025). *Antoni Tàpies, çok çeşitli kaynaklardan ilham alarak, malzeme, jest ve sembollerin karmaşık bir birleşimini oluşturan görsel bir dil geliştirdi.* <https://www.pacegallery.com/artists/antoni-tapiés/>

Sanal 2. (2016). *Famous Multiple #4: Robert Rauschenberg, Booster, 1967,* <https://fineartmultiple.com/robert-rauschenberg>

Görsel Kaynakça

Görsel 1. <https://www.pacegallery.com/artists/antoni-tapiés/>

Görsel 2. <https://www.moma.org/collection/works/78248>

Görsel 3. Wye, Deborah. (2004). *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art

BÖLÜM V

TÜRK HALI- KİLİM MOTİFLERİNDEN BEREKET, KUŞ VE HAYAT AĞACININ ÇAĞDAŞ SANATA YENİDEN UYARLANMASI

*The Reinterpretation of Fertility, Bird, and Tree of Life Motifs
From Turkish Carpet and Kilim Art in Contemporary Art*

Hava KÜÇÜKÖNER

*(Doç. Dr.) Sinop Üniversitesi,
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, ,
E-mail: havacakoner@hotmail.com
ORCID: 0000-0003-2344-8872*

1. Giriş

İnsanlık tarihinin başlangıcından beri halı ve kilimler bir ihtiyaç gereği varlığını en eski eşyalar sınıfında sürdürmektedirler. Konar göçer bir hayat biçimini benimseyen ve belli geleneklere bağlı olan Türk toplumları Orta Asya'dan Selçuklu'ya, Beyliklerden Osmanlı imparatorluğuna ve Osmanlıdan günümüze kadar ulaşan geleneksel el dokuması halı ve kilimlerin en nadide örneklerine sahip bir millet olmuşlardır. Türklerin yaşam biçimlerini ve tüm değerlerini yansıttıkları halılar ve kilimleri el emeği ile dokuyan kadınlar yaşadıkları alanı, çadırını ve obasını renkler ve motiflerle süslemişlerdir.

El dokuması halı, binlerce yıllık tarihsel sürekliliğine karşın, temel üretim biçimi ve teknik özelliklerini büyük ölçüde koruyarak günümüze ulaşan en önemli el sanatları arasında yer almaktadır. Dokuma sanatında düğümlü tekniğin Orta Asya'da Türk toplulukları tarafından geliştirilmesi, halı sanatının tarihsel kökenlerini belirlerken, bu teknik Türk el sanatları aracılığıyla olgunlaşmış ve İslam coğrafyasına yayılmıştır. Anadolu kültürünün temel unsurlarından biri olan halı sanatı, renk kullanımı ve sembolik anlatım diliyle, yalnızca işlevsel bir üretim değil, aynı zamanda kültürel kimliği yansıtan estetik bir ifade alanı olarak değerlendirilmektedir (Bozkurt, 2020: 697).

Anadolu kilimleri, güçlü bir tasarım anlayışı ve gelişmiş bir renk duyarlılığına sahip kadın üreticiler tarafından oluşturulan, yalın ancak derin bir düşünsel arka plana dayanan görsel formlar sunmaktadır. Göçebe kültür içinde başlangıçta işlevsel amaçlarla, özellikle yaşam alanlarında nemi engelleyen yer döşemeleri olarak kullanılan kilimler, zamanla bu pratik işlevin ötesine geçerek, ortak deneyimlerin, duyguların ve düşünce biçimlerinin soyut bir ifade alanına dönüşmüştür. Bu yönüyle kilimler, bireysel yaratımdan çok kolektif bir bilincin ürünü olarak, yaratıcı ve derinlikli bir soyut sanat anlayışının taşıyıcısı şeklinde değerlendirilebilir (Oyman, 2019:5).

Kilimler halılara kıyasla taşınabilir hafiflikte oldukları için halılara nazaran daha çok tercih edilmiştir. Bu nedenle kilimlerin sadece zeminde değil çadırların etrafını sarması içinde kullanıldığı bilinmektedir hem bir doğal ısı yalıtımı hem de görsel çeşitlilik açısından değerlendirmişlerdir. Halıları dokunmasındaki zahmetli sürecinde dikkate alındığında kilim seçeneğinin varlığı daha net anlaşılmaktadır. Bu halı ve kilimler üzerindeki motiflerin her birinin ve her bir rengin anlamı mevcuttur. Bu anlamı anlayabilmek için sembol okumasının iyi kavranması gerekmektedir.

Geleneksel sanatlara ait motif, kompozisyon ve renk anlayışının çağdaş Türk resmine dâhil edilmesi, II. Dünya Savaşı sonrasında belirginlik kazanan bir süreç olarak değerlendirilmektedir. Bu dönemde Türk resminde, Avrupa sanatını doğrudan taklit eden yaklaşımlardan uzaklaşarak, ulusal bir sanat dili oluşturma yönünde bilinçli arayışlar öne çıkmaktadır. Özellikle 1950'li yıllarda ressamlar, özgün biçim ve anlatım olanaklarını geliştirmek amacıyla hat, minyatür, halı, kilim, nakış ve yazma gibi geleneksel Türk sanatlarına ait motif ve kaynaklara yönelmiştir. Cumhuriyet sonrası Türk resim sanatında görülen bu eğilim, bir yandan ulusal kimliği temel alan bir sanat dili kurma çabasını, diğer yandan ise bu yerel unsurlar üzerinden evrensel bir ifade düzeyi yakalama arzusunu ortaya koymaktadır (Karadal, 2018:247).

Günümüzde çağdaş ressamlar, sanat üretiminde yalnızca geleneksel tekniklerle sınırlı kalmadan, farklı disiplinlerden yararlanarak çok yönlü işler ortaya koyma özgürlüğüne sahiptir. Artık sanat, eskiden olduğu gibi ustalıklı kuşaktan kuşağa aktarılan bir pratik olmaktan çıkmış; bireysel ifadeye dayalı, sürekliliği olmayan, özgür bir yaratım alanı haline gelmiştir. Özellikle 1960 sonrasında Batı'da gelişen kültürel politikalar, sanat anlayışının demokratikleşmesine zemin hazırlamış, bu da sanatçı ve ressam tanımının

yeniden şekillenmesine yol açmıştır. Görsel iletişim ve tasarım gibi alanların ön plana çıkmasıyla birlikte, sanatçılar sadece geleneksel tuval-resim pratiğiyle sınırlı kalmayarak, yeni teknikler ve malzemelerle çalışmanın heyecanını yaşamaktadır.

Ancak çağdaş sanatın yenilik arayışı yalnızca teknik gelişmelere indirgenemez. Kullanılan malzemenin içeriğe kattığı anlam da önemlidir. Örneğin, geleneksel kültürümüzden gelen bir yazmanın doğrudan resim yüzeyine dâhil edilmesi ya da bir kilim motifinin farklı bir malzemeyle yeniden yorumlanması, yalnızca teknik bir yenilik değil, aynı zamanda çağdaş bir içerik üretimidir. Bugünün teknolojik çağında, geleneksel resim sanatı ve diğer geleneksel sanatlar, geçmişteki anlam ve işlevlerini kısmen kaybetmiş olsalar da hâlâ kültürel bağlamda önemli bir yere sahiptirler.

Çağdaş Türk resminin gelişim süreci incelendiğinde, modernleşme bağlamında şekillenen sanatsal üretimin, toplumun tarihsel birikiminden beslenen estetik anlayış ve değerleri büyük ölçüde koruyarak sürdürüldüğü görülmektedir. Sanatçılar, bu kültürel öz değerler aracılığıyla yerel kimliği aşan ve evrensel düzeyde karşılık bulan bir ifade dili oluşturmaya devam etmektedir (Aytekin, 2011:24-31).

2. Simge ve Anlam

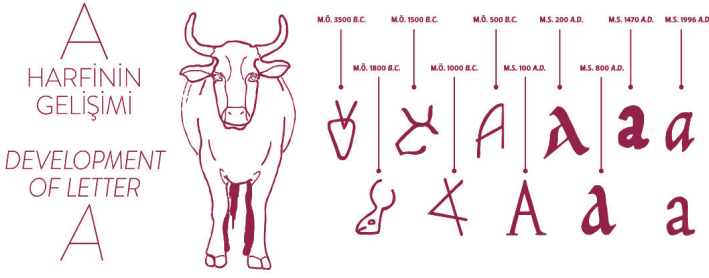
Semiyotik ya da semiyoloji, simge, sembol ve işaretlerin nasıl üretildiğini, yorumlandığını ve anlamlandırıldığını inceleyen disiplinlerarası bir bilim alanı olarak tanımlanmaktadır. Kökeni, Eski Yunancada “işaret” anlamına gelen *semeîon* sözcüğüne dayanan semiyotik, işaretlerin ortaya çıkış nedenleri ve kullanım biçimleri üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu kavramın izleri Sokrat öncesi düşüncede, Sophistlerde ve Platon’da görülmekle birlikte, semiyotiğin sistematik bir çerçeveye kavuşması Aristoteles’in retorik çalışmalarıyla gerçekleşmiştir. Aristoteles’e göre anlam, sembol (sözcük), betimlenen nesne ve zihindeki düşünce arasında kurulan üçlü bir ilişki üzerinden oluşmaktadır. Daha sonraki dönemde Saussure, sembolü, gösteren (signifiant) ve gösterilenin (signifié) ayrılmaz bir bütünlüğü olarak tanımlayarak, işaretin zihinsel ve dilsel boyutuna vurgu yapmıştır. Bu yaklaşıma göre sembol, işitsel ya da görsel bir ifadenin zihinde belirli bir imge üretmesiyle anlam kazanmaktadır (Erdal, 2017:683-699).

Simge mutlaka bir anlam taşımaktadır. Anlam taşımayan simge yoktur. Bazı simgeler bir anlam taşırken bazıları çok sayıda anlam taşıyabilmektedirler. Simgeler kimliksel durumlardan, tarihi olaylardan ve kültürel yapılardan süzülür ve sanatkarlar tarafından biçim kazanırlar. Bu durumda her simge ona sahip olan topluluklar tarafından korunurlar (Küçüköner, 2005:77).

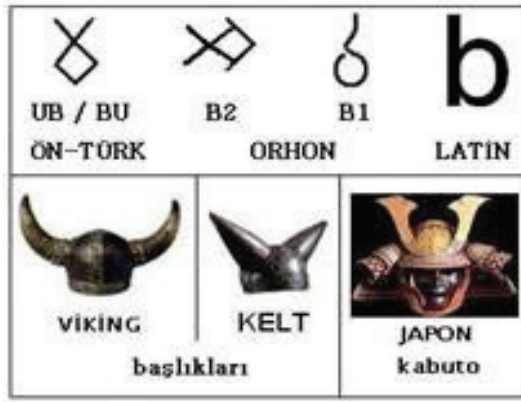
Sembol ya da simge, bir kavramı ya da düşünceyi temsil eden ve onu somutlaştırarak görünür kılan anlam taşıyıcı bir işaret olarak tanımlanmaktadır. Sembolün yapısı, düşünsel içeriğe karşılık gelen anlam boyutu ile bu anlamı dışı vuran biçimsel anlatım boyutunun birlikteliğinden oluşmaktadır. Ancak sembolik yapı, yalın bir gösterme ilişkisiyle sınırlı değildir; aksine çağrışımsal ve çoğul anlamlar üretme kapasitesine sahiptir. Bu nedenle bir sembol, tek bir anlamla sınırlandırılmadığı gibi, zaman içinde yeni anlamlarla da yüklenebilmektedir. Sembollerin taşıdığı anlamlar, kültürel bağlama göre farklılaşabilmekte; farklı toplumlarda değişik yorumlara açık hâle gelirken, aynı toplum içinde dahi dönemsel ya da bağlamsal olarak çeşitlenebilmektedir. Bu çok katmanlı yapı, sembolü karşılaştırmalı okumaya ve yorumlamaya açık bir kavramsal alan hâline getirmektedir. (Arat, 1977:41).

En eski buluntulardan insanlık tarihinin ilk örneklerindeki duvar resimlerinden de anlaşılacağı üzere iletişim kurmak insanların yaptığı en temel eylemdir. Mısır'daki sembolik biçimlerden ve bu eylemi çeşitli araçlarla günümüze kadar getiren insanoğlu içi dil kullanımı ve çeşitliliği hayatı önem arz etmektedir. Dil, iletişimi mümkün kılan temel araçlardan biri olarak, sözcüklerin temsil ettikleri nesne ya da kavramların kendisi değil, bu anlamları taşıyan işaret ve sesler aracılığıyla işlev görmesini sağlar. Kullanım süreci içinde sözcükler, temsil ettikleri anlamların ötesine geçerek, bağımsız bir değer ve etki alanı kazanabilmektedir. Bu nedenle dilin yapısını ve işleyişini kavramak, anlam üretme süreçlerini çözümlemek açısından büyük önem taşır. Dil, insanı yalnızca diğer insanlarla ilişkilendiren bir araç olmanın ötesinde, bireyi evrenle ve varoluşla karşı karşıya getiren kültürel bir iletişim alanı sunar. Bu bağlamda, evrenin ve insan deneyiminin anlamlandırılmasında, açık ya da örtük biçimde işleyen çok katmanlı bir dil sisteminden söz etmek mümkündür (Erdal, 2017:686).

Sembollerden harflere dönüşümün derin hikayesi insanların birbirleri ile anlaşabilme aracı bin yıllar içerisinde son halini almıştır. Bu sürecin temelinde yine semboller dikkati çekmektedir. Örneği A ve B harflerinin serüveninde boynuzlu hayvanların başının temelini olmasının şaşırtıcı değildir.



Görsel 1. Yazının Gelişimi



Görsel 2. Yazının Gelişimi

Farklı dillerde büyükbaş hayvanları ifade eden sözcükler incelendiğinde, ortak kökenlere ve benzer ses yapılarına dayanan dikkat çekici bir dilsel süreklilik göze çarpmaktadır. Kırgız Türkçesinde boğa anlamına gelen *buka* ve genç boğayı tanımlayan *bukaçar* gibi sözcükler, Fransızcadaki koç anlamında kullanılan *bouc* ve büyükbaş hayvanları tanımlayan *bovin* terimleriyle ses ve anlam bakımından benzerlik göstermektedir. Benzer biçimde Fransızcadaki dağ keçisi için kullanılan *bouquetin* sözcüğü ile, farklı dillerde tarihsel süreç içinde ortaya çıkan benzer adlandırmalar, hayvan isimlerinin ortak bir kök etrafında şekillendiğine işaret etmektedir. İngilizcedeki *bull* ve *buffalo* ile Türkçedeki *boğa* ve *buzığı* sözcükleri arasındaki ses benzerliği de bu dilsel sürekliliği desteklemektedir. Bu örnekler, hayvan adlandırmalarında kültürler arası etkileşimin ve ortak sembolik kökenlerin izlenebileceğini ortaya koymaktadır (Berkmen, 2015).

3. Türk Halı-Kilim Motifleri ve Üç Temel Anlam

Motif, Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre “Yan yana gelerek bir bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına bir birlik olan öğelerden her biridir”. (TDK)

Halı ve kilim dokumacılığının tarihsel taşıyıcısı olan Türkler, Anadolu’da bu sanatın temel unsurlarından biri kabul edilen doğal boyacılık geleneğinde de önemli bir birikime sahiptir. İpek Yolu üzerinde yer alan coğrafyalarda yaşamaları, Türk topluluklarının dokuma, lif ve kumaş malzemelerine erken dönemlerden itibaren hâkim olmalarını sağlamış; sanatsal yatkınlık ve gündelik ihtiyaçların birleşimiyle, doğayla iç içe geçmiş motifler ve özgün desenlerle bezeli halı ve kilim geleneği gelişmiştir. Halının insanlık tarihindeki kökenlerine ilişkin somut bulgular, bu sanatın ilk örneklerinin Türkler tarafından üretildiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda 1948 yılında Rus arkeolog Sergei Rudenko tarafından keşfedilen ve MÖ 5. yüzyıla tarihlenen Pazırık Halısı, bilinen en eski halı örneği olarak kabul edilmektedir. Orta Asya Türk kültürüne ait olduğu kanıtlanan bu eser, 1950 yılından bu yana St. Petersburg’daki Ermitaj Müzesi’nde sergilenmekte ve Türk halı sanatının tarihsel sürekliliğini belgeleyen temel bir referans niteliği taşımaktadır (Doğan, 2018).

Pazırık Halısı, hayvan ve insan figürlerinin yanı sıra bitkisel ve geometrik motiflerin birlikte kullanıldığı zengin bir kompozisyon anlayışıyla dokunmuştur. Halının merkez düzeni, dama tahtasını andıran bir şema üzerine kurulmuş olup, enine dört, boyuna altı olmak üzere toplam yirmi dört kareden oluşmaktadır. Bu karelerin her birinde, göbek desenini oluşturan dört yapraklı bitkisel motifler yer almaktadır. Kompozisyonu çevreleyen geniş bordürlerden birinde sıralı biçimde geyik figürleri kullanılırken, daha dar bordürlerde kareler içine yerleştirilmiş aslan ve grifon betimlemeleri dikkat çekmektedir. En geniş bordürde ise at ve insan figürlerinden oluşan bir sahne düzenlemesi görülmektedir. Halının renk paleti ağırlıklı olarak koyu kırmızı zemin üzerine kurulmuş; koyu kahverengi, sarı, lacivert, açık mavi ve krem tonlarıyla zenginleştirilmiştir. Bu düzenleme, Pazırık Halısı’nın hem estetik hem de sembolik açıdan gelişmiş bir anlatım dili sunduğunu ortaya koymaktadır (Yılmaz, 2017:100).



Görsel.3 Pazırık Halısı Detay (St. Petersburg Hermitage Müzesi).

“Motifler bir iletişim gereksinimi olarak sembollerden türemiş ve karşılıklı anlaşılma amacına dönüktürler. Kapsamlarında gizemli mitler bulundurulur ve büyüler dünyasının ürünleridirler. Bu nedenle bunların kullanımı salt süslenme amacına dönük olmayıp, aynı zamanda esrarengiz güçler içerdiklerinden estetikten çok psikolojik anlam baskındır. Motiflerin sembolleri tarihsel gelişim boyunca Anadolu da korunumu, gelişimi ve günümüzdeki kullanımının nasıl anlaşılması gerektirdiğini göstermiştir” (TC. Millî Eğitim Bakanlığı, 2011:3).

Doğum, yaşam ve ölüm gibi temel insan deneyimleri, Anadolu'nun geleneksel halı ve kilim motifleri aracılığıyla nesiller boyunca sembolik bir dille aktarılmıştır. Bu bağlamda, ‘hayat ağacı’ motifleri doğum ve yaşamın sürekliliğini, büyüme ve gelişmeyi temsil ederken; ‘bereket’ motifleri hem toplumsal hem de bireysel düzeyde bolluk, üretkenlik ve yaşamın devamlılığı ile ilişkilendirilmiştir. Kuş motifleri ise, özellikle ölüm, özgürlük, yücelik ve ruhsal yükseliş gibi kavramları simgeleyen çok katmanlı bir anlam yapısına sahiptir. Anadolu dokuma kültüründe bu semboller yalnızca görsel estetik unsurlar olarak değerlendirilmeyip, aynı zamanda toplumun metafizik dünya görüşünü, inanç sistemlerini, yaşam döngüsüne ilişkin kabullerini ve kolektif hafızasını yansıtan kültürel bir anlatım aracı olarak öne çıkmaktadır.

Motiflerin bu işlevi, dokuyan kişinin yaşadığı coğrafi çevreden, sosyal statüsüne, toplumsal rollerine ve bireysel duygusal deneyimlerine kadar geniş bir etki alanı göstermektedir. Her motif, dokuyanın zihinsel ve kültürel kodlarını, umutlarını, korkularını ve toplumsal beklentilerini sembolik bir dil aracılığıyla

ifade etmesine olanak tanımış; böylece halı ve kilimler yalnızca işlevsel nesnelere olmanın ötesinde hem estetik hem de düşünsel bir anlatı geleneğinin taşıyıcısı hâline gelmiştir.

Bu durum, Anadolu halı ve kilimlerinin aynı zamanda birer tarihsel ve antropolojik belge niteliği taşımasını sağlar. Motiflerin biçim, renk ve kompozisyon tercihleri, üretildikleri dönemin sosyo-kültürel koşullarını ve dokuyan bireyin iç dünyasını yansıtır. Dolayısıyla bu dokuma ürünleri, yalnızca görsel bir estetik deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal hafızanın, kültürel kimliğin ve insan yaşamının evrensel döngüsüne dair kolektif bilincin somutlaşmış bir aracı olarak değerlendirilmelidir.

4. Türk kültüründe Bereket Motifleri

Türk kültüründe “bereket motifi”, yalnızca üretim ve çoğalma kavramlarını temsil eden sembolik bir unsur değil, aynı zamanda toplumsal hafızada köklü bir dünya görüşünün görsel ve düşünsel ifadesidir. Orta Asya’dan Anadolu’ya uzanan geniş tarihsel süreçte bereket, yaşamın devamlılığı, toprağın verimliliği, soyun sürmesi ve doğanın döngüsel düzeniyle iç içe yorumlanmıştır. Bu nedenle motif; dokumalardan seramiğe, mimariden halk inanışlarına kadar çok çeşitli alanlarda karşımıza çıkar. Bereket fikri, eski Türk topluluklarında doğayla kurulan karşılıklı bağımlılık ilişkisi üzerinden şekillenmiştir. Yağmur, güneş, toprak ve su gibi unsurlar hem kutsal hem işlevsel bir yapıda değerlendirilmiş, bu unsurlarla ilişkili figürler verimliliğin sembolleri olarak işlenmiştir. Hayvan üslubunun hâkim olduğu erken dönemlerde koçboynuzu, geyik, boğa, keçi ve kuş figürleri bolluk ve güçle ilişkilendirilirken, dişilik ve doğurganlık ise zamanla stilize edilmiş bitkisel formlara, spiral ve kıvrımlı çizgilere dönüşmüştür. Göçer topluluklarla birlikte bereket motifi, yeni coğrafyalarda yerel kültürlerle sentezlenerek çeşitlenmiştir. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde mimari süslemelerden minyatürlere, çinicilikten ahşap oymalara kadar pek çok sanat dalında zenginleştirilmiş biçimlerde uygulanmıştır. Nar, üzüm salkımı, buğday başağı, hayat ağacı, lale ve karanfil gibi bitkisel öğeler hem dini hem seküler anlam katmanlarında bereketle ilişkilendirilmiştir. Anadolu dokumaları bereket motifinin en yoğun gözlemlendiği alanlardan biridir. Özellikle “eli belinde”, “koçboynuzu”, “bereket saçağı”, “su yolu” ve “hayat ağacı” gibi motifler kadının doğurganlığını, ailenin devamını ve toprağın verimliliğini sembolize eder. Bu motifler, yalnızca dekoratif düzenlemeler değil, dokuyan kişinin dilek, koruma ve kutsama arzusunun dokusal hafızaya işlenmiş ifadesidir.

Eli belinde motifi, dişilik ve doğumu çağrıştırırken; koçboynuzu hem erkeklik hem üretken güç göstergesi olarak yorumlanır. Su yolu ya da akarsu

motifleri bereketin akışkanlığını ve sürekliliğini vurgular. Bu birleşim, sembolik anlamda doğurganlıkla gücün, kadınlıkla erkeğin ve doğayla insanın bütüncül ilişkisinin estetik temsilidir.

İslamiyet'in kabulüyle birlikte figüratif temsillerde kısıtlamalar görülse de bereket temasının sembolik dili devam etmiştir. Bitkisel tezyinat, geometrik düzenlemeler ve sonsuzluk fikrine dayanan desen mantığı, bereketin kozmik dengeyle ilişkilendirildiği yeni bir yorum alanı yaratmıştır. Özellikle çini, kalem işi ve hat sanatında hayat ağacı, rumi, palmet ve hatayi gibi motifler aracılığıyla bereket kavramı estetik ve spiritüel katmanlarda yeniden biçimlenmiştir. Bereket motifi yalnızca sanat nesnelerinde değil, ritüellerde ve halk inanışlarında da önemli bir yere sahiptir. Nevruz kutlamaları, yağmur duaları, tohum ekimi öncesi yapılan törenler ve doğumla ilgili ritüeller bereket fikrinin sadece sembolik değil pratik bir yaşam dengesi olarak yaşatıldığını ortaya koyar. Bu bağlamda motif, kutsal ile gündelik olan arasında köprü kurar. Cumhuriyet sonrası dönemde motif geleneksel bağlamından kopmadan modern yorumlarla sanat, tasarım ve zanaat alanlarında yeniden ele alınmıştır. Günümüz sanatçıları, bereket temasını yalnızca kültürel bir miras olarak değil, çevre bilinci, ekolojik duyarlılık ve toplumsal hafıza bağlamında yeniden üretmektedir. Bu durum, motifin zamansal sürekliliğini korurken anlamını dönüştürmesine olanak tanır. Bereket motifi, Türk kültüründe biçimsel çeşitliliğiyle olduğu kadar düşünsel derinliğiyle de güçlü bir göstergedir. Sadece üretkenlik ya da çoğalma fikrini değil; doğayla uyum, yaşam döngüsü, toplumsal süreklilik ve inanç sistemleriyle bağlantılı bütüncül bir dünya algısını temsil eder. Bu yönüyle bereket motifi, ortak belleğin estetik dile dönüşmüş halidir ve hem tarihsel hem çağdaş bağlamda anlam üretmeye devam etmektedir.

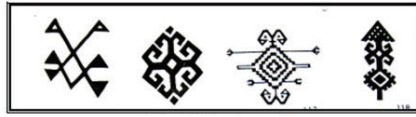
Bereket motifi, genellikle buğday, arpa başağı, nar, haşhaş, karpuz, kavun, incir, üzüm ve dut gibi çok taneli ya da çok çekirdekli meyve ve tahıllarla temsil edilir. Bu ürünler, doğanın üretken gücünü, yaşamın sürekliliğini ve verimliliği simgeler. Aynı zamanda bereket motifi yalnızca doğaya ilişkin bir bolluk göstergesi değil, kadın ve erkek birlikteliğini, yani yaşamın üreme dengesini de ifade eder. Bu yönüyle motif, doğurganlık ve çoğalma kavramlarını hem biyolojik hem sembolik düzlemde birleştiren evrensel bir anlam taşır. Türk halı ve kilimlerinin üzerine işlenen bereket motifi, 3 ayrı grupta işlenmiştir.

✓ Etrafında dut, karpuz, kavun, nar, incir gibi meyvelerin ya da koç, boğa, geyik, balık gibi hayvanların yer aldığı motiflerin tam ortasındaki desen aileyi ve sonsuz mutluluğu temsil etmiştir.

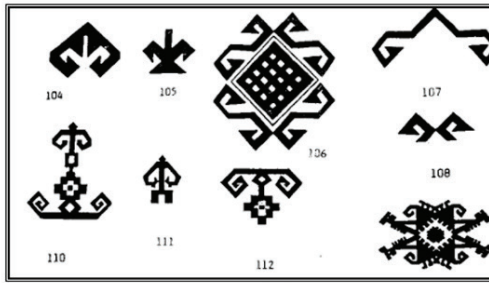
✓ Bir diğer bereket motifi ise ağaç, çiçek ve yaprak motiflerinin birleşiminden oluşmuştur. Bu motif ise bolluğun ve uğurun simgesi olarak kuşaklar arası bir yolculuk yapmıştır.

✓ Bereket motiflerinin 3. grubunda ise cansız kayaların, suların ve dağların yer aldığı bir anlatı vardır. Sözüünü ettiğimiz motiflerin bir araya gelmesi ile oluşan hikaye, evreni, doğayı ve tabii ki insanı temsil eder. Doğumun ve ölümün devam ettiği bir döngüde, yeniden doğuşun getirdiği bereketin temsili, bu motifte yer alan semboller ile açıklanır (Türk Kültüründe Kilim Motifleri ve Anlamları,2022).

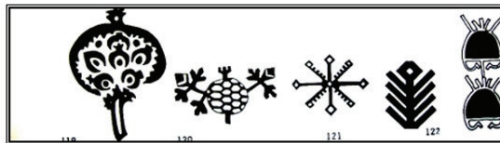
Bereket kavramı, farklı toplumlarda üretilen sembolik anlatılar aracılığıyla, arkaik dönemlerden etnografik örneklerle ve günümüz çağdaş sanat pratiklerine kadar uzanan geniş bir zaman diliminde, sanat ve sanatçılar için güçlü bir esin kaynağı olmuştur. Zaman içerisinde bu sembollerin anlamlarında dönüşümler ve kaymalar yaşansa da bereketi temsil eden nesne ve imgeler, sanatsal üretimde somut, soyut ya da soyutlayıcı üsluplar aracılığıyla doğrudan ya da dolaylı biçimlerde kullanılmaya devam etmektedir. Bu süreklilik, bereket sembolizminin kültürel ve sanatsal bağlamlarda kalıcılığını ortaya koymaktadır (Fazıl, 2022:97).



Çizim 1.22: Bereket motifi



Çizim 1.23: Bereket motifi



Çizim 1.24: Bereket motifi

Görsel 4. Bereket Motifleri, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı El Sanatları Teknolojisi Karışık Motif Çizimleri 2011

5. Türk Halı- Kilim Motiflerinden Bereket, Kuş ve Hayat Ağacının Çağdaş Sanata Yeniden Uyarlayan Sanatçılar

5.1. Halil Fazıl Ercan

Halı ve kilimlerde yer alan motife ve sembolleri seramik eserlerinde yeniden uyarlayan ve çağdaş sanatçılarımız arasında yer alan Halil Fazıl Ercan Malatya'da İnönü Üniversitesi'nde akademik ve sanatsal çalışmalarına devam etmektedir. Yaptığı seramik çalışmalarında halı ve kilimlerden sembolik izler taşıyan sanatçı, Türk kültürünün sanat üzerindeki etkileşiminin sanat camiasında da yansımalar bulmasında katkılar sağlamıştır.



Görsel 5. Halil Fazıl Ercan. Bereket, 9mx7m, Seramik, Elle Şekillendirme,2021



Görsel 5'ten Detay.

Görsel 5'te Ercan'ın '*Bereket*' isimli seramik çalışması, Türk sanat geleneğinde merkezi bir motif olan bereket kavramı üzerinden güçlü bir görsel ve sembolik dil oluşturur. Eserde kullanılan nar, buğday başağı, geyik ve kuş gibi stilize unsurlar, yalnızca dekoratif öğeler olarak değil, yaşamın sürekliliğini, üretkenliği ve doğanın döngüsünü simgeleyen alegoriler olarak öne çıkar. Panonun modüler ve ritmik düzeni, bu motiflerin birlik ve bütünlük içinde varlığını sürdürmesini sağlayarak "toplumsal ve ekolojik dengeyi görselleştirir. Malzeme ve yüzey kullanımı, sır altı ve farklı çamur türleriyle zenginleştirilen dokular, motifin taşıdığı anlamı güçlendirir; parlaklık ve matlık arasındaki kontrast, bolluk ve yaşam enerjisinin görsel bir karşılığıdır. *Bereket* seramiği, izleyiciye yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda kültürel hafıza, toplumsal dayanışma ve doğayla kurulan ilişkiler üzerinden derin bir sembolik okumaya davet eder. Motiflerin tekrar eden ritmi ve mekânla bütünleşen büyüklüğü, izleyicide hem kutsal bir süreklilik hissi uyandırır hem de bereketin fiziksel ve kültürel boyutlarını somutlaştırır. Böylece eser, geleneksel bereket motifi ile çağdaş plastik sanat dili arasında bir köprü kurup ve bu motifi modern bir estetik anlayışla yeniden yorumlamaktadır.

Güneş, doğadaki tüm canlılar ve bitkiler için ışık ve yaşamsal enerji kaynağı olması bakımından merkezi bir öneme sahiptir. Anadolu kültüründe ise aydınlık, bereket ve yaşamın sürekliliğiyle ilişkilendirilen güçlü bir sembol olarak dikkat çeker. Gerek kavramsal yönüyle gerekse biçimsel ifadesiyle güneş imgesi, sanatçıların çalışmalarında doğrudan ya da dolaylı biçimlerde yer bularak önemli bir esin kaynağı oluşturmuştur.

Benzer şekilde, buğday başağı da pek çok toplumda bolluk, bereket ve üretkenliğin vazgeçilmez sembollerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Tarımsal kültürle şekillenen toplumsal bellekte bu imge, yalnızca ekonomik refahı değil, aynı zamanda yaşam döngüsünün devamlılığını temsil eden simgesel bir değer taşımaktadır.

5.2. İsmail Acar

İsmail Acar'ın nar motifini bereket sembolü olarak kullanmasının nedeni hem Anadolu'nun kültürel mirasına hem de evrensel doğurganlık ve yaşam döngüsü simgelerine dayanan çok katmanlı bir anlam arayışıdır. Sanatçı, narın çok taneli yapısında "bereket" fikrinin hem görsel hem felsefi karşılığını bulur. Narın içindeki sayısız tanecik, çoğalma, üretkenlik, süreklilik ve yaşamın tükenmez kaynağı anlamlarını taşır. Bu yüzden nar, Acar'ın resimlerinde yalnızca bir meyve değil, yaşamın çoğul doğasının sembolü hâline gelir.

Acar, Anadolu kültüründe narın bolluk, doğurganlık ve aile birliği ile özdeşleştiğini, geçmişten bugüne sofralarda, düğünlerde, bereket dualarında kullanılan bir sembol olduğunu vurgular. Bu kültürel sürekliliği kendi sanatında yeniden üretirken, narı Anadolu'nun ortak hafızasının görsel simgesi olarak ele alır. Aynı zamanda nar, içten dışa açılan bir yaşam kaynağı olarak da yorumlanır. Kabuğunun içinde gizlenen onlarca tohum, sanatçının gözünde insanın iç dünyasında saklı potansiyelleri ve yaratıcı enerjiyi temsil eder. Bu nedenle nar, Acar için hem doğanın bereketi hem de insanın yaratıcı gücünün bir metaforudur. İsmail Acar, narı bereket sembolü olarak kullanırken sadece Anadolu mitolojisine dayanan bir imgeyi değil; aynı zamanda yaşamın döngüselliğini, üretkenliğini ve ruhsal yenilenmeyi de görsel dile dönüştürür. Nar, onun sanatında hem toprakla hem insanla hem de evrenle kurulan verimli bağın simgesi hâline gelir.



Görsel 6. İsmail Acar “Nar” Tuval üzerine yağlıboya 29 x 33.5 cm – 2002

İsmail Acar'ın bereket ve kültürel süreklilik temalarını odağa alan çalışmalarından birine ait görünmektedir. Eserde (Görsel -7) ön planda üç olgun nar yer alırken, arka planda Osmanlı çinisi desenlerini andıran yoğun bitkisel motifli bir zemin görülmektedir. Bu iki katman narın gerçekçi biçimde işlenmiş hacmi ile çini desenlerinin iki boyutlu, soyut düzeni sanatçının sıklıkla kullandığı “gelenek ve çağdaşlık arasında kurulan diyalog” anlayışını temsil eder. Acar burada doğal formlarla süsleme geleneğini bir araya getirir. Narların kırmızı tonları, çini desenlerindeki mavi, beyaz ve lacivert tonlarla güçlü bir renk karşıtlığı yaratır. Bu renk uyumu, aynı zamanda Anadolu topraklarının sıcaklığıyla Osmanlı sanatının soğukkanlı zarafetini birleştirir. Narların yüzeyindeki ışık vurgusu, yaşamın enerjisini ve üretkenliği simgelerken; arka

planın desen yoğunluğu, zengin bir kültürel geçmişi ve sürekliliği hatırlatır. Gerçekçi natüromort geleneğiyle bezemeci estetiğin aynı düzlemde buluşması, sanatçının “gelenekten çağdaşlığa uzanan süreklilik” düşüncesini görsel olarak destekler.

Eserdeki nar, doğrudan bereket, çoğalma, yaşam ve doğurganlık kavramlarını temsil eder. Anadolu kültüründe narın bolluk getirdiğine, aileyi ve birliği simgelediğine inanılır. Acar, bu kadim sembolü kullanarak hem toprağın üretkenliğini hem de kültürel kimliğin verimliliğini vurgular. Arka plandaki Osmanlı çini desenleri ise, narın taşıdığı anlamı tarihsel bir derinliğe taşır. Bu desenler, İslam sanatında görülen sonsuzluk ve ilahi düzen fikrini çağırıştır. Böylece eser, dünyevi bereketle kutsal bereketin birleşimini simgeleyen çok katmanlı bir anlatı kurar.

İsmail Acar’ın bu eseri, geleneksel sembollerin çağdaş bir yorumla yeniden üretildiği bir “kültürel sentez” çalışmasıdır. Sanatçı, narın biçimsel ve anlamsal gücünü kullanarak, geçmiş ile bugünün estetik dengesini kurar. Bu açıdan eser, yalnızca bir natüromort değil; kimlik, hafıza ve bereket kavramlarını iç içe işleyen simgesel bir kültür portresi niteliğindedir.

İzleyiciye hem Anadolu’nun bereketli topraklarını hem de sanatın sürekliliğini hissettiren bu çalışma, Acar’ın sanatında sıkça karşılaşılan “geleneksel değerlerin çağdaş dille yeniden canlandırılması” temasının güçlü bir örneğidir.

6. Kuş Motifleri ve Çağdaş Örnekleri

Türk kültür tarihinde kuş motifleri, yalnızca dekoratif bir unsur değil, aynı zamanda inanç sistemlerini, mitolojik kaynakları, toplumsal değerleri ve kimlik algısını yansıtan çok katmanlı bir sembolik yapı olarak karşımıza çıkar. Orta Asya bozkır kültüründen Anadolu’ya uzanan geniş tarihsel süreçte, kuşun temsil ettiği anlamlar; ölümsüzlük, güç, özgürlük, haberci ruh, koruyuculuk, yücelik ve ruhani bağlantı gibi olgular etrafında şekillenmiştir. Eski Türk inançlarında kuş, gökle yer arasında aracılık eden kutsal bir varlık olarak kabul edilmiştir. Şamanist düşüncede kuş, özellikle ruhların rehberi, göğe yükselişin simgesi ve koruyucu totem olarak değerlendirilmektedir. Bazı efsanelerde “uçma” eylemi, ruhun dünyevi sınırları aşarak varoluşun başka bir boyutuna geçişini simgeler. En bilinen mitolojik figürlerden biri “Simurg/Anka” (Zümrüdüanka) olup yeniden doğuş, bilgelik ve sonsuzluk düşüncelerini temsil eder. Bu figür, Orta Asya’dan İran coğrafyasına, oradan da Anadolu’ya uzanan güçlü bir kültürel aktarımın göstergesidir. Türk sanatında özellikle çift başlı kartal motifi, Selçuklu döneminden itibaren siyasi otorite, koruyucu güç ve dünyevi-hakani meşruiyetin

sembolü olarak kullanılmıştır. Bu motif mimari yapılarda, çinilerde, taş kabartmalarda ve askeri sancaklarda sıklıkla yer almıştır. Kartalın tek başlı veya çift başlı biçimleri, hâkimiyet, gözetleyicilik ve yeryüzü-gökyüzü arasındaki egemenliği ifade eder. Anadolu'daki halı, kilim, cicim ve sumak dokumalarda kuş motifi hem soyut hem stilize biçimlerde karşımıza çıkar. Bu motifler ölüm, doğum, özgürlük, ruhsal arınma ve koruyuculuk temalarıyla ilişkilendirilmiştir.

- ✓ **Gelincik kuşu:** Umut ve sevgi
- ✓ **Güvercin:** Barış, sadakat, kutsallık
- ✓ **Turna:** Uğur, aile bağı ve ruhani yükseklik
- ✓ **Kırlangıç:** Yolculuk, bereket ve ev dönüşü

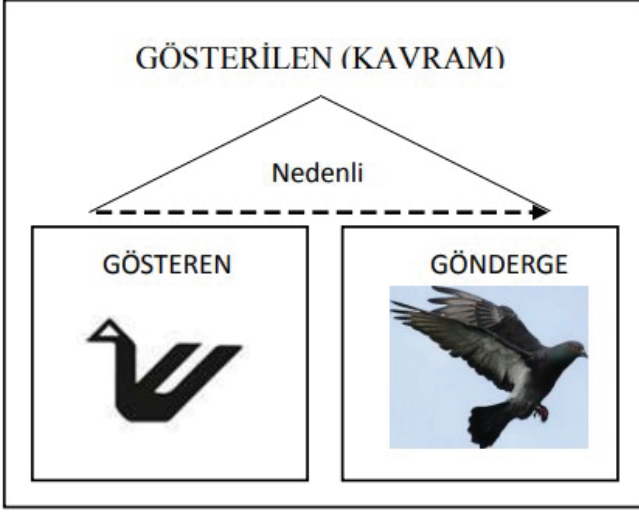
Bu imgeler, dokuyan kişinin duygu dünyasını, sosyal konumunu, beklentilerini ve manevi referanslarını sembolik bir dille ifade etmesini sağlar.



Görsel 7. Kuş Motifi Örnek Desenleri

Figürlü bezemeler içerisinde önemli bir yere sahip olan kuş motifi, farklı kültürlerin yaşam biçimleri, inanç sistemleri ve gelenekleri doğrultusunda zaman içinde çeşitli anlamlar kazanmıştır. Kültürler arası bağlamda kimi zaman olumlu, kimi zaman olumsuz çağrışımlarla yorumlanan bu motif, kuşların uçma

yetisi üzerinden, ruhun maddi dünyanın sınırlarını aşma arzusunu ve metafizik boyutunu simgelemektedir. İnançla ilişkilendirilen kuş figürü, sır taşıyıcı ve haberci niteliğiyle öne çıkarken, aynı zamanda bilgelik, zihinsel çeviklik ve sezgisel düşünceyi temsil eden sembolik bir anlatım dili oluşturmaktadır (Wilkinson, 2010:58).



Görsel 8. Naile Rengin OYMAN, Kilimlerde Görülen Kuş Motifinin Görüntüsel Gösterge Yöntemi ile Çözümleme Şeması

Kuş motifleri çağdaş sanatta baskı alanında da kullanılmıştır. Kastamonu’da taş baskıcılık, Tokat’ta ahşap yazma baskıcılık adları ile yüzyıllardır kuşlar oyuldukları kalıplar ile kumaşlar üzerine basılarak resmedilmiştir. Bu kumaşlar Türk geleneğinde evlerde örtü olarak masalarda, kadınların baş örtülerinde ve genç kızların çeyizlerinde kullanılmış ve günümüz çağdaş sanatçıların etkilendikleri kaynaklardan olmuşlardır (Küçüköner, 2024:102).

6.1. Füreya Koral

Türkiye’nin ilk çağdaş seramik sanatçılarından biri olarak kabul edilir ve Türk seramik sanatının öncülerindedir. Eserleriyle, seramiği yalnızca zanaat alanından çıkararak bağımsız bir plastik sanat disiplini haline getiren ilk isimlerden biri olmuştur. Sanatında soyut biçim dili ve doğadan esinlenen organik formlar dikkat çeker. Seramiği sadece işlevsel kaplar üretmek için değil, estetik, sembolik ve mimari bir ifade aracı olarak değerlendirmiştir. Renk, doku ve biçim arasındaki ilişkileri özgün bir anlayışla yorumlamış; seramiğe hem heykelsi bir nitelik hem duysal bir derinlik kazandırmıştır.

Anadolu'nun geleneksel çini ve seramik kültüründen beslenirken, bunu modern bir plastik dil içinde yeniden yorumlamıştır. Onun sanatı, doğu ile batı estetiği arasında köprü kuran bir sentezdir. İnsan, doğa ve mekân ilişkisini seramik yüzeylerde soyut bir anlatımla işler. Malzeme odaklı ve sembolik üretimlerinde bereket temasını kültürel hafızayla ilişkilendirir.



Görsel 9. Füreyâ Koral, “Paneller Serisi” (1969) – Seramik Duvar Panosu İstanbul divan otel

Füreyâ Koral’ın (Görsel -9) “Paneller Serisi” eseri, geleneksel Türk kuş motifini modern bir görsel dile dönüştüren bir örnek olarak okunabilir. Eser, seramik ya da seramik benzeri bir malzeme üzerine siyah-beyaz kompozisyonla tasarlanmış görünüyor ve duvar boyu bir formatta sunulmuş. Kuşlar, Türk halk sanatında olduğu gibi doğa ve yaşamın simgesi olarak işlev görüyor; ancak Koral, onları yalnızca dekoratif motifler olarak bırakmak yerine, yoğun bir hareket ve ritim duygusu yaratacak şekilde çoğaltmış ve düzenlemiş.

Kuşların farklı yönlere uçuşu, geleneksel kuş motifinin statik doğasını aşarak bir dinamizm kazandırıyor. Bu yönelim, aynı zamanda doğanın geçiciliği ve yaşamın akışkanlığı temalarını da çağırıştırıyor. Motifler çoğu zaman stilize edilmiş ve soyutlanmış, bazı alanlarda kuşların biçimleri neredeyse geometrik bir ritimle birbirine bağlanmış. Bu yaklaşım, Türk halk sanatındaki kuş motiflerinin sembolik anlamını korurken, modernist bir estetik ve mekânsal etki yaratıyor. Ayrıca eserdeki yoğun desen ve tekrarlanan kuş figürleri, seyirciye görsel bir “örüntü” deneyimi sunuyor. Bu durum, özellikle seramik veya fayans panolarında Türk kültüründe sık rastlanan “tekrarlayan motif” geleneğini çağırıştırıyor. Koral’ın yaklaşımı, kuş motifini geleneksel anlamından alıp çağdaş

bir soyutlama ve ritim anlayışıyla yeniden yorumluyor. Özetle Füreyâ Koral bu eserinde Türk kuş motifini hem kültürel bir simge hem de estetik bir deneyim olarak işliyor; kuşlar aracılığıyla doğa, hareket ve yaşam ritmi üzerine modern bir yorum sunmuştur.

