

GÜZEL SANATLAR ALANINDA TEORİ VE ARAŞTIRMALAR

HAZİRAN 2022

EDİTÖR
PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi
Birinci Basım / First Edition • © Haziran 2022
ISBN • 978-625-7721-89-9

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Serüven Publishing.

Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Yalı Mahallesi İstikbal Caddesi No:6

Güzelbahçe / İZMİR

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruyenyayinevi.com

e-mail: seruyenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

Güzel Sanatlar Alanında Teori ve Araştırmalar

Haziran 2022

Editör

Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

DERİ ÜZERİNE TEZYİNAT SANATI OLARAK KARANFİL MOTİFİ UYGULAMASI: EYÜP SULTAN TÜRBEŞİ KARANFİLLERİ

Serap YILDIRIM GEREN	1
Hatice ER	1
Ertan EROL	1

Bölüm 2

POST-MODERN SANAT DÖNEMİNDE YEREL KİMLİĞİN YANSIMASI

Asuman AYPEK ARSLAN	25
Sibel KURTOĞLU	25

Bölüm 3

ERWİN PANOFSKY’NİN İKONOĞRAFİK VE İKONOLOJİK ELEŞTİRİ YÖNTEMİ BAĞLAMINDA HENRI DE TOULOUSE LAUTREC’İN “AT THE MOULIN ROUGE” ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ

Merve Karaman	45
---------------------	----

Bölüm 4

KÜRESELLEŞME PERSPEKTİFİNDEN MÜZİĞİN KÜLTÜREL DİLEMASI

Mehmet Emin ŞEN	61
Can AYDOĞDU	61

Bölüm 5

GÜZEL SANATLAR LİSESİ MEZUNU OLMAYAN MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ ÖĞRENCİLERİN ALAN EĞİTİMİ DERSLERİNDE YAŞADIKLARI ZORLUKLAR

Elvan GÜN	77
-----------------	----

Bölüm 1

DERİ ÜZERİNE TEZYİNAT SANATI OLARAK KARANFİL MOTİFİ UYGULAMASI: EYÜP SULTAN TÜRBEŞİ KARANFİLLERİ¹

Serap YILDIRIM GEREN²

Hatice ER³

Ertan EROL⁴

1 Çalışmanın künyesi: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü “Türk Çini Sanatında Karanfil” Yüksek Lisans Tezi Serap YILDIRIM Enstitü Ana Bilim Dalı: Geleneksel Türk El Sanatları Enstitü Bilim Dalı: Eski Çini Onarımları Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ahmet Sacit AÇIKGÖZOĞLU, Şubat 2010

2 Öğr. Gör. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Çorlu Meslek Yüksekokulu Geleneksel El Sanatları Programı, E-mail: sygeren@nku.edu.tr

3 Dr. Öğretim Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Çorlu Meslek Yüksekokulu Deri Teknolojisi Programı, E-mail: her@nku.edu.tr

4 Öğr. Gör., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Çorlu Meslek Yüksekokulu Deri Teknolojisi Programı, E-mail: eerol@nku.edu.tr

Giriş

Özellikle Osmanlı Döneminde en güzel örneklerine rastladığımız tezyinat sanatının deri üzerinde uygulanması literatürde ve uygulamada boşluğu hissedilen çalışmalardır. Ancak her ne kadar deri üzerinde farklı tekniklerle sanat eserleri üretiliyor olsa da akrilik boya uygulamasına rastlanmamaktadır. Ayrıca tarihi eser niteliği taşıyan ve Osmanlı mimarisinin en güzel örneklerinden sayılan Eyüp Sultan Türbesinin içinde yer alan çini süslemelerinin, farklı tekniklerle reprodukte edilmesi de ayrıca önem arz etmektedir. Bir tarihi yapıdaki süslemelerin farklı bir materyal üzerinde tekrar edilmesi bağlamında bakıldığında çalışmanın önemi görülmektedir.

Tezyinat Sanatı ve Karanfilin Tezyinattaki Önemi

Sözlükte “süslemek” anlamındaki zeyn kökünden türeyen tezyîn “süslemek, bezemek, donatmak” demektir ve malzemeye ve tekniğe göre farklı şekillerde görülmektedir. Tuğla, taş, çini, ahşap, alçı, kalem ve maden işçiliği şeklinde farklı alanlarda kendini gösteren tezyinatta en çok kullanılan öğeler çiçek motifleri olmuştur. Türklerin İslamiyet’i kabulünden sonra İslam dininin hayvan figürü süslemelerine sıcak bakmaması nedeniyle tezyinat için çiçek motifleri daha çok ilgi görmüştür (Doğanay, 2009).

Asırlar boyu çok geniş bir alana yayılmış olan Türk boylarının, uzun yıllar farklı toplum ve medeniyetler ile yapmış oldukları çeşitli sanat ilişkileri nedeni ile Türk tezyini sanatları oldukça zengin malzeme, teknik ve motif birikimine sahiptir. Çiçek motiflerinden lale, gül, karanfil, süsen, zerrin gibi has bahçelerin en beğenilen çiçekleri, tezyinat sanatında yer bulan çiçek motiflerinin başında gelmektedir. İslamiyet’le birlikte camiler ve türbeler başta olmak üzere pek çok yapıda bu çiçek bezemelerine rastlamak mümkündür. Özellikle Osmanlı Döneminde inşa edilen camilerde ve türbelerde ise en güzel örneklerine rastlanmaktadır.

Karanfil, tezyinatta lale ve gülden sonra en çok tercih edilen motiftir. Karanfil motifi, ilkbahar çiçeklerinin topluca kullanıldığı kompozisyonlarda olmazsa olmaz öğelerinden bir tanesidir. Çok çeşitli şekillerde çizilmiş ve renklendirilmişlerdir. Beyazdan kırmızıya kobalt mavisinden moruna kadar çini sanatındaki tüm renklerle boyanmışlar, tarama noktalama gibi fırça oyunları ile çeşitli şekillerde dönemine göre hareketlilik kazanmışlardır.

Eyüp Sultan Türbesindeki Çinilerde Karanfil Motifleri

Eyüp Sultan Türbesi, kendi adıyla bilinen caminin kuzey tarafında ve iç avlunun hemen önünde yer alır. İstanbul’da yapılan ilk Türk eserlerinden biridir. Büyük Türk hükümdarı Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılmıştır (Bayındır, 2003).

Giriş kısmının tavanı klasik Türk tezyinatına ait kalem işleri ile süs-
lüdür. Duvarları ise çinilerle kaplıdır. Eyüp Sultan Türbesi çinileri genel-
likle klasik dönem İznik çinilerinin renk özelliklerine sahiptir. Klasik dö-
nemde kullanılan beyaz, lacivert (kobalt), kırmızı, yeşil, turkuaz ve siyah
renklerin yanında XVII. yüzyıl sonları XVIII. yüzyıl başlarında kullanıl-
mış olan renklerden, lacivert, yeşil, kirli sarı ve soluk kırmızı da çinilerde
kullanılmıştır.

İç mekânda hacet penceresinin sağında ve solunda yer alan panolarda,
ön cephe iç duvarının sağında ve kapı üzerinde küçük bir alanda, çıkış
kapısının yan duvarlarında, caminin son cemaat yerine bakan duvarın iç
cephesini süsleyen çinilerde, iç mekânın bordüründe ve parça çiniler içe-
risinde karanfil motifi kullanılmıştır. Bu karanfiller bulundukları tasarım
içerisinde defalarca tekrarlanmıştır. Karanfil motifinin yer aldığı çiniler
XVI. ve XVII. yüzyıl İznik, XVIII yüzyıl Tekfur Sarayı çinileridir. XVI.
Yüzyıl İznik çinileri ile hazırlanmış olan karanfil motifinin yer aldığı ilk
pano, sanduka hücresinin karşısındaki hacet penceresinin sağ ve solunda
olmak üzere iki adet bulunmaktadır. Hacet penceresinin sağındaki vazolu
pano kompozisyonu 28 tam ve 4 yarım karo üzerine tasarlanmış olup, ke-
nar bordürleri pano kompozisyonuna dâhil değildir.

Kompozisyonun temelini vazo ve vazodan çıkan büyük şemse ile
büyük şemsenin üzerinden çıkan küçük şemse oluşturmaktadır. Vazo ve
şemselerin zemini kobalt mavisi olup, panonun diğer yerlerinde zemin
beyaz bırakılmıştır. Alt karoların ortasında bulunan mermer görünümlü
zemin üzerine oturtulmuş vazo, karşılıklı iki uzun yapraktan meydana
getirilmiştir. Vazonun ortasında beyaz zeminli iri bir yaprak bulunur.
Bu beyaz yaprağın ortasında küçük kırmızı çiçekler ve yeşil yaprakla-
rı bulunmaktadır. Bu vazodan çıkan bahar dalları ve üzerindeki çiçekler
büyük şemsenin sınırını oluşturmaktadır. Vazodan çıkan simetrik dallar
üzerinde lale, karanfil, penç, bahar dalı, gül goncası ve bunların yaprakla-
rı bulunmaktadır. Vazo ve şemse dışında kalan beyaz zeminli alan farklı
tipte çiçekler ve yapraklarla bezenmiştir. Şemsenin içinde bulunan lale,
karanfil, gül goncası ve pençlerde de beyaz, yeşil ve mercan kırmızısı kul-
lanılmıştır. Şemsenin etrafını dolanan bahar dallarından içtekilerin ortası
kırmızı, taç yaprakları beyazdır. Şemsenin dışındaki bahar dallarının çi-
çeklerinin ortası yeşil olup, taç yaprakları kırmızıdır. Şemsenin içindeki
yapraklar yeşil orta damarları ise kırmızıdır. Yaprak sapları çok ince olup,
beyaz bırakılmıştır. Beyaz zeminli alandaki yapraklarda ise yeşil, kırmızı
ve kobalt mavisi kullanılmıştır.

Pano içerisinde yer alan karanfil motiflerinden bir tanesi turkuaz
renkli iki çanağa sahiptir. Çanakların uçları sivri dişlidir. Birinci çanağın
üzerinde kırmızı renkli iki noktacık bulunur. İkinci çanaktan sonra beş
dilimli taç yapraklar yer alır. Taç yaprakların uçları beyaz bırakılmış olup,

içleri kırmızı bir nokta ile süslenmiştir. Taç yaprakların çanağa doğru daralan kısımları kırmızı ile boyanarak katmerli bir görünüm oluşturulmuştur. Ayrıca taç yaprakların üzerinde turkuaz renkli irice bir yaprak bulunur. Karanfil motifi, ince uzun, beyaz bırakılmış bir sapa bağlanmıştır.



Resim 1. Vazolu pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 1. Vazolu pano içerisindeki karanfil motifi

Aynı pano içerisinde yer alan bir diğer karanfil motifi ise iki çanaklıdır. İlk çanak ikinci çanağa göre daha kısa ve tombuldur. Birinci çanağın üzerinde kenarlarında hava payı bırakılarak boyanmış küçük iki penç bulunur. Her iki çanakta turkuaz ile boyanmıştır. İkinci çanaktan hemen sonra beş dilimli taç yapraklar yer alır. Taç yapraklar beyaz bırakılmış olup, içleri kırmızı birer nokta ile süslenmiştir. Taç yaprakların üzerinde sağa doğru kıvrımlı, turkuaz renkli küçük bir yaprak yer alır. Karanfil motifi, ince, uzun, beyaz bırakılmış bir sap üzerinde bulunur. Bu sap üzerinde karanfilin turkuaz renkli sola doğru kıvrımlı küçük bir yaprağı da yer alır.



Resim 2. Vazolu pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 2. Vazolu pano içerisindeki karanfil motifi

Caminin son cemaat yerine bakan duvarın iç cephesini süsleye diğer bir çini pano, XVI. yüzyıla tarihlendirilmiş olup, ayrı alanlar için tasarlanmış iki farklı kompozisyonun birleştirilmesi sonucu oluşturulmuştur. Mermer görünümlü dikdörtgen alan üzerine oturtulan vazo, iki uzun yaprağın birleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Vazodan çıkan kobalt mavisi zeminli şemsenin üst kısmı farklı bir panoya ait kobalt mavisi zeminli şemse ile tamamlanmaya çalışılmıştır. Alttaki şemsede, hatayı ve pençlerden oluşan kompozisyon bulunmakta iken, üstteki şemse içinde natüralist üsluplu çiçekler yer almaktadır. Her iki pano parçasının da renkleri ve sır son derece kalitelidir.

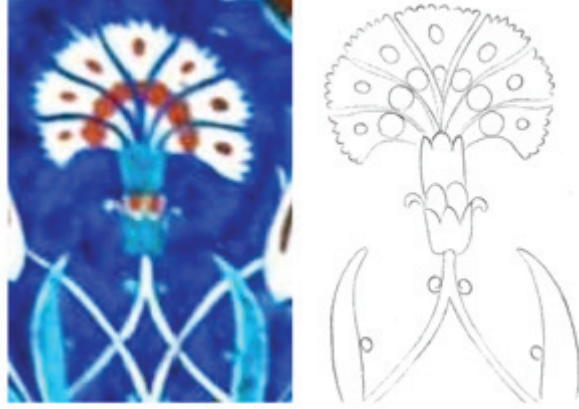
Kompozisyon içerisinde birbirinden farklı iki karanfil motifi bulunmaktadır. Bu motiflerinden birinin iki çanağı vardır. Çanakların her ikisi de turkuaz renkli olup, uçları sivri dişlidir. İlk çanak, ikinci çanağa göre daha kısadır. İlk çanağın sivri dişlerinin arasında kırmızı renkli iki küçük nokta yer alır. İkinci çanağın hemen üzerinde yelpaze gibi açılmış yedi dilimli, uçları sivri dişli taç yapraklar bulunmaktadır. Taç yapraklar beyaz bırakılmış olup, içleri kırmızı damlalar ile süslenmiştir. Taç yaprakların üzerinde ise beyaz bırakılmış, küçük, sağ ve sola kıvrımlı helezon bulunur. Karanfil motifi, ince, uzun, beyaz bırakılmış bir dal üzerinde bulunmaktadır. Bu dal üzerinde karanfile ait zarif yapraklar bulunmaz.



Resim 3. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 3. Pano içerisindeki karanfil motifi

Aynı kompozisyon içerisinde yer alan bir başka karanfil motifi de iki çanaklıdır. Çanakların her ikisi de turkuaz renkli olup, uçları sivri dişlidir. İlk çanak, ikinci çanağa göre daha kısadır. İlk çanağın sivri dişlerinin arasında kırmızı renkli iki küçük nokta yer alır. Ayrıca ilk çanağın uçları dışa doğru zarif bir şekilde kıvrımlar yapmıştır. İkinci çanağın hemen üzerinde yelpaze gibi açılmış yedi dilimli, uçları sivri dişli taç yapraklar yer alır. Taç yapraklar beyaz bırakılmış olup, çanağa doğru daralan kısımları büyükçe kırmızı noktalarla, yelpaze gibi açılmış, geniş kısımları ise küçük kırmızı noktalarla süslenmiştir. Karanfil motifi, ince, uzun, beyaz bırakılmış bir dal üzerinde bulunmaktadır. Bu dal üzerinde karanfile ait zarif yapraklar bulunmaz.

Karanfil motifinin kullanıldığı diğer bir tasarım, XVI. yüzyıl İznik çinilerinden olup ön cephe iç duvarının sağında ve kapı üzerinde küçük bir alanda bulunmaktadır. Bu çini karolardan dış cephe duvarında pano düzenlemeleri de mevcuttur. Kompozisyon iki karo içinde düzenlenmiş olup, her karoda diğer karo ile birleşince bir bütün oluşturan yarım tepelik ile aynı ana daldan çıkıp üç kola ayrılan bahar dallarından oluşur. Her yarım tepeliğin içinde bir karanfil, bir hatayi, gongesi ve bir yaprak bulunur. Tepeliğin zemini kobalt mavisi olup, içindeki çiçek ve karanfil beyaz üzeri kırmızı beneklidir. Yaprığın taban kısmı yeşil iken kendisi beyaz olup, içinde kırmızılı küçük çiçek düzenlemeleri vardır. Tepeliğin etrafı bir hat halinde kenarları beyaz kalacak şekilde kırmızı boyalıdır. Tepelik dışında kalan zemin beyazdır.



Resim 4. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 4. Pano içerisindeki karanfil motifi

Dallar üzerindeki bahar dalı çiçekleri kobalt mavisi olup, ortaları kırmızıdır. Ayrıca bahar dallarındaki çiçeklerin aralarından çıkan yeşil çanak yapraklı, kırmızı guncalar dikkat çekmektedir. Aynı zeminde bulunan karanfil mercan kırmızısı olup, muhteşem görünmektedir. Bu karanfilin hemen altından yukarı doğru yükselen lale kobalt mavisi olup, çanak yaprağı kırmızıdır. Karoda bulunan yapraklar yeşil renkli ve damarları kırmızı ile belirlenmiştir.

Pano içerisinde birbirinden farklı altı çeşit karanfil motifi bulunmaktadır. Bu karanfil motiflerinden biri iki çanaklıdır. Her iki çanak turkuaz ile renklendirilmiş olup, uçları sivri dişilidir. Birinci çanak ikinci çanağa göre daha kısadır. İkinci çanağın ortasında kırmızı ile renklendirilmiş küçük bir nokta bulunmaktadır. İkinci çanağın üzerinde altı dilimli taç yapraklar bulunur. Taç yaprakların uçları sivri dişilidir. Taç yapraklar beyaz bırakılmış olup, içleri kırmızı noktalar ile süslenmiştir. Karanfil motifi, ince, beyaz bırakılmış bir sap ile bağlıdır. Bu sap üzerinde karanfilin zarif yaprakları bulunmaz.



Resim 5. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 5. Pano içerisindeki karanfil motifi

Aynı kompozisyon içerisinde yer alan bir başka karanfil motifi ise iki çanaklıdır. Her iki çanağın uçları sivri dişlidir. İlk çanak ikinci çanağa göre biraz daha kısadır. Her iki çanak arasında küçük bir hava payı yer alır. Yeşile yakın turkuaz renk ikinci çanakta, açık kobalt mavisi renk ise ilk çanakta kullanılmıştır. İkinci çanaktan hemen sonra beş dilimli taç yapraklar yer alır. Taç yapraklar kırmızı ile renklendirilmiş olup, uçları sivri dişlidir. Karanfil motifi yeşile yakın turkuaz ile renklendirilmiş ince bir sap ile bağlıdır. Bu sap üzerinde motifin turkuaz renkli, küçük bir yaprağı yer alır.



Resim 6. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 6. Pano içerisindeki karanfil motifi

Aynı kompozisyon içerisinde yer alan bir sonraki karanfil motifi, iki çanaklıdır. Birinci çanak ikinci çanağa göre daha küçüktür. Her iki çanağın uçları sivri dişli olup, aralarında küçük bir hava payı bulunur. Birinci çanak açık kobalt mavisi, ikinci çanak ise yeşile yakın turkuaz renk ile boyanmıştır. İkinci çanaktan sonra beş dilimli taç yapraklar yer alır. Yelpaze şeklini çok iyi yansıtan taç yapraklar çanak kısmına doğru daralmaktadır. Daralan kısımlar açık kobalt mavisi ile hava payı bırakılarak renklendirilmiştir. Taç yaprakların geniş yüzeyleri, nefis bir kırmızı ile boyanmıştır. Motif, açık kobalt mavisi ile boyalı ince bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde küçük zarif turkuaz ile renklendirilmiş yapraklar da bulunur.



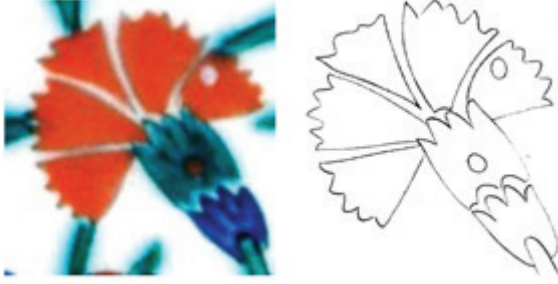
Resim 7. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 7. Pano içerisindeki karanfil motifi

Aynı pano içerisinde bulunan başka bir karanfil motifi de iki çanaklıdır. Birinci çanak ikinci çanağa göre daha küçüktür. Her iki çanağın uçları sivri dişlidir. Birinci çanak açık kobalt mavisi, ikinci çanak ise yeşile yakın turkuaz renk ile boyanmış olup, ortasında kırmızı renkli bir nokta bulunur. İkinci çanaktan sonra beş dilimli taç yapraklar yer alır. Yelpaze gibi açılmış olan taç yapraklar kırmızı ile renklendirilmiş olup, üzerleri beyaz bırakılmış damlalar ile süslenmiştir. Karanfil motifi, ince, uzun, hafif kıvrımlı, turkuaz renkli bir sapa bağlanmıştır. Bu sap üzerinde karanfilin turkuaz renkli küçük kıvrımlı yaprağı bulunur.



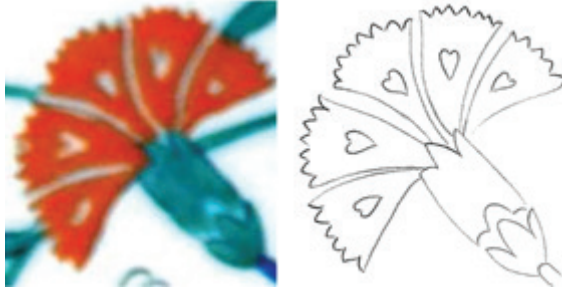
Resim 8. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 8. Pano içerisindeki karanfil motifi

Aynı pano içerisinde yer alan bir sonraki karanfil motifi ise iki çanaklıdır. Her iki çanağın uçları sivri dişlidir. İlk çanak açık kobalt mavisi, ikinci çanak turkuaz renk ile boyanmıştır. Her iki çanak arasında küçük bir hava payı yer alır. İkinci çanağın hemen üzerinde yelpaze gibi açılmış, beş dilimli taç yapraklar yer alır. Taç yaprakların rengi kırmızıdır. Motif, açık kobalt mavisi ile renklendirilmiş bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde turkuaz renkli karanfil yaprağı yer almaktadır.



Resim 9. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 9. Pano içerisindeki karanfil motifi

Aynı pano içerisinde yer alan bir başka karanfil motifi de iki çanaklıdır. Her iki çanağın rengi yeşile yakın turkuaz olup, uçları sivri dişlidir. İlk çanak ikinci çanağa göre kısadır. İkinci çanaktan sonra beş dilimli taç yapraklar yer alır. Taç yapraklar kırmızı ile renklendirilmiş olup, içleri beyaz bırakılmış damlalarla süslenmiştir. Karanfil kobalt mavisi bir sap üstünde bulunur. Bu sap üstünde motifin yaprağı bulunmaz.



Resim 10. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 10. Pano içerisindeki karanfil motifi

Karanfil motifinin yer aldığı bir diğer çini pano, XVIII. yüzyıl Tekfur Sarayı çinileri olup, türbe içinin geneli bu karolarla kaplıdır. Bu çinilerde kompozisyon yukarıda anlatılan İznik çinilerine ait kompozisyonla aynıdır. Ancak gerek renk gerek desen olarak yer yer bozukluklar göze çarpmaktadır. Bunun dışında İznik çinilerinde muhteşem görünen kırmızılının yerini kirli sarı almıştır. İki farklı döneme ait aynı kompozisyonda olan bu karoların aynı duvarda kullanılmış olması dönemlerin karşılaştırılması açısından çok önemlidir.



Resim 11. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 11. Pano içerisindeki karanfil motifi

Tasarım içerisinde birbirinden farklı iki çeşit karanfil motifi bulunmaktadır. Bu karanfil motiflerinden biri tek çanaklıdır. Çanağın uçları sivri dişli olup, yeşile yakın turkuaz ile renklendirilmiştir. Çanağın altında sarı renk ile renklendirilmiş büyükçe bir daire yer alır. Bu daire de bir nevi çanak görevini üstlenmiş gibidir. Karanfil motifinin çanağından sonra beş dilimli taç yapraklar bulunmaktadır. Taç yaprakların uçları sivri dişilidir. Taç yapraklar sarı ile renklendirilmiş olup, ortalarında beyaz bırakılmış damlalar yer alır. Motif, kobalt mavisi ile renklendirilen bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde karanfilin yaprakları bulunmaz.



Resim 12. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 12. Pano içerisindeki karanfil motifi

Aynı pano içerisinde yer alan diğer bir karanfil motifi de tek çanaklıdır. Çanağın uçları sivri dişli olup, yeşile yakın turkuaz ile renklendirilmiştir. Çanağın altında sarı renk ile renklendirilmiş büyükçe bir daire yer alır. Bu daire bir nevi çanak görevini üstlenmiş gibidir. Karanfil motifinin çanağından sonra beş dilimli taç yapraklar bulunmaktadır. Taç yaprakların uçları sivri dişilidir. Taç yapraklar beyaz bırakılmış olup, ortalarında sarı ile renklendirilmiş damlalar yer alır. Motif, kobalt mavisi ile renklendirilen bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde karanfilin yaprakları bulunmaz.



Resim 13. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 13. Pano içerisindeki karanfil motifi

Türbe içerisinde çıkış kapısının yan duvarlarında bulunan panolar lale ve karanfilden oluşan bir bordürle çevrelemektedir. Maviye yakın turkuaz zeminli bu bordürün kompozisyonu, iki dal üzerine tasarlanmış olup, bir dalda laleler, diğer dalda karanfiller yer almaktadır. Beyaz zeminli lale, karanfil ve yaprakların ortaları kırmızı ile renklendirilmiştir.

Bordür içerisinde yer alan karanfil motifi, iki çanaklıdır. Her iki karanfilin uçları sivri dişlidir. Birinci karanfilin üstünde, ikinci karanfilin içerisinde, kalp şeklinde kırmızı ile renklendirilmiş küçük bir yüzey bulunur. Ayrıca birinci çanağın sol kenarında beyaz bırakılmış, içi kırmızı nokta ile süslenmiş küçük bir yaprak bulunmaktadır. Birinci çanak beyaz, ikinci çanak ise kirli beyaz rengindedir. İkinci çanağın üzerinde beş dilimli taç yapraklar yer alır. Taç yapraklar kendi içinde sivri dişlidir. Taç yaprakların çanağa doğru daralan kısımları kırmızı geriye kalan geniş yüzeyleri beyaz ile renklendirilmiştir. Karanfil motifi, ince, beyaz bırakılmış bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde karanfilin kırmızı noktalarla renklendirilmiş zarif yaprakları bulunur.

Bordür içerisinde yer alan diğer karanfil motifi de iki çanaklıdır. Her iki karanfilin uçları sivri dişlidir. Birinci karanfilin üstünde, ikinci karanfilin içerisinde, kalp şeklinde kırmızı ile renklendirilmiş küçük bir yüzey bulunur. Ayrıca birinci çanağın sol ve sağ kenarında biri büyük biri küçük iki yaprak bulunmaktadır. Birinci çanak beyaz, ikinci çanak ise kirli beyaz rengindedir. İkinci çanağın üzerinde beş dilimli taç yapraklar yer alır. Taç yapraklar sivri dişlidir. Taç yaprakların çanağa doğru daralan kısımları kırmızı geriye kalan geniş yüzeyleri beyaz ile renklendirilmiştir. Karanfil motifi, ince, beyaz bırakılmış bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde karanfilin kırmızı noktalarla renklendirilmiş zarif yaprakları bulunur.