6.2. Kuzgun Acar

Kuzgun Acar'ın 1967 yılında İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) için tasarladığı ve “Soyut Kompozisyon (Kuşlar)” olarak bilinen heykeli (Görsel-10), Türk modern heykel sanatının önemli örneklerinden biri olarak öne çıkar. Acar, metal malzemeyi kullanarak soyut ve dinamik bir biçim dili geliştirmiş; kuş figürlerinden ilham alarak hareket ve ritmi heykelin temel unsuru hâline getirmiştir. Heykel, organik ve akışkan formlarıyla yalnızca fiziksel bir mekânda yer almakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciye doğayla kurulan metaforik bir ilişkiyi de iletir.



Görsel 10. Kuzgun Acar, “Kuşlar”, heykeli, 1967, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı.

Bu bağlamda, heykeldeki kuş figürleri, yalnızca bireysel sanatçı yorumunun ürünü değildir; Türk kültüründe kuş motifinin taşıdığı sembolik anlamlarla da güçlü bir bağ kurar. Anadolu ve Osmanlı el sanatlarında kuş, özgürlük, yücelik, ruhani yolculuk ve yaşam döngüsü gibi değerleri simgeler. Halı, kilim, minyatür ve çini gibi geleneksel sanatlarda sıkça rastlanan kuş motifleri, doğayla insan arasındaki metaforik ilişkiyi, doğurganlık ve yaşam döngüsünü temsil eder. Acar, bu kültürel mirası soyut heykel diline taşıyarak hem bireysel hem de kolektif belleğe göndermede bulunur.

“Kuşlar” heykeli, metalin sert ve endüstriyel doğasını organik kuş formuyla birleştirerek doğa ile modern kent yaşamı arasındaki diyalogu da sorgular. Kuş

figürleri, Acar'ın estetik diliyle yalnızca biçimsel bir öge değil, aynı zamanda özgürlük ve hareket sembolü olarak işlev görür. Böylece heykel, geleneksel Türk kuş motiflerinin ruhunu, çağdaş heykel estetiğiyle buluşturan bir kültürel köprü niteliği kazanır.

Zaman içinde hava koşullarına maruz kalan heykel, 2013 yılında kapsamlı bir restorasyona tabi tutulmuş ve orijinal formu korunarak yeniden izleyiciyle buluşturulmuştur. Bu süreç hem eserin kamusal alandaki sürekliliğini hem de Türk sanatındaki kuş motifinin modern yorumla yaşatılmasını güvence altına almıştır. Acar'ın “Kuşlar”ı, böylece hem soyutlama hem de geleneksel sembolizmin çağdaş bir sentezini sunan nadir bir örnek olarak Türk heykel sanatında öne çıkar.

6.3. Ali Teoman Germaner

Ali Teoman Germaner'in *Zümrüd-ü Anka* (Görsel -11) serisi, geleneksel Türk sanatındaki kuş motifleriyle derin bir bağ kurarak çağdaş bir estetik dil oluşturur. Türk kültüründe kuş, özgürlüğün, ruhsal yükselişin ve bereketin simgesi olarak işlev görürken, Anka kuşu özelinde ölümsüzlük ve yeniden doğuş kavramlarını temsil eder. Germaner, bu mitolojik figürü yalnızca bir dekoratif unsur olarak değil, toplumsal ve tarihsel belleğin taşıyıcısı olarak ele alır. Bronz malzemenin ağırlığı ve kalıcılığı ile kuşun uçuşu arasındaki gerilim, eserlerin hem biçimsel hem de kavramsal boyutunu güçlendirir; kanat çizgileri ve tüy dokuları, Türk kuş motiflerindeki stilizasyonu hatırlatır. Bu eserler, bireysel dönüşüm ve ruhsal yükseliş temalarının yanı sıra, kolektif hafızayı ve toplumun yeniden doğuşunu simgeler. Germaner, geleneksel motiflerin sembolik gücünü modern heykel pratiğiyle birleştirerek, geçmişten geleceğe kültürel bir köprü kurar ve Türk kuş motifini evrensel, mitolojik ve çağdaş bir biçimde yeniden yorumlar.



Görsel -11. Ali Teoman Germaner, ‘Zümrüd-ü Anka’, Bronz, 36x30x47 cm

Ali Teoman Germaner'in kuş figürlerini işlediği eserler hem biçimsel hem de kavramsal açıdan derin bir estetik dil oluşturur. Sanatçı, kuşu salt bir nesne olarak değil, hareketin, özgürlüğün ve yaşam döngüsünün somutlaşmış bir sembolü olarak kullanır. Özellikle Zümrüdüanka gibi mitolojik kuşlar, eserlerinde yeniden doğuş, dönüşüm ve sürekli yenilenme temalarıyla birleşir; izleyiciye hem görsel bir ritim hem de metaforik bir derinlik sunar. Germaner'in kuşları, çoğu zaman tüylerin ve kanatların organik akışıyla tasarlanırlar; bu da eserlere hem dinamizm hem de doğanın canlılığını anımsatan bir ritim kazandırır.

Kuş motifi, Germaner'in eserlerinde bireysel özgürlüğün ve ruhsal yolculuğun simgesi olarak da işlev görür. Zümrüdüanka figürü üzerinden, sanatçı varoluşsal sorgulamaları ve sürekli bir dönüşümün altını çizer. Kanatların açılışları, yükseliş ve uçuş algısı ile birleşerek, izleyiciye bir arayış ve yükseliş hissi verir; bu da kuşun Türk kültüründeki özgürlük ve yücelik temasıyla doğrudan ilişkilidir.

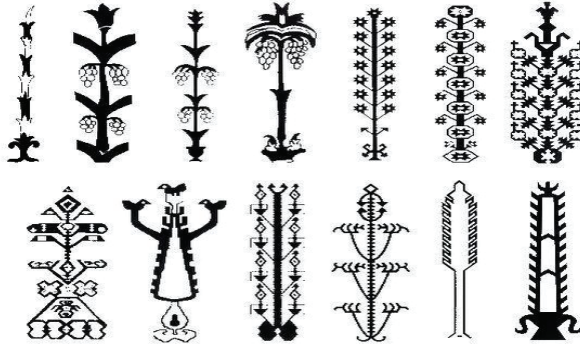
Ayrıca, Germaner'in kuş kompozisyonları yalnızca bireysel bir anlatım değil, aynı zamanda kolektif hafızayla da diyalog kurar. Kuşlar, toplumun ortak kültürel imgelemine hatırlatır; özgürlük, umut ve yenilenme gibi evrensel temaları çağdaş bir dil ile aktarmanın aracı hâline gelir. Bu eserler, kuş motifini hem biçimsel bir estetik öge hem de derin kültürel ve mitolojik bir simge olarak birleştirir; izleyiciye yalnızca gözle görülür bir sanat deneyimi sunmakla kalmaz, aynı zamanda düşünsel ve duygusal bir yolculuk da yaşatır.

7. Hayat Ağacı ve Çağdaş Örnekleri

Hayat Ağacı, sürekli gelişim ve dönüşüm içinde varlığını sürdüren yaşamın dikey sembolizmini temsil eden evrensel bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sembol, kökleriyle yeraltını, gövdesi ve alt dallarıyla yeryüzünü, yukarıya doğru yükselen dallarıyla ise göksel ve kutsal alanı birleştirerek, evrenin üç katmanlı yapısını bütüncül bir anlatı içinde ifade etmektedir. Bu yönüyle Hayat Ağacı, yeryüzü ile cennet arasındaki sürekliliği ve iletişimi simgeleyen bir eksen işlevi görmektedir. Farklı toplumlarda servi, sedir, zeytin, incir, nar, meşe, hurma, palmiye ve asma gibi ağaç türleri, yaşam, bereket ve kutsallıkla ilişkilendirilerek Hayat Ağacı sembolizmi içinde yer almıştır. Motif üzerinde betimlenen kuş figürleri ise, zamanı geldiğinde bedenden ayrılacak ruhları simgeleyen “can kuşları” olarak yorumlanmaktadır. Özellikle servi ağacı, her daim yeşil kalması, uzun ömürlülüğü ve zarif formu nedeniyle iyilik, güzellik ve süreklilik kavramlarıyla özdeşleştirilmiştir. Ağaçların belirli bir mekâna kök

salarak yaşamlarını sürdürmeleri, yerleşiklik, aidiyet ve kalıcılık düşüncelerini çağrıştırırken; Hayat Ağacı motifi bu bağlamda yaşam, güzellik, ebediyet ve evrenin sürekliliğini simgeleyen güçlü bir sembolik anlatı sunmaktadır. Bu form, tarih boyunca taş, ahşap, çömlek, çini, dokuma, cam, tezhip, minyatür, edebiyat ve müzik gibi farklı sanat alanlarında stilize edilerek yaygın biçimde kullanılmıştır (Erberk, t.y).

TÜRK HALI VE KİLİMLERİNDE HAYAT AĞACI MOTİFLERİ



Görsel 12. Hayat Ağacı Motifleri Desenleri

Bazı motifler, birbiriyle ilişkisizmiş gibi görünen birçok toplumun ortak paydasıdır. Örneğin, Hayat Ağacı motifi, insanlık tarihinin çeşitli dönem ve kültürleri tarafından en fazla kullanılan motiflerden biridir. Yaşam ve ölümü simgeler. Yer altı, yeryüzü ve gökyüzüyle ilişkilendirilirler. Hayat ağacı üzerindeki kuşlar, zamanı gelince uçacak can kuşlarıdır (Cebeci, 2018:16).

Türk kültüründe “hayat ağacı” ya da “yaşam ağacı”, varoluşun kaynağını, evrenin düzenini ve insanla kutsal olan arasındaki bağı simgeleyen en köklü sembollerden biridir. Bu motif, Şamanist kozmolojiden Orta Asya mitolojisine, İslamiyet sonrası Anadolu sanatından günümüz el sanatlarına kadar uzanan zengin bir sürekliliğe sahiptir.

Eski Türk inançlarında hayat ağacı, evreni birbirine bağlayan kozmik eksen olarak görülür ve genellikle yer altı, yer yüzü ve gökyüzü olarak üç katmanda düşünülür. Şamanlar, ritüellerde “dünya ağacı” olarak kabul edilen sembolik bir ağaca tırmanarak, ruhsal yükselişin ve göğe ulaşmanın temsili yolculuğunu gerçekleştirirlerdi. Ağacın kökleri yeraltını, dalları göğü, gövdesi ise yeryüzünü simgeler. Bu nedenle hayat ağacı, doğum, yeniden doğuş, koruma ve süreklilik düşüncelerinin somutlaşmış biçimidir. Altay, Yakut, Hakas, Uygur ve Kıpçak

topluluklarında soyun devamını ve yaşamın kutsallığını temsil eden bir simge olarak görülmüştür. Bazı efsanelerde insanlar kutsal bir ağacın kovuşundan doğar ya da o ağacın gölgesinde koruma bulur.

Türk mitolojisinde dokuz dallı veya yedi dallı hayat ağacı figürleri, göğün katmanlarını ve yönleri temsil eden semboller olarak merkezî bir konuma sahiptir. Türklerin Anadolu'ya yerleşmesiyle birlikte motif, yeni inanç sistemleriyle birleşerek Selçuklu ve Beylikler dönemlerinde daha stilize ve soyut biçimlerde yorumlanmıştır. Bu süreçte hayat ağacı, kimi zaman cennetin simgesi, kimi zaman ilahi düzenin ifadesi ya da ölümsüz yaşamın sembolü olarak sanat eserlerinde yer bulmuştur.

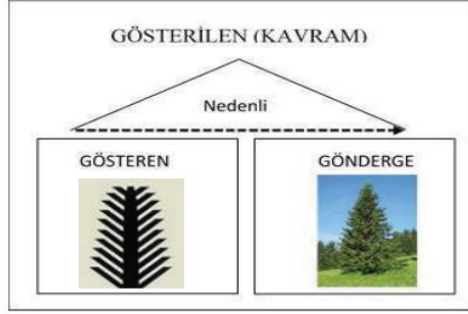
Selçuklu taş kabartmaları, ahşap kapı süslemeleri, çini panolar, halılar ve mezar taşları, bu motifin yoğun olarak işlendiği alanlardır. Hayat ağacı, bu eserlerde sonsuzluk, bereket, sığınma, yaşam döngüsü ve ruhsal yükseliş anlamlarını bir arada taşır. Selçuklu döneminde sıkça rastlanan hayat ağacı motifleri geç dönemlerde Divriği Ulu Camiinde olduğu gibi dini mimaride de sıkça kullanılmıştır (Öney, 1968:25).

Anadolu dokuma sanatında hayat ağacı, en tanınan motiflerden biridir. Özellikle Konya, Sivas, Uşak, Kula, Kayseri, Erzurum ve Milas gibi yörelerin halılarında sıkça görülür. Bu dokumalarda hayat ağacı:

- ✓ Doğum ve soyun sürekliliği,
- ✓ Bereket ve koruyuculuk,
- ✓ Cennetin ve kutsal âlemin temsili,
- ✓ Dünya ile metafizik alan arasındaki bağ olarak yorumlanır.

Ağacın dallarına yerleştirilen kuş, yıldız, yaprak, bereket sembolleri motifin anlam bütünlüğünü pekiştirir. Hayat ağacı, sadece halılarda değil; mezar taşlarında, sandukalarda, tavan süslemelerinde, tunç eserlerde, seramiklerde, ahşap oymalarda ve minyatürlerde de görülür. Bu figür, bitkisel üslubun içinde hem koruyucu hem ruhsal bir güç taşıyıcısıdır. Çift başlı kartal ile birlikte kullanıldığında otoriteyi, geyik, koç veya ejder figürleriyle bir araya geldiğinde ise doğaüstü gücü temsil eder.

Günümüzde hayat ağacı motifi, modern ve çağdaş sanat alanlarında da geleneksel köklerinden kopmadan yeniden yorumlanmaktadır. Grafik tasarım, seramik, tekstil, mücevher ve çağdaş plastik sanatlarda, bu motif yaşam döngüsü, kültürel kimlik ve kolektif bellek temalarıyla yeniden üretilmektedir.



Görsel 13. Naile Rengin OYMAN Kilimlerde Görülen Kuş Motifinin Görüntüsel Gösterge Yöntemi İle Çözümleme Şeması

Sonuç olarak, hayat ağacı motifi, Türk kültüründe yalnızca dekoratif bir unsur değil, aynı zamanda evrenin yapısına, insanın varoluşuna ve kutsal düzenin sürekliliğine dair derin bir düşünsel simgedir. Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan bu kadim motif, hem bireysel hem toplumsal kimliği temsil eden kültürel bir sürekliliğin taşıyıcısı olarak sanat, mitoloji ve inanç dünyasında kalıcı izler bırakmıştır.

7.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 'Yaşlı Ağaç' (Görsel -14) eseri, Türk sanat geleneğinde önemli bir yere sahip olan Hayat Ağacı motifinin çağdaş bir yorumu olarak okunabilir. Hayat Ağacı, Türk halk sanatında yaşam, bereket, kuşaklar arası bağlantı ve evrenin düzenini simgeleyen temel bir motiftir; dalları gökyüzüne uzanırken kökleri toprağa sıkı sıkıya tutunur, böylece geçmişle gelecek, doğa ile insan arasında bir köprü kurar.



Görsel 14. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Yaşlı Ağaç", 1974, Kontrplak Üzerine Akrilik, 123x123 cm.

Eyüboğlu'nun yaşlı ağaç figüründe de benzer bir anlatım vardır: ağacın kıvrılmış dalları, çatlamış gövdesi ve güçlü kökleri, yalnız fiziksel bir formu değil, aynı zamanda zaman içinde biriken deneyimleri ve yaşamın sürekliliğini temsil eder. Bu yönüyle eser, Hayat Ağacı'nın simgesel işlevini güncel bir görsel dile aktarır; ağaç, geçmişten bugüne taşınan kültürel belleği, yaşamın döngüsünü ve doğayla insanın iç içe geçmiş ilişkisini yansıtır. Bedri Rahmi'nin renk kullanımı ve dokusal yaklaşımı, motifin duygusal ve estetik gücünü artırarak izleyiciye hem görsel bir zenginlik sunar hem de Hayat Ağacı'nın taşıdığı ruhsal ve kültürel anlamları deneyimleme olanağı verir. Böylece *Yaşlı Ağaç*, Türk motif geleneğini çağdaş bir plastik estetikle birleştiren, kültürel sürekliliği ve yaşam döngüsünü simgeleyen bir eser olarak yorumlanabilir.

Bedri Rahmi, Türk modern resminin öncülerinden biri olarak doğal yaşam, insan ve kültürel bellek temalarını eserlerinde sürekli işlemektedir. Sanatı, geleneksel halk sanatlarıyla çağdaş resim ve baskı tekniklerini birleştiren bir sentez niteliğindedir. Anadolu halı, kilim ve taş baskı motiflerini modern resimle buluşturan Eyüboğlu, motifleri sadece dekoratif bir unsur olarak değil, anlam ve kültürel hafıza taşıyıcısı olarak ele almıştır.

Özellikle bereket, kuş ve hayat ağacı gibi motifler onun eserlerinde öne çıkar. Bu motifler aracılığıyla, yaşam döngüsü, doğurganlık, özgürlük ve süreklilik gibi kavramları hem görsel hem de kavramsal olarak işler. Anadolu bereket motiflerini çağdaş resim ve seramik diline taşıyan en belirgin isimlerden biridir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ağaç betimlemeleri, 1940'lı yıllarda renk ve leke ağırlıklı, kuşlu ve yapraklı figüratif anlatımlarla ortaya çıkmakta; zamanla sanatçının bakışı, ağacın dış görünümünden iç yapısına ve içsel anlam katmanlarına yönelmektedir. Bu süreçle birlikte ağaç formu, gökyüzüne doğru dağılan dallar üzerinden giderek daha soyut bir anlatıma evrilir. İnce ve kalın dalların atmosferin maviliği içinde çizgisel bir ritim oluşturması, mavi boşluklara yayılan kahverengi armonilerle birleşerek soyut bir görsel dil meydana getirir. Dalların kesişmeleriyle oluşan kıvrımlı formlar ve bu formların yarattığı görsel yanılsamalar, sanatçının tuvallerinde çizgi, leke, renk ve benek gibi plastik unsurların bağımsız birer ifade ögesi hâline geldiğini göstermektedir. Bu bağlamda dallar, nakış, motif ve boşluk ilişkisi içinde ele alınarak, Bedri Rahmi'nin sanat anlayışının figüratiften soyuta uzanan tüm evrelerini yansıtan önemli göstergeler olarak değerlendirilmektedir (Giray, 2021).

8. Sonuç

Geleneksel Türk halı ve kilimlerinde kuş, bereket ve hayat ağacı motifleri, yalnızca estetik bir süsleme işlevi taşımamakta, aynı zamanda kültürel belleğin, toplumsal deneyimlerin ve kolektif bilincin görsel izdüşümleri olarak işlev görmektedir. Bu motifler, kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi, değer ve duygusal kodları ilmek ilmek dokumacılık pratiği aracılığıyla somutlaştırmakta ve bireysel ile toplumsal deneyimler arasında estetik ve sembolik bir köprü kurmaktadır. Günümüz çağdaş sanatında ise bu motifler, heykel, seramik, resim, enstalasyon ve dijital sanat gibi disiplinlerde yeniden yorumlanmakta; kuş motifleri özgürlük, göç, kimlik ve ruhsal yolculuk kavramlarıyla ilişkilendirilirken, bereket motifleri üretkenlik, sürdürülebilirlik ve ekolojik bilinç çerçevesinde ele alınmakta, hayat ağacı ise doğa-insan ilişkisi, zamanın sürekliliği ve kozmik düzen bağlamında çağdaş üretim süreçlerine taşınmaktadır. Bu çağdaş uygulamalarda, geleneksel motiflerin biçimsel kodları korunmakla birlikte, malzeme, teknik ve mekânsal boyutlar aracılığıyla yeni estetik deneyimler üretilmektedir; motifler yalnız dekoratif bir öge olmaktan çıkarak izleyiciye kültürel hafızayı, toplumsal değerleri ve doğayla kurulan ilişkiyi sorgulama olanağı sunan kavramsal bir dil hâline gelmektedir.

Böylece kuş, bereket ve hayat ağacı motifleri, Türk görsel kültürünün sürekliliğini ve çağdaş sanat bağlamında evrensel yorumlana bilirliliğini ortaya koymakta, geçmişin kolektif belleğini korurken modern estetik ve kavramsal üretim süreçlerini besleyen çok katmanlı bir ifade aracı olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda, geleneksel motifler yalnızca geçmişin birer yansıması değil, çağdaş sanat pratiğinde sürekli yeniden üretilen, anlam ve form bakımından zenginleşen, kültürel ve estetik bir miras niteliği taşımaktadır.

Kaynakça

Aytekin, C. A. (2011). *Geleneksel Türk el sanatlarının çağdaş resim tasarımına etkisi: Hayat ağacı kilim motifli bir güncel sanat uygulaması örneği*. Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Sempozyumu Özel Sayısı (1).

Berkmen, H. (2015). *B harfinin gelişimi: Kurguz Türkçesi ve /bu/ kökü*. Anadolu Aydınlanma Vakfı Düşünüyorum Bülteni. http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/kadim/K28.htm

Bozkurt, S. (2020). *Geleneksel Türk halı sanatında kullanılan motiflerin anlamları: Sındırgı-Yağcıbedir halıları üzerine göstergibilimsel bir analiz*.

Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 8(1), 697-731.
<https://doi.org/10.19145/e-gifder.641272>

Cebeci, A. (2018). *Yerel Motif Yorumları* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Dictionnaire Larousse. (1993). *Dictionnaire Larousse* (Cilt 6). Milliyet Gazetecilik A.Ş., İstanbul.

Doğan, H. (2018). *Türklerden Dünyaya Yayılan Halı ve Kilimler: Her motifte ayrı bir hikâye*. Tarım ve Orman Dergisi. <https://www.turktarim.gov.tr/Haber/59/Turklerden-Dunyaya-Yayilan-Hali-Ve-Kilimler>

Erbek, M. (t.y.). *Anadolu motifleri*. DÖSİM Yayınları. http://www.dipnotkitap.net/DENEME/Anadolu_Motifleri.htm

Ercan, H. F. (2022). *Anadolu'da Rastlanan Bereket Sembollerinin Çağdaş Plastik Sanatlarda İmge Olarak Kullanımı*. Sanat ve İnsan Dergisi.

Erdal, G. (2017). *Logolar, Dil ve Semiyotik*. Ulakbilge, 5(11).

Giray, K. (2021). *Bedri Rahmi Eyüboğlu ve yeni Türk resmi yaratma ülküsü*. <https://artam.com/makaleler/sanatici/bedri-rahmi-eyuboglu-ve-yeni-turk-resmi-yaratma-ulkusu>

Karadal, M. Ş. (2018). *Türk Resminde Geleneksel Motifler: Güzin Duran, Fahr el-Nissa Zeid, Maide Arel*. International Journal of Entrepreneurship and Management Inquiries, 2(3). ISSN: 2602-3970.

Küçüköner, M. (2010). *Sanatta İmge, Simge ve Gösterge İlişkilerine Bir Bakış*. Sanat Dergisi (7), 76-82.

Küçüköner, M. (2024). *Türkiye'de Ahşap Yazma Baskı Resimlerde Hayvan Figürleri*, Sanat ve Tasarım Üzerine Araştırmalar, Kitap Bölümü, Palet Yayınları, Cilt:1, 102-112

Millî Eğitim Bakanlığı. (2011). *El Sanatları Teknolojisi: Karışık motif çizimleri*. Ankara.

Oyman, N. R. (2019). *Bazı Anadolu Kilim Motifleri*. Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi.

Öney, G. (1968). *Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi*, Belleten Türk Tarih Kurumu Dergisi, Cilt:32, Sayı: 125. 25-36

Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Motif. Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr>

Türk Kültüründe Kilim Motifleri ve Anlamları. (2022). <https://www.dogtas.com/kilim-motifleri>

Wilkinson, K. (2010). *Semboller ve İşaretler* (S. Toksoy, Çev.). Alfa Yayınları, İstanbul.

Yılmaz, B. (2017). *Pazırık'tan Günümüze Türk Halı Sanatı*. Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi, 1(1).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. <https://kayipdiller.com/yazinin-gelisimi/>
- Görsel 2. http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/kadim/k28.htm
- Görsel 3. <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-erol-yildir-pazirik-halisi-dunyanin-en-eski-halisi-3668/>
- Görsel 4. https://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller Erişim Tarihi: 12.09.2025
- Görsel 5. <https://sanatveinsan.com/wp-content/uploads/2024/09/6.1.8-10.5281zenodo.13> Erişim Tarihi: 10.09.2025
- Görsel 6. <http://www.antikalar.com/ismail-acar>, Erişim Tarihi: 20.09.2025
- Görsel 7. <https://stock.adobe.com/tr/images/anadolu-hal-kilim-motifleri-ku-motifi-1/118142781> Erişim Tarihi: 23.08.2025
- Görsel 8. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aris/issue/46302/581882> Erişim Tarihi: 10.09.2025
- Görsel 9. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/312446> Erişim Tarihi: 18.10.2025
- Görsel 10. https://www.mimarizm.com/haberler/gundem/kuzgun-acar-in-kuslar-i-ssm-nin-bahcesinde_125231 Erişim Tarihi: 08.10.2025
- Görsel 11. <https://www.bozluartproject.com/sergi/ali-teoman-germaneralos-desenler-resimler-heykeller/> Erişim Tarihi: 03.11.2025
- Görsel 12. <https://tr.pinterest.com/pin/14707136281541779/> Erişim Tarihi: 11.10.2025
- Görsel 13. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aris/issue/46302/581882> Erişim Tarihi: 10.09.2025
- Görsel 14. <http://www.antikalar.com/bedri-rahmi-eyuboglu> Erişim Tarihi: 03.09.2025

BÖLÜM VI

ÇAĞLARIN KESİŞİMİNDE: 19. VE 20. YÜZYIL DÜNYA PİYANO İCRACILIK EKOLLERİ

At The Intersection of Ages: 19th and 20th Century World Piano Performance Schools

Nargiz EMİNOVA¹ & Özlem DOĞAN²

*(Doç. Dr.) Erciyes Üniversitesi
e-mail: nargiz@erciyes.edu.tr
ORCID: 0000-0002-0250-1074*

*²(Dr. Öğr. Üyesi.) Erciyes Üniversitesi
e-mail: ozlemdogan@erciyes.edu.tr
ORCID: 0000-0003-1784-3904*

1. Giriş

1 9. ve 20. yüzyılda, piyanonun teknik imkanlarının gelişimiyle birlikte, her biri kendi zamanının kültürel, felsefi ve estetik değerlerini yansıtan benzersiz icracılık ekollerinin oluştuğu, icra sanatında hızlı bir gelişme dönemi yaşanmıştır. Rus, Alman, Fransız ve diğer piyano ekolleri sadece icra tekniklerini aktarmakla kalmayarak aynı zamanda özel bir müzik dili, yorum tarzı ve sanatsal dünya görüşü de oluşturmuşlardır. Böylece, 19. ve 20. yüzyılda piyano ekolü olgusu, pedagojik gelenek ve icracılığın benzersiz bir birleşimini temsil etmiştir. Müzik icrasında “ekol” kavramı, pedagojik gelenek sistemi aracılığıyla yerleşen ve nesilden nesile aktarılan bir dizi öğretim yöntemi, yorum yaklaşımı ve sanatsal ilke olarak anlaşılmaktadır. Piyano ekolü kavramı, tüm dünyada profesyonel müzisyenler arasında sıkça kullanılır. Ortaöğretim ve yükseköğretim müzik programlarının içeriğinde yer almaktadır. Bu kavram pedagoji, icracılık ve sanat tarihi alanlarında kullanılmaktadır. Belirli bir ulusal kültür içinde icra geleneğinin sürekliliği ile seçkin piyanist eğitimcilerinin fikirlerinin gelişimindeki birliktelik sağlamaktadır. Farklı sanatçıların

eserlerindeki estetik görüşleri ve ortaklıkları ortaya çıkarmıştır (Borodin, 2007). Bu olgu sayesinde icra ustalığı tanınır hale gelmiştir. Stil, çalma biçimi, tınıya ve cümlemeye yaklaşım, her okulun benzersiz bir müzik dilini yaratmıştır. Örnek olarak, A.Rubinstein, S.Rahmaninov, G.Neuhaus gibi isimlerle özdeşleşen Rus piyano ekolü, duygusal ifade, zengin renk paleti ve müzikal imge ile yorumun felsefi derinliği temelinde şekillenmiştir. F.Mendelssohn, H.Von Bülow ve W.Kempff'e kadar uzanan Alman geleneği, biçimsel katılığı, analitik yaklaşımı ve müzik yapısının mantığına gösterdiği özenle öne çıkmıştır. Fransız Ekolü, temsilcileri C.Deussy, A.Cortot ve M.Long olan, doku şeffaflığı, seslendirmede incelik ve zarafet ilkelerini, artikülasyon ve tınısal nüanslara özel bir yaklaşımı geliştirmiştir. F.Busoni'nin başarılarına dayanan İtalyan geleneği, Polonya (F.Chopin ve çok sayıda takipçisi) ve Macaristan (F. Liszt ve öğrencileri) ekolleri de dünya icra geleneğine önemli katkılar sağlayarak, özgün ustalık çizgileri ve pedagojik ilkeler oluşturmuştur. 19. ve 20. yüzyılda piyano ekolleri, icra stili ve çalma tekniğini ustalık, kültürel bağlam ve sanatsal bireysellikle birleştirerek müziği ve sesi algılamının felsefesini oluşturmuştur. Dünya piyano ekollerini incelemek, sadece icracılık ve pedagojik deneyimin tarihsel çizgilerini takip etmeyi sağlamakla kalmaz, aynı zamanda farklı kültürlerin ve müzik yorumuna yönelik yaklaşımların birbirleriyle etkileşimini değerlendirmeyi de mümkün kılmaktadır. Bu aynı zamanda, dünya müzik geleneğinin zenginliğinden yararlanarak tarihi başarıları değerlendirme ve çağdaş icra sanatını geliştirme fırsatı da sunmuştur. Gelenekleri anlamak, dünya müzik kültürünün sürekliliğini ve zenginleşmesini sağlamak, çağdaş icra sanatının gelişimi için fırsatlar yaratmıştır.

Bilimsel bibliyografyanın analizi, "piyano ekolü" kavramını ele alan büyük çalışmaların olmadığını göstermiş ve dolayısıyla pedagoji alanında bu kavramın yeteri kadar incelenmediğini ortaya çıkarmıştır. Sanat eleştirisi ve literatüründe önde gelen piyanist öğretmenlerin okulları oldukça sık ele alınmakta, pedagojik ve icra ilkeleri araştırılmaktadır. Ancak "piyano ekolü" kavramının özü neredeyse hiç ele alınmamaktadır (Borodin, 2007).

Bu çalışmanın amacı, 19. ve 20. yüzyılda önemli piyano icra ekollerinin özgüllüğünü incelemek ve bunları sistematize etmektir. Çalışmada, tanınmış müzikologların görüşleri ve çeşitli ulusal okulların önde gelen temsilcilerinin pedagojik ve icracılık mirası analiz edilmiştir.

Araştırmanın metodolojik temelini tarihsel-kültürel ve karşılaştırmalı-analitik yaklaşımlar oluşturmaktadır. Tarihi-kültürel yöntem, piyano ekollerinin oluşumunu 19. ve 20. yüzyılın sanatsal ve sosyal süreçleri bağlamında incelemeye

olanak tanırken, karşılaştırmalı-analitik yöntem benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya çıkarmaya yardımcı olmuştur. Ayrıca, farklı ulusal okulların önde gelen temsilcilerinin icra geleneklerini ve pedagojik ilkelerini incelemeye yönelik sanat tarihi analizi de yapılmıştır.

Araştırmada 19. ve 20. yüzyıl piyano icracılığının kendi zamanının sanatsal yönelimlerinin yanında modern müzik kültürünü etkileyen gelenekler de yer almaktadır. Küreselleşme ve kültürlerarası etkileşimde, özellikle ulusal ekoller olgusunun anlaşılması önemlidir. Çünkü bu ekoller icra ilkelerinin sürekliliğini ve sanatsal geleneklerin korunmasını sağlamıştır. Aynı zamanda bunların daha fazla dönüşmesi için de fırsatlar sunulmuştur. Rus, Alman, Fransız gibi ekollerin seçkin temsilcilerinin pedagojik mirasının ve yorumlama yaklaşımlarının analizi, dünya piyano gelişiminin örüntülerini daha derinlemesine anlamamızı sağlayarak bunların 21. yüzyılda icra ve pedagojik stratejilerinin oluşumu için önemli olduğunu göstermiştir. Bu nedenle, bu konuya değinmek sadece tarihsel ve teorik değil, aynı zamanda modern müzik eğitimi ve icra sanatı için pratik bir öneme sahiptir.

Araştırmada, 19. ve 20. yüzyılların dünya piyano ekolleri olgusuna, pedagojik ve icracı geleneklerin bütünsel bir sistem olarak yaklaşımı benimsenmiştir. Ulusal ekollere veya belirli sanatçıların yaratıcılığına odaklanan çalışmalardan farklı olarak, bu araştırmada metodolojik temeller, sanatsal ilkeler ve kültürel önemler açısından karşılaştırmalı bir analiz yapılmıştır. Araştırmanın özgünlüğü, “piyano ekolü” olgusunu sadece pedagojik bir kategori olarak değil, aynı zamanda kültürel değerlerin korunmasının bir biçimi olarak ele alma çabasında da yatmaktadır. Bu da çalışmanın çağdaş icra sanatı ve müzik eğitimi bağlamındaki önemini ortaya koymaktadır.

2. Piyano İcra Ekolleri

2.1. Weimar Ekolü

19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa’da müzik sanatı, yeni sanatsal ideallerin aranması, sanatların sentezi ve icra pratiğinin yenilenmesiyle ilgili önemli değişiklikler yaşamıştır. Bu süreçteki en önemli dönüm noktası, sadece yeni bir müzik ve bestecilik okulu yaratmakla kalmayıp, aynı zamanda Weimar Ekolü olarak adlandırılan temel bir piyano geleneği de oluşturan Franz Liszt’in (1811-1886) Weimar’daki faaliyetleridir. Weimar Ekolü, müzik sanat tarihinde eşsiz bir olgu olmuştur. Franz Liszt’in pedagojik ve sanatsal faaliyetlerine dayanan bu enstitü, sadece piyano ustalığının merkezi olmakla kalmayıp, aynı

zamanda yeni bir estetik ideolojinin taşıyıcısı haline gelmiştir. Bu okulun etkisi Almanya'nın çok ötesine uzanmış, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarında Avrupa ve Rus icra sanatının gelişim yollarını belirlemiştir.

Franz Liszt, geçen yüzyılın en büyük ve en soylu müzisyenlerinden biri olmuştur. Liszt'in yaratıcılığı, müzik kültürünün çeşitli yönleriyle ilgilenen, Fransa, Almanya, İtalya, İsviçre, Avusturya, Macaristan, Rusya gibi Avrupa ülkelerinin müzik yaşamına aktif olarak katılan bir sanatçının yolculuğudur. Liszt, dahi bir piyanist, seçkin bir besteci, parlak bir müzik yazarı, derin bir eleştirmen, öncü bir eğitimci, şef ve yeni müziğin propagandacısıydı. Alman Müzik Birliği'nin organizatörü ve en büyük müzik festivallerinin yöneticisi olarak, Avrupa sanat topluluğunda büyük bir saygı görmüştür. Olgunluk yıllarında Weimar'da yaşayan Liszt, Alman müzik sanatındaki en "sol" akımın öncülüğünü yapmış, 1950'lerden itibaren Alman müziğinde güçlenen gelenekselciliğe ve "akademik" eğilimlere cesurca ve kararlılıkla karşı çıkmıştır. Liszt'in "Weimar Ekolü", Mendelssohn'un ölümünden sonra muhafazakar müzik güçlerinin kalesi haline gelmiş ve sanatlarını cüretkar "neo-romantiklerin" yıkıcı saldırılarından koruyan "Leipzig Ekolü"ne karşı yönelmişti. Liszt, Weimar'da büyük orkestra ve piyano eserlerini bestelemiş, yeni operaların sahnelenmesini yönetmiş, şef ve piyanist olarak sahneye çıkmış, kapsamlı bir pedagojik çalışma yürütmüş, bir dizi önemli müzik eleştirisi makalesi ve broşür yazar, müzik-edebiyat-tiyatro şenlikleri (Goethe ve Schiller anısına) düzenlemiş ve kısa sürede "Weimar Ekolü" olarak anılmaya başlanan Yeni Weimar Derneği'nin başına geçmiştir (Ferman, 1940). 1848'den 1861'e kadar Liszt Weimar'da çalışmıştır. Bu dönem, yaratıcı faaliyetlerinin zirvesi ve yaratıcı ve pedagojik etkinliğinin doruk noktası olmuştur. Burada eserlerinin büyük çoğunluğunu bestelemiş, yeni bir icra pratiğinin temellerini atmış ve daha önce de belirtildiği gibi, Weimar Ekolü olarak tarihe geçen bir düşünce birliğini ortaya çıkarmıştır. Liszt tarafından kurulan Weimar Ekolü, piyano sanat tarihinde özel bir yer edinmiştir. Geleneksel, katı teknik ilkelere ve tek tip yöntemlere dayalı pedagojik sistemlerin aksine, Liszt'in ekolü bir yöntemden çok, yeni bir piyano düşüncesi türünü belirleyen sanatsal-estetik yönelim olmuştur. Bu ekolün temel ilkelerinden biri, virtüözlük ve sanatsal içeriğin organik birleşimiydi. Liszt, tekniği kendi başına bir amaç olarak görme fikrini reddetmiştir. Onun inancına göre, teknik ustalık yalnızca sanatsal amaca, eserin fikirlerinin, imgelerinin, felsefi ve duygusal derinliklerinin somutlaştırılmasına hizmet etmeliydi. Bu ilke, öğrencilerin eğitimine yaklaşımını da belirliyordu. En önemli nokta öğretmeni taklit etmek değil, her piyanistin bireyselliğini

geliştirmek ve yaratıcı potansiyelini ortaya çıkarmak olarak görülmüştür. En az bunun kadar önemli olan ise icra özgürlüğü fikri olmuştur. Liszt, piyano çalmanın ilham verici bir hitabet sanatını andırmasını amaçlamıştı. Hareketlerin esnekliğine, ses çıkarmanın doğallığına, cümlelemenin anlatım gücüne önem vermiştir. Bu sayede öğrenciler sadece teknik mükemmellikleriyle değil, aynı zamanda özel bir sanatsal parlaklıkla da öne çıkmıştır.

Weimar Ekolünün temeli repertuarın genişliğine dayanmaktadır. Liszt, sadece klasik eserleri, yani J.S.Bach, L.v.Beethoven ve F.Schubert'in büyük eserlerini değil, R.Wagner, H.Berlioz ve R.Schumann olmak üzere çağdaşlarının eserlerini ve kendi bestelerini de icraya dahil etmiştir. Böylece Liszt'in ekolu, müzik sanatının en yeni eğilimlerinin en önemli ileticisi olmuş, piyanistlerde çağdaş düşünme ve kendi çağlarıyla diyalog kurma yeteneğini de geliştirmiştir.

Öğrenim sürecinin düzenlenmesi çok önemlidir. Liszt, öğrencilerin bir dinleyici kitlesi önünde eserler seslendirdiği “açık dersler” olarak adlandırılan uygulamayı sık sık yapmıştır. Bu, eğitime bir konser pratiği niteliği kazandırarak genç piyanistlerde seyirciyle çalışma, sahne imajı oluşturma ve tam anlamıyla sanatçı olma becerilerini geliştirmeyi sağlamıştır. Weimar Ekolü'nun temel fikri ise, tekniğin yalnızca bir araç, derin sanatsal ifadenin ise amaç olduğu, yeni bir piyanist türü yetiştirmektir. Liszt, sadece metni yeniden üretmekle kalmayıp, müziğin ruhsal içeriğini ortaya çıkarabilen, sanat ve toplum arasında aracı olabilen icracılar yetiştirmeye de çalışmıştır. Bu anlamda Weimar Ekolü sadece bir eğitim sistemi değil, aynı zamanda 19. yüzyıl müziği ve kültüründe yeni değerleri oluşturmayı amaçlayan özgün bir estetik manifesto olmuştur.

Weimar yılları besteci olarak Liszt'in kendisinin gelişiminde büyük ilerlemelere sahne olmuştur. Bu, uzun süredir yapım aşamasında olan birkaç piyano döngüsünü tamamlayıp yayınlatabildiği bir dönem olmuştur. Bunlar arasında “Aşkın Etüdü”, “Şiirsel ve Dini Armoniler”, “Teselliler”, “15 Macar Rapsodisi” ve “Seyahat Yılları”nın ilk iki cildi (İsviçre ve İtalya, sonuncusu “Dante” sonatını içerir) yer almaktadır. Piyano veya org için yazdığı bir dizi önemli solo eserine (örneğin “Scherzo” ve “Marş” veya “Ad nos, ad salutarem undam” gibi) ek olarak, bu dönemde hem biçim hem de içerik açısından tamamen yeni bir eser olan ve 19. yüzyıl piyano repertuarının seçkin şaheserlerinden biri olan Si minör Sonatını bestelemiştir (Liszt Museum, n.d.).

“1848'de büyük piyanist Liszt halka açık konser sahnesinden ayrılmış ve Weimar'a orkestra şefi olarak yerleşmiştir. Bu görevi 1848'den 1861'e kadar sürdürmüştür. Liszt, olağanüstü bir besteci olarak ününü pekiştiren eserlerinin çoğunu bu yıllarda bestelemiştir. Sadece sonatlar ve düzenlemeler

ile transkripsiyonlar gibi başlıca piyano eserlerini değil, aynı zamanda senfonik şiirleri, şarkıları ve benzerlerini de bestelemiştir. “Liszt’in Etütleri”, tüm repertuarı içerisinde en önemli eserler olarak kabul edilmektedir. Çünkü Liszt’in piyanist kişiliğinin başlangıcından gelişimine ve nihayetinde kendini açığa vurmuş zirve döneminin resmini çizmektedir. Bu yüzden Liszt bu etütleri otograf-katalogunun başına yerleştirmiştir. Liszt’in 1826’dan 1863’e kadar bestelenmiş etüt döngüsü bulunmaktadır. Bunlar - On iki transandantal etüdü 1826, 1838 ve 1851 olmak üzere üç versiyonu, 1838 ve 1851 versiyonları olan Paganini’nin Altı Etüdü, Üç Konçerto Etüdü (1848), Ab İrato (1852) ve İki Konçerto Etüdü (1862-3) olarak yer almıştır (Kang, 2005).

1854 yılında, Liszt’in girişimiyle, sanatsal görüşlerini paylaşan genç müzisyenleri, eleştirmenleri ve şairleri etrafında toplayan Yeni Weimar Topluluğu kurulmuştur. Liszt’in kendisi hareketin görevini şöyle tanımlamıştır: “Bireysel sanatsal içeriğin şematizmadan kurtarılması, bizim ana görevimizdi ve öyle kalacaktır” (Wikipedia, n.d.).

Weimar Ekolü’nün temsilcileri arasında besteciler; P.Cornelius, J.Raff, A.Ritter, seçkin piyanistler H.Von Bülow ve K.Tausig, müzik eleştirmeni F.Brendel, şair H.Hoffmann Von Fallersleben yer almışlardır. Onları birleştiren, romantizm ilkelerini onaylama, felsefi ve dramatik açıdan zengin müzik eserleri yaratma arzusu olmuştur. En önemlisi ise, senfonik ve piyano müziği için yeni ufuklar açan programlılık fikri olmuştur. R.Wagner’in reformist faaliyetlerini destekleyen “Weimarlılar”, eserlerini ve 19. yüzyıl ortası müziğindeki yeni tür ve stilistik arayışlarını aktif olarak tanıtmışlardır. F.Liszt’in öğrencileri, öğretmenlerinin estetik ve icra ilkelerinin başlıca devamları ve popülerleştiricileri olmuşlardır. Her biri eşsiz bireyselliğe sahip olmakla birlikte, hocalarının canlı nefesini, virtüözlük ve derin sanatsallığın sentezine olan özlemini korumuşlardır. F.Liszt’in “Weimar Dönemi” öğrencilerinin ve takipçilerinin, 20. yüzyılın başlarındaki piyano icracılığının sanatsal düzeyini belirleyen güçlü bir icra akımı oluşturduğunu belirtmek gerekir.

Alfred Reisenauer (1863–1907) kusursuz tekniği, şiirsel derinlikle birleştiren seçkin bir piyanist-virtüöz olmuştur. Özellikle F.Chopin ve F.Liszt olmak üzere romantik repertuarın ince bir yorumcusu olmuştur. İcrasındaki yumuşaklık, cümle yapısındaki esneklik ve şiirsel ruhaniyetle öne çıkmıştır.

Moritz Rosenthal, parlak virtüözlüğü ve sanatçılığıyla tanınan, F.Chopin ve F.Liszt’in eserlerinin yorumcusuydu. Liszt geleneğinin parlak, “gösterişli” tarafını somutlaştırmıştır. Dinleyicileri virtüözce parlaklığı ve sanatsal coşkusuyla büyüleyen olağanüstü bir tekniğe sahipti.

Eugene D'Albert, F.Liszt'in öğrencisi, daha sonra besteci ve orkestra şefi, stilinin ciddiyeti ve içtenliğiyle öne çıkan, piyanist ve besteci niteliklerini birleştiren bir sanatçı olmuştur. İcrasında entelektüel titizlik, analitiklik ve aynı zamanda derin bir duygusal nüfuziyet vardı. O, icracılığı yaratıcılıkla birleştirmeye çalışanlardan biri olmuştur, bu da Liszt'in ideallerine tamamen uygun olmuştur.

Arthur Friedheim, Liszt'in öğrencisi ve yardımcısı, onun "saf çizgisinin" temsilcisi, öğretmeninin icra stilini aktarmıştır. Liszt'e en yakın olan öğrenci olmuştur. Asistanı olarak, öğretmeninin performans tarzını diğerlerinden daha iyi özümsemiş ve pedagojik uygulamada ilkelerinin doğrudan taşıyıcısı olmuştur.

Bernhard Stavenhagen, Liszt'in geleneklerinin devamcısı, öğretmeninin eserlerinin popülerleştiricisidir. Liszt'in faaliyetlerinde öncelikle bir eğitimci olarak yer almıştır. Berlin ve farklı müzik merkezlerindeki çalışmaları, Weimar Ekolünün fikirlerinin yayılmasında büyük rol oynamıştır.

Emil Von Sauer, zamanının en büyük virtüözlerinden biri olmuştur. İcra parlaklığı, geniş ses aralığı ve teknik mükemmelliğiyle öne çıkmıştı. Liszt'in takipçileri arasında özel bir yere sahip olmuştur. 19. ve 20. yüzyıl başlarının en büyük virtüözlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Sauer'in icrası, ölçek büyüklüğü, zengin ses paleti ve olağanüstü teknik özgürlük ile karakterize edilmektedir.

Tüm bu sanatçılar, şiirsellikten ve felsefi derinlikten, parlak virtüözlüğe ve konser coşkısına kadar Liszt okulunun farklı yönlerini temsil etmişlerdi. Onlar sayesinde nesiller boyunca piyanistleri etkileyen Weimar Ekolü uluslararası alanda geniş yankı bularak estetik ilkeleri Avrupa ve Amerika'ya kadar yayılmıştır. Bu ekolün öncüleri, 20. yüzyıl Avrupa piyano icra sanatının temelini atarak yorumlarında öğretmenleri F.Liszt'in canlı mirasını her daim hissettirmişlerdi.

Hayatının zorlu son yıllarında Liszt, Avrupa'nın dört bir yanından ve hatta Amerika Birleşik Devletleri'nden gelen sevgi dolu öğrencilerden ve arkadaşlarından büyük destek almıştır. Bunlar; August Göllerich, Carl Lachmund, Amy Fay, August Stradal, Alexander Wilhelm Gottschalg, Liszt'in biyografçisi Lina Ramann gibi müzisyenler Liszt'in derslerine, pedagojik faaliyetlerine ve belirli müzik eserlerine ilişkin görüşlerinin önemli açıklamalarına yer vermişlerdi. Liszt'in Weimar dönemi ve sonraki yıllarda aralarında Sophie Menter, Eugen d'Albert, Emil Sauer, Alexander Ziloti, Arthur Friedheim, Moriz Rosenthal ve Frederic Lamond'un da bulunduğu öğrencileri parlak kariyer sahibi olmuşlardı. Diğer öğrencileri ise Liszt'in geleneğini

bağımsız öğretmenler olarak sürdürmüştü. Mirasının belki de en canlı olduğu yer, Liszt'in kuruluşundan ölümüne kadar ders verdiği şimdi Liszt Müzik Akademisi olarak bilinen “Budapeşte Müzik Akademisi”dir. En seçkin Macar öğrencilerinden ikisi olan Istvan Thoman ve Arpad Sandor, bu kurumda piyano alanında profesör ünvanı almışlardı. Thoman'ın öğrencileri olan Ernő Dohnanyi ve Bela Bartok da yine burada profesör ünvanı almışlardı. Thoman ve Sandor öğrencileriyle, günümüze kadar canlılığını koruyan Liszt'in mirasını nesilden nesile aktarmışlardı (URL-1). F.Liszt'in öğrencilerinden biri olan Sherwood'un piyano derslerine dair anıları: “Weimar'da geçirdiğim yedi ay boyunca, ilham almaktan keyif aldığım ve tüm zamanların en büyük piyano ustası Liszt'ten ders aldığım süre boyunca, stüdyosunda asla unutulmayacak bir sabahı hatırlıyorum. Liszt, Weimar'a onun öğretilerinden ve desteğinden büyük fayda sağlamak için akın eden gelecekteki piyanistlere karşı dostça ve hoşgörülü davranmıştır. Her zaman çok sayıda icra dinlemeye hazırdı. Eğer hoşuna giderse, tekrar gelmeleri için davet ederdi. Beğenmezse sert eleştirilerle okuldan atardı” (Etude Magazine, 1908).

Liszt Weimar'da, öğretiminin büyük bir kısmının temelini oluşturan bir usta sınıfı kurmuştur. Günümüzde ustalık sınıfı genellikle, müzisyenlerin stil ve yorum konularında seçkin bir müzisyenden bireysel rehberlik aldığı halka açık bir performans şeklidir. Liszt için bu, yaklaşık 10-20 öğrenciden oluşan özel ama düzenli bir toplantıydı ve sanatçılar eserleri ezbere çalmak zorunda olmuşlardı. Liszt genellikle her eseri, bestecinin diğer eserlerine atıfta bulunarak sunmuştur; onu, eserin duygusunu ve karakterini tanımak ilgilendirirdi. Sadece “nasıl” değil, “ne” ve “neden” çalındığına da odaklanmıştır. Bazen, bir sonraki ders için icracıya iyileştirmeler önermek için ortasında çalmayı durdurup tartışmaya başlardı. Bu şekilde, geniş bir repertuvar ve performans tarzıyla tanışmanın, nazik eleştirisiyle birleştiğinde öğrencilerine ilham vereceğini ve onları destekleyeceğini düşünmekte olmuştur. Belirli bir okula veya sisteme bağlı kalmak yerine öğrencilerle birebir çalışmayı tercih ederek saygın ve sevilen bir öğretmen olmuştur (Berggasse 19, n.d.).

F.Liszt ayrıca Rus müzik kültürüyle de aktif olarak bağlantı kurmuştur. Pedagojik etkisi, kendisine ders almaya gelen öğrenciler aracılığıyla Rus piyano ekolüne dolaylı olarak aktarılmıştır. Liszt, genç “yeni Rus ekolü” bestecilerinin müzik imgelem dünyasını zenginleştirmiştir. Rus piyano sanatının hızlı gelişimi üzerinde doğrudan etkisi olmuştur, yeni sanatsal fikirler için prensipte mücadele eden bir sanatçı örneği olarak hizmet etmiştir (Ferman, 1940).

Böylece, Liszt'in Weimar Ekolü aynı zamanda Batı Avrupa ve Rus icracılığı arasında bir köprü kurarak 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında piyano sanatının oluşumunda en önemli merkez haline gelmiştir. Weimar Ekolü temsilcileri kendilerini daha muhafazakar ve akademik Leipzig ekolüne karşı konumlandırarak, sanatsal yenilikçilik ve kanonlardan kurtulma arayışına girmişlerdi. Böylece, 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa müzik kültürünün gelişimini büyük ölçüde belirleyen bir müzik hareketinin temelleri atılmış oldu.

2.2. Theodor Leschetizky'nin İcra Ekolü

Theodor Leschetizky (1830–1915), 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında piyano sanatının kilit isimlerden biri olmuştur. Piyanist, pedagog olarak dünya piyano gelişimini büyük ölçüde etkileyen benzersiz bir icra ekolü oluşturmuştur. Faaliyetleri Rusya ve Avusturya'yı kapsamış ve hem seçkin icracılar hem de kendi ekollerini kuran öğretmenler olarak mirası, öğrencileri tarafından sürdürülmüştür. Polonyalı piyanist Theodor Leschetizky, 19. yüzyılın ikinci yarısının en büyük piyano öğretmenlerinden biri olmuştur. Öğrencisi C.Czerny, birçok açıdan Viyana klasiklerinin geleneklerine yakın olmuştur. Ancak T.Leschetizky'nin Rusya'da geçirdiği on beş yıl, ekolünün özünü, ruhunu ve anlamını değiştirmiştir. 60'lar ve 70'ler boyunca, Anton Rubinstein'in çalışmaları ve güçlü kişiliği, onun yaratıcılığı üzerinde muazzam bir etki yaratmıştır. Toplumda hakim olan aydınlanma fikirlerini benimseyen Leschetizky, konser icrası ve pedagojik faaliyetlerinde geniş toplumsal öneme sahip olan hedefler belirlemiştir. Petersburg'ta geçirdiği yıllar boyunca, pedagojideki birçok görüş ve piyano icracılığının unsurları hakkındaki düşüncelerini değiştirmiştir. Pedagojisi, öncelikle enstrümanın sesine olan tutumunda kendini gösteren Rus piyano klasiklerinin geleneklerini bünyesinde barındırmıştır. Leschetizky'ye göre, insan sesinin tonlamaları, piyano seslendirmesi için bir örnek olmuştur. Şarkı söyleyen enstrüman, cantilen'in¹ başrolü, Leschetizky ekolünün karakteristik özelliklerinden olmuştur (Kurganovskaya, 2008).

Leschetizky'nin ilk müzik öğretmeni, zamanının ünlü pedagogu C.Czerny'nin (1791-1857) öğrencisi olan babası olmuştur. Böylece Leschetizky bir eğitimci olarak tarihe geçmesine rağmen, çağdaşları yorumculuk sanatını

¹ Cantilena (İt. cantilena “şarkı”, Lat. cantilena “şarkı söyleme” kelimesinden gelmiştir), hem vokal hem de enstrümantal, geniş ve akıcı bir melodik ezgisidir. Terim aynı zamanda müziğin melodikliğini veya icra tarzını ve şarkıcının sesinin bir melodiyi söyleme yeteneğini de ifade etmektedir.

da yüksek derecede takdir etmiştir. Doku açıklığı, tempo esnekliği ve organik rubato üzerine kurulu icrası, dış parlıtdan uzak bir derinlikle birleşen virtüözlüğü bir araya getirmiştir. Leschetizky için müzik, seslerin bir tür konuşması gibi olmuştur. Bu da piyanonun gerçek anlamda şarkı söyleyen bir enstrümana dönüşmesini sağlamıştır.

Leschetizky, sadece mükemmel bir müzisyen değil, aynı zamanda çok parlak bir insan olmuştur. Piyanist olarak, enstrümanının melodik tonu, teknik mükemmelliği ve duygu derinliğiyle dinleyicileri büyüledi. St. Petersburg'da Leschetizky hızla popüler bir piyanist ve öğretmen olmuştur. C.A.Cui'nin görüşü bunu destekler niteliktedir: "İcracı olarak Leschetizky birinci sınıf bir virtüöz olmuştur. Yaptığı her şeye öznel bir renk katmıştır. Gerginlik, kusursuz temizlik ve göz kamaştırıcı parlaklık, onun performansının en belirgin özellikleri olmuştur. Rakibi olmamıştı. Petersburg'da duyduğum en etkileyici virtüöz olmuştur (Sukhova & Pivacheva, 2020).

Leschetizky kariyerinin dönüm noktası, 1862'de A.G.Rubinstein'in St. Petersburg Konservatuarı'na daveti olmuştur. Burada piyano öğretmeni olarak görev almıştır. Bu görevde 1878 yılına kadar çalışmıştı ve Rusya'nın ilk parlak piyano sınıflarından birini kurmuştur. Tam bu dönemde, ekolünün temelini oluşturan pedagojik ilkeler şekillenmiştir. Özellikle öne çıkan A.Yesipova gibi bir dizi piyanist yetiştirmişti. Leschetizky'nin etkisi Rus yorumculuk ekolünde uzun yıllar hissedilmiştir. Fikirleri V.Safonov, V.Pukhalskiy ve daha sonra da onların öğrencileri tarafından benimsenmiştir.

Alekseyev, "Theodor Leschetizky en parlak pedagojik yeteneklere sahip olmuştur. C.Czerny okulunun geleneğinin devamcısı ve daha sonra piyano öğretiminde kendi yönünü yaratmış, Viyana'daki yaşamında dünya çapında tanınmıştır. Rusya'da uzun süre kalması önemli bir iz bırakmıştır. Leschetizky'nin öğrencileri olan A.N.Yesipova, S.A.Malozemova ve K.K.Fan-Ark, öğretmenlerinin pedagojik ilkelerini St. Petersburg Konservatuarı'nda geliştirmişlerdi. Kiev'in müzik kültürünün gelişiminde, Leschetizky'nin öğrencisi V.V.Pukhalsky önemli bir rol oynamıştır. Pukhalsky, Vladimir Horowitz (aynı zamanda F.M.Blumenfeld'den de ders almıştır), B.L.Yavorsky, K.N.Mikhailov gibi tanınmış müzisyenler yetiştirmiştir". (Alekseyev, 1982).

Leschetizky ekolünün temel ilkesi, tekniğin amaç değil, sanatsal ifadenin bir aracı olduğu düşüncesidir. Leschetizky öğrencilere hareket özgürlüğü, doğal duruş ve kasılmalardan kaçınmayı öğretmiştir. Güzel, melodik bir ses, pedala ince bir hakimiyet ve metin üzerinde yavaş, düşünceli bir çalışma talep etmekteydi.

Leschetizky öğrencilerinin her birinin bireyselliğini önemsemiştir. Gerçek bir sanatçının kendi tarzına sahip olması gerektiğine inanmıştır. Leschetizky'nin öğrencilerinin arasında dünya çapında birçok icracı yer almıştır.

Anna Yesipova; Rus piyanist, parlak bir virtüöz, Leschetizky'nin fikirlerinin devamcısı olmuştur. İcrası parlaklık, netlik ve zarafetle öne çıkmıştır. Petersburg Konservatuarı profesörü olan Esipova, Rus ekolünün çizgisini sürdürerek bir dizi piyanist yetiştirmiştir.

Mark Hamburg; Parlak bir sahne karizmasına ve mükemmel bir tekniğe sahip olmuştur. İcrasında, bazı romantiklere özgü virtüöz parlaklığı hakim olmuştur.

Artur Schnabel; L.v.Beethoven'ın eserlerinin yorumlanmasında bir standart haline gelmiştir. Onun için önemli olan dış etkiler değil, biçimin mantığı ve ruhsal içeriği olmuştur. “Müzik piyano çalmaktan daha önemli” kavramına inanmıştır.

Ignacy Paderewski; Polonyalı piyanist, besteci, devlet ve kamu görevlisi, diplomat olmuştur. İcrası büyük cümleler, romantik ifade ve sahne çekiciliği ile öne çıkmıştır.

Ignaz Friedman; 20. yüzyılda F.Chopin'in eserlerinin en iyi yorumcularından biri olmuştur. Sanatı serbest rubato ve sonsuz bir renk yelpazesıyla karakterize edilmiştir.

Leschetizky'nin öğretmen olan öğrencilerinin katkısı da çok önemlidir:

✓ Vasili Safonov: Üstün bir öğretmen ve yönetici olmuştur. Ekolü ritim disiplini ve piyano için “orkestral” yaklaşımıyla öne çıkmıştır.

✓ Anna Yesipova: Bir öğretmen olarak tuşe, pedal kültürünü aktarmış, müzikal ifadeyi geliştirmiştir.

✓ Vladimir Puhalsky: Kiev piyano ekolünün kurucusudur. Doku açıklığını ve cantileneye dikkat etmeyi hedeflemiştir.

✓ İzabella Vengerova: Leschetizky'nin geleneklerini Amerika'ya taşımıştır. El duruşunun katılığı, ses paletine gösterdiği özenle dikkat çekmiştir. Öğrencileri arasında 20. yüzyılın birçok önemli Amerikalı piyanisti olmuştur.

C.Cui şöyle yazmıştı: “Bir öğretmen olarak Leschetizky'nin eşi benzeri yoktur. Diğer büyük piyanistler de öğretimle meşgul olmuştur ancak hiçbiri Leschetizky kadar önemli sonuçlar elde etmemiştir. Leschetizky özellikle virtüözlüğe önem vermiş, bunu öğrencilerine aşlamış ve aynı zamanda onların

doğal bireysel gelişimlerini de engellememiştir. Öğrencileri kendisinin bir kopyası değildir. İcraları, doğuştan gelen yeteneklerinin en yetenekli ve başarılı şekilde geliştirilmesinin bir sonucu olmuştur. Elinden yaklaşık 800 öğrenci geçmiştir. Bunlardan birinciliği, çok kısa sürede ve haklı olarak dünya çapında bir üne kavuşan A.N.Yesipova almıştır. Daha sonra, Leschetizky'nin sanata yaptığı ciddi hizmetleri aktarmak için Klimov, Borovka, Shchetinina, Ponsh, Folbort, Kavelina, Karnovich, Zhukovskaya, Gamova, Benua ve daha birçok kişinin adını anmak gerekmektedir". (Cui, 1952).

Pedagojik sisteminin önemi, modern araştırma literatürü tarafından da vurgulanmaktadır. Pedagojik faaliyetlerinde belirgin irade özelliklerini, mesleki titizliği ve aynı zamanda teknik gereksinimler ile bireysel yaklaşımın uyumlu birleşimini açıkça ortaya koymuştur. Bu, T.Leschetizky'nin öğrencilerinin her birine sanatsal seviye olarak yakın, çeşitli repertuvarları oldukça yüksek bir profesyonel düzeyde çalmasına olanak tanımıştır. Sadece teknik becerilerin değil, aynı zamanda ses kültürü, rubato sanatı gibi icracılık stillerinin geliştirilmesine katkıda bulunmuştur. Pedagojik çalışmalarında T.Leschetizky, piyano öğretiminin temel ilkelerine vurgu yapmıştır. Bunlar, sanatsal düşüncenin gelişiminde sistemlilik ve tutarlılık, yüksek sanatsal örneklerle müzisyen yetiştirme, eserin sanatsal niyetini derinlemesine anlama, tekniğe anlamlı bir yaklaşımlar olmuştur.

T.Leschetizky ve okulunun temel özellikleri;

1. Yüksek kişiselleştirme yeteneği, bunun sonucu olarak aynı fikirde olanlardan oluşan bir topluluğun oluşması;
2. Bilinçliliğe öncelik veren net çalışma algoritmaları, rasyonalist yaklaşımlara dayanma, müzik materyalinin sunumunda açıklık;
3. El yapısının kavramı, büyük kas gruplarının kullanımı gibi metodolojik yenilikler;
4. Melodik bir ses, tonlamanın vokal doğasına uyma.

"T.Leschetizky'nin icra ekolünün özgünlüğü, hem doğrudan öğrencileri hem de tüm piyano topluluğu üzerinde aktif ve kişiselleştirici bir etkiye sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bunun sonucu olarak çok sayıda parlak mezun ortaya çıkmış, bu da onun kurduğu geleneklerin daha da güçlenmesine ve yeni ekollerin kurulmasına katkıda bulunmuştur". (Voynova, 2021).

1870'lerin sonlarından itibaren Leschetizky Viyana'ya yerleşti ve burada ağırlıklı olarak özel ders vermiştir. Viyana'daki sınıfı dünya çapında ün

kazanmıştı. Avrupa'nın dört bir yanından, Rusya'dan, Amerika'dan öğrenciler oraya akın etmiştir. Petersburg dönemi ekolün "Rus ekolünün" oluşumuyla, Viyana dönemi "uluslararası" olmuştur. Viyana'da, Ignacy Paderewski, Ignaz Friedman, Artur Schnabel, Mark Hambourg gibi dünya yıldızı olan "üstün yetenekli" piyanistleri yetiştirmiştir. Leschetizky sadece seçkin bir icracı ve öğretmen olmakla kalmamıştır, aynı zamanda Rusya, Avrupa ve ABD'yi birleştiren uluslararası bir ekolün da kurucusu olmuştur. Fikirleri doğal bir teknik, sesin güzelliği, zevk ve bireysellik sunmuştur. Bu da 20. yüzyılın piyano sanatının üzerine inşa edilen temel olarak görülmüştü. Öğrencileri aracılığıyla, Paderewski'nin romantik ifadesinden Schnabel'in katı entelektüalizmine kadar farklı piyano çalma yönleri oluşturmuşlardı. Mirasçısı bugün de yaşamaya devam etmektedir. Çünkü onun sayesinde bugün "klasik" olarak algıladığımız piyano sanatı standartlaşmış olmuştur.

2.3. Piyanist ve Öğretmen Ferruccio Busoni

Ferruccio Busoni (1866–1924), 19. ve 20. yüzyılın başlarındaki müzik kültüründe özel bir yere sahiptir. Üstün yetenekli bir piyanist, besteci, eğitimci olan Busoni, piyano sanatının ve pedagojisinin gelişiminde derin bir etki bırakmıştır. Busoni, 19. yüzyılın romantik gelenekleri ile 20. yüzyılın yeni sanatsal arayışları arasında bir köprü görevi görmüştür. Yorum özgürlüğü ile icracının rolü hakkındaki fikirleri, piyano kültüründe yeni yönelimler oluşturmuştur.

Busoni, J.S.Bach'ın mirasına çok önem vermiştir. Düzenlemeleri ve transkripsiyonları felsefi derinlikle öne çıkarmıştır. Barok müziğini yeniçağın dinleyicilerine açmıştır. Böylece Busoni, geçmişin büyük geleneklerini modern bir icra diline çevirmiştir.

"Ferruccio Busoni, dünya piyano tarihinin devlerinden biri olan, parlak bir kişiliğe ve geniş yaratıcı hedeflere sahip bir sanatçıdır. Geçiş döneminin bir temsilcisi olarak, 19. yüzyıl sanatının "son Mohikanları"nın özelliklerini ve sanatsal kültürün gelecekteki gelişim yollarının cesur bir öngörücüsünü birleştirmiştir. Busoni İtalya'da doğmuş, ancak daha sonra ağırlıklı olarak başka ülkelerde yaşamıştır. 1890-1891 yıllarında, A.G.Rubinstein adına düzenlenen Birinci Uluslararası Yarışmasına katıldıktan ve kompozisyon ödülünü kazandıktan sonra Moskova Konservatuarı'nda ders vermiştir. Daha sonra Busoni, Weimar, Viyana ve Basel'de üstün piyano ustalığı dersleri vermiştir. Hayatının son yıllarında ise Berlin Sanat Akademisi'nde kompozisyon derslerine

girmiştir. Busoni Rusya dahil olmak üzere dünyanın birçok ülkesinde yoğun konser etkinlikleri gerçekleştirmiştir”. (Alekseyev, 1982).

Piyanist ve pedagog olarak Busoni, 20. yüzyılın en büyük fenomeni olarak kabul edilmiştir. İcrası, şaşırtıcı bir çizim, melodi ve ritim doğruluğuyla birleşen doğallığı ve mizacı bir araya getirmiştir. Busoni, piyano yorumunda pedal efektlerine daha önce hiç görülmemiş şekilde önem vermiştir. Klasik piyano tekniğinin ses netliği ve renksizliğinin aksine, yeni bir piyano rengi geliştirmiş ve bu da onun en önemli başarılarından biri olmuştur. Olağanüstü bir hafızaya sahip olan Busoni, neredeyse tüm modern piyano edebiyatına hakim olmuştur (Braudo, 1935). Hayatı boyunca, tarihin en büyük piyanistlerinden biri olarak kabul edilmiştir (Busoni, n.d.). Busoni, konser programlarının kapsamı, yorumlarının derinliği ve teknik uygulamasının mükemmelliğiyle çağdaşlarını etkilemiştir. F.Busoni piyano icrasında efsanevi bir figür haline gelmişti. Busoni, piyanistlerin sistematik eğitimi üzerine adadığı ve J.S.Bach’ın örneğini izleyerek Klavierübung² adını verdiği anıtsal bir eserde, konser piyanisti ve pedagog olarak deneyimlerini özetlemiştir. Bu konuda birçok ilginç gözlemi ve önemli tavsiyesi, Bach ve Liszt’in eserlerinin Busoni edisyonlarına eklenen notlarda ve edebi mirasının sayfalarındaki makaleleri, denemeleri yer almaktadır (Borodin, 2022). Busoni’nin temel fikri, estetik yorumlama özgürlüğü üzerine kurulmuştur. “Müzik Sanatının Yeni Bir Estetiğinin Taslağı” (1907) adlı risalesinde, müzik eserinin icrada gerçek varlığını bulan canlı bir olgu olduğunu savunmuştur. Busoni’ye göre yorumcu, metnin harfi harfine aktarılmasıyla sınırlı kalmamalı, sanatsal anlamı modern bağlamda ortaya çıkarmış olmalıdır. Bununla birlikte, öznelciliğe ve keyfi stil bozulmalarına karşı çıkmış, bestecinin niyetine saygı ile icracının yaratıcı özerkliğinin sentezini savunmuştur.

Busoni’nin çok yönlülüğü çağdaşları tarafından da belirtilmiştir. Kogan (2010) şöhretleri günümüze ulaşan en seçkin icracılar arasında, Ferruccio

2 “Klavierübung”, yani “Piyano Egzersizi” veya “Klavoyede Egzersiz” – piyano edebiyatından örneklerle, Cramer etütlerinin düzenlemeleriyle, Chopin teması üzerine varyasyonlarla ve etütlerinin varyantlarıyla, çoksesli çalma becerilerini geliştirmeye yönelik parçalarla desteklenmiş, teknik formüllerin sistematik bir derlemesidir. Bu, Liszt’in (Paganini’dan) Altı Büyük Etüdü’nün Busoni baskısıyla taçlandırılmış, piyano tekniğinin en yüksek ekolü olmuştur. Bu kılavuz üzerindeki çalışmalara Busoni 1917’de Zürih’te başlamıştır ve son günlerine kadar devam etmiştir. Tamamen, tek bir ciltte birleştirilmiş on kitap halinde, eser ölümünden sonra Leipzig’deki “Breitkopf & Härtel” yayınevi tarafından yayınlanmıştır. Daha sonra “Müzik” yayınevi tarafından “Piyano Mükemmelliğine Giden Yol” başlığı altında, Y.İ.Milşteyn’in önsözü ve açıklayıcı makalesiyle birlikte, “Klavierübung” üç ciltte (sırasıyla 1968, 1973 ve 1985 yıllarında) yayınlanmıştır. Kitap, 2018 yılında “Lan” yayınevi tarafından yeniden basılmıştır”. (Borodin, 2022, cilt 20).

Busoni'nin sanatı kadar çağdaşlarında bu kadar coşkulu ve çelişkili bir tepki uyandıran birini bulmanın zor olduğunu söylemiştir. (Kogan, 2010). Melnikov ise besteci, piyanist, şef, müzik öğretmeni ve yazar olan Busoni'nin çok yönlü yaratıcılığı, her zaman icracıların ve araştırmacıların ilgisini çektiğini ifade etmiştir (Melnikov, 2013).

Pedagojik uygulamasında Busoni, tekniğin ve sanatsal düşüncenin birleştirilmesinin önemini vurgulamıştır. Tekniğin piyano çalmanın en önemli unsuru olmadığını tekniğin bir piyanistin sanatının sadece bir parçasını oluşturduğunu ifade etmiştir. Busoni'ye göre piyanist sadece bir virtüöz değil, aynı zamanda düşünür sanatçı olmalıdır. Bu yüzden kendi okulunda, düşünme bağımsızlığını ve virtüözlüğü sanatsal olarak birleştirme yeteneğini geliştirmiştir.

Hayatı boyunca pedagojiyle uğraşan Busoni, bazı ünlü piyanistlerin yetişmesine de katkıda bulunmuştur. Bunlar arasında E.Petri, G.Beklemishev, E.Bosquet, A.Brailowsky, P.Grainger, L.Sirota, Y.Turchinsky yer almaktadır (Alekseyev, 1982, s.15).

Busoni'nin okulu dünyaya bir dizi seçkin piyanist kazandırmıştır. E.Petri, felsefi derinliği ve biçimsel titizliğiyle öne çıkan en yakın öğrencisi olmuştur. Petri'nin ABD'deki faaliyetleri Busoni'nin fikirlerini yaymaya yöneliktir. A.Brailovsky ise F.Chopin'in eserlerinin seçkin bir yorumcusu olarak tarihe geçmiş, üslubu özgün olsa da, Busoni'nin etkisi duygusal ifade gücü ile hissedilmektedir.

E.Petri hocası hakkında şöyle yazmıştır: “En güzel anılarımız, Busoni'ye gittiğimiz ve onun saatlerce bizim için çaldığı akşamlar olmuştur. Bu şekilde bir düzine normal dersten daha fazla şey öğrenmiştik”. (Ertelt, 2016). Bu sözler, Busoni için öğrenme sürecinin teknik çalışmanın çok ötesine geçtiğini ve gerçek bir ruhsal iletişim haline geldiğini göstermektedir. Öğrencilerinin yaratıcılığı aracılığıyla Busoni, Avrupa ve Amerika'daki bir sonraki nesil müzisyenlerini etkilemeye devam etmiştir. Klasik mirasın transkripsiyonları ve yorumları, 20. yüzyılda eski müziğin yeniden yorumlanmasında önemli bir aşama olmuştur. Busoni'nin pedagojik çalışmaları virtüözlük, entelektüalizm ve sanatsal özgürlüğü birleştiren özel bir piyano okulunun temellerini atmıştır.

Böylece F.Busoni, 20. yüzyıl müzik sanatına çok yönlü etkilerde bulunmuş seçkin bir piyanist, besteci, düşünür ve pedagoğ olarak tarihe geçmiştir. Öğrencileri onun estetik duruşunu sürdürüp ve geliştirmiştir. Tüm bunlar, Busoni'nin piyano çalma sanatının en büyük reformcuları ve klasiklerinin arasında yer almasını sağlamıştır.

2.4. Rus Piyano İcra Ekolü

Rus piyano icra ekolü dünya müzik kültüründe önde gelen ekollerden biridir. Bu ekolün oluşumu, ilk konservatuvarların 19. yüzyılın ikinci yarısında St. Petersburg ve Moskova'da kurulmasıyla başlamıştır. O dönemin seçkin müzisyen ve eğitimcilerinin faaliyetleri, 20. yüzyılda dünya çapında tanınan ve dünya genelinde piyano sanatının gelişimini önemli ölçüde etkileyen benzersiz bir icra geleneğinin temellerini atmıştır.

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarındaki Rus Piyano İcracılığı ve Pedagojik Sanatının gelişimi, Sovyet ve Rus müzikoloğu, pedagogu, müzik ve toplum aktivisti Alekseyev'in çalışmasında ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. Alekseyev, Avrupa kültür ülkeleriyle birlikte piyano sanatının yenilenmesinin en önemli merkezlerinden birinin Rusya olduğunu belirtmiştir. St. Petersburg ve Moskova Konservatuvarları'nda, kuruldukları günden beri piyano çalanların eğitim seviyesinin yüksek olduğunu, müzik pedagojisi alanında, 1860'lar toplumsal yükseliş döneminin yerli sanat kültürünün en değerli estetik fikirlerini somutlaştıran Rubinstein kardeşlerin sanatının etkisinin en doğrudan ve eksiksiz bir şekilde hissedildiğine değinmiştir (Alekseev,1982).

Rus piyano icra ekolünün oluşum sürecinde, A.G. ve N.G.Rubinstein kardeşler tarafından St. Petersburg (1862) ve Moskova (1866) konservatuvarlarının kurulması özel bir rol oynamıştır. A.G. ve N.G.Rubinstein kardeşlerin faaliyetleri, müzik eğitimi ve icra sanatında yüksek standartlar belirlemiştir. Ekolün geleneklerini oluşturan ilk profesörler arasında T.Leschetzky, V.Safonov ve A.Esipova yer almışlardır. Sanatsal ve icracı ilkeleri, yorum derinliği ve teknik mükemmelliğe dair talepleri, 20. yüzyılın yerli piyano sanatının en büyük geleneklerinin temelini atmıştır.

Özellikle A. ve N. Rubinstein olmak üzere birçok seçkin sanatçı ve eğitimci, Rusya'da klasik müzik kültürünü ve geleneklerini yaratmıştır. Sağlam bir temele dayanan piyano eğitimi, Rus halkının müzik yeteneğiyle birleşerek Rusya'nın günümüzde piyano icrasında önde gelen ülkelerden biri olmasını sağlamıştır (Kızılay & Atılğan, 2024).

Rusya'da 19. yüzyılın ikinci yarısı, daha sonra "Rus yorumculuk ekolü" olarak adlandırılacak olanın oluşumu için belirleyici bir dönem olmuştur. Bu kavram daha dar kavramları içermelidir. Piyano ekolü, keman ekolü vb.; bunlar da sırasıyla çeşitli dallara ayrılır. Örneğin Moskova piyano ekolü, Petersburg keman ekolü gibi. Bu ekollerin oluşumunu ve gelişimini takip etmek, mesleki müzik eğitimi tarihinin önemli görevlerinden biridir.

20. yüzyıl Rus piyano eğitiminde, Leningrad piyano okulunun kurucusu L.V.Nikolayev ve Moskova piyano okuluna liderlik eden K.N.Igumnov, A.B.Goldenweiser, S.E.Feinberg ve G.G.Neygauz tarafından kurulan dallar öne çıkmaktadır. Sanat eleştirisi ve piyano öğretimi literatüründe kabul edilen Leningrad ve Moskova piyano ekolleri ayrımına rağmen, her ikisinde de 20. yüzyılın en büyük Rus piyano ekolleri olarak birbirlerini birleştiren ortak özellikler gözlemlenmektedir (Portal, 2013).

20. yüzyılın ilk yarısı, Rus piyano ekolünün altın çağı olmuştur. S.Rahmaninov, V.Horowitz ve S.Prokofiev gibi sanatçıların yaratıcılığı dünya müzik kültürü üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Performansları virtüözlük, derinlik ve yenilikçi yaklaşımla öne çıkmış bu da Rus yorumculuk geleneğinin otoritesini güçlendirmiştir. Aynı zamanda, Moskova ve St. Petersburg Konservatuvarlarının seçkin öğretmenleri K.İgumov, A.Goldenveyzer, S.Feynberg, G.Neygauz, L.Nikolayev, Sovyet ekolünün gururu haline gelen bir dizi öğrenci yetiştirmişlerdi. Bunlar arasında L.Oborin, G.Ginzburg, E.Gilels, Y.Flier, Y.Zak, V.Merzhanov, D.Bashkirov gibi sanatçılar yer almaktadır. Yaratıcılıkları, Rus icra sanatına dünya çapında bir itibar kazandırmıştır. Rus ekolü tarihinde, S.Richter, M.Yudina ve V.Safronitsky'nin çalışmaları da özel bir yere sahiptir. Yorumları felsefi derinlik, özgünlük ve ruhsal zenginlik açısından farklılık göstermiştir. Yorumlarında teknik virtüözlük ve yeni sanatsal anlam arayışları birleşmiş, bu da Rus ekolünün profesyonel ustalık ve ruhsal derinliğin benzersiz birleşimini korumasını sağlamıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısında Rus icra ekolü aktif olarak gelişmeye devam etmiştir. Temsilcileri, 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar olan dönemde öğretmenler tarafından oluşturulan geleneklerin sürekliliğini korurken, aynı zamanda bunları konser pratiği ve pedagojinin yeni koşullarına uyarlamışlardır. Rus piyanistler yurt dışında aktif olarak sahne alarak Çin, Japonya, ABD ve Avrupa ülkelerindeki ulusal okulların gelişiminde önemli bir etki yaratmışlardır. Teknik kültürü sanatsal derinlikle birleştirmeyi başarmışlardır. 20. yüzyılın sonuna doğru Rus piyano ekolünün dünya kültürünün en önemli olgularından biri olarak kabul edildiğini de belirtmek gerekir. Rus ekolü sadece ulusal bir hazine olmakla kalmayıp, 20. yüzyıl piyano sanatının gelişiminde belirleyici bir etki yaratan dünya çapında önemli bir faktör olmuştur.

Böylece, 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Rus piyano icra ekolü, hızlı bir gelişim süreci geçirmiş ve 20. yüzyılda zirveye ulaşmıştır. Temsilcileri dünya sahne sanatının gelişimine paha biçilmez katkılarda bulunmuştur. Pedagojik gelenekleri ise bugün bile yaşamaya devam ederek birçok ülkede

müzisyenlerin yetişmesinde önemli bir etki yaratmaktadır. Bu ekolün tarihi, her neslin sadece öncekilerin başarılarını korumakla kalmayıp, aynı zamanda kendi keşiflerini de ekleyerek Rusya'nın ve tüm dünyanın müzik kültürünü zenginleştirdiği gelişim tarihi olmuştur. Bu da Rus piyano ekolünün dünya müzik kültüründe benzersiz bir olgu olarak kabul edilmesini sağlamıştır.

2.5. Fransız Piyano İcracılık Ekolü

19. yüzyılın ve 20. yüzyılın ilk yarısında Fransız piyano sanatı, Avrupa kültür tarihinin en önemli olgularından birini temsil etmektedir. Paris Konservatuvarı'nın akademik gelenekleri ile ülkenin zengin müzikal ve sosyal bağlamının kesişim noktasında şekillenen Fransız piyano ekolü, dünya piyanoculuğunun gelişimine önemli katkılar sağlayarak doku açıklığı, ses rengi inceliği ve yorumun sanatsal bütünlüğüne ulaşma çabasıyla öne çıkan özel bir icra türü geliştirmiştir. Bu ekolün oluşmasında Paris Konservatuvarı'nın en eski öğretmenleri Louis Diémer ve Antoine François Marmontel önemli bir rol oynamıştır. Pedagojik faaliyetleri teknik becerileri aktarmakla sınırlı kalmayıp bütünsel bir sanatsal düşünce geliştirmiştir. Tekniğe ve ifadeye eşit derecede önem verilen bir stilin temellerini atmışlardır. Öğrencileri olan Robert Casadesus, Marguerite Long ve Alfred Cortot, 20. yüzyılın ilk yarısının Fransız piyano icra sanatının önde gelen temsilcileri olmuşlardır.

Marmontel, 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransız ulusal piyano pedagoji ekolünün en büyük temsilcilerinden biri olmuştur 1848-87 yılları arasında Paris Konservatuvarının piyano sınıfında profesör olmuştur. Marmontel'in öğrencileri arasında J.Bizet, E.Guiraud, H.Wieniawski, C.Debussy, L.Diemer, V.d'Indy, M.Long, A. ve E.Duvernoy, F.Plante yer almaktadır (Belcanto, n.d.). Diemer, özellikle Robert Casadesus, Alfredo Casella, Marcel Champy, Alfred Cortot, Jose Cubiles, Lazare Levy, Robert Lortat, Yves Nat ve Eduardo Risler'e ders vermiştir. Ayrıca, 1889 Dünya Fuarı kapsamında klavsenle bir dizi konser vererek eski enstrümanların popülerleşmesine ve "Eski Enstrümanlar Derneği"nin kurulmasına katkı sağlamıştır (Wikipedia, n.d.).

Fransız Ekolü ve Paris Konservatuvarı denildiğinde akla gelen ilk isimlerden biri olan Marguerite Long (1874-1966), Fransız Ekolü'nü berrak, kesin ve ince olarak tanımlamıştır. Her şeyden önce, dengesini ve orantı duygusunu koruyarak güçten çok zarafete odaklandığını ifade etmiştir (Kızılay, 2024).

Dünya çapında Fransız piyano icracılığı, 19. yüzyılın son on yılında belirgin bir yer edinmeye başlamış, ulusal okulun ortak özellikleri arasında yer

alan renkliliği, detay işçiliğindeki ustalığı, zarafeti, piyano tuşesinin kültürünü belirgin bir şekilde sergilemiştir. Debussy ve Ravel'in piyano müziği, Fransız ekolünde hem yaratıcılık hem de icracılık açısından farklı dönemi başlatmıştır. Son dönemde, 20. yüzyıl piyano icra sanatının zirvesi, seçkin müzisyen ve aydın olarak anılan Marguerite Long ve Alfred Cortot figürleri olmuştur. Büyük yorumcu ve coşkulu romantik Cortot'nun bireysel tarzı, yerli müziğe adanmış müzik teorisi ve tarihi üzerine yazdığı eserler, Fransız piyano icracılığı geleneğine önemli katkılar sağlamıştır (Buslaeva, 2011). Zamanının müzik sanatına etki bırakmış piyanist, şef, pedagog figürü A.Cortot özel bir yerde olmuştur. Yaratıcılığı çok yönlülüğüyle öne çıkmıştır. F.Chopin ve R.Schumann'ın en büyük yorumcularından biri, Paris'teki Normal Müzik Okulu'nun kurucusu, piyano yayınlarının editörü, piyano tekniği ve yorum sorunlarına yönelik eserlerin yazarı olmuştur. Cortot müziği, entelektüel derinlik ve duygusal ifade gücünün birleşimini gerektiren canlı bir şiir sanatı olarak görmüştü. 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarının en büyük müzisyenlerinden biri olan Alfred Cortot'un pedagojik deneyimi örnek olarak gösterilebilir. Cortot'nun profesyonel faaliyeti, müzik sanatının birçok alanında- enstrümantal icrada, şeflikte, gazetecilikte ve diğer birçok alanda-çok başarılı olmuştur. A.Cortot'nun çalışmalarındaki en önemli pedagojik ilke, bir müzik eserinin temelini oluşturan sanatsal fikre dayanmasıdır. Bunun yanı sıra, Fransız piyanistin pedagojisinde önemli bir konum, bir eserin yorumu ile ilgili temel bilgiler arasındaki bağlantının özdeşleştirilmesidir. A.Cortot'nun pedagojik uygulamasında, incelenen eserlerin müzikolojik analizinin önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Öğrencinin özerkliğinin gelişimini pedagojik faaliyetin öncelikli yönlerinden biri olarak gören Cortot, öğrencilerini eserin kendilerinin yorumlarını bulmaları için teşvik etmiştir. Sanatçının bilgeliği ve araştırmacılığı, eserin duygusal özünü tüm parlaklığıyla ortaya çıkarmaya yöneliktir (Tkacheva, 2014). Cortot'un değeri sadece kendi performansı ile değil, aynı zamanda Fransız piyano ekolünün öğrencileri aracılığıyla yeni bir soluk kazanmasıyla belirlenmiştir. Dinu Lipatti, Clara Haskil, Samson François sadece geleneklerin uzantısı olmamış, aynı zamanda dünya piyano sanatının hazinesine giren benzersiz yorumcular olmuşlardır. Performansları, öğretmenin temel ilkelerine bağlılığı ve aynı zamanda belirgin bireyselliği göstermiştir.

Bu şekilde, dönemin Fransız ekolü, 19. ve 20. yüzyıl icra sanatının gelişiminde en önemli faktör olarak geçmişin geleneklerini yeni bir sanatsal dil arayışlarıyla birleştiren kurum olarak yer almıştır. Ekolün karakteristik özellikleri ise müzikal formun açıklığı, zarif bir ses paleti ve yorumun ana unsurunun ifade edilmesidir. Bu dönemde ekol, ulusal çerçeveyi aşarak uluslararası önem

kazanmıştır. Fransız ortamında gelişen pedagojik fikirler, icra yaklaşımları ve estetik yönelimler, dünya piyano gelişimini önemli ölçüde etkilemiş, sanatsal ve teknik düzeyde yeni standartların oluşmasına katkıda bulunmuştur.

2.6. Avusturya-Alman Piyano İcracılık Ekolü

Avusturya-Alman piyano ekolü, 18. ve 19. yüzyılların kesişiminde, Viyana klasik geleneği ve romantizmin etkisiyle şekillenmiştir. Eserler, icracıların estetik yönelimlerini ve teknik standartlarını şekillendiren L.v.Beethoven, W.A.Mozart, F.Schubert, J. Brahms ve R. Schumann gibi geç dönem romantiklerinin eserleriyle bağlantılıdır. Ekolün temel özellikleri, sadece icra yaklaşımını değil, aynı zamanda piyano öğretim yöntemini de belirleyen dokunun açıklığı, müzikal formun mantığı, içsel yapısal bütünlük ve sanatsal içeriğe vurgu olmuştur. “Alman ulusal piyano ekolünde, klasik dönem piyano repertuarının büyük bir kısmını oluşturan eserlerin bestecileri, Avusturya doğumlu J.Haydn’ı ve özellikle W.A.Mozart’ı dışarıda bırakmak mümkün değildir. Bu nedenle bazı kaynaklarda Alman Ulusal Piyano Ekolü’nün, bu iki büyük besteci nedeniyle başına “Avusturya” vurgusu eklenerek “Avusturya-Alman Ulusal Piyano Ekolü” şeklinde kullanıldığını belirtmek gerekir. Haydn ve Mozart’ın dönemin en büyük iki ismi olduğu ve bu bestecilerin hemen ardından gelen L.v.Beethoven’i her ikisinin de etkilediği şüphesizdir. Ancak Alman Ulusal Piyano Ekolü sadece Klasik dönemden ibaret değildir. Özellikle L.v. Beethoven’ın başlattığı Romantizm hareketini takip eden Romantik dönem piyano müziğinde Alman bestecilerin ve eserlerinin sayısının fazlalığı dikkat çekicidir. Romantik dönemde bile Alman romantizmi, çağdaş bestecilere göre daha muhafazakar bir yapıda olmuştur. Bunun nedeni olarak Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart’ın klavye müziğinin etkisi gösterilebilir (Kızılay, 2024). 19. yüzyılın ikinci yarısında Almanya ve Avusturya’da müzik sanatının yoğun bir gelişimi görülmüştür. Bu ülkelerdeki sanatsal kültür düzeyi hızla yükselmişti. Yeni müzik ve mesleki eğitim merkezleri ortaya çıkmıştır. Yoğunluğu, çeşitliliği ve içeriği açısından Alman şehirleri, konser hayatında dünyada ilk sıralarda yer almıştır (Alekseyev, 1988). Yüzyılın ilk on yılında Almanya ve Avusturya, akademik müzik kültürünün odak noktaları olmuştur. Viyana klasiklerinin, Avusturyalı ve Alman romantiklerinin gelenek ruhunun hakim olduğu eğitim kurumları müziğin kalesi olmuştur. En önemli Alman piyano öğretmenleri arasında E.F.Rudorff, K.H.Barth, K.A.Martinsen, K.Leimer ve R.Teichmüller sayılabilir. 1920-1930 yılları arasında Berlin Yüksek Müzik Okulu’nda piyano

derslerini Arthur Schnabel vermişti. Daha sonra ise onun yerine E.Fischer geçti. 1900'lü ve 1910'lu yıllarda Viyana Müzik Akademisi'nde usta sınıfı dersleri veren seçkin piyanistler ise F.Busoni, L.Godowsky, E.Sauer olmuşlardı. Farklı ülkelerden birçok genç piyanist de T.Leschetzky ile çalışmak üzere Viyana'ya gelmişti (Alekseyev, 1982).