Resim 14. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 14. Pano içerisindeki karanfil motifi



Resim 15. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 15. Pano içerisindeki karanfil motifi

Türbe içinin muhtelif yerlerinde boş kalan alanları tamamlamak için gelişigüzel yerleştirilmiş çini karolar mevcuttur. Resimdeki karışık yerleştirilmiş karolar, türbenin sağındaki tek servili panonun yanına gelişigüzel yerleştirilmiştir. XVI. yüzyıl İznik çinisi olan bu karolarda renkler ve sır çok kalitelidir. Aynı yüzeyde karışık yerleştirilmiş bordür parçaları da yer almaktadır.

Türbe çıkış kapısının yanındaki duvarda bulunan bu düzenlemeler içerisinde süpürgelik çinileri ve ulama tasarımlar içerisinde karanfil motifleri bulunmaktadır. Süpürgelik çinisinde karanfil ve lale motiflerinin kullanılması ile oluşan tasarım bir vazodan çıkış yapmaktadır. Simetrik olan tasarımda laleler açık kobalt mavisi, karanfiller kırmızı renk ile boyanmıştır.

Süpürgelik kompozisyonu içerisinde yer alan karanfil motifi, iki çanaklıdır. Her

iki çanak yeşile yakın turkuaz renkli olup, uçları sivri dişlidir. İkinci çanaktan sonra yer alan taç yapraklar altı dilimlidir. Yelpaze şeklini çok iyi yansıtan taç yapraklar çanak kısmına doğru daralmaktadır. Daralan kısımlar açık kobalt mavisi ile kenarları beyaz kalacak şekilde renklendirilmiştir. Taç yaprakların geniş yüzeyleri, nefis bir kırmızı ile boyanmıştır. Ayrıca taç yaprakların üstünde sağ ve sol tarafta turkuaz renkli küçük birer yaprakta yer alır. Motif, açık kobalt mavisi ile boyalı ince bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde küçük zarif turkuaz ile renklendirilmiş yapraklar bulunmaz.



Resim 16. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 16. Pano içerisindeki karanfil motifi

Türbenin çıkış kapısının yan duvarlarında sümbül, zambak, lale, karanfil motiflerinden oluşturulmuş ulama kompozisyon ile parça çiniler de bulunmaktadır.

Ulama kompozisyon içerisinde yer alan karanfil motifi iki çanaklıdır. Her iki çanağın uçları sivri dişlidir. İlk çanak açık kobalt mavisi, ikinci çanak turkuaz renk ile boyanmıştır. Her iki çanak arasında küçük bir hava payı yer alır. İkinci çanağın hemen üzerinde yelpaze gibi açılmış yedi dilimli taç yapraklar bulunmaktadır. Taç yaprakların rengi kırmızı olup, içleri beyaz bırakılmış damlalarla süslenmiştir. Ayrıca taç yaprakların üzerinde üç adet sağ-sol ve ortada küçük helezonlar bulunur. Motif, koyu kobalt mavisi ile renklendirilmiş bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde karanfilin yaprağı bulunmaz.



Resim 17. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 17. Pano içerisindeki karanfil motifi

Parça çiniler içerisinde yer alan karanfil motifi iki çanaklıdır. Birinci çanak koyu kobalt mavisi, ikinci çanak ise turkuaz ile renklendirilmiştir. İkinci çanağın ortasında kırmızı renkli küçük bir damla bulunur. Çanaklardan hemen sonra altı dilimli taç yapraklara yer verilmiştir. Yalpaze şeklini çok iyi yansıtan taç yapraklar çanak kısmına doğru daralmaktadır. Daralan kısımlar açık kobalt mavisi ile renklendirilmiştir. Taç yaprakların geniş yüzeyleri soluk bir kırmızı ile boyanmıştır. Taç yaprakların üzerinde sağ ve sol tarafta turkuaz ile renklendirilmiş küçük yapraklar bulunur. Karanfil motifi küçük çini parçası üzerinde yer aldığı için nasıl bir sap üstünde yer aldığı bilinmemektedir.



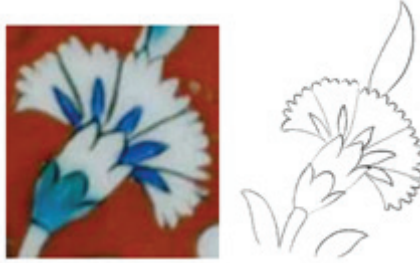
Resim 18. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 18. Pano içerisindeki karanfil motifi

Parça çiniler içerisinde yer alan bir sonraki karanfil motifi ise tek çanaklıdır. Çanağın rengi turkuaz olup, uçları sivri dişlidir. Çanağın hemen üzerinde beş dilimli taç yapraklar yer alır. Taç yapraklar koyu kobalt mavisi ile renklendirilmiştir. Taç yaprakların üzerinde sola doğru küçük bir helezon bulunmaktadır. Karanfil motifi, turkuaz renkli çok ince bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde karanfilin turkuaz renkli ince, uzun zarif yapraklar bulunur.



Resim 19. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 19. Pano içerisindeki karanfil motifi

Parça çiniler içerisinde yer alan bir sonraki karanfil motifi, kırmızı zeminli bir şemse içerisinde yer alır. Karanfil motifi, iki çanaklıdır. Her iki çanağın uçları sivri dişlidir. İlk çanak yeşile yakın turkuaz, ikinci çanak beyaz renklidir. İkinci çanağın üzerinde beş dilimli taç yapraklar yer alır. Taç yapraklar sivri dişlidir. Taç yaprakların çanağa doğru daralan kısımları içerisinde açık kobalt mavisi ile badem şeklinde noktalar vardır. Karanfil motifi, kalın, beyaz bırakılmış bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde karanfilin yaprakları bulunmaz.



Resim 20. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 20. Pano içerisindeki karanfil motifi

Parça çiniler içerisinde yer alan bir sonraki karanfil motifi, kırmızı zeminli bir şemse içerisinde yer alır. Karanfil motifi, iki çanaklıdır. Her iki çanağın uçları sivri dişlidir. İlk çanak yeşile yakın turkuaz, ikinci çanak beyaz renklidir. İkinci çanağın üzerinde beş dilimli taç yapraklar yer alır. Taç yapraklar sivri dişlidir. Taç yaprakların çanağa doğru daralan kısımları içerisinde açık kobalt mavisi ile badem şeklinde noktalar vardır. Ayrıca taç yaprakların üzerinde turkuaz ve beyaz ile renklendirilmiş olan motife görece irice bir yaprak bulunur. Karanfil motifi, kalın, beyaz bırakılmış bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde karanfilin bir kısmı turkuaz ile renklendirilmiş olan yaprakları yer alır.



Resim 21. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 21. Pano içerisindeki karanfil motifi

Parça çiniler içerisinde yer alan bir başka karanfil motifi, kırmızı zeminli bir şemse içerisinde yer alır. Karanfil motifi, iki çanaklıdır. Her iki çanağın uçları sivri dişlidir. Çanakların ikisi de beyaz bırakılmış olup, ilk çanağın ortasında kobalt mavisi, ikinci çanağın ortasında turkuaz renkli birer nokta yer alır. İkinci çanağın üzerinde beş dilimli taç yapraklar yer alır. Taç yapraklarda çanakta olduğu gibi beyaz bırakılmış olup, içleri kobalt mavisi birer nokta ile süslenmiştir. Ayrıca taç yaprakların üzerinde turkuaz ile renklendirilmiş olan motife görece irice bir yaprak bulunur. Karanfil motifi, ince, beyaz bırakılmış bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde karanfilin bir kısmı turkuaz ile renklendirilmiş olan yaprakları yer alır.



Resim 22. Pano içerisindeki karanfil motifi Çizim 22. Pano içerisindeki karanfil motifi

Karşılaştırma: Fatih Sultan Mehmed'in yaptırmış olduğu Eyüp Sultan Türbesi'nin iç kısmı alt pencerelerin üst hizasına kadar tamamen çini ile kaplıdır. XV. yüzyıldan XVIII. yüzyıl sonuna kadar olan geniş bir döneme ait olan bu çiniler İznik, Kütahya ve Tekfur Sarayı çinilerinin renk ve motif özelliklerini çok iyi yansıtmaktadır. Birçok dönemin çini örneklerinin bir arada görülmesi, Eyüp Sultan Türbesi'nin en önemli özelliklerindendir.

Türbedeki karanfil motifleri XVI. ve XVII. yüzyıl çini sanatının tüm karakterini taşımaktadır. Genel olarak natüralist üsluptaki desenlerde gö-

rülen karanfil motiflerinin sırları parlak, renkleri canlıdır. Türbe içerisindeki karanfillere turkuaz, kobalt mavisi, sarı, beyaz ve kırmızı renkler hâkim olup, bazı karanfiller çok başarılı bir şekilde üsluplaştırılmıştır. Öyle ki üsluplaşmış bu karanfillere incelenen diğer yapılarda rastlanmamaktadır. Eyüp Sultan Türbesi içerisinde bolca ve değişik karanfil motifine yer verilmiş olması yapıyı diğer yapılardan ayıran en önemli unsur olmuştur.

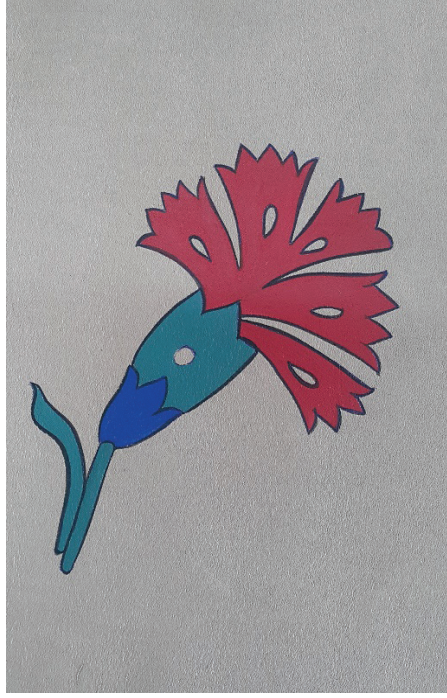
Karanfil Motifinin Tezminat Olarak Deriye Uygulanması

Çalışmada kullanılan deri ürünlerinde alt işlenti proseslerinde yapılmış olan teknik uygulamalar tabaklama prosesine kadar birebir aynıdır. Alt işlenti prosesi ıslatma/yumuşatma, kıl giderme/kireçlik, kireç giderme/sama ve pikle/salamura aşamalarından oluşmaktadır. Tabaklama prosesinde ise krom kullanılmıştır. Tabaklamanın ardından mekanik işlemler prosesi gelmektedir. Kullanılan deri örneklerinde mekanik işlemlerde farklılaşma başlamaktadır. Tüm işlemlerin tamamlanmasından sonra ürünlerin boyanma işlemine geçilir. Bu noktada istenilen çeşitte boyama yapmak mümkün olabilmektedir. Çalışmada tüm alt işlentisi ve mekanik işlemler tamamlandıktan sonra boyama işlemi de tamamlanmış bir ciltli deri ile boyama işlemi yapılmamış bir ciltli, bir süet ve bir nubuk deri örnekleri kullanılmıştır.

Deri örneklerine uygulanan boya akrilik boya olarak bilinen bir boya çeşididir. Boya renkleri çilek kırmızısı, firuze rengi ve ultramarin mavi renk kullanılmıştır. Çizimlerin tahrirlerinde siyah akrilik boya tercih edilmiştir. Tüm uygulamalar, Eyüp Sultan Türbesinde yer alan karanfil motiflerinden birebir alınmıştır.

İlk örnek boyama işlemi tamamlanmış ciltli deri örneğidir. Uygulanan karanfil motifi iki çanaklıdır. Birinci çanak ikinci çanağa göre daha küçüktür. Her iki çanağın uçları sivri dişlidir. Birinci çanak açık kobalt mavisi, ikinci çanak ise yeşile yakın turkuaz renk ile boyanmış olup, ortasında kırmızı renkli bir nokta bulunur. İkinci çanaktan sonra beş dilimli taç yapraklar yer alır. Yelpaze gibi açılmış olan taç yapraklar kırmızı ile renklendirilmiş olup, üzerleri beyaz bırakılmış damlalar ile süslenmiştir. Karanfil motifi, ince, uzun, hafif kıvrımlı, turkuaz renkli bir sapa bağlanmıştır. Bu sap üzerinde karanfilin turkuaz renkli küçük kıvrımlı yaprağı bulunur.

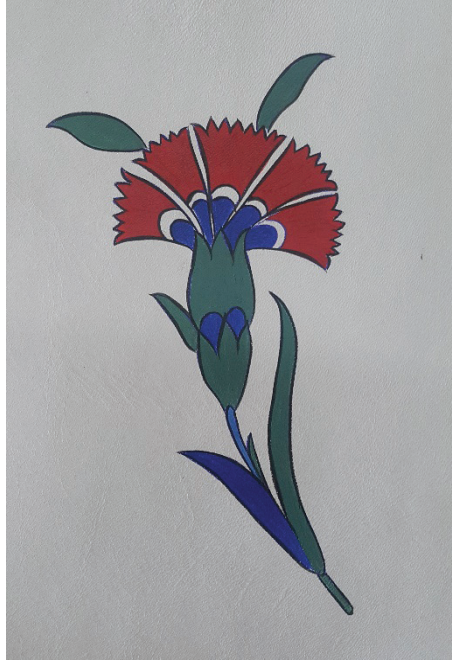
Resim 8 ve çizim 8’de görünen örneğin deriye uygulanmış formu Resim 23’te yer almaktadır.



Resim 23. Boyanmış ciltli deri üzerinde akrilik boya kullanılarak yapılan karanfil motifi

İkinci örnek boyama işlemi yapılmamış ciltli deri örneğidir. Uygulanan karanfil motifi turkuaz renkli iki çanağa sahiptir. Çanakların uçları sivri dişlidir. Birinci çanağın üzerinde kırmızı renkli iki noktacık bulunur. İkinci çanaktan sonra beş dilimli taç yapraklar yer alır. Taç yaprakların uçları beyaz bırakılmış olup, içleri kırmızı bir nokta ile süslenmiştir. Taç yaprakların çanağa doğru daralan kısımları kırmızı ile boyanarak katmerli bir görünüm oluşturulmuştur. Ayrıca taç yaprakların üzerinde turkuaz renkli irice bir yaprak bulunur. Karanfil motifi, ince uzun, beyaz bırakılmış bir sapa bağlanmıştır.

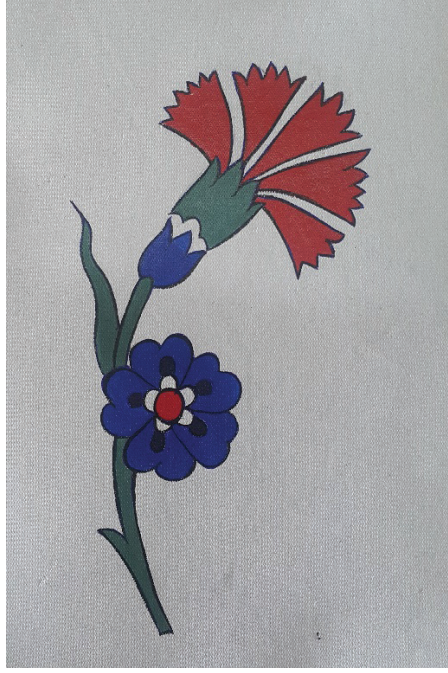
Resim 1 ve çizim 1’de görünen örneğin deriye uygulanmış formu Resim 24’te yer almaktadır.



Resim 24. Boyanmamış ciltli deri üzerinde akrilik boya kullanılarak yapılan karanfil motifi

Üçüncü örnek boyama işlemi yapılmamış süet deri örneğidir. Uygulanan karanfil motifi iki çanaklıdır. Her iki çanağın uçları sivri dişlidir. İlk çanak ikinci çanağa göre biraz daha kısadır. Her iki çanak arasında küçük bir hava payı yer alır. Yeşile yakın turkuaz renk ikinci çanakta, açık kobalt mavisi renk ise ilk çanakta kullanılmıştır. İkinci çanaktan hemen sonra beş dilimli taç yapraklar yer alır. Taç yapraklar kırmızı ile renklendirilmiş olup, uçları sivri dişlidir. Karanfil motifi yeşile yakın turkuaz ile renklendirilmiş ince bir sap ile bağlıdır. Bu sap üzerinde motifin turkuaz renkli, küçük bir yaprağı yer alır.

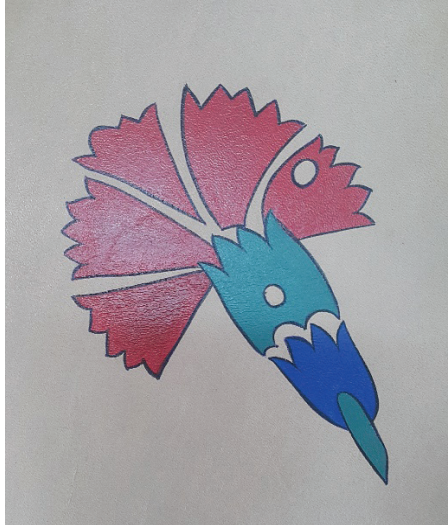
Resim 6 ve çizim 6'de görünen örneğin deriye uygulanmış formu Resim 25'te yer almaktadır.



Resim 25. Boyanmamış süet deri üzerinde akrilik boya kullanılarak yapılan karanfil motifi

Dördüncü örnek boyama işlemi yapılmamış nubuk deri örneğidir. Uygulanan karanfil motifi iki çanaklıdır. Her iki çanağın uçları sivri dişlidir. İlk çanak açık kobalt mavisi, ikinci çanak turkuaz renk ile boyanmıştır. Her iki çanak arasında küçük bir hava payı yer alır. İkinci çanağın hemen üzerinde yelpaze gibi açılmış, beş dilimli taç yapraklar yer alır. Taç yaprakların rengi kırmızıdır. Motif, açık kobalt mavisi ile renklendirilmiş bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde turkuaz renkli karanfil yaprağı yer almaktadır.

Resim 9 ve çizim 9'de görünen örneğin deriye uygulanmış formu Resim 26'te yer almaktadır.



Resim 26. Boyanmamış nubuk deri üzerinde akrilik boya kullanılarak yapılan karanfil motifi

Değerlendirme

Deriden üretilme malzemelerin kullanımı, ilk çağlardan itibaren insanların doğa şartlarına karşı korunmak amacıyla, örtünme ve barınma ihtiyaçlarıyla ortaya çıkmıştır. Deriyi işleme ve işlenmiş deri ürünlerini gündelik hayatta kullanma fikri, konargöçer yaşam tarzından sıyrılıp yerleşik düzene geçen insanların, yerleşik hayatta ihtiyaç duydukları eşyaları üretmeye başlamalarıyla ortaya çıkmıştır. Önceleri örtünme amaçlı kullanımına daha sık rastlanırken, neolitik dönemin sonralarından itibaren çeşitli barınak ve ev eşyasında da kullanılmıştır. Aynı zamanda derinin alışveriş objesi olarak para gibi kullanıldığı pişmiş kil tabletlerden anlaşılmaktadır (Yelmen 1998).

Günümüzde oldukça fazla kullanım alanına sahip deri üzerinde yapılan farklı bilimsel çalışmalara rastlanmaktadır. Ancak akrilik boya çalışması ve bunun sabitlenmesine dair bir çalışma bulunmamaktadır. Hatta akrilik boya, günlük kullanım deri ürünleri üzerinde istenmeyen bir ürün olarak bilinmektedir. Özellikle giyim eşyası olan deri ürünlerinde akrilik boyanın nasıl çıkarılacağına dair bir arayış bile vardır.

Bu çalışma deri üzerinde yapılacak tezyinatın akrilik boya ile de yapılabilirliğini, bu boyanın deri üzerinde sabitlenebileceğini ve deri boyamada kullanılan boya çeşitlerine alternatif olacağını göstermektedir. Özellikle maliyet açısından bakıldığında deri boyamanın alternatiflerinin bulunması son derece önemlidir. Bu kapsamda çalışmanın bundan sonraki çalışmalarda fikir vereceği umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Doğanay, A. *Osmanlı Tezyinatı, Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604*. Klasik Yayınları.
- Bayındır, A. (2003), “Eyüp Sultan’daki Anıtsal Kültür Varlıklarımızdan Örnekler”, Eyüp Sultan Sempozyumu 6, İstanbul,
- Yelmen, H. “Kazlıçeşme’de 50 yıl” 1. Cilt, Ezgi Ajans Reklamcılık ve Yayıncılık, İstanbul, 1998.

“

Bölüm 2

POST-MODERN SANAT DÖNEMİNDE YEREL KİMLİĞİN YANSIMASI

Asuman AYPEK ARSLAN¹

Sibel KURTOĞLU²

1 Doç. Dr. Asuman AYPEK ARSLAN. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye asuman.aypek@hbv.edu.tr ORCID ID : 0000-0002-9400-2642

2 Araş. Gör. Sibel KURTOĞLU. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye, sibel.kurtoglu@erbakan.edu.tr ORCID ID: 0000-0003-4453-7451

”

GİRİŞ

İnsan devamlı bir devinim halinde, çağa uyum sağlayarak bir değişim halindedir. Bu devinim kişinin mekana, zamana, topluma, yaşam biçimlerine ayak uydurmasını kolaylaştırırken aynı zamanda kişinin kabullenme ve ayrılma sürecini değiştirebilmektedir. Bugünün koşullarında kişinin ait olduğunu hissettiği her olgu her an değişim gösterebilmekte; aile, sosyal çevre, inanç, cinsiyet, cinsel eğilim, yaşam şekli dönüşüme açık hale gelmektedir. Bu durumun temelinde yatan belli bir dönem vardır, yaşanan büyük değişim, kaos, yıkım, devrim gibi atılımlar kimliklerde ki bu dönüşümün temelinde yatmaktadır. II. Dünya Savaşının getirisi olan sanayileşme, iş dağılımları, hiyerarşi, tüketim çılgınlığı, sanal görsellik, reklam, pazarlama, kullan-at tüketimi gibi kavramlar insan ilişkilerini, bireyin beklentilerini, ihtiyaçlarını ve isteklerini değiştirmiştir. Bu koşullarda birey artık kalabalık içinde yalnızlaşmış, yabancılaşmış, yerellikten uzaklaşarak evrensel olmaya çalışmıştır. Bu dönemde birey özgün ve farklı olmaya çalışmaktadır. Farklılığını bulunduğu ortamdan, görünüşünden, sanal görüntü üzerinden kabullendirmeye çalışmaktadır.

Postmodernistlere göre birey değişim ve oluşum halinde olup, etkilenebilir ve etkilemeye hazır durumdadır. Bu durumda insanın özgür ve özgün olması gerçeklerle ters düşecektir. Özellikle teknolojinin yarattığı sanal mecranın olduğu dünyada özgünlük ve farklılık yine etkileşimler üzerinden doğmaktadır. Yaşanan bu ortam modern sonrası dönemde postmodernizm dönemine kapıları aramış, sorgulama, eleştiri, bireysel olma ve anlam arayışları var olmuştur. Kuralsızlık ve belirsizlik postmodernizmin temelini oluşturmuş, parçalanmışlık, bölünmüşlük ve farklılık etrafında durulmuştur. Her an değişime uğrayabilecek kimlikler, heterojenlik, belirsizlik, özgünlük ekseninde var olmaktadır.

Postmodern dönemde kimlik, toplumsal değişimlerin hızı ve karmaşası karşısında kırılgan ve değişken bir yapıya sahip olmuştur. Teknolojiye bağlı olarak zaman ve mekan tanımları değişmiş, kimlik sorunsallaşmış ve öznenin değerleri sarsılmıştır. Fakat bu süreçte kimlik yeniden bir oluşum sürecine girmiştir. İnsanın belirli bir konuma sahip olamayacağı kültürel bir ortam doğmuştur (Karaduman, 2007; s. 50).

Postmodernizm birçok alanda varlığını hissettirmiş, sanatta ise fikirlerin ve eserlerin oluşumunda bir akım haline gelmiştir. Bu dönemin eserlerinde kavram, imge, anlam ön plandadır. Sanatlar arası birleşimler görülmüş ve biçimi bozma ile beraber özgür malzeme ve ürün kullanımı devreye girmiştir. . Postmodern sanatta eleştiri, sorgu, anlam arayışı, imgelerin temelini oluşturmuş, verilen mesajın değeri, manifestosu, anlamı görünenin tamamlayıcısı niteliğinde olmuştur. Sanatçı izleyiciyi, sorgulama ve düşündürme aşamasında sergileme sürecine dahil etmiş izleyici de alışık olunan görüntülerin yarattığı etkileri verilen mesajlarla yoğur-

muştur. Bir tuvalin duvarda asılı olmasına alışmış olan izleyici için zemin serilen tuval ve üzerine konulan hazır nesne sorguya ve kabullenmeye doğru bir süreci başlatmıştır. Sanatta gerçekleşen bu değişim kimliklerin dönüşüm paralelinde gerçekleşmiş ve bu sayede görünenin kabullenmesi kolaylaştırmıştır. Örneğin bu durum modern öncesi bir dönemde yaşansaydı yani bir yatağın üzerine boyalar sürerek ona anlamlar yüklenip bir eser olarak tanıtılsaydı, bireylerin kabullenmesi ya zaman alacak ya da anlamsızca sorgulanacaktı. Fakat 1950-60 lı yıllar sonrasında birey (kimlik) ve yaşantıda ki değişim zaten insanı sorguya açık, farklılık arayışında, bozulan biçimlerin anlam arayışına itildiği bir dönemi kapsadığı için izleyici görünenin ve mesajın anlamını sorgularken kafa karışıklığı olmadan, yaratıcı ve özgün nitelendirmesinde kabullenmektedir. Yani kimliklerin ve sanatın birbirine uyumu bu paralelde gelişmeleri ve dönüşümlerin hızla çoğalmasını beraberinde getirmektedir.

1. Modernizm ve Kimlik Kavramı

Hızla değişen dünyada modernizm kavramı, kimlik üzerinde ki gücün bireye ait olması gerektiğini ele almış, önemli kararların alınmasında bireyin fikirlerinin baz alınması gerektiği vurgulanmıştır. Üretimde ki değişen yöntemler ve iş sınıfları bu dönüşümde önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Kapitalist sistemin sınıflar üzerinde yarattığı ayırım ve sınırlar ekonomik gelişmelerde, toplumsal, sosyal sınıflarda ve sorumluluklarda köklü değişimlere sebep olmuş yaşanan bu değişimler doğrudan kimlik problemlerinin doğmasına yol açmıştır. Değişen sosyal ve toplumsal roller üzerinde bölünmeler yaşayan modern birey, yapılacak tercihler ve seçimler konusunda zorluklar yaşamış bu sorunlar çatışma ve iç gerilimleri doğurmuştur (Karaduman, 2010: 2890). Gelenekselin reddi olarak başlayan modernizm kavramı, bireysellik ve özgürlük düşüncesini temel almaktadır. Modernizm ile; özerklik, bireysel haklar, insani değerler, pozitivizm, rasyonalizm gibi değerler benimsenmiş; gruplaşma, feodal sistem ya da değişmez doğrular gibi geleneksel yapıya ait kavramları reddedilmiştir. Modernizm kavramı kimlik üzerinde, gelenekselden farklı olarak yeni bir devinim kazandırmış, bu doğrultuda kimlik kavramı yeniliğe ve değişime uğrayabilmiştir. Kişinin ihtiyaçlarına ve yaşam şartlarına bağlı olarak değişen kimlik olgusu devamlı yenilenebilir ve değişebilir bir niteliğe sahip olmuştur.