Avusturya-Alman piyano ekolünün evrimi, büyük ölçüde 20. yüzyılın seçkin icracılarının faaliyetleriyle de bağlantılıdır. Üstün öğretmenler ve piyanistler; Walter Giesecking, organik olarak bağlı ve etkileyici bir ses yaratırken tını plastiği, dinamik nüanslar ve pedal kullanımına odaklanmış, Avusturya piyano kültürünün en büyük temsilcisi Arthur Schnabel ise özellikle L.v.Beethoven'ın eserlerinde müzik metninin derinlemesine psikolojik yorumunu hedeflemiş, formun katılığını duygusal zenginlikle birleştirmiştir. Wilhelm Backhaus klasik doğruluğu ve romantik ifadeyi birleştirirken, Wilhelm Kempff teknik hassasiyeti sanatsal derinlikle uyumlu bir şekilde birleştiren “şiiresel yorumuyla” tanınmıştır. Edwin Fischer ise hem icracı hem de eğitimci olarak önemli katkılar sağlamış, toplu çalma ve J.S.Bach eserlerinin yorumlanması geleneklerini geliştirerek piyano sanatına ilişkin anlayışların karmaşık bir olgu olarak genişlemesini sağlamıştır.

Piyano çalmanın teorik olarak anlaşılması da ekolün gelişimi için önemli bir unsur olmuştur. K.A.Martinsen, tekniğin ilkelerini geliştirerek icra deneyimini sistematize etmiştir. Martinsen: “tekniğin, müziğin ifade olanaklarına hizmet etmesi gerektiğini, kendi başına bir amaca dayanmamasını ancak bu şekilde icracının yorumun derinliğine ulaşabileceğini savunmuştur (Martinsen,1928). Eserleri, tekniğin yorumlama fikrinin gerçekleştirilmesini sağlayan bir araç olarak görülmesini mümkün kılarak, pedagojik metodolojinin temelini oluşturmaktadır. Bu yaklaşım sayesinde piyanist, sadece teknik becerilerini geliştirmekle kalmamakta, aynı zamanda eserin sanatsal yapısını daha derinlemesine anlama fırsatı bulmaktadır.

Böylece, Avusturya-Alman piyano ekolü, yüksek icra standartlarını, katı metodolojiyi ve derin teorik anlayışı birleştiren Avrupa müzik kültürünün bütünsel bir olgusunu temsil etmiştir. Ekolün mirası, 20. yüzyılın performans uygulamalarının şekillenmesi üzerinde önemli bir etki yaratmış, günümüzde teknik, yorum ve sanatsal düşüncenin uyumlu birleşimini hedefleyen modern piyanistlere ve eğitimcilere rehber olmaya devam etmektedir. Ekol, kuruluşundan bu yana yüksek düzeyde profesyonel icracıları, bestecileri, orkestra şeflerini yetiştirmeye odaklanmıştır.

2.7. Julliard Okulu

New York'ta kurulan Juilliard Okulu, müzik, tiyatro ve dans alanlarında dünyanın önde gelen eğitim kurumlarından biridir. 1905 yılında Müzik Sanatları Enstitüsü olarak kurulan kurum, 1926 yılında şimdiki ismini almıştır. Kurum, yüksek akademik standartları, sıkı rekabetçi seçimi ve klasik gelenekleri koruma ile yenilikçi öğretim yöntemlerini benimseme arasında dengeyi temsil etmiştir. Juilliard'ın akademik ve sanatsal önemi, hem seçkin sanatçıların yetiştirilmesinde hem de 20. ve 21. yüzyıllarda performans ve tiyatro sanatında tüm yönlerin şekillenmesinde kendini göstermektedir. Juilliard Okulu sanat alanında Amerika'nın en büyük yükseköğretim kurumlarından biridir. New York'taki Lincoln Center'da yer almaktadır. 1905 yılında New York'ta, şef Frank Damrosch'un önderliğinde Müzik Sanatları Enstitüsü (Institute of Musical Art) kurulmuş ve ilk eğitim yılında yaklaşık 500 öğrenci kayıt olmuştur. 1926'da enstitü, iki yıl önce Augustus Juilliard Vakfı tarafından kurulan Juilliard Yüksekokulu ile birleştirilmiştir. İki enstitü, tek bir yönetim altında faaliyet görmüştür. Tek bir konservatuarın iki parçasının daha sonraki birleşimi 1946'da gerçekleşmiş ve birleşik eğitim kurumu Juilliard Müzik Okulu olarak adlandırılmaya başlamıştır. 1969'dan itibaren ise sadece Juilliard Okulu olarak anılmıştır (Juilliard, n.d.).

Juilliard Okulu'nun piyano bölümünün tarihi, yalnızca Amerikan müzik eğitiminin gelişimini değil, aynı zamanda Avrupa ve ulusal icra geleneklerinin sentezi sürecini de yansıtmaktadır. 1905 yılında kurulan ve daha sonra Juilliard Okulu'na dönüşen Müzik Sanatları Enstitüsü'nün başlangıcından itibaren piyano bölümü en önemli yerde olmuştur. Juilliard'ın ilk on yılı, Alman ve Rus piyano ekollerinin etkisinde kalmıştır. New York'a davet edilen öğretim görevlileri, Avrupa eğitim standartlarını Amerikan topraklarına taşımaya çalışmışlardır. Bu dönemin en önemli figürü, Rusya'dan göç eden ve ABD'de kendi pedagojik ekolünü kuran Rosina Lhevinne'dir. Yöntemi, Rus geleneğini (V.İ.Safonov'un öğrencisi olmuştur) öğrencinin bireyselliğiyle özenle birleştirdiği için Amerikan ekolünün ayırt edici özelliği olarak görülmüştür.

1940'lardan 1960'lara kadar olan yıllarda Juilliard, ABD'nin önde gelen müzik eğitim merkezi statüsünü pekiştirmişti. Bu dönemde, Josef Lhevinin'in öğrencisi olan Saşa Gorodnitski gibi Rus göçmenliğinin temsilcileri özellikle etkili olmuştur. Pedagojik yaklaşımı, ses kültürüne, yorum derinliğine ve müzikal ifadenin organikliğine odaklanmıştı. Teknik ustalığın sanatsal özgürlükle birleşimi, benzersiz bir Amerikan icra modelinin oluşmasına katkıda bulunmuştur.

20. yüzyılın ikinci yarısında Juilliard'ın piyano bölümü, dünya müzik sahnesi için gerçek bir "kadro fabrikası" haline gelmiştir. Bu dönemin merkezi figürü, Josef ve Rosina Lhevinne'in öğrencisi olan Adele Marcus (1906–1995) olmuştur. Pedagojik faaliyeti öğrencinin bireyselliğine gösterilen özenle karakterize edilmiştir. Van Cliburn, Juilliard'ın en ünlü mezunlarından biri olarak Marcus'un sınıfında yetişmiştir. 1958'de P.İ.Çaykovski Yarışması'nda kazandığı zafer, tarihi bir öneme sahip olmuştur.

1990'lardan itibaren Juilliard Okulu uluslararası hale gelmişti ve bu durum piyano bölümünün kadrosuna da yansımıştı. Günümüzde bu okulda sadece deneyimli profesörler değil, aynı zamanda aktif olarak konser veren sanatçılar da ders vermektedir. Bunlar arasında, W.A.Mozart, L.v.Beethoven ve F.Chopin yorumlarıyla tanınan Emmanuel Ax; eğitimci ve oda müziği sanatçısı Robert McDonald; ve Fransız ve Amerikan geleneklerini birleştiren Jerome Lowenthal yer almıştır. Juilliard'ın modern pedagojik modeli, yalnızca teknik ustalığı değil, aynı zamanda sahne özgürlüğünü de geliştirmeyi amaçlamıştır. Bu da mezunlarını küresel müzik alanında rekabetçi hale getirmişti.

Juilliard Okulu'ndaki piyano öğretmenlerinin tarihi, 20. ve 21. yüzyıllar boyunca Avrupa performans geleneklerinin ve Amerikan kültürel özgünlüğünün entegrasyon sürecinin nasıl gerçekleştiğini göstermektedir. Avrupa geleneklerinin (Rus, Alman, Fransız) yanı sıra okuldaki disiplin, yaratıcılık, titizlik ve bireysel yaklaşımın birleşimi sayesinde, dünya çapında seçkin piyanistler yetiştiren benzersiz bir model ortaya çıkmıştır. Bu sayede Juilliard'ın piyano bölümü sadece bir eğitim merkezi olarak değil, aynı zamanda dünya piyano kültürünün gelişiminde önemli bir faktör olarak da hizmet vermektedir.

2.8. Japon Piyano İcra Ekolü

Japon piyano icracılık ekolünün oluşumu, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başına dayanır. Meiji Restorasyonu (1868) döneminde ülkenin kültürel modernleşme süreçleriyle bağlantılıdır. Bu dönemde Japonya, Batı müzik geleneğini benimsemeye başlamıştır. 1887 yılında Tokyo'da kurulan Müzik Okulu (Ongaku Gakko), daha sonra Tokyo Ulusal Sanat Üniversitesi'ne (Tokyo Geidai) dönüştürülmüştür. Burada ilk kez sistematik piyano dersleri verilmeye başlamıştır ve ilk öğretmenler Alman ve Amerikan yabancı müzisyenler olmuştur.

1920'lerde Japon piyanistler, özellikle Almanya, Fransa ve Rusya olmak üzere Avrupa'da eğitim almaya başlamışlardı. Böylece, Japon performans geleneğinin gelişimi, Alman, Fransız ve Rus ekolleri gibi Avrupa ekolleriyle

doğrudan etkileşim içine girmişti. Yurtlarına dönen yabancı konservatuvar mezunları öğretmen olmuş, ulusal piyano ekolünün temelini oluşturmuşlardı.

1930'lerden 1950'lere kadar Japonya kendi pedagojik geleneklerini oluşturmuştur. Milli okulun özelliği, Avrupa uygulamasından alınan katı teknik disiplinin, mükemmeliyetçilik ve sistematiklik üzerine kültürel bir tutumla birleşmesi olmuştur. Dersler, sesin saflığına, vuruşların doğruluğuna ve ölçülü dinamizme özel önem verilerek yapılandırılmış, bu da Japon piyano icra tarzına özgü bir stil kazandırmıştır. Bununla birlikte, öğretmenler yorumlamaya analitik bir yaklaşım sağlamış, bu da icranın netliğini ve yapısal mantığını öne çıkarmıştır. Japon piyano ekolünün tanınmasında önemli bir aşama, temsilcilerinin uluslararası yarışmalara katılması olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Japon piyanistler, F.Chopin, P.İ.Çaykovski, Long ve Thibaud gibi yarışmalarda ödüller kazanmaya başlamışlardır. En tanınmış isimler arasında; 1965 yılında VII. Uluslararası Chopin Piyano Yarışması'nda dördüncülük ödülünü kazanan ve o yılın en genç kazananı olan Chopin Piyano Yarışması tarihinin ikinci Japon kazananı seçkin Japon piyanist Nakamura Hiroko, Alfred Cortot'un öğrencisi, Long-Thibaud Yarışması (1975) ödüllüsü Ebiko Akiko, Chopin ve Liszt yorumları geniş çapta tanınan Fujiko Hemming ve 2009 Van Cliburn Yarışması'nın kazananı Nobuyuki Tsujii yer almaktadır.

Avrupa sahnelerini giderek daha fazla fetheden Japon piyanistlerden kalabalık grubun tipik ve en parlak temsilcilerinden biri olan Nakamura, hem biyografisi hem de Japon sanatçılarında ortak olan bazı icra özellikleri açısından önemli bir isim olmuştur. İcrası kendine özgü bir tonlamayla, Avrupa kulağına alışılmadık bir ritim duygusuyla, *agogique*'le³ ve eserin formunu yorumlamasıyla seslenmiştir. Bu stil özelliklerinin geleneksel Avrupa piyano icra geleneği içinde öne çıkması da normdan bir sapma değildir, tüm Japonlar gibi, Nakamura da Japonya'da günümüzde bile yüksek düzeyde bir piyano sanat okulu bulunmadığı için yurt dışında profesyonel eğitim almıştır (Allpianists, n.d.).

Modern Japon ekolü, disiplin, doğruluk, sistematiklik gibi kendine özgü özelliklerini korumaya devam ederken, aynı zamanda yeni sanatsal eğilimlere de açık olmuştur. Ülkede, 1991 yılında kurulan ve yeni yeteneklerin keşfi için önemli bir platform haline gelen Hamamatsu Piyano Yarışması gibi büyük uluslararası yarışmalar düzenlenmektedir. Japon piyanistlerin genç nesli sadece klasik repertuvarda ustalık göstermekle kalmayarak, aynı zamanda geleneği modern yorumlama yaklaşımlarıyla birleştirmektedir.

3 *Agogique* (Eski Yunanca'dan— yönlendirme, taşıma), müzik icrasında sanatsal ifade amaçlarına tabi olan, tempodan ve ölçüden küçük sapmalar (yavaşlamalar, hızlanmalar).

Bu şekilde, Japon piyano icra ekolü, Avrupa temelini ve ulusal kültürel özgüllüğü birleştiren benzersiz bir olgu olmuştur. Gelişimi, batı pedagojik modelleri ile doğu sanatsal zihniyetinin başarılı bir sentezinin örneğini göstermektedir. Bugün bu ekol, uluslararası sahnede rekabet edebilecek ve modern piyano icra sanatına yeni fikirler getirebilecek sanatçılar yetiştirerek dünyanın önde gelen piyano merkezleri arasında yer almaktadır.

2.9. Türkiye’de Piyano İcrasının ve Pedagojisinin Gelişimi: Mithat Fenmen ve Kamuran Gündemir’in Rolü

Türkiye’de piyano icracılığı, kısa bir tarihi dönemde yoğun bir gelişim süreci geçirmiştir. 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nda piyano öncelikle, Batı aristokratik kültürünün bir unsuru olarak algılanırken 1920-1930’larda Mustafa Kemal Atatürk’ün reformlarıyla ülkenin kültürel modernleşmesinde önemli bir araç haline gelmiştir. 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuari’nin kurulması ile sistematik müzik eğitiminin temellerini atılmıştır. Davet edilen P.Hindemith, C.Ebert, E.Zuckmayer gibi Avrupalı müzisyenler önde gelen Batı Avrupa ekollerinin deneyimlerini Türk öğrencilere aktarmıştır.

Cumhuriyetin ilk on yılında Türk piyanistlerin faaliyetleri Alman ve Fransız geleneklerine yönelimle oluşmuştu. Ancak 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Türkiye’de uluslararası arenada rekabet edebilecek icracılar yetiştirebilen kendi pedagojik ortamı oluşmaya başlamıştır. Bu süreçte, Türk piyano okulunun oluşumunda merkezi figürlerden biri olarak kabul edilebilecek önde gelen piyanist ve eğitimci Mithat Fenmen (1916–1982) ve Kamuran Gündemir (1933–2006) bu süreçte belirleyici bir rol oynamıştır.

Mithat Fenmen, Türkiye’de müzik eğitiminin gelişiminde, seçkin bir Türk piyanist, besteci ve eğitimci olmuştur. Fenmen’in pedagojik çalışmaları Avrupa müzik geleneğinin unsurları ile Türk kültürel özgünlüğünü birleştirerek, müzik eğitime benzersiz bir yaklaşım getirmiştir. Fenmen, müzik eğitime 1929 yılında İstanbul Konservatuari’nde başlamış ve burada Cemal Reşit Rey’den ders almıştır. Daha sonra Paris’te Nadia Boulanger ve Alfred Cortot ile eğitime devam etmiştir. Ardından Josef Haas yönetiminde Münih Konservatuari’nde kendisini geliştirmiştir. 1939’da Türkiye’ye döndükten sonra Ankara Devlet Konservatuari’nde ders vermeye başlamıştı ve 1951-1954 ile 1970-1973 yılları arasında burada yöneticilik yapmıştı. Bu dönemde, teknik ustalık ve müzikal sanatsal algıya odaklanarak yeni öğretim yöntemleri uygulamıştı.

“Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde çok sesli müziğin kurumsallaşması ve kökleşmesi hareketinin temel taşlarından biri de Mithat Fenmen’dir. Piyanist, besteci, öğretmen, yönetici, müzik yazarı ve müzik yayıncısı olarak Fenmen, Türk müzik yaşamına çok yönlü katkılar sağlamıştır. Paris ve Almanya’daki öğrenimi sırasında batı müziğinin tarih içindeki gelişimini teoride ve pratikte özümsemiş, 1939’da Türkiye’ye döndükten sonra temsil ettiği büyük kültürel birikimi durmaksızın çalışarak yeni nesillere aktarmış ve Türk müzik yaşamında derin izler bırakmıştır. Duyarlı pedagojik yaklaşımıyla yetişmelerine öncülük ettiği ve çağdaş müzik düzeyine aştığı uluslararası üne kavuşmuş öğrencileri arasında İdil Biret, Güher-Süher Pekinel, Metin Ögüt, Gülsün Onay, Bedii Aran, Nezh Seçkin, Oya Ünler ve Fazıl Say bulunmaktadır. Bu yönüyle Mithat Fenmen, öğrencisi olduğu Robert Cassadesus, Alfred Cortot ve Nadia Boulanger gibi dönemin dünyadaki en önemli müzisyenlerinin konser piyanistliği geleneğini Türkiye’ye taşımıştır”. (Say, 1993).

Mithat Fenmen’in piyano eğitimi tarihinde rol model bir eğitimci ve pedagoğ olduğunu söylemek oldukça yerinde olacaktır. Avrupa’daki eğitimi boyunca dönemin en iyi pedagoğları ve piyanistleriyle çalışması, onu piyano eğitimi alanında son derece donanımlı hale getirmiştir. Küçük yaştaki öğrencilerine şefkat göstermesi, doğru ve hassas yaklaşımı, çocukla çocuk olabilme becerisi, Fenmen’in en önemli eğitimcilik özelliklerindedir. Edindiği bilgi ve birikimi, insanlara olan yumuşak yaklaşımıyla harmanlayarak, kendisinde var olan üst seviyedeki pedagoğ özelliklerini ve bilgilerini öğrencilerine yansıtmıştır. Böylece, eğitim hayatı boyunca her yaş grubundan öğrencinin usta bir eğitimcisi olmuştur. Bu özellikleri, öğrenciler üzerinde büyük izler bırakmıştır. Yetiştirdiği piyano öğrencilerinin hemen hepsi, ya başarılı bir piyano eğitimcisi ya da yurt içi ve yurt dışında kendilerini kanıtlamış piyanistler, sanatçılar olmuşlardır. Öğrencileri, kendisinden bahsederken minnet duygularını dile getirmekte ve benzerine nadir rastlanabilecek nitelikte büyük bir eğitimci olduğunu vurgulamaktadırlar (Coşkuner, 2020).

Pedagojik konsepti, bir piyanistin sadece tekniğini değil, aynı zamanda bir eseri analitik ve sanatsal olarak yorumlama yeteneğini de geliştirmesi gerektiği inancına dayanmıştır. Fenmen, geleneklere sıkı sıkıya bağlı kalmak kadar icracının kişiliğinin de önemli olduğuna inanarak, bireysel bir icra tarzının geliştirilmesine özel önem vermiştir.

Fenmen, “Müzik Öğretimi İlkeleri” kitabında öğretimde temel olanın, öğrencinin müzikal gelişimini sağlamak olduğunu belirtmiştir. Ön planda teknik

yeteneğin değil, ifade zenginliği ve öğrencinin içindeki müzik duygusunun ifadesinin önemine değinmiştir (Fenmen, 1991).

Öğrencileri arasında İdil Biret, Pekinel kardeşler ve Fazıl Say gibi seçkin müzisyenlerin adlarını anmak gerekir ki bu da pedagojik çalışmalarının ne kadar yüksek düzeyde olduğunu göstermektedir. Böylece Fenmen, ulusal pedagojinin temsilcilerinden biri olarak rol oynamış ve onun metodolojik ve sanatsal temellerini atmıştır.

Kamuran Gündemir, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda, seçkin bir öğretmen olan Türkiye'nin ilk kadın konser piyanisti Ferhunde Erkin'den piyano dersleri almıştır. Daha sonra Fransa'da Lazare Levy ile eğitimine devam etmiştir ve Türkiye'de ses inceliğine, cümlemeye ve stil netliğine odaklanan farklı bir pedagoji yönü geliştirmişti. Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki öğretimi, ses kalitesine ve yorum nüanslarına karşı özel bir titizlikle öne çıkmaktadır. Yorumlama özgürlüğüne ve eserin kavramsal olarak anlaşılmasına vurgu yapan Fenmen'in aksine, Gündemir seste ve stilistik hassasiyette titizlikle çalışılması gerektiğini vurgulamıştır.

Gündemir'e göre: "iyi bir piyano öğretmenin aynı zamanda iyi bir kültür çevresi genişletici çabaların içinde olması gerektiğini düşünmüştür. Küçük yaşlardan itibaren resim, şiir gibi unsurların öğrencinin müzik algısının gücünü artırmasına fayda sağladığını dolayısıyla sadece müzik tarihinden değil, tüm sanat tarihinden bahsetmek ve müzik ile diğer sanat dalları arasındaki geçmişten beri var olan çağrışımları anlatmak gerektiğini ifade etmiştir". (Karaesmen, 2014).

Öğrencileri arasında solo sanatçı, öğretmen olarak yetişen piyanistler olmuştur. Bu piyanistler, ustalarının ilkelerini Türkiye'de ve ötesinde yaymaya devam etmişlerdi. Böylece Gündemir, Fenmen'in attığı temeli tamamlayarak ülkenin piyano kültüründe Fransız ekolünün değerlerini sağlamlaştırmıştır.

Fenmen ve Gündemir'in Türk piyano ekolünün oluşumuna katkısı, yaratıcılık ve sürekliliğin bir sentezi olarak değerlendirilebilir. Fenmen, icracının kişisel gelişimine odaklanan ulusal pedagojinin metodolojik temelini mimarı olurken, Gündemir zarif ses ve stil geleneklerinin koruyucusu olarak ekole sanatsal derinlik ve bütünlük kazandırmıştır. Gündemir ve Fenmen, Avrupa geleneklerini ulusal kültürel özelliklerle birleştirebilen bir müzisyen nesil yetişmesini sağlamıştır. Bugün İdil Biret, Gülsin Onay, Fazıl Say gibi Türk piyanistler tüm dünyada tanınmakta ve uluslararası performans alanında hak ettiği yeri almaktadırlar.

3. Piyano İcra Ekollerinin Karşılaştırmalı Analizi

19. ve 20. yüzyıl piyano icra ekollerinin oluşumu ve gelişimi, sadece pedagojik yöntemlerin değil, aynı zamanda dönemin kültürel yönelimlerinin de ön plana çıktığı çok yönlü bir süreçtir. Her ekol, izole bir olgu değil, karşılıklı etkileşimlerin ve diyalogların belirleyici rol oynadığı Avrupa ve dünya müzik sanatının genel hareketinin bir parçasıdır.

Franz Liszt tarafından kurulan Weimar Ekolü'nün başarıları, tekniğin artık kendi başına bir amaç olmaktan çıktığı ve sanatsal fikre tabi olduğu yeni bir piyano düşüncesi türünün inşa edildiğini göstermektedir. Yorumlama özgürlüğü, repertuarın genişlemesi ve sanatsal parlaklık önemli özellikler arasında yer almıştır. Leschetizky, Viyana klasiğinin geleneklerini sürdürerek, Czerny sistemliliğini Rus piyanistliğin melodikliğiyle organik bir şekilde birleştirmeyi başarmıştır. Böylece, Liszt felsefi derinliği ve sanatsal jestin özgürlüğünü ön plana çıkarmış, Leschetizky sesin güzelliğine ve öğrencinin bireyselliğine odaklanmıştır.

19. ve 20. yüzyılın başlarında Leschetizky'nin fikirleri Ferruccio Busoni'nin faaliyetlerinde yeni bir anlam bulmuştur. Leschetizky, teknik ve sanatsal zevki birleştiren bir sanatçı yetiştirmeye çalışmış, Busoni ise piyano çalmanın entelektüelleşmesine odaklanmıştır. "Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" adlı risalesinde ifade ettiği yorum özgürlüğü kavramı, icracıyı bestecinin yaratıcı ortağına dönüştürmüştür. Böylece, piyano gelişiminin mantığı romantik icracı rolünün felsefi olarak anlaşılmasına doğru götürmüştür.

Rus piyano ekolü hem Liszt'in hem de Leschetizky'nin başarıları ile anılmaktadır. Petersburg ve Moskova konservatuvarları aracılığıyla, Batı Avrupa ustalarının fikirleri ulusal sanat gelenekleriyle iç içe geçmiştir. K.N.İgumov, A.B.Goldenveyzer, G.G.Neygauz gibi Rus öğretmenler ve sanatçılar, tekniğin parlaklığını ruhsal arayışla birleştirerek piyano çalmayı felsefi derinlikte bir sanata dönüştürmüştür. Busoni yorum özgürlüğünü ön plana çıkarmış, Rus ekolü içeriğinin derinliğini ve icracılığın ruhsal boyutunu vurgulayarak Batı ve ulusal yaklaşımların özgün bir sentezi haline getirmiştir.

Fransız piyano icra ekolü A.Cortot ve M.Long ekseninde, doku zarafetini ve detaylara gösterilen özeni geliştirmişlerdir. Rus ekolü görüntülerin ölçeğini ve felsefi içeriği hedeflerken, Fransız ekolü zarif bir ses yazısı modelini geliştirmiştir. Bu, iki paralel eğilimin varlığını göstermektedir; Rusya için anlam derinleşmesi ve Fransa için ses dokusunda incelik.

Avusturya-Alman piyano icracılık ekolünü incelerken, Viyana klasiklerine ve romantiklerine uzanan yükselişle karşılaşırız, bu da akademik titizliğin ve yapısal mantığın kalesi olarak karşımıza çıkmıştır. Formun rasyonel analizi ve tekniğin müzikal düşüncesiyle birleşim geleneğini sürdürmüştür. Fransız ses estetiğinin ve Rus felsefesinin aksine, Avusturya-Alman okulu yapısal netliğe ve nesnel yorumlamaya yönelmiştir.

20. yüzyılda Avrupa gelenekleri ABD’de geniş çaplı gelişme göstermiştir. Örnek olarak, Alman, Rus ve Fransız geleneklerinin sentez alanı haline gelen Juilliard Okulu verilebilir. Bu okul, Avrupa ekollerinin disiplinini ve ciddiyetini bünyesinde barındırırken, aynı zamanda bu nitelikleri Amerikan bireycilik ve sahne özgürlüğü arayışıyla birleştirmiştir. Böylece Juilliard, “Avrupa geleneğinden” küresel bir müzik eğitimi modeline geçişin sembolü haline gelmiştir. Japon piyano icracılık ekolünün gelişimini gözlemlediğimizde ise Batı geleneğinin Doğu topraklarına aktarılmasının en parlak örneğiyle karşılaşırız. Alman yapısalcılığını, Fransız zarafetini ve Rus ruhsal derinliğini özümseyerek, Japonya’nın kültürel özelliklerine uyarlamıştır. Türkiye’de piyano icracılığı pedagojisi 20. yüzyılda Ankara Devlet Konservatuvarı temelinde şekillenmiş ve Avrupalı pedagogların faaliyetleriyle yakından bağlantılı olmuştur. Öncü eğitimcilerin yanı sıra, Türkiye’de piyano icracılığı okulunun gelişiminde Mithat Fenmen ve Kamuran Gündemir Fransız kültürünü ve icrada analitik titizliği getirmiştir. Faaliyetleri, Avrupa gelenekleri ile ulusal özgünlüğün birleştiği ve uluslararası tanınmayı sağlayan Türk piyano ekolünün temelini oluşturmuştur.

Böylece, piyano icra ekollerinin evrimi, müzik kültürünün genel yörüngesini yansıtmıştır: F.Liszt’in romantik genişlemesi, T. Leschetizky ve F. Busoni’nin rasyonalizasyonu ve bireyselleşmesi yoluyla, ulusal ekollere (Rus ve Fransız) ve oradan da uluslararası merkezlere (Juilliard, Japonya, Türkiye) yönelmiştir. Tüm ekoller için ortak olan, tekniğin ve sanatsal içeriğin sentezi ilkesi olmuş ancak her okul bunu kendi kültürel ve estetik düzleminde açığa çıkarmıştır.

4. Sonuç

“Yüzyıllar boyunca kurulan her piyano ekolünün kendine özgü ulusal özelliklerinin, piyano çalma öğretim yöntemlerinin, konservatuarlarda okutulan repertuarının, çalma tekniğinin olduğu söylenebilir. Fransız piyano ekolünün karakterinde yerli çalma yöntemlerine sıkı sıkıya bağlılık hakimdir. Avusturya-Alman ekolü ise, “hiçbir şeyi şansa bırakmayan” titiz müzikallik, ve ölçülülük

unsurlarına sahiptir. Rus piyano ekolünün, stil heterojenliği, virtüözlük, ancak aynı zamanda dramatiklik, doğallık ve olağanüstü yaşam gücü ile karakterize edildiği için Avusturya-Alman ekolünün tam zıddı olduğu söylenebilir”. (Yang, 2020).

19. ve 20. yüzyılların ulusal piyano ekollerinin oluşumu ve gelişim tarihi, kültürel gelenekler, pedagojik kavramlar ve sanatsal arayışlar arasındaki karmaşık ve çok yönlü etkileşim sürecini göstermektedir. Alman, Fransız, Rus, İtalyan, Amerikan, Japon ve Türk ekolleri, öğretim yöntemleri ve müzikal düşünce felsefesiyle dünya piyano kültürünün gelişimine benzersiz katkılar sağlamış ve bu yöntemleri zenginleştirmiştir.

Ekoller arasındaki farklılıklar, ulusal özelliklerin ve kültürel tarihin yanında icracılığın gelişimine yön veren seçkin eğitimcilerin ve icracıların kişilikleri tarafından da belirlendiğini göstermektedir. Alman ekolü katı disiplin ve rasyonellikle, Fransız ekolü zarafet ve rafine bir ses paleti ile, Rus ekolü felsefi derinlik ve ruhsal zenginlik ile, Macar ve Polonya ekolleri ise virtüöz özgürlük ve duygusal ifade ile öne çıkmıştır. Amerikan ekolü Avrupa geleneklerinin ve ulusal özgünlüğün bir sentezi olarak, Japon ekolü ise doğu zihniyetini korurken batı modellerinin yaratıcı bir şekilde özümsemesinin bir örneği olarak, Türk ekolü ise kültürel modernleşme koşullarında Avrupalı eğitimcilerle aktif bir diyalogun sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu ekoller, piyano sanatının gerçek anlamda küresel bir olgu haline gelmesini sağlayan kendine özgü bir kültürel etkileşim ağı oluşturmuştur. Modern icracılık, bu zengin mirasa dayanarak, geçmişin geleneklerini yeni sanatsal yapılarla birleştirerek gelişmeye devam etmektedir. Ulusal ekollerin deneyimini anlamak ve özümsemek, pedagojinin ve performans pratiğinin daha da geliştirilmesi için yeni ufuklar açarak sürekliliği sağlamaktadır. Aynı zamanda yeni yorum çözümleri arayışını da teşvik etmektedir.

Özetle, 19. ve 20. yüzyıl dünya piyano ekollerinin tarihi, sadece bir dizi pedagojik sistem ve icra stili değil, aynı zamanda dünya müzik kültürünün en önemli katmanı olmuştur. Bu ekoller, icra sanatında süreklilik, çeşitlilik ve evrensellik sağlayarak modern piyano gelişiminde belirleyici bir etki yaratmaya devam etmektedir.

Bu nedenle dünya piyano ekollerinin incelenmesi, sadece piyano tarihini daha derinlemesine anlamamızı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda farklı çağları, halkları ve kültürel gelenekleri birleştiren bir sanat olarak kavramamızı sağlamaktadır.

Kaynakça

Alekseyev, A.D. (1988). *Piyano sanatının tarihi*. Moskova Yayınevi. 1. ve 2. Bölüm 416.

Alekseyev, A.D. (1982). *Piyano sanatının tarihi*. Moskova Yayınevi. 3. Bölüm. 288.

Allpianistst (n.d.) <http://allpianists.ru/nakamura.html>

Ayzenshtadt, S.A. (2015), *Uzak Doğu'daki piyano okulları (çin, kore, japonya). teori, tarih ve performans uygulamaları*. Doktora Tezi Özeti. 24.

Belcanto ru, (n.d.). <https://www.belcanto.ru/marmontel.html>

Belcanto (n.d.) <https://www.belcanto.ru/juil.html>

Berggasse, (n.d.). <http://berggasse19.org/liszt-in-weimar/>

Borodin, A.B. (2007), *Profesyonel üniversite eğitimi sürecinde müzisyenler-icracılar arasında "piyano okulu" kavramının oluşumu*. Yekaterinburg Yayınevi. 3.

Borodin, B.B. (2022). Ferruccio Busoni: piyano sanatı hakkında düşünceler. *Kültür Sisteminde Müzik: Ural Konservatuvarı Bilimsel Bülteni*. (2) 28, 14-22.

Braudo, E.M. (1935). *Müzik tarihi*. Devlet Müzik Yayınevi.

Buslayeva, N.V. (2011). *Fransız ve Rus piyano ekolleri: performans gelenekleri diyalogu, Yüksek Müzik Eğitiminde Güncel Sorunlar*. No. 3 (19), 12.

Busoni, F. (1916). *Entwurf einer neuen ästhetik der tonkunst. in von der macht der töne: ausgewählte schriften*, Leipzig, Insel-Verlag Yayınevi.

Busoni, F. (n.d.). <https://www.belcanto.ru/busoni.html>

Coşkun, Ö. (2020). *Mithat Fenmen'in sanat yaşamı ve piyano eğitime katkıları üzerine bir araştırma*, [Sanatta Yeterlik Tezi] Afyon Kocatepe Üniversitesi.

Druskin, M. (1963). *Yabancı müzik tarihi, 19. yüzyılın ikinci yarısı*, Muzyka Yayınevi.

Etude Magazine (1908, May). *Student days in Weimar with Liszt*. Etude Magazine. https://etudemagazine.com/etude/1908/05/student-days-in-weimar-with-liszt.html?utm_

Ertelt, T. (2016). *Der lehrer, publikation zur ausstellung Busoni. "freiheit für die tonkunst!"*, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel Yayınevi 224.

Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin el kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 14.

Ferman, V. (1940). *Yeni batı avrupa müziği tarihi, 1789 Fransız Devrimi'nden Wagner'e*. Devlet Müzik Yayınevi.

Kang, S. J. (2005). *Virtuosity in piano works of Franz Liszt in the Weimar period: The final versions of transcendental and Paganini studies*. [Yüksek Lisans Tezi] University of Tasmania.

Karaesmen E. (2014). *Kamuran Gündemir'e armağan: Piyanist, hoca ve Cumhuriyet aydını*, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Kızılay, M.O. (2024). *Fransız Alman ve Rus piyano ekollerinin özellikleri ve günümüz icralarındaki yeri*. [Sanatta Yeterlik Tezi], Afyon Kocatepe Üniversitesi s.25.

Kızılay, M.O. & Atılgan, D.S. (2024). Dvelopment of russian piano school and techniques used in russian piano education. *Pegem Journal of Education and Instruction*, (3)14, doi: 10.47750/pegegog.14.03.02

Knytt, E.E. (2019). *Franz Liszt's heir: ferruccio Busoni and Weimar. nineteenth-century music review*, Cambridge University Press.

Kogan, G. (2010). *Busoni as pianist, translated and annotated by Svetlana Belsky*. University of Rochester Press, c.3.

Kurganskaya, O.A. (2008). *T. Leschetizky ve A. Esipova 19. yüzyıl rus piyano pedagojisi geleneklerinin sürdürücüleri*, Devlet Müzik Yayınevi, 270.

Liszt Museum (n.d.). *About Franz Liszt*. Liszt Museum. https://lisztmuseum.hu/research/about-franz-liszt-119943?utm_

Maltsev, S.M. (2005). *Leschetizky yöntemi*, St. Petersburg Yayınevi, 10.

Martinsen K.A. (1928). *Schule des klavierspiels*, Hamburg Yayınevi.12.

Melnikov, M.V. (2012). Ferruccio Busoni. Edebi Miras'tan. "Müziğin Birliği Üzerine". *Moskova Konservatuvarı Bilimsel Bülteni Dergisi*, (3)4, <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2012.11.4.09>

Melnikov, M.V. (2013). *Ferruccio Busoni'nin "Klavierübung" adlı eseri. "Kapsamlı Plan" ve iyanist avramının yasaları*. [Sanat Eleştirmeni Adayı Derecesi için Tez Özeti], St. Petersburg.

Portal, N.S. (2013, October 17). *Крупнейшие российские фортепианные школы XX века*. NS Portal. <https://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/2013/10/17/krupneyshie-rossiyskie-forteipiannye-shkoly-khkh-veka>

Say, A. (1993). Mithat Fenmen Devlet Sanatçısı, *Mavi Nota Dergisi*, (5)8.

Sukhova, L.G. & Pivacheva O.A. (2020). *T.Leschetizky'nin pedagojik ilkelerinin A.N.Esipova öğretmenin gelişimine etkisi*. Yenilikçi Bilim Yayınevi.

Tkacheva, A. N. (2014). *Modern müzik eğitiminin güncel sorunlarını çözümede a.cortot pedagoji okulunun önemi*, Eğitim Bilimi Yayınevi.

Voynova, D. V. (2021). *T.Leschetizky'nin Saratov'daki piyano okulu ve gelişimi*. [Saratov Sanat Eleştirisi Adayı derecesi için bir tez özeti].16.

Wikipedia. (n.d.). Weimar Okulu, [https://ru.wikipedia.org/wiki/Веймарская_школа_\(музыка\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Веймарская_школа_(музыка))

Wikipedia, (n.d.) https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Di%C3%A9mer

Yang, Z. (2020). Specificity of piano schools of europe and russia, musical art, *İzdatelstvo Gramota*, (13)4. 206.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.40>

BÖLÜM VII

KÜLTÜRLERARASI BİR KÖPRÜ OLARAK MÜZİK: SİNEKLİ BAKKAL'DA KADIN VE KİMLİK İNŞASI

Music as an Intercultural Bridge: Woman and Identity Construction in Sinekli Bakkal

Mehtap ULUBAŞOĞLU

(Öğretim Elemanı Dr.), Erciyes Üniversitesi,
e-mail: mehtapulubasoglu@erciyes.edu.tr
ORCID: 0000-0003-3544-6785

1. Giriş

Halide Edib (1884-1964), Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinin en yakın tanıklarından biridir. Bu süreçte yaşanan toplumsal değişim ve dönüşümün bir sonucu olarak modernleşme söylemiyle birlikte kadının toplumsal ve kamusal alanda karşı karşıya kaldığı sorunlar, kadının toplumdaki rolü, kimlik problemi gibi konular önem kazanmıştır. Bu bağlamda kadının eğitimi, bireysel özgürlüğü, kamusal alanda görünürlüğü meseleleri siyasetin öne çıkan konuları olurken edebiyatın da merkezine yerleşmiştir. Halide Edib'in Sinekli Bakkal İsimli romanı bu anlamda dikkat çeken romanlarımızdan biridir. Romanın ana kahramanı Rabia, hem milliyetçi, hem muhafazakâr, hem de bireysel kimlik arayışını temsil eden bir karakterdir. Yazar, ideal Türk kadını anlayışını, kadının geleneksel konumdan modern kimliğe geçiş sürecini, Doğu ve Batı kültürleri arasında sentez kurmaya çalışan, müziğiyle, maneviyatı ile halka bağlılığı ile modernliğin temsilcisi olan Rabia karakteri üzerinden kurgulamıştır. Halide Edib'in romanlarında merkeze yerleştirdiği kadın figürleri, eğitilmiş, yalnızca eş ya da anne değil, düşünen ve üreten bireylerdir. Edib'in modern kadını, ahlaki yozlaşmadan uzak, vicdan sahibi, sadece kendisini değil toplumu da dönüştürme gücüne sahip bireylerdir. Ona göre modern Türk kadını körü körüne Batılılaşan değil, kendi manevi değerlerinden beslenerek

işselleştirdiği modernliği ortaya koyan Türk kadınıdır. Yazarın Sinekli Bakkal'da, kültürel dönüşümün öznesi olarak kurguladığı Rabia karakterinin kültürel dili olarak müziği seçmesi ise bu anlamda oldukça dikkat çekicidir. Romanda müzik bir yönüyle edebiyata konu olurken, edebi anlatımda müziğe özgü temalar, edebi dili zenginleştirici bir rol oynamaktadır. Romanda müzik ve edebiyatın iç içe olan yapısı, anlatım dilini zenginleştirirken, verilmek istenen toplumsal ve bireysel mesajların estetik yapısı üzerinde son derece önemli bir rol oynamaktadır. Romanda müzik bir yönüyle kültürel, sembolik ve tematik özellikler barındırırken bir diğer yönüyle kadının sesini duyurması, toplumsal konumu ve kimlik inşası bağlamında oldukça dikkat çekici bir öneme sahiptir. Müzik, kadının ifade alanı, duygu dili ve toplumsal sınırları aşmasında dış dünya ile kurduğu bağı güçlendirmekte ve kadının geleneksel kimliğini korumasında oldukça önemli bir yere sahiptir.

2. Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Kadını

İslamiyet'in ilk dönemlerinde kadın ve erkeğe ait alana dair bir ayırım söz konusu değilken, ilerleyen süreçte kadın ve erkeğe ait alanların kesin sınırlarla birbirinden ayrıldığı dikkat çekmektedir. Bu ayırımın en temel nedeni sosyal ve kültürel faktörlerdeki değişimlerdir. Özel ve kamusal alan olarak ortaya çıkan ayırım ile kamusal alanda erkek egemen olurken, kadın özel alanla sınırlandırılmış ve bu yapı geleneksel bir hale gelerek, biyolojik cinsiyetten, toplumsal cinsiyete dönüşmüştür. Bu bağlamda kadın ve erkek olmak, toplumsal roller, haklar, sorumluluklar ve davranış biçimleriyle belirlenmiştir. Bu yapı nesilden nesle aktararak toplumsal ilişkiler netlik kazanmıştır. Sucu'nun da ifade ettiği gibi "İslam'ın getirdiği hak ve hürriyetler Hz. Peygamberin vefatı sonrasında yavaş yavaş ataerkil geleneğe feda edilmiş ve kadın kazandığı haklarını kullanamamıştır" (Sucu 2009: 9). Buna rağmen eski Türk geleneğinden gelen kadına dair bazı yapılar Büyük Selçuklu döneminde hüküm sürmeye devam etmiştir. Örneğin Tuğrul Bey'in eşi Altuncan Hatun, Melikşah'ın eşi Tercen Hatun gibi hanedan mensubu kadınlar siyasi yaşamda önemli roller üstlenmişlerdir. Turan'ın ifadesi ile "İslamiyet'in kabulüne, Karaahanlı ve Selçuklu Hükümdarlarının imanlı Müslüman olmalarına rağmen kadın hukukunda hiçbir değişiklik olmamış, kadınların siyasi rolleri, içtimai ve hukuki mevkileri asırlarca devam etmiştir" (Turan, 1998, s.317).

Osmanlı'da ise kadın ve erkek olmanın sınırları, şeri hukuk, örf, adet, İslam ahlakı ve sınıfsal yapı ile şekillenmiştir. Kadının mekânı ev içidir ki bu

alan mahrem alan olarak kabul edilir, bu alanla sınırlı olan kadının görevi, çocuk doğurmak ve ev idaresidir. Eğitim ise son derece kısıtlıdır. Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) fermanlarıyla başlayan Batılılaşma hareketleri ile kadına dair yaşam standartları değişmeye başlasa da bu değişim varlıklı ailelerin kız çocuklarını ve saray kadınlarını kapsamıştır.

II. Meşrutiyet döneminde (1908), toplumun büyük bir kısmını oluşturan kadınların cahil bırakılması, tüm toplumu derinden etkileyeceği düşüncesi ile kadınların sosyal hayata katılması, eğitimine önem verilmesi ve kamusal alanda görünür olması gibi konular gündeme gelmiş ancak büyük tartışmalara neden olmuştur. Bu tartışmalar kadınların geriliğini İslam'a bağlayan Batılı düşünce taraftarları ve kadına hak verildiği takdirde dinden çıkacaklarını öne süren muhafazakâr kesim arasında yaşanmıştır. Tamamen İslam anlayışı temeline dayanan bu tartışmalar için Caporal'ın şu sözleri oldukça anlamlıdır:

Kabahat İslam'da değil onu gerektiği gibi anlayıp yaşatamayan Müslümanlardadır. Kadının geri kalmasındaki sebep din değildir. Onu yanlış anlayan, yorumlayan ve uygulayanlardadır. İslamiyet'e sonradan giren yabancı kültürlerden etkilenen İslami topluluklar kadına bu kültürlerin geleneklerini dini kurallar diye sunmuşlardır. Bu yanlıştır. Kadınlarla ilgili hükümlerin zamanla yanlış uygulanması ve yorumlanması sonucunda kadın toplumsal hayattan uzaklaştırılmıştır (Caporal, 1982, s. 90).