Modernitenin temelinde yatan demokrasi, kapitalizm, sanayileşme, bilim, şehirleşme gibi hareket ve olayların karşılığı birey ve özgürlüktür. Modernizm, modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, laik düşünce, nesnelleşme ve rasyonelleştirme süreçlerine gönderme yapar

Toplumun sosyal sisteminin temelinde yer alan kimlik kavramı, kişinin yaşam alanı, sosyal statüsü, inanç, değer yargıları, kültürü gibi değişkenleri sembolize etmektedir. Kısaca kişilerin, yaşamı ve kim olduğu-

nu tanımlayan, kimsiniz, nerelisiniz gibi sorulara verilen yanıtlar kimlik kavramını kapsamaktadır (Güvenç, 1993:3). Gelenekselliğin katı ve değişmez kimlik anlayışı modern süreçte anlamını değiştirmiş toplumsal normlara göre şekillen, ben kimim sorusuna yanıt arayan bir anlama sahip olmuştur. Durağan bir yapıdan devinime sahip bir yapıya bürünen modern kimlik kavramı toplum değerleri ile paralel olarak karşılıklı etkileşim kurmaya başlamış, bu sayede bireye yüklenen sorumluluklar artarak kimliğin oturmasında daha belirgin atılımlar sağlamıştır. Modernizmden önce kimlik kavramında baskın bir inanç olgusu hakim iken modernizmle birlikte bireycilik baskın hale gelmiştir. Dinin kimlik üzerindeki azalan etkisi kişilerin varlık üzerine tüm kavramları daha açık sorgulamasını sağlamış, her sorgulama bireyin kimliğini oluşturma sürecinde bir yenilik katmıştır. Bireyin kimlik oluşturma sürecinde dinin baskın tutumu yerine gelenekselden bir parça olarak, öteki ve toplumsal sınırlandırmalarla genişlemekle beraber sabit noktaları da vardır. Toplumsal normlar, gelenek ve görenekler kimliği belirlemede temel bir nokta olmasının yanında sınırlandırıcı bir tutuma da sahiptir. Kimliğin belirlenmesinde etkili olan bu tür kültürel değerler kimliğin yerel veya etnik boyutunu etkilemektedir.

Ait olunan bir şey olmaktan çıkan kimlik, modernizmde toplumsal rollere ve normlara göre biçimlenmiştir. Modernleşme sayesinde birey geleneksele göre daha fazla kim olduğunu sorgulamakta ve yaşamın anlamını eskiye göre daha çok sorgulamaktadır. Modernizm ile kimlik kavramı, inşa edilecek bir olgu değil aranarak bulunacak bir değişken gibi ele alınmıştır (Karaduman, 2010: s.2890). İnsan yaşamında büyük ve önemli değişimlerin yaşandığı modern dönemde, kimlik son derece devingen, çok katlı, değişime ve yeniliğe açık bir haldedir. Modernite bir kimlik grubundan meydana gelir; belirgin yanı öteki bağlantılı olup toplumsal bir yapısının olmasıdır. Belirtilen kimlik kümelerinin belli kategorileri ve toplumsal rolleri vardır. İnsan bu toplumsal rollere göre, anne, baba, japon, Katolik, profesör, Müslüman gibi roller ve olanaklarla adlandırılmıştır. Bu sayede yeni kimliklerin sınırları genişlerken, mevcut kimlikler geleneksel ve yerel toplumlarda ki kimliklerle paralel olarak sınırlı ve sabittir (Kellner 2001: 195-196). Kimliğin belirlenmesi veya değişmesinde kültürler arası etkileşimler de etkili olmuş özellikle modernizm ile yaşanan küreselleşme kimlik ve kültür üzerinde büyük değişimler meydana getirmiştir. Örneğin sanayileşmenin bir getirisi olan göçlerin kimlik üzerinde büyük etkileri görülmüştür.

Kültürler arası etkileşimler küreselleşme sürecinde daha yoğun yaşanmış, küresel akışların etkisiyle göç olgusu hızlanmış ve gelişen medya etkisi ile kültürel etkileşimler evrensel oranda yaygınlık göstermiştir (Aslanoglu, 2000: s.347). Modernizmle değişen kimlik; göç ve medya organları gibi olgularla da değişim göstermiştir. Örneğin göç eden bireylerin yaşam alanının ve alışkanlıklarının tersi bir yerde düzen kuracak olması,

kimliğin tekrar şekilleneceğini ve bu süreçte bireyin kendisi ile ilgili sorgulamaları yeniden yapmasını doğuracaktır. Bölge, yaş, statü gibi değişkenlerin her yerde farklılık gösterebilmesi göç yaşayan bireyin sorumluluklarını ve toplumun değer yargılarını yeniden sorgulamasına yol açacak olup, modernizmin bir getirisi olarak kimlik yeniden şekillenebilecektir. Kimlik, modernizm süreciyle yeni bir anlam kazanmış ve değişime uğrayabilecek bir yapıya sahip olmuştur.

2. Post -Modernizm

Günümüzde pek çok kişi tarafından postmodern olarak anılan bir zaman içinde bulunmaktayız. Postmodernite uzun zamandır modernizmin yerini almıştır kimisi için ise modernizm ile postmodernizm varlığını birlikte sürdürmektedir. Modernite Aydınlanma çağı ile başlayan, bilimin dünyanın geleceğini kurtarma potansiyelinin olduğuna inanılan bir dönemi kapsar. Bu dönem aynı zamanda entelektüel anlamda filozofların akılcılıkla evrensel gerçeklere ulaşabileceğine inanılan bir dönemdir. Modernite; Rene Descartes, Immanuel Kant ve diğerlerinin rasyonalizminden etkilenmiş, Postmodernite ise Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, John Dewey gibi filozoflardan etkilenmiştir. Bu düşünürler gerçekliği yansıtmaması konusunda modernistlerden kuşku duyarken bilgi ve hakikat üzerine daha temkinlidirler. Postmodernistler bireyi merkeze alır, benlik kavramının dil, toplum ve bilinçdışının bir sonucu olduğu savlar (Barrett, 2014; s. 47,49). Modernizmden farklı olarak genelin yerine özeli, bireyin alması, kimliğin ve sanatın devamlı bir devinim halinde olmasını savunan postmodernizm sınırları ve katı kuralları reddeden bir yapıya sahiptir.

Modernizme karşı bir duruş olarak gelişen post-modernizm, kuralsızlığın, belirsizliğin ve farklılığın kavramsal bir karşılığıdır. Modernizmin kutsadığı her şey, postmodernizm ile sorgulanmaktadır. Farklılık, özgünlük, benzerlik, parçalanmışlık gibi kavramları yücelten postmodern düşünce, benzerliğin ve farklılığın çerçevesinde yer almaktadır. Bu dönemin kimlik oluşum sürecinde modernizmin aksine zaman içinde değişime uğrayan, sağlam olmayan toplumsal koşullar içinde karmaşık, heterojen, çeşitli, karmaşık gibi kavramlar hakimdir. Postmodernizmin ele aldığı kimlik kavramının karşılığı; farklılık ve heterojenlik ile biçimlenmektedir. (Karaduman, 2010; s.2894). Modernizm ile gelen popülerite ve tüketim kültürüne tepki duyan postmodernizm dağınık şehirleşme yapısı, değişen şartlar, teknolojinin yarattığı devinim ortamına eleştirel bir bakış açısı sunmuş ve sanatçılar bu eleştiri kapsamında eserlerini ve malzemelerini değişen zaman koşullarına göre uyarlamışlardır. Modernizmin argümanlarını beraberinde getiren bu değişim; sanatta farklı boyut ve malzemelerle oluşturulan eserleri, sanatsal mekanların yani galeri ve müzelerin dışına taşıyarak sanatın boyutunu başka bir uzamda göstermiştir (Burunsuz, 2020; s.102).

Postmodern düşüncenin kattığı bu yenilik sanatın, kimliği, yaşamın sorgulanmasını beraberinde getirmiş, kimliğin sorgulanması sanatın da yapılandırılmasını gerektirmiştir. Modernizmden veya geleneksel dönemden farklı olarak postmodern dönemde kişiler kimliklerini kaygan temellere dayandırır. Bu süreçte kimlik her gün yenilenme odaklıdır, kişiler ilişkilerinde daima bir devinim halindedir. Şaylan'a göre; postmodernizm farklı yaklaşım ve eğilimleri barındıran, sınırları ve çerçeveleri olmayan bir alandır. Postmodern söylem içinde iki farklı ikilem barındırır; biri kapsamlı bir özgürleştirme yansıması iken diğeri düzeni değişmez değerler ve yaklaşımlardır (Şaylan, 2002; s.33). Sınırları belli olmayan ve değişime her an hazır olan postmodernizm, kimlik açısından bireylerin sorguya açık bir dünya düzeninde benimsediği kimliğin de sorgulanıp yerine yeni kimlik arayışlarının olabileceğinin mesajını barındırır. Bireyi merkezden alan postmodernizm çağında, yeni kavramlar, toplumsal statü ve düzen, sürekli değişen ve gelişen teknolojik atılımlar vardır. Böyle bir dönemde kimlik kavramı belirsizliğin etrafında durmadan yeniliğe açık bir hal almıştır. Kimlik toplumsal anlamda yerel etkilenimlerden çok evrensel etkileşimler ile şekil bulmaktadır. Teknolojinin bireyin özel hayatına kadar indiği günümüzde kimlik kavramını belirgin anlamda etkilemeye yetecek bir güce sahiptir. Kimlik kavramını yerel düşünüp evrensel yorumladığımızda modernizme göre değişimlerin söz konusu olduğu görülmektedir.

Postmodernizm anti-modernist bir tavır olarak değerlendirilen, eklektik bir yapıya sahip, özgün, nitelik, tarz gibi seçkin nitelikleri benimsemeyen bir kuramdır. Kitsch, karmaşık ve kaos gibi kavramlar etrafında oluşmakta ve kuralsız bir yapı içerisinde var olmaktadır. Modernist anlayışın benimsediği anlayışların birçoğuna karşı çıkan postmodernist sanatçılar, modernizmin yenilikçi, geçmişin reddi, sanatın metalaşması gibi konulara karşı bir duruş sergilemektedir (Şahin, 2012; s.92). İçeriğinin esnek ve eklektik bir yapıya sahip olması, geniş bir zaman aralığını kapsamaması, postmodern sözcüğünün geniş bir alanı kapsamaması; onun kavramsal olarak tanımını güçleştirmiş ve sözcüğün anlamlı bir hale gelmesi zorlaşmıştır. Postmodernizm kavramı geniş bir yelpazede kendini gösterirken, günümüz dünyasında hemen hemen her alana girmiş, kendini aşarak başka merkezlere kayış göstermiştir. Kelime yapısı ve anlamının farklı olması postmodern kavramı için, bir tezatlık yaratmıştır; sözcük olarak modern sonrası anlamına gelmektedir fakat anlam olarak modern sonrası değildir. Tarihsel sıralamasında modernizmden daha farklı değerlere sahip olan postmodernizm, farklı alanlarda da var olmuş, felsefi, toplumsal, akademik söylem barındıran ve kurallara sahip bir yapıdadır (Şahin, 2013; s. 236).

Belirsiz sınırları olan postmodernizm devamlı bir devinim halinde bulunması, sorguya açık olması anlamının netliğini belirsizleştirmektedir. Değişime açık bir yapıda olan bu kavram her ne kadar son zamanlarda

isminden söz ettirse de postmodern kavramının içeriğinde tarihsel süreç içerisinde çok eskileri kapsayabilmektedir.

3. Postmodern Sanat

Sanatta savaş, yıkım, devrim, teknoloji gibi olgular daima çığır açıcı etkilere sahip olmuştur. Tıpkı I. Dünya Savaşının yarattığı yıkımın Dadaizm Sanat Anlayışı gibi bir sanatı doğurması gibi II. Dünya savaşı da Postmodern Sanatın doğumu kabul edilir. Dada sanatının kavramlarını da içeren postmodern sanat anlayışında, geçmişini sahiplenme, geçmiş ile bugünü bağdaştırma, farklı sanat pratiklerini uygulama, sanatın birleştirici yönüne ağırlık verme, sınırsızlaşma ve özgürleşme vardır.

Modern olgusunun gelenek haline dönüşümü veya avangardın zamanla yeni olma durumundan ayrılış hızı; değişene karşı olan karmaşık duygunun çoğalması denilebilir. Bu karmaşık duygunun temelinde ki şaşkınlık ve hayret zamanla artan sanat pratikleri ve akımlar karşısında yerini farklı tepkilere devretmiş, avangardın absürt yanı gelişmekte olan post tepkilere ve algı sorunsalında farklı bakış açılarının var olmasını sağlamıştır (Çeken, Akengin ve Arslan Aypek, 2017, s.47).

Makineleşmiş karmaşaya sahip kültürlerin iç içe geçmelerine paralel olarak gerçekleşen dolaylı kültürsüzleşme, aynılaşma sanatçıların farklı sanat pratiklerinde uygulamalar yapmalarına yol açmıştır. Dada, sürrealizm, kavramsal sanat gibi avangart sanat ortamlarında sanatçı kendi ifadelerini oluşturmuştur Kendini eskiyle kıyasladığında yeni olarak adlandırılan modernizm, bu sanat biçimleri postmoderne göre modern olarak tanımlanmaktadır. Postmodern kendini betimlerken, tüm sanat formlarını hatta ilk çağ ve yerleştirmeler dahil olmak üzere kendinden saymaktadır (Araz, s.11). Kendinden önce yaşamış tüm akımlara referans sağlayabilen postmodernizm, mimari ve plastik sanatlarda değişiklikler dizisi olarak belirginleştirmiştir. Katı, öz, belirgin kurallar kalmamış bunların yerine sınırsızlığın, özgürlüğün, günahların olmadığı ya da her şeyin günah olduğu yeni bir dünya düzenine bırakmıştır (Baykam, 1989; s.6).

Yeni doğan bu sanat anlayışında, estetik ‘güzel’ yerini metinselliğe bırakmıştır, artık yapıtları görmekten çok okumak söz konusudur. Duyusal ve formun önemini kaybetmiş bunun yanında imgelerin kavramsızlığı geçerliliğini yitirmiş yerine sanat, felsefe dili yani kavram aracılığıyla konuşmaya başlamıştır. Buna göre sanat yapıtının özgünlük veya biricikliği bakımından aura’sı olamaz, bulunduğu yerde olduğu gibi sergilenen veya üretilmiş herhangi bir nesne sanat yapıtı olarak değerlendirilebilmektedir, bu da herkesi sanatçı yapabilmektedir (Türkmen, 2019).

Modernizm ile Postmodernizm arasında bir köprü görevi taşıyan Dada hareketi, modernizmi tüm özgür biçimlere sanat ve sınırsız yaşam değeri vermiştir. Bu akım da anlamın, kaos ve anlamsızlıkta bulunabi-

leceği vurgulanmaktadır. Postmodernizm, belirlediği ilkelerin ve dayanakların birçoğunu dadaizmden almıştır. Postmodernizm ile Dadaizm'in ortak hareketi Batı düşüncesinin rasyonalist duruşuna karşı başlamıştır. Bir neo-dada hareketi olarak gelişen postmodernizm, burjuva ile tanımlanan her şeye karşı çıkarken, toplumsal ve öznel felsefeye odaklanmıştır (Tunabay, 2016). Duchamp'ın savaş ile beraber sanatı bir protesto aracı olarak kullanması (Resim 1), eserlerinde sanatın sorgulanması gerektiğini ve alışılmışın dışında meydana getirdiği çalışmalar sanatla beraber benlik algısında da sorgulamaları getirmiştir. Aynı şekilde ikinci dünya savaşından sonra da sanatçılar sorgu ve eleştiri ile eserlerini oluşturmuşlardır.



Resim 1. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.

Postmodern sanatta var olan özgürlük gibi kavramlar sanatçının önüne sınırsız bir düşünce özgürlüğünü, sınırsız, kuralsız ortamlarda yaratmasını sağlar. Sanatçı geçmişten kopmayarak ve kabullenici bir yaklaşımla benzersiz, özgür eserler yaratır. Burada sanatçının malzeme sınırı, teknik sınırlaması, konu sınırlaması yoktur sanatçının hayal gücü ve duyguları ön plandadır. Sanatçı Robert Rauschenberg, döneminin öncü isimlerinden olup, resimde dadacılar gibi kavramsallık katarak, hazır nesnelerle resim sanatını birleştirmektedir. Alışılmışın dışında kullanılan yatay düzlemde ki tuvaler (Resim 2), hem bir enstelasyonun kapılarını aralarken aynı zamanda kullandığı el yapımı hazır nesnelerin yatay düzlemlerde ele alınması heykel ve resim olan iki farklı sanat disiplininin yaratımını sağlamaktadır.



Resim 2. Robert Rauschenberg, Monogram, 1955

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYUUD&titlepainting=Monogram&artistname=Robert%20Rauschenberg>

Sanatçının öncü fikirleri, Duchamp gibi çağının ilerisinde düşünen bir sanatçıdan ilham alması ve çalışmalarında sanatın birleştirici yönüne vurgu yaparak bunu uygulamalarına aksettirmesi Rauschenberg'in baş yapıtlarının temel yapısıdır.



Resim 3. Robert Rauschenberg, Bed, 1955

<https://www.aparences.net/es/arte-contemporaneo/neo-dada-es/robert-rauschenberg-entre-figuracion-y-abstraccion/>

Deneysellliği yalnızca tekniğiyle sınırlandırmayan sanatçı, konu, görsel ifade, renk kullanımı gibi sanat pratiğinin tüm detaylarını irdelemekte ve sanat alanında yaşadığı çağın bir adım ötesinde olmaktadır. Sanatçının kanvas alacak gücü olmadığından Ressam arkadaşı Dorothea Rockburne tarafından kendisine hediye edilen patchwork yorganı tuval gibi kullanmaya karar vermiş ve yorganda ki desen ve kompozisyona soyut tarzda

renklendirmeler ve yastık ekleyerek resme yeni bir yorum getirmiştir (Resim 3) (Çarmıklı, 2017).

Postmodern sanatta görsel dilin değil kavramların, anlatımın ön planda olduğu bilinmektedir. Sanatçı bu alanda eserlerini sergilerken izleyiciyi sanatın oluşum sürecine davet etmekte ve izleyici, eser, sanatçı üçlemesinde bir bağ kurmaya odaklanmaktadır. Hem esere bir devingenlik yüklemekte hem de izleyicinin esere olan algısında durağanlık yerine düşünce de devinime yer vermektedir.

Sanat ve dil arasında ilişki kuran Joseph Kosuth, sanatın doğasında sorgunun yattığını belirtir. Sanatçının ‘sandalye nedir’ sorusundan yola çıkarak izleyicide oluşan merak duygusunun sanat eserinin çözümlemesinde ki aktif rolünü ele almaktadır (Resim 5). Sanatın bir soru olarak ele alınmasından yola çıkarak kavramın temellerine inmiş, görselliğin ön planda olduğu çalışmaların, görülen imgeler etrafında nasıl yorumlanacağını ortaya çıkarmaktadır (İncirkuş, 2020; s.615).



Resim 5. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/

(Resim 5) Eserde 3 farklı bölüm vardır ve izleyiciye gerçek sandalyenin hangisi olduğu üzerine düşünmesi sağlanmaktadır. Bu süreç eser ve izleyici arasında bir etkileşim yaratmaktadır. Postmodern sanatta bilenen geçmiş ile bugün arasında kurulmaya çalışılan bağ bu eserde mevcuttur. Eserin sağında yer alan sandalye fotoğrafı geçmiş üzerinedir, ortada ki sandalye bugüne atıfta bulunurken sol da yer alan sandalye tanımı geçmiş ve gelecek arasında bir bağlantı halindedir.

Sanat alanında postmodernizm kavramının başlıca niteliği yöntemlerin çeşitliliğidir. Sanatta postmodern kuramlar genelde modernist estetiğe güvensiz ve eleştirel bakmakta; kapsamına aldıkları ve dışarıda bıraktıkları arasında derin bir bağ kurmaktadır. Bazı eleştirmenler postmodern sanat anlayışında ki bu duyarlılığı bilgiden varlıkbilime uzanan bir çizgi olarak belirtmektedir. Bu süreç; bilgi ile deneyim arasında, kuram ve pratik ile zihinden bedene doğru bir yönelim içermektedir. Bazı eleştiriler; bedenden eğilim gösteren, postmodern anlayışa sahip olduğundan ustan uzaklaşan çağdaş yapıtları betimleme anlayışındadır (Şahin, 2013; s. 249).

Tarihsel öneme sahip sanatçı çalışmalarının yeniden ele alıp yorumlamasını yapan sanatçı Sherrie Levine, fotoğraf sanatını kavramsal işlerle buluşturmaktır. Postmodernizmde karşılaşılan mal etme eylemi sanatçının eserlerinde (Resim 4) sıklıkla karşılaşılmaktadır. Sanatçının sanat ortamında söylenecek söz ve eylemin kalmadığı düşüncesinden hareketle tekrar eden işleri fotoğraflayarak ve kitle iletişim araçları aracılığıyla farklı imgelere dönüştürmektedir. Yeniden düzenleme ve kompoze etme fikrinden yola çıkarak geçmişi sorgulamaktadır (Burunsuz, 2020; s. 112).



Resim 4. Sherrie Levine, Çeşme (Marcel Duchamp'tan sonra) , 1991

<https://awarewomenartists.com/en/artiste/sherrie-levine/>

Postmodern sanatçıların ortak noktaları görünen imgelerin arkasında yatan metinlerle yeniden düzenlemeleri, geçmişten referans almaları, görüntünün ardındaki anlamın ve metnin önemini izleyiciye aksettirmesidir. Sanatçılar bu sanat dünyasında geçmişten kopamamakta, eserlerinde geçmişten referans alınarak bugüne uyarlanması sağlanmaktadır.

Jeff Koons gündelik nesneleri çalışmalarında referans olarak düzen-

leyerek, gündelik nesnelerin kavramsal arka planını reddetmekte, eserlerinde ki görüntüler anlatmak istediği gerçeği doğrudan aktarmakta ve başka bir anlamın var olmadığını ele almaktadır. Geçmişte var olan sözlü biçimlerin birlikte ele alındığı üslup melezliği sanatçının eserlerinde var olmaktadır (Şahiner, 2008).



Resim 6. Jeff Koons, Balon Köpek, 1994-2000

<http://www.jeffkoons.com/artwork/celebration/balloon-dog-0>

Sanatçı popüler imgeleri tasarladığı devasa büyüklükte heykeller oluşturarak sergilemiş (Resim 6), balon gibi geçici olarak nitelenebilen ürünleri bronz çeşidinde malzemelerle yeniden üreterek kalıcılık kazandırmıştır.

Postmodern sanatçılar geçmiş ile bugün arasında bir köprüünün kurulmasını sağlamış, hem yereli hem de evrenseli benimsemiştir. Modernist sanatçıların tersine postmodern sanatçılar yeni bir akım, yeni biçim arayışları, geçmişi reddetme gibi modern sanatın kavramlarını eleştirmiş; ilkçağlardan ilham alarak benimsediklerini eklektik bir bir anlayış çerçevesinde çalışmalarına yansıtılmışlardır.

4. Postmodern Sanat ve Yerel Kimlik

Postmodern sanatta; geleneksel, modernist, kuramsal, kapitalist iktidarın üstesinden gelinebileceğini, karşıt ve eleştirel bir anlayışla tabuların yıkılabileceği savunulur. Postmodern sanatın temelinde ki bu sorgu ve inkar dünyası, bu sanat anlayışının devinim halinde geçmişi ve geleceği sorgulayarak, sınırsız ve özgür bir biçimde üretim yapmasını sağlamaktadır. Sanatçının görüşü, izleyiciyi etkilemek, toplum yapısının beğeni duygusunu harekete geçirecek eserler üretmek değildir burada sanatçı çerçeve-

leri olmayan, duygunun ve düşüncenin zaman, mekan, malzeme farkı ve sınırlaması olmaksızın yaratıcılığını kullanmaktır. Modernizmden ayıran çizgi, modernizmde metalaşma, yenilikçi ve geçmişin reddi varken postmodernizm, eleştirel, geçmişli temel alan, sorgulayıcı bir yapıya sahiptir. Her ne kadar postmodern sanat için modern sonrası tanımlaması getirilse de bu yalnızca kelime anlamı olarak tanımlanabilir çünkü postmodern sanat modern öncesi dönemlerden ilkel dönemlere kadar geçmişli temel almaktadır. Postmodern sanat incelemesinde modernizmden parçalar görülebilmektedir. Yapılan tanımlamalar incelendiğinde postmodern sanatın tıpkı modernizm gibi savaştan, kaostan, yıkımdan etkilendiği eserlerde modernizmden daha özgür dokunuşları barındırdığı bir gerçektir. Burada sanatçının sahip olduğu toplumsal ve sosyal değişim, gelişim, sorun gibi değişkenlere kayıtsız kalamaması, bir akımın doğmasını, savaş gibi bir yıkımın sanatta da yıkıcılığı sağlamasından bahsedilmektedir.

Yerel kimlik olgusunun postmodern sanatta yansımalarının sanatsal bağlamda vurgulandığı nokta geleneksel izlenimlerin etnik referanslarla esere yansıtılmasıdır. Bu kapsamda sanatçıların eserlerinde yerel kimliğin izleri, renkler, desenler, mimari veya buna benzer kavramlar etrafında yansıyabilmektedir. Genellikle bianellerde görebildiğimiz yerel kimlik parçaları farklı sanatçıların eserlerinin bir arada bulunmasını gözler önüne sermektedir. Sanatçının postmodern sanat dünyasında eserlerine yüklediği anlamların, verilmek istenen mesajın içeriği ön plandadır.



Resim 7. Şakir Gökçebağ, Reorientation, 2015

“Şakir Gökçebağ, gündelik yaşamın içinde karşılaştığı sıradan nesnelerin kendisinde yaptığı çağrışımlardan yola çıkarak enstalasyonlar üretmektedir. Gökçebağ'ın eserlerinde kendi bağlamlarından uzaklaşan nesneler sergilendikleri mekanla bütünleşerek yeni anlamlar üretirler. Çoğul bir anlam kapasitesini içinde barındıran bu eserler izleyiciye dünyayı algılamanın başka yollarının da olabileceğini düşündürür. Onları kendi konumları ve etraflarını saran nesnelerle ilişkilerini sorgulamaya davet eder” (Uzunoglu, 2019; s.27).