Türk edebiyatının ilk kadın yazarı olarak bilinen Fatma Aliye Hanım da 'Nisvan-ı İslam' (Osmanlı'da Kadın ve İslam) isimli eserinin önsözünde kadının eğitimi, kılık kıyafeti, sosyal yaşamdaki yeri ile ilgili olarak şöyle söyler:

Müslüman ailelerden bir kısmı kadınlar için eğitim ve öğretim güya günahmış gibi, değil Fransızca öğrenmek, zaruri ihtiyacın dışında Türkçe eğitimi bile bağnazlıklarına yediremiyorlar. Bu kimseler peygamberin eşlerinin, kızlarının, daha önce gelen nice âlim ve edebiyatçının ilim ve fazilette ne yüksek derecelerde olduklarını bilmeyenlerdir. Dinen kadınların yüzleri namahrem olmayıp ancak saçlarını örtmek gerekli iken bazı hanımlarımız dinin gereğinin tersine yüzlerini örtüp saçlarını açıyorlar. Kısacası bizim ortamımız yok. (Fatma Aliye, 2021, s. 9)

Fatma Aliye Hanım'ın da ifade ettiği gibi kadın haklarına ve sosyal yaşamına yönelik sınırlar patriarkal düşünce yapısının bir sonucudur.

Türkiye'nin toplumsal değişim sürecinde cumhuriyet dönemi, kadına verilen yeni rollerin, hakların ve temsil biçimlerinin ortaya konması açısından önemli bir tarihsel evredir. Bu dönemi, Halide Edib Adıvar, Fatma Aliye Hanım, Emine Semiye gibi öncü kadın yazarların eserlerinden ve kişisel yaşamlarından

da izlemek mümkündür. Bu dönem, Osmanlı'nın son dönemlerindeki Batılılaşma hareketlerinden farklı olarak, kadınların toplumsal görünürlüğüne artırılmaya çalışıldığı bir dönemdir.

Halide Edib eserlerinde ortaya koyduğu modern Türk kadın kimliğini, Batı ile geleneksel Osmanlı kültürü arasında bir denge modeli olarak kurgulamıştır. O'nun modern ve çağdaş Türk kadını kurgusu, eğitilmiş, toplumsal sorumluluk sahibi, vatansever, ahlaki değerlere önem veren, kendi geçimini temin edebilen ve ayakları üzerinde durmayı bilen güçlü kadın modelidir. Sinekli Bakkal romanında ana karakter Rabia da böyle bir kadın modelini temsil etmektedir. Rabia, katı ve korkutucu imam dedesinin eğitiminde, geleneksel mahalle kültüründe yetişmiş olmasına rağmen modernleşme sürecinin Türk kadın kimliğine ışık tutan bir figürdür. "Rabia'nın yeni işi musiki, alaturka orkestra, sarayda ders vermek..." (Adıvar, 2018, s. 274).

Halide Edib, Osmanlı'nın yıkılma döneminde dünyaya gelmiş, çok küçük yaşta annesini kaybetmiş, hem babasının hem anneannesinin yanında yaşamak durumunda kalmıştır. İngiliz hayranı olan babası onu İngiliz terbiyesi ile yetiştirirken, tam bir Müslüman-Osmanlı kadını ve Mevlevi annee de kendi kültürü ile Halide Edib'i yetiştirmiştir (Enginün, 1995). Bu iki farklı kültür içinde büyüyen yazar, kültürlerden sadece birine meylenmemiş, ileride eserlerine de yansıtacağı üzere hep bir sentez arayışı içerisinde olmuştur. Eğitim için Amerikan Koleji'ne gönderilen yazar, sentez yeteneğini burada kazanmıştır. "Halide Edib, gerçekten de Koleji'de edindiği tecrübeleri ömrü boyunca muhafaza eder. Ömrü boyunca Batı'nın bütün değerlerini kendi değerlerimizle mukayese etmiştir ve daima müsamahalı ve geniş bir dünya görüşüne sahip olmuştur. Daima taklide ve köksüzlüğe karşı tiksinti duyduğu gibi, din duygusunu da asla kaybetmemiştir" (Enginün, 1995, s. 40-41).

Halide Edib'in eserlerinde kurguladığı modern, çağdaş Türk kadını kimliği, onun çocukluk ve gençlik yıllarında kazandığı tecrübelerin bir yansımasıdır. Ona göre modern ve çağdaş yeni Türk kadını, Batı modelini körü körüne taklit etmemeli, Türk'ün kendine has olan manevi, geleneksel ve kültürel değerleri ile harmanlamalıdır. Nitekim yazar romanda Rabia'yı şöyle tanıtır:

Onun kalın sesinde, dik kafasında yetişmiş bir erkeğin muvazenesi, kudreti vardı. Paşa'nın konakta görmeye alıştığı, mütemadiyen cinsiyetini teşhir eden, cinsiyetini istismar etmeye uğraşan kadınlardan o, ne kadar başkaydı. Onun gözü de gönlü de okşayan bir sevimliliği vardı. Düzgünsüz, allıksız, rastıksız, sürmesiz! Sıkı örülmüş saçların kendine göre bir zarafeti var (Adıvar, 2018, s. 150).

3. Türk Kadınının Kimlik Arayışında Müziğin Rolü

Tarih boyunca kadın kimliği, değişen sosyal, politik ve kültürel yapının etkisiyle sürekli olarak yeniden tanımlanmıştır. İlk Türk toplumlarında kadın, yalnızca aile içi bir figür değil, kültürel, siyasi, toplumsal ve dini, her alanda erkek ile yan yana iken İslamiyet'in kabulü ve sonrasında kadın, kamusal alanda görünürlüğünü kaybetmeye başlamış, ev içi alan ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırlama Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde, modernleşme ve Batılılaşma politikalarının etkisiyle yeniden tanımlanmaya başlamış, Türk kadını elinden alınan haklarını yeniden kazanma yönünde bir çaba içerisine girmiştir. Tselon'un şu sözleri, toplumdaki kadın algısını çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır; “Kadın yoklukta kendisine yer verilen ancak aynı zamanda hiçbir yer verilmeyen, kendisine bir konum sunulurken eş zamanlı biçimde bu konumu yadsınan, hem bir şeyi hem de o şeyin karşıtını temsil eden olanaksız varlık, çelişkinin kültürel simgesidir” (Tselon, 2002, s. 9-10).

Modernleşme eğilimi, başlı başına kadının toplumdaki yerini iyileştirme amacına yönelik olmasa da modernizmin getirdiği yeni yaşam modeli, kadının konumunu da derinden etkilemiştir. Türk kadınının toplumsal konumundaki modernleşme ile Türk müziğinde Batılılaşma yönelimi, Osmanlı-Türk toplumunda iki büyük dönüşümün aynı süreçte yaşandığı bir dönemdir. Buradan hareketle kadın kimliğindeki değişim ve dönüşüm ile Türk müzik kültüründeki değişim ve dönüşümü birbiri ile kesişen, birbirini besleyen ve şekillendiren paralel iki reform alanı olarak görmek mümkündür. Bu değişim ve dönüşüm, aslında yeni bir ulusal kimlik projesinin kültürel boyutunu ifade etmektedir.

Türk dünyasında kadının modernleşmesi Tanzimat döneminin eğitim reformları ile başlamış, kız öğretmen okulları, meslek okulları açılmış, II. Meşrutiyet ile kadın dergileri ve kadın yazarlar ile Türk kadınının görünürlüğü artmış, Cumhuriyet ile birlikte medeni kanun, hukuki açıdan eşitlik ve sanat alanında özgürlük gibi kadını kamusal alanda görünür kılan bir süreç başlamıştır. Benzer şekilde Mızıka-i Hümayun ile Batı müziği eğitimi ve çalgıları kurumsallık kazanmış, saray çevresinde Batı müziği daha prestijli hale gelmiş, Cumhuriyet döneminde alafranga-alaturka ikiliği Türk müziğini derinden etkilemiştir. Bu bağlamda Türk kadınının modernleşmesi, toplumsal cinsiyet düzenini dönüştürürken, Türk müziğindeki Batılılaşma, kültürel ve estetik kimliği dönüştürmüştür. Türk müzik tarihi sürecinde ‘Musiki İnkılabı’ olarak bilinen alaturka-alafranga müzik çatışması yalnızca bir sanat politikası

olarak değil, kadın kimliğinin dönüşümünde de oldukça etkili bir vasıta olarak görülmelidir. Bu iki süreç, modern Türk kimliğinin de mimarıdır.

Halide Edib'in Sinekli Bakkal romanı, Türk kadın kimliği ve Türk müziğindeki değişim ve dönüşüm sürecinin en dikkat çekici örneklerinden biridir. Romanda Rabia ile Peregrini'nin karşılaşmaları, Rabia'nın Kur'an tilaveti ve gazel okuyuşu, Batılı Peregrini'nin operası, roman boyunca öne çıkan ana temalardır. Rabia'nın güçlü sesi, kadın kimliğindeki dönüşümü ortaya koyarken, Batı kültürünü temsil eden Peregrini ile etkileşime girmesi, kültürel bir sentezi ortaya koymaktadır. Bu bağlamda yazar, geleneksel Osmanlı kadınından, Batılı modern kadına geçişte müziği bir köprü olarak kullanmıştır. Böylece yazarın ortaya koyduğu sentezin dili müzik, öznesi kadın, sonucu ise Doğu-Batı sentezi olmuştur.

4. Halide Edib'in Sinekli Bakkal Senfonisi

Romanda müzik, sadece estetik bir unsur olarak değil, dönemin içinde bulunduğu Doğu-Batı karşıtlığı ve modernleşmenin, Türk toplumu üzerinde, özellikle de Türk kadın kimliği üzerinde yarattığı kültürel değişimin önemli bir aracıdır. Bu bağlamda Halide Edib, romanda müziği, bireysel kimlik, kültürel kimlik ve ruhsal arayışın önemli bir unsuru olarak kullanırken aynı zamanda kültürel bir köprü olarak da kullanmıştır. Müzik, roman dilini zenginleştirirken ideolojik çatışmaların ötesinde, birleştirici bir güç olarak kurgulanmıştır. Romanda Rabia karakteri üzerinden öne çıkan inanç temelli Türk müziği, manevi bir yükselişin önemli bir aracı olurken, modern Türk kadın kimliğinin inşasında da ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Romanda müzik, bir yönüyle bireylerin iç dünyasını yansıtırken bir diğer yönüyle de Doğu-Batı çatışmasında birleştirici bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Romanda, Osmanlı toplumunun son dönemlerindeki kültürel ve ideolojik dönüşümler işlenirken müzik, yalnızca sembolik bir dil olarak kullanılmamıştır. Halide Edib müziği, karakterlerin dünyasını, kültürel çatışmaları ve Doğu-Batı ikilemini derinleştirmek için kullanırken Türk kadın kimliğinin oluşturulmasında da önemli bir araç olarak ortaya koymuştur. Bu bağlamda Türk müziği geleneksel değerleri, Doğu kültürünü temsil ederken, Batı müziği özellikle piyano, modernleşmeyi temsil etmektedir. Bu temsiliyet, Rabia ve Peregrini karakterleri üzerinden yansıma bulmaktadır. Rabia, Doğu-geleneksel Türk yapısını, Peregrini ise Batılı zihniyeti temsil etmektedir. Rabia'nın hafızasında dini musiki büyük bir yer tutarken ruhsal gelişiminde

ve kimliğinin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Peregrini ise İtalyandır ve Batı müziğine ilgi duymaktadır. Dolayısıyla romanda kültürel sentez kurgusu, müzik üzerinden karşılık bulmaktadır.

Roman adeta bir senfoni gibi kurgulanmıştır. Kelime anlamı itibariyle ses uyumu, birlikte ses çıkarmak anlamlarına gelen senfoniler, orkestralar için bestelenmiş çok bölümlü, geniş kapsamlı ve gelişmiş tematik yapıya sahip eserlerdir (Say, 2002). Çok sayıda yaylı çalgı, üflemeli çalgı ve nefesli çalgı bir araya gelerek aralarındaki farklılığı muhteşem bir uyuma dönüştürürler. Tarih boyunca Beethoven, Mozart, Bach gibi ünlü bestekârlar, kendi duygularını derin bir şekilde eserlerine yansıtırlarken besteledikleri senfonilerle toplumsal bir hikâye, felsefi bir düşünce hatta kültürel kimlik inşa etmişlerdir. 3-4-5 bölüm olarak bestelenen senfonilerin giriş bölümünde tema tanıtılır ardından bu tema işlenir farklı tonlara geçilir, bir romanın gelişme bölümü gibi çeşitlenir, çok katmanlı hale gelir ve son bölümde yine ilk temaya ilk tona dönüşle biter. Halide Edib'in Sinekli Bakkal romanı da tıpkı senfoniler gibi bir tema etrafında başlar. Bu tema Rabia'nın yetiştiği çevre olan Sinekli Bakkal mahallesidir ve bu mahalle aslında geleneksel Osmanlı kültürünün bir yansımasıdır. İtalyan asıllı bir papaz olan Peregrini, muhafazakâr ortamda yetişen Rabia, Mevlevi dede Vehbi Efendi, zenne Tevfik, Zaptiye Nazırı Selim Paşa, karısı Sabiha Hanım ve saray kültürü, farklılıkları temsil ederken, tüm bu farklılıkların kesişim noktası sanat, müzik olarak kurgulanmıştır. Bu farklılıklar senfoni orkestrasındaki bir birinden çok farklı enstrümanlardan yükselen seslerin uyumunu çağrıştırtırken, her farklı kültürel yapı adeta farklı bir enstrüman grubunu temsil etmektedir. Bir senfoni orkestrası gibi düşünüldüğünde, Rabia'nın yaşamı ana melodiyi temsil ederken, Peregrini Batı kültürünü ortaya koyan karşıt tema, Rabia'nın babası zenne Tevfik halkın kültürü, Mevlevi Vehbi Dede Osmanlı-Türk kültürünün manevimistik yönü, II. Abdülhamit dönemi ise bir gerilim unsuru olarak adeta vurmali çalgıları temsil etmektedir. Tüm bu farklı kültürel yapı bir araya geldiğinde senfonideki farklı enstrüman sesleri gibi işlev görmektedir. Yazarın Sinekli Bakkal senfonisi, Doğu ve Batı'nın tınılarını sentezleyerek adeta yepyeni, modern bir Türk kimliğinin nasıl olması gerektiğini ortaya koymaktadır. "Küçük bir arka sokakta doğan Müslüman bir kız... Hem de hafız, eski bir rahip, bir asilzade... Bunlar niçin birbirine bağlanıyor? Nasıl bir netice, ne biçim yeni bir insan örneği vücuda getirilecek?" (Adıvar, 2018, s. 334). Halide Edib romanda ortaya koyduğu bu sorunun cevabını, bir diğer romanı olan *Tatatarcık*'da, ideal bir şahıs olarak kurguladığı, Rabia ve Peregrini'nin çocuğu, Recep karakteri

üzerinden okuyucuya sunmuştur. Aradaki bütün kültürel farklılıklara rağmen Peregrini ile Rabia'nın evliliği ile Doğu ve Batı arasında müzik vasıtasıyla bir köprü kurulmuş ve adeta Sinekli Bakkal senfonisi ortaya çıkmıştır.

5. Romanda Müziğin Birleştirici Gücü

İnsanlığın var oluşundan günümüze değin geçen süreçte müzik, insan yaşamının vazgeçilmez unsurlarından biridir. Çünkü müzik, eğlence aracı olmanın ötesinde hayatın hemen her alanında insan duygu ve düşüncelerine tercüman olurken, dini ritüellerde, kültürel yapının aktarımında oldukça önemli bir yere sahiptir. Müzik evrensel midir, değil midir? Müzik, bir yönüyle evrenseldir. Çünkü duygusal aktarımın en önemli araçlarından biridir ancak her kültürün kendine özgü bir müziği vardır, bir kültürde neşe veren bir ezgi, bir başka kültürde hüznün ile ilişkilendirilebilir o nedenle müzik, evrensel değildir. Bu bağlamda müzik, evrensel olan ile yerel olan arasında köprü kuran bir sanat dalıdır demek daha doğru olacaktır.

Halide Edib, Sinekli Bakkal romanında müziği evrensel bir dil ve birleştirici bir güç, farklı kültürlerden gelen insanların birbirini anlamasında önemli bir araç olarak kurgulamıştır.

Rabia ilk defa org sesi işitiyordu ve bu ses için kavradı. Şimdiye kadar dinlediği hatta en çok sevdiği Garp musikisinde bile bu ekseri o staccato, o birbirinden ayrılan sesleri azıcık yadırgardı. Halbuki bunda, bir perdenin ötekine geçişi hissedilmiyor. Birbirine örülmüş gibi bağlanan mütemadi sesler... Kendi Kuran okuyuşunu hatırlatıyor (Adıvar, 2018, s. 386-387).

Bu ifade, yazarın farklı sosyal ve kültürel arka planlara sahip bireyleri, ortak bir estetik zeminde buluşturma arzusunu ortaya koymaktadır. Bu noktada müziğin evrensel ve birleştirici yönü vurgulanmakta, ortak bir duygu dili olması nedeniyle de farklı kültürlerin birbiriyle iletişim kurmasını kolaylaştırmaktadır. Bu bağlamda Rabia, dini müzik ve halk türküleri ile geleneksel değerlerin temsilcisi, Peregrini ise Batı müziğinin çok sesli yapısı ile modernleşmenin temsilcisidir. “ Şark ve Garb davası... Şark, tek melodiler medeniyeti... Garb, orkestra ve senfoni medeniyeti...” (Adıvar, 2018, s. 435)

Romanda müzik, Doğu ve Batı kültürü arasında bir köprü görevi görürken, Osmanlı-Türk kültürü içerisindeki farklı manevi gelenekler arasında da bir köprü görevi görmektedir. Mevlevi geleneğinin temsilcisi olan Vehbi Dede ile Rabia arasındaki bağ yine müzik üzerinden kurgulanmıştır. Musiki hocası olan Mevlevi Vehbi Dede, Rabia'nın babasından sonra en çok değer verdiği kişidir.

Rabia'nın Vehbi Dede ile musiki dersleri, Arabi ve Farisi derslerinden hayli sonra başladı... Rabia Dede'nin tavrındaki zarafete yüzündeki bambaşka ifadeye teecessüsle, yeni bir şey görmüş gibi bakıyordu... Düm tek tek, düm tek... Hem söylüyor hem çocuğun ellerini dizlerine vuruyordu. Bu en basit usule çocuk alırken sedirin üstünden neyini aldı, kolay bir hava üflemeye başladı (Adıvar, 2018, s. 76-77).

Romanda Rabia, İslam kültürü ve dini musikiyi temsil etmekte, son derece katı ve korkutucu olan imam dedesi İlhami Efendi tarafından yetiştirilmektedir. Bu noktada İslamiyet'in sevgiye dayanan yönünü temsil eden Mevlevi musikişinas Vehbi Dede ile Rabia arasındaki ilişkinin birleştirici gücü yine müzik olarak kurgulanmıştır.

Romanda, Sinekli Bakkal Mahallesi'nde Karagöz, ortaoyunu gibi dönemin popüler müzik gelenekleri, müziğin bir diğer birleştirici gücünü göstermektedir. Farklı sosyal sınıflardan insanları buluşturan, bir araya getiren, toplumsal birliği yaratan unsur müziktir. Rabia'nın babası Tevfik zenne rolünde ve ortaoyunu sergileyen bir karakterdir. "Büyüklerin sofrasında içki içen, etrafını eğlendiren, güldüren Tevfikler... Fakat onlar hep bir soytarı... Şark'ın ezeli sanatkârı..." (Adıvar, 2018, s. 212).

Romanda müzik, Rabia karakteri üzerinden bireysel kimlik ve toplumsal aidiyet bakımından yine birleştirici bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Hafız olan, Kuran okuyan, ilahi söyleyen Rabia, musiki hocalığı ile de toplumsal aidiyet duygusunu, bireysel kimliği ile sentezlemektedir.

Tevfik'in kızı on bir yaşında hıfzını dinletti ve İstanbul'un en küçük fakat latif üsluplu ve en yanık sesli hafızı olarak tanındı. Büyük mevlitlere aşır ve ilahi, selatin camilere Ramazan'da mukabele için büyük ücretlerle çağrılıyordu... Bu günlerde Rabia memnundu. Camilerde etrafına yığılan cemaatten, sesinin uyandırdığı heyecandan bilmeyerek muvaffak olan bir sanatkâr hazzı yaşıyordu (Adıvar, 2018, s. 35-36)

Rabia'nın geçimini müzik üzerinden sağlaması, Osmanlı-Türk geleneğinde kadının kamusal alanda görünür olması açısından da öne çıkan bir unsurdur. Katı ve korkutucu bir dini eğitim veren imam dedesinden kurtuluşu kendi ayakları üzerinde durabilmesi ile mümkün olmuştur. Bu bağlamda onu özgürlüğe taşıyan vasıta, müzik sanatıdır. "Rabia için bu yeni hayat esaretten kurtulur gibi bir şey oldu. İmamdan artık ders almıyor, cehennem lakırdısı, bilhassa babası hakkında o çirkin lafları işitmiyordu (Adıvar, 2018, s. 70).

Halide Edib roman boyunca insanlığın ortak duygularını taşıyan, birleştirici bir güç olarak müziği, adeta evrensel bir dil olarak kullanmıştır. Romanda müzik,

toplumsal, kültürel, ruhsal uyum, bireysel kimlik ve aidiyet ilkelerini içinde barındıran, kolektife hizmet eden değerli bir unsur olarak dikkat çekmektedir.

6. Doğu ve Batı Sentezinin Operası Tılsımlı Kuyu

Romanda Rabia'nın İtalyan asıllı eşi Peregrini 'Tılsımlı Kuyu' isimli bir opera besteleyecektir. Ancak bu opera Batı müziği formatında olmasına rağmen Türk-İslam motifleri, Doğu'nun masalsi atmosferi ve İslam inancının manevi unsurları ile örülüdür. Bu yönüyle Tılsımlı Kuyu, modernleşme sürecinde, Türk kimliğinin Batı'ya dönüşürme gücünü ortaya koymaktadır. Halide Edip Batı hayranlarının ve Batı'ya olan özentinin aksine Türk kültür ve maneviyatını böylece öne çıkarmaktadır.

Peregrini bu dünyayı en evvel Rabia'nın Kuran okuyuşundan sezmişti. O dakika bu dükkanın ve sokağın haricindeki her şey sunidir, yabancıdır. Ona öyle geldi ki bu dar sokak sakinleri için dünyada bir tek maddi kıymet yoktur, onlar yalnız kalbe ve manevi servetlere güzelliklere kıymet verir! (Adıvar, 2018, s. 116).

Yazarın Peregrini karakteri üzerinden kurguladığı Tılsımlı Kuyu Operası kültürleri birleştirirken, aslında Batılı Peregrini'nin dönüşümünü ve manevi derinliğindeki değişimi ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla yazar bu opera kurgusu ile Batı'nın büyümlü tekniği ile Doğu'nun manevi duygu gücünü harmanlayarak yeni Türkiye'nin modern ve çağdaş Türk kimliğinin formülünü vermektedir. Kuyu, Rabia'nın iç dünyası ve Doğu'nun güçlü manevi derinliğini temsil ederken, opera bu derinlikteki tılsımın Batı müziğine aktarımını, temsil etmektedir.

Rabia... Onu elinden yakalamış, örümcekli, karanlık ocağın kemerinin altındaki kuyuya götürüyordu.

✓ Bu kuyu tılsımlıdır.

Kuyunun mermer ağızlığı yanında duran ipi ve kovayı yakaladı, kovayı kuyuya saldı. Kulağı kuyunun ağzında, kova dibe değince çıkardığı gümbürtünün akislerini dinliyordu.

✓ Gece yarısından sonra kırk kova su çekersen, kırkıncıda bir peri çıkar, define getirir.

✓ Ben bu sesleri hep operama koyacağım.

✓ Hangi opera?

✓ Sana söylemedim mi? Müzikal bir dram yazıyorum. Adını *Tılsımlı Kuyu* koyacağım (Adıvar, 2018, s. 426).

Peregrini sıradan bir Batılı değil, kiliseden aforoz edilmiş bir rahiptir. Halide Edib'in bu kurgusu oldukça dönemin koşulları içerisinde oldukça dikkat çekicidir. Son derece katı ve muhafazakâr bir ortamda yetişen, üstelik imam İlhami Efendi'nin hafız torunu olan Rabia'nın, eskiden rahip olan İtalyan bir erkekle evlenmesi, yeni modern ve güçlü Türk kadınının, inanç temelli ön yargılarını, Batı'ya karşı korkularını ve yabancı düşmanlığını kırmak, hoşgörü ve kültürler arası temasın mümkün olduğunu göstermek içindir. Yazar, Türk kadını kendi manevi değerlerinden ödün vermeden modernleşebilir ve Batı ile ilişki kurabilir mesajı vermektedir. Bu mesaj yine müzik sanatı üzerinden verilmiştir.

7. Sonuç

Halide Edib Adıvar'ın Sinekli Bakkal romanı, II. Abdülhamid'in istibdat dönemi İstanbulunu ele alırken eserin ana teması, kadın kimliği ve müziği üzerinden kurgulanmıştır. Roman, bu iki tema üzerinden Doğu ve Batı, gelenek ve modernlik, bireysel özgürlük ve toplumsal aidiyet duygusu gibi önemli unsurları derinlemesine işlemiştir.

Yazar Rabia karakteri üzerinden Türk kadını ev içi ile sınırlayan toplumsal normlardan çıkararak, yetenek ve eğitimi sayesinde saygın bir konuma gelebileceğinin mesajını vermektedir. Rabia ne annesi gibi mutaassıp, ne de taklitten ibaret olan Batı hayranlığını tercih eder. Onun sentezi Doğu ve Batı'yı kendi benliğinde birleştiren bir Türk kadın kimliğidir. Bu bağlamda Doğu ile Batı, gelenek ile modernlik, mahalle kültürü ile saray kültürü, dünyevî ve manevi unsurlar müzik aracılığıyla bütünleşir. Halide Edip romanda müziği, kadını kamusal alanda görünür kılan, kendi kimliğini keşfetmesinde ve farklı kültürlerle köprü kurmasında en dikkat çeken unsur olarak sunmuştur. Romanda müzik, birbirine tamamen zıt iki farklı dünyanın bir araya geldiği ortak bir zemin oluşturmaktadır. Bu zıtlık sadece Doğu ve Batı değil aynı mahallede yaşayan insanların düşünce tarzındaki zıtlıkları da kapsamaktadır. Rabia'nın babası Tevfik'in kadın kılığına girip ortaoyunu icra etmesi, Mevlevî kültüründeki sevgi anlayışı ile İslam inanışındaki taassup, mahalle ve saray kültürü, Hristiyan ve Müslüman çelişkisi, alafanga ve alaturka karşıtlığı gibi tüm karşıtlıkların kesişme noktası müzik olarak kurgulanmıştır.

Halide Edib Adıvar'ın, Sinekli Bakkal romanı üzerinden Türk kadını özelinde, Türk toplumuna verdiği mesajı; 'sanat, toplumsal bilinci ve duyarlılığı geliştirirken hoşgörü, toplumsal barışın temel taşıdır ve bu zihniyet üzerine inşa edilen toplumlar yarının güçlü toplumlarıdır' olarak okumak mümkündür.

Kaynakça

Adıvar, H. E. (2018). *Sinekli bakkal*. Gençlik Spor Yayınları.

Caporal, B. (1999). *Kemalizm 'de ve Kemalizm sonrasında Türk kadını 3 (1919–1970)* (E. Eyüboğlu, Çev.). Cumhuriyet Yayınları.

Enginün, İ. (1995). *Halide Edip Adıvar 'ın eserlerinde Doğu ve Batı meselesi* (No. 2991). MEB Yayınları.

Fatma Aliye Hanım. (2021). *Osmanlı 'da kadın ve İslâm “Nisvan-ı İslâm”* (H. K. Albayrak, Çev.). IQ Kültür Sanat Yayıncılık.

Say, A. (2002). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sucu, A. (2009). 21. yüzyılın eşiğinde kadınlar, değişim ve güçlenme: “Cinsiyetçi bakış açısından kadın dindarlığı ve toplumsal sonuçları”. *Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi (13–16 Ekim 2009) Bildiri Kitabı Cilt 2*.

Tselon, E. (2002). *Kadınlık maskesi: Gündelik hayatta kadının sunumu* (R. Kekeç, Çev.). Ekin Yayınları.

Turan, O. (1998). *Selçuklular tarihi ve Türk- İslâm medeniyeti*. Boğaziçi Yayınları.

BÖLÜM VIII

KASTAMONU (DADAY) ERTAŞ KÖYÜ BİNBAŞIOĞLU MAHALLESİ'NDE BULUNAN BİNAN AİLESİNE AİT EVİN KALEM İŞLERİ VE MEVCUT KORUNMA DURUMU

*Decorative Wall Paintings And Current Conservation Status of
The Binan Family House in Binbaşıoğlu Neighborhood,
Ertaş Village, Kastamonu (Daday)*

Muhammet BİLGEN¹ & İ.M.V. Noyan GÜVEN²

¹(Doç.), Kastamonu Üniversitesi,
e-mail: mbilgen@kastamonu.edu.tr,
0000-0002-9132-3950

²(Doç.), - , noyan35@gmail.com,
0000-0003-3072-0167

1. Giriş

B atı Karadeniz bölgesinde bulunan Kastamonu ili, 13. 108,1 km² yüzölçümüne sahiptir ve denize olan kıyı uzunluğu 170 km. dir. Arazinin büyük çoğunluğunu dağlık ve ormanlık araziler kaplar. Daday ve Taşköprü ovalarını, Gökırmak ile Tosya tarım alanlarını içine alan Devrez Vadileri ve akarsu yatakları etrafında tarıma elverişli alanlar bulunmaktadır. Tarıma elverişli alanların varlığı bu bölgeyi ilk çağlardan itibaren çeşitli medeniyetlerin yerleşip hüküm sürdüğü yerleşim yeri haline getirmiştir. Kastamonu, Sinop, Çankırı'nın topraklarını içine alan bu bölgede İÖ. 1. binyılda yaşamış halkı Paphlagon olarak adlandıran Hellenler, Paphlagon halkının ülkelerini ise Paphlagonia olarak adlandırmışlardır (Umar, 2005; Bilgen ve Güven, 2023).

Bölgede, Hitit belgelerindeki sınırlı sayıdaki bilgilerden anlaşıldığı kadarı ile Tunç çağı son döneminde Pala halkından, Sinop-Amasya civarında yaşayan

Gasga/Kaska halkından bahsedilmektedir. Paphlagonyalıların ardından bölge Romalıların ve Bizanslıların hâkimiyetinde kalmıştır (İbret, 2004; Oral ve Özden, 2020). 1084 yılında Danişmentler bölgeye kısa süre hâkim olmuş, Türklerin ve Bizanslıların arasında el değiştiren bölge Çobanoğulları ve sonrasında da Candaroğulları'nın hakimiyetine geçmiş, daha sonra da Osmanlı Devleti'nin egemenliği altına girmiştir (Yücel, 2018; İbret, 2004; Bilgen ve Güven, 2023).

Araştırmaya konu olan, Binan Ailesi'ne ait ev günümüzde Kastamonu'nun Daday ilçesine bağlı Ertaş Köyü'nün Binbaşıoğlu Mahallesiinde yer alır (Görsel 1). Köydeki kalem işleri ile süslü iki sivil yapıdan biridir. Cami haricinde köy muhtarı İhsan Kara'nın evinin başodasının duvarlarında ve Avni Binan'ın evinin başodasının duvarlarında aynı kalemkâr tarafından yapılmış olan kalem işi örnekleri görülür. Binbaşıoğlu mahallesiinde yer alan her üç yapıdaki kalem işleri de birbirleri ile kompozisyon düzeni ve motif açısından ortak özellikler gösterir. Bu genel benzerliklerinin yanı sıra uygulandıkları yüzeyin ebadına göre bazı değişikliklerde göze çarpar. Ayrıca sivil yapıların kalem işlerinde dini yapıların kalem işlerinden farklı bitkisel bezeme örneklerine de rastlanır. Yörenin bitki yapısına, dokuma kültürüne ve inanç sistemine dair veriler kalem işlerinde görülebilmektedir. Kalemkâr kalem işlerini mekânın duvarlarını süslemek için uygularken aynı zamanda yörenin kültürüne ait verileri de işlemiştir.



Görsel 1. Binbaşıoğlu Mahallesi Uydu Görünümü (Kaynak: URL-1).

Yaklaşık 68 yıllık oldukları belirlenen kalem işlerinin günümüze büyük oranda bozulmadan ulaştığı görülür. Elbette zamanın etkilerine yenik düşen kalem işlerinde bazı bozulmalar mevcuttur. Fakat söz konusu bozulmalar kalem işlerinin kompozisyon düzeni ve motif anatomilerini anlamayı zorlaştıracak seviyede değildir. Avni Binan tarafından, kalem işlerinin yapıldığı tarihten günümüze gelinceye kadar önemli bir müdahaleye maruz kalmadığı, bazı ufak tefek yerlerde temizlik maksadıyla kireç badana ile müdahale edildiği, fakat kalem işlerinin zarar gördüğü görülünce müdahaleden vazgeçildiği belirtilmiştir (Binan 04.11.2023 tarihli görüşme). Bu durum kalem işlerinin büyük oranda özgünlüklerini koruyarak günümüze ulaştığını göstermektedir.

Tarihi yapılardaki kalem işleri üzerinde buldukları yapıya daha estetik ve sanatsal özellik yüklemenin yanı sıra yapıldıkları dönem ve yörenin kültürel, coğrafi özellikleri, sosyoekonomik durumu, inanç sistemi, yapan sanatçıların sanat görüşleri gibi birçok konuda bilgi barındırırlar. Hatta bazı durumlarda kalem işlerinden hareketle mimari eserin yapım tarihi ve ne amaçla kullanıldığı gibi verileri elde edebiliriz. Bu sebeple geçmişin izlerini ve sırlarını barındıran kalem işlerinin özgünlüklerine zarar verilmeden korunması ve gelecek nesillere korunarak aktarılması önem arz etmektedir. Mimari yapılar özelinde tüm tarihi eserlerimiz ve üzerlerindeki bezeme gibi yapı detayları yalnızca tek yapı ölçeğinde değil çevreleri ile birlikte toplumun hafızası olmaları açısından insanlığın ortak malıdır ve tüm insanlık için korunmaları ve yaşatılmaları gerekir. Elbette ki bir tarihi yapı ve yapı unsurlarının korunması bilimsel koruma yöntem ve teknikleri ile mümkün olabilmektedir.

Yapı ve bezemeleri bilimsel yöntem ve tekniklerle korundukları müddetçe geçmişe ait verileri doğru olarak günümüze aktarabilirler. Bilimsel olmayan koruma müdahaleleri yapının ve bezemelerin özgünlüğüne zarar verebilmekte ve eserin geçmişine ait doğru verilerin yok olmasına veya yanlış veriler elde edilmesine sebep olmaktadır.

Kalem işlerinin alanın uzmanları tarafından belgelenerek bilimsel çalışmalara dönüştürülmesi, desen, motif, renk, kompozisyon özelliklerinin incelenmesi, kalem işlerinin bilimsel koruma yöntem ve teknikleri ile korunması açısından önemlidir. Yapılan bu bilimsel çalışmalar ileride oluşabilecek hasarların giderilmesinde kalem işlerinin hasar oluşmadan önceki durumunun bilinmesini sağlar. Kalem işlerine ve yapıya yönelik ileride hazırlanacak koruma-onarım projelerinin bilimsel temellere oturtulmasında yapı ile ilgili yapılan belgeleme ve bilimsel araştırmaların (yayımların) önemi büyüktür. Bu çalışmada da bir kültür ürünü olan kalem işlerinin Daday ilçesi Ertaş Köyü Kara

Ailesi'nin evinin duvarlarında yer alan örneklerinin tüm özellikleri ile yazılı ve görsel olarak belgelenmesi, ileride yapılacak koruma-onarım çalışmalarına veri oluşturulması amaçlanmıştır. Ayrıca bu yapıdaki kalem işlerinin özel bir mülkte bulunması, cami gibi ortak kullanım alanında yer almaması konu uzmanları tarafından bilinirliğini olumsuz etkilemektedir. Eğer herhangi bir bilimsel çalışma ile bu değerler tanıtılmaz bilinirliği sağlanmazsa zamanın yıkıcı etkilerine yenik düşüp sessiz sedasız yok olmaktadır. Yapılan bu tür bilimsel çalışmalar eserlerin korunmasına hizmet etmenin yanı sıra onları sanat ve bilim dünyasına kazandırarak kültürün devamlılığını sağlamaya da hizmet ederler.

Ertaş Köyü Binbaşıoğlu Mahalesi'nde bulunan ve bu çalışmaya konu olan Binan Ailesinin evinin kalem işleri hakkında daha önce yayınlanmış bilimsel bir yayına ulaşılamamıştır. Yapı ya da yapının tarihi ile kalem işlerinin tarihi hakkında da (kalem işlerindeki tarih ibaresi dışında) herhangi bir kayıt mevcut değildir.

2023 yılında farklı tarihlerde Ertaş Köyü Binbaşıoğlu mahallesine gidilmiş, Avni Binan'ın evindeki kalem işleri incelenmiş, fotoğrafları çekilmiş, Avni Binan ve köy muhtarı İhsan Kara ile görüşmeler yapılmış, yapı ve kalem işleri ile ilgili bilgiler derlenmiştir. Detaylı fotoğrafla belgeleme çalışmasından sonra yapıdaki kalem işleri yerinde incelenmiş ve köydeki kalem işleri ile süslü diğer yapılar araştırılmıştır. Elde edilen veriler ve fotoğraflar detaylı incelenmiş, kalem işlerinin betimlemeleri ve karşılaştırmaları yapılmıştır. Fotoğraflardan anlaşılamayan durumlar yerinde incelenerek aktarılmaya çalışılmıştır. Avni Binan ve İhsan Kara ile farklı tarihlerde yapılan görüşmelerle verdikleri bilgilerin sağlanması yapılmıştır. Görsellerin bir bölümü bu çalışmada kullanılmış, kalan fotoğraflar arşivlenmiştir.

2. Kalem İşleri

2.1. Kalem İşlerinin Tanımı ve Tarihçesi

Türk tezyini sanatları Orta Asya'da Hunlar ile başlatılır. Hatta kazılardan elde edilen buluntular incelendiğinde Türk bezeme sanatının ilk örneklerine Sakalarda rastlamak mümkündür. Devamında Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları ile Anadolu'ya intikal eden Türk bezeme sanatı ve bu bezeme sanatının yapı yaşlarını oluşturan motifler, özellikle Osmanlıdan

Günümüze kadar olan süreçte üretilmiş çok sayıdaki tarihi yapının duvarlarında ve yapı malzemelerinin üzerlerinde yer alarak geçmişin izlerini günümüze taşımışlardır (Çoruhlu, Y. 1993; Çoruhlu, Y. 1998; Çoruhlu, Y. 2017; Çoruhlu, Y. 2000; Kuban,2009).

Osmanlı öncesi dönem bezeme örneklerinde daha çok geometrik üslup ve hayvan üslubu yoğun olarak tercih edilmişken Osmanlı dönemi ve sonrasında bitkisel bezemenin kullanımı daha da artmıştır. Osmanlı ve sonrası dönem mimari yapılarındaki kalem işleri üslup açısından değerlendirildiğinde, erken dönem (Beylikler dönemi), Osmanlı klasik dönem ve batılılaşma dönemi, neoklasik dönem (cumhuriyet dönemi) şeklinde gruplandırılabilir (Bilgen,2010; Yılmaz,1991).

Yukarıda ifade edilen üsluplar daha çok sarayın kontrolünde yapılmış olan tarihi yapılardaki kalem işlerinin üslup özelliklerini yansıtmaktadır. Bu üslupların haricinde Anadolu halk resmi (Aksel, 2010), Anadolu halk Sanatı veya Anadolu tasvir sanatı (Arık, 1988) olarak isimlendirilen, klasik ve batılılaşma dönemi üsluplarının etkilerinin de görüldüğü, daha çok kırsal bölgelerdeki köy camilerinde ve sivil mimarilerde örneklerine rastlanılan, herhangi bir üsluba dâhil edilemeyen ve daha çok yörenin kültürel özelliklerinden beslenen kalem işi örnekleri mevcuttur (Bilgen ve Güven, 2020, 837).

Mimari yapıların tavan, kubbe, kubbe kasnağı, pandantif gibi yüzeylerine, yapı elemanlarının yüzeylerine, toprak ve bitkilerden elde edilen çeşitli renkte boya, ezme ve yapııştırma altın kullanılarak yapılan bezemelere “kalem işi” adı verilir. Kalem işleri örnekleri sıva, ahşap, taş, bez, deri gibi malzemeler üzerine uygulanabilir. Yapılan çalışmalara “kalem işi” denmesinin sebebi ise kalem işlerinin yapımında kullanılan ve “kalem fırça” olarak adlandırılan uzun kıllı özel fırçadan kaynaklanmaktadır. Uzakdoğu milletlerinin yazı yazmada kullandıkları fırçaya ve Avrupalıların kullandıkları kuş tüyüne de kalem dendiği gibi Türklere yüzeyde renkler aracılığıyla şekiller oluşturmak için kullandıkları fırçaya, ya da metal, taş gibi sert malzemelere nakış yapmak ya da şekil vermek için kullandıkları sert demirden (murç gibi) malzemelere de kalem adı vermişlerdir. Kalem işlerinin fırçalar ve çeşitli malzemelerle yüzeye işlenmesi işlemi yapan kişiye “kalemkâr”, yalnızca işçiliğini yapmayıp desenleri tasarlayan kişilere ise “nakkaş” adı verilmektedir (İrteş,1985,425; Baysal, 2017, 16; Bilgen ve Güven, 2020, 837; Bilgen, 2010).

Kalem işlerinin mimari yapılarda birçok malzeme üzerine uygulanmış olduğu görülür. Kalem işlerini üzerine uygulandıkları malzeme açısından da kendi aralarında gruplandırmak mümkündür. Sıva üstü kalem işi, deri ve bez üstü kalem işi, ahşap üstü kalem işi, taş ve mermer üstü kalem işi, malakârî ve künde-kârînin yanı sıra özellikle son yıllarda metal üzerine uygulanmış kalem işlerine de rastlanır. Fakat metal, bez, deri gibi malzemelerin dayanıklılığı sıva ve taş ya da ahşap malzemeye nazaran daha az olduğu için, veyahut dış etkenlerden daha kolay etkilenip zarar görme ihtimalleri fazla olduğu için bu tür malzemeler üzerine yapılan uygulamalar günümüze çok sayıda gelememiştir (Bilgen, 2010; Bilgen, 2005).

2.2. Sıva Üstü Kalem İşi

Mimari eserlerin duvar, tavan, kubbe gibi sıvalı yüzeylerin üzerine altın varak ve çeşitli renkte boyalar kullanılarak uygulanan kalem işlerine sıva üstü kalem işi adı verilir. Yaş sıva üzerine (fresco) ve kuru sıva üzerine uygulanan (secco) çeşitleri vardır. Fresco adı verilen ve yaş sıva üzerine uygulanan sıva üstü kalem işi çeşidi kuru sıva üzerine uygulanan (secco) çeşidine göre daha dayanıklı ve uzun ömürlüdür (Bilgen 2010; Baysal 2017).

Dini yapılarda, özellikle büyük camilerde sıva üstü kalem işleri insan elinin ulaşamayacağı üst bölümlerde tercih edilirken, insan elinin ulaşabileceği daha alt bölümlerde ya çini tercih edilmiş ya da herhangi bir uygulama yapılmadan taş yüzey şeklinde bırakılmıştır. Bunun sebebi sıva üstü kalem işlerinin insan müdahalesinden dolayı kolay zarar görebilecek yapıda olmasıdır (Demiriz, 1999).

Sıva üstü kalem işlerinin uygulanacağı sıvalı yüzeyler kireç badana ile badanalandıktan sonra desenler çeşitli tekniklerle yüzeye aktarılır. Bazı yapılarda ise hat yazılarının ve bezemelerin badana yapılmadan doğrudan sıva üzerine aktarıldığı görülür. Kastamonu Pınarbaşı İlçesi Savaş Köyü Aşağı Tekke Camii Kalem işleri buna güzel bir örnektir. Kalem işlerinin yüzeye aktarıldığı tekniklerden en yaygın olanı, desenlerin iğnelenip (iğnelerle motiflerin çizgilerinde delikler açılarak) açık zeminlere kömür tozu ile koyu zeminlere ise tebeşir veya kireç tozu ile aktarılmasıdır. Bu işleme desen silkeleme denir. Bazı durumlarda ise desenler yüzeye tamamen silkelmeden şablonlara oyularak ya da kesilerek bu şablonlar yardımı ile yüzeye aktarılır. Kalem işlerinin uygulanacağı yüzeyin sınır çizgilerini de belirleyen cetvel (fletto) çizgileri çizilir

ve bezemenin renklendirme ve tahrirleme (kalem fırçalar ile kontur çizgilerinin çizilmesi) aşamaları sırasıyla yapılır. Eğer bezemede altın varak kullanılacaksa duruma göre evvela altın varak uygulamaları yapılır. Çalışma tamamlandıktan sonra dayanıklılıklarını artırmak maksadı ile koruyucu vernik uygulanabilir. Yapının bakımları muntazaman yapılır, kalem işlerinin yapımında dayanıklı malzemeler kullanılır ve kalem işlerinin dış etkenlerden korunmaları sağlınırsa uzun yıllar sağlam kalabilirler (İrteş, 1985).

3. Binan Ailesinin Evi

3.1. Binan Ailesinin Evinin Tarihi ve Mimari Özellikleri

Avni Binan 1953 doğumlu ve köy muhtarı İhsan Kara'nın dayısının oğlu. Yapılan görüşmelerde İhsan Kara kökenlerinin Araç ilçesine dayandığını ifade etmiştir. Hatta ifadelerinde, kalem işlerini yapan ustanın Araç'lı olduğunu, kendilerinin kökeninin de Araç ilçesine dayandığı için dedesinin kalem işi ustasını bu vesile ile tanıdığını, O'nu alıp köye dedesinin getirdiğini ve kalem işlerini yaptırdığını belirtmiştir. Avni Binan ve İhsan Kara'nın dedeleri olan Cemal Binan 1957 de kalem işi ustasını köye köy camisinin kalem işlerini yaptırmak için getirmiştir. Usta caminin kalem işlerini yaparken bir yandan da kaldığı evin yani İhsan Kara'nın evinin başodasındaki kalem işlerini yapar. Daha sonra buğday, mısır gibi gıda malzemeleri karşılığında Avni Binan'ın evinin başodasının duvarlarına kalem işi yapar. Yaptığı kalem işleri halk tarafından çok beğenilir ve İhsan Kara'nın yakın bir köydeki Halasının evinin duvarlarına da usta benzer kalem işlerini uygular (Kara ve Binan 04.11.2023 tarihli görüşme). Farklı bir çalışmanın konusu olan İhsan Kara'nın halasının evinin kalem işleri dışında başka evlerde benzer kalem işlerinin olma olasılığı yüksektir. Araştırmalar devam ettikçe diğer yapılardaki kalem işlerinin belgelenmesi ve kayıt altına alınması sağlanacaktır.

Evin tarihi ile ilgili bir bilgi mevcut değildir. Fakat evin yapım tarihi 1957 de yapılan kalem işlerinden çok eskidir. Yapı Avni Binan'ın şahsi konutudur. Girişte bir sofa yer alır. Sofadan, ortada dar bir koridorla karşılıklı kapıların yer aldığı iki odaya geçilir. Kalem işleri ile bezeli olan oda koridorun hemen girişinde soldaki kapı ile girilen başodadır. Yörenin mimarisine uygun olarak evin tavan ve taban döşemesi ahşaptır. Taşıyıcı sistemi ahşap olan yapının duvarları ise ahşap çatki sisteminin aralarına çeşitli dolgu malzemeleri

doldurularak yapılmıştır (Görsel 2-3). İç sıvalar bağdadidir (Kaya ve İribaş, 2020; Gökgöz ve Ertürk, 2019). Kalem işleri de bu bağdadi sıvalar üzerine uygulanmıştır.



Görsel 2. Evin Girişi (Kaynak: Yazar arşivi).



Görsel 3. Giriş ve Duvar Örgü Sistemi (Kaynak: Yazar arşivi).

3.2. Kalem İşleri ve Belirlenen Değişimler-Bozulmalar

Odanın dört duvarında da kalem işi örneklerine rastlanır. Kalem işleri yüzeye konumlandırılırken pencerenin bulunduğu duvar yüzeylerinde genel olarak pencerelerin alt pervaz hizasından yukarıda kalan alanlar kalem işleri ile süslenmiştir. Penceresi bulunmayan kuzey duvarında kalem işlerinin diğer duvar yüzeylerine nazaran daha aşağılara kadar uzandığı görülür.

Doğu Duvarı; Orta bölümde ocak yer alır. Ocağın hemen üstündeki alınlık alanda adeta ev yaşantısını simgeler mahiyette kalem işi bezemeler görülür (Görsel 4). Oksit sarı zemin renkli, etrafı siyahla tahrirlenmiş yatay cetvel (Fileto) çizgisinin üzerine kenarlarda gaz lambası, sağ tarafta gaz lambasının yanında çaydanlık ve diğer kenara kadar sıralanmış içi çay dolu bardaklar, bardakların arasında ve her iki kenarda simetrik olarak konumlandırılmış kırmızı penç, yeşil yapraklar ve siyah tahrir renginde dal motiflerinden oluşan bitkisel bezeme, en ortada bardakların üzerine gelen alanda ise gülçe motifi yer alır. Gülçe motifinin hemen üzerine kalem işleri yapıldıktan sonraki bir dönemde soba bacası deliği açılmış ve soba boruları bağlanmıştı.



Görsel 4. Doğu Duvarı Kalem İşleri (Kaynak: Yazar arşivi).

Ocağın güney kenarında ahşap raflar ve ahşap bir dolap kapağı göze çarpar. Kapağın arkasında gizli bir banyo yer alır. Bu yüzeylerde kalem işi bezeme örneklerine rastlanmaz. Ahşap yüzeyler bezeme yapılmadan düz bırakılmıştır.

Ocağın kuzey kenarında, ocak sathından daha geride kalan, kuzeyden odaya girişi sağlayan giriş kapısının açıldıktan sonra arkasına denk düşen duvar yüzeyine civardaki diğer yapılarda da görülen formda bir bitkisel bezeme uygulanmıştır. Bu bezeme, oksit sarı zeminli bir kaidenin üzerine konumlandırılmış, kırmızı renkli vazodan çıkan, köklerinin vazo dışına taşması, en üstteki püskülü, yaprakları arasına gizlenen ve püskülleri ile realistik bir şekilde resmedilmiş yörenin tarım ürünlerinden olan mısır bitkisidir. Mısır bitkisinin resmedildiği bezeme alanının çevresi, içinde renkli beneklerin yer aldığı bir pervazla çevrelenmiş ve bu pervazın üst kenarından yukarı doğru penç, yaprak ve dallardan oluşan (kuzey duvarında da kullanılmış olan) bitkisel kompozisyon yerleştirilmiştir.

Batı Duvarı; Duvarda iki pencere açıklığı yer alır. Pencerelerin ortasında bulunan duvar yüzeyindeki penç, yaprak ve dallardan oluşan bitkisel bezeme, içinde renkli yuvarlakların sıralandığı pervaz tarafından çevrelenmiştir. Bu pervazın üst kenarına oturtulmuş olarak, etrafında barok tarzda yaprakların yer aldığı bir vazo resmedilmiştir. Vazonun içine ise “7.2.957” şeklinde bir tarih ibaresi yazılmıştır. Bu tarih kalem işlerinin yapıldığı tarih olmalıdır ki Avni Binan tarafından da kalem işlerinin yapıldığı tarihi ifade ettiği belirtilmiştir. Pencerelerin üst pervazları ile tavan arasında kalan duvar yüzeyine Türk Bayrağı’nda yer alan ay yıldız motifi yapılmıştır (Görsel 5).



Görsel 5. Batı Duvarı Kalem İşleri (Kaynak: Yazar arşivi).

Duvarın kuzey kenarında, ortada beyaz zeminli bir gülçe motifi, dışta oksit sarı zeminli dikey eksende baklava dilimi motifi ve köşelerinde yeşil

yapraklı, siyah dallı kırmızı penç motifleri görülür. Baklava dilimi, içinde renkli noktaların yer aldığı dar bir pervazla çevrelenmiştir. Baklava dilimi dışında kalan köşeler lacivert zeminlidir ve yaprak motiflerinden oluşan köşelik bezemelerini, geometrik bezemeli bir pervaz çevreler. Bütün bu bezeme alanları içten dışa doğru, içinde renkli noktaların olduğu dar bir pervaz ve içinde renkli yuvarlakların sıralandığı kalın bir dış pervaz tarafından çevrelenmiştir. Bir halı yada kilim desenini andıran, duvar yüzeyine dikey ekseninde yerleştirilmiş olan bu bezemenin büyük oranda benzerleri Daday Elmayazı Köyü Camii batı duvarında (Bilgen ve Güven, 2020, 847), Araç Aşağıyazı Köyü Camii güney duvarı kalem işlerinde (Bilgen, Yetiş, Konak ve Eroğlu, 2019, 528), Ertaş Köyü Kara Ailesinin evinin kuzey duvarındaki kalem işlerinde (Bilgen ve Güven, 2023, 80), Ertaş Köyü Camii kuzey duvarı kalem işlerinde (Güven ve Bilgen,2020, 918), Pınarbaşı Savaş Köyü Aşağı Tekke Camii güney duvarı kalem işlerinde görülür.

Batı duvarının güney kenarında, pencere pervazı ile güney duvarının köşesine kadar olan duvar yüzeyinde sarı kaideli ve kırmızı zeminli vazodan çıkan bitkisel bezeme görülür. Bu bezemenin aynısı Kara Ailesi'nin evinde kalem işleri ile süslü baş odaya geçişi sağlayan sofanın duvarında da görülür (Bilgen ve Güven, 2023, 77). Ayrıca aynı bezeme Ertaş Köyü Camii'n doğu duvarında da yer alır ve camideki bu bezemenin hemen üzerine Osmanlı Türkçesi (Arap harfleri) ile "hurma" yazılıdır (Güven ve Bilgen,2020, 916).

Kuzey Duvarı; Kuzey duvarı kalem işlerinin yanı sıra doğu kenarındaki kapı ile odaya girişin sağlandığı duvardır. Kuzey duvarının üstten yaklaşık 50 cm aşağısında yatay olarak duvarı boydan boya bölen 15 cm genişliğinde ahşap bir hatıl yer alır. Ahşap hatılın üstünde ortada yıldız ve bu yıldızın her iki yanında hilal motifi yer alır. Ay ve yıldız motiflerinin her iki yanında simetrik olarak üzerinde "Ali" yazan Zülfikar kılıcı ve kılıç motiflerinin altında yine simetrik olarak yönü birbirlerine doğru olan iki tabanca resmedilmiştir. Tabancalar ateşlenmiş şekilde namlularından çıkan ateşle betimlenmiştir. Bu bezemenin büyük oranda benzeri Kara Ailesinin evinin baş odasının kuzey duvarında görülür. Kara ailesinin evinin duvarındaki tabanca figürleri şarjörleri ile betimlenmiştir (Bilgen ve Güven,2023). Yatay eksenindeki bu bölümün her iki kenarına penç, yaprak ve dallardan oluşan bitkisel bir bezeme yapılmıştır (Görsel 6).

İslam dininin Peygamberi Hz. Muhammed'in (s.a.v) Uhud savaşında Hz. Ali'ye (r.a.) bir kılıç hediye veya emanet ettiği, belirtilmektedir. Bu durum o tarihten günümüze gelinceye kadar söz konusu kılıca bir kutsallık addedilmesine

sebebi olmuş ve böylelikle çeşitli sanat alanlarında Zülfikar temalı eserler üretilmiştir. Hem İslam Sanatı hem de Türk İslam Sanatı bu algıdan etkilenerek sadece Şii inanç sisteminin yaygın olduğu kültür ortamlarında değil, aynı zamanda Sünni sanat ve kültür ortamlarında, özellikle Bektaşî ve benzeri diğer tarikatların bu temayı kültür sanat yapıtlarında kullandıkları görülür (Arslan, 2020). Binan ailesinin evinin duvarında yer alan kılıç motifinin üzerinde yazan “Ali” ibaresi, yukarıda bahsedilen ve İslam peygamberinin hediyesi olan kılıcın tasviri olduğu anlaşılmaktadır. Fakat dini yapılardan farklı olarak gerek Avni Binan’ın evinin duvarında gerekse İhsan Kara’nın evinin duvarında kılıç motifinin yanı sıra tabanca motifi de göze çarpar. Bu durum savaştığı bir toplumun savaş aletlerine verdiği önemin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.



Görsel 6. Kuzey Duvarı Kalem İşleri (Kaynak: Yazar arşivi).

Kuzey duvarı alt bölümünün ortasında, sağda saat motifi, solda ise cami motifinin bulunduğu pano yer alır. Saat ve cami motifli bezeme kompozisyonlarının benzerleri hem Ertaş Camii duvarlarında (Güven ve Bilgen, 2020, 914-915), hem de Kara Ailesinin evinin duvarlarında görülür (Bilgen ve Güven, 2023, 78-79-81). Saat ve cami motifli bezemelerin dış pervazları kırmızı ve lacivert renkli dalgalı çizgilerle bezenmiştir.

Kuzey duvarı batı kenarındaki panoda lacivert ile renklendirilmiş vazo içinden çıkan dal, yaprak ve çiçek motiflerinden oluşan, yörenin bitki örtüsünde bulunduğu düşünülen bir bitkinin yer aldığı bezeme görülür. Bezemenin etrafı baskı şeklinde yapılmış kırmızı ve mavi renkli dairesel şekillerden müteşekkil, yaklaşık 8-10 cm genişliğinde bir pervazla çevrelenmiştir.

Kuzey duvarı doğu kenarında hemen giriş kapısının yanında, sağında yeşil renkli bir selvi ağacı ve sol yanında kıvrım dal üzerinde yaprak ve penç

motiflerinden oluşan bezemenin ortasında dikey ekseninde yerleştirilmiş halı formunda bir bezeme yer alır. Bu bezeme kompozisyonunun benzerleri yukarıda bahsedilen mimari yapılarda da görülür. Merkez ve köşelerdeki gülçe motifleri ve çift mihraplı orta bölümü ile çift mihraplı halı tasarımlarına olan benzerliği dikkati çeker (Güven ve Bilgen, 2022, 40). Bu halı kompozisyonunun etrafı, diğer duvarlarda görülen bezeme kompozisyonlarının etrafında da görülen yaklaşık 10 cm genişliğinde, içinde renkli halkaların sıralandığı bir pervaz bezemesi ile çevrelenmiştir. Giriş kapısının hemen yanındaki selvi ağacının ve odanın güney duvarındaki nar ağacının hayat ağacı olarak tabir edilmesi yanlış olmaz. Nitekim dokumalarda kullanılan kompozisyon tasarımlarının yer aldığı kalem işleri dokuma örnekleri ile karşılaştırıldığında bitkisel bezemelerin bazılarının tekstil ürünlerinde yer alan hayat ağacı motiflerine olan benzerlikleri dikkat çeker (Cebeci, 2022).

Güney Duvarı; Güney duvarında iki pencere açıklığı yer alır. Bu iki pencerenin arasında kalan duvar yüzeyine sarı renkli kaide üzerine konumlandırılmış, kırmızı renkli vazodan çıkan kıvrım dal, yapraklar ve nar motiflerinden müteşekkil bitkisel bezeme kompozisyonu resmedilmiştir. Dallarının aralarında hem tomurcukları hem de kırmızı renkte olgunlaşmış narları barındıran bu bezeme kompozisyonu anlam yoğunluğu bakımından da önemlidir. Bezemenin etrafı içinde renkli halkaların olduğu 6-7 cm genişliğinde pervazla çevrelenmiştir (Görsel 7).



Görsel 7. Güney Duvarı Kalem İşleri (Kaynak: Yazar arşivi).

Nar meyvesi sadece estetik güzelliği açısından değil, tarihsel derinliği, efsanelere konu olması, anlam yoğunluğu gibi yönleri ile de yer aldığı süsleme kompozisyonunu zenginleştirmiş ve süslemenin anlam yoğunluğunu artırmıştır. Nar, bereket ve üremeyi simgeler. Çeşitli mitolojilerde doğanın dirilişinin ve ölümsüzlüğün sembolü olarak karşımıza çıkar. Kalem işinden çini panolara, taş kabartmalardan tekstil ürünlerine varıncaya kadar birçok alanda nar motiflerinin ya da nar ağacının bezeme unsuru olarak kullanıldığı görülür. (Özkan Kuş ve Duran, 2022; Çağlıtütüncügil, 2013; Arık, 2009).

Nar motiflerinin işlendiği bezeme kompozisyonunun pervazının üst kenarına, üçgen formunda bir kaide üzerine sürahi formunda istif edilmiş “maşallah” yazısından oluşan yazı kompozisyonu yerleştirilmiştir. Bu yazılı bezemenin benzerleri yukarıda adı geçen yapıların kalem işlerinde görüldüğü gibi farklı yörelerdeki yapılarda da görülür (Koşan, 2025).

Pencerelerin üst pervazları ile tavan arasında kalan duvar yüzeylerine ay yıldız motifleri işlenmiştir. Duvarın doğu kenarında, pencere ile banyo olarak kullanılan gizli bölmenin kapağına kadar olan duvar yüzeyine Araç Aşağıyazı Köyü Camii’nin doğu ve batı duvarlarında, Ertaş Köyü Camii’nin doğu duvarında, Ertaş Köyü Kara Ailesinin evinin baş odasının kuzey duvarında görülen kalem işi bezemenin büyük oranda benzeri yer alır. Kompozisyon şeması ve motifler açısından birbirlerine oldukça benzeyen bu bezemelerin birbirlerinden farkı uygulandıkları yüzeyin ebadına göre bezemenin konumlandırılmasından kaynaklanan boyut farklarıdır. Bezeme mihrabiyeli halılara benzer bir kompozisyona sahiptir. Bezemenin merkezinde, gülçe motifini çevreleyen tek mihraplı ve kırmızı zeminli alan yer alır. Bu alanı oksit sarı zemin üzerine yerleştirilmiş sade ve birbirinden bağımsız dal, yaprak ve penç motiflerinden oluşan bezeme alanı çevreler. Bu süsleme alanının etrafı ile, süsleme alanının altına ve üstüne konumlandırılmış yatay dikdörtgen bölümlerin etrafını yaklaşık 5 cm genişliğindeki geometrik motiflerle süslü pervaz dolandırır. En dışta ise içinde kırmızı ve lacivert renkte dalgalı çizgilerin yer aldığı yaklaşık 15 cm genişliğinde dış pervaz bulunur. Bezeme, yüzeyi alttan, üstten ve yanlardan hiç boşluk kalmayacak şekilde kaplar.

Güney duvarının batı kenarında, yukarıda belirtilen yapıların kalem işlerinde büyük oranda benzerleri görülen ve halı tasarımını anımsatan kalem işi örneğine rastlanır. Ortada, yuvarlak formda, içi geometrik motiflerle süslü pervazın çevrelediği gülçe motifini yer alır. Bu bezeme kırmızı zeminli baklava dilimi deseninin merkezindedir. Dikey eksende yerleştirilmiş olan baklava dilimi desenini ve köşelerdeki mavi zemin üzerine yerleştirilen gülçe motiflerini,

içinde renkli noktaların yer aldığı ince bir pervaz ve içinde kırmızı ve mavi dalgalı çizgilerin yer aldığı kalın dış pervaz çevreler. Bu bezeme kompozisyonu da duvarın diğer kenarındaki bezemede olduğu gibi duvar yüzeyini kenarlarda hiç boşluk kalmayacak şekilde kaplar.

Odanın duvarlarında görülen bu kalem işlerinin haricinde odanın dışında, odaya girişin hemen sağındaki duvar yüzeyinde içerideki kalem işleri ile kıyaslandığında daha amatörce yapıldığı anlaşılan kalem işi örneğine rastlanır (Görsel 8). Avni Binan'ın 04.11.2023 tarihinde yapılan görüşmede verdiği bilgilere göre; kalem işlerini yapan usta çalışmasını tamamladıktan sonra kullandığı bazı desen şablonlarını ve artık malzemelerini Avni Binan'ın dedesi Cemal Binan'a bırakmıştır. O vakitler evin sahibi olan dede Cemal Binan bu malzemeleri kullanarak odanın girişindeki söz konusu kalem işlerini yapmıştır. Bu bilgiye göre odanın girişindeki kalem işleri odanın duvarlarındaki kalem işlerini yapan ustaya ait değildir.



Görsel 8. Başodaya Girişin Sağındaki Kalem İşleri (Kaynak: Yazar Arşivi).

Kalem işleri genel olarak incelendiğinde yapıldığı günden günümüze gelinceye kadar bazı bozulmalara maruz kalmıştır. Boyaların içindeki bağlayıcıların işlevini kaybetmesi sonucu boya katmanlarında genel bir tozunma söz konusudur. Bunun yanı sıra kullanıma bağlı hasarlarda mevcuttur. Özellikle alt bölümlerde koltukların sırt bölgelerine denk gelen bölümlerde sürtünmelerden dolayı boya kayıpları görülür. Bazı bölümlerde motiflerin

aralarına temizlik maksadı ile badana yapılmaya çalışılmış ve kireç badana motiflerin üzerlerine gelmiştir. Evin aktif olarak kullanıldığı düşünülürse 68 yıllık olan kalem işlerinin bu küçük çaplı bozulmalarla, daha büyük bünyesel kayıplar olmadan günümüze ulaşmış olması sevindirici bir durumdur.

4. Sonuç

Ülkemizin her bölgesinde olduğu gibi Kastamonu'nun da içinde yer aldığı bu coğrafya, ilk çağlardan günümüze gelinceye kadar, tarihin belli bir bölümünde hüküm sürmüş birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, üzerinde hayat süren toplulukların üretimlerine tanıklık etmiş ve etmeye de devam etmektedir. Bunun doğal sonucu olarak bu yörede yaşayan medeniyetlerin izleri günümüze kadar gelmiştir. İnsanlığın ortak malı olan bu kalıntıların korunması ve gelecek nesillere değişmeden aktarılması insanlığın hafızasının korunması açısından son derece önemlidir. İster yakın geçmişe ait olsun, isterse daha eski dönemlere ait olsun, insanoğlunun geçmişine ışık tutan bütün tarihi eserler tüm insanlığın ortak malıdır ve bu bilinçle korunmalıdır. İnsanlığın atalarına ait eserleri korurken yakın geçmişe ait eser ya da eski çağlara ait eser olup olmadığına bakılmaksızın aynı hassasiyetle korunması gerekir. Çünkü bugünün yakın tarihine ait bir eser yarının uzak geçmişine ait olacaktır. Bugün yakın geçmiş korumazsak ya da koruyamazsak yarın uzak geçmişten bahsedilemeyecektir. Bu mantık çerçevesinde Kastamonu ili Daday ilçesi Ertaş Köyü'nün Binbaşıoğlu mahallesinde yer alan Binan Ailesinin evinin başodasında bulunan kalem işleri kompozisyon, renk ve motif özellikleri açısından incelenmiş ve mevcut durumları hakkında tespitler yapılmaya çalışılmıştır.

Kalem işleri incelendiğinde köydeki diğer yapılarda bulunan kalem işleri ile benzer kalem işi örneklerine rastlanır. Motif, renk ve kompozisyon düzeni açısından birbirleri ile büyük oranda benzerlikler gösteren kalem işlerini yapan kalemkârın aynı kişi olduğu anlaşılmaktadır. Köy camisi, İhsan Kara'nın evi ve Avni Binan'ın evi olmak üzere Binbaşıoğlu mahallesinde üç evde görülen kalem işlerini yapan ustanın aynı kişi olduğunu İhsan Kara ve Avni Binan'da 04.11.2023 tarihli görüşmede ifade etmişlerdir.

Duvarların geniş yüzeylerinde halı ve kilimlerde görülen tek ve çift mihraplı, baklava dilimi desen şemalarına benzeyen bezeme örnekleri büyük yer tutar. Bu kompozisyonların, geçmişte yörede dokunan kilim ya da halılarda kullanılmış olan kompozisyonların, motiflerin aynısı ya da benzerleri olabileceği

düşünülmektedir. Bitkisel bezemelerde görülen mısır, nar gibi bazı motifler ise yörenin tarım ürünleri veyahut bitki örtüsü arasında görülür. Nar meyvesi yörede yoğun olarak yetiştirilmese de bu meyve farklı kültürlerde olduğu gibi Türk kültüründe de simgesel anlamlarından dolayı önemli bir yere sahiptir (Çağlıtütüncügil, 2013).

Kalem işlerinde görülen diğer bir motif ise zülfikâr motifidir. İslam Peygamberi Hz. Muhammed'in (s.a.v) Uhud savaşında Hz. Ali'ye (r.a.) bir kılıç hediye ya da emanet ettiği, belirtilmektedir. Bu durum o günlerden günümüze gelinceye kadar bu özellikli kılıca bir kutsallık addedilmesine neden olmuş ve bunun sonucu olarak İslam inancının ilk yıllarından beri çeşitli sanat kollarında Zülfikar motifinin resmedildiği eserler vücuda getirilmiştir. İslam Sanatında ve Türk İslam Sanatında bu yaklaşım mezhep ayrımı olmaksızın benimsenmiştir. Bektaşî ve benzeri diğer tarikatların bu temayı kültür sanat yapıtlarında kullandıkları, özellikle dini yapılarda dahil olmak üzere mimari eserlerin duvarlarına resmettikleri görülür (Arslan, 2020). Bazı yayınlarda da bu yöredeki tekke, zaviye ve tarikatlardan bahsedilmektedir (Yakupoğlu ve Dağsever, 2024).

Tekstil temalı motifler, hayat ağacı motifi, bitkisel motifler, mimari ve geometrik motifler Binan ailesinin evindeki kalem işlerini yapan kalemkâr tarafından yapıldığı düşünülen diğer yapılardaki kalem işlerinde de büyük oranda benzer olarak görülür. Fakat dini yapılardaki kalem işleri ile sivil yapılardaki kalem işlerinin aralarında bazı farklarda mevcuttur. Bu farklardan en önemlisi İhsan Kara'nın evindeki kalem işlerinde olduğu gibi Avni Binan'ın evindeki kalem işlerinde zülfikâr motifinin hemen altında simetrik olarak resmedilmiş tabanca motifleridir. Bir savaş aleti olan tabanca motifinin Türk toplumunun savaşçı yönünü vurguladığı düşünülmektedir.

Görüldüğü üzere Binan ailesinin evinde görülen kalem işleri uygulandıkları mekân süslemenin yanı sıra çeşitli sırları da barındırır, geçmiş kültürlerden günümüze veri aktarımını sağlarlar. Her motif, her kompozisyon görüntüsünün ardında çeşitli bilgileri barındırır. Ayrıca sarayın kontrolünde olan ya da diğer bir tabirle saray nakkaşhânesinin kontrolünde gelişen belirli kurallar dâhilindeki süsleme anlayışına karşın, Anadolu'daki özellikle köy camilerinde ya da sivil mimarideki kalem işlerinde daha serbest, Anadolu halk sanatı olarak tanımlanabilecek bir tasarım anlayışı görülür (Koşan, 2025).

Kalem işlerinin ya da kalem işlerinin yer aldığı yapıların koruma-onarım projeleri hazırlanırken detaylı araştırmalar yapılmalı projeler sağlam verilere

dayandırılmalı ve koruma-onarım süreçleri uzmanlar tarafından yürütülmelidir. Doğru projelendirme, doğru malzeme kullanımı ve doğru müdahalelerle bilimsel veriler ışığında yapılan koruma onarım çalışmaları tarihi eserlerin geleceğe sağlıklı aktarımını mümkün kılmaktadır. Daha önce bilimsel bir çalışmaya konu olmamış yapılar ve kalem işlerinin uzmanlarca araştırılarak bilimsel çalışmalara konu edilmesi, ileride bu eserlerin koruma onarım çalışmalarında ihtiyaç duyulan bilgi ve belge altyapısının oluşmasını sağlayacaktır. Bu çalışmada da Türk sanat çeşitlerinden biri olan kalem işi sanatının geçmişte uygulanmış bir örneğinin bilim ve sanat camiasına kazandırılmasının yanı sıra ileride yapılacak koruma-onarım çalışmalarına temel teşkil edecek bilgilerin derlemesi yapılmıştır.

Kaynakça

- Aksel, M. (2010). *Anadolu Halk Resimleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Arık, S. (2009). Türk dokumacılık sanatında nar motifi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 6/1, 583-593.
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.
- Arslan, M. (2020). Anadolu Türk Mimarisinde Zülfikar Tasvirleri, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 95, 235-275. DOI: 10.34189/hbv.95.008
- Baysal, A. F. (2017). *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*. Konya: Palet Yayınları.
- Bilgen, M. (2010), *Bazı Tarihi Yapılar Örneğinde Türkiye’de Sıva Üstü Kalem İşlerinin Korunması (Sorunlar-Çözüm Önerileri)*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Bilgen, M. (2005). İzmir Şadırvan Camii Şadırvan Süslemelerinin Restorasyon Projesi. (Tez No. 162118). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Bilgen, M. & Güven, İ. M. V.N. (2020). Daday Elmayazı Köyü Camii Kalem İşleri ve Mevcut Korunma Durumu Üzerine Bir Değerlendirme. *Journal of Humanities and Tourism Research*, 10 (4). 835-853.
- Bilgen, M., Yetiş, E., Konak, I., & Eroğlu, M. (2019), Kastamonu-Araç Aşağıyazı Köyü Camii Kalem İşleri, *Uluslararası Türkoloji Araştırmaları Sempozyumu, Van/ Tam Metinler*, 523-534

Bilgen, M. & Güven, İ. M. V. N. (2023). Kastamonu (Daday) Ertaş Köyü Kara Ailesinin Evinin Kalem İşleri ve Mevcut Korunma Durumu Üzerine Bir Değerlendirme. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12, 71-86

Cebeci, D.T. (2022). “Türk İşleme Sanatında Hayat Ağacı Motifi ve Uygulamaları”, *Arış*, Haziran/Aralık Sayı: 20-21, s. 7-29

Çağlıtütüncügil, E. (2013). Türk Süsleme Sanatında Nar: “Form, Köken Ve İkonografik Anlamı”, *TÜBAR*, XXXIII, Bahar, 61-92

Çoruhlu, Y. (2000). *Türk İslam Sanatının ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Çoruhlu, Y. (2017). *Erken Devir Türk Sanatı İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi*, 2. Basım, İstanbul: Kabalcı yayıncılık

Çoruhlu, Y. (1998). *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*. 2. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Çoruhlu, Y. (1993). *Türk Sanatının ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları

Gökgöz, G. & Ertürk, A.E.B. (2019). Kastamonu Kırsalında Geleneksel Konut Örneği: Gümele Yapıları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 12/67. 460-476

Güven, İ.M.V.N. & Bilgen, M. (2022). Kastamonu'daki altı adet tarihi yapının kalem işlerinin dokuma örnekleri ile karşılaştırılması. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 10, 33 – 50

Güven, İ. M. V. N. & Bilgen, M. (2020). Kastamonu (Daday) Ertaş Köyü Camii Kalem İşleri ve Mevcut Korunma Durumu. *Journal of Humanities and Tourism Research*. 10 (4): 901-918.

İbret, B. Ü. (2004). Kastamonu'da Nüfusun Gelişim Dağılım ve Yoğunluk Özellikleri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*. 12 (1), 157-178

İrteş, M. S. (1985). Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını. *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını (Tebliğler)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, 425-432

Kaya, L. G. & İribaş, F. (2020). Bartın Geleneksel Evleri, Cephe Düzenlemesi ve Ahşap İşçiliği, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 49, 1-26

Koşan, D. (2025). Çorum/Dodurga Mehmet Dede Obruk Köyü camii ve süslemeleri. *Asya Studies*. 9(31), 189-202. <https://doi.org/10.31455/asya.1584031>

Koşan, D. (2025). Çorum'da 20. yüzyılda Aynı Atölyede Yetişen Yapı (Cami ve Türbe) Sanatçıları (Sıvacılar ve Nakkaşlar) ve eserleri, *Dicle*

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi DÜSBED. 39, 154-180. DOI: 10.15182.diclesosbed.1565231

Kuban, D. (2009). *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Küçük, N. (2010). *Gelenekten geleceğe Kastamonu*. Ankara Ofset

Oral, B. & Özden, C. (2020). Geleneksel Kastamonu konut mimarisinin Cumhuriyet Dönemi Sivil Mimarisine Yansımaları. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*. 7, 306-328

Özkan Kuş, N. & Duran, R. (2022). *Türk Süsleme Sanatında Nar*. Konya; Eğitim Yayınevi. E-ISBN: 978-625-8108-37-8

Umar, B. (2005). *Paphlagonia: Bir Tarihsel Coğrafya Araştırması ve Gezi Rehberi*. İstanbul: İnkılâp Yayınları

Yakupoglu, C. & Dağsever, V.İ. (2024). Kastamonu Pınarbaşı İlçesi Ömer Seydi (Duâlı Seydi) Zaviyesi ve Vakıfları, *Vakıflar Dergisi*. 62, 23-52. e-ISSN: 2564-6796

Yılmaz, C. (1991). Tezyinat Restorasyonu, Örnekler ve Karşılaşılan Sorunlar, *Vakıf Haftası Dergisi*. 8, 275-289

Yücel, Y. (2018). *Anadolu Beylikleri Hakkında Araştırmalar I*. üçüncü Baskı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları

Kaynak Kişi-1: İhsan Kara, Ertaş Köyü Muhtarı, 1954 Doğumlu. 07.08.2023 / 06.10.2023 / 04.11.2023 tarihli görüşmeler.

Kaynak Kişi-2: Avni Binan, Ertaş Köyü Binbaşıoğlu Mah., 1953 Doğumlu. 07.08.2023 /04.11.2023 tarihli görüşmeler.

URL-1: https://yandex.com.tr/maps/org/ertas_koyu_ertas_mahallesi_cami/101675214876/?l=sat&ll=33.371631%2C41.368730&z=18

BÖLÜM IX

İSTANBUL'DA ART NOUVEAU ÜSLUBUNUN İKİ ÖRNEĞİ: ÇİNİLİ RIHTIM HAN VE MERKEZ RIHTIM HAN

*Two Examples of Art Nouveau Style in İstanbul: The Tile
Rihtım Han and The Central Rihtım Han*

Ali Murat AKTEMUR

(Prof. Dr.), Atatürk Üniversitesi

E-mail: murataktetur@atauni.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-2619-9017

1. GİRİŞ

Batıdaki bilimsel, ekonomik ve teknolojik gelişmeler karşısında giderek zayıf düşen Osmanlı İmparatorluğu 19.yüzyıl ortalarında kapılarını batıya açmak zorunda kalmıştır. Her alanda yeniliklerin ve reformların yaşandığı bu dönemde, yapılmak istenen yenilik ve değişikliklerden öncelikle ve en fazla başkent İstanbul etkilenmiştir. Alınan yenilikçi kararlarla ve belediye yönetmelikleriyle ahşap yerine taş yapıya geçilmesi arzulanmıştır. Bu yeni malzemeyle kurulacak yapılar için batılı mimarlara gereksinim duyulmuştur. Böylece batı mimarlık kültürü, bilhassa Art Nouveau üslubu İstanbul'da kendine hazır bir zemin bulmuştur. İstanbul'daki Art Nouveau üslubunda inşa edilmiş yapı örneklerinin Pera ve Galata'nın sıkışık yapı dokusunun sınır kesimlerinde veya dışında bulunuyor olması arazi rezervini değerlendirmenin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Mimaride Art Nouveau üslubu ve Art Nouveau süslemecilik bütün yönleri ile ve her tür malzemede moda halini alarak uygulandı. Aşırı süs ve gösterişin ön planda olduğu bu üslupta, soyutlama ile elde edilen çok çeşitli ve zengin süsleme unsuruyla karşılaşılmaktadır. Bu üslubun iki önemli örneği yazımızın konusunu oluşturmaktadır.

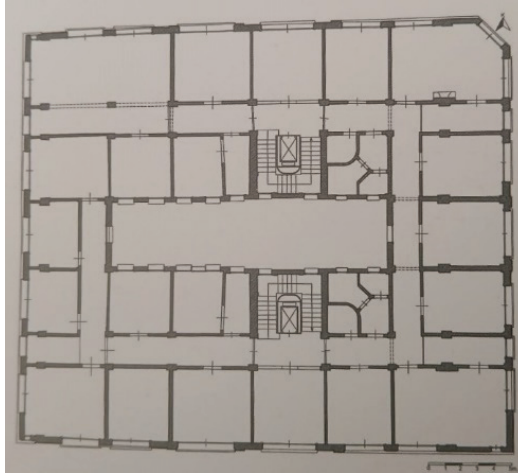
2. Çinili Rıhtım Han

2.1. Tarihçesi:

Karaköy/Galata Sempti'nde, Galata Rıhtımı'nda, Kemankeş Caddesi ile Rıhtım arasında, doğusundaki Eski Paket Postanesiyle batısındaki Merkez Rıhtım Han'ın ortasında yer alır (78 Ada, 4 Parsel).Osmanlı Bankası'nın, 1907 tarihinde idaresini üstlendiği Rıhtımlar Şirketi, Galata Rıhtımı'nda şube ve ofis olarak değerlendirilmek amacıyla 1910-1911 tarihlerinde, Çinili Rıhtım Han'ı inşa ettirmiştir (Bayrak, 2004:103-104; Barılları ve Godoli, 1997: 167; Aktemur, 2007: 165-169).Bugün, Gümrükler Genel Müdürlüğü Binası olarak hizmet vermektedir.

2.2. Planı:

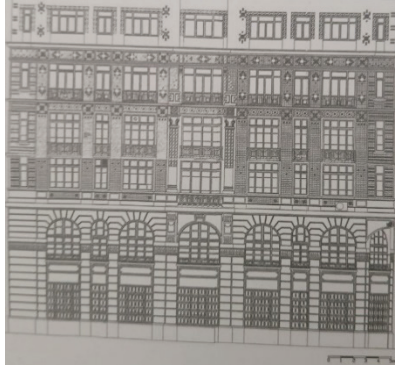
Yaklaşık 30x35 m. boyutlarında dikdörtgen biçimli bir tasarım gösteren yapı, bir acenta ve büro binası olarak tasarlanmış ve bu işlevine uygun olarak, simetrik bir plan düzeninde inşa edilmiştir (**Görsel 1**). Zemin ile birlikte altı katlı olarak inşa edilen yapının birinci normal katı, dış cephelere bakan dikdörtgen tasarımlı odalar, bu odaların çevresine simetrik bir biçimde yerleştirildiği ve kapılarının açıldığı, dikdörtgen mekanı çepeçevre dolanan bir koridor, iç kısımda yine bu koridora açılan servis mekanları, katlara ulaşımı sağlayan merdiven ve asansör ile, ortadaki bir aydınlık boşluğundan oluşmaktadır. Tüm katlarda aynı plan şemasının kullanıldığı yapının iç mekanı da diğer rıhtım yapıları gibi son onarım ve tadilatlarla özgünlüğünü yitirmiş olup mimari değer taşımamaktadır.



Görsel 1. Çinili Rıhtım Han 1.kat planı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivinden işlenerek, Aktemur'dan)

2.3. Cepheler:

Yapının tüm cepheleri simetrik bir düzende ele alınmıştır (**Görsel 2, 3,4**). Yalnızca Kemankuş Caddesi'ne bakan, kuzeybatı cephesinin zemin ve birinci katlarının, üst katları genişletmek amacıyla öne doğru çıkıntı yapan saçaklarını taşıyan konsollar, farklılık göstermektedir. Saçakların altına belirli aralıklarla ve ikili sistemle yerleştirilmiş olan bu konsolların yüzeyleri de, volüt biçiminde dönen silmelerle işlenmiş makaralar formunda dekore edilmiştir. Konsollardaki bu işleniş tarzı, Art Nouveau üslubuna işaret eder.



Görsel 2. Çinili Rıhtım Han doğu cephesi (Aktetur'dan)



Görsel 3. Çinili Rıhtım Han doğu cephe.

Zemin katların duvar yüzeylerinde derzler yaparak oluşturulan bosajlı duvar görünümü, Rönesans ve Neoklasik üslup yapılarının alt katlarında karşımıza çıkan bosajlı duvar tekniği izlenimi vermektedir.

Zemin ve birinci katlar, yuvarlak kemerlerle birbirine bağlanan kolonlar arasındaki geniş açıklıklar şeklinde dışa açılır.

Cephelerin orta aksında, birinci kattan ikinci kata geçişte yer alan balkon çıkıntısı, bu çıkıntıyı taşıyan konsollar ve orta aksta üçüncü ve dördüncü katın dikdörtgen pencerelerini iki kat boyunca yanlardan kuşatan, stilize İyon başlıklı plasterler, cephelerin ana eksenlerinin belirginlik kazanmasını sağlamıştır.

İkinci normal kattan itibaren, katlar arasındaki saçaklarda yer yer görülen mavi ve yeşil renkli levha çini kaplamalar, yapı cephesine renkli ve hareketli bir cephe görünümü kazandırmıştır.

Birinci katın yuvarlak kemer açıklıklarının üzenği noktalarında yer alan ve yapıyı çepçevre dolanan bir saçak oluşturan dış sırası motifleri, antik Yunan ve Roma mimarisinden beri devam eden süsleme geleneğinin öğeleri olarak dikkati çekmektedirler. Yine birinci katın merkezde yer alan pencere açıklığının üzerindeki balkonu çıkmanın altında bulunan konsolların yüzeyleri de Antik triglif formunda işlenmişlerdir.

Yapının tüm cephelerinde yatay ve dikey hatların, yüzeyleri eşit ve aksiyal bir düzende parçalaması, böylece oluşan dengeli cephe düzeni Neoklasik ve Neorönesans cephe anlayışını akla getirir. Dolayısıyla Art Nouveau üslupta inşa edilen Çinili Rıhtım Han'da, Neoklasik ve Art Nouveau üsluplar bir arada kullanılmıştır diyebiliriz.



Görsel 4. Çinili Rıhtım Han batı ve kuzey cepheler.

Çinili Rıhtım Han'da da Merkez Rıhtım Han'da olduğu gibi, ferbeton tekniği görülür. Kolon ve kirişlerde çelik ve beton, bölücü duvarlarda tuğla kullanılmıştır.

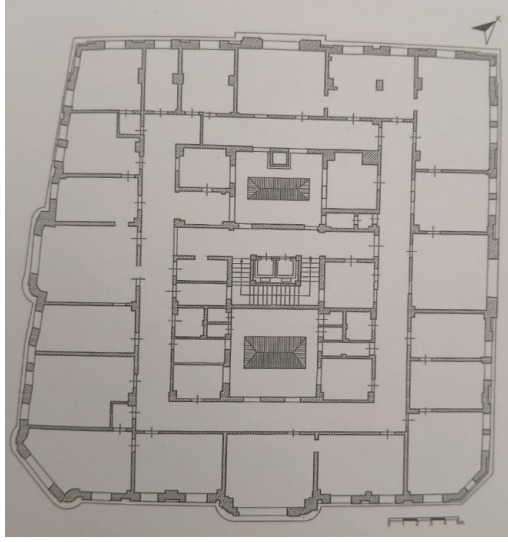
3. Merkez Rıhtım Han

3.1. Tarihçesi:

Karaköy/Galata Semtinde, Galata Rıhtımı binalarının oluşturduğu külliye'nin batı kısmında, Rıhtım ile Kemankeş Caddesi arasında kalan 93 Ada, 17 Parselde inşa edilmiştir. İstanbul Limanı'nın Rıhtım binalarını inşa eden **Mişel Paşa**'nın, inşa faaliyetini yarım bırakması nedeniyle, 1907 yılında Osmanlı Bankası inşaatı üstlenir. Banka, Londra'dan iş adamı **Rothschild**'in desteğini de alarak Rıhtımlar Şirketi'nin yönetimini devralır. Yapılan yeni anlaşma ile işe koyulan Rıhtımlar Şirketi, Galata ve Sirkeci rıhtımları dışında, 1910 yılında Eminönü ve Galata'da iki antrepo ve Galata Rıhtımı üzerinde şube ve ofis olarak kullanılmak üzere, 1910-1911 tarihlerinde Çinili Rıhtım Han ve 1912-1914 tarihlerinde Merkez Rıhtım Han'ı inşa ettirir (Batur, 1985:1058; Barillari ve Godoli,1997:155-167; Aktemur,2007:171-175). Bu yapıların tasarımını yapan mimar veya mimarların şirketin yönetimini üstlenen ve ana finansör olan Osmanlı Bankası tarafından Fransa'dan getirilmiş olabileceği kabul edilir (Barillari ve Godoli,1997:155-167; Aktemur,2007:171-175).Cumhuriyet'in ilanından sonra limanların devletin eline geçmesiyle İstanbul Liman İşleri İhissarı Şirketi'nin uhdesine geçen (Batur,1985: 1058; Aktemur,2007: 171-175; Barillari ve Godoli, 1997: 167) yapılardan biri olan Çinili Rıhtım Han günümüzde Gümrükler Genel Müdürlüğü Binası olarak kullanılırken, Merkez Rıhtım Han ise Türkiye Denizcilik İşletmeleri Genel Müdürlük Binası olarak kullanılmaktadır.

3.2. Planı:

Zemin katla birlikte altı katlı olarak inşa edilmiş olan yapı, 30x30 m. boyutlarında kare formu bir kitleye sahiptir. O dönemin idari işlevlerine cevap verebilecek, kolay ve esnek kullanılacak bir büro plan şemasına sahiptir. Tüm katları simetrik tasarlanmış olan yapının normal katları, dış cepheye açılan ofisler ve bunların arkasındaki koridor, iç kısımda koridorla bağlantılı servis mekanları, katlar arasındaki bağlantıyı sağlayan merdivenler ve asansörler ile bunların ışık almasını sağlayan iki aydınlık boşluğundan oluşmaktadır (**Görsel 5**). Zemin kat ise, dışarıya açılan acenta ve bunun gibi iş yerleri için bırakılmış mekanlar ve bunların ortasında katlara ulaşımı sağlayan merdiven çekirdeğinden oluşan bir plan şeması gösterir.



Görsel 5. Merkez Rıhtım Han 2. kat planı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivinden işlenerek, Aktemur'dan)

Fotoğraf çekme izni alamadığımız yapının, iç mekanı son onarımlar ve tadilatlarla mimari özgünlüğünü tamamen yitirmiştir.