Sanatçı ve toplum arasında inkar edilemeyen bağ, sanatçının eserlerinde ve sanat anlayışında yenilik ve yaratıcılığı sağlar. Toplumdan aldığı ton, hız, şiddet gibi değişkenler eserin değerini ve anlamını etkilemektedir. Sanat değerleri, içinde bulunduğu zaman ve olayları aşmaktadır. Şartların kendisine verdiği malzeme ile etkilendiği dönüşümlerden yaratımlar yapan sanatçı, bunu mağaranın duvarlarına çizebilir, tapınak ve kiliseyi süsleyebilir, sanat çevresi için eser yapabilir. Gerçek bir sanatçı kendisine zorla dayatılan malzeme ve duruma kulak asmaz, kendi biçim verme isteğine göre durumu kabul eder (Read, 2014; s.122). Sanatçının sahip olduğu nitelik; toplumdan, gerçeklerden, yaşıttan etkilenmeleri mümkün kılmaktadır. Özellikle postmodern sanatta bu etkilenmeler ve sorgulamalar eleştirileri de beraberinde getirmiş, sanatçının kaostan ve yıkımdan etkilenerek sanat yapısını oluşturmasını mümkün kılmaktadır. Geleneği kucaklayan, eserlerde mümkün olduğunca eleştirel ve yaratıcı bir tavırda olan postmodern sanatçı tarihi kendine mal ederek, bugünü anlamlı kılabilmek için geçmişin tüm olanaklarını zorlar.



Resim 7. Sinan Tuncay, Votive, 2015

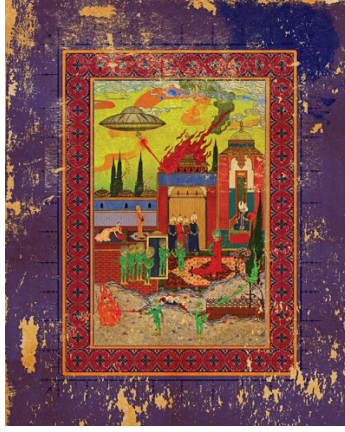


Resim 8. Sinan Tuncay, Bridal Bath, 2015

<https://keinmagazine.com/blog/sinan-tuncay>

Sanatçının ele aldığı kültürel kodlamaların fotoğraf ve video projeleri ile bir araya gelmesi, yerel kimliklerin sanatta özgün formlar ve kompozisyonlar etrafında şekillenmesiyle çağdaş bir vurgu ile geleneği çağdaş ile buluşturmaktadır. Sinan Tuncay'ın eserlerinde göze çarpan yerel ya-

şam tarzları izleyici eserin bir parçası haline getirmekte ve izleyiciyi sorgulama sürecine itmektedir. Bugünün sanatında mesaj içerikli görseller sanatçının eserlerinde hissedilmekte, imgenin ardında derin anlamlar sorgu dünyasına gönderme yapmaktadır.



Resim 9. Murat Palta, 2016-2019

<https://muratpalta.com/2016-2019>

Postmodern sanatta geçmişe bağlılık vardır, sanatçı geçmiş, bugün ve gelecek aralığında esere zaman boyutu yükler. Murat Palta, eserlerinde Osmanlı Dönem minyatürlerine kolaj ve yerleştirmeler yaparak, geleneksel sanat bünyesinde ki bir ürüne yerel etkilerini göz ardı etmeden güncel pratikler ile bugünün biçimlerini yansıtmaktadır.

Bugün postmodern sanat dünyasında geçmişin bağları devam etmekte sanatçının özgün ve yaratıcılığına bağlı olarak teknik ve malzeme sınırı olmaksızın eserler üretilmektedir.

Tarihsel açıdan bakıldığında postmodernizm ikinci Dünya Savaşı sonrasında 1950'li yıllarda ortaya atılmış, edebiyat, mimari, sanat gibi farklı alanlara yansımıştır. Sanatçılar modernizmin getirdiği kuralcı bakış açısından sıyrılmaya çalışmakta ve daha çok yaratıcı, sezgisel ve hayal gücünde dayalı eserlere yönelmektedir. Geçmiş ve şimdi arasında bağların kopmaması, gerçekliğin yerini imgelerin alması, çoğulcu bir yapıya sahip olması ve toplumun dayattığı kural ve düzene karşı olması postmodern sanat kavramının içinde barındırdığı ilkeleridir. Bu sanat ortamının yaratılmasında, dönemin koşulları, ihtiyaç ve gereksinimler incelendiğinde savaşın getirdiği başkalaşım göze çarpmaktadır. Tıpkı birinci dünya savaşının yarattığı ortamdan kaynaklanarak sanatta devrimlerin olması, dada akımının doğması gibi değişimler ikinci dünya savaşı sonrasında da yaşanmış, sanatta sorgulamalara gidilmiş ve postmodernizmin temelleri atılmıştır. Savaş sonrası yeni dünya düzeni adı altında küreselleşme ve tüketim toplumu hız kazanmış, insan hakları ve demokrasi, ekonomi ve

politika gibi kavramlar sahip olduğu amacın ve anlamın dışına çıkmıştır. Kapitalist sistem, nükleer silahlar, bireysel özgürlükler, sanayileşme gibi koşullar etkisini arttırmış bireylerin güven duyguları ile beraber yalnızlığa itilmesini, kimliklerin sorgulanmasına yol açmıştır.

Yaşanan yıkıcı ortamda yenilik adı altında yaşanan gelişmeler, hayatın zorluklarını, göçleri, tekdüze yaşamı, teknolojinin baskısını, yalnızlaşma ve güvensizliği getirmiş, özellikle çağın sanayicilik girişimleriyle bireyler modern kölelik sistemi oluşmuş ve insanlar kalabalık içinde yalnızlaşmıştır. Yaşanan bu değişimler kimlik kavramını doğrudan etkilemiş, benlik algısı sorgulama sürecine girmiş, sahip olduğumuz kimliğimiz olan, dilimiz, geleneğimiz, yaşantımız, yetişme tarzımız değişime uğramıştır. Kimlik kavramının postmodern dünyada yaşadığı dönüşüm, yalnızca kişinin içinde bulunduğu çağı etkilememiştir, o dönemde yaşanan değişimler bugünün yaşantısına temel olmuştur. Örneğin sanayileşmenin getirdiği üretim, tüketim, çalışma, sorunlar yaşantıyı değiştirmiş, değişen yaşantılar bugünü de etkilemiştir. Dolayısıyla kimlik kavramının böylesine keskin değişimi kişinin ya sorgulamasını ya da kabullenmesini beraberinde getirmiştir.

Postmodern olarak adlandırılan çağımızda, popüler kültür araçlarının ve tüketim hızının artmasıyla popüler olarak algılanan her şey sorgusuzca kabullenilmektedir. Popüler ürünlerin deforme ettiği yaşam tarzları, bireyin kimlik oluşumunu etkilemekte, bu etkileşimler insanın nasıl giyip nasıl yiyeceği, konuşma biçimi, stili, yaşam tarzı gibi değişkenler üzerinde tekdüze ve standart kimlikler oluşturmaktadır (Kurtoğlu, 2021; s. 36).

Yaşanan değişimler kimlik kavramının birey tarafından oluşturulmasını mecbur kılmış, değişen dünya düzeninde alınan kararlar bireyin kendi kararına bırakılmıştır. Bu oluşumda modern kapitalist toplumun yaşantıya getirdiği dönüşümler; üretim biçimleri, tüketim çılgınlığı, iş bölümü büyük bir etkiye sahiptir. Ekonomik gelişmeler ve göçlerle artan kentsel yaşam, toplumsal rollerin değişimine, sorumlulukların artmasına ve doğal olarak kimlik problemlerine yol açmıştır. Yeni düzene uyum sağlamak adına, sosyal rollere adapte olmaya çalışan birey, rol ve sorumluluk bölünmüş böylelikle kimlik üzerinde çatışmaların, gerilimlerin olmasına yol açmıştır. Modern çağın toplumsal değişim ve koşulları bireyi yapacağı tercih ve seçimleri konusunda zor durumda bırakmış kimlik üzerinde sorunları arttırmıştır (Karaduman, 2010; s.2890). Yaşanan tekdüze hayat kimlik üzerinde de tekdüzeliği oluturmaya çalışmıştır. Değişen düzen, yaşam şartları bireylerin sürece uyum sağlama aşamasında kimliklerini sıradanlığa ve tekilliğe itilmesini mecbur bırakmıştır.

Yaşanan toplumsal dönüşümler yeni düzende; üretim tekniklerinde, moda da , fikir ve ideolojilerde, değerlerde, emek süreçlerinde, geçici ve kalıcılıkta anlamların sorgulamasına sebep olmuştur. Kimlik kavramı da

sınırları zorlayan bir karaktere bürünerek tıpkı diğer her şey gibi dönüşüme uğramıştır. Tüketim toplumunun metalaştırdığı kullan-at kültürü insan ilişkilerine de yansımıştır. Kullan ve at toplumunun anlamı sadece tüketim-üretim nesnelerinde değil aynı zamanda değerlerin, yaşam tarzlarının, ilişkilerin, geleneklerin, mekanların kullanımını da kapsamaktadır (Harvey, 1997; s.319).

Postmodernister, toplumsal yapıların yerel niteliklerine önem vermişler ve moderniteye özgü sınıf ve ulus gibi yapılar yerine tikel kimlik yapılanmalarına vurgu yapmışlardır. Postmodernizmde öznelere ortak kimliklerinin var olmadığı, evrenselin tarihe karıştığı söylenmektedir, bireyler kimliklerini evrensel değerler üzerinden değil tikellikler üzerinden yapılandırmaktadır. Postmodern dünyada kimlikler, kültürel, cinsel, etnik, yerel gibi ayrılmaya başlayarak kimlik savaşı ve politikaları olarak yeni bir mücadele alanı ortaya çıkmaktadır (Karaduman, 2010; s.2896). Postmodernistler yerel ve milli sınırlamasında ki kimlik tanımına karşı çıkmışlardır. Bireyin kendisini tanımlamasında sınırsız seçeneğinin olduğunu ve bu seçeneklerin devingen ve dinamik yapısının kimlik üzerinde mevcut olduğu belirten postmodernler, yerel kimlik, cinsiyet, ırk, sınıf, cinsel eğilim gibi diğer bileşenlerden ayrılamaması gerektiğini vurgulamışlardır (Özkırımlı, 1999; s. 228).

Küreselleşme ve ona eşlik eden postmodernlik tartışmalarında ise; özünde kuralsızlık ve belirlenememezliğin geçerli olduğu bu düzende, modernitenin bütün düşünce ve değer sistemi reddedilmiş, kutsal sayılan her şey tekrar sorgulanmıştır. Moderniteden postmoderniteye geçişle birlikte, kimlik bağlamında ulus ve sınıf gibi bütünlükçü kavramlar terk edilmiş, bunların yerini tikel kimlikler (cinsiyet, ırk, etnisite gibi) almıştır. Parçalanmışlık, bölünmüşlük, farklılık, çoğulculuk, çeşitlilik ve özgünlük yüceltilen değerlerdir; kimlik kavramı bu bağlamda da farklılıklar ve benzerlikler ekseninde inşa edilen ve istenildiği zaman da terk edilen bir yapıdadır. Postmodern kimlik inşasının temel öğeleri imaj ve görünüştür. Yaşam stillerinin ve kimlik yapılarının tüketim odaklı inşa edildiği postmodern dönemde, kimlikler değişken, hemen içselleştirilecek ve kolayca terk edilebilecek şekilde biçimlenmektedir. Postmodernitenin özü, kimlik algısında da kendini göstermektedir (Karaduman, 2010; s.2897).

Postmodernizmin sahip olduğu anlamlar yaşanan dönemin bir parçası olarak bireylerin kimliklerinde, yaşam tarzlarında, dil, yeme-içme, tüketim hızı, ilişkileri, sosyal çevreleri gibi olgularda değişimler meydana getirmiştir. Bu süreçte postmodern sanat, değişen kimlik tanımlamaları paralelinde; tüketim ürünlerinden parçalarla, sorguya açık, devamlı değişim halinde olabilen, göreceli, devingen bir yapıya bürünmüştür. Sanat ve değişen yerel kimlik 1650 sonrasında bugüne değişmekte, devamlı özgün, yaratıcı, eleştirel, dönüşüme açık olmaya devam etmektedir.

SONUÇ

Kimlik ve Postmodernizm kavramlarının birlikte incelenmesi, yaşam koşulları ve dönemin sanat, kimlik, gelenek, tarzında değişikliklerin olması sonucunda dönüşümlerin olması sayesinde mümkün olmuştur. Bugün kimlik tıpkı sanat gibi sorgulanabilir, günden güne değişebilir, devinim halinde olan bir yapıya sahiptir. Postmodern sanat köklerini geçmişten alır, bu tarihsel süreç içerisinde geçmiş, bugün ve gelecek devamlı bir bağlantı halindedir. Kimlik postmodern döneme kadar toplumun ve kültürün referans olduğu bir olguydu, değişen yaşantı üretim biçimleri, çalışma şekilleri, teknolojinin kullanımı, tüketime bağlı hızlı yok oluş kimliğe paralel olarak sanatta da çığır açıcı bir dönüşüm yaşatmıştır. Tüketim kültürünün yarattığı kullan-at ifadesi ilişkiler arasında da yaşanmış bu da doğrudan bireyleri seçimlerinde, ilişkilerinde, deneyim ve yaşam biçimlerinde tekilliğe itmiştir. Bu kapsamda kimlik bir yere ait olmayı reddetmekte, bir aile, cinsiyet, cinsel yönelim, grup gibi kategorilerde bulunmamayı kendine bağdaştırmaktadır. Kimliğin tarihsel süreci incelendiğinde bu kategoriler arasında bağ kurulduğu, ait olmanın var olduğu görülmektedir. Yerel kimlik ise daha özelinde geleneklere, ailelere, toplum yapısına, sosyal gruplara modern öncesi dönemde bağlıyken postmodern sonrasında bu bağ yok olmuştur. Kimlik kavramı bireyin temelinde yer alan, devingen, değişime ve dönüşüme hazır, sosyal yaşamın hareketliliğinde çoklu, karar verme yetisinde tekil bir kavrama bürünmüştür. Modernizm ve sonrasında gerçekleşen birçok yenilikçi sayılabilen atılımlar, sanayileşme, teknolojik gelişmeler, tüketim ve çalışma alanlarının çeşitliliği ile artan hiyerarşi kimlik üzerinde değişimler yaratmış bu dönemin sınırsız ve özgür olarak tanımlanabilecek bir yapıya sahip olmasına neden olmuştur. Burada etkili olan unsur küreselleşme, evrensellik gibi olguların değişen anlamlarıdır. Küreselleşme süreci sonrasında dünya küçülmüş zamandan bağımsız bir hale gelmiştir. Kimliğin yaşadığı dönüşüm ile sahip olunan değişen değerler sanat paralelinde de yaşanmıştır. Modern sonrası olarak adlandırılan Postmodern dönemde kuralsızlık, devamlı değişim hali, kavramlar, anlamlar ve yeniden inşa edilebilirlik hakimdir. Aitlik duygusu postmodern dünyada var olmamaktadır, cinsiyet, cinsellik, ırk, millet gibi gruplaşma ve belirleyici unsurlar reddedilmektedir. Kolayca terk edilebilen ilişkiler, reklam odaklı görüntüler, sanal dünya, imgenin varlığı, çeşitlilik, yaratıcılık kimlikleri değiştirmiş bu değişim postmodern sanatın manifestosunu da etkilemiştir. Postmodern sanatta da temelde var olan birey, sorgulama ve eleştiri kavramları etrafında eserler üretilmekte, malzemenin, nereye ait olduğunun, tekniğin bir önemi olmamaktadır. Anlatılmak istenen, verilen mesajın içeriğidir görüntü ile anlam eş değerdir.

KAYNAKÇA

- Araz, G. (t.y.) Modernizm ve Çağdaş Sanatın Modern Kökleri. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275817> Erişim Tarihi: 31.05.2022.
- Aslanoğlu, A. R. (2000), “Bir Kültürel Karışım Olarak Küreselleşme”, Global Yerel Eksende Türkiye. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Barrett, T. (2014). Sanatı Eleştirmek; Günceli Anlamak. (Çev. Gökçe Metin). İkinci Baskı. Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Baykam, B. “Post-Modernizm-Hayalet Mi, Yoksa Kaygan Bir Balık Mı?”. Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 227.
- Burunsuz, M. (2020). Postmodern Sanatta Eser Ve Kavram Bileşenleri Üzerine Bir Değerlendirme. Yıldız Journal Of Art And Design. 7(2), s. 100-120.
- Çarmıklı, B. (2017). Sanatın Devrimcisi Robert Rauschenberg. <http://www.banucarmikli.com/sanatin-devrimcisi-robert-rauschenberg/> Erişim Tarihi: 31.05.2022 .
- Çeken, B., Akengin, G., Arslan, Aypek, A. (2017). Sanatsal Bir Başkaldırı Olarak Dada. Akdeniz Sanat Dergisi. 10(20), s.44-53 .
- Güvenç, B. (1993). Türk Kimliği, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Harvey, D. (1997), Postmodernliğin Durumu. (Çev: Sungur Savran) Metis Yayınları, İstanbul.
- İncirkuş, B. (2020). Çağdaş Sanat Yapıtının Göstergebilimsel İncelenmesi: Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” adlı çalışması. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22(2), 615-623.
- Karaduman, S. (2007). Medyatik Gerçeklikte Kimlik Temsilleri: Televizyon Haberlerinin Aktörleri Üzerine Düşünceler. Selçuk İletişim Dergisi, Cilt:4, Sayı:4.
- Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. Journal Of Yasar University, 17(5). S. 2886-2899.
- Kellner, D. (2001) Popüler Kültür Ve Postmodern Kimliklerin İnşası, Doğu-Batı Dergisi, Sayı 15.
- Kurtoğlu, S. (2021). Öğretim Elemanlarının Güncel Sanat Eğitimindeki Yeni Yönelimler Hakkındaki Görüşleri. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.
- Özkırımlı, U. (1999), Milliyetçilik Kuramları. Sarmal Yayınları. İstanbul.
- Read, H. (2014). Sanatın Anlamı. (Çev. Nusin Asgari). Hayalperest Yayınevi. İstanbul
- Şahin, H. (2012). Postmodern Sanat. İdil Derigi , Cilt 1, Sayı 5. DOI: 10.7816/idil-01-05-07

- Şahin, H. (2013). Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler. Karadeniz Araştırmaları. Sayı 36, s.235-255.
- Şahiner, R. (2008). Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapı Bozumu, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.
- Şaylan, G. (2002). Postmodernizm, İmge Kitabevi, Ankara.
- Tunabay, F. (2016). Modernizmden Postmodernizme Köprü: Dada. <http://www.azizmsanat.org/2016/12/17/modernizmden-postmodernizme-kopru-da-da-firat-tunabay/> Erişim Tarihi: 19.05.2022
- Türkmen, Ö. (2019). Postmodern Sanat: Bir Uyanış Mı, Yoksa Bir Aldanış Mı? <https://www.ekdergi.com/postmodern-sanat-bir-uyanis-mi-yoksa-bir-al-danis-mi/> Erişim Tarihi: 31.05.2022
- Uzunoğlu, M. (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Kış 2019 (21), s. 21-31.

“

Bölüm 3

**ERWIN PANOFSKY’NİN
İKONOĞRAFİK VE İKONOLOJİK
ELEŞTİRİ YÖNTEMİ BAĞLAMINDA
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC’İN
“AT THE MOULIN ROUGE” ADLI
ESERİNİN İNCELENMESİ**

Merve Karaman¹

1 Arş.Gör.Dr., İstanbul Gedik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye, E-posta: merveilhankaraman@gmail.com ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6010-6996>

”

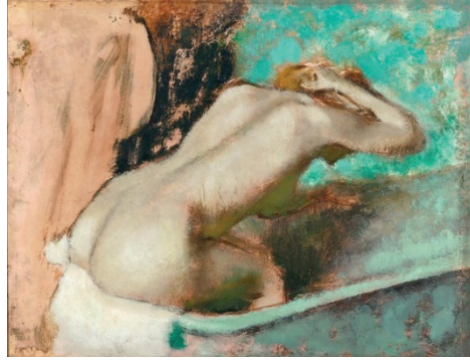
Giriş

Sanat eserinin ve sanatçının iletlediği mesajın algılanması için pek çok farklı eleştiri yöntemleri bulunmaktadır. Bu eleştiri yöntemleri ışığında hem eseri hem de sanatçıyı daha iyi anlamak mümkün olmaktadır. Bir eser oluşturulduğu döneme ait kültürel, sosyolojik, ekonomik ve tarihsel olarak incelenmelidir. Aynı zamanda sanatçının yaşadığı süreçleri ve hayatını incelemek de önemlidir. Bu çerçevede Panofsky'nin yöntemi sanat eseri incelemelerinde etkili rol oynamaktadır.

Bu doğrultuda ilk olarak Lautrec'in yaşamı, içinde bulunduğu dönem ve tarihsel geçmişi üzerinde durmak, sanatı hakkında kısaca bilgi sahibi olmamız, onu daha iyi anlamamız açısından önemlidir. Daha sonra Erwin Panofsky'nin İkonografi ve İkonoloji sanat tarihi yöntemi ile Lautrec'in "At The Moulin Rouge" isimli eseri incelenmeye çalışılmıştır.

Sanatçının kısaca hayatından bahsederek; Henri de Toulouse-Lautrec aristokrat bir ailenin çocuğudur. Lautrec, Albi'de 24 Kasım 1864 yılında doğmuştur. İlkokula Albi'de başladıktan sonra 1873 yılında ailesiyle birlikte Paris'e giden Henri, günümüzde ismi Condorcet olan Fontanes lisesine girmiştir (Altuna, 1961, s. 70). Lautrec 14 yaşında 1878-1879 arasında zor zamanlar geçirmiştir. İki defa attan düşmüştür ve tedavisi fayda etmeyecek şekilde kemikleri kırılmıştır. Bu nedenle yaşadıkları şatonun bahçesinde, tekerlekli sandalyesinde oturarak, çok sevdiği atları seyretmektedir. Lautrec böylece oturduğu yerden bu atların resimlerini çizmeye başlamıştır. Toulouse-Lautrec başlangıçta çevresindeki desenleri çizmiştir ve küçük yağlıboya resimler yapmıştır (Venturi, 1953, s. 269). Resim yapma tutkusu artan Lautrec, o zamanların tanınmış ressamlarından Leon Bonnat'ın Paris'teki atölyesine 17 Nisan 1882 tarihinde girerek Bonnat ve Corman atölyelerinde eğitim görmüştür (Dumont, 1953). Lautrec, Post-Empresyonizm akımının öncülerindendir. Bu sanat akımı fırça darbeleri ve canlı renk kullanılması bakımından *Empresyonizme* benzemektedir. Bu akımın temsilcisi olan Lautrec, genellikle konu olarak günlük yaşamı daha fazla duygu ile ifade etmektedir (Saraç, 2018, s. 67). Lautrec'in çalışmalarında genellikle insan ve hayvan figürleri yer almaktadır. Gençliğinde kırsal, av sahneleri ve atları çalışırken daha sonra desen çizimlerine yoğunlaşmıştır (Felbinger, 2005, s. 69). Lautrec'in kompozisyon anlayışında farklı perspektifler görülmekle birlikte genellikle resme tesadüfen girmiş havası veren figürleri yer almaktadır (Boyut, 2005, s. 94). Lautrec'in sanatsal tarzı gözlem yeteneğinden gelmektedir. Çalışmalarında anlık görüntüleri çizgilerin hareketi, yoğunluğu ile sağlamaktadır (Arnold, 1987, s. 130). Lautrec'in gördüklerini resme yansıtabilme özelliği ailesinden gelen bir yetenektir. Lautrec'in babası hayvan heykelleri yapmakta ve amcası desenler çizmektedir. Sanatçının çalışmalarında belirgin bir özellikte alttan ve farklı bakış açılarıyla çizimler yapmasıdır. Bu du-

rum sanatçının hastalığından dolayı oturarak çalışmasından kaynaklanmaktadır. Lautrec'in çalışmalarında farklı açıları yakalaması onu daha da geliştirmiştir (Arnold, 1997, s. 2). Bu konuda dönemindeki ressamlardan etkilenmiştir. Henri de Toulouse Lautrec, ilk dönem çalışmalarında Delacroix'nın konu ve renk kullanımından, Rene Princeteau'nun çalışmalarındaki hayvan ve doğa figürlerinden, Degas'nın anlatım üslubundan esinlendiği görülmektedir (Çığır, 2012, s. 100). Edgar Degas, Lautrec gibi soylu bir ailenin üyesidir ve Lautrec'i en fazla etkileyen ressamdır. Çünkü her ikisi de kent hayatını resimlerinde çalışan ilk sanatçılardandır. Degas, çalışmalarında ışık efektleri, hızlı anlık bir izlenim olarak yakalanmış ve figürlerinin alttan görünümünü resmetmiştir. Toulouse-Lautrec Degas'nın bu konularını geliştirmiştir. Örneğin iki sanatçının nü çalışmaları kıyaslandığında, Degas'nın Toulouse-Lautrec'i etkilediği rahatlıkla görülmektedir. Resim 1 ve Resim 2'de görüldüğü gibi Degas nü resminde ışık oyunları ile yüzü göstermeden yukarıdan bir bakışla teni ve sırtın duruşunu vermektedir. Benzer şekilde Toulouse-Lautrec de yukarıdan bakışla yüzü göstermemektedir (Felbinger, 2000, s. 36).

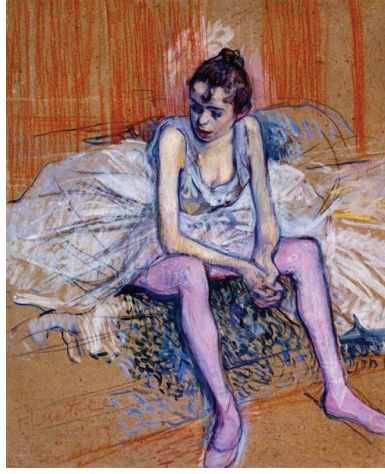


Resim 1. Edgar Degas, *Woman Seated on The Edge of a Bath Sponging Her Neck*, 1880.

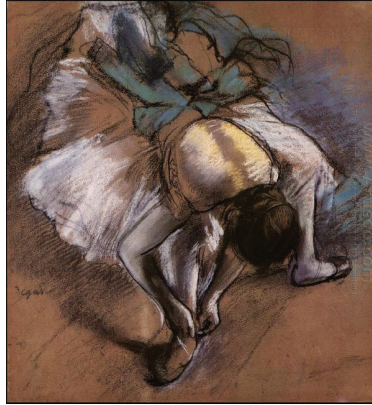


Resim 2. Lautrec, *Red-Headed Nude Crouching*, 1897.

Benzer şekilde Resim 3 ve Resim 4'e bakıldığında, Lautrec'in, "Seated Dancer in Pink Tights" tablosu, Degas'ın "Dancer Adjusting Her Slipper" tablosu benzer görünmekle birlikte farklı etki yaratmaktadır. İki tabloda da benzer kıyafetler içinde olan dansçılar, duruşları ile izleyiciye farklı şeyler anlatmaktadır. Degas, balerinini yüzünü saklar ve balerinin kendine yeten bir kişilik sergilemesini sağlar. Lautrec'in eserinde balerinin görünüşü karmaşıktır. Balerinin bacakları yaşlı bir kadının bacakları gibi zayıf, çelimsiz görünümlüdür. Yüzünde aynı şekilde yorgunluk ve mutsuzluk okunmasına rağmen balerin görüntüsü ve dekoltesiyle cinsellik içermektedir (Saraç, 2018, s. 73).



Resim 3. Lautrec, *Seated Dancer in Pink Tights*, 1890.



Resim 4. Degas, *Dancer Adjusting Her Slipper*, 1885.

Ayrıca Lautrec'in resimlerinde ele aldığı konulardan esinlenen resamlarda bulunmaktadır. Henri de Toulouse Lautrec'in üslubu kendi dönemini ve XX. yy sanatçıları etkilemiştir. Lautrec hem Pablo Picasso, Andre Derain, Henri Matisse gibi Fovistleri hem de Ernst Ludwig Kirch-

ner, George Grozs, Otto Dix, Edvard Munch gibi Ekspresyonistleri etkilemiştir (Çığır, 2012, s. 99).

Lautrec kadın portrelerinde soylu kadınları basit bir biçimde yansıtmıştır. Sanatçının aynı zamanda Montmartre’de bulunan kadınları eleştirel olarak karikatürize ettiği bilinmektedir (Arnold, 1987, s. 134). Örneğin Lautrec genelev sahnelelerinde birbiriyle uyuşmayan çiftleri resmetmiştir. Güzel ile çirkin, zengin ile fakir, yaşlı ile genç çiftler oluşturmuştur. Örneğin Resim 5’te yer alan “A La Mie” isimli çalışmasında bu uyumsuz çift görülmektedir (Pennell, 2006, s. 40). Lautrec aynı zamanda Paris’in Montmartre çevresinde yer alan mekanlar için reklam illüstratörü olarak çalışmıştır. Bu çalışmalar onun günlük yaşam sahnelerini çalışmasında etkili olmuştur. Toulouse Lautrec’in en çok gittiği “Moulin Rouge” gibi mekanlar, gece kulüpleri onun esin kaynağı olmuştur. Burada gördüğü dansçıları, kadınları, mekana gelen insanları gözlemlemiş ve Paris’in bu ışıltılı ortamını eleştirel biçimde ironi ile ele almıştır.



Resim 5. Lautrec, A La Mie, 1891.

Sanatçı “Moulin Rouge” un görüntülerini 1981 yılından ölümüne kadar çalışmıştır. Ancak Lautrec’in bu sanat dolu hayatı hastalığı nedeniyle kısa sürmüş ve 37 yaşında vefat etmiştir.

Yöntem

Bu araştırmada ressam Lautrec’in ‘Moulin Rouge’da adlı eseri Erwin Panofsky’nin İkonografi ve İkonoloji sanat tarihi yöntemi ile incelenmektedir. Bu yöntem eser analizi için kullanılan sanat eleştirisi bağlamında geçerliliği olan ve kullanılan bir yöntemdir. Çalışmada araştırma modeli olarak doküman incelemesi kullanılmıştır. Araştırmada verilerin toplanması amacıyla doküman incelemesinde kullanılan veri toplama aracı olarak kitap, tez, makale ve internet kullanılmıştır.

Lautrec’in içinde bulunduğu dönemin kültürünü ve gece hayatını yansıtan bu eserin Erwin Panofsky’ nin ikonografi ve ikonoloji sanat tarihi yöntemi ile incelenmesi eserinin anlaşılmasında katkı sağlayacağı

düşünülmektedir. Erwin Panofsky sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan ikonografi ve ikonoloji yöntemini 20. yüzyılın ilk yarısında yaptığı araştırmalar sonucunda oluşturmuştur.

Ünlü bir sanat tarihçisi olan Erwin Panofsky, Wöflin'in sanatsal biçimlerinin yetersiz kaldığını belirtmiş bu doğrultuda 1939'da "Studies in Iconology" adlı eserinde "İkonografi ve İkonoloji" isimli yeni bir yöntem ortaya koymuştur. Erwin Panofsky sanat eserinin bütün bir şekilde anlaşılabilmesinin anlatım özelliklerinin yanısıra anlattığı şeyin de bilinmesi gerekliliğini düşünmektedir. Çünkü ona göre bir eser hem açık ve örtülü anlamları hem de bir gerçekliği içermektedir (Tükel'den aktaran Altuner, 2014, s. 51).

Bulgular ve Analiz

1. Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine İlişkin Bulgular

1.1. Ön İkonografik Betimleme: Birincil - Doğal Konu

Birincil ya da doğal konu biri olgusal, diğeri anlatımsal olmak üzere iki alt gruba ayrılır. Bu salt biçimlerin benzetilmesi ile algılanır. Yani belli çizgi ve renk oluşumlarının ya da belli bir özgünlükte biçimlenmiş bronz ve taş kütlelerinin insan, hayvan, bitki, ev gereçleri vb. gibi doğal nesnelere benzetilmesiyle; bunların karşılıklı ilişkilerinin olay olarak tanımlanmasıyla, bir duruş ya da davranışın hüznü, bir iç mekanın evcil ve sakin havası gibi anlatımcı niteliklerin algılanması ile öğrenilir (Panofsky, 1995, s. 27).



Resim 6. "At The Moulin Rouge", 123 x 141 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago, IL, USA, 1892-93.

Resim 6'da ele alınan At The Moulin Rouge tablosunda, Olgusal anlam bakımından biçimsel olarak incelediğimizde, resmin ön-ikonografik

betimlemesi olan birincil ya da doğal konusu bağlamında, resimde gece kulübü ortamı görülmektedir. Olgusal anlamda, eserde yer alan figürler bütün yüzeye dağılmış durumdadır. Resimde masada oturan iki bayan üç erkek olmak üzere toplamda beş figür bulunmaktadır. İyi giyimli erkek ve bayan figürleri mevcuttur. Resmin sağ tarafındaki sarı saçlı bayan figürü yakın planda resmedilmektedir. Figürler şık kıyafetler içerisinde. Erkek figürlerde şapka mevcuttur. İki erkek figürden birinin siyah renk, diğerinin bordo renkli kıyafet giydiği görülmektedir. Bayan figürlerde saç aksesuarları vardır. Bayanların oldukça gösterişli giyindikleri ve bakımlı oldukları görülmektedir. Resmin arka kısmında iki erkek figürü resmin sol tarafına doğru yönelmiştir. Resmin arkasında siyah ve mor renklerde uzun elbise giymiş olan iki bayan dans etmektedir. Resmin arka kısmında kısa boylu erkek figürü vardır. Masada içki şişeleri görülür. Resimde ortam arkalara doğru daha da kalabalıktır. Sağ önde bulunan figürün yarısı resme dahil edilmiştir.

İfadesel anlam olarak ele aldığımızda renklerin anlamsal özelliklerine göre inceleme yapılabilir. Bu bağlamda resimde masada oturan arkası dönük olan bayan kızıl saçlı diğeri siyah saçlıdır. Resimde koyu renkler hakimdir. Ortam loş ışıklıdır. Eserde renk, duygusal ifadeleri desteklemektedir. Masada oturanlar tebessümlü bir şekilde muhabbet ederken resmedilmiştir. Sanatçı eğlence mekanında daha canlı, coşkulu renkler kullanılabilirdi. Ancak Lautrec, soğuk ve karanlık renkler kullanmıştır. İnsanların yüzünde tebessüm olmasına rağmen resmin genelinde renklerin etkisiyle hüzünlü bir atmosfer oluşturulmuştur.

1.2. İkonografik Çözümleme: İkincil - Uzlaşmalı Konu

Genel anlamıyla “biçime karşı içerik” ten söz ettiğimizde, esas olarak ikincil ya da uzlaşmalı konu alanını, yani sanatsal motiflerle, anlatılmış birincil ya da doğal konunun alanına karşıt olarak, imgeler, öyküler ve alegorilerle dile getirilmiş belirli temalar ya da kavramlar dünyasını algılamaktayız (Panofsky, 1995, s. 29).

Resmin ikonografik çözümleme kısmı olan ikincil konuya gelindiğinde, burada tipler tarihi incelenmektedir. Pratik deneyimlerimizin, nesne ve olayların farklı tarihsel koşullarda biçimlerle anlatılış tarzına (biçim tarihi) bakarak düzeltilmesi gerekiyorsa, yazınsal kaynaklardan edindiğimiz bilgilerin, belli tema ve kavramların farklı tarihsel koşullarda nesne ve olaylarla anlatılış tarzına (tipler tarihi) bakarak düzeltilmesi gerekmektedir (Panofsky, 1995, s. 46).

Lautrec’in “At The Moulin Rouge” kompozisyonunda üst ve orta sınıfa ait figürler bulunmaktadır. Mekan da bulunan dansçılar, alt sınıftan oluşan yoksul kesimdir. Resim Moulin Rouge’da bir sahneyi alarak mekandaki genel atmosferi anlatır. Paris’in gece hayatından bir kesit olarak

karşımıza çıkmaktadır. Resimde İngiliz dansçı May Milton'ın yeşil surati ön plandadır. Kızıl saçlı dansçı Jane Avril tam ortada yer almaktadır. Jane Avril Paris'in ve Moulin Rouge'un o dönemdeki en parlak dans yıldızlarından birisidir. Jane Avril hayatındaki acıları dans ederek unutmaya çalışan bir dansçıdır.

Resimde yeşil renkli atmosferin dönemin popüler içkisi absente atfen kullanıldığı düşünülebilir. Sanatçının eserinde kompozisyon bakımından orta kısma odaklanılmıştır. Bunun nedeninin sanatçının kendini uzun figürün hizasına alarak gizlemeye çalışmış olduğu düşünülmektedir. Resmin solunda görülen en arkadaki kısa boylu erkek figür Lautrec'tir. Resim, resmin içerisine kendisini de dahil etmiştir. Resimde koyu renkler hakimdir. Koyu rengin kullanılması ortamın gece kulübü olduğunu belirtmektedir. İnsanların yüzleri aydınlık ve belirgindir. Lautrec, gece kulübündeki ışıkların yansımaları ifade etmiştir. Kompozisyonun tamamına bakıldığında mekanda bulunan herkesin halinden memnun olduğu görülmektedir. Kompozisyon ve konu birbiri ile uyumlu olarak ele alınmıştır.

Özetlemek gerekirse Lautrec, bu çalışmasında gündelik yaşamdan seçtiği konu ve kişilikleri tüm yalınlığı ile aktarmaktadır (Negri, 1964, s. 18).

Panofsky'nin ikincil – uzlaşmalı konusu bağlamında Lautrec'in çağdaşlarından kullandığı imgeler ve konu olarak benzerlikleri ele alındığında; Resim 7, Resim 8, Resim 9, Resim 10'da Degas, Picasso, Renoir ile benzer yıllarda aynı çalışma konularını ele aldıkları görülmektedir. Özellikle hepsinin 'Le Moulin De La Galette' ismini verdikleri tabloları bulunmaktadır (Aktulum, 2011, s. 102). Resim 7'de yer alan 'Le Moulin De La Galette' resmine yorumu düzeltici ilkelerden olan tipler tarihi olarak baktığımızda, Lautrec toplumsal sınıf olarak alt ve üst sınıftan olan insanları aynı kompozisyona dahil etmektedir. Ancak çağdaşlarından olan Degas, Picasso ve Renoir soylu kesimi kompozisyonlarına dahil eder.



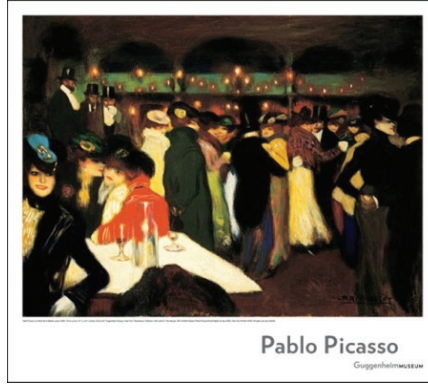
Resim 7. Lautrec, *Moulin de la Galette*, 1889.



Resim 8. Renoir, Dance at le Moulin de la Galette 1889.



Resim 9. Vincent Van Gogh, Paris, Le Moulin de la Galette. 1886.



Resim 10. Picasso, Paris, Le Moulin de la Galette, 1900.

Ressamlar Resim 7, Resim 8, Resim 9, Resim 10'da yer verilen tablolarda hem Paris'in bohem gece hayatını hem de burjuvaların eğlence hayatını yansıtmışlardır. Bu konu 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarındaki resim çalışmalarında popüler bir tema haline gelmiştir. Lautrec, Picasso, Edgar Degas ve Edouard Manet gibi sanatçılar bu eğlence alanını belgelemişlerdir. Lautrec dans salonlarının, Montmartre eğlencelerinin ressamıdır ve bu konuyu popüler yapan sanatçıların başında gelmektedir (<https://www.guggenheim.org/artwork/3411#>).

Panofsky'nin düzeltici ilkesinden yararlanarak, eseri biçem tarihi ile incelediğimizde benzer konuların aynı dönemlerde ele alındığı görülmektedir. Sanatçı ile aynı dönemde gece kulübü, dans mekanı, dans edenler gibi konuları işleyen başka sanatçılar da vardır. Örneğin, Resim 11'de görüldüğü üzere Lautrec gibi Ressam Ernst Ludwig Kirchner'da gece kulübü ve dansçıları resmetmiştir.



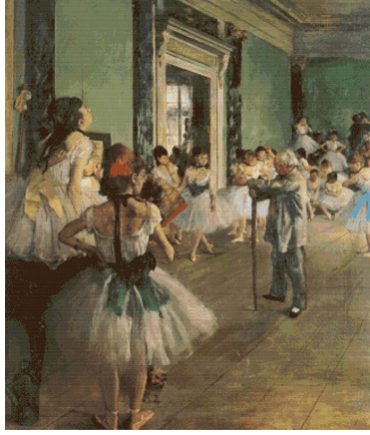
Resim 11. Ernst Ludwig Kirchner - Kirchner and the Berlin Street MoMA, 1913.

Lautrec'e konu ve teknik bakımdan en yakın olan gece kulübü, sirk, dans edenler gibi konuları çalışan ekspresyonist sanatçı Ernst Ludwig Kirchner'dır (Arnold, 1987, s. 143). Ressam Kirchner'ın resimlerinde figürlerin kıyafetleri, kullandıkları aksesuarlar, şapkalar, resimde kullanılan renkler ve kompozisyonlarında figürleri yarısından resme dahil etmesiyle de biçimsel anlamda ve konu bakımından Lautrec ile benzerliği görülebilir.

Ressamlar benzer konuları aktarmalarına rağmen resimlerinde farklılıklar görülmektedir. Örneğin, ressamların çoğu genellikle iç mekanı yansıtırken Van Gogh mekanın dışını ele almıştır. Renoir daha hareketli, canlı ve huzurlu bir ortamı ele alırken Lautrec, gece kulübünü daha kasvetli bir şekilde yansıtmıştır. Aynı zamanda sınıfsal grupları iç içe aynı resimde ele almış ve genellikle soylu insanların gece hayatını resmetmiştir.

Ayrıca Lautrec gittiği mekanlardaki insan tiplerini ve ruh hallerini ele alması bakımından Degas ile benzer özellik göstermektedir. Genellikle gittiği dans salonlarında gözlem yapan Degas'ın, 'The Ballet Class' eserinde bale yapan öğrenciler görülmektedir. Resmindeki figürler bale yapan öğrencilerdir. Degas'ın çalışmalarındaki hareketin ön planda oluşu, usta ışık oyunları ile Toulouse Lautrec üzerinde etkili olmuştur. Bu çerçevede, Lautrec'in Degas gibi genellikle sıklıkla gittiği mekanları ele alması bu duruma örnektir.

Benzer şekilde Resim 12 ve Resim 13'te Degas'ın balerin çalışmalarını göstermektedir. Lautrec, Degas'ın resimlerinden etkilenmiş ve çalışmalarında dans eden figürlere yer vermiştir. Degas'tan farklı olarak figürleri zengin sınıfa ait öğrenim gören kızlardan ziyade eğlence mekanlarındaki dans eden kızlardır. Lautrec çalışmalarında hem görsel izlenimlerini hem de dansçıların ruh hallerini ele almıştır. Bu tarz çalışması duyguları öne çıkaran Dışavurumcu sanatçılara esin kaynağı olmuştur (Aydoğan, 2005, s. 35).



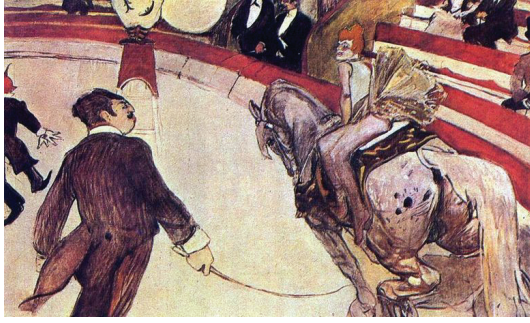
Resim 12. Edgar Degas, The Ballet Class, 1874.



Resim 13. Edgar Degas, Prova, 1875.

Degas'ın sıkça gittiği mekanlar arasında yer alan dans mekanları çalışmalarının önemli konusu olmuştur. Özellikle sahne arkasında gerçekleşen provaları, bale yapanların eskizlerini farklı pozlarda resmetmiştir. Degas dansçıların pozlarını birçok kez eskiz yaparak farklı şekillerde kompozisyonlar oluşturmuştur.

Çalışma konularının, ele aldıkları figürlerin ve gittikleri mekanların benzerliğine devam ettiğimizde bir başka örnek pastel boya çalışmalarıdır. Resim 14'te ise Toulouse Lautrec' in pastel boya etkilerinin görüldüğü resminde at ve atın üzerinde bulunan kadın görülmektedir. Sirk, at ve biniciler sanatçının çalışma konuları arasındadır.



Resim 14. Lautrec, Fernando Sirkinde, 1888.

Lautrec'in çalışmasında orta kısımda kırbaçlı şekilde duran sirk yöneticisinin biniciye gerginlik hissi uyandırmasını yansıttığını belirtmiştir. Aynı zamanda sanatçı çalışmada atın hızını vermeye çalışmış ve bu nedenle resim bulanık görünmektedir (<http://www.artic.edu/aic/resources/resource/246>).



Resim 15. Edgar Degas, Yarış Atları, 1895-1899.

Resim 15'te Degas'ın yarış atlarını resmettiği çalışması yer almaktadır. Lautrec ile benzer şekilde pastel boya çalışması olduğu görülmektedir. İki sanatçı da atları ve at sahneleri çalışmışlardır. Yine benzer olarak Degas çalışmasında belirsiz görüntü ile hızlı hareket edildiğini yansıtmaktadır. Jokeylerin yüzleri de bilinçli olarak net verilmemiştir. Fırtınalı gökyüzünü belirtmek üzere koyu renkler tercih etmiştir.

1.3. İkonolojik Yorum: İçsel Anlam - İçerik

İçsel anlam ya da içerik, bir ulusun bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel ya da felsefi inancın temel tutumunu açıklayan ve bir kişilik tarafından nitelendirilmiş bir yapıtta yoğunlaştırılmış olan ilkelerin oluşturulması ile kavranır (Panofsky, 1995, s. 30). Bu aşama eserin anlaşılması ve yargıda bulunulabilmesi için en önemli aşamadır.

İkonolojik yorum aşamasına gelindiğinde, burada içsel anlam sorgulanmaktadır. Bu kısımda düzeltici ilkelerden kültürel belirtiler tarihi ya da simgeler tarihi ele alınmaktadır. Simgeler tarihi, insan ruhunun temel eğilimlerinin kavramlar aracılığı ile anlatılışının incelenmesidir.

Tabloda, yüzlerdeki ifadeler belirgin bir şekilde resmedilmiştir. Resimde psikolojik sıkıntıları, mutsuzlukları olan insanların bu ortamda kendilerine bir maske takarak bu durumlarını sakladıkları yansıtılmış olabilir. Lautrec'in hayat hikayesinden, çekmiş olduğu sıkıntılardan, resimlerinde kullandığı renklerden ve seçmiş olduğu konusundan dolayı bu çıkarım yapılabilir. Ressama bu yönde benzeyen bir başka ressam Van Gogh'tur. Van Gogh yaşadığı bunalımlarını renk seçimleri ve fırça darbeleriyle resimlerine yansıtmıştır. Bunun tam tersi olan yalnızca mutluluğu ele alan sanatçılar da vardır. Bunlardan biri de ressam Renoir'dir. Renoir ruhsal yönden bunalımdan uzaktır ve resimlerine de bunu yansıtmıştır. Renoir'in Resim 8'de yer alan 'Dance at le Moulin de la Galette' isimli eserinde görüldüğü gibi ortamda huzur, mutluluk, neşe hakimdir. Ressam canlı renkler kullanmıştır ve resimde berraklık vardır. Figürlerin yüzleri gülmektedir. Tabloda keyifli bir atmosfer yer almaktadır.

Moulin Rouge içki, müzik ve danslarıyla çok popüler bir gece kulübüdür. Fransız kültüründe kırmızı yel değirmeniyle sembolleşmiş bir yere sahip olan Moulin Rouge, elit erotik şovları, yetişkinlere yönelik eğlence programları ve ünlü kan-kan dansıyla yıl boyunca gelen pek çok turisti ağırlayan meşhur bir gece kulübüdür. Bu dönemde orta sınıf için bu mekana gitmek önemli görülmektedir. Bu gece kulübü gerçek bir müdavim olan Toulouse-Lautrec'in sıklıkla gittiği yerdir. Resim de sanatçı arkada görülmektedir. Toulouse-Lautrec Paris'in kuzeyindeki Montmartre Tepesi'ndeki kulüpleri resimlerinde yansıtmaktadır. Sanatçılar burada kiralar ucuz olduğu için alt tabakadaki insanlarla kaynaşmaktadırlar.

Resimde gece kulübüne girme ve masadaki sohbetin konusunun ne olduğu hakkında merak uyandırılmaktadır. Sanatçı izleyiciyi masada oturan bu gruptan ayırarak aralarında ilginç bir sohbet varmış hissine kapılmamızı sağlamaktadır. Resimde masada bulunan insanların sarhoş oldukları izlenimi vardır. Bu sarhoşluk insanların yüzlerinde tebessüm ifadesi yaratmıştır. Masadakilerin kendilerini sohbele kaptırmış oldukları görülmektedir. Lautrec ortamın müzikli ve gürültülü olduğunu bize hissettirmektedir. Resmin sağındaki kadın, masada oturan kızıl saçlı kadın kadar ünlü bir performans sanatçısıdır. Toulouse-Lautrec kadının yüzünü beyaz sahne ışıkları ile betimlemektedir. Sanatçı burada kadındaki yapaylığı, sahte mutluluğu yansıtmaktadır. Resimde figürler çok belirgin ifade edilmiştir. Örneğin bize en yakın görünen şapkalı adamın ifadesinde nezaket hissedilmektedir. Bu karanlık geceye ait ortamda sanatçı; bu tabloda sıcak, samimi bir ortam yaratmıştır. Sanatçı mekandaki herkesin

orda olmaktan mutlu ve eğlendiği izlenimini yansıtmaktadır. Lautrec'in genellikle mutsuzlukları olan insanları resmettiği bilinmektedir. Ancak sanatçının Moulin Rouge'da yakın dostluk kurduğu insanlar vardır. Bu nedenle burada olmaktan mutludur. Sanatçının burada bulunan insanlarla ortak noktası bulunmaktadır, bu da kendi acılarıdır. Ressam kendini bu insanlarla özdeşleştirmiştir ve bu nedenle onların yanında kendini rahat hissettiği düşünülebilir.

Sonuç

Bu araştırmada Lautrec'in 'Moulin Rouge'da adlı eseri Erwin Panofsky'nin Ön İkonografik, İkonografik ve İkonolojik çözümleme yöntemi ile incelenmiştir. Birinci aşamada resmin biçimsel ve ifadesel anlamı, ikinci aşamada uzlaşımsal anlam ve üçüncü aşamada içsel anlamı üzerinde durulmuştur. Çalışma, görsel kültür incelemelerinde sanat eğitimi alanıyla ilgili bireylere farklı bakış açıları, eleştirel düşünce, yorumlama becerileri kazandırılmasında ve sanat uygulamalarında nitelikli çalışmalar oluşturabilmelerine ve Lautrec'in eserleri hakkında yorum sürecine katkı sağlayabilir.

Bu çalışma sonucunda sanatçının, yaşadığı dönemin toplumsal konularını resimlerine aktardığı görülmektedir. Lautrec'in 'Moulin Rouge'da adlı eseri, yaşadığı dönemdeki sınıf ayrımlarına göre toplumun özelliklerini gece hayatına yansıtan bir belge niteliğinde olduğu söylenebilir. Resimde sanatsal kodların anlamları aslında gece hayatı kültürünün özelliklerini barındırmaktadır. Sanatçının aldığı eğitim, geçirdiği rahatsızlık, yaşadıkları, özlemleri ve umutları eserde farklı formlara dönüşmüştür. Sanatçı içindeki fırtınaları bir nevi gizleyerek resimlerinde tamamen zıt bir şekilde aktarmıştır. Aslında kendi içinde karamsar olan ruh halini, insanların eğlenmek için gittiği, mutluluk verdiği inanan gece kulübü ortamıyla yansıtmıştır.

Aynı zamanda Erwin Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemi ile bir resmin detaylı incelenebiliyor olması bu yöntemin sanat eğitiminde önemli yeri olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

- AKTULUM, K. (2011). *Metinlerarasılık-göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- ALTUNA, S. (1961). *Empresyonist ressamalar hayatları ve eserleri*. Hayat Kitapları.
- ALTUNER, H. (2014). Marc Chagall'ın "Ben ve Köy" adlı eserinin akademik eleştiri yöntemiyle incelenmesi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt 54(2), 49-72.
- ARNOLD, M. (1997). *Öncü ressamalar Toulouse Lautrec*. (A. Antmen, Çev.). İstanbul: ABC Yayıncılık.
- ARNOLD, M. (1987). *Lautrec*. (D. Zaptıoğlu, Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- AYDOĞAN, E. (2005). *İnsan- mekan-kent ilişkisi üzerine resimsel yorumlar*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Mersin.
- BOYUT YAYIN GRUBU. (2005). *Henri De Toulouse Lautrec*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- ÇİĞİR, E. (2012). *Post-Empresyonist dönemde Henri de Toulouse Lautrec'in desen çalışmalarının üslup özellikleri açısından araştırılması*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.
- DUMONT, H. (1953). *Toulouse Lautrec*. Londra: The Hyperion Press.
- FELBİNGER, U. (2005). *Henri De Toulouse Lautrec hayatı ve eserleri*. (Z. Sirer, Çev.). İtalya: Mini Sanat Dizisi.
- NEGRİ, R. (1964). *Toulouse Lautrec. Maestri del Colore Dergisi*, 18. Venturi, L. (1953). *De Manet A Lautrec*. Paris.
- PANOFISKY, E. (1995). *İkonografi ve ikonoloji*. (E. Akyürek, Çev.). (1. basım). İstanbul: AFA Yayıncılık.
- PENNELL, E. (2006). *Degas, Sickert And Toulouse-Lautrec*. Tate Britain: The British Land Company Plc.
- SARAÇ, N. (2018). *19. Yy resim sanatında lirik ifade aracı olarak pastel boya uygulamaları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- VENTURİ, L. (1953). *De Manet A Lautrec*. Paris.
- Erişim tarihi: 11.08.2021, <https://www.guggenheim.org/artwork/3411#>
- Erişim tarihi: 06.06.2022, <http://www.artic.edu/aic/resources/resource/246>
- Görsellerin Kaynakları
- Resim 1. <http://www.mheu.org/en/timeline/woman-bath-degas.htm>

- Resim 2. <https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/crouching-woman-with-red-hair-1897>
- Resim 3. <Http://tarkus-magicmac.blogspot.com.tr/2012/03/colours-henry-de-toulouse-lautrec.html>
- Resim 4. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_de_Toulouse-Lautrec_001.jpg
- Resim 5. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_de_Toulouse-Lautrec_001.jpg
- Resim 6. <https://www.moma.org/collection/works/79354>
- Resim 7. <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/14664>
- Resim 8. <http://www.renoir.net/bal-du-moulin-de-la-galette.jsp>
- Resim 9. <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/291/Le-Moulin-de-la-Galette.html>
- Resim 10. <https://www.guggenheimstore.org/pablo-picasso-le-moulin-de-la-galette-autumn-1900-13133>
- Resim 11. http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/the-ballet-class-3098.html
- Resim 12. http://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/opere-commentate/pittura/commentaire_id/prova-di-balletto-19910.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=659094e299
- Resim 13. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/degas-edgar-germain-hilaire/edgar-degas-bale-sinifinda-prova-10609/>
- Resim 14. <https://tr.painting-planet.com/fernando-sirki-nde-henri-de-toulouse-lautrec/>
- Resim 15. <https://www.neredekalmistikmag.com/post/edgar-degas>

“

Bölüm 4

KÜRESELLEŞME PERSPEKTİFİNDEN MÜZİĞİN KÜLTÜREL DİLEMMASI

Mehmet Emin ŞEN¹

Can AYDOĞDU²

1 Mehmet Emin ŞEN, Dr. Öğretim Üyesi, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, 0000-0002-9713-451X

2 Can AYDOĞDU, Araştırma Görevlisi, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, 0000-0001-9386-0840

”

Giriş

İnsanın varoluşu ile birlikte hayatı anlamlandırma çeşitliliğindeki ortak paydayı oluşturan kültür, toplumsal yapıda sürekliliğini devam ettiren yaşamsal bir fenomendir. Bu fenomeni oluşturan öznelerin başında kuşkusuz insan düşüncesindeki duyumsal seslerin toplumsal dokudaki ifade biçimini sağladığı ve müzik olarak tanımladığımız ses örüntüleri oluşturmaktadır.