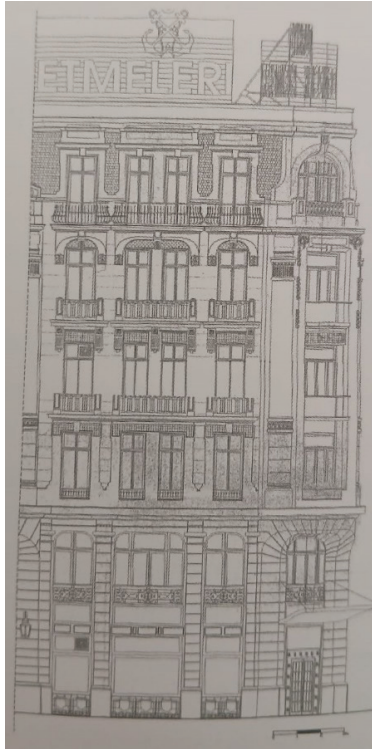
3.3. Cepheler:

Tüm cepheleri, simetrik düzende yerleştirilmiş benzer formdaki pencereler ve balkonu çıkıntılarla hareketli bir görünüm yansıtan yapının, özellikle rıhtıma bakan güneydoğu cephesi ve güneybatı cephelerinin ortasında yer alan ve yine bu cepheleri birleştiren verev köşede bulunan giriş kapılarının bulunduğu akslar, dışa hafif taşıntı yapılarıyla belirginlik kazanmışlardır (**Görsel 6,7**). Buralarda, dikdörtgen formlu kapıların üzerlerinde yer alan basık kemerli geniş dikdörtgen pencerelerin üzeri, öne doğru balkonu bir çıkma yapmaktadır . Bunun üzerine denk gelen, yine dikdörtgen formlu kat pencerelerinin iki yandan gövdelerinin üst kısmı antik yumurta dizileri, iç-içe silmelerden oluşan kuşaklar ve ince düşey silmelerle yivlendirilmiş yuvarlak bantlar şeklinde antik Yunan ve Roma gelenekli motiflerle süslü birer daire kesitli plasterle kuşatılmıştır. Cepheden öne taşıntı yapan bu kısmın köşeleri plasterlerle yumuşatılarak, daha plastik bir görünüm kazandırılmıştır. Bu aksta, üst kat pencereleri geri çekilerek birer balkon oluşturulmuştur. Bu balkonlardan giriş aksında yer alanların hemen altında, ortadaki boş bir dikdörtgen panonun birbirine bağladığı, köşelerden volüt biçiminde kıvrılan ve alttaki pencerelerin iki yanından aşağıya sarkan aşırı plastik bitkisel bezeli askı çelenk motifleri, XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyıl

başları arasında yoğunluk kazanan Art Nouveau üslubunun askı çelenk motifleri ile paralellik gösterir.



Görsel 6. Merkez Rıhtım Han güneybatı cephesi (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivinden işlenerek, Aktemur'dan)



Görsel 7. Merkez Rıhtım Han güneybatı cephesinden ayrıntı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivinden işlenerek, Aktemur'dan)

Giriş asklarının, önlerinde birer balkon oluşan dikdörtgen formlu ve basık kemerli üst pencereleri, çatı hizasında girişin üzerindeki çıkmayı dengeler şekilde, iç-içe silmelerin kademeli birleşiminden oluşan ve öne doğru çıkma yapan plastik bir saçak formunda son bulmaktadır.

Cephelerin tüm katlarındaki dikdörtgen formlu pencereler, bir üst kata geçiş noktasında üzerleri antik triglif formunda yivli ikişer konsola oturan balkonsu çıkmalar şeklinde tamamlanır. Balkonsu çıkmaları ve bunları taşıyan konsollarıyla hareketli bir cephe görünümüne sahip olan yapının, pencere alınlıklarında ve üst kat cephesinde mavi ve lacivert renkte düz levha çini kaplama kullanılmıştır.

Yapının Kemankeş Caddesi'ne bakan kuzeybatı cephesinde, zemin kattan itibaren konsollar üzerine oturtulan öne taşırılmış iki saçak sayesinde, birinci normal kat ve üst katlar öne doğru çıkma yapmaktadır. Burada çıkmaları taşıyan konsolların yüzeyleri volüt biçimini andırsa da, gövdeleri ortadaki iç-içe silmelerle yivlendirilmiş makara motifleri ile süslü olup, bu motiflerin daha çok geç Art Nouveau üsluplu yapılarda kullanıldığı kabul edilmektedir (Barillari ve Godoli,1997: 165; Aktemur,2007:175). Kuzeybatı cephesi, pencere formları, konsollar ve balkonsu çıkmalar açısından diğer cephelerle paralellik gösterir. Ancak, diğer cephelerde olduğu şekilde yüzeyden öne çıkıntı yapan giriş aksının iki yanındaki, Antik yumurta dizisi ve altındaki triglif bezemesinden oluşan başlıklara sahip plasterler bu kez, daire kesitli değil de kare kesitlidir.

Merkez Rıhtım Han ikinci kata kadar duvarlarında beton malzemeye boşluklu derz görüntüsü vermek suretiyle sağlanan yalancı rustik duvar görünümü kazandırılmış olmasıyla, Rönesans mimarisinin alt kat cephelerindeki rustik duvar ya da rustika diye adlandırılan örgü tekniğini düşündürmektedir. Antik kaynaklı plasterlerin uygulanmış olmasıyla Rönesans ve Neoklasik üsluplarını aklı getirir. Cumbalar (balkonsu çıkma), konsollar, iç-içe profiller, kırık hatlar, yüzeylerdeki parçalanmalar ve böylece cephelerde oluşan aşırı hareketli ve ışık-gölge kontrastına müsait düzen Baroğu, giriş akslarının üst hizada iki ucu volüt biçiminde kıvrım yaparak aşağıya doğru sarkıt şeklinde nihayetlenen askı çelenk motifleriyle ve kuzeybatı cephede, zemin ve birinci kat saçaklarını taşıyan konsolların makara motifleri şeklinde işlenmesiyle Art Nouveau üslubunu ortaya koymaktadır (**Görsel 8,9**). Zaten, yapının geç bir Art Nouveau olarak değerlendirilebilecek bir mimari üslupla biçimlendirildiği kabul edilmektedir (Barillari ve Godoli,1997:162-165; Aktemur,2007:175).



Görsel 8. Merkez Rıhtım Han deniz cephesi



Görsel 9. Merkez Rıhtım Han cepheden ayrıntı.

Yapı ferbeton yapım tekniğinde inşa edilmiştir. Yatay ve düşey taşıyıcılarda çelik putrel ve beton birleşiminden meydana gelen metal donatılı beton strüktür kullanılmıştır. Bölücü duvarlarda tuğla malzeme tercih edilmiştir.

4. SONUÇ

1839 tarihinde imzalanan Tanzimat Fermanı, Osmanlı İmparatorluğu'nda bilim, ekonomi, eğitim ve sanat alanlarında batıya açılımı hızlandırmıştır. Hızla yayılan batılılaşma ve yenileşme anlayışı, mimaride batılı mimarların başkent İstanbul'da mimari tasarımlar yapmasının önünü açmıştır. Doğal olarak, batı mimari üslupları özellikle Pera ve Galata'da çok sayıda örnekte uygulanmıştır. Bu üsluplar içerisinde gösterişli ve süslü cephe anlayışını ilke edinmiş üsluplardan biri olan Art Nouveau üslubu da yer almaktadır. Doğadaki bitkilerin, böceklerin soyut biçimleri ile teknoloji ürünlerinin soyut biçimlerinin sentezinden oluşan özgün bir süsleme tarzına sahip bu üslupta, bitkisel süslemenin ağırlıkta olduğunu söylemek mümkündür.

Yazımızın konusunu oluşturan Çinili Rıhtım Han ve Merkez Rıhtım Han, batı kaynaklı Art Nouveau mimari üslubunun önemli örneklerindedirler.

KAYNAKÇA

Aktemur, A. M. (2007). *Batı Etkisinin Türk Mimarisine Yansıyış Süreci ve İstanbul-Karaköy'deki Avrupa Tarzı Sivil Mimari*. Erzurum: Eser Ofset Matbaacılık.

Barillari, D., Godoli, E. (1997). İstanbul 1900 *Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları*(Çev. A. Ataöv). İstanbul.

Batur, A. (1985). Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarlığı, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, 4,1058.İstanbul.

Bayrak, M.O. (2004).İzahlı İstanbul Sözlüğü. İstanbul.

BÖLÜM X

BİTKİSEL KAYNAKLI BOYAR MADDELERLE SHİBORİ UYGULAMALARI: KOLEKSİYON TABANLI BİR YAKLAŞIM

Shibori Applications with Plant-Based Dyes: A Collection-Based Approach

Dilek TÜM CEBECİ¹ & Ilgım Eylül BULUT²

¹(Doç. Dr.) Marmara Üniversitesi Teknik Bilimler MYO, İstanbul,
E-mail: dilektum@marmara.edu.tr
ORCID:0000-0002-4702-0725

²(Ön Lis. Öğr.) Marmara Üniversitesi Teknik Bilimler MYO, İstanbul,
E-mail: ilgimbulutt@gmail.com
ORCID:0009-0008-4751-0944

1. Giriş

Tekstil sektöründe sürdürülebilirlik ve çevre dostu üretim yaklaşımlarına duyulan ihtiyaç son yıllarda doğal boyar maddelere olan ilgiyi artırmıştır. Doğal boyamacılık doğadan elde edilen çeşitli bitki ve böceklerdeki boyarmaddelerden faydalanarak yapılan boyamacılık işlemleridir. Bu işlemlerde özellikle bitkilerin kök, gövde, yaprak ve çiçekleri boyamacılık için kurutulmuş veya taze durumda kullanılabilir. Günümüzden yaklaşık olarak 5000-6000 yıl önce başlayan doğal boyamacılık 1856 yılında William Henry Perkin tarafından ilk sentetik boyarmaddelerin bulunmasına kadar değişmeden sürmüştür. XIX. Yüzyılın ikinci yarısında ise mevcut bitkilerin boyarmadde sentezleri ile yeni boyarmaddelerin sentezleri oluşturulmuştur. XIX. yüzyılın sonlarına doğru ise gerek maliyet açısından gerekse doğal kaynaklı boyarmaddelerin elde edilmesinin mevsimlere bağlı olması öte yandan seri üretim açısından miktarı ve standardizasyonu gibi etkenlerle sentetik boyarmaddelerin kullanımı hızla artmıştır ve tüm bu etkenler doğal boyamacılığı büyük oranda azalmıştır (Enez, 1987, s.1). Günümüzde sentetik boyar maddelerin doğaya ve insan sağlığına

olan zararları üzerine yapılan bilimsel çalışmalar doğal kaynaklı boyama tekniklerinin yeniden değerlendirilmesini gündeme getirmiştir. Bu bağlamda bitkisel içerikli boyar maddelerle yapılan geleneksel boyama uygulamaları hem kültürel mirasın korunması hem de çevreye duyarlı üretim süreçlerinin yaygınlaştırılması açısından önem taşımaktadır.

Doğal boyar maddeler ile yapılan boyama tekniklerinden biri olan shibori, kökeni Japonya'ya dayanan bir rezerve boyama yöntemidir. Kumaşın katlanması, bükülmesi, bağlanması veya dikişle şekillendirilmesi yoluyla oluşturulan desenler boyama sonucunda kendine özgü ve tekrarı olmayan yüzeyler meydana getirilmektedir (Ercivan, 2017, s.92). Wada (2001) çalışmasında shibori tekniklerinin tarihsel süreç içerisinde büyük değişiklikler geçirdiğini ileri sürmektedir. Japon dilinde bağlama boyama tekniği “yuhata” olarak tanımlanmaktadır. Bağlama boyama yöntemi ile üretilen tekstillerin İ.S. 3. yüzyılda uygulandığını ancak bu tekstil tekniklerinin yaygın olarak kullanımının İ.S. 6. yüzyıla tarihlendirildiği belirtilmektedir. Shibori tekniği ile üretilen giysilerin üst tabaka ve kadınlar tarafından giyildiğini IX. yüzyılda ise asker ve orta tabaka halk tarafından yaygın biçimde kullanıldığını, ipekli shiborilerin ise lüks tüketim ürünü olarak vergilendirildiğini ve imparatorluk tarafından kullanıldığını belirtmektedir (s.37).

Tarihsel süreç içerisinde geleneksel el işçiliğiyle biçimlenen bu teknik, çağdaş tasarım dünyasında hem estetik hem de felsefi açıdan yeniden değer kazanmaktadır.

Bu çalışmada, doğal boyar maddelerin shibori tekniği ile bir araya getirilmesi amaçlanmıştır. Bu kapsamda deneysel boyama çalışmaları uygulanmıştır. Elde edilen sonuçlar çerçevesinde özgün bir tekstil koleksiyonu oluşturulmuştur. Uygulama süreci içerisinde; zerdeçal (*Curcuma longa L.*), kök boya (*Rubia tinctorum L.*), ceviz kabuğu (*Juglans regia L.*), ve biberiye (*Rosmarinus officinalis L.*) boyar maddeleri kullanılmıştır. Tüm çalışmada farklı mordan maddeleri ve farklı yöntemler ile doğal boyar maddelerin kumaş üzerindeki etkileri incelenmiştir. Shibori tekniği ile elde edilen çeşitli desenlerin estetik ve teknik özellikleri değerlendirilmiştir. Araştırma geleneksel el sanatlarını yaşatmayı hedeflemekle birlikte sürdürülebilir tasarım anlayışına katkıda bulunmayı da amaçlamaktadır.

2. Materyal ve Yöntem

2.1. Materyal

Çalışmada %100 pamuklu müslin dokuma kumaşlar kullanılmıştır. Uygulamada kullanılan mordan maddeleri; Şap ($KAl(SO_4)_2 \cdot 12H_2O$), Demir

Sülfat ($\text{FeSO}_4 \cdot 7\text{H}_2\text{O}$) ve Bakır Sülfat ($\text{CuSO}_4 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$)'dır. Uygulamada kullanılan doğal boyar maddeler ise Kök boya (*Rubia tinctorum L.*), Zerdeçal (*Curcuma longa*), Ceviz kabuğu (*Juglans regia*) ve Biberiye (*Rosmarinus officinalis*) dir.

2.2. Yöntem

Çalışmada iki farklı mordanlama tekniği kullanılmıştır. Ön mordanlama ve aynı anda mordanlama biçiminde yapılmıştır. Toplam olarak on iki ayrı deneysel çalışma ve dört ayrı giysi tasarımı yapılmıştır. Tüm uygulamalar için kullanılan kumaş miktarları, mordan maddeleri, doğal boyar madde miktarları hassas terazide ayrı ayrı ölçülmüştür, sıcaklık ölçümlerinde ise dijital termometre kullanılmıştır.

2.2.1. Kullanılan Mordanların Özellikleri

Bu çalışmada üç farklı mordan maddesi kullanılmıştır:

Şap ($\text{KAl}(\text{SO}_4)_2 \cdot 12\text{H}_2\text{O}$): En yaygın kullanılan doğal mordan sınıfındadır. Renkleri parlaklık ve canlılık vermektedir.

Demir Sülfat ($\text{FeSO}_4 \cdot 7\text{H}_2\text{O}$): Renkleri koyulaştırır, çoğu zaman grileştirme veya ton derinliği kazandırmak için kullanılmaktadır.

Bakır Sülfat ($\text{CuSO}_4 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$): Renk tonunu değiştirir, genellikle yeşilimsi ve kahverengimsi tonlar elde etmek için tercih edilmektedir.

2.2.2. Kullanılan Mordanlama Yöntemleri

Doğal boyama sürecinde mordanlama işlemi boya moleküllerinin kumaş lifine daha iyi bağlanmasını sağlamak amacıyla uygulanan kimyasal bir işlemdir. Boyar madde ile lif arasında bir köprü görevi gören mordanlar, renklerin daha kalıcı olmasını, yıkamaya ve ışık haslığına karşı dayanıklılığını artırmak içinde kullanılmaktadır. Özellikle pamuk gibi selüloz esaslı liflerde mordan kullanımı, renk alımını önemli ölçüde etkilemektedir (Ado et al, 2014, s.77). Aynı zamanda mordanlama işlemi boyarmaddelerin fiksajını, haslık özelliklerinin artırılmasını veya renk görünümünde değişim sağlamak açısından da kullanılmaktadır. Uygulama sonrasındaki etki olumlu veya olumsuz sonuçlarda doğurabilir. Kumaşın renginin sabit kalması gerekli ise kullanılan mordan maddelerine dikkat etmek gerekir. Örneğin bakır sülfat kumaşın renk tonunu değiştirmektedir, yeşilimsi ve kahverengimsi tonlar oluşturmaktadır, aynı zamanda demir mordan kullanımı da önemli bir renk farklılığına yol açmaktadır. Nitekim koyu tonlara doğru bir renk kaymasına sebep olmaktadır. Öte yandan şap ile mordanlama

yapıldığında elde edilen ton renk parlaklığını yoğunlaştırmaktadır (Bechtold & Mussak, 2009, s.330). Uygulamalarda kullanılan mordanlama teknikleri de bir başka önem arz eden hususlardır (Tüm Cebeci, 2020, s.659-660). Bu çalışmada iki farklı mordanlama tekniği kullanılmıştır:

Ön Mordanlama: Boyama işleminden önce kumaşlar, mordan çözeltilerine batırılmış ve ardından durulanarak kurutulmuştur. Bu yöntemde özellikle ceviz kabuğu ve kök boya bitkileri tercih edilmiştir.

Aynı Anda Mordanlama: Boyama işlemi sırasında mordan ile aynı boya banyosuna eklenmiştir. Bu yöntem ile zerdeçal ve biberiye bitkileri boyar madde olarak birlikte uygulanmıştır. Aynı anda mordanlama işlem süresini kısaltması açısından pratiktir ancak renk stabilitesi açısından bazı dezavantajlar barındırdığı görülmüştür.

2.2.3. Deneysel Çalışmalarda Mordan Uygulamaları

Her deneysel boyamada farklı oranlarda ve kombinasyonlarda mordan maddeleri kullanılmıştır. Özellikle bazı örneklerde şap ile demir veya bakır sülfat eklenerek mordan kombinasyonlarının renk üzerindeki etkisi gözlemlenmiştir. Bu çeşitlilik, elde edilen renk tonlarının zenginleşmesini sağlamıştır.

2.2.4. Kullanılan Bitkisel Boyar Maddeler

Bu çalışmada kullanılan doğal boyar maddeler, Anadolu'da geleneksel olarak kullanılan, bitkisel kaynaklı malzemelerdir. Her biri farklı renk tonları vermesiyle bilinen bu boyar maddeler ise aşağıdaki biçimde sıralanmıştır.

Zerdeçal (*Curcuma longa L.*)

Zerdeçal, parlak sarı pigmentiyle bilinen gıda, kozmetik ve tekstil alanlarında kullanılmaktadır. İçeriğinde bulunan “curcumin” boyar maddesi sayesinde özellikle sarı ve altın tonlarında boyama yapılmasına olanak sağlar. Işık haslığı düşük olmasına rağmen, parlak sarı renk tonları elde edilmektedir. Estetik görünümü nedeniyle tasarım süreçlerinde sıkça tercih edilmektedir (Basseyy, Oremosu & Osinubu, 2012, s.26-27).

Kök Boya (*Rubia tinctorum L.*)

Kök boya, Anadolu'da “kökbitki” olarak da bilinir ve köklerinden elde edilen dokuz maddeden biri olan alizarin adlı madde sayesinde kırmızının tonları oluşmaktadır. Kullanılan mordan maddesine ve miktarına göre de renk etkisi değişebilmektedir (Tüm Cebeci, 2020, s. 661). Yüzyıllardır geleneksel tekstillerde kullanılmış olan bu bitki, doğal boyamacılığın en temel öğelerinden

biridir (Tüm Cebeci, 2023, s.76). Tarih boyunca Anadolu ve çevresinde en yaygın kullanılan doğal boyar maddelerin başında yer almaktadır. 1700'lü yıllarda ise tüm dünya genelinde kök boya ihtiyacının yaklaşık üçte ikisi Osmanlı coğrafyasından karşılanmıştır (Özdemir ve Karadağ, 2023, s.3). Türklerin dünya literatürüne kazandırdıkları en önemli kelimelerden biri Türk kırmızısı ifadesidir (Karadağ, 2025, s.2). Özellikle Edirne'de üretilen Kök boya ile elde edilen özgül kırmızı renk ve kırmızı tonu, uluslararası literatürde "Edirne Kırmızısı" (Rouge d'Andrinople) ya da "Turkish Red" olarak tanınmış ve büyük ün kazanmıştır (Tüm Cebeci, 2023, s. 74). Tarihsel süreçte sentetik boyar maddelerin bulunması ile önemini kaybetmiştir ve gerçek reçete uzun süre bulunamamıştır. 2017 yılında ise birçok tarihsel tekstil uygulamalarına yapılan araştırmalar sonucunda 38 basamaklı Türk kırmızısı reçetesi yeniden ortaya çıkartılmıştır. Bu çerçevede geleneksel boyama yöntemlerinin beraberinde geliştirilmiş ve sürdürülebilir endüstriyel boyama çalışmaları da uygulanabilir duruma gelmiştir (Karadağ, 2025, s.2-6).

Ceviz Kabuğu (*Juglans regia L.*)

Kahverengi tonun boyanması için kullanılan en önemli boyar maddelerdendir. Boya maddesi, yeşil ya da kuru kabuklardan veya yapraklarından elde edilmektedir. Etkin renklendirme maddesi ise juglon'dur. Mordansız boyamada da etkili olan ceviz kabuğu, koyu ve kalıcı renkler sağlaması nedeniyle geleneksel boyamacılıkta sıkça tercih edilmiştir (Enez, 1987, s.58-59; Karadağ, 2007, s.36.). Haslık açısından değerlendirildiğinde ise yüksek haslık derecesine sahip olduğu bilinmektedir (Genç, 2017, s.107).

Biberiye (*Rosmarinus officinalis L.*)

Biberiye tıbbi ve aromatik alanlarda daha fazla kullanılan bitki türlerindedir. 50-100 cm civarında çalı görünüşünde kışın yapraklarını dökmeyen, çiçekleri soluk mavi tonlarında bir bitkidir (Basmacıoğlu Malayoğlu, 2010, s.59). Yapraklarıyla yapılan doğal boyamalarda yeşilimsi gri ve açık kahverengi tonları elde edilmektedir.

3. Shibori Teknikleri ve Tarihçesi

Tarihsel süreçte insanoğlunun tekstil yüzeylerini boyama uygulamaları rezerve boyama yöntemlerini keşfetmesi ile ortaya çıktığı bilinmektedir (Tüm Cebeci, 2022, s.68). Rezerve boyama uygulama tekniklerinden birisi de shiboridir (Halaçeli, 2011, s.33).

Shibori, Japonya kökenli geleneksel bir rezerve boyama tekniğidir. Kumaş yüzeyinde belirli şekillerde katlamalar, bükülmeler veya bağlama işlemleri yapılarak boyar maddenin ulaşamayacağı bölgeler oluşturulur. Belirli basınç ve sıkıştırma işlemi ile de boyanın girişi bloke edilir (Kırmızı, 2009, s.33; Teker, 2015: s.6). Dolayısıyla farklı şekil ve renk geçişleri oluşur (Tekin ve Öz, 2024, s.244). Böylece, boyama sonrası kumaş üzerinde çeşitli desenler meydana gelir. Shibori kelimesi Japonca'da "burmak", "sıkmak" ya da "bağlamak" anlamına gelen shiboru fiilinden türemiştir ve tekniğin temelini ise kumaş üzerindeki fiziksel manipülasyonlar oluşturmaktadır (Wada, 1983, s.7-52).

Shibori'nin tarihi incelendiğinde ise 8. yüzyıl Japonya'sına, Nara Dönemi'ne (710–794) kadar uzanmaktadır. O dönemde asil sınıflar tarafından ipek kumaşlar üzerinde uygulanmıştır ve zamanla halk arasında da yaygınlaşmıştır. Edo döneminde ise bu teknikle yapılan desenler özellikle kimono tasarımlarında sıkça tercih edilmiştir. Shibori sanatı sadece Japonya ile sınırlı değildir, Çin, Hindistan, Endonezya, Malezya, Kore, Afrika ve Avrupada'da uygulanmıştır. Günümüzde ise tüm dünyada çağdaş tekstil sanatçılarının ilham kaynağı olmayı sürdürmektedir (Wada, 1983,7-52 & Gunner 2007, s.11).

3.1. Uygulanan Shibori Teknikleri

Shibori çalışmasının tekniklerini genel olarak dört biçimde sıralamak mümkündür. Bu teknikler; katlama, bağlama, dikiş ve sarma (boruya sarma) biçiminde yapılmaktadır (Alptekin, 2020, s.52-56).

Araştırmanın uygulamalarında shibori'nin temel mantığı korunarak farklı katlama ve bağlama teknikleri kullanılmıştır. Her bir teknik, kumaşın boyayı tutma biçimini değiştirerek özgün desenler oluşturmuştur. Uygulamalarda kullanılan başlıca yöntemler ise şunlardır;

Katlama Teknikleri:

Üçgen Katlama (Miyake Fold / Triangular Fold): Kumaş belirli oranlarla üst üste üçgen şeklinde katlanarak sıkıştırılmıştır. Bu teknik, geometrik ve simetrik desenler elde etmek için uygulanmıştır.

Kare Katlama (Itajime Shibori / Square Fold): Kumaş, üst üste kare şeklinde katlanıp iki sert yüzey (tahta veya plastik levha gibi) arasına alınıp sıkıca bağlanmıştır. Bu yöntemle düzenli ve tekrar eden kare desenler ortaya çıkmıştır.

Bağlama Tekniği:

İple **Bağlama ve Burma (Kumo Shibori & Arashi ilhamlı)**: Kumaş bazı noktalardan sıkıca bağlanmış ya da bükülerek ipe sarılmıştır. Bu yöntemle düzensiz ama organik formlarda desenler oluşmuştur. Özellikle “bal peteği” (honeycomb) etkisi yaratan katlamalarda bu teknikten faydalanılmıştır.

3.2. Araştırma Bulguları

Bu bölümde, doğal boyar maddelerle yapılan deneysel uygulamalara ilişkin veriler tablo halinde sunulmuş ve analiz edilmiştir. Çalışmada kullanılan bitkisel kaynaklar; ceviz kabuğu (*Juglans regia L.*), kök boya (*Rubia tinctorum L.*), zerdeçal (*Curcuma longa L.*) ve biberiye (*Rosmarinus officinalis L.*) olmuştur. Boyama işlemleri sırasında %100 pamuklu müslin kumaş tercih edilmiş, mordanlama işlemi önceden ve aynı anda (eş zamanlı) biçimde uygulanmıştır.

Boyama işlemlerinde sıcaklık, süre, boyar madde oranı ve mordan türü gibi değişkenler sistematik olarak kontrol edilmiştir. Boyar madde oranı, kullanılan boyar madde miktarının kumaş gramajına oranlanmasıyla hesaplanmıştır.

Ceviz kabuğu ile yapılan çalışmalarda ön mordanlama da şap ve demir sülfat kullanılmış daha koyu ve sabit kahverengi tonlar elde edilmiştir. Zerdeçal uygulamalarında ise hem demir sülfat hem bakır sülfat içeren eş zamanlı mordanlama ile daha mat ve zeytin tonlarına yaklaşan renkler elde edilmiştir. Biberiye ile yapılan deneysel çalışmalarda açık sarımsı-yeşil tonlar elde edilmiştir. Kök boya ise mordan kombinasyonuna bağlı olarak kırmızıdan pembeye değişen tonları üretmiştir.

3.2.1. Deneysel Çalışmalar: Boyar Maddelere Göre Uygulamalar

Zerdeçal (*Curcuma longa L.*)

Zerdeçal ile üç farklı deneysel çalışma yapılmıştır. Tüm deneysel işlemlerde boyar madde toz formda doğrudan kullanılmış ve aynı anda mordanlama yöntemi tercih edilmiştir. Uygulamalarda şap ana mordan olarak kullanılırken bazı deneysel çalışmalarda demir sülfat ve bakır sülfat da yardımcı mordan olarak eklenmiştir. Elde edilen renkler sarının tonları olup, mordan türüne göre renk doygunluğu değişiklik göstermiştir.

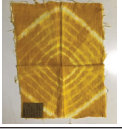

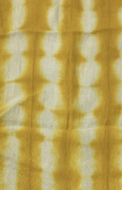
Deneysel uygulama 1: Şap

Deneysel uygulama 2: Şap + Demir sülfat

Deneysel uygulama 3: Şap + Bakır sülfat kullanılmıştır.

Tüm bu uygulama çalışmaları (Tablo 1)'de sunulmaktadır.

Tablo 1. Zerdeçal (*Curcuma longa L.*) ile boyama ve shibori uygulamaları

Boyar madde	Katlama şekli	Kumaş türü	Gramaj	Derece/süre	Boyar madde oranı	Mordan maddesi/flotte	Mordan lama yöntemi	Elde edilen renk ve shibori uygulamaları
1. Zerdeçal (<i>Curcuma longa L.</i>)	Üçgen katlama	%100 Pamuk Müslin	25g Kumaş\ 16g Zerdeçal	78° 1saat	%64	7g şap /1200 ml	Aynı anda mordanlama	
2. Zerdeçal (<i>Curcuma longa L.</i>)	Kare katlama (Mandallama)	%100 Pamuk Müslin	25g Kumaş\ 16g Zerdeçal	78° 1saat	%64	7g şap /1200 ml 3g demir sülfat /1000ml	Aynı anda mordanlama	
3. Zerdeçal (<i>Curcuma longa L.</i>)	Kare katlama (Akerdion katlama)	%100 Pamuk Müslin	25g Kumaş\ 16g Zerdeçal	73° 1saat	%64	7g şap /1200 ml 3g bakır sülfat /1000ml	Aynı anda mordanlama	

Kök Boya (*Rubia tinctorum L.*)

Kök boya ile üç farklı deneysel çalışma yapılmıştır. Tüm deneysel uygulamalarda boyar madde toz halde doğrudan kullanılmıştır, mordanlama ise önceden yapılmıştır. Şap ana mordan olarak kullanılmıştır, bazı deneysel çalışmalarda ise demir ve bakır sülfat uygulanmıştır. Elde edilen renkler kırmızı ve pembe tonlarındadır (Tablo 2).

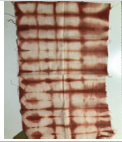


Deneysel uygulama 1: Şap

Deneysel uygulama 2: Şap + Demir sülfat

Deneysel uygulama 3: Şap+ Bakır sülfat kullanılmıştır.

Tüm bu uygulama çalışmaları (Tablo 2)'de sunulmaktadır.

Tablo 2. Kök boya (*Rubia tinctorum L.*) ile boyama ve shibori uygulamaları

Boyar madde	Katlama şekli	Kumaş türü	Gramaj	Derece/süre	Boyar madde oranı	Mordan maddesi/flotte	Mordan lama yöntemi	Elde edilen renk ve shibori uygulamaları
1. Kök boya (<i>Rubia tinctorumL</i>)	Kare katlama	%100 Pamuk Müslin	25g kumaş/ 20g Kök boya	70° 1saat	%80	25g şap \ 1000 ml	Ön mordanlama	
2. Kök boya (<i>Rubia tinctorum L.</i>)	Sıkma bağlama Bal peteği (ip ile dikerek büzgü oluşturma)	%100 Pamuk Müslin	25g kumaş/ 20g Kök boya	70° 1saat	%80	25g şap\ 1000ml 3g demir sülfat /1000 ml	Ön mordanlama	
3. Kök boya (<i>Rubia tinctorum L.</i>)	Üçgen katlama (Mandallama)	%100 Pamuk Müslin	25g kumaş/ 20g Kök boya	70° 1saat	%80	25g şap\ 1000 ml 3g bakır sülfat\ 1000ml	Ön mordanlama	

Ceviz Kabuğu (*Juglans regia L.*)

Ceviz kabuğu ile üç farklı deneysel çalışma yapılmıştır. Tüm deneysel uygulamalarda boyar madde toz formunda doğrudan kullanılmıştır. Mordan maddeleri olarak olarak şap ve demir sülfat kullanılmıştır, ön mordanlama yöntemi uygulanmıştır. Elde edilen renkler kahverengi ve gri tonlarında oluşmuştur.

Deneysel uygulama 1: Şap

Deneysel uygulama 2: Sadece Şap

Deneysel uygulama 3: Şap+Demir sülfatla kullanılmıştır. Tüm bu uygulama çalışmaları (Tablo 3)'de sunulmaktadır.

Tablo 3. Ceviz kabuğu (*Juglans regia L.*) ile boyama ve shibori uygulamaları

Boyar madde	Katlama şekli	Kumaş türü	Gramaj	Derece/süre	Boyar madde oranı	Mordan maddesi/flotte	Mordan lama yöntemi	Elde edilen renk ve shibori uygulamaları
1. Ceviz kabuğu (<i>Juglans regia L.</i>)	Üçgen katlama	%100 Pamuk Müslin	25g kumaş/ 19g Ceviz kabuğu tozu	72° 1saat	%76	25g şap\ 1000 ml	Ön mordanlama	
2. Ceviz kabuğu (<i>Juglans regia L.</i>)	Üçgen katlama	%100 Pamuk Müslin	12g kumaş/ 19g Ceviz kabuğu tozu	60° 1saat	%99	25g şap\ 1000 ml	Ön mordanlama	
3. Ceviz kabuğu (<i>Juglans regia L.</i>)	Üçgen katlama (Mandallı)	%100 Pamuk Müslin	25g kumaş/ 19g Ceviz kabuğu tozu	67° 1saat	%76	25g şap\ 1000 ml 3g demir sülfat\ 100ml	Ön mordanlama	

Biberiye (*Rosmarinus officinalis L.*)

Biberiye taze demet halinde kullanılmış ve üç farklı deneysel çalışma yapılmıştır. Tüm deneysel çalışmalarda aynı anda mordanlama işlemi uygulanmıştır. Şap ana mordan olarak kullanılmıştır. Yardımcı mordan olarak demir sülfat ve bakır sülfat kullanılmıştır. Renk sonuçları açık sarıdan zeytin yeşiline kadar çeşitlenmiştir.




Deneysel uygulama 1: Şap

Deneysel uygulama 2: Şap + Demir sülfat (etkisini yoğun ve gri tonlarda göstermiş)

Deneysel uygulama 3: Şap + Bakır sülfat kullanılmıştır.

Tüm bu uygulama çalışmaları (Tablo 4)'de sunulmaktadır.

Tablo 4. Biberiye (*Rosmarinus officinalis L.*) ile boyama ve shibori uygulamaları

Boyar madde	Katlama şekli	Kumaş türü	Gramaj	Derece/süre	Boyar madde oranı	Mordan maddesi/flotte	Mordan lama yöntemi	Elde edilen renk ve shibori uygulamalar
1. Biberiye (<i>Rosmarinus officinalis L.</i>)	Kare katlama (Akerdion katlama)	%100 Pamuk Müslin	25g kumaş/ 25g Biberiye	60° 1saat	%100	7g şap /1200ml	Aynı anda mordanlama	
2. Biberiye (<i>Rosmarinus officinalis L.</i>)	Üçgen katlama	%100 Pamuk Müslin	25g kumaş/ 25g Biberiye	60° 1saat	%100	7g şap /1200ml 5g demir sülfat\ 1000ml	Aynı anda mordanlama	
3. Biberiye (<i>Rosmarinus officinalis L.</i>)	Üçgen katlama	%100 Pamuk Müslin	25g kumaş/ 25g Biberiye	60° 1saat	%100	7g şap/ 1200ml 3g bakır sülfat/ 1000ml	Aynı anda mordanlama	

4. Koleksiyonun Tasarımı ve Genel Konsept

Uygulamada zerdeçal, kök boya, ceviz kabuğu ve biberiye gibi doğal boyar maddeler kullanılarak dört ayrı model uygulamalı bir koleksiyon hazırlanmıştır. Ürünlerde %100 pamuk içeriğine sahip müslin kumaş tercih edilmiştir, Shibori teknikleri (üçgen-kare katlama, ip bağlama) ile özgün desenler oluşturulmuştur. “Ex Radicibus Venit” (Köklerden Gelen) adlı koleksiyon oluşturulmuştur. Koleksiyon doğal renk tonları, geleneksel teknikler ve çağdaş tasarımı bir araya getirerek, sürdürülebilir ve estetik bir yaklaşım sunmayı hedefleyerek tasarlanmıştır. Bu kapsamda koleksiyonun hikaye panosu ve artistik çizimleri yapılmıştır (Görsel 1, 1.1)



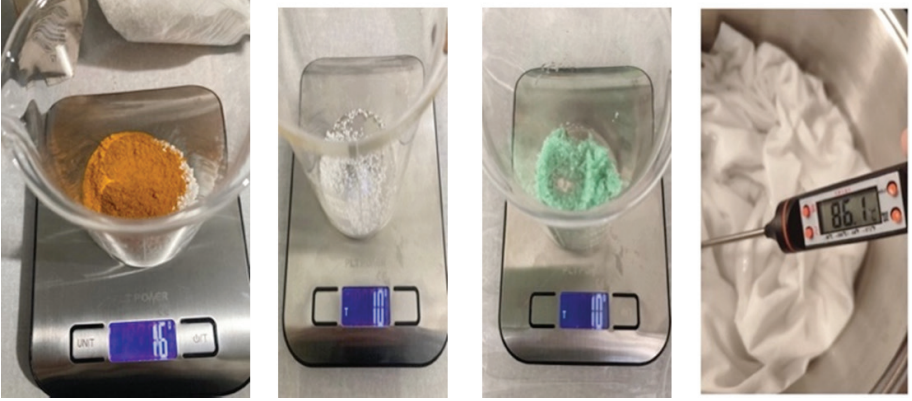
Görsel 1. Koleksiyonun hikaye panosu (Bulut 2025).



Görsel 1.1. Koleksiyonun artistik çizimleri (Bulut 2025).

1. Tasarım Uygulaması Zerdeçal (*Curcuma longa L.*)

Bu çalışmada 161 gram ağırlığında %100 pamuk müslin kumaş, 4 litre su içerisinde 60 °C sıcaklıkta, 80 gram toz halinde zerdeçal (*Curcuma longa L.*) ve 40 gram şap kullanılmıştır. Kumaş 15 gram demir sülfat çözeltisine daldırılarak ön-mordanlama işlemi uygulanmıştır. Tüm maddelerin ölçümleri için hassas terazi kullanılmıştır ve dijital termometre ile sıcaklık değerleri ölçülmüştür. %100 pamuklu müslin kumaş shibori tekniğinde bağlandıktan sonra boyarmadde flottesine konulmuştur (Görsel 2, 2.1). Bu yöntemle boyar maddenin kumaş üzerindeki tutunması ve renk tonundaki değişimler gözlemlenmiştir.



Görsel 2. Uygulamada kullanılan boyar maddenin mordan malzemelerinin hassas terazide tartılma işlemleri ve dijital termometre ile ön mordanlama işleminin sıcaklık ölçüm çalışmaları



Görsel 2.1. Boyarmadenin dijital termometre ile ölçümü, pamuklu müslin kumaşın shibori tekniğinde bağlanması ve boyarmadde içerisine aktarılması.

Uygulama çalışmasında sade tek parça kolsuz, yaka bölümü yuvarlak, bağcıklı elbise tasarlanmıştır. Elbisenin teknik ve artistik çizimi hikaye panosu biçiminde oluşturulmuştur (Görsel 3). Model operasyon işlemi olarak ön ve arka beden, boyun bağcığı ve yaka tünel parçasının kalıp işlemlerinin ardından kesim dikim ve uygulama işlemi yapılmıştır (Görsel 4).



Görsel 3. Zerdeçal (*Curcuma longa L.*) hikaye panosu, artistik ve teknik çizim (Bulut 2025).



Görsel 4. Zerdeçal (*Curcuma longa L.*) kalıp ve uygulama (Bulut 2025).

2. Tasarım Uygulaması Kök boya (*Rubia tinctorum L.*)

Bu uygulamada, %100 pamuk müslin kumaştan hazırlanmış iki farklı giysi parçası, kök boya (*Rubia tinctorum L.*) ile boyama işlemi yapılmıştır. Boyama işlemleri öncesinde her iki kumaşta mordanlama yöntemiyle, farklı oranlarda şap kullanılarak mordanlanmıştır.

Bluz: Kumaşla bire bir oranda (78 gram) toz kök boyar madde (*Rubia tinctorum L.*) kullanılmıştır, 3,5 litre su içerisinde 40 gram şap ile, ısı kontrollü ortamda boyama işlemi gerçekleştirilmiştir.

Pantolon: 183 gram ağırlığındaki kumaş, bire bir oranda (183 gram) toz kök boyar madde (*Rubia tinctorum L.*) ve 130 gram şap kullanılarak, 4 litre su içerisinde boyanmıştır. Tüm boyar maddeler ve mordan malzemeleri hassas terazi de tartılmıştır (Görsel 5). **Kök boya** (*Rubia tinctorum L.*) madde çözündürülme işleminin ardından shibori tekniğinde kumaş bağlanarak çözeltiliye aktarılmıştır (Görsel 5.1). Her iki uygulamada da bitkisel boyar maddenin kumaş üzerindeki renk dağılımı, mordan oranlarının renk şiddetine etkisi ve kumaşla boyar maddenin etkileşimi gözlemlenmiştir. Bulgular değerlendirme ve analiz aşamasında dikkate alınmıştır.



Görsel 5. Kök boyar madde (*Rubia tinctorum L.*) ve şap mordan maddesinin hassas terazide tartım işlemleri



Görsel 5.1. Kök boya (*Rubia tinctorum L.*) maddesinin çözündürülmesi, kumaşın bağlanması ve çözeltiliye aktarılması

Uygulama çalışmasında iki parçalı bluz ve pantolon tasarımı yapılmıştır. kolsuz yaka bölümü yuvarlak ön bedeninin yan bölümlerinde bağcıklı bluz tasarlanmıştır. Bluzun teknik, artistik çizimi hikaye panosu biçiminde tasarlanmıştır (Görsel 6). Model operasyon işlemi olarak bluzun ön ve arka beden, yan dikiş bağcıkları, ön ve arka roba parçaları hazırlanmıştır. Pantolonun model operasyonunda ise ön ve arka beden, kemer parçalarının kalıp işlemlerinin ardından kesim dikim ve uygulama işlemi yapılmıştır (Görsel 7).



Görsel 6. Kök boya (*Rubia tinctorum L.*) hikaye panosu, artistik ve teknik çizim (Bulut 2025).



Görsel 7. Kök boya (*Rubia tinctorum L.*) kalıp ve uygulama (Bulut 2025).

3. Tasarım Uygulaması Ceviz kabuğu (*Juglans regia L.*)

Bu çalışmada %100 pamuklu müslin kumaşlara iki farklı uygulama yapılmıştır. Boyamalarda ceviz kabuğu toz formunda kullanılmış ve her iki örnekte de ön mordanlama yöntemiyle farklı oranlarda şap uygulanmıştır, tüm boyar maddeler ve mordan maddesi hassas terazide tartılmıştır (Görsel 8).

Bluz: 120 gram kumaş, bire bir oranda (120 gram) toz ceviz kabuğu ve 60 gram şap ile, 4 litre su içerisinde boyanmıştır.

Pantolon: 140 gram kumaş, bire bir oranda (140 gram) toz Ceviz kabuğu ve 80 gram şap ile, 4 litre su kullanılarak boyanmıştır.

Boyama işlemleri kontrollü sıcaklık altında gerçekleştirilmiş; boyar maddenin kumaş üzerindeki tutunma düzeyi, şap oranına bağlı olarak gözlemlenmiştir. Ceviz kabuğu tozunun kaynatılması, kumaşın shibori tekniğinde mandallanmaması ve boyar maddenin çözeltisi içerisine aktarılması ile boyama işlemi gerçekleştirilmiştir (Görsel 9).



Görsel 8. Şap ve Ceviz kabuğunun hassas terazide tartım işlemleri

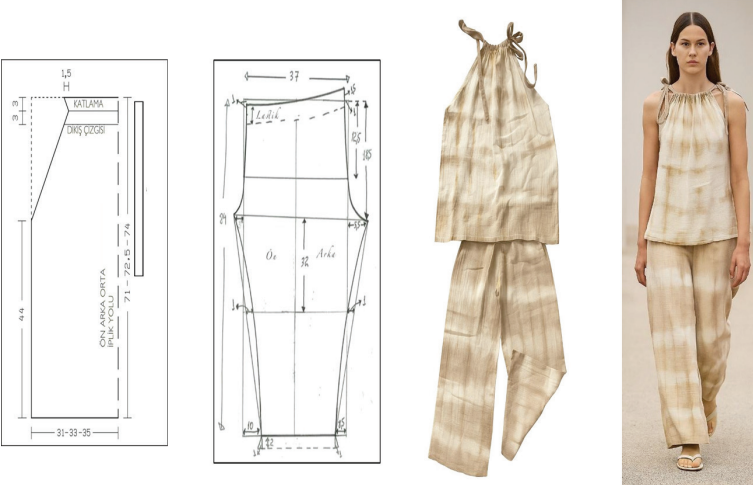


Görsel 9. Ceviz kabuğu tozunun kaynatılması, kumaşın mandallanmaması ve boyar madde çözeltisi içerisine aktarılması

Uygulama çalışmasında iki parçalı bluz ve pantolon tasarımı yapılmıştır. kolsuz yaka bölümü yuvarlak boyun bölümünde ön bedenın yan bölümlerinde bağcıklı bluz tasarlanmıştır. Bluzun teknik, artistik çizimi hikaye panosu biçiminde tasarlanmıştır (Görsel 10). Model operasyon listesi olarak ön ve arka beden, boyun bağcıkları, iki adet yaka tünel parçaları hazırlamıştır. Pantolonun model operasyonunda ise ön ve arka beden, kemer parçalarının kalıp işlemlerinin ardından kesim dikim ve uygulama işlemi yapılmıştır (Görsel 11).