Küreselleşme olgusunun tarihsel açıdan ortaya çıkışı ile ilgili olarak kesin bir sınır çizilememekle birlikte 20. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle etkisini belirgin bir şekilde gösterdiği tespit edilmekte, özellikle toplumlar ve toplumların öz değeri olan kültürleri ciddi oranda etkileyerek kültürel değişimlere sebebiyet verdiği görülmektedir.

Sanayileşmenin getirisi olarak ortaya çıkan modernleşme, yüzyıllar boyunca ulaşılamamış kültürel etkileşimin yanı sıra ulusal sınırların da iç içe geçtiği bir dönemde kapılarını aralamıştır. Bu süreç zarfında oluşan yeni dünya düzeni, içerisinde metanın giderek öne çıktığı kapitalist ekonomik sistem, uluslararası düzeyde ekonomik, ticari, kültürel etkileşimin hızlanmasına olanak tanıdığı gibi teknoloji ve sanayi alanındaki gelişmeler, kültür temelinde ciddi değişimlere yol açmaktadır.

Küreselleşmenin en dikkat çekici unsurlarından bir diğeri ise kuşkusuz kültür ürünlerinin endüstriyel bir yapının içerisinde kendine yer bulmasıdır. Özellikle 20. yüzyılın başlarında müzik, sinema, kültürel alanlardaki değişimler kültür endüstrisi ve popüler kültür gibi kavramları müzikoloji kaynaklarında kullanılır hale getirmiştir. Bu duruma ait bir devam niteliği taşıyan *world music* olgusu ise popüler müziğin ilk ürünü olarak göze çarpan pop müzik türünden daha sonra toplumların piyasada var olan müzik ürünlerini tüketmesi ve yerel toplulukların kendi ürünlerini tanıtmaya isteğiyle birleşilerek ortaya çıktığı tespit edilmektedir. Popüler kültür sürecinin bir sonucu olarak görülen *world music*, kültür endüstrisi ile ilişkili bir biçimde, yerel kültüre ait ürünlerin dünya çapında pazarlanması mantığıyla piyasaya sunulan bir tür olarak düşünülmektedir. Bu tür, yerel müziklerin piyasada kendilerine yer bulmaları sonucu dünya çapında tanınmasını sağladığı gibi şirketlerin ürün tanıtım katalogları veya raflarında *world music* etiketiyle dinleyiciyle buluşturulmaktadır.

1. Küreselleşme (Globalization) ve Kültür Kavramları Üzerine

Küreselleşme, üzerinde birçok araştırmanın yapıldığı, akademik literatürde popüler bir tanım olarak etkisi gözlemlenmekle birlikte terminolojik bakımdan eş anlamda süreç içerisinde globalleşme, evrenselleşme, uluslararasılaşma vb. kavramlarla da anılır olmuştur. Küreselleşmenin, ekonomide yoğun bir şekilde kullanım alanı olduğu görülse de iktisattan

siyasete, spordan müzik alanlarına kadar hemen her branşta akademik çalışmalara konu olan bir nosyon olarak tespiti yapılmaktadır. Bu kavrama yönelik farklı akademik dallarda ifadelendirme çalışmaları olmasından dolayı zengin bir tanıma sahip olduğu da göze çarpmaktadır. Küreselleşme kavramını tek bir tanım ile ele almanın yetersiz olması ve küreselleşmeyi farklı boyutlarıyla da inceleyerek bir bütünlüğe ulaşılabilmesi, küreselleşmenin çok boyutlu bir olgu olduğunun açık bir göstergesi olabilir. Kavramsal ifadelendirme ve olgusal sürecinin tamamlanmamış olması nedeniyle etkilerinin günümüzde mevcut tartışmalara veya araştırmalara olanak tanıdığı dinamik bir yapı sergilemektedir. Bünyesi içerisinde siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel devinimlerin, yeniliklerin ve değişimlerin yaşandığını ortaya koyan bir kavramdır. Köken olarak *küresel* (global) kavramı, dört asır öncesine dayandırılrsa da bu olgunun gerçekliğinin ortaya konulmuş olması ve akademik literatüre girmesi oldukça yenidir. İlk olarak 1960'lerde sosyal bilimlerin literatürüne giren bu kavram, 1980'ler sonrasında ise yaygın olarak kullanılmaktadır.

Niteliksel bakımdan dünyanın küçülmesi ve dünya bilincinin güçlenmesi olarak gösterilen, modernleşmenin bir sonucuyla ortaya çıktığı düşünülen küreselleşme, kapitalizmin şekillendirmiş olduğu modernliğin yeryüzüne yayılması olarak ifade edilmektedir. Bu fenomen, temelleri 19. yüzyılın ikinci yarısında atılmış, milletler arasındaki ekonomik, kültürel ve toplumsal ilişkilerin ilerlemesinden kaynaklanmakta ve modernize olmuş toplumlarda hayatın içinde kendine yer bulmaktadır (Robertson, 1998: 22; Tomlinson, 2004: 11-12). Buradan hareketle iletişim, medya, ideoloji, kitle kültürü, popüler kültür, popüler müzik, hegemonya, kapitalist sermaye ve kapitalist dünya düzeni gibi kavramlar endüstrileşme ve modernleşme sonrası toplumların kültürel ve müziksel fenomenleri olarak ortaya çıkmaktadır.

Kapitalist ekonominin getirmiş olduğu olgular içerisinde, küreselleşme kavramı, devletler arasındaki rekabetin etkisi doğrultusunda kültürler arasındaki iletişimi ve bağıntıyı güçlendiren bir durum olarak nitelendirilebilir. Küreselleşmenin motor gücü, Batılı güçlü ve zengin ülkelerin, sanayileşme açısından geride kalmış, kültürel olarak zayıf kalan ülkelere kurduğu ekonomik ve siyasal üstünlük baskısından kaynaklandığı düşünülebilir. Hegemonya, devletler arasında birbiri üzerine ekonomik ve siyasal bağlamda kurulan egemenliktir. Yani bir tür güç gösterisidir. Batılı gezginler toplumunun, dünyayı keşfetmeye koyulması, kültürler arası hegemonyanın doğuşuna temel oluşturmuştur. Bu topluluklar keşfettikleri yerlerdeki toplumlar içerisinde kendi kültürlerini bulundukları ortama empoze ederek emperyalizmi başlatmışlardır. Afrika'daki toplulukların köleleştirilmesi, Fransız ihtilali, endüstri devrimi, kentleşmenin artması, ülke devletlerinin ortaya çıkması sonrasında toplulukların sanayileşme

konusundaki teknolojik, kültürel, toplumsal, siyasal olarak gelişim yaşanmasına gösterdiği nedenlerin altında yatan sebep emperyalizm kavramı olmuştur. Küreselleşme, modernleşen dünya topluluğunun devamı ve sonucu olan bir olgu olup geçmiş 19. yüzyılın ikinci yarısına denk gelmektedir. Kapitalizmin biçim verdiği batıdan bütün evrene yaygınlaşarak süregelen bu kavram, modernliğin geniş bir ortama yayılması olarak ifade edilir. Gelişmiş yapıya sahip toplumlarda, yaşamın her alanında bulunan bu olgu, milletler arasında toplumsal, ekonomik ve kültürel bağın artmasından kaynaklanır.

Küreselleşme kavramına başka bir açıdan yaklaşıldığında, yıllar öncesinde ortaya çıkmış eski bir olgu olarak da değerlendirilebilmektedir. Geçmiş yüzyıllar incelendiğinde, üç büyük kitaba sahip dinin küresel bir amaç veya düşünce tarzı sürdürdükleri görüldüğü gibi bazı imparatorlukların da bu bağlamda küresel hedefleri bulunduğu ortadadır. Osmanlı ve Roma imparatorlukları varlıkları boyunca kendilerini yeryüzündeki hakimiyeti ele geçirecek bir dünya sistemi üzerine yoğunlaştırdıkları durum, 19. yüzyıldan önceki küreselleşmeye örnek niteliği taşımaktadır (Özkul, 2008: 120). Tartışmalara konu olan küreselleşme; tarihsel bağlamda geçmiş çok daha eskilerde olan, sanayi devrimiyle birlikte gelişimi önemli bir ivme kazanmış, günümüzde ise teknolojik gelişmeler etkisiyle başta ekonomi olmak üzere sosyo-kültürel ve politik yönlerden uzak ülkeler arasındaki mesafeleri bile ortadan kaldırarak etkileşim ve iletişim halini ortaya çıkartmıştır. Genel ifadelerle ise bir topluluğun sosyal, ekonomik, kültürel vb. değerlerinin ulusal sınırların ötesine geçip dünya çapında bilinen bir duruma kavuşması ya da bir olayın kilometrelerce uzaklıktaki toplumları farklı derecelerde etkilemesi şeklinde tanımlanabilir. Buradan hareketle küreselleşme olgusunun çok geniş bir ifade alanı bulduğu, bunun teknolojik, ekonomik, kültürel ve demografik boyutlarda çeşitlendiği görülmektedir.

Küreselleşme beraberinde oluşan kültürel, ekonomik ve siyasal iletişim, gelişen sanayileşme sonucunda oluşan kitle iletişim araçlarının sık ve yoğun kullanımından doğarak hızlı bir şekilde sınır tanımaksızın tüm dünyaya yayılmıştır. Bunun sonucunda küreselleşme, ilkel ve yabancı kalmış milletlerin kültürlerinin daha yakından tanınması ve gün yüzüne çıkmasına olanak tanımıştır. Süreç içerisinde bulunan ekonomik, kültürel ve siyasal bağın oluşmasındaki temel aktör, kapitalist ekonomi olarak görülmelidir. Son dört yüzyıldır Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa sistemine geçen kapitalist ekonomi, artık tüm dünyaya hakimdir. Gelişim sağlayabilen kapitalist ülkeler ulusal sistemlerini güçlendirmenin akabinde ekonomik yönde kalkınma sağlamayı başarmış, kültür açısından yenden yapılanma sağlamışlardır. Ekonomi durumunu, gelişmiş diğer ülkelerin himayesinden çıkamayıp gelişim sağlayamayan diğer zayıf ülkeler

ise bunun sonucunda olumsuzluklar yaşayan ülkeler hegamonik ülkelerin kültürel etkisi altına girmiştir.

Kültür kavramı ise insan davranışlarının oluşması, geliştirilmesi, devamlılığının sağlanması açısından belirleyici bir unsur olarak kullanılmaktadır. Bu kullanım şekli kültür kavramının soyut halini ifade etmektedir. Dolayısıyla kültür, toplumların tarihsel süreç içerisinde tüm yaşamışlıkları ile birlikte kendiliğinden oluşan, toplumun tüm katmanları tarafından kabul gören bir olgudur. Bu kavramının dinamik bir yapıda oluşu, toplumlar içerisinde genel kabul görmüş normların zaman ve mekana göre değişikliklere uğramasından kaynaklanmaktadır. Yaşanan değişiklikler, toplum içerisinde uygulanmakta olan normların değişmesine ve yeniden şekillenmesine sebep olabilmektedir. Toplulukların yaşamları içerisinde meydana gelen hemen her olayın toplumsal bir sonucu olabilmekte ve kültür de hareketli yapısı nedeniyle bu sonuçlardan etkilenerek yenilenmektedir. Hemen her toplum yenilikler karşısında olumlu ya da olumsuz etkilenmekte, yeniyi ve popüler olan kabulleniş hali popüler kültür kavramını meydana getirmektedir.

Kültürün popülerlik noktasında veya kültürel açıdan popüler olma düşüncesi çok eski çağlardan günümüze kadar süregelen bir durum olsa da teknolojinin hızlı gelişimi etkisiyle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren popüler kültüre yeni anlamlar yüklenmiştir. Latince’de kültür kelimesi toprağı işlemek anlamına gelmektedir. Kültür teriminin ise ilkel kültür, ileri kültür, teknolojik kültür, insan kültürü, yerleşim kültürü, kabile kültürü, kültürel kabile-doğal kabile gibi farklı kullanımlı anlamları da bulunmaktadır (Kafesoğlu, 2014: 15). Kültürün, bir toplumun yaşam şekline bağlı olarak işlevlerini belirli bir sınır dahilinde yerine getirdiği ve bu çerçevede yaşamı yorumladığı ya da yönettiğinin belirtilmesi mümkündür. Eş deyişle değişimi yaratan etkileşimin toplamı ve ürünüdür. Bu ürünler, aktörler ve gelenekler nedeniyle kültürler arası etkileşimlerin olması doğal bir durumdur. Kültürün oluşumunu, gelişmesini, yayılmasını iç ve dış güçler belirlemektedir. Bu sebeple kültürel çalışmalar, ürünler, katılımcılar, arka plan, işlev ve yapı merkezli olmasına rağmen daha çok süreç odaklı bir yönelim söz konusudur. Sürecin ön planda olduğu bir durumda ise geçmiş, günümüz ve gelecek bir arada ele alınmaktadır. Yaratma, yayma, sergileme, deneyimleme, özümseme, benimseme, geliştirme ve değişim gibi farklı kültürel süreçlerle bağlantılı dinamikler, sürekli bir şekilde değişim veya dönüşümün disiplinlerarası bir tutumla analiz edilip, denetlenebilmektedir (Özdemir, 2017: 7).

Kültür bir bakıma yaratıcı bireyler ve toplumlar açısından elzem görülen bir kaynak ve arka plandır. Kültürel yaratıcılık, hayatı genişletmenin, zenginleştirmenin, yorumlamanın başka bir yolu ve özelliğidir. Bu özellikleriyle ilişkili olarak bireyin hayata bağlılığı artacağı gibi bireyin

barışçıl gelişimi yaşadığı toplumu etkileyerek toplumun yaşam standardını olumlu açıdan geliştireceğı düşünölmektedir. Bu olguyu yapılandıran unsurlar sosyoloji temelinde şekillenmekte ve geliştirilmektedir. Bireylerin içinde yaşadığı toplumlara ait birtakım kültürel özellikler, genel olarak davranış, norm, değır yargıları ve olayların nasıl değırlendirildiğini etkilemektedir. Bu noktada farklı kültürel yapılara sahip bireylerin farklı inanç, değır ve davranış kalıplarına sahip olmaları olağan bir durumdur. Farklı toplumlara ait her kültürün başka davranışları, gelenekleri, normları ve sembolleri bulunmaktadır. Bunlar kültürlerin görünen parçalarıdır ve benzer kültürde yetişmiş bireylerin aynı kelimelerden, sembollerden, duydukları veya gördükleri durumlardan aynı anlam çıkarılmaktadır. Kültürün görünen kısmının yanı sıra bir de görünmeyen saklı bir yönü de bulunur. Bunlar, kültürün kökünü oluşturan değırler, inançlar ve varsayımlar olarak belirtilir. Bu oluşturulan yapı, değırler, inançlar ve varsayımlar çerçevesinde davranış, normları ve sembolleri açıklamaktadır (Yeşil, 2013: 54-55; Güvenç, 1993: 129; Bostan, 2016: 3).

Yaşam içerisindeki hemen her unsur için temelde bireylerle ilgilenmekte ve erişebilecekleri en yüksek konuma ulaşmalarına olanak tanıyan kültür, bireylerin sosyal yapı içerisinde kendine yer bulmalarına imkan sağlamaktadır. Böylelikle bireylerin kendilerini iyi bir biçimde anlayabilmesini ve toplumun kültürel temel taşını sağlamlaştıracak ortamı hazırlamaktadır. Ayrıca sadece sosyal bilim alanı içerisinde olmaktan çıkıp insan ve yaşamın konu alındığı bütün disiplinlere ait çalışmaların konu edildiğı, içeriğini tarihin, sosyal antropolojinin, sosyal psikolojinin ve etnolojik bilimlerin oluşturduğu çalışma alanı sağlamaktadır.

2. Kültürün Küreselleşmesi (Global Culture)

Kültür, insanın yer aldığı toplumda çevresindeki fenomenlere karşı farkındalığın birikimi olarak yaşamsal bir fenomen olarak yaşam içerisinde yer almakta ve süreç içerisinde yaşanan değışimlerden dolayı geleceğı yön vererek toplumsal hayatın planlayıcısı olabilmektedir. Dolayısıyla bu fenomen, insanların yaşam sürecinde oluşturduğu öznel ya da nesnel olarak yargılarını aktardığı maddi manevi olgular ve yaşamı biçimlendiren ana temadır. Bu tema, özellikle endüstri devrimi sonrası modernleşmenin sonuçlarından biri olan ve çağlar boyu ulaşılammış kültürel değışimi de beraberinde getirmiştir.

Kültür, toplumun kendi sosyal boyutları tarafından ürettiğı örf, adet, estetik, sanat, edebiyat, din, hukuk, ahlak gibi değırlerdir. Toplumlar arası farkları belirten kültür, insan hayatının önemli aşamalarında görölmektedir. İnsanların davranış ve tutumlarını etkileyen kültür, hayatımızda kapitalizm ile daha belirgin olmuştur. Kültürün alınıp satılan ticari meta olmasının yanında egemenin elinde bulunması da kullanım amacını şekil-

lendirmiştir. Kültür, topluma medya ile iletilmektedir. Kullanılan kitle iletişim araçları radyodan bu yana farklı şekiller almıştır. Kültürün taşıyıcısı ve oluşturucusu olan kitle iletişim araçları içinde en büyük öneme sahip olan televizyon, popüler kültürün tohumlarını besleyen unsurların başında gelmektedir. Günümüzde ise artık herkesin vazgeçilmez bir fenomeni haline gelen sosyal medya oluşturmaktadır. Popüler kültürde bu terimin kökeni populace-public-people gibi kavramlara dayanmaktadır.

Küreselleşme ve kapitalist ekonomik sistem kavramlarının birbirleriyle bağıntılı etkileşimlerde bulunup, bu etkileşim beraberinde hızlarının arttığını Adorno, Horkheimer, Marcuse ve Tomlinson gibi yazarlar görüşlerinde yer vermişlerdir. Küreselleşme olgusu, kapitalist ekonomik sistem içerisinde varlığını ve etkisini belirgin kılar yönde hareket etmektedir. Bu devinim toplumun fikirlerini, zevklerini ve düşünce biçimlerini sonuç olarak belirleyici kılmaktadır. 19. yüzyıldan süregelen zaman içerisinde varlığını ispatlayan ve dünya ülkelerinin ekonomik sistemlerine hızlı ve net biçimde yayılım gösteren kapitalist sistem, rağbet görüp zaman ilerledikçe büyüyen bir olgu olmuştur. Gelişen bu durumun getirisiyle büyük, farklı sektör ve şirketler baş göstermiştir. İnsanların yalnızca maddi ihtiyaçları doğrultusunda ilerlemeyip, akabinde manevi gereksinimleri konusunda bir sistemleşmeye varılmış durumdadır ve bu sistem metalaştırılmıştır. Artı bir değer kazanan endüstri kolları grubu, sosyal bilimcilerin etkisiyle kültür endüstrisi şeklinde ifade edilir hale gelmiştir.

Kültürün küreselleşmesi, içinde yaşadığımız dünyayı açıklamak için de kullanılmaktadır. Yani günümüz yaşantısında geniş kitlelerce kabul edilenin var olduğuna dayanan inançtır bir bakıma. Özgürlüğün ve seçimin özne-nesne ilişkisine büründüğü bu durum, popüler kültür ve kültür endüstrisi farkını bizlere sunmaktadır. Kültür Endüstrisi kavramının yaratıcısı olan Adorno bu durumu şu şekilde açıklamıştır; “Kültür endüstrisi, yöneltilmiş olduğu milyonların bilincini ve bilinçaltını yönlendiriyor olmasına rağmen kitleler birinci değil, ikincil role düşerler ve hesaplanabilir nesneler, makinenin tali parçaları olurlar. Tüketici, kültür endüstrisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi hükmedici ya da özne değil aksine nesnedir. Milyonları nesne durumuna düşüren kültür endüstrisi kavramı kültürden çok endüstriye vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda endüstri sözcüğü doğrudan doğruya üretim sürecine değil, kültürel bir ürünün standardizasyonunu ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleştirilmesini anlatmak amacıyla kullanılmaktadır (Adorno 2003: 76-78). Kültür ve endüstri birbirinden farklı iki kavramken bu düşünce yapısı altında yeni bir anlam kazanmıştır. Marcuse; tüketimin bireyselleştirdiği, mutluluk ile tüketim arasında doğru orantının olduğunu ve bu durumun kültür endüstrisi üzerinden bizlere mesaj olarak verildiğini belirtmektedir. Bu amaç doğrultusunda gazeteler, dergiler, kitaplar, reklamlar, filmler, müzikler yani kitle iletişim araçları-

nın tümü düzenin çarkıdır. Kitleye sunulan kültürel veya sanatsal ürünler, bireye yaşam biçimi ve dünya görüşü benimsetir. Değişik toplum sınıfları çok sayıda insan tarafından benimsenince, reklam değerleri bir yaşam biçimi yaratmakta ve dolayısıyla tek boyutlu düşünce ve davranış kalıbı ortaya çıkarmaktadır Küreselleşme ve kültür arasında doğrudan ilişkiler bulunmaktadır ki küreselleşme odağında kültürel pratikler, modern kültür odağında ise küreselleşme bulunmaktadır. Küreselleşme ve kültür arasındaki bağ, üzerinde düşülmeden ortaya atılmış bir iddiadan uzak, zaman süreci içerisinde kendisini ispatlamış bir durumdur (Tomlinson, 2004: 11; Marcuse, 1990: 11; Featherstone, 1991: 6-7).

Küreselleşmenin, bir milletin ortak değeri olan kültürel unsurlara olumlu katkıları olduğu gibi bir takım olumsuz etkileri bulunduğu da açık bir gerçektir. Günümüz itibariyle küreselleşmenin evreleri, toplumlar açısından kültürlerarası bağın gelişmesinde ciddi katkılar gösterse de somut olmayan kültürel miras yönünden ise tahribata uğrama veya yok olma gibi olumsuz etkileri de ortaya çıkarmaktadır. Küreselleşmenin kültürel akışları iç ve dış dinamiklerle bağlantılı olmakla beraber, bu bağlantılar teknoloji, sanayileşme, kentleşme/göç, medya, eğitim, uluslararası yapısal uyum programları, dış mali kaynak kullanım programları, iç dinamikler şeklinde sıralanabilir (Rzayeva, 2020: 35).

Modernleşmenin sonucu olarak gelişmiş yeni bir fenomen olan küreselleşme-globalleşme, Endüstri Devrimi sonrası oluşmuş olan modernizmin bir sonucu olarak haberleşme, iletişim ve ulaşım araçlarındaki teknolojik gelişimle görünürlük kazanmıştır. Teknolojinin gelişimiyle birlikte dünyaya ait tüm uzunlukların ve ulaşılmazlıkların aşılması sağlanmıştır. Dünyanın küçülmesi anlamında kullanılan bu kavram, eski dönemlerde *büyük* olan dünyayı iletişim, haberleşme ve ulaşım sayesinde *küçültmüş* olmaktadır. Böylelikle haber almak ve uzak bir noktaya ulaşmak kadar farklı kültürler ve dünyadaki farklı olaylardan haber almak da artık kolaylaşmaktadır. Küreselleşme, etnomüzikolojik bağlamda yerel müzik kültürlerine hem internet gibi teknolojiler ve pazarlama yöntemleri aracılığıyla hızlı ve çabuk bir biçimde ulaşılabilmeyi, hem de tüm Batı-dışı müzik türlerinin hızlı bir biçimde tanınması, ilgi odağı olması ve arzu eden izler kitleye hızlıca ulaştırılmasını sağlamıştır (Mustan Dönmez, 2019: 119-120).

18. yüzyıl Avrupası'nda başlayan ve bilimsel-teknolojik gelişmelere dayanan bu çağa sanayi çağı denilmektedir. Söz konusu bilimsel-teknolojik devrimlerin yaşandığı dönemin ortak paradigması, *sanayi toplumu* ya da *modern endüstri toplumu* kavramlarıyla ifade edilmektedir. Bu toplumsal aşamanın dayanmış olduğu temel değerler ise Avrupa aydınlanma düşüncesinden beslenen geleneksel değerlerden arınma, modernleşme, akılcılık, ilerleme, düzen, otorite, merkezileşme, homojenleşme, standart-

laşma ve uzmanlaşma gibi kavramlardan beslenmiştir. 20. Yüzyılın sonlarına doğru bu gelişmeleri söz ve yazının aynı anda ve karşılıklı olarak iletebildiği dönem takip etmiştir. Böylece küçük toplulukların bir arada yaşadığı ve iletişimin sınırlı olduğu tarım toplumu ve bunu takip eden sanayi toplumu aşamalarından sonra bu Yüzyılın sonlarına doğru toplumlar ve kültürler hızlı bir değişim ve dönüşüm temelinde yeni bir yapılanma sürecine girmişlerdir. 21. Yüzyıl çeyreğinde başlayan bu çağa *enformasyon çağı* ve yeni oluşumda ki topluma da *enformasyon toplumu* denilmektedir. Günümüzde alabildiğine gelişmekte olan iletişim teknolojileri sayesinde her türlü bilgi süratle çok geniş insan kitlelerine ulaştırılabilmekte, bir anlamda dünya küçülmekte ve böylelikle dünya insanların ortak değerler etrafında birbirlerine yaklaşma süreci hızlanmaktadır. Bilgi, milliyet ve coğrafi sınır tanımadığına göre insan toplulukları yepyeni bilinçler etrafında toplanmakta ve birbirlerinin yüzünü bile görmeden iletişim halinde oldukları için paylaşma duygusunu yaşamaktadırlar. Böylece dünyamız büyük bir *global köye* 'e dönüşmektedir. Bilgisayar ağları ve multi-medya teknolojileri, bir yanda globalleşme sürecini hızlandırırken diğer yanda yerel kültürel değerlerin yayılmasına da fırsat tanımakta ve müzik özelinde ise dünya müziği (world müzik) olarak tanımlanan evrensel tabanlı multi-kültürel ses örüntülerini yaşamımıza katmaktadır. Böylece insanlar sadece tek boyutlu, standart ve tekdüze egemen bir kültürün üyesi olmaktan çıkarak çok kültürlü toplumsal bir yapıya ulaşmaktadır. Böylelikle kendi kültürünü küresel kültüre katma uğraşında ürün vererek yerel öğelerin küresel kültür değerleri ile bağdaştırılmasını sağlamaktadır (Özkul, 2008: 11-12). Bu şekilde etkilenmelerin yaşandığı süreç içerisinde ise birer bu deneyimi yalnızca tekrar unsuru olarak değil, aynı zamanda sürdürülmekte olan girift bir toplumsal etkileşimin parçasını oluşturmaktadır.

Küreselleşme, her zamankinden çok fazla fiziksel hareketliliğe ön ayak olmakta ve küresel alan içinde varoluşumuzu şekillendirdiğimiz kültürel bir alana dönüştürmektedir. Dolayısıyla bu bağlantılılığın bir sonucu olarak uzaktaki güçlerin yerelliklere nüfuz etmesine olanak tanımaktadır. Küreselleşmenin doğurduğu kapitalist ekonomik sistemin ortaya çıkardığı kültür endüstrisinin müziksel yönüne olumlu tarafı, popüler müzik türlerinin çoğalmasını ve yerel müziklerin dünyanın bir ucundan bir ucuna daha hızlı bir biçimde dolaşmasını sağlamak olmuştur. Her alanda ortaya çıkan dünya çapındaki şirketler elektronik, kültürel ve müzik alanlarında birer ekonomik sektör oluşturmuştur. Küresel ekonomiyi şekillendiren bu süreç içerisinde bu alanlardaki şirketler, çıkarları doğrultusunda emperyalist-kapitalist politikalar geliştirerek kültürel medya ürünlerine kolay ulaşılabilirliğe zemin hazırlayarak küresel kültürü de beslemiştir. Böylelikle ülkelerin kültürlerinin vazgeçilmez müzik de bu değişimden payını almış, yerel ve bölgesel ses örüntülerinin müzik endüstrisi düzeneğinden

geçirilerek bir ürün olarak paketlenmesi ve pazarlanması ile world müzik pazarını doğurmuştur.

3. Küreselleşmenin Bir Yansıması Olarak Kültür Endüstrisi

Kültür endüstrisi kavramı, Horkheimer ve Adorno tarafından 20. yüzyılın başları olan zaman dilim içerisinde, Avrupa ve Amerika'da ivme kazanan eğlence endüstrisinin kültürel biçimlerinin maddi değere dönüştürülmesini belirtmek amacıyla kullanmışlardır. Düşünürler açısından eğlence endüstrisinin yükselişte olması durumu, kültürel ürünlerin standartlaşması ve pazarlanması ile sonuçlanmıştır. Kar elde etme amacı güderek yapılan kültürel ve sanatsal ürünler, kapitalist birikimin amacıyla, toplumun ihtiyaçları doğrultusunda tüketimleri için üretilmiştir. Kültür endüstrisi, modernleşmenin içerisinde önemli bir roldür. Kişiyi denetim ve gözleme almaktadır. Sanayileşme doğrultusunda teknolojinin göstermiş olduğu ilerlemeler neticesinde, kontrollü ilerlemeler ve denetimler sağlanmaktadır. Avrupa'da gelişmiş ülkelerin teknolojinin ilerleme durumu denetimine ivme kazandırmakta, Amerika'da ise kültür endüstrisinin hegemonyasını güçlendirmektedir.

Küreselleşme (globalization) olarak isimlendirilen sermayenin önem kazandığı ve kapitalist ekonomik sistem olarak tanımlanan bu yeni dünya yapılanması beraberinde uluslararası çapta ekonomik, kültürel ve ticari ilişkilerin, iletişimin ve etkileşime bir ivme kazandıran süreci beraberinde getirmiştir. Kültür endüstrisi kapitalist hegemonyanın geliştirdiği sanat, eğlence, yaşam tarzı algısıyla kitlelerin bilinçlerini dönüştürerek onları manipüle etmektedir. Özellikle sanat ve eğlence kültür endüstrisinin yөнeldiği alanlardır. Kültür endüstrisi, sanatı ve eğlenceyi birleştirip onları metalaştırarak toplumda bireyleri tüketici ve yaşamından hoşnut bireyler haline getiren bir eğlence işletmesidir (Adorno, Horkheimer, 2010: 28).

Kültürün küreselleşme açısından önemli sonuçlara neden olduğu konusunda düşünmenin bir yolu, kültürün biçim verdiği yerel hareketlerin küresel sonuçlara nasıl yol açtığını kavramaktır. Karmaşık bağlantılılık sadece toplumsal kurumların daha sıkı bir biçimde bütünleşmesi değildir; bireysel ve kolektif hareketlerin kurumların gerçekteki işleyişi ile bütünleşmesini de içerir (Tomlinson, 2004: 42). Kü-yerel kavramı, yerel ve küresel, başka bir ifadeyle ise lokal ve global kelimelerinin bir araya getirilmesiyle oluşmuş, sosyal bilimler kapsamında yeni olmasına karşın kullanım açısından gerekli görülen bir kavramdır. İngilizce karşılığı global olarak tespit edilen kü-yerel kavramı, günümüz dünyasını ekonomik, yapısal, kültürel bağlamda tanımlamaktadır. Dünyanın küreselleşmesine ilaveten teknolojik gelişmeler etkisiyle küçülmesi, yerelin evrensel ile içi içe girmesini ve dünyanın küresel ya da global bir köye evrilmesine yol açmıştır. Göçlerin ve diasporal hareketliliğin artış göstermesinin etkisiyle

bulunduğu bölgeden ayrılan toplulukların, kendi kültürlerini göç ettikleri bölgenin kültürüyle karması veya bütünleştirmesi yerelin küreselleşme ile birleşmesine olanak tanır. Bu noktadan yola çıkarak, yerel ve küreselin iç içe geçmesine sebep olarak sadece teknolojik olanakların artmasını göstermenin yeterli olmayacağı görülmektedir. Kü-yerel kavramının müzik sosyolojisi ve etnomüzikoloji dalları açısından önemli olduğu tespit edilmektedir. Kü-yerel olguların müzik alanına etkisine popüler kültür, göç-diaspora, ulaşım teknolojisi, kitle iletişimi, internet erişim paylaşım teknolojileri gibi günümüz dünyasıyla bağlantılı imkanlar yol açmaktadır. Kültür olgusunun başka unsurlarda olduğu gibi müzik üzerinde dünyada birbirinden farklı görünen küresel ve yerelin kültürel açıdan uzlaşması bazen de heterojenleşmesi kü-yerelliğin müzik ile arasındaki bağı oluşturmaktadır (Mustan Dönmez, 2019: 120-121).

Kültür endüstrisinin ana fikrini, yöneldiği milyonlarca bireyin bilinç düzeyi üzerinden spekülasyon yaparak onların zihniyetini ikiye katlamak, pekiştirmek ve güçlendirmek için empoze edilen ruh oluşturmaktadır. Müşteri olarak kabul edilen bireylerin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. Birbirinden ayrılmış düşük ve yüksek kültür alanlarının her ikisinin zararı da olacak şekilde birleşmeye zorlar. Bu sistemin inandırmak istediği, müşteri olarak kabul edilen kitleleri aslında özne değil, nesnedir ve tüm pratikleri metalar üzerinden kar güdüsünü zihinsel yapılara aktararak oluşturmaktadır. Ontolojik temelli bir bakış açısıyla irdelenen kültürel fenomenler, sistemsel olarak yeni bir nitelikte birleştirilerek tüm dallarda kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan metalara dönüştüren bir sistemdir (Adorno, 2007: 110-111)

Kültür endüstrisinin temellendiği felsefe ve kültürel ürünler, üzerinden hiçbir şeyin imal edilmediği durumlarda bile endüstriyel örgütlenme biçimlerinden hareket ederek, adeta teknolojik ve rasyonel bir üretim yapıyorlar gibidir. Bu açıdan bakıldığında kültür, metalarını pazarlama ideolojilerinde barındırmakta ve kültür üzerinde egemen olduğu günden itibaren herhangi bir sektördeki üretim kurallarına uyan bir meta haline gelmektedir.

Kültür endüstrisi kapsamında müzik, özelinde dinleyicinin ruh halinden çok müşteri yönüyle ilgilenen bir sistemdir. Yetenekler veya kültürel unsurlar dinleyici ya da aracılığına sunulmasından önce işletmeye ait olmaktadır. Sanat eserlerinin sistem içerisinde önce metalaştırılıp sonrasında pazarlanmasıyla birlikte tüketim toplumundaki temsili ve gösterileri şekliyle karşılık bulmaktadır. Kültür endüstrisinin getirdiği yenilik, kültürün uzlaşmaz iki ögesi olan sanat ve eğlenceyi çeşitli pazarlama teknikleri ile mevcut ürün serilerini derli toplu bir şekilde gösteren bir katalogda toplayarak, eskiden çoğunlukla hantalca gerçekleşen süreci maddi pratikle karşıtlık oluşturan ürünlere dönüştürmek olmuştur (Adorno, 2007: 66-67).

Kapitalist ekonomik sistemle bağlantılı bir biçimde oluşan kültür endüstrisi kavramının, olumlu ve olumsuz tarafları vardır. Yaşamın her alanına yönelik kurulan büyük şirketler, elektronik, kültürel ve müzik sektörlerini ortaya çıkartmıştır. Bu sektör belirli zaman dilimlerinde yenilenme ve gelişme durumundadır. Küresel ekonominin oluşumunu destekleyen bu zaman dilimi içerisinde her şirket kendi çıkarlarını hedef olarak belirleyerek kar etme amaçlı kendi sistemlerince, belirli politikalar kurup kültürel medya ürünlerinin yayılımına ve kolay erişilebilirliğine bir basamak olup küresel kültürü beslemiştir. Bu durum neticesi doğrultusunda müzik de, olan gelişmelerden etkilenmiştir. Dünya üzerinde bölgesel olarak yöresel ve etnik müziklerin müzik endüstrisi sistemi doğrultusu sonucunda ortaya çıkan bir ürün olarak ortaya konulup milletlere sunulması, *World Music* kavramını ortaya çıkarmıştır. Avrupa'ya özgü olan popüler müzik ve elit müzik kültürleri, kendine ait kültür ve türlerini barındıran, klasik kurallar doğrultusunda üretilen müzikler olup, Avrupa'ya ait kültürel üstünlüğün müzikal yönü, bu türler ile bağıntılıdır. Fakat bu tür müzikler dinleyici tarafından, kapitalizmin etkisi altında biçimlenen ve sürekli aynı biçimin yinelenmesi durumunu, farklı tını ve arayışlara itmiştir. Bu olgu tüketiciyi tatmin etmemektedir. Bu dinleyici kitleleri, kapitalizmin etkisinden giderek küçülen dünyanın farklı bölgelerindeki tınları keşfetmek ve dinlemek istediklerini ortaya çıkarmıştır. Bu noktada world music türünü, Batı Avrupa'nın müzik kültür yapısına çok merkezli bir başka seçenek olarak görmek ve bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

4. Kültür Endüstrisi ve Müzik

Müzik, bir kültür fenomeni olarak kültür endüstrisinin en önemli meta-araçlarından biridir. Adorno'ya göre kültürel fenomenler her alanda olduğu gibi müzikte de ne tam olarak bağımsızdır ne de sadece bir yatsımadır. Çağımızda müziğin sosyal gerçeklikten bağımsız olabilmesi ise sürekli olarak artan bir tehditle karşılaşmaktadır. Aslında kapitalizm çağında müzik bir meta karakteri taşımaktadır. Müziğin metalaşması, onun bir ideoloji halini almasıyla ilgilidir. İdeoloji olarak müzik, toplumsal yanlış bilincin kaynağı olunca işlevsel müzik halini almaktadır. Bu durum müziğin kendisini toplumda kullanırması durumunu ortaya çıkarmakta ve toplumsal olmaktan uzaklaştırmaktadır. Oysa müziğin toplumsal olmasının koşulunu toplumsal eğilimin müzikte yankılanması oluşturmaktadır. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren dolaysız kullanım olanağını yitirmesiyle müziğin dolaysız pratiği de sona ermiştir. Müzik bu aşamadan sonra bir meta halini alarak küreselleşen pazarda değerlendirilmeye başlanmıştır (Esgin, 2016: 81-82).

Popüler müzik, popüler kültür olgusunun devamı niteliği taşımakta ve aynı zamanda bir parçası olarak kabul görmektedir. Bu sebeple, öncelik olarak popüler kültürün bünyesinde neler barındırdığına başta hakim

olmak gerekir. Büyük kitlelerce önemsenip benimsenmesi, tüketilmesi, değişen ve gelişen teknolojinin kaynağında değerlendirme süreçlerinin yüksek oranla medya ve kapitalist ekonomik sistem liderleri tarafından şekillendirilmesi popüler kültürün temel özelliklerindendir. Egemen güçlerden beslenip dayanak sağlayan popüler kültür, Yine egemen olan kültürlerin çıkar ve kar amaçları doğrultusunda devindiğinden dolayı toplumların kültürel yapısına etki etmektedir. Popüler kültür olgusunun dikkat çekici özelliklerinden birisi de toplum bünyesinde var olanı kendi yapısına uygunsa olduğu gibi net bir biçimde ideolojik yaklaşarak, uygun değilse kapitalizmin sistematığı doğrultusunda doğrusal biçimde sunmasıdır. Kültür endüstrisinin kullanılabildiği bu mekanizmada müzik olgusu da bunlardan biridir.

Bir müziğin popüler kavramına erişebilmesi için, olduğu mecradan farklı uzantılara sahip olmayı başarıp belli bir sistemle endüstriyel süreçlerin içinden geçmiş olması gerekmektedir. *World Music*'de bu nedenle popüler müziğin bir alt dalıdır. Yeryüzündeki etnik ve yerel müzik türlerinin kendi içlerinde veya genelde Avrupa müziğine özgü armonik kurallar çerçevesinde sentezlenişi türün bir açıklaması olarak kabul edilebilir. Pazarlamaya sunulmak için ortaya konulan eserler, Batılı toplumlar tarafınca tüketileceğinden dolayı onlara hitap edecek biçimde düzenlenmesi son derece önemlidir. World music türü ya Batı'nın müzikal yapıtlarının içerisine Batı dışından müzik öğeleri dahil ederek ya da yeryüzünün başka konumlarındaki yerel müziklerin analiz edilmesiyle ortaya konulmaktadır.

Kapitalizmin özellikle müzik üzerindeki etkisi, müziğin metalaştırılıp pazarlanmasıyla başlamıştır. Farklı müzik türlerine ulaşan kapitalist ekonomik sistem, özellikle lokal müzik çeşitlerini endüstriyel yoldan ilerleterek world music türünün ortaya çıkmasına basamak olmuştur. 1950 yıllarda Amerika'daki popüler müzik yapımcılarının bir pazar bulmasıyla rock, jazz, blues gibi çeşitli popüler müzik türleri boy göstermeye başlamıştır. Jazz, rock, blues gibi müzik türlerinin dünya üzerindeki bütün kitlelerde aynı yankıyı uyandırmadığı görülmekte ve bu durum karşısında yeni arayışlar içerisine girilmiştir. World müziğin günümüz popüler müziğinin bünyesinde barınıp kabul edilmesi, müzik piyasalarına hakim vaziyetteki şirketlerin, Batı dışı coğrafyadaki müzik türlerini inceleyip kendi sistemlerince world music ismiyle pazarlayarak, kapitalist küreselleşen dünya pazarın kar odaklı olarak sunmaları sonucunda gerçekleşmiştir.

Popüler müzik akımlarıyla bağıntılı olan popüler kültür ürünlerinden rock, jazz, blues türlerinde 1970 zamanları içerisinde tükenmeler görülmektedir. Bu tükenmenin sonucunda, yerel ve etnik toplulukların yükselmesi, sömürgeci amaçlar ile yaklaşılan yeni keşfedilen bölgelerin yöresel olan farklı müzik türlerinin kapitalist pazarlamasına sunulan bir olgu

halini alması hem üretici hem de dinleyici kitleyi farklı ve yeni türler arayışına itmiştir.

Sonuç

Modernleşen dünya topluluğunun devamı ve sonucu olan küreselleşme, 19. yüzyıldan süregelen zaman içerisinde varlığını ispatlamış, kapitalist ekonominin getirmiş olduğu olgular içerisinde devletler arasındaki rekabetin etkisi doğrultusunda kültürler arasındaki iletişimi ve bağıntıyı güçlendiren bir durumdur.

Batılı gezginler toplumunun dünyayı keşfetmeye koyulması, kültürler arası hegemonyanın doğuşuna temel oluşturmuştur. Bu topluluklar keşfettikleri yerlerdeki toplumlar içerisinde kendi kültürlerini bulundukları ortama empoze ederek emperyalizmi başlatmışlardır. Afrika'daki toplulukların köleleştirilmesi, Fransız ihtilali, endüstri devrimi, kentleşmenin artması, ülke devletlerinin ortaya çıkması sonrasında toplulukların sanayileşme konusundaki teknolojik, kültürel, toplumsal, siyasal olarak gelişim yaşanmasına gösterdiği nedenlerin altında yatan sebep emperyalizm kavramı olmuştur. Kapitalizmin biçim verdiği batıdan bütün evrene yaygınlaşarak gelişmiş yapıya sahip toplumlarda, yaşamın her alanında bulunan bu olgu, milletler arasında toplumsal, ekonomik ve kültürel bağın artmasından kaynaklanmaktadır. Gelişen bu durumun getirisiyle büyük, farklı sektör ve şirketler baş göstermiştir. İnsanların yalnızca maddi ihtiyaçları doğrultusunda ilerlemeyip, akabinde manevi gereksinimleri konusunda artı bir değer kazanan endüstri kolları grubu, sosyal bilimcilerin etkisiyle kültür endüstrisi şeklinde ifade edilir hale gelmiştir.

Kapitalist ekonomik sistemle bağlantılı bir biçimde oluşan kültür endüstrisi bir dilemmayı da beraberinde getirmiştir. Küreselleşmenin motor gücü olan ve kültürel küreselleşme ile doğan kültür endüstrisi; Batılı, güçlü ve zengin ülkelerin, sanayileşme açısından geride kalmış, kültürel olarak zayıf kalan ülkeler üzerinde kurduğu ekonomik ve siyasal üstünlük baskısını da beraberinde getirmiştir. Ortaya çıkan kültürel, ekonomik ve siyasal iletişim ile gelişen sanayileşme sonucunda oluşan kitle iletişim araçlarının sık ve yoğun kullanımından doğarak hızlı bir şekilde sınır tanımaksızın tüm dünyaya yayılmıştır. Bunun sonucunda küreselleşme, ilkel ve yabancı kalmış milletlerin kültürlerinin daha yakından tanınması ve gün yüzüne çıkmasına olanak tanımıştır. Temel aktörü kapitalist ekonomi olan gelişmiş kapitalist ülkeler, ulusal sistemlerini güçlendirmenin akabinde ekonomik yönde kalkınma sağlamayı başarmış, kültür açısından yeniden yapılanma sağlamışlardır. Bu ivmesel gelişimi sağlayamayan zayıf ülkeler ise bunun sonucunda ekonomik durumu gelişmiş hegemonik ülkelerin kültürel etkisi altına girmiştir. Yaşamın her alanına yönelik kurulan büyük şirketler, elektronik, kültürel ve müzik sektörlerini ortaya

çıkartmıştır. Eğlence endüstrisinin kültürel biçimlerinin maddi değere dönüştürülmesi, eğlence endüstrisinin yükselişini sağlamış ve kültürel ürünlerin standartlaştırılarak pazarlanması ile sonuçlanmıştır. Kar elde etme amacı güderek yapılan kültürel ve sanatsal ürünler, kapitalist birikimin amacında, toplumun ihtiyaçları doğrultusunda şirketler tarafından kendi çıkarlarını hedef olarak belirleyerek kar etme amaçlı kendi sistemlerince, belirli politikalar kurup kültürel medya ürünlerinin yayılımına ve kolay erişilebilirliğine bir basamak olup küresel kültürü beslemiştir. Bu durum neticesi doğrultusunda müzik sektörü de bu gelişmelerden etkilenmiştir.

Kitlelerin kapitalizmin etkisinden giderek küçülen dünyanın farklı bölgelerindeki tınıları keşfetmek ve dinlemek isteği, dünya üzerinde bölgesel olarak yöresel ve etnik müziklerin müzik endüstrisi sistemi doğrultusunda bir ürün olarak ortaya konulup sunulmasını sağlamış bunun sonucunda ise *world music* türünü ortaya çıkartmıştır. Kapitalizmin özellikle müzik üzerindeki etkisi, müziğin metalaştırılıp pazarlanmasıyla başlamıştır. World müziğin günümüz popüler müziğinin bünyesinde barınıp kabul edilmesi, müzik piyasalarına hakim vaziyetteki şirketlerin, atı dışı coğrafyadaki müzik türlerini inceleyip kendi sistemlerince “World Music” ismiyle pazarlayarak, kapitalist küreselleşen dünya pazarın kar odaklı olarak sunmaları sonucunda gerçekleşmiştir.

Kültürün popülerlik noktasında veya kültürel açıdan popüler olma düşüncesi, geçmişten beri süregelen bir durum olsa da teknolojinin hızlı gelişimi etkisiyle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren popüler kültüre yeni anlamlar yüklemiş ve popüler müzik şekliyle anılır olmuştur. Büyük kitlelerce önemsenip benimsenmesi, tüketilmesi, değişen ve gelişen teknolojinin kaynağında değerlendirme süreçlerinin yüksek oranla medya ve kapitalist ekonomik sistem liderleri tarafından şekillendirilmesi popüler kültürün temel özelliklerindendir. Egemen güçlerden beslenip dayanak sağlayan popüler kültür, yine egemen olan kültürlerin çıkar ve kar amaçları doğrultusunda devindiğinden dolayı toplumların kültürel yapısına etki etmektedir. Popüler kültür olgusunun dikkat çekici özelliklerinden bir diğeri de toplum bünyesinde var olanı kendi yapısına uygunsa olduğu gibi net bir biçimde ideolojik yaklaşarak, uygun değilse kapitalizmin sistemi doğrultusunda doğrusal biçimde sunmasıdır. Kültür endüstrisinin kullanılabildiği bu mekanizma içerisinde müzik de bunlardan biridir. Öz olarak söylemek gerekirse, maddi gereksinimlerin yanında manevi gereksinimlerin de paketlenilerek pazarlandığı bir endüstri kolu haline gelen kültür endüstrisi içerisinde müziğin meta olarak yoluna devam edeceği şüphe götürmez bir gerçektir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2007), *Kültür Endüstrisi & Kültür Yönetimi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Adorno, T., Horkheimer, M. (2010), *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Bostan, H. (2016), *Antropoloji, Kültür ve Güvenlik*, Güvenlik Bilimleri Dergisi, 5 (2), 1-31.
- Esgin, A. (2016), *Sosyolojik Soruşturmalar*, Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Featherstone, M. (1991), *Global Culture*, Sage Publications, London.
- Güvenç, B. (1993), *Yaratıcılığın Toplumsal ve Kültürel Boyutlar*, Türk Eğitim Derneği Yayınları, Ankara.
- Kafesoğlu, İ. (2014), *Türk Milli Kültürü*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Marcuse, H. (1990), *Tek Boyutlu İnsan*, İdea Yayınları, İstanbul.
- Mustan Dönmez, B. (2019), *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Özdemir, N. (2017), *Kültür Bilimi ve Yönetimi*, Grafikler Yayınları, Ankara.
- Özkul, O. (2008), *Kültür ve Küreselleşme*, Açılım Kitap, İstanbul.
- Robertson, R. (1998), *Küreselleşme: Toplu Kuramı ve Küresel Kültür*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Rzayeva, S. (2020), *Küreselleşmenin Kültürel Akışları ve Somut Olmayan Kültürel Miras Üzerindeki Etkileri*, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, İstanbul.
- Tomlinson, J. (2004), *Küreselleşme ve Kültür*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Yeşil, S. (2013), *Kültür ve Kültürel Farklılıklar: Liderlik Açısından Teorik Bir Değerlendirme*, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 12 (44), 52-81.

“

Bölüm 5

**GÜZEL SANATLAR LİSESİ MEZUNU
OLMAYAN MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ
ÖĞRENCİLERİN ALAN EĞİTİMİ
DERSLERİNDE YAŞADIKLARI
ZORLUKLAR**

Elvan GÜN¹

1 Doç. Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, egun@
mehmetakif.edu.tr, 0000-0002-1547-4845

”

Giriş

Müzik öğretmeni, genel müzik eğitiminde oldukça önemli bir yere sahip olmakla birlikte, öğrencilere müzik alanına ilişkin gerekli donanımı kazandırmaktan, öğrencilerin müzikal bilgi ve becerilerine planlı bir değişim oluşturmaktan ve öğrencilerin müzikal becerilerini geliştirmekten sorumludur. Buradan hareketle bu sorumluluklarını yerine getirebilmek için müzik öğretmenin bazı temel niteliklere sahip olması gerekmektedir (Uçan, 1987). Bu durum, müzik öğretmenlerinin planlı bir eğitime tabi tutulmalarını zorunlu kılmaktadır. Bu eğitimi sağlayabilecek üç temel öğe ise öğretmen yetiştiren okullar, bu okullara öğrenim veren yeterli ve nitelikli öğretim elemanları ve önceden planlanmış müzik öğretim programlarıdır (Uçan, 2005).

Öğretmenlik mesleği “devletin eğitim, öğretim ve bununla ilgili yönetim görevlerini üzerine alan özel bir ihtisas mesleği.” (MEB, 1973) şeklinde tanımlanmış ve öğretmenliğe hazırlanırken müzik özel alan eğitiminin yanında, genel kültür ve meslek bilgisi derslerinin de verilerek tamamlanması gerektiği belirtilmiştir. Öğretmen adaylarında bulunması gereken niteliklerin belirlenmesi görevi bu kanun ile MEB’e verilmiştir. Bu tarihten itibaren öğretmen yetiştiren tüm yükseköğretim kurumlarında kanunda belirtilen üç temel alan ile ilgili dersler lisans programlarında verilmeye başlanmıştır (Turan, 2021).