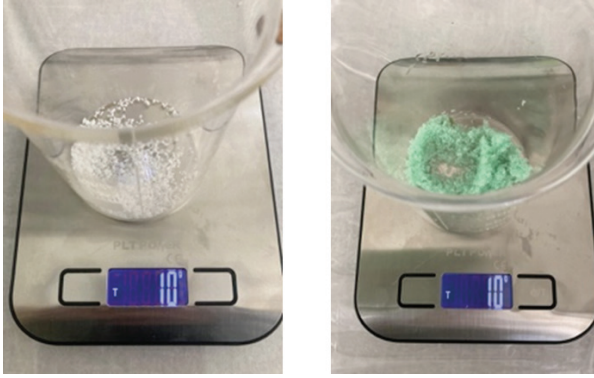
Görsel 10. Ceviz kabuğu (*Juglans regia L.*) hikaye panosu, artistik ve teknik çizim (Bulut 2025).



Görsel 11. Ceviz kabuğu (*Juglans regia L.*) kalıp ve uygulama (Bulut 2025).

4. Tasarım Uygulaması Biberiye (*Rosmarinus officinalis L.*)

Bu çalışmada 160 gram ağırlığında %100 pamuk müslin kumaş, 4 litre su içerisinde 60 °C sıcaklıkta, 80 gram Biberiye (*Rosmarinus officinalis L.*) ve 40 gram şap ile boyanmıştır. Boyama sürecinin tamamlanmasının ardından kumaş, 15 gram demir sülfat çözeltisine daldırılarak ön mordanlama işlemi uygulanmıştır. Tüm maddelerin ölçümleri için hassas terazi kullanılmıştır. Dijital termometre ile sıcaklık değerleri ölçülmüştür, %100 pamuklu müslin kumaş shibori tekniğinde bağlandıktan sonra boyarmadde flottesine konulmuştur (Görsel 12, 12.1). Bu yöntemle boyar maddenin kumaş üzerindeki tutunması ve renk tonundaki değişim gözlemlenmiştir.



Görsel 12. Şap ve Demir sülfat mordan malzemelerinin hassas terazide tartılma işlemleri



Görsel 12.1. Biberiye (*Rosmarinus officinalis L.*) bitkisinin kaynatılması, kumaşın üçgen biçiminde bağlanması ve boyar madde çözeltisi içerisine aktarılması

Uygulama çalışmasında sade tek parça kolsuz, yaka bölümü yuvarlak, bağcıklı elbise tasarlanmıştır. Elbisenin teknik ve artistik çizimi hikaye panosu biçiminde tasarlanmıştır (Görsel 13). Model operasyon işlemi olarak ön ve arka beden, boyun bağcığı ve yaka tünel parçasının kalıp işlemlerinin ardından kesim dikim ve uygulama işlemi yapılmıştır (Görsel 14).



Görsel 13. Biberiye (*Rosmarinus officinalis L.*) hikâye panosu, artistik ve teknik çizim (Bulut 2025).



Görsel 14. Biberiye (*Rosmarinus officinalis L.*) kalıp ve uygulama (Bulut 2025).

5. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada, doğal boyar maddeler ve doğal kumaşlar kullanılmıştır. Bu kapsamda dört ayrı bitkisel boyar madde seçilmiştir. Bu bitkiler; zerdeçal (*Curcuma longa L.*), kök boya (*Rubia tinctorum L.*), ceviz kabuğu (*Juglans regia L.*) ve biberiye (*Rosmarinus officinalis L.*) dir. Tüm uygulamalar için %100 pamuklu müslin dokuma kumaşlar kullanılmıştır. Uygulamada kullanılan mordan maddeleri ise şap ($KAl(SO_4)_2 \cdot 12H_2O$), demir sülfat ($FeSO_4 \cdot 7H_2O$) ve bakır sülfat ($CuSO_4 \cdot 5H_2O$)'dır.

Kullanılan bitki ve mordan maddelerinin miktar, sıcaklık, süre ve yöntemlerine ilişkin uygulamaları, değişkenliklerine göre tablolar biçiminde değerlendirilmiştir. Çeşitli tekniklerde deneysel shibori uygulamaları 11 ayrı çalışma ile gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte uygulanan deneysel çalışmaların farklı shibori teknikleri ile boyar maddelerin kumaş üzerindeki tutunmaları ve renk tonlarındaki değişimleri gözlemlenmiştir. Bu kapsamda gerek mordanlama yöntemlerinin gerekse boyar madde oranlarının renk tonları ve kalıcılığı üzerindeki etkileri de açıkça ortaya konulmuştur. Uygulanan renkler değerlendirildiğinde hem çevre dostu hem de estetik açıdan tatmin edici sonuçlar vermiştir.

Tüm bu uygulamalar çerçevesinde seçilen tekniklerle shibori uygulamaları kullanılarak özgün ve sürdürülebilir bir tekstil koleksiyonu oluşturulmuştur. Koleksiyonun teması ana hikaye panosu belirlenmiştir. Bu kapsamda koleksiyon ismi “Ex Radicibus Venit” (Köklerden gelen) biçiminde adlandırılmıştır ve artistik çizimler ile dört ayrı model uygulamalı giysi tasarımı biçiminde oluşturulmuştur. Her bir tasarıma ait kullanılan bitkisel boyarmaddelerin ve uygulanan shibori teknikleri ayrı ayrı sunulmuştur. Ayrıca tüm tasarımlara ait hikaye panoları, artistik ve teknik çizimleri, uygulanan giysi kalıp modelleri ve uygulama aşamaları detaylı biçimde oluşturulmuştur.

Shibori teknikleri ile kumaşa yaratılan yüzeyler kendine özgü ve tekrarı olmayan desenler biçiminde, koleksiyonun sanatsal ve özgün karakterini güçlendirmiştir. Bu çalışma geleneksel tekniklerin çağdaş tasarımda uygulanabilirliğini göstermesi ve doğal boyar maddelerin tekstil sektöründe sürdürülebilir bir alternatif olarak kullanılabilceğini ortaya koyması açısından önemlidir.

Sonuç olarak tüm uygulamalar sürdürülebilir bir gelecek için doğaya saygı tasarımı anlayışı çerçevesinde geliştirilmiştir. Tasarım ve uygulamalar geleneksel ve modern estetiği buluşturması ile birlikte, çevre bilincine sahip bir koleksiyon niteliğinde tekstil alanında yeni yaklaşımlara ilham vermeyi de hedeflemektedir.

Kaynakça

Ado, A., Yahaya, H., Kwalli, A. A., & Abdulkadir, R. S. (2014). Dyeing of textiles with eco-friendly natural dyes: a review. *International Journal of Environment Monitoring and Protection*, 1(5), 76-81 <http://www.openscienceonline.com/journal/ijemp>

Alptekin, S. (2020). *Shibori Sanatı Tekniğinin Dijital Baskı Uygulamaları Kapsamında Giyilebilir Sanat Ürünü ile İfade Edilmesi.*, Tekstil Tasarım Anasanat Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Bassey, R. B., Oremosu, A. A., & Osinubi, A.A.A. (2012). Cucuma longa: Staining Effect on Histomorphology of the Testes. *Macedonian Journal of Medical Sciences*, 15; 5(1), 26-29. http://dx.doi.org/10.3889/MJMS.1857-5773.2011.0209_

Basmacıoğlu Malayoğlu, H. (2010). Biberiyenin (*Rosmarinus officinalis* L.) Antioksidan Etkisi, *Hayvansal Üretim*, 51(2), 59. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/85030>

Bechtold, T., & Mussak, R. (Ed.). (2009). *Handbook of Natural Colorants*, “*Natural Colorants in Textile Dyeing*”, United Kingdom: John Wiley & Sons Ltd., Publication.

Enez, N., (1987). *Doğal boyamacılık anadolu’da yün boyamacılığında kullanılmış olan bitkiler ve doğal boyalarla yün boyamacılığı*, Marmara Üniversitesi Yayınları.

Ercivan, G.B., (2017). Rezerve Boyalı Tekstillerin Gelenekten Modern Tekstil Tasarımları ve Uygulamalarına Dönüş Süreci, *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, (17), 92.

Genç, M. (2017). Sakarya çevresi doğal boyarmadde kaynakları ve boyahaneler. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (26),100–119. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/518354>

Gunner J. (2007). *Shibori for Textile Artists*. New York: Kodansha America.

Halaçeli, H., (2011). Dokuma Sıkıştırma Rezerve Boyama Tekniği ile Kumaş Yüzeylerinde Üç Boyutluluk Araştırmaları, *Tekstil ve Mühendis*,18, (84),33.

Karadağ, R. (2007). *Doğal boyamacılık*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Döner Sermaye İşletmeleri Genel Müdürlüğü, Geleneksel El Sanatları ve Mağazaları İşletme Müdürlüğü Yayınları.

Karadağ, R. (2025). 500 yıl gizemini koruyan Türk kırmızısı'nın sırrı çözüldü, *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 11(21),6<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4757245>

Kırmızı, G., M., (2009). *Japon Tekstil Boyama ve Desenlendirme Teknikleri Üzerine Bir Araştırma*, Tekstil Tasarım Anasanat Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Ozdemir, M.B., & Karadağ, R. (2023). Madder (*Rubia tinctorum* L.) as an economic factor under sustainability goals in the textile dyeing, *Journal of Natural Fibers*, 20 (1), 3 <https://doi.org/10.1080/15440478.2022.2128968>

Tekin, S., Öz, C., (2024). Pamuklu Kumaş Üzerinde Doğal Boyama ve Shibori Tekniğinin Deneyimlenmesi, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (34), 244

Teker, M., S., (2015). Mekanik Rezerve Boyama Teknikleri, *IV. Uluslararası Türk Sanatları, Tarihi ve Folkloru Kongresi Sanat Etkinlikleri*, Tam Metin Bildiri.

Tüm Cebeci, D. (18 Haziran 2022). İkat Dokuma Sanatı “Rezerve Dokuma Tekniği” Üzerine Bir Değerlendirme, *II. Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu*, Tam Metin Bildiri.

Tüm Cebeci, D. (2020). Anadolu Türk dokumacılık sanatında kullanılan bazı doğal boyarmaddeler ve özellikleri, *İdil Dil Sanat Dergisi*, 68 (4),658. <http://dx.doi.org/10.7816/idil-09-68-06>

Tüm Cebeci, D. (2023). Plant based natural dyes and wool yarn applications, M. Tan, T. Erdoğan (Ed.) *II. International Edirne Red Symposium, (Natural Colorants from Plants)* Tam Metin Kitabı, Paradigma Akademi yayınları.

Wada, Y. I., Rice, M. K., & Barton, J. (1983). *Shibori: The inventive art of Japanese shaped resist dyeing: tradition techniques*, New York: Kodansha International.

Wada, Y. I. (2001). *Memory on cloth: Shibori now*. New York: Kodansha International.

BÖLÜM XI

YAPAY ZEKA VE GERÇEKLİK ALGISİNİN DÖNÜŞÜMÜ: HİÇBİR ŞEY OLMAMIŞ GİBİ

Artificial Intelligence And The Transformation of Reality Perception: As If Nothing Had Happened

Uğur GÜNAY YAVUZ

(Doç.), Akdeniz Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, Antalya, Türkiye

ugurgunay@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3111-8277

1. Giriş

Fotoğraf, icadından günümüze kadar hem belgeleme hem de sanatsal ifade aracı olarak toplumsal hafızanın en önemli taşıyıcılarından biri olmuştur. Bununla birlikte dijitalleşme ve yapay zeka teknolojilerindeki gelişmeler, fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu ilişkiyi köklü biçimde dönüştürmektedir. Günümüzde yapay zeka aracılığıyla oluşturulan görüntüler, yalnızca teknik bir yenilik olmanın ötesinde, aynı zamanda “gerçek” ile “temsili” arasındaki sınırların bulanıklaşmasına yol açmaktadır. Bu bağlamda Jean Baudrillard’ın simülakr ve hipergerçeklik kavramları, yapay zeka destekli görüntü üretim süreçlerini anlamak için önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır.

Bu araştırma yapay zeka teknolojisi aracılığı ile üretilen görüntüleri Alper Yeşiltaş’ın “As If Nothing Happened” (Hiçbir Şey Olmamış Gibi) Projesi örneğinde, Jean Baudrillard’ın simülakr, hipergerçeklik kavramları bağlamında ele almaktadır. Bu çerçevede Yeşiltaş’ın projesi üzerinden yapay zekanın gerçeklik algısını dönüştürme noktasındaki konumu ortaya koyulacaktır.

2. Fotoğraf Sanatı ve Yapay Zeka Teknolojisi İlişkisi

Çok uzun yıllar süren ve çok sayıda bilim insanının araştırmaları ve teknik çalışmaları, denemeleri sonucunda günümüzden 199 yıl önce, Joseph Nicephore

Niepece tarafından 8 saat süren pozlama süresi ile çekilen ilk fotoğraftan bugüne çok hızlı sayılabilecek teknik gelişmeler sonucunda saniyeler içinde fotoğraf görüntüsüne ulaşma imkanına kavuşulmuştur. Fotoğrafın teknik gelişmelerinin yanı sıra sanatsal bir dil olma serüvenine dair en önemli adımlardan biri de Oscar Gustave Rejlander'ın 1857 yılında gerçekleştirdiği ve 39 ayrı negatifi birleştirilmesi ile gerçekleştirdiği, genç bir adamın hayatında yapması gereken ahlaklı, erdemli bir hayat ile eğlenceli, gündelik zevklerle yaşanan hayat arasındaki seçimi ve sonuçlarını gösterdiği “Two Ways of Life” (Hayatın İki Yolu) adlı çalışmasıdır.

Analog sistemden dijital sisteme geçiş fotoğrafın çekiminden, kaydedilmesine, işlenmesine, depolanmasına kadar her aşamasında çok büyük bir teknolojik dönüşümü beraberinde getirmiş, buna eklenen yapay zeka teknolojisi de görüntü elde etme noktasında olduğu gibi, görüntü düzenleme noktasında da süreci hızlandırmada fotoğrafçılara önemli kolaylıklar getirmiştir. Önceleri karanlık odada film banyo ve fotoğraf baskısı sırasında yapılabilen işlemler daha sonra dijital teknoloji ve görüntü işleme programları ile fotoğrafların ışık durumunu değiştirme, renk düzeltme, ekleme-çıkarma gibi pek çok işlem yapılabilir hale gelmiştir. Bugün ise gerek bu programlara eklenen yapay zeka araçları gerekse de doğrudan yapay zeka uygulamaları aracılığı ile bunları ve çok daha fazlasını yapmak mümkün olmaktadır. Geçmişte çok uzun saatler süren işlemler yerini saniyelere bırakmış, günümüzde yapay zeka hız ve etkili sonuca ulaşmada önemli bir araç haline gelmiştir. Fotoğraf çekiminde geçmişte düzeltilemeyen netsizlik gibi hatalar giderilebilmekte, çözünürlük gibi doğrudan baskı boyutu noktasındaki sıkıntılar da yine bu teknoloji sayesinde hızla çözülebilmektedir.

Diğer taraftan yapay zeka araçlarına verilen metinler ile yapılan yönlendirmeler aracılığı ile aslında hiç var olmamış bir gerçeklik kurgulanabilmekte veya var olmuş bir gerçeklik bambaşka bir gerçeklik olarak yeniden yorumlanabilmekte ve bambaşka bir görüntü haline dönüştürülebilmektedir.

Yapay zeka aracılığı ile görüntü üretme teknolojisinin ilk dönemlerinde yanlış oluşturduğu kısımlara sıklıkla rastlanırken (örneğin 2023 yılında Elliot Higgins tarafından üretilen ve tüm dünyada hızla yayılan Amerika Başkanı Donald Trump'ın tutuklanma haberine eşlik eden görsellerde polislerin fazladan parmağının olması gibi) çok hızlı ilerlemiştir ve geline nokta üretilen görüntülerin daha gerçekçi olduğunu gözlemlemek mümkündür. Bu durumda da yapay zeka aracılığı ile oluşturulan görüntüler ile fotoğrafın karıştırılması ve/veya yapay zeka ürünü olduğunun belirtilmemesi nedeniyle dezenformasyon

gibi sıkıntıları beraberinde getirmektedir. Örneğin günümüzde kendi ideolojileri doğrultusunda kamuoyu oluşturmak, taraftar sağlamak gibi amaçlarla Ukrayna ve Rusya arasında süren savaşta her iki taraf da bu teknolojiyi aktif bir şekilde kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaktadır.

Giderek yaşamsal gerçeklikten bir anı saptayan fotoğraf ile yapay zeka teknolojisi kullanılarak oluşturulan görüntüler birbirine karıştırılabilecek noktaya ulaşmaktadır. Bu noktada yapılması gereken bizlere sunulan her görüntüye kuşkuyla yaklaşmak ve gerçekliğini teyit etmeden inanmamak olmaktadır. Bu amaçla oluşturulan ve yapay zeka ile üretilmiş görüntü olup olmadığının sorgulanabileceği web siteleri bulunmaktadır. Ayrıca sivil toplum kuruluşları giderek bu konuya daha çok önem vermekte ve konunun ciddiyeti hakkında kamuoyu oluşturma ve bilgilendirme yönünde çalışmalar yapmaktadır. Diğer taraftan bu teknoloji hukuki ve etik bağlamda da pek çok tartışmanın merkezinde yer almaktadır.

3. Gerçeklik Algısının Yapay Zeka Teknolojisi ile Dönüşümü

Susan Sontag fotoğrafı direngen ve ulaşılamaz sayılan gerçekliği hapseden, gerçekliği olduğu şekliyle sabitlemenin bir yolu olarak nitelendirmektedir (Sontag, 2005, s. 193). Roland Barthes'a göre ise fotoğraf gerçeklik ve geçmişin çakışmasıdır ve fotoğrafın noemasısının adı "Bu vardı." olmalıdır (Barthes, 1996, s. 75). Jean Baudrillard ise artık gerçek, gerçek değildir; yalnızca modellerin, simülakraların üretiminin var olduğunu söyler (Baudrillard, 2011, s. 11). Yani artık gerçeklik doğrudan var olmayan, yalnızca temsillerin yeniden üretimiyle var olan bir şeydir. Gerçek ile temsil arasındaki ilişki çökmüş, temsiller kendi başına gerçekmiş gibi var olmaya başlamıştır.

Baudrillard simülasyon kavramını bir diğer deyişle hipergerçekliği bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi olarak açıklamıştır (Baudrillard, 2011, s. 13). Yani hipergerçeklikte temsilin gerçeğe ihtiyacı yoktur, temsil gerçeklikten daha gerçek hale gelir.

Baudrillard imgenin evrimini dört basamakla açıklar. İlkinde imge gerçekliğin yansımasıdır. İkincisinde imge gerçekliği bozar, değiştirir. Üçüncüsünde gerçekliğin yokluğunu gizler. Dördüncüsünde ise herhangi bir gerçeklikten bağımsız, gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf simülakrı, hipergerçekliği üretir (Baudrillard, 2011, s. 19).

Baudrillard birinci aşamada imgenin olumlu bir niteliğe sahip olduğunu, imgenin bir tür ayın görevi yaptığını, ikincisinde ise imgenin olumsuz

bir niteliğe sahip olduğunu, kötü büyü türünden bir şey olduğunu söyler. Üçüncüsünde ise imgenin bir görünümün yerini almaya yani bir büyüleme aracı olmaya çalıştığını, dördüncüde ise imgenin artık görüntü düzenine değil simülasyon düzenine ait bir şey olduğunun altını çizerek (Baudrillard, 2011, s. 20). Bu basamaklar çerçevesinde yapay zeka teknolojisi kullanılarak üretilen görüntülerin ikinci, üçüncü ve dördüncü basamakları kapsadığını söylemek yerinde olacaktır. Bu teknolojik alt yapı ile var olan fotoğraflara müdahale edildiğinde, imgenin gerçekliği bozulmaktadır. Diğer taraftan verilen bilgiler ve yönlendirmeler ile üretilen görüntülerde gerçekliğin yıkılışı gizlenebilmekte ve herhangi bir gerçeklikten bağımsız kullanıcının gerçekliği yaratılabilmektedir.

Fotoğrafın belge, kanıt niteliği bağlamında bakıldığında bu teknoloji ile yaratılabilecek sahte belge ve kanıtlardan söz etmek mümkündür. Örneğin bir savaş fotoğrafı ile orada yaşananların fotoğrafçının bakış açısı ile orada olmayan kişilere verdiği bilgiler, anlattıkları, aslında hiç yaşanmamış da olabilmekte, yani gerçekliğin bir yanılsaması da yaratılabilmektedir. Diğer taraftan bir mezuniyet fotoğrafı da bir anı olarak çekilirken ve saklanırken, bu teknoloji sahte anılar yaratılmasına da imkan tanımaktadır.

Fotoğraf sanatı ve yapay zeka ilişkisi özellikle gerçeklik algısının dönüşümü noktasında pek çok tartışmayı beraberinde getirmektedir. Yapay zeka teknolojisi kullanılarak üretilen gerçekçi görüntüler orada bulunan ve bir fotoğraf makinası ile çekilen bir fotoğrafımsı, yaşamsal gerçekliğin bir kesitiymiş gibi algılanabilmektedir. Oysa bu görüntüler yaşamın içinden konuları ele almış olsalar da bir simülasyona dayanmaktadır. Yapay zeka ile üretilen görüntüler gerçek bir olayın kaydı değil, bir simülasyonudur. Ancak bu görüntüyü insanlar gördüklerinde gerçek gibi algılayabilmekte, bu da Baudrillard'ın bahsettiği temsillerin yalnızca gerçekliği temsil etmekle kalmadığını, onun yerine geçerek toplumsal deneyimi şekillendirdiğini yani hipergerçeklik düzeyinin günümüzde gelmiş olduğu noktayı ortaya koymaktadır.

4. Alper Yeşiltaş ve Fotoğraf Yaklaşımı

Alper Yeşiltaş asıl mesleği avukatlık olan ve proje bazlı fotoğraf çeken, çektiği fotoğrafları ve projelerini pek çok mecrada sanatseverlerle paylaşan ve üretken bir fotoğrafçı olarak dikkat çeken isimlerden biridir. Kendisi ile yapılan bir röportajda avukatlık mesleğinin ona hayatı öğrettiğini, fotoğrafın ise hayatı görmesini kolaylaştırdığını söylemiştir (Sakarya, 2018). Yeşiltaş kendisinin sahneler hayal ettiğini ve anılar yakaladığını, fotografik gözün insanın beyninde

olduğuna, çantalarda veya boyunda asılı bir şeyde olmadığına inandığını, eğer onu beynimizin bir yerine yerleştirmeyi başarırırsak, her anın onu çekmek için doğru zaman olduğunu ve bunun kişinin hayal gücü ve sahnesinde her şeyin mümkün olduğu görüşlerini ifade etmiştir (Yeşiltaş, 2018).

Yeşiltaş gerek fotoğraf çekerek gerekse yapay zeka aracılığı ile oluşturduğu görüntüler aracılığı ile uzun soluklu projeler üretmektedir. Yeşiltaş yapay zekanın devrim niteliğinde bir süreç ve büyük bir değişimin ilk adımları olduğunu düşündüğünü, ancak yakın gelecekte yapay zeka tabanlı fotogerçekçi görüntülerin fotoğrafların yerini alacağından emin olmadığını ifade etmiştir (Mouriquand, 2023).

Alper Yeşiltaş, sosyal medya platformlarını gerek çektiği fotoğraflar gerekse yapay zeka aracılığı ile oluşturduğu görüntüleri paylaşmak için aktif bir şekilde kullanmaktadır. Hem fotografik üretimlerini takipçileri ile paylaşmak hem de etkileşim içinde olmak amacıyla sık sık takipçilerinin görüşlerini sormakta, katkılarını talep etmektedir.

Yeşiltaş, 2005-2017 yılları arasında 12 yıl boyunca her gün gördüğü, odasının karşısındaki binadaki bir pencerenin aynı açıdan farklı mevsimlerde ve saatlerde fotoğraflarını çekmiştir. Projenin son fotoğrafında kentsel dönüşüm nedeniyle bina yıkılırken kepeğin de dahil olduğu fotoğrafını çektiği serisi “Story of an unknown window” (Bilinmeyen bir pencerenin hikayesi) başlığı ile yayınlanmış ve büyük ilgi görmüştür. Serin müzik grubunun 2021 yılında yayınladıkları Tesadüf adlı single albüm kapağında bu seriden bir fotoğraf kullanılmıştır. Ercan Kesal’ın Cin Aynası, İtalyan Michele Bravi’nin Nella vita degli altri, Wadiaa Ferzly’nin Gangrene kitabının kapağında yine bu seriden fotoğraflar yer almıştır.

Yeşiltaş 2022 yılında gerçekleştirdiği 17 fotoğraftan oluşan “Thisness” projesinde “Bazı ikonik insanlar kendi zamanlarında değil de bizim zamanımızda yaşasalardı nasıl görünürlerdi?” (Yeşiltaş, 2022a) sorusundan yola çıkarak üretimde bulunmuştur. Bu seride Benjamin Franklin, Alexander Hamilton gibi siyasi figürler, Henry Ford gibi iş insanları, Rose Parks, Amelia Earhart, Helen Keller, Kristof Kolomb gibi aktivist ve öncüler, Sharen Tate, Audrey Hepburn, Charlie Chaplin, Gene Kelly, Lauren Bacall, Ginger Rogers, Greta Garbo, Humphrey Bogart gibi oyuncu ve sinemacılar, Babe Ruth gibi sporcular, Al Capone gibi gangster kimliği ile tanınan kişilere yer vermiştir. 2023 yılında ise Rembrant, Mona Lisa gibi sanat tarihinden figürlerle projesine devam etmiştir. Örneğin Mona Lisa kot ceketi ve uçuşan saçlarıyla bir sokakta, ona has klasik gülümsemesi ile seride yerini almıştır.

Yine 2022’de Harry Stiles, Greta Thunberg, Billie Elish, Justin Bieber, Emma Stone, Dua Lipa, Cristiano Ronaldo ve Lionel Messi gibi farklı sektörlerden günümüzde çok ünlü isimlerin, ilerleyen yaşlarıyla birlikte hallerini “Young Age(d)” serisi ile yaratmış ve bu seride de yapay zeka tabanlı görüntü üretimini kullanmıştır.

2023 yılında bir sonraki James Bond filminde oynaması muhtemel oyuncuların James Bond’u canlandırırken nasıl görünebilecekleri hakkında “Next James Bond” serisini oluşturmuş, bu serisi Euronews’te de yayınlanmıştır. Seride Tom Hiddleston, Idris Elba, Tom Hardy, Taron Egerton gibi 11 farklı oyuncuya yer vermiştir. 2023 yılında başladığı ”Next Chapter” (Sonraki Bölüm) projesinde “Bazı kurgusal karakterler, içlerinde buldukları hikaye günümüzde devam ediyor olsaydı nasıl gözükürlerdi?” (Yeşiltaş, 2023a) sorusuna odaklanmış, sinemada unutulmaz karakterlere imza atan Uma Thurman (Beatrix Kiddo, Kill Bill), Christian Bale (Patrick Bateman, Amerikan Sapığı), Tom Hanks (Forrest Gump), Keanu Reeves (John Constantine, Constantine), Johny Depp (Karayip Korsanları, Kaptan Jack Sparrow) bu seride yer alan isimlerden bazılarıdır.

2023 yılında başladığı “New Moments” (Yeni Anlar) serisi, takipçilerinin kaybettikleri yakınlarının fotoğraflarını kendisine göndermesi ile onların şu anda nasıl görünüyorsa olabileceklerine dair yapay zeka aracılığı ile üretmiş olduğu görüntülerden oluşmaktadır. Yeşiltaş gerek Instagram sayfası gerekse Bored panda gibi mecralarda yapmış olduğu çağrıda, kaybettikleri sevdikleri için yeni anlar yaratmaya hazır olduğunu, insanlara yeni bir an ve gerçek bir duygu yaşatabileceğini ifade etmiştir (Yeşiltaş, 2024). Yeşiltaş tüm yapay zeka tabanlı projelerine eklemelerde bulunmaya ve aktif bir şekilde yeni projeler üretmeye halen devam etmektedir.

1.1. Alper Yeşiltaş’ın “As If Nothing Happened” (HiçbiŞey Olmamış Gibi Projesi

Yeşiltaş 2022 yılında özlediği bazı insanları tekrar karşısında görmek istemesi ile başladığını ifade ettiği (Rooke, 2002) projesinde Madonna, Michael Jackson ve Kurt Cobain, Janis Joplin, 2 Pac, Freddie Mercury, Jimi Hendrix, John Lennon, Amy Winehouse, Elvis Presley gibi popüler ikon haline gelen şarkıcılar, Heath Ledger, Bruce Lee gibi oyuncular, Prenses Diana gibi tarihi figürlere yer vermiştir. Bu projede genç yaşta hayatını kaybeden birbirinden farklı sektörden ünlülerin, hayatlarının sonunu getiren gelişmeleri yaşamasalardı bugün nasıl görünebileceklerine odaklanmıştır.

Yeşiltaş, bu projesinde Adobe Lightroom, VSCO ve yapay zeka destekli Remini gibi yazılım ve uygulamalardan yararlandığını (Tunçer, 2023) belirtmiştir.

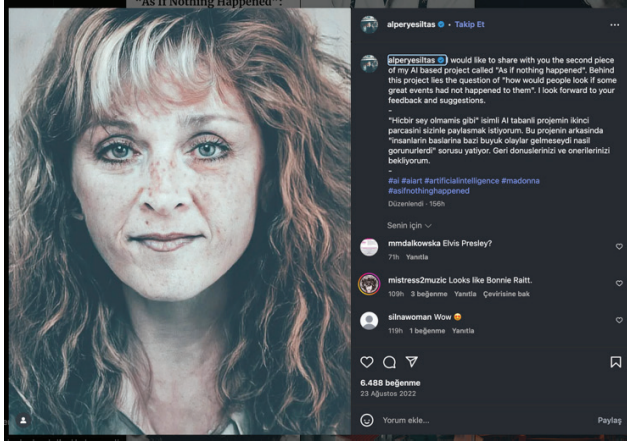
Bored Panda web sitesinde 12 Eylül 2022 tarihinde projesini paylaşırken her bir çalışmasının altına yazdığı yazılarla onları hayattan koparan olay, alışkanlık, hastalıklara da yer vermiştir. Bunlardan bazılarını şöyle sıralamak mümkündür: Freddie Mercury için “Keşke o hastalığa yakalanmasaydı.”, Heath Ledger için “Keşke rolünün yorgunluğundan etkilenmeseydi.”, Janis Joplin için “Keşke ilhamını başka yerde aramasaydı”, Michael Jackson için “Keşke vitiligo hastalığına yakalanmasaydı.”, Kurt Cobain için “Keşke kalmaya karar verseydi” (Yeşiltaş, 2022b).

Alper Yeşiltaş, projesini Instagram hesabında 19 Ağustos 2022 tarihinde Michael Jackson’a dair oluşturmuş olduğu görüntüyü, “Hiçbir şey olmamış gibi isimli AI tabanlı projemin ilk parçasını sizinle paylaşmak istiyorum. Bu projenin arkasında “insanların başlarına bazı büyük olaylar gelmeseydi nasıl görünürlerdi” sorusu yatıyor. Geri dönüşlerinizi ve önerilerinizi bekliyorum.” (Yeşiltaş, 2022c). (Görsel 1). Yeşiltaş hesabında İngilizce ve Türkçe olarak yazdığı mesajı paylaşmıştır.



Görsel 1. Alper Yeşiltaş’ın Instagram hesabı paylaşımı, 19 Ağustos 2022.

Yeşiltaş’ın projesindeki Michael Jackson görüntüsünün özellikle şarkıcının geçirmiş olduğu estetik operasyonlar neticesinde yaşadığı değişim sonucundaki görüntüsü ile benzerlik göstermemesiyle dikkat çekmektedir. Yeşiltaş özellikle Jackson’ın ırkının sahip olduğu fiziksel özellikleri yansıtmış, bu açıdan da Jackson’ın yaşasaydı aslında böyle görünmeyeceği yönünde pek çok eleştiri almıştır. Diğer taraftan da şarkıcının geçirdiği operasyonlar öncesinde ne kadar yakışıklı olduğunu bilmemesinin üzüntü verici olduğuna dair yorumlar dikkat çekmektedir. Bu paylaşım 15 Eylül 2025 tarihi itibari ile 43 bin 713 beğeni almıştır (Yeşiltaş, 2022c).



Görsel 2. Alper Yeşiltaş'ın Instagram hesabı paylaşımı, 23 Ağustos 2022.

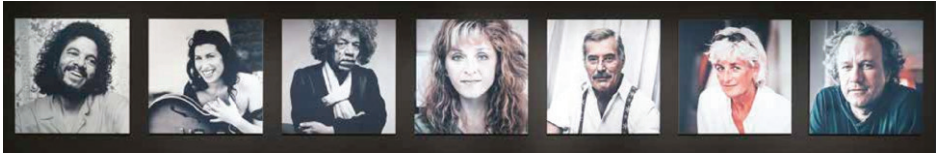
Yeşiltaş, 23 Ağustos 2022 tarihinde aynı seriden Madonna için gerçekleştirdiği ikinci çalışmasını paylaşmıştır (Görsel 2). Madonna'nın görüntüsünde Michael Jackson gibi yaptırmış olduğu estetik operasyonların yansıtılmaması dikkat çekmektedir. Bu, takipçilerin yorumlarında kendini göstermektedir, “Hiç bir şey olmasaydı ne plastik ameliyat ne de botoks”, şarkıcının lise yıllarından fotoğraflarına benzediği belirtilmiş, diğer taraftan Madonna'nın nasıl yaşlanmak istediği tercihinə saygı duyulması gerektiği, sanki yanlış bir şey yaptığına karar verildiğini hissettirdiğini ve bunun tuhaf hissettirdiğine dair de yorumlar yapılmıştır (Yeşiltaş, 2022d). Bu paylaşım 15 Eylül 2025 tarihi itibarı ile 6 bin 488 beğeni almıştır. Yeşiltaş'ın bu projesinde yer verdiği ünlü kişilerden pek çoğu bugün hayatta olmayan kişilerden oluşurken bu konuda istisna şarkıcı Madonna dikkat çekmektedir.



Görsel 3. Alper Yeşiltaş'ın Instagram hesabı paylaşımı, 17 Eylül 2022.

Yeşiltaş, Instagram hesabından 17 Eylül 2022 tarihinde bu seride yer alan Prenses Diana'ya dair gerçekleştirdiği çalışmasını paylaşmıştır (Görsel 3). 1997 yılında 36 yaşında bir trafik kazası sonucu hayatını kaybeden Diana gerek Galler prensesi olduğu yıllar gerekse boşanma sonrasında tüm dünyada büyük sevgi duyulan bir kişi olmuş, hayatını kaybetmesi de büyük üzüntü yaratmıştır. Bu paylaşım Yeşiltaş'ın neredeyse her yorum yapan kişinin eleştirdiği tek paylaşımı olduğunu söylemek mümkündür. Yorumlarda Diana'nın Yeşiltaş tarafından çok yaşlı gösterildiği, 90 yaşında gibi görüldüğü, kendisinin de Diana ile aynı yaşta olduğu ama bu şekilde buruşuk olmadığını bunun kötüye kullanma olduğu, Diana'nın kendisine bakan bir kişi olduğu ve buradaki gibi 80-90 yaşında gibi görünmeyeceği, bunun hayal kırıklığı olduğu şeklinde yorumlar yapılmıştır. Tüm olumsuz eleştirilere rağmen 15 Eylül 2025 tarihi itibari ile bu paylaşım 42 bin 400 beğeni almıştır (Yeşiltaş, 2022e). Bu çalışması Yeşiltaş'ın en çok eleştirilen, aynı zamanda da e çok beğeni alan paylaşımı olma özelliğini taşımaktadır. Bunda Diana'nın tüm dünyada birbirinden çok farklı ülkelerden sevilen bir figür olmasının etkili olduğu düşünülmektedir.

7 Aralık 2022-19 Nisan 2023 tarihleri arasında Akbank Sanat'ta açılan, küratörlüğünü Helena Nikonale'nin yaptığı Dijital Sezgiler sergisine Anna Rider, Anna Shustikova, Dilara Başköylü, Feileacan McCormick, Ozan Türkkan, Robertina Sebjanic, Roman Solodkov, Sofia Crespa gibi sanatçılar ile birlikte Yeşiltaş da bu serisi ile katılmıştır (Görsel 4).



Görsel 4. Dijital Sanatlar Sergi Kataloğunda yer alan Ahmet Yeşiltaş'ın As If Nothing Happened projesi, 2022.

Sergi kataloğunda Yeşiltaş'ın yapay zeka teknolojisi imkanlarını ve bir dizi farklı yazılım programı kullanmakta olduğu, bunlardan bazılarının yapay zeka yardımıyla dijital görüntüleme amaçlı kullanılmakta olup diğerlerinin gerçekçi doku, ışık ve fotoğraf düzenleme etkileri yaratmak üzere kullanılmış olduğu, bu sürecin en önemli kısmının görüntülerin gerçekçi hissettirmesini sağlamak olduğu, Yeşiltaş'ın “gerçek” gibi geldiği noktaya ulaşmaya çalıştığı (Aksanat, 2023) bilgisine yer verilmiştir.

Alper Yeşiltaş 2023 yılında bu projesine Keith Haring, Ana Mendiata, Andy Warhol, Gordon Matt's-Clark, Yves Klein, Piero Manzoni, David Wojnarowitz, Jean Michel, Basquiat ve Rene Richard gibi sanatçılar ile devam etmiş, bu

yeni çalışmalarına dair örnekleri de yine Instagram hesabından 6 Mayıs 2023 tarihinde paylaşmıştır (Yeşiltaş, 2023b).

5. Sonuç

Yapay zeka teknolojisi hayatımızın her anında, başta eğitim, sağlık, sanayi gibi birbirinden çok farklı alanlarda var olmakta ve her geçen gün daha fazla sektörde kullanılmaktadır. Sanat da bu alanlardan biri olma özelliği göstermekte, sanatın tüm disiplinlerinde yapay zeka teknolojisi giderek daha fazla kullanılır hale gelmektedir. Bu anlamda ilk sıralarda da fotoğraf sanatı gelmektedir. Yapay zeka teknolojisi kişinin gerçekten olmuş olanı görüntüleme, belgeleme noktasının ötesinde hayal ettiği görselin yaratımında dijital teknoloji ile yapılan müdahalenin de ötesinde en etkili ve en hızlı sonuç alınabilmesine olanak tanıyan teknik bir araç olma özelliği göstermektedir. Bu noktada sanatçının elinde hayal ettiğini, yaratıcılığını kolaylıkla yansıtmada her geçen gün daha çok imkan bulunmaktadır.

Yapay zeka teknolojisi, hakkında başta etik, telif ve hukuki anlamda pek çok endişe ve eleştiriler noktasında üzerinde yoğunlaşılması gereken pek çok noktayı da barındırmasına rağmen, her geçen gün daha da ilerleyen kişinin hayal gücü ve yaratıcılığı ile etkili bir şekilde kullanabileceği önemli bir tekniktir. Yapay zeka aracılığıyla kurgusal, olası ya da alternatif gerçeklikler üretilebilmekte, aynı zamanda sanatçılara yeni ifade olanakları sunmaktadır. Alper Yeşiltaş ve onun yapay zeka tabanlı projeleri bu dönüşümün güncel ve çarpıcı örnekleri arasında yer almaktadır. Yeşiltaş hem bireysel hem de toplumsal hafızanın yeniden inşa edildiği, gerçek ile kurgu arasındaki sınırların sorgulanması bakımından da önemli çalışmalara imza atmaktadır.

Dijitalleşen dünyada sosyal medya platformları kişilerin kendilerini hayatlarını ve etrafında olan biteni takip edecekleri bir mecra olmanın ötesinde gerek ticari gerekse sanatsal anlamda da kişilerin kendilerini, üretimlerini tüm dünya ile paylaşabilecekleri ve etkileşim içinde olabilecekleri bir medyum özelliği göstermektedir. Burası, aynı zamanda da günümüz dünyasında global dünyaya açılmanın en etkili yolu olmaktadır. Yeşiltaş bu noktada gerek projelerinde seçmiş olduğu isimler gerekse kullanmakta olduğu teknolojiyi ve üretimlerini doğru mecrada paylaşarak kendisine global bir kabul ve başarı sağlamıştır. Yeşiltaş'ın projeleri ile önümüzdeki süreçte de adından söz ettirmeye devam edecek isimlerden biri olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

AkBank Sanat (2022). *Dijital sezgiler sergi kataloğu*, https://www.akbanksanat.com/content/file/aksanat_dijital_sezgiler_katalog_web3_030423.pdf

Barthes, R. (1996). *Camera lucida*, Altıkırkbeş Yayıncılık.

Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve simülasyon*, Doğu Batı Yayınları.

Mouriquand, D. (12.6.2023). *Meet the photographer using AI to cast the next James Bond*, EuroNews, https://www.euronews.com/culture/2023/06/12/meet-the-photographer-using-ai-to-cast-the-next-james-bond?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAadzM_ApR-67nUSsyhNT6ZFns3KC5M4O7x5vRzok08G5-QVDONfkyYv5b8jd5A_aem_VISIPgMmPGetHbhCYt5MGQ

Rooke, H. (2022, 8 Ekim). *Photographer uses AI to imagine how dead famous people would look like today*, Digital Camera World, <https://www.digitalcameraworld.com/news/photographer-uses-ai-to-imagine-how-dead-famous-people-would-look-today>

Sakarya, G. (2018, 10 Aralık). *12 yıl boyunca fotoğraflanan pencereden geriye onlarca kare kaldı*, TRT Haber, <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/12-yil-boyunca-fotograflanan-pencereden-geriye-onlarca-kare-kaldi-397142.html>

Sontag, S. (2005). *Fotoğraf üzerine*, Agora Yayıncılık.

Tunçer, C. (2023, 11 Ocak). *Alper Yeşiltaş yapay zeka ile ünlü isimleri yaşlandırdı*, LOG, <https://www.log.com.tr/alper-yesiltas-yapay-zeka-ile-unlu-isimleri-yaslandirdi-galeri/>

Yeşiltaş, A. (2018, 1 Ağustos). *Alper Yeşiltaş*, Behance, <https://www.behance.net/alperyesiltas/info>

Yeşiltaş, A. (2022a, 15 Kasım). *I used artificial intelligence to see how some celebrities would look if they lived in our times instead of theirs*, Bored Panda, <https://www.boredpanda.com/thisness-ai-images-of-celebrities-living-in-our-times-alper-yesiltas/>

Yeşiltaş, A. (2022b, 12 Eylül). *As if nothing happened: I used artificial intelligence to see how some celebrities would look today if they were alive*, Bored Panda, <https://www.boredpanda.com/ai-images-of-celebrities-as-if-nothing-happened-to-them-alper-yesiltas/>

Yeşiltaş, A. [alperyesiltas]. (2022c, 19 Ağustos). *I would like to share with you the first piece of my AI based project called...*, [Fotoğraf]. <https://www.instagram.com/p/Chc0uFFoLWu/>

Yeşiltaş, A. [alperyesiltas]. (2022d, 23 Ağustos). I would like to share with you the second piece of my AI based project called..., [Fotoğraf]. https://www.instagram.com/p/Chk_-JSs7Qd/

Yeşiltaş, A. [alperyesiltas]. (2022e, 17 Eylül). As if nothing happened..., [Fotoğraf]. https://www.instagram.com/p/CinK6M_oNuc/

Yeşiltaş, A. [alperyesiltas]. (2023a, 1 Mart). Beatrix Kiddo “Next Chapter”..., [Fotoğraf]. https://www.instagram.com/p/CpQbIq_Ho6AL/

Yeşiltaş, A. [alperyesiltas]. (2023b, 6 Mayıs). I am very happy to share with you my first piece of work including legendary artists..., [Fotoğraf]. <https://www.instagram.com/p/Cr4NxH3Ihs2/>

Yeşiltaş, A. (2024, 30 Ocak). *New moments of people's lost loved ones: 17 photos I created*, BoredPanda, https://www.boredpanda.com/new-moments-lost-loved-ones-photos-edits-alper-yesiltas/?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAad8gjk_7a2DWwASHayU_W87EnGryxfjoHrdI3JTU9mcRecd5JCbgxJ_f2zzvvgw_aem_ew62VahlI5r1gNL7yqpT_g

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. Yeşiltaş, A. [alperyesiltas]. (2022c, 19 Ağustos). I would like to share with you the first piece of my AI based project called..., [Fotoğraf]. <https://www.instagram.com/p/Chc0uFFoLWu/> Erişim tarihi: 16.9.2025

Görsel 2. Yeşiltaş, A. [alperyesiltas]. (2022d, 23 Ağustos). I would like to share with you the second piece of my AI based project called..., [Fotoğraf]. https://www.instagram.com/p/Chk_-JSs7Qd/ Erişim tarihi: 16.9.2025

Görsel 3. Yeşiltaş, A. [alperyesiltas]. (2022e, 17 Eylül). As if nothing happened..., [Fotoğraf]. https://www.instagram.com/p/CinK6M_oNuc/ Erişim tarihi: 16.9.2025

Görsel 4. https://www.akbanksanat.com/content/file/aksanat_dijital_sezgi_katalog_web3_030423.pdf, Erişim tarihi: 16.9.2025

ISBN 978-2-38236-081-1



9 782382 360811 >



LIVRE DE LYON



livedelyon.com



[livedelyon](https://twitter.com/livedelyon)



[livedelyon](https://www.instagram.com/livedelyon)



[livedelyon](https://www.linkedin.com/company/livedelyon)