Türkiye’de cumhuriyetin kurulmasından çok kısa bir süre sonra açılan Musiki Muallim Mektepleri, zamanla geçirdiği bir çok değişim ve dönüşüm sonrasında müzik öğretmeni yetiştirme görevini günümüzde üniversite yapısı içerisinde yer alan Eğitim Fakültelerinin Müzik Eğitimi Öğretmenliği Ana bilim Dallarına bırakmıştır (Akbulut, 2006).

Türkiye’de olan üniversiteler bünyesinde yer alan ve müzik öğretmeni yetiştirmekle görevli olan Eğitim Fakültelerinin Güzel Sanatlar Bölümlerindeki Müzik Eğitimi Ana bilim Dallarının her yıl yapmış olduğu özel yetenek sınavlarında başarılı olan ve bu kurumlarda 4 yıl boyunca müzik eğitimi, genel kültür ve meslek bilgisi dersleri alarak başarılı bir şekilde mezun olan adaylar müzik öğretmenliği yapmaya hak kazanmaktadırlar. Mezun durumdaki öğretmen adayları ise ÖSYM’nin her öğretim yılı sonunda yapmış olduğu KPSS (Kamu Personeli Seçme Sınavı)’ndan atanma için yeterli puanı alıp, mülakata sürecinden başarıyla geçmeleri durumunda atama tercihi yapmaya hak kazanmaktadır (Gün, 2022).

Öğrenciler, Lisans programına gelene kadar ki süreçte orta dereceli okullardan biri olan güzel sanatlar ve spor liselerine, özel yetenek sınavı ile giriş yaparak 4 yıl boyunca müzik ağırlıklı lise öğrenimi alabilmektedirler. Bu öğrenciler müzik eğitimi anabilim dallarının ana hedef kitlesini oluşturmakla beraber, diğer liselerden mezun olup müzikal yeteneği olan

öğrenciler de özel yetenek sınavına girerek başarılı olmaları durumunda müzik öğretmenliği lisans programına kayıt yaptırabilmektedirler. Müzik Eğitimi Anabilim Dallarına, Ölçme, Seçme ve Yerleştirme Merkezi (ÖSYM) tarafından Öğrenci Seçme ve Yerleştirme Sistemi (ÖSYS) kurları çerçevesinde öğrenci alımı gerçekleştirilmektedir. En son 2017 yılında Yükseköğretime Geçiş Sınavı (YGS) ile, bir sonraki yıl ise Yükseköğretim Kurumları Sınavı (YKS) ile öğrenci seçimi yapılmıştır. İlk olarak 2017’de eğitim fakültelerinin öğretmenlik lisans programlarını seçebilmek için başarı sıralaması uygulaması getirilmiş olup, ilgili kılavuzda “Öğretmenlik programlarına (Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık programı dâhil), programın yerleştirme puan türünde başarı sırası 240 bininci sırada olan adayın yerleştirme puanının altında yerleştirme puanına sahip adaylar yerleştirilmeyecektir. Bu şartı sağlamayan adaylar ilgili programı tercih edemeyeceklerdir. Bu şartı sağlayamayan adayların, tercih yapmış olsalar bile ilgili tercihleri yerleştirme işlemine alınmayacaktır” (ÖSYM, 2017, akt. Aydın ve Özcan, 2019) şeklinde bir ifade yer almıştır.

Eğitim Fakültelerine bağlı tüm öğretmenlik programları için düşünülen bu başarı sıralaması koşulu, özel yetenek sınavları ile öğrenci kabul eden bölümler için oldukça yüksek bir puana denk geliyordu. Zira bu bölümlere başvuran hedef kitlenin öncelikli olarak güzel sanatlar liselelerinde müzik öğrenimi gören öğrenciler olduğu düşünüldüğünde, YKS’de bu düzeyde bir başarı yakalayabilmeleri, geçmiş zamanlara bakıldığında pek de olası görünmemekteydi. Neyse ki, o dönemde bazı çevrelerce gerçekleşen tartışmalar ve itirazlar sonrasında puan barajı uygulaması uygulamaya konulmamıştır. 2020 yılına gelindiğinde ise üniversite adayların, 2020-YKS’nın Temel Yeterlik Testinde başarı sıralamasına göre ilk 800.000 aday içinde yer almaları halinde yetenek sınavına dayalı olarak öğrenci kabul eden öğretmenlik lisans programlarını tercih edebilecekleri şeklinde bir duyuru yayınlanmıştır (Gün, 2022).

Bu yeni duyuruda bahsi geçen 800 bin başarı sıralaması, 2017’de uygulananması planlanan 240 bin barajı ile karşılaştırıldığında daha uygulanabilir gibi görülse de müzik öğretmenliği bölümlerine girmek isteyen ve özellikle bu amaç için güzel sanatlar ve spor liselerinde 4 yıl müzik eğitimi almayı tercih etmiş öğrencilerin önünde hala önemli derecede bir engeldir. Çünkü daha önceki yıllarda müzik öğretmenliği bölümlerine girmek isteyen öğrencilerin, üniversiteler tarafından belirlenen 185, 165 ve 150 gibi baraj puanları ile kayıt yaptırdıklarını görmekteydik. Başarı sıralaması koşulunun uygulanması halinde müzik öğretmenliği bölümlerinin temel hedef kitlesini olan güzel sanatlar ve spor lisesi mezunu öğrencilerin, eğitim fakültelerini tercih etmeye hak kazanamadıkları görülmektedir. Bunun bir sonucu olarak herhangi bir yükseköğretim kurumunda öğrenimine devam isteyen öğrencilerin, konservatuar ve güzel sanatlar fakülteleri gibi müzik ağırlıklı eğitim veren ancak genel hedefleri ve ders

içerikleri itibariyle öğretmen yetiştirme amacı gütmeyen kurumlara yö-neldikleri görülmektedir (Gün, 2022).

Bu değişim, hem konservatuarlara gelen öğrencilerin hem de eğitim fakülteleri müzik eğitimi anabilim dallarına kayıt yaptıran öğrencilerin profilinin değişmesine neden olmaktadır. Genel olarak ifade etmek gerekirse 800.000 inci başarı sıralaması içerisine girebilen ancak güzel sanatlar ve spor lisesi mezunu olmayan öğrenciler ile ikinci bir üniversite okumak isteyen bireyler müzik öğretmenliği bölümlerine gelmekte ve bu öğrenciler esasında çok da aşına olmadıkları müzik alan eğitimi ve çalgı derslerinde sıkıntı yaşamaktadırlar. Bu durum, lisans programında verilen öğretimin seviyesinin düşmesine ve nitelik sorunlarının yaşanmasına zemin hazırlamaktadır.(Gün, 2022).

Yüksek Öğretim Kurulu tarafından eğitim fakültelerini tercih edecek öğrencilere konulan başarı sıralaması şartı müzik öğretmenliği bölümleri için zorlayıcı bir etken oluşturmaktadır. Şöyle ki; yüksek öğretim düzeyine gelene kadar sınırlı bir süre özengen müzik eğitimi almak dışında hiçbir örgün veya profesyonel müzik eğitimi almamış olan bireylere, müzik öğretmenliği bölümünde hem müziği baştan öğrenmek ve bir yetenek eğitiminden geçmek hem de edindikleri bu yetenek ve bilgi birikimini öğretmeyi öğrenmek için sadece 4 yıl verilmektedir. Bu durum müzik öğretmenliği bölümlerindeki akademisyenleri de zor bir durumun içine sokmaktadır.

Bu durumdan yola çıkılarak yapılan bu çalışmada, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında öğrenim gören birinci sınıf öğrencileri ile görüşme yapılmış ve müziğe neredeyse sıfır noktasından başlayan öğrencilerin lisans düzeyindeki alan eğitimi derslerinde yaşadıkları zorlukların ortaya konması amaçlanmıştır.

Yöntem

Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırmalar gözlem, görüşme, doküman analizi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanılarak araştırılan durumun doğal ortamında gerçekçi bir şekilde ortaya koymayı amaçladığı yöntemdir (Yıldırım ve Şimşek, 2013).

Araştırmanın çalışma grubu, 2021-2022 öğretim yılında, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında öğrenim gören 15 birinci sınıf öğrencisinden oluşmaktadır.

Araştırmanın verileri, araştırmacı tarafından hazırlanan görüşme formu ile toplanmıştır. Görüşme formunda öğrencilerin alan eğitimi derslerinde zorlandıkları konular sorulmuş, veriler yazılı doküman olarak

toplanmıştır. Yazılı görüşme ile öğrencilerin, Müzik öğretmenliği lisans programında birinci yarıyıldan almış oldukları Piyano, Bireysel Çalgı Eğitimi, Ses Eğitimi ve Batı Müziği Teori ve Uygulaması derslerinde zorlandıkları konulara ilişkin veriler elde edilmiştir.

Toplanan veriler, 2 alan uzmanı tarafından değerlendirilerek içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Belirlenen temalar ve temaların görüşmelerdeki kullanılma sıklığı tablolaştırılarak sunulmuş, ayrıca öğrencilerin ifadelerinden direkt alıntılara da yer verilerek tablolar yorumlanmıştır. Öğrencilerin kimlikleri gizli tutulmuş olup direk alıntılarda öğrencilere Ö1-Ö15 arasında kodlama yapılmıştır.

Bulgular

Çalışma grubunda yer alan 15 müzik öğretmenliği lisans 1. Sınıf öğrencisinin görüşme sorularına verdiği cevaplar tablolar halinde aşağıda sunulmuştur.

Tablo 1. Piyano dersinde yaşanan zorluklara ilişkin görüşler

Piyano dersinde yaşanan zorluklar	Sıklık derecesi
Yetersizlik duygusu	3
Deşifrede zorlanma	2
Fa anahtarı okumada zorlanma	2
Yetersiz müzikalite	2
Çift el koordinasyonu sağlayamama	2
Zorluk yaşamama	2
Nota okumakta zorlanma	1
Parmak numaralarında zorlanma	1
Nota tartım kalıplarında zorlanma	1
Klavye hakimiyeti sağlayamama	1
Konsantrasyon eksikliği	1
Ders süresinin yetersizliği	1

Tablo 1. de öğrencilerin piyano dersinde yaşadıkları zorluklara ilişkin temalar ve bu temaların görüşme sırasındaki kullanılma sıklığı dereceleri verilmiştir. Piyano dersinde öğrencilerin en çok yaşadığı zorlukların, yetersizlik duygusu yaşama, deşifrede zorlanma, fa anahtarı okuyamama, yetersiz müzikalite ve çift elin koordinasyonunu sağlayamama olduğu görülmektedir. 2 öğrenci piyano dersinde zorluk yaşamadığını dile getirmiştir. Öğrencilerin yaşadığı diğer zorlukların ise nota okuma, parmak numaraları, tartım kalıplarını çalma, klavye hakimiyeti, konsantrasyon ve ders süresi ile ilgili sorunlardan kaynaklandığı görülmektedir.

Bu soruya yönelik öğrencilerin görüşmelerde vermiş olduğu cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

“Bazı parçalarda ayrı ayrı sağ ve sol el çalabiliyorum ama iki el birleşince sıkıntı oluyor” (Ö2).

“Piyano hakkında sıfır bilgiyle gelmeme rağmen maruz kaldığım bas-kıdan dolayı dersten soğudum ve kendimi yetersiz hissetmeye başladım” (Ö7).

“Fa anahtarını tam oturtamadım, deşifre yaparken zorlanıyorum” (Ö9).

“Parçaları yavaş deşifre yapmak, akor ve arpejlerde klavyeye yeterince hakim olamamak” (Ö12).

“Müzikalite yapamıyorum, nota tartımlarında sıkıntı yaşıyorum” (Ö14).

“Düzenli çalıştığım sürece sorun yaşamıyorum” (Ö15).

Tablo 2. Ses Eğitimi dersinde yaşanan zorluklara ilişkin görüşler

Ses Eğitimi Dersinde yaşanan zorluklar	Sıklık derecesi
Entonasyon sorunu	6
Öğretmen kaynaklı motivasyon eksikliği	3
Zorluk yaşamama	2
Şan tekniğinde zorlanma	1
Tartım kalıplarında zorlanma	1
Telaffuz zorluğu	1
Solfejde zorlanma	1

Tablo 2. de Ses Eğitimi dersinde öğrencilerin yaşadığı zorluklara ilişkin temalar ve bu temaların görüşme sırasındaki sıklık dereceleri verilmiştir. Ses Eğitimi dersinde öğrenciler en çok entonasyon ile ilgili sorun yaşamaktadırlar. 3 öğrenci öğretmen kaynaklı motivasyon eksikliği yaşadığını, 2 öğrenci ise herhangi bir zorluk yaşamadığını belirtmiştir. Ses eğitimi dersinde yaşanan diğer zorlukların ise şan tekniği, tartım kalıpları, telaffuz ve solfej konuları ile ilgili olduğu görülmektedir.

Görüşmelerde öğrencilerin bu soruya yönelik vermiş oldukları cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

“Hocamın söylediğine göre entonasyon problemim varmış” (Ö8).

“Bazen seslerim kayıyor ve ton dışına çıkıyorum” (Ö9).

“Derslerde güzel sanatlar mezunu olmadığımız söylendiği için motivasyon kırıklığı yaşıyoruz, normalde hocamız iyi ancak sanırım fazla uğraşılmak istenmiyor” (Ö10).

“Öğretmenimiz eşlik yapmadığı zaman detone oluyorum” (Ö12)

“Sesime güvenmediğim için derste çekinik kalıyorum, öğretmenim de anlayışlı davranmadığı için dersten biraz soğudum” (Ö13).

“Ton içinde kalma sorunun var” (Ö15).

“Bazı yabancı parçalarda kelimeleri okumakta zorluk çekiyorum” (Ö11).

Tablo 3. Bireysel Çalgı Eğitimi dersinde yaşanan zorluklara ilişkin görüşler

Çalgı	Bireysel Çalgı Eğitimi Dersinde yaşanan zorluklar	Sıklık Derecesi
Keman	Entonasyon sorunu	4
	Yay hakimiyeti sorunu	2
	Bedensel gerginliğe bağlı duruş ve tutuş sorunu	2
Piyano	Konsantrasyon sağlayamama	2
	Deşifrede zorlanma	1
	Zorluk yaşamama	1
Gitar	Bütünsel çalamama	1
	Nota okumada zorluk	1
	Bireysel yoğunluk nedeniyle çalışamamak	1
Flüt	Tartım kalıplarında zorlanma	1
	Serçe parmak kullanımında zorluk	1
Bağlama	Acelite sorunu	1
Şan	Zorluk yaşamama	1

Tablo 3. te Bireysel Çalgı Eğitimi dersinde öğrencilerin yaşadığı zorluklara ilişkin temalar ve bu temaların görüşmelerdeki sıklık dereceleri sunulmuştur. Buna göre, keman öğrencilerinin en çok yaşadığı zorluk entonasyon problemi olmakla birlikte, yay hakimiyeti ve bedensel gerginliğe bağlı duruş tutuş sorunları yaşadıkları görülmektedir. Piyano öğrencilerinde en çok konsantrasyon sağlayamama ve deşifrede zorlanma sorunları olduğu, sadece 1 öğrencinin zorluk yaşamadığı görülmektedir. Gitar öğrencilerinin ise, bütünsel çalma, nota okuma ve çalışmaya zaman ayırma konularında zorluk yaşadıkları görülmektedir. Tablo 3’e göre, Flüt öğrencilerinin bireysel çalgı eğitimi dersinde yaşadıkları zorluklar tartım kalıplarını çalma ve serçe parmak kullanımına ilişkindir. Bağlama öğrencisi acelite konusunda zorlandığını belirtirken şan öğrencisi ise bireysel çalgı eğitimi dersinde herhangi bir zorluk yaşamadığını ifade etmiştir.

Görüşmelerde öğrencilerin bu soruya yönelik verdiği cevaplardan bazıları aşağıda sunulmuştur:

“Öğretmenim entonasyon problemim olduğunu söylüyor - keman” (Ö8)

“İstemsizce heyecan yaptığım için kendimi ve ellerimi çok sıkıyorum hata yapmamak için uğraştıkça daha çok hata yapıyorum entonasyon sıkıntısı yaşıyorum - keman” (Ö9).

“yay tutarken kaydırıyorum, öğretmenimin beni uyardığı konular yay tutma ve sesleri doğru basmak – keman” (Ö11).

“Öğretmenim dikkatimin çok dağıldığını aslında daha fazlasını yapabileceğimi söylüyor – piyano” (Ö13).

“Parçaları çıkartabiliyorum ama bütünlüğü sağlayamıyorum, bir diğer notayı gördüğümde yanlış yapacağımı gibi geliyor ve yanlış yapıyorum – gitar” (Ö2)

Tablo 4. Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersinde yaşanan zorluklara ilişkin görüşler

Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersinde yaşanan zorluklar	Sıklık derecesi
Dikte yazmada zorluk	8
Dikte yazarken ton duymama	7
Ton içinde solfej okuyamama	6
Aralıkları duymama	4
Diyez ve bemollü tonlarda okuyup yazamama	3
Akıcı nota okuyamama	3
Tartım kalıplarını algılayamama	2
Yetersizlik duygusu nedeniyle derse adapte olamama	2
Müzik Teorisini anlayamama	1

Tablo 4. te Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersinde öğrencilerin yaşadıkları zorluklara ilişkin temalar ve temaların öğrenciler tarafından söylenme sıklığı verilmiştir. Öğrencilerin verdikleri cevaplara göre Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersinde en sık yaşanan zorluklar; dikte yazma, dikte yazarken ton duyma, ton içinde solfej okuma ve aralıkları duyma konularında gerçekleşmektedir. Bu konuları takiben diyez ve bemollü tonlarda okuyup yazma, akıcı nota okuma, tartım kalıplarını algılama ve derse adaptasyon ile ilgili konularda yaşanan zorluklar göze çarpmaktadır. 1 Öğrenci ise müzik teorisini anlayamadığını belirtmiştir.

Bu soruya öğrencilerin görüşmelerde verdiği cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

“Aralık ve ton duymada sıkıntı yaşıyorum, bu yüzden de dikte yazamıyorum. Doğru frekansı yakalayamadığım için solfej okurken de zorlanıyorum” (Ö14)

“Sesleri duyup kontrol edemediğim için solfejde ton dışına çıkmak, diktede tonu duyamamak” (Ö12).

“Ton bulmakta çok zorlanıyorum, sesime güvenmediğim için solfej okurken çekiniyorum” (Ö13)

“Ton bulurken çok zorlanıyorum, bazı aralıkları duyamıyorum bazen tartımların hangisi olduğunu anlayamıyorum” (Ö11).

“Notayı akıcı bir şekilde okuyamıyorum, tartım bilgim de olmadığı için notaları dümdüz okuyorum” (Ö10).

“Solfej okurken ton dışına çıkıyorum, diktede tonu buluyorum ama yazamıyorum” (Ö15)

“Diyez ve bemollü solfejlerde biraz zorlanıyorum, ton duyma ve diktede çok zorlanıyorum” (Ö5).

“Derse adapte olamıyorum, sıkıştırılmış ve 2 döneme indirgenmiş bir ders olduğu için yetişemediğimi hissediyorum ve dersten kopmaya başladım” (Ö3).

Sonuç ve Öneriler

Güzel sanatlar lisesi dışındaki diğer liselerden mezun olan Müzik öğretmenliği lisans programı birinci sınıf öğrencileriyle, alan eğitimi derslerinde zorlandıkları konulara yönelik yapılan görüşmeler sonucunda oldukça dikkat çekici sonuçlara ulaşılmıştır.

Piyano dersinde öğrencilerin sıklıkla yetersizlik duygusu yaşadığı, eserleri deşifre yaparken ve fa anahtarı okurken zorlandığı, müzikalite yapamadığı ve çift elin koordinasyonunu sağlayamadığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Ayrıca nota okuma, parmak numaralarını doğru uygulama, tartım kalıplarını doğru çalma, klavye hakimiyeti ve konsantrasyon ile ilgili konularda da zorlandıkları ortaya çıkmıştır.

Ses Eğitimi dersinde öğrencilerin sıklıkla entonasyon, öğretmen kaynaklı motivasyon eksikliği yaşama konularını dile getirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bunların yanında öğrencilerin, şan tekniğini oturtma, tartım kalıplarını doğru okuma, yabancı şarkıların doğru telaffuzu ve solfej okuma gibi konularda da zorlandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Bireysel Çalgı Eğitimi dersinde öğrencilerin yaşadığı zorluklara yönelik ulaşılan sonuçlar çalgılar özelinde aşağıdaki gibidir:

Keman öğrencilerinin sıklıkla entonasyon, yay hakimiyeti ve bedensel gerginliğe bağlı duruş tutuş sorunları yaşadığı ortaya çıkmıştır.

Piyano öğrencilerinde en çok konsantrasyon ve deşifre ile ilgili zorlandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Gitar öğrencilerinin ise, bütünsel çalma, nota okuma ve çalışmaya zaman ayırma konularında zorluk yaşadıkları ortaya çıkmıştır.

Flüt öğrencilerinin tartım kalıplarını çalma ve serçe parmak kullanımına ilişkin zorluklar yaşadığı ortaya çıkmıştır.

Bağlama öğrencisinin ise acelite konusunda zorlandığı, şan öğrencisi ise herhangi bir zorluk yaşamadığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersinde öğrencilerin en sık dikte yazma, dikte yazarken ton duyma, ton içinde solfej okuma ve aralıkları duyma konularında zorlandıkları ortaya çıkmıştır. Buna ek olarak diyez ve bemollü tonlarda okuyup yazma, akıcı nota okuma, tartım kalıplarını algılama, müzik teorisini anlama ve derse adaptasyon ile ilgili konularda da zorlandıkları sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırmada ulaşılan sonuçlar, öğrencilerin sıklıkla yaşadığı sorunların temel müzik bilgisi ve kulak eğitimi eksikliğine bağlı olarak, akıcı nota okuma, ton içinde solfej okuma, müziğin bileşenlerinden ritim, tartım, ton, aralık, müzikalite gibi konularda oldukça zorlandıkları görülmektedir. Ayrıca öğrencilerin öğrendikleri çalgılarda deşifre, hakimiyet ve entonasyon gibi sorunları sıklıkla yaşamaları da yine aynı nedenlere bağlı olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

Genel olarak öğrencilerin alan derslerinde yaşadıkları sorunların temelini, Batı Müziği Teori ve Uygulaması dersine ilişkin verdikleri cevaplardan anlamak da mümkündür. Öğrenciler ton bulma, ton duyma, entonasyon, akıcı nota okuma, gibi en temel konularda bile zorlandıklarını ifade ederek aslında diğer alan derslerinde yaşadıkları zorlukların da nedenlerini ortaya koymaktadırlar.

Araştırma sonuçlarında göze çarpan bir durum da bazı öğrencilerin alan eğitimi derslerinde öğretmenleri tarafından yetersiz görülmeleri ve anlayışla karşılanmamaları nedeniyle motivasyon eksikliği yaşayarak derslerden kopma noktasına gelmeleridir.

Güzel Sanatlar Lisesi dışındaki diğer liselerden mezun olarak sınırlı bir süre müzik eğitimi alarak veya hiç müzik eğitimi almayarak Eğitim Fakültesi Müzik öğretmenliği lisans programı özel yetenek sınavını kazanmış öğrencilerin müziği öğrenmeye neredeyse sıfırdan başlamaları gerekmektedir. Dört yıllık lisans öğrenimi sürecinde öğretmenlik eğitiminin gereği olarak bu öğrencilerden, müziği öğrenmeleri, belirli bilgi ve beceri düzeyine ulaşmaları ve aynı zamanda bu bilgileri öğretmeyi öğrenmeleri beklenmektedir.

Son yıllarda uygulamaya konulan 800.000 başarı sıralaması şartı nedeniyle güzel sanatlar lisesi mezunu öğrencilerin baraj altında kalması ve müzik öğretmenliği bölümlerine çoğunlukla diğer liselerden öğrencilerin

gelmeye başlaması öğrenci profilini, öğretimin niteliğini ve öğretim elemanlarının da ders işleyiş geleneğini değiştirmiş durumdadır.

Eğitim Fakültelerinin Müzik Öğretmenliği programları bir nevi güzel sanatlar liselerinin yaptığı işi yapmaya başlamış ve öğretmenliği öğretmeye zaman ve fırsat kalmayarak, gelen öğrencilere sadece müziği öğretebilme çabasına girmeye mecbur bırakılmıştır. Çünkü alanına hakim olmayan bir öğretmenin bunu öğrencilere aktarabilmesi mümkün değildir. Örneğin İngilizceye hakim olmayan bir öğretmenin öğrencilere bunu öğretebilmesi nasıl mümkün değilse, her alan için de aynı durum söz konusudur. Müziği tam öğrenememiş, gerekli donanımı tam olarak kazanamamış, en azından bir çalgıyı gereğince çalamadan mezun olmuş bir müzik öğretmeninden nitelikli bir öğretmenlik performansı beklemek de ütöpik bir beklentidir.

Özel yetenek sınavı ile öğrenci alan lisans programları için, YÖK tarafından eğitim fakültelerini tercihte getirilmiş olan 800.000 başarı sıralaması uygulamasından vazgeçilmesi, bu programların kapsam dışında bırakılması, ortaya çıkan sorunların daha da derinleşmeden önlenmesi bakımından gerekli ve önemli görülmektedir.

Uygulanmakta olan sistemde değişiklik öngörülüyor ise Müzik öğretmenliği lisans programlarının eğitim süresinin ilk yılı hazırlık olmak koşuluyla 5 yıla çıkarılması, öğrencilerin öğretmenlik mesleğine hazır olabilmeleri için öncelikle alanlarına hakim olabilmeleri sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- Akbulut, E. (2006). “Günümüz Müzik Eğitmcisi Nasıl Olmalıdır?”, *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(20), 23-28.
- Aydın, M. ve Özcan, İ. (2019). “Başarı Sırası Sınırlamasının Fen Bilgisi Öğretmenliği Lisans Programı Kontenjanlarına Etkisi ve Adayların Programı Tercih Etme Nedenlerinin İncelenmesi”, *Fen, Matematik, Girişimcilik ve Teknoloji Eğitimi Dergisi*, 2(1), 47.
- Gün, E. (2022). “Türkiye’de müzik öğretmeni olma sürecinde yaşanan sorunlara genel bir bakış”, *Güzel Sanatlarda Güncel Araştırmalar*, ed. Deniz Beste Çelik Kılıç vd., Gece Kitaplığı, Ankara, 185-198.
- MEB (1973). “Milli Eğitim Temel Kanunu”, <https://www.resmigazete.gov.tr/ar-siv/14574.pdf> adresinden erişilmiştir.
- Turan, R. (2021). “Türkiye’de Ortaöğretime Öğretmen Yetiştirmede Uygulanan Pedagojik Formasyon Programları Üzerine Bir İnceleme (1979-2021)”, *Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 7(47):2572-2587.
- Yıldırım A, Şimşek H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (9. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi. Temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye’deki durum*. Ankara: Evrensel Müzik Evi.
- Uçan, A., (1987). Türkiye’de müzik öğretmenliği eğitiminin dünübugünü-yarını, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim-Mesleki Mesleki Eğitim-Teknik Eğitim Fakülteleri: Öğretmen Yetiştiren Yüksek Öğretim Kurumlarının Dünü-Bugünü-Geleceği Sempozyumu (8-11 Haziran 1987), Ankara